

IMAFRONTÉ

UNIVERSIDAD DE MURCIA



Comité Científico

Isabel Escalera Fernández, *Universidad de Valladolid, España.*

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

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

José Ignacio García Zapata, *Universidad de Murcia, España.*

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

Giuliana Calcani, *Università Roma Tre, Italia.*

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

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

Jónatan Ortiz García, *Universidad Complutense de Madrid, España.*

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

Cintia Gutiérrez Reyes, *Universidad de Málaga, 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, *Universtà degli Studi di Bari, Italia.*

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

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

IMAFRONTÉ-Volumen nº 33: 2026
REVISTA DE HISTORIA DEL ARTE.
Periodicidad: Anual.

—

Equipo editorial

Director
Carlos Espí Forcén
Universidad de Murcia, España.
forcen@um.es

Secretario
José Javier Aliaga Cárcelos
Universidad de Murcia, España.
josejavier.aliaga@um.es

Consejo editorial

David García López, *Universidad de Murcia, España.*
Jaime Vizcaíno Sánchez, *Universidad de Málaga, España.*
Alexia Latini, *Università Roma Tre, Italia.*
Jónatan Jair López Muñoz, *Universidad Complutense de Madrid, España.*

Foto de portada
David Frutos.
Archivo fotográfico de Museo Teatro Romano de Cartagena.

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 33 del año 2026, hemos querido reproducir en la portada uno de los monumentos más emblemáticos del patrimonio arqueológico de la Región de Murcia: el frente escénico del teatro romano de Cartagena. Con esta elección, la dirección de la revista mantiene una línea editorial destinada a rendir homenaje, a través de sus portadas, a algunas de las fachadas y frentes monumentales más significativos de la historia del arte, con un especial énfasis en el patrimonio murciano. De este modo, el frente escénico de un teatro romano no es otra cosa que una monumental fachada arquitectónica, con superposición de órdenes corintios, destinada a la contemplación de sus espectadores. Junto al frente escénico, observamos el dintel del *aditus* del teatro, donde se conserva la inscripción L·CAESARI·AVGVSTI·F·DIVI·N, cuya traducción es “A Lucio César, hijo de Augusto y nieto del dios”. La inscripción constituye un excepcional testimonio del programa político e ideológico impulsado por Augusto, pues confirma que el teatro fue dedicado a Lucio y Cayo César, nietos del emperador y herederos designados tras su adopción. El texto refleja, además, uno de los acontecimientos más trascendentales de la historia romana: la divinización de Julio César y la construcción de una nueva legitimidad dinástica mediante la apoteosis de su fundador, tras la contemplación de un cometa que fue identificado con el espíritu inmortal del dictador asesinado.

El presente volumen vuelve a ofrecer un amplio recorrido por la historia del arte, la arqueología y la cultura visual desde la Antigüedad hasta la contemporaneidad: dos artículos de arte clásico, dos de medieval, seis de moderno, tres de arte de los siglos XIX y XX, uno de arte africano, otro de arte asiático y uno sobre cine. La sección “Varia”, ya plenamente consolidada, continúa ampliando el espacio dedicado a la transferencia del conocimiento y a la actualidad científica. En este número publicamos una extensa entrevista al profesor Fernando Quesada Sanz, diversas reseñas de exposiciones y una cuidada selección de reseñas bibliográficas.

Este número supone, además, un importante punto de inflexión para la trayectoria de *Imafronte*. Tras el proceso de evaluación iniciado el pasado año, la revista ha obtenido el Sello de Calidad Editorial y Científica de la FECYT, uno de los principales reconocimientos a la excelencia de las publicaciones académicas españolas. A ello se suma su reciente incorporación a Scopus, lo que ha permitido su inclusión en SCImago Journal Rank (SJR), reforzando significativamente su visibilidad y posicionamiento internacional. Del mismo modo, *Imafronte* mantiene su presencia en Journal Citation Reports (JCR), consolidando un índice de impacto cada vez más sólido y un creciente reconocimiento dentro de la comunidad científica internacional. Los obituarios dedicados a María Ángeles Gutiérrez García y José Pina constituyen un merecido homenaje a su trayectoria académica, profesional y humana, así como al legado que ambos dejan entre colegas, discípulos y amigos.

Todo este trabajo no habría sido posible sin la ayuda de José Aliaga Cárcelos (secretario), José Javier Martínez García y los revisores que de forma altruista y desinteresada han evaluado los artículos de la revista. A todos ellos mi más sincero agradecimiento.

Carlos Espí Forcén
Director de Imafronte

Índice

Artículos

Temi 'tragici' nei vasi attici: alcune riflessioni sull'Egistofonia <i>Alexia Latini</i>	8
The Greek Epitaph of Sabinos, with Seleucid Date <i>Sabino Perea Yébenes</i>	21
El paisaje monumental en la transferencia de modelos artísticos: el panteón de los Finojosa en el claustro de Silos <i>Rodrigo Antolín Minaya</i>	29
María al pie de la cruz: doctrina, liturgia, afectividad e imagen en Bizancio a través del relicario de la Vera Cruz del Vaticano <i>Julia María García Morales</i>	47
Aportación a los textos latinos labrados abajo de las esculturas de las sibilas de la Catedral de Murcia <i>Milagros del Amo Lozano</i>	61
Estudio de los bienes muebles de un secretario del rey (1611): el patrimonio suntuario de Jerónimo González de Heredia <i>José Manuel Ortega Jiménez</i>	76
El linaje Dóriga y la traza para el retablo de Santa Eulalia de las Dorigas: arquitectura clasicista en madera para una parroquia rural <i>César Benito Conde</i>	89
Una nueva pesa de calibración del siglo XVII con contramarcas y el uso de la cruz patriarcal <i>David Martínez Chico</i>	104
Los Salvatierra, una familia de escultores a finales del siglo XVII y comienzos del XVIII. Algunas notas <i>Miguel Ángel Sánchez García</i>	126
Origen y genealogías artísticas del retablo barroco de Santa Mariña do Rosal <i>Noa Rodríguez Rodríguez</i>	145
Dos imágenes de la Divina Pastora en Madrid, obras de escultores valencianos del Neoclasicismo <i>Antonio José Díaz Fernández</i>	160
Iconoclastia religiosa en Chinchilla de Montearagón durante los conflictos bélicos de los siglos XIX y XX <i>Plácida Molina Ballesteros</i>	177
Los Salones de Otoño madrileños: una problemática iniciativa para la dinamización de las artes en España (1920-1935) <i>Vega Torres Sastrús</i>	206
La abstracción del paisaje taoísta: la transformación en la estética de Shitao y Zao Wou-Ki <i>Ángel Caño Hidalgo</i>	230
La tierra de las máscaras voladoras sigue viva: algunas máscaras inéditas de Burkina Faso procedentes de la colección Thomas G. B. Wheelock <i>José Fenoll Cascales</i>	241
L'invenzione erudita della Roma antica in Fellini: la Villa dei Suicidi e la sua proiezione alla fine degli anni Sessanta <i>Francisco Salvador Ventura</i>	255

Varia

«Una vida buscando ver mejor y más lejos... sobre los hombros de gigantes».	
Entrevista a Fernando Quesada Sanz	
<i>Carlos Espí Forcén y José Miguel García Cano</i>	269
Banquetes: los ritos del vino entre iberos, griegos y romanos	
<i>Javier Gómez Marín</i>	284
La Grecia a Roma	
<i>Pelayo Huerta Segovia</i>	289
La huella de Dionisos	
<i>Carlos Espí Forcén</i>	295
Inauguración de un busto de D. Emeterio Cuadrado en el parque «El Cigarralejo» de Mula	
<i>José Miguel García Cano y Virginia Page del Pozo</i>	298
Arte, magia y ritual. Más allá de Occidente	
<i>José Fenoll Cascales</i>	302
Sumersión	
<i>María Victoria Sánchez Giner</i>	304
40_restos: Dómix Garrido Abenza	
<i>José Fernando Vázquez Casillas</i>	307

Reseñas de libros

Al compás del objetivo. Fotografías, 1989–2022: Joaquín Bérchez	
<i>Maximiliano Gómez Rodríguez</i>	311
Isabelle Algrain y Laura Mary, <i>An Introduction to Gender Archaeology</i> (2025)	
<i>Ángela Pérez García</i>	313
Jesús Robles Moreno y José Fenoll Cascales, <i>La escultura y arquitectura ibérica de El Cigarralejo. El paisaje monumental de una necrópolis contestana</i> (2025)	
<i>José Javier Martínez García</i>	320
Carmen González-Román y Concepción Lopezosa Aparicio (eds.), <i>Artefactos y artificios en la cultura escenográfica. De lo material a lo afectivo</i>	
<i>Marina Belso Delgado</i>	325
Miguel del Manuel, Isidoro Bosarte y Pedro Estala, <i>Gabinete de lectura española. Edición de Joaquín Álvarez Barrientos y David García López</i>	
<i>Juana Guirado Muñoz</i>	327
M. ^a Jesús Pacho Fernández y Fernando R. Bartolomé García (eds.), <i>La casa, intimidad y nuevos usos del espacio doméstico</i>	
<i>César Javier Benito Conde</i>	329
David García López (dir.), <i>El nacimiento de la Historia del Arte en España</i>	
<i>Sergio Ramiro Ramírez</i>	331

Obituarios

<i>In memoriam. María Ángeles Gutiérrez García</i> († 2026)	
<i>Manuel Pérez Sánchez</i>	334
<i>In memoriam. Pepe Pina</i> (1943–2025)	
<i>José Fernando Vázquez Casillas</i>	336

ARTÍCULOS

TEMI 'TRAGICI' NEI VASI ATTICI: ALCUNE RIFLESSIONI SULL'EGISTOFONIA*

Alexia Latini

Università Roma Tre

<https://orcid.org/0000-0002-2977-8292>

alexia.latini@uniroma3.it

RESUMEN

El presente estudio reconsidera la representación de la Egistofonía en la cerámica ática entre el final del periodo arcaico y los inicios de la época clásica, mostrando que la elaboración del mito no sigue modelos narrativos rígidamente derivados de la tradición literaria. A través de una lectura integrada de forma, función y estrategias compositivas, el análisis pone de manifiesto cómo los talleres áticos reelaboran el mito interviniendo en la construcción de las escenas, la selección de los personajes y los esquemas gestuales. De este modo, traducen las tensiones políticas contemporáneas y las necesidades del mercado en elecciones iconográficas coherentes. El resultado es un panorama que destaca la autonomía expresiva de la pintura vascular y su capacidad para construir y transformar significados.

Palabras clave: 1. Muerte de Egisto, 2. Ceramografía ática, 3. Mito e iconografía, 4. Cultura política ateniense, 5. Estrategias figurativas.

ABSTRACT

This contribution re-examines the representation of the Aegisthos-slaying (Aegisthophonia) in Attic vase-painting from the Late Archaic to the Early Classical period, showing that the development of the myth did not strictly follow narrative models derived from literary tradition. Through an integrated reading of form, function, and compositional strategies, the analysis demonstrates how Attic workshops reshaped the myth by intervening in the construction of scenes, the selection of characters, and gestural conventions. In doing so, they translated contemporary political tensions and market demands into coherent iconographic choices. The resulting framework highlights the expressive autonomy of vase-painting and its capacity to construct and transform meaning.

Keywords: 1. Aegisthos-slaying, 2. Attic vase-painting, 3. Myth and iconography, 4. Athenian political culture, 5. Figurative strategies

INTRODUZIONE

L'interpretazione della pittura vascolare come riflesso della narrazione letteraria ha rappresentato un orientamento di una parte degli studi sull'argomento di cui allo stato attuale sono stati evidenziati i limiti, dal momento che non tiene conto in modo adeguato delle modalità di produzione e di fruizione dei vasi, sia nel luogo di origine sia nei contesti di esportazione, e riduce la complessità dei processi figurativi entro schemi narrativi esterni. In quest'ottica gli studi di François Lissarrague hanno messo in luce la necessità di superare una lettura subordinata del contenuto visivo rispetto al testo¹. Il vaso va letto come un oggetto integrato nel quale forma, funzione e rappresentazione concorrono congiuntamente alla costruzione del significato. La pittura vascolare opera, cioè, come un *medium* autonomo, elaborando temi mitici e narrativi, talvolta divergenti o non attestati nella tradizione scritta superstita. Volgendo lo sguardo al ciclo troiano, per esempio, con il suo ricco repertorio di storie e personaggi, si osserva che i ceramografi trascurano momenti divenuti in seguito parte

* Nel testo, quando non specificato, la datazione si intende sempre avanti Cristo.

1 Si possono leggere in proposito, a titolo di esempio, Lissarrague, 1990: 179-240; Lissarrague, 2013: in particolare, 28-37, e il profilo tracciato da Kei, 2023: 219-222, in ricordo dello studioso, venuto a mancare alla fine del 2021.

dell'immaginario collettivo, come il cavallo di Troia². Nel VI secolo le scene ruotano attorno agli ideali eroici per focalizzarsi sui combattimenti collettivi, quando incombe la minaccia persiana. Come è stato più volte sottolineato, inoltre, mentre alcuni soggetti risultano immediatamente riconoscibili, altri non hanno una iconografia distintiva (Muth, 2006: 71-88): si configurano come schemi desunti dal repertorio figurativo comune, adattati a narrare visivamente segmenti narrativi del ciclo. Spesso sono le didascalie a rendere esplicita l'immagine o la presenza di altre figure³.

Questa selettività del repertorio iconografico aveva portato Emily Vermeule nel suo studio sul cratere di Boston a chiedersi come mai la seconda metà del VI secolo non avesse prodotto alcuna rappresentazione dell'*Oresteia* (Vermeule, 1966: 14). La saga familiare degli Atridi con la sua catena ereditaria di colpe, violenze e vendette, infatti, non solo è testimoniata nelle arti figurative almeno dal VII secolo in area cretese e peloponnesiaca⁴, ma poteva vantare una lunga tradizione letteraria che dall'epica omerica e i poemi del ciclo, oggi perduti (West, 2003: arg. 5), passava per la lirica arcaica di Stesicoro (Davies, Finglass, 2014: 482-511). Nel quadro della tragedia attica, Eschilo ne offrirà la codificazione più ampia con l'*Oresteia* (*Agamennone*, *Coefore*, *Eumenidi*), messa in scena alle Grandi Dionisie del 458, mentre Sofocle rielaborerà il mito della vendetta di Oreste nell'*Elettra*, ed Euripide dedicherà all'argomento numerosi drammi⁵.

Le vicende degli Atridi fanno la loro comparsa nella pittura vascolare attica con un discreto margine di sicurezza solo nell'ultimo decennio del VI secolo, e il soggetto che appare più precocemente è la morte di Egisto. Nello specifico, la sua uccisione per mano del figlio di Agamennone, di cui era il cugino e a cui aveva sottratto il trono e la consorte, era nota sia a Omero (*Odissea* III 303-310; I 40-42; IV 546-547) sia a Esiodo (Merkelbach, West, 1967: fr. 176)⁶, secondo i quali dopo sette anni Oreste era rientrato in patria per riprendere il potere e punire l'usurpatore. Negli studi precedenti ci si è concentrati soprattutto su quello che diventa lo schema standard: Oreste colpisce con la spada Egisto, seduto, mentre Clitemestra, riconoscibile dalla doppia ascia, accorre in aiuto dell'amante⁷; già Carl Robert ne aveva delineato i tratti fondamentali (Robert, 1881: 149-191) anche se la sua sistematizzazione si deve specialmente ai contributi di Vermeule (1966: 1-22), Gais (1981: 372-379) e Prag (1985) che in momenti diversi e con enfasi differente ne hanno codificato le varianti e stabilito l'organicità⁸.

Considerato l'insieme degli esempi conservati, il tema costituisce un punto di vista privilegiato per cogliere l'affacciarsi di nuove soluzioni figurative nel clima politico ateniese del tardo arcaismo e, nello stesso tempo, fornisce l'occasione per confermare come le strategie commerciali incidessero sulla persistenza di soggetti e forme, particolarmente apprezzati dalla clientela d'oltremare⁹. Non è argomento nuovo che con l'esordio delle figure rosse il mito diventi terreno di esplorazione narrativa e che i ceramografi introducano nuove interpretazioni, anticipando motivi che troveranno più ampia trattazione nella prosa drammatica.

L'EGISTOFONIA NELLA CERAMICA ATTICA

Ai fini del nostro discorso, sintomatici per la genesi del soggetto, anche se trascurati per il loro stato di conservazione¹⁰, sono due vasi potori, inquadrabili ancora nella generazione dei Pionieri, cui si aggiunge il kantharos, emerso dal mercato antiquario, conservato nel Getty Museum, attribuito a Onesimos.

2 Due gli esempi noti: frammento attico a figure nere da Orbetello, Berlino, Staatliche Museen (BAPD 301625); frammenti di cratere a calice attico a figure rosse, Würzburg, Universität, Martin von Wagner Museum (BAPD 6369).

3 È il caso del duello tra Achille e Memnon dove compaiono le rispettive madri a fianco degli eroi, cfr. l'anfora attica a figure nere, New York, Metropolitan Museum (BAPD 13297).

4 Gais, 1981: 372, nn. 1-5; 374, nn. 19-20; Davies, Finglass, 2014: 485-488, con ulteriore bibliografia. Di dubbia interpretazione il cratere protoattico (Gais, 1981: 376-377, n. 36) che, qualora si riferisse a un episodio mitico, rappresenterebbe più verosimilmente la morte di Agamennone. Più in generale, Davies, 1969: 214-260.

5 Si possono ricordare *Oreste*, *Elettra*, *Ifigenia in Aulide*, *Ifigenia in Tauride*.

6 Anche Pindaro ricorda in *Pitica* XI 61-66 la vendetta di Oreste.

7 Per la lettura dell'Egistofonia focalizzata sulla figura di Clitemestra con l'ascia, Viret, 2008: 88-97.

8 Un sintetico catalogo, in parte superato, è in Brommer, 1956: 13-20; Brommer, 1973: 448-450.

9 Per una sintesi delle problematiche sul rapporto tra laboratori attici e consumatori 'stranieri', Bundrick, 2019: 3-19.

10 Vd., per esempio, Osada, 2008: 64-65, 69, nota 18.

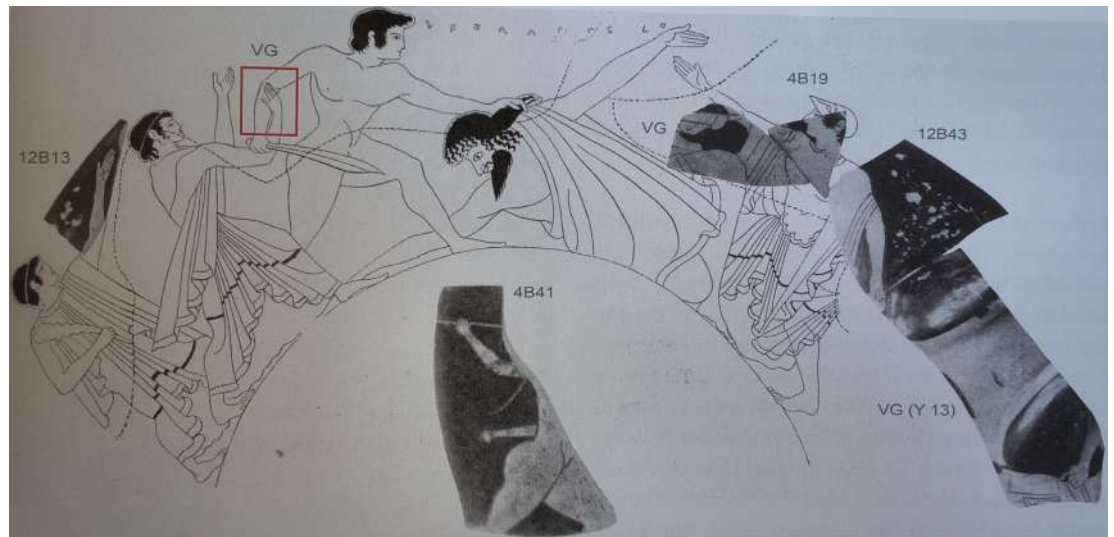


Figura 1. Disegno del lato A della kylix attica a figure rosse, firmata da Kachrylion, Firenze, Museo Archeologico; Roma, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia; Paris, Cabinet des Médailles (Hartwig, 1893: 29, fig. 3a. Elaborazione grafica di Eschbach, 2025: fig. 5).

Si tratta di una kylix frammentaria, firmata nel tondo dal vasaio Kachrylion¹¹, collaboratore di Euphronios, emersa “presque complète”, nel 1829 nel corso degli scavi del principe di Canino Luciano Bonaparte a Vulci, nell’ipogeo “Fepia”, nei pressi del tumulo della Cucumella¹². La coppa è contrassegnata dall’iscrizione *Leagros kalos*, che ricorre con certezza sul lato A e forse anche su quello B¹³. Le vicissitudini che ne causarono la dispersione, dopo un primo passaggio nelle mani di Giuseppe Basseggio¹⁴, rendono il vaso leggibile attraverso i *bad drawings* (Beazley, 1933: 10) dell’*Apparat* di Eduard Gerhard, pubblicati da Hartwig (1893: 29, fig. 3a, 31, fig. 3b), dove però non sono specificate le integrazioni¹⁵. Non è agevole quindi risalire alla rappresentazione originale (FIG. 1). Confrontando, tuttavia, il disegno di Gerhard con la descrizione apparsa nel *Muséum étrusque*, che non sembra considerare gli interventi registrati da quello, sul lato A, una figura femminile¹⁶ (nel disegno maschile) trattiene per un braccio l’aggressore. Il gesto che sembra accertato dallo stesso Beazley, grazie a un frammento da lui recuperato¹⁷, nonostante Wernicke (1885: 255) avesse giudicato completati tutti i busti a eccezione dell’uomo sdraiato e della prima donna a sinistra, consente di identificarvi Clitemestra, palesando per la prima volta il motivo della contrapposizione madre-figlio, in questo caso tradotto in un contrasto all’azione, ma che in seguito verrà a delinearsi come feroce aggressione. Oreste, in posizione di attacco con la spada sguainata, colpisce Egisto, di cui ha afferrato la chioma, il quale, vestito solo di *himation*, è riverso a terra con il braccio destro allungato e il sinistro sollevato, nell’atto di supplicare. Le due figure che avanzano, una all’estremità sinistra (la cui clava, come già proposto da Prag (1985: 14) può spiegarsi con una

11 Frammenti di kylix attica a figure rosse, firmata da Kachrylion, Firenze, Museo Archeologico (12B43; 12B13, 6B23, 4B42, 4B41, 4B19); Roma, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia (senza numero); Paris, Cabinet des Médailles (senza numero) (ARV² 108, 29; BAPD 200932; Hoppin, 1919: 174). Sul lato B, uno scontro di opliti, difficile da decifrare; all’interno, un Satiro con un corno potorio e un otre, attorno al quale corre la firma del vasaio (Klein, 1886: 314).

12 Bonaparte, 1829: 109-110, n. 1186. È sicuramente meritorio da parte di Luciano Bonaparte aver specificato lo stato di conservazione degli oggetti rinvenuti nel corso degli scavi; in particolare, l’espressione “complette” come indicato nell’introduzione al volume (a pagina 4) si riferisce ai vasi di cui si sono trovati e riuniti tutti i frammenti. Vd. anche Sarti, 2024: 102.

13 Non è infatti chiaro: si vedano Brunn, 1859: 73, n. 6; Klein, 1887: 127; Hartwig, 1893: 29; Hoppin, 1919: 174, n. 18. Sul ricorrere dell’iscrizione *kalos* nella ceramica attica, Lissarrague, 1999: 359-373; Shapiro, 2004: 1-11.

14 Hartwig, 1893: 29; Klein, 1887: 127. Prag (1985: 13 e 137, C9) prova a ricostruirne le vicende. Beazley (1933: 10) individuò alcuni frammenti conservati nel Museo Archeologico di Firenze e nel Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia come pertinenti alla stessa kylix. Sulle circostanze che portarono Beazley a lavorare su numerosi frammenti, oltre all’introduzione del volume appena citato, Beazley, 1931: 39; Caskey, 1935: 410-420; Sarti, 2012: 203-209. La storia dello scambio provvisorio di frammenti sia a figure nere che a figure rosse, che consentì a Beazley di individuare attacchi fra frammenti, conservati in musei diversi, è sintetizzata anche da Levi, 1935: 258.

15 La difficoltà di distinguere le parti integrate da quelle autentiche è sottolineata dallo stesso Gerhard, 1831: 117, nota 12; nello specifico, per la kylix di Kachrylion, Hartwig, 1893: 29-31; Eschbach, 2025: 58-59.

16 Cfr. Bonaparte, 1829: 110 (“matrone drapée”).

17 ARV² 108, 29, in particolare 108. Lo studioso, infatti, recupera un frammento a Villa Giulia, inedito (cfr. Eschbach, 2025: 58, nota 16), con l’avambraccio di Clitemestra e il gomito di Oreste. Vedi anche Prag, 1985: 110, nota 41.

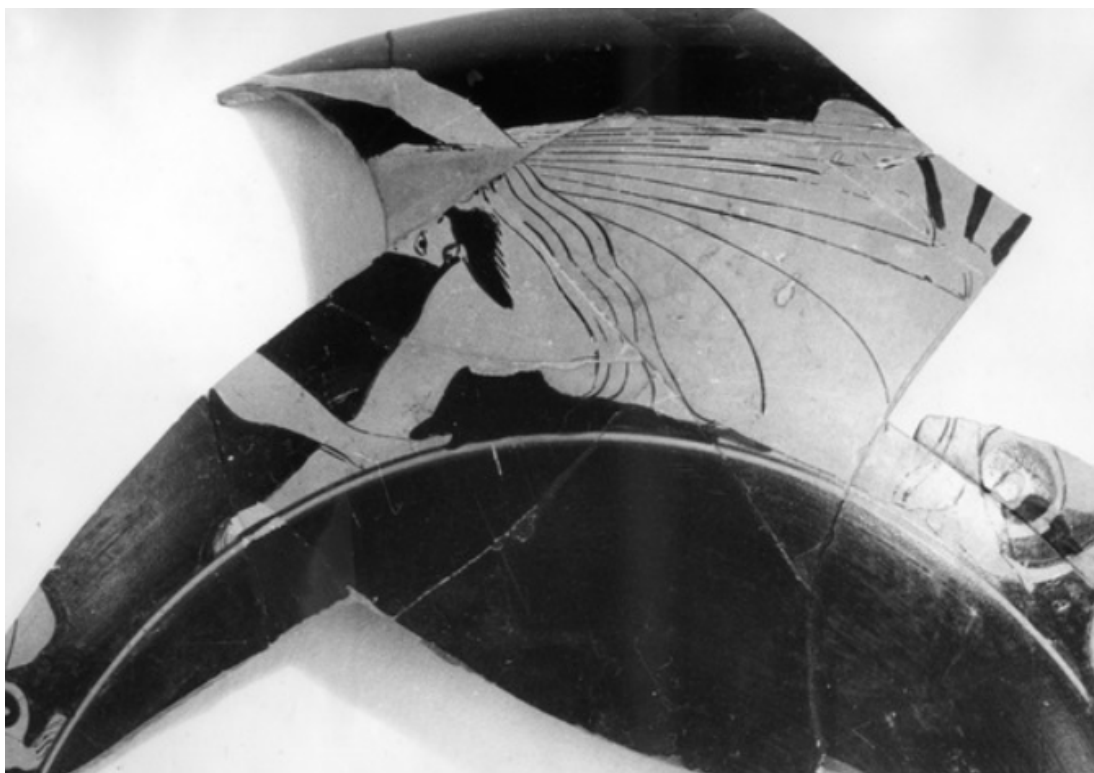


Figura 2. Frammento di kylix attica a figure rosse, Oxford, Ashmolean Museum (Prag, 1985: tav. 9a).

libera interpretazione del panneggio) e l'altra, "un adolescent", verosimilmente per i corti capelli, erroneamente restaurata come guerriero (il frammento della testa è conservato), a destra, possono identificarsi con le sorelle di Oreste. L'interpretazione della scena pare avvalorata dalle analogie con l'altra kylix, anche questa in frammenti, dove l'uomo che giace con il braccio destro a terra, il sinistro in alto, è identificato dall'iscrizione *AIGISTHOS*, di cui si conservano alcune lettere (FIG. 2)¹⁸; la postura della figura distesa, salvo il braccio sinistro, il piede dell'assalitore, sopraggiunto da sinistra che ne intercetta l'arto superiore, sono resi in modo non dissimile dal disegno della coppa di Kachrylion¹⁹. Le dimensioni di Egisto, maggiori rispetto a quelle degli altri personaggi, come le gambe incrociate visibili nella prima coppa, sono un tratto comune con figure di antagonisti di eroi, come Anteo alle prese con Eracle²⁰, e fanno ipotizzare l'adattamento di schemi consolidati nell'elaborazione di un nuovo soggetto. Le affinità tra le due kylikes, almeno per le parti accertabili, lasciano supporre che fossero già accennati i protagonisti standardizzati negli esemplari successivi.

Il kantharos, attribuito a Onesimos, in diciotto frammenti, di cui si sono preservate parzialmente le iscrizioni²¹, dell'inizio del V secolo, formalizza la transizione tra lo schema documentato dalle due kylikes, ancora espressione della sperimentazione che contraddistingue i laboratori attici nella fase iniziale delle figure rosse, e quello diffuso successivamente che vede nella pelike del Pittore di Berlino l'inizio della serie (FIG. 3). L'azione è sintetizzata su un unico lato del vaso: Clitemestra e una delle figlie inquadrano la scena; Oreste è ancora nudo, ma Egisto, questa volta seduto, si difende con lo scettro; a terra è la lira che preannuncia alcune delle soluzioni adottate dal Pittore di Berlino per il suo più tardo stamnos (FIG. 10). La provenienza del kantharos non è conosciuta; il suo acquisto, tuttavia, da parte del Getty

18 La presenza dell'iscrizione è attestata da Prag, 1985: 14, 138. Il dubbio, infatti, che la coppa di Kachrylion potesse rappresentare un altro soggetto era stata ventilata dallo stesso Robert, 1881: 159, nota 6. Vd. anche Vermeule, 1966: 16.

19 Frammenti di kylix attica a figure rosse, Oxford, Ashmolean Museum (BAPD 14846), cfr. pure Brommer, 1973: 449, 14; Vermeule, 1966: 14, nota 41, che la colloca a Monaco in una collezione privata; Gais, 1981: 375, n. 23; Prag, 1985: 14-15, 137-138, C10.

20 Cratere a calice attico firmato da Euphronios, Parigi, Musée du Louvre, da Cerveteri (BAPD 200064). Un ulteriore esempio è rappresentato dalla kylix attica a figure rosse del Pittore di Triptolemos, Vienna, Kunsthistorisches Museum, proveniente pure questa da Cerveteri (BAPD 2031842).

21 Frammenti di kantharos attico a figure rosse, attribuito a Onesimos, Malibu, The J. Paul Getty Museum (BAPD 28787), OPE[...] Orestes [...]ΓΙΕΘΟ[...] Aigisthos (retrogrado). Per l'immagine, <https://www.beazley.ox.ac.uk/record/AF4408FA-9E59-4A97-A75C-ED474355C944> (ultimo accesso 22.03.2026). Vedi anche <https://www.getty.edu/art/collection/object/103WFG> (ultimo accesso 22.03.2026).



Figura 3. Pelike attica a figure rosse, attribuita al Pittore di Berlino, Vienna, Kunsthistorisches Museum (Padgett, 2017: 218).



Figura 4. Lekythos attica a figure rosse, Roma, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia (Godart, De Caro, 2007: n. 25).

Museum nel 1987, attraverso la Galerie Nefer di Zurigo, uno degli operatori del mercato anti-quario coinvolti nella circolazione di materiale, poi rientrato in Italia (Gill, Chippindale, 2007: 205-240), non esclude il territorio italiano.

Sulla pelike, rinvenuta a Cerveteri, pertinente alla prima produzione del Pittore di Berlino (FIG. 3)²², del 505-500, la drammatica scena si distende sui due lati; a decifrare il nuovo soggetto provvedono le didascalie. Sul lato A, Oreste con il *thorax*, trattiene Egisto per i capelli, procurandogli una seconda ferita; l'usurpatore siede scomposto sul trono con l'*himation* che lascia scoperto il petto, nel tentativo di liberarsi dalla presa mortale²³. Crisotemi chiude la scena. Come la sorella, anche Oreste è voltato, richiamato dall'accorrere della madre che, sul lato B, munita di ascia, viene contrastata da Taltibio, il vecchio araldo di Agamennone, identificato dal copricapo e dalla canizie²⁴. All'incirca nello stesso periodo, il motivo, accertato dalle iscrizioni, è riproposto anche su una lekythos a figure rosse (FIG. 4)²⁵, rientrata in Italia grazie dell'azione del Comando Carabinieri per la Tutela del Patrimonio Culturale (Godart, De Caro, 2007: 88-89, n. 15; *The Museum Year*, 1977-1978: 22-23). Due gruppi di figure affrontate occupano il limitato spazio della spalla, dando vita a una scena convulsa²⁶: a sinistra Clitemestra, in corsa con l'arma impugnata, è fermata dal giovane Telamede, con clamide e petaso abbassato, nel ruolo di Taltibio. Oreste, con chitonisco e corazza, si avventa su Egisto, in chitone e *himation*, seduto sul trono; a sinistra residua un oggetto che, considerata la posizione, doveva essere stretto dalla mano sinistra di Egisto. Più che uno scettro, come suggerito da Prag, potrebbe trattarsi di una spada, ancora nella guaina, di cui si intravede parte dell'elsa, e che sarebbe coerente con il gesto di supplica compiuto dall'altra mano²⁷. Il vaso, proveniente dall'area etrusca, sebbene si ignori il luogo preciso, è stato variamente attribuito²⁸.

È chiaro che, come altre volte rimarcato, nell'elaborazione di questo nuovo motivo iconografico la contemporaneità svolga un ruolo determinante²⁹: alle Panatenee del 514 si era consumato l'attentato ai danni dei figli di Pisistrato per mano di Armodio e Aristogitone (Erodoto V 55, VI 123; Tucidide I 20, VI 54-59, Aristotele, *Costituzione degli Ateniesi* 18), episodio che aveva

22 Pelike attica a figure rosse, circa 505-500, Vienna, Kunsthistorisches Museum (BAPD 201917). La pelike è una delle nuove forme introdotte dai Pionieri (Williams, 2017: 147).

23 Pemberton (1966: 378) riteneva il trono un elemento dirimente per l'identificazione del soggetto.

24 Nel cratere a colonnette attico a figure rosse del Pittore di Harrow ritornano solo i personaggi di Clitemestra e Taltibio (Vienna, Kunsthistorisches Museum, BAPD 202687), come sulla kylix attica a fondo bianco del Pittore di Pisto Xenos (Ancona, Museo Archeologico Nazionale, da Pitino di San Severino, BAPD 211327).

25 Lekythos attica a figure rosse, Roma, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia (BAPD 818).

26 A una parodia pensava Kurtz, 1975: 123-124, ripresa da Prag, 1985: 16, 80.

27 Prag, 1985: 17. Suggestisce la spada anche Knoepfler, 1993: 45.

28 La forma del vaso, ancora poco slanciata, la foggia del meandro, e il confronto col modello apparso sulla pelike fanno propendere per un artigiano come il Pittore di Eucharides che, se da una parte aveva familiarità con le figure nere, in quanto allievo del Pittore di Nikoxenos, dall'altra accoglie in diverse circostanze soluzioni introdotte dal Pittore di Berlino (Williams, 2017: 152, 160). Cfr. Robertson, 1975: 57-60. Vd. anche Kurtz, 1975: 123-124. Altrimenti la lekythos è stata attribuita al Terpaoulos Painter (Godart, De Caro, 2007: 89).

29 Un *pinax* con l'uccisione di Egisto da parte di Oreste è ricordato da Pausania (I 22. 6) sull'Acropoli, ma mancano elementi certi relativamente alla sua cronologia; si veda in proposito il commento di Musti, Beschi, 1982: 341-342.



Figura 5. Disegno del lato A dello stamnos attico a figure rosse, attribuito al Pittore di Copenaghen, Mosca, Museo Statale di Belle Arti, Pushkin (Gerhard, 1843: tav. 24).

aperto la strada alla caduta della tirannide, con la cacciata di Ippia nel 510, e alle riforme di Clistene. In questo nuovo assetto istituzionale che non riguardava solo la gestione del potere, ma investiva anche gli spazi comunitari, il riconoscimento del contributo politico del gesto e il suo valore simbolico si erano tradotti nella dedica pubblica - deliberata dalla *polis* - delle statue bronzee raffiguranti gli esecutori materiali dell'atto, eseguite da Antenore nel 510 (Plinio, *Storia naturale* XXXIV 17)³⁰. La vendetta di Oreste, dunque, archetipo del tirannicida, diventava attuale, in quanto trasposizione mitica di eventi coevi, capace di andare al di là delle implicazioni politiche in chiave antitirannica che di volta in volta si sono volute assegnare al soggetto (nello specifico, si vedano le considerazioni di Prag, 1985: 80, 102-103). Va precisato, inoltre, che la diffusione del motivo negli anni successivi all'instaurazione della democrazia e in particolare tra il 480 e il 470 a.C. interessa un nucleo di vasi attribuiti a ceramografi contemporanei al Pittore di Berlino, alcuni dei quali operanti - almeno per una fase - nel medesimo laboratorio o legati agli stessi vasai (Philippaki, 1967: 151-152; per un inquadramento generale, Williams, 2017: 144-187) che ripropongono con leggere variazioni il modello della pelike, pur privilegiando il cratere e soprattutto lo stamnos, grandi forme che per la loro ampia superficie si prestavano a più complessi svolgimenti narrativi e che meglio rispondevano alle strategie commerciali.

Al Pittore di Copenaghen possono essere ascritti due stamnoi, uno, integro, proveniente da Vulci tra il 1832 e il 1833 che, disperso durante la Seconda guerra mondiale, una volta giunto a Berlino grazie all'intermediazione di Christian Karl Josias von Bunsen, è riapparso a Mosca nel 2006 (FIG. 5)³¹, e un altro al Louvre, in otto frammenti che, acquistato nel 1861 dal

30 Il gruppo, portato via da Serse nel 480, restituito da Alessandro Magno (Arriano, *Anabasi* III 16. 8), o da Antioco (Pausania I 6. 8), o da Seleuco (Valerio Massimo II 10 ext. 1), fu visto da Pausania accanto al gruppo più recente. Le due statue, infatti, erano state subito sostituite da un altro gruppo bronzeo in posa dinamica, realizzato da Kritios e Nesiotes nel 477 (*Marmor Parium*, FGrHist 239, A 54), al quale ogni anno l'arconte polemarco effettuava un sacrificio. La rilevanza della dedica di una statua onoraria pubblica nell'agorà, soggetta alle procedure di controllo della *polis*, è rimarcata dal fatto che bisognerà attendere un secolo circa perché ciò si ripettesse con la statua di Conone, eretta in occasione della vittoria di Cnido del 394 (Demostene, *Contro Leptine* 69-70). Per il valore politico del gruppo dei Tirannicidi si rimanda a Shear, 2012: 27-55, con ulteriore bibliografia.

31 Stamnos attico a figure rosse, ricomposto da frammenti, attribuito al Pittore di Copenaghen, proveniente da Vulci, iscrizione Ορεσστες, Mosca, Museo Statale di Belle Arti, Pushkin (BAPD 202912). Disegno in Gerhard, 1843: tav. 24.



Figura 6. Frammenti di stamnos attico a figure rosse, attribuito al Pittore di Tyszkiewicz, Zurigo, Università (Knoepfler, 1993: tav. 4).



Figura 7. Frammento di stamnos attico a figure rosse, attribuito al Pittore di Triptolemos, Basilea, Herbert Cahn (Knoepfler, 1993: tav. 5).

marchese Campana, potrebbe essere stato frutto di un ritrovamento nel territorio etrusco³². Nell'esemplare meglio conservato, Oreste, qualificato dall'iscrizione, con una postura che richiama da vicino quella di Neottolemo nell'aggressione a Priamo e in pieno assetto oplitico, attirandolo a sé, affonda la spada nel petto nudo di Egisto che dal trono oppone un'ultima resistenza; permangono a sinistra Clitemestra con la bipenne, a destra Elettra con la mano alzata; nell'altro frammento è accolta la *hair-grabber pose* per la resa dei due protagonisti. Coerente per cronologia con quello è lo stamnos, anche questo in frammenti, attribuito al Pittore di Tyszkiewicz, che riduce la scena a tre personaggi, delimitati da una cornice (FIG. 6)³³; in un altro esemplare attribuito allo stesso Pittore, sempre del 480, della collezione Astarita nei Musei Vaticani, viene enfatizzata l'imminenza del colpo; non è escluso che anche qui a destra ci fosse una terza figura, perduta, verosimilmente Elettra³⁴. Attorno al 470 il Pittore di Triptolemo, formatosi nel *kerameion* del Pittore di Brygos, gioca sulla frontalità del volto di Egisto con gli occhi socchiusi, i capelli trattenuti da Oreste, armato (FIG. 7)³⁵; la vittima teneva forse la lira, come suggerisce Prag (1985: 94), a causa della posizione del braccio sinistro. Elettra, iscritta, è a destra. La presenza della palma e l'assenza di Clitemestra a sinistra, dove invece compaiono uomini armati di lancia, suggeriscono la condivisione di moduli formali con la morte di Priamo a opera di Neottolemo. In questo contesto la palma potrebbe valere come marcatore apollineo (cfr. Dietrich, 2010: 412, 466, 473, nota 113, e *passim*), in virtù della sua connessione mitico-culturale con il dio che ha un ruolo attivo nella vicenda anche nella tradizione precedente a Eschilo (Davies, Finglass, 2014: 489).

Variazioni significative sul tema appaiono negli anni 470-460. Il Pittore di Egisto, vicino al Pittore di Copenhagen (Williams, 2017: 162-163, 183, nota 178), decora un grande cratere a calice sul quale Oreste, in totale nudità, accentua la dinamica diagonale della composizione, prendendo Egisto per il braccio. L'inserimento della nutrice che abbraccia un bambino, forse Erigone, figlia di Egisto e Clitemestra, rimarca l'illiceità dell'atto (FIG. 8)³⁶. Il Pittore ripropone la scena in un altro esemplare a colonnette in cui Pilade subentra a Taltibio e dove Oreste, lasciata l'armatura di oplita, veste la clamide (FIG. 9)³⁷.

Sullo stamnos a Boston il Pittore di Berlino, invece, sostituisce il trono con un *klismos*, lasciando cadere dalla mano sinistra di Egisto un *barbitos* (FIG. 10)³⁸. La presenza dello strumento a corde non appare qui per la prima volta, come si è detto. Se lo schema è quello

32 Stamnos attico a figure rosse, attribuito al Pittore di Copenhagen, Parigi, Musée du Louvre (BAPD 202925). Cfr. anche Davies, 1973: 117-124, fig. 4-10. Per la questione Pittore di Copenhagen - Sirisco, Pevnick, 2016: 36-46; Williams, 2017: 162-163. Per la collezione del marchese Campana, Sarti, 2001.

33 Frammenti di stamnos attico a figure rosse, attribuito al Pittore di Tyszkiewicz, Zurigo, Università (BAPD 202651).

34 Frammento di stamnos attico a figure rosse, attribuito al Pittore di Tyszkiewicz, Città del Vaticano, Musei Vaticani (BAPD 202652; Rocco, 2016: 135-136, n. 89, tav. 92). Per il lato B si è ipotizzata la presenza di Clitemestra e Taltibio.

35 Frammento di stamnos attico a figure rosse, attribuito al Pittore di Triptolemos (iscritti i nomi Orestes, Aigisthos, Elektra), Basilea, Herbert Cahn (BAPD 275198).

36 Cratere a calice attico a figure rosse, attribuito al Pittore di Egisto, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia (BAPD 12959).

37 Cratere a colonnette attico a figure rosse, attribuito al Pittore di Egisto, Bologna, Museo Civico, 470 circa, dal sepolceto etrusco della Certosa (BAPD 205666).

38 Stamnos attico a figure rosse, attribuito al Pittore di Berlino, Boston, Museum of Fine Arts, circa 470-460 (BAPD 201970).



Figura 8. Cratere a calice attico a figure rosse, attribuito al Pittore di Egisto, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia (Godart, De Caro, 2007, n. 25).



Figura 9. Cratere a colonnette attico a figure rosse, attribuito al Pittore di Egisto, Bologna, Museo Civico (Zannoni, 1876: tav. 79.1-3).

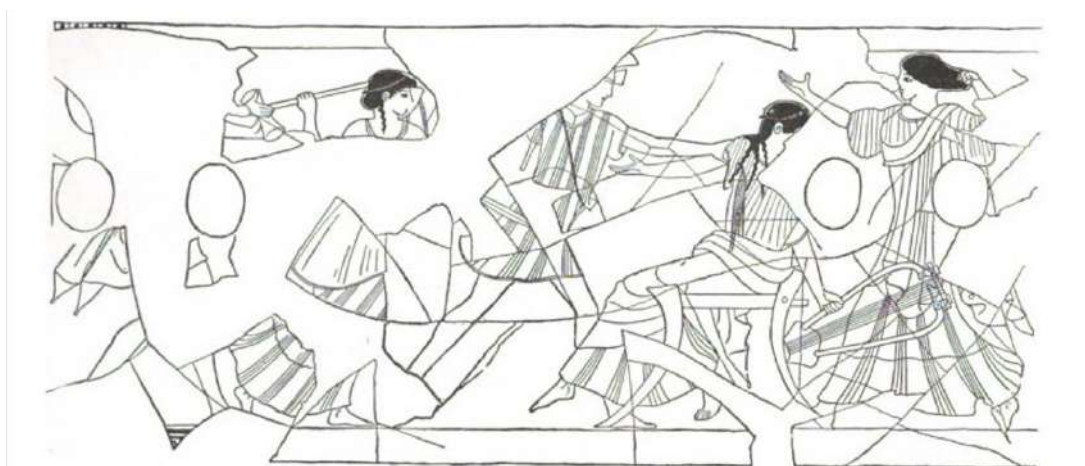


Figura 10. Disegno del lato A dello stamnos attico a figure rosse, attribuito al Pittore di Berlino, Boston, Museum of Fine Arts (Prag, 1985: tav. 16b).

utilizzato anche per l'aggressione al poeta Linos³⁹, il *barbitos*, paradigma della *tryphe* ionica, della convivialità raffinata, dell'erotismo⁴⁰, che sostituisce qui la lira, è spesso associato ad Anacreonte che insieme a Simonide e a Laso di Ermione è ricordato da Aristotele come uno dei poeti protetti da Ipparco, amante delle Muse e della vita amorosa (Aristotele, *Costituzione degli Ateniesi* 18. 1; vd. Neils, 2017: 9). L'immagine che ne deriva è quella del tiranno molle ed effeminato, che distoglie lo sguardo dall'assalitore, succube di un potere effimero.

La variante del *barbitos* e del *klismos* è ripresa dal Pittore della Docimasia sul cratere a calice conservato a Boston, rinvenuto con tutta probabilità in una tomba etrusca (Isler-Kerényi, 2016: 188). Sia la vendetta di Oreste, sia la morte di Agamennone, sull'altro lato sono ambientate all'interno di un edificio, contraddistinto da un fregio dorico, supportato da colonne con capitello eolico, che alludono al palazzo reale⁴¹. La mollezza del tiranno è accentuata dalla posa rilassata della vittima che arretra, richiamando lo schema della *death of a collapsing figure*, e dalle vesti discinte che mostrano il petto ferito. Per la morte di Agamennone, mancando precedenti, il Pittore replica lo stesso modello; la tunica sottile ricamata senza cuciture nonché il *pathos* della scena hanno talvolta suggerito un legame con l'*Oresteia* del 458, sebbene tali elementi trovino giustificazione nella tradizione figurativa precedente (Roschino, 2015: 107-125)⁴². Il recente ostracismo di Temistocle nel 471/0 (Diodoro XI 54) potrebbe aver rappresentato lo stimolo per affrontare un soggetto imbarazzante, poiché mostrava la fine antierica di un protagonista della spedizione greca contro Troia, ormai identificata come allegoria del *medikos polemos*, per mano di una donna greca.

³⁹ Cfr. lo stamnos attico a figure rosse, attribuito al Pittore di Tyszkiewicz, Boston, Museum of Fine Arts (BAPD 202650).

⁴⁰ Per esempio, la lekythos attica a figure rosse, attribuita al Pittore di Brygos, Gela, Museo Archeologico (BAPD 204120).

⁴¹ Cratere a calice attico a figure rosse, attribuito al Pittore della Docimasia, proveniente dal mercato antiquario, Boston, Museum of Fine Arts, circa 470-460 (BAPD 275233).

⁴² Tra gli altri, per una datazione dopo il 458, Isler-Kerényi, 2016: 187-189.



Figura 11. Hydria attica a figure rosse, dispersa (*Burlington Exhibition*, 1904: tav. XCV).



Figura 12. Kylix attica a figure rosse, dispersa (*Kunst der Antike*, 1981: n. 162).

Accanto ai grandi vasi da simposio, l'Egistofonia ritorna anche su un'hydria, già appartenente alla collezione di Alfred Higgins, apparsa nel Catalogo della *Burlington Exhibition* del 1903, attribuita da Beazley a un Undetermined Early mannerist, ora dispersa (FIG. 11)⁴³; sulla spalla, Egisto, scivolato indietro sul *klismos* per la ferita ricevuta al petto, impugna lo scettro, mentre Oreste, citando la tensione del più recente gruppo dei Tirannicidi⁴⁴, sta per infliggergli il secondo colpo. Rispetto allo schema diffuso, Clitemestra, con la doppia ascia, raggiunge l'amante alle spalle, seguita da una delle figlie; a sinistra, inoltre, stando alla scheda, sarebbero rappresentati un guerriero e una figura seduta che si appoggia a una clava; se per il primo è possibile ipotizzare Pilade, la seconda appare quantomeno dubbia, nonostante l'integrità e l'assenza di restauri, dichiarate dal catalogo (*Burlington Exhibition*, 1904: 112, H 55, tav. XCV). La posizione di Clitemestra alle spalle di Egisto ritorna solo sull'anfora a Philadelphia del Pittore di Jahn⁴⁵, ceramografo etrusco, attivo tra il 480 e il 460 a.C., aduso a rielaborare modelli attici (Scarrone, 2008: 49-89). L'hydria è l'unico esempio tra quelli citati, per il quale possiamo presumere una provenienza ateniese⁴⁶.

Sulla base della cronologia fornita dalla scheda del catalogo di vendita della Galerie Günter Puhze, l'ultima della serie in ordine cronologico potrebbe essere la kylix in frammenti, dispersa⁴⁷, collocata nella metà del V secolo (FIG. 12). È possibile ricostruire il gesto di Oreste, di cui si intravede il braccio sinistro, che trattiene per i capelli Egisto, con lo scettro, mentre con la mano destra lo trapassa. Meno convincente l'ipotesi di vedervi la morte di Priamo, dal momento che Neottolema è in genere presentato armato anche di scudo⁴⁸.

CONCLUSIONI

Il riesame del tema dell'Egistofonia conferma la capacità dei ceramografi della generazione dei Pionieri e dei loro immediati successori di articolare strategie narrative e di rielaborare il mito attraverso codici visivi non necessariamente sovrapponibili a quelli della tradizione scritta, ricalibrati alla luce delle tensioni del corpo sociale ateniese. In questa prospettiva, l'uccisione di Egisto, in quanto modello mitico del tirannicidio, poteva andare a intercettare il clima politico post-clistenico in un contesto in cui il forte impatto suscitato dall'uccisione di Ipparco veniva formalizzato anche con la dedica pubblica del gruppo di Antenore.

⁴³ Hydria attica a figure rosse, dispersa (BAPD 206795; ARV² 587, 64; *Addenda* 263). Per la cronologia dei Manieristi (Mannack, 2001: 117-118). Gli Early Mannerists coprono un arco cronologico che dall'inizio del V secolo arriva fino agli anni sessanta.

⁴⁴ Vedi *supra* nota 30.

⁴⁵ Anfora etrusca attribuita al Pittore di Jahn, Philadelphia, University of Pennsylvania Museum of Archaeology and Anthropology, già Collezione Basseggio, da Vulci (Scarrone, 2008: 70-71, n. 6).

⁴⁶ *Burlington Exhibition*, 1904: 112, H 55, tav. XCV. Il vaso è detto "from Athens".

⁴⁷ Kylix attica a figure rosse, dispersa (*Kunst der Antike*, 1981: n. 162; BAPD 6591).

⁴⁸ Da espungere dal gruppo, per la presenza dell'altare, uno degli elementi consueti nelle scene con la morte di Priamo, con cui l'Egistofonia condivide molti punti, invece, l'oinochoe attica a figure rosse, attribuita a un seguace di Douris (Gais, 1981: 374, n. 22), anche questa perduta, proveniente dalla Sicilia.

La sua comparsa, tuttavia, non rappresenta un fenomeno isolato. Altri soggetti, che ricorreranno nella tragedia, esordiscono in questo momento, stigmatizzando comportamenti trasgressivi⁴⁹. La follia delle figlie di Cadmo e lo *sparagmos* di Penteo, narrati da Eschilo⁵⁰ e poi da Euripide nelle *Baccanti*, appaiono decodificati dalle iscrizioni per la prima volta nel 520-510 su uno psykter frammentario da Orvieto, attribuito a Eufonio⁵¹, per ripresentarsi poco più avanti sulla kylix del circolo di Nicostene - dove fa capolino una lepre⁵² a presagire il verso di Eschilo (*Eumenidi* 26) in cui la morte del re tebano è paragonata a quella dell'animale - e sullo stamnos del Pittore di Berlino, sul quale lo smembramento dell'uomo, perpetrato a mani nude, si fa altamente drammatico con la rappresentazione delle viscere, esibite da una delle donne⁵³. Viene da chiedersi se l'introduzione degli agoni drammatici alle Grandi Dionisie, coincidente con il consolidamento dell'assetto democratico, possa aver giocato un ruolo nell'affermazione di questi nuovi soggetti⁵⁴. Le Grandi Dionisie funzionavano, infatti, come strumento attraverso il quale la nascente democrazia poteva celebrare e rappresentare sé stessa: un momento di partecipazione collettiva in grado di rafforzare la coesione identitaria del corpo civico.

Se *milieu* e mito costituiscono il bacino dal quale ceramografi e poeti attingono motivi e temi, che possono adattare, variare o contaminare attraverso schemi e modelli ripetuti e ripetibili in base a specifiche esigenze, è indubbio che le provenienze accertate o presunte, quasi tutte riconducibili alla penisola italiana, rivelino ancora una volta come il modellare forme e iconografie da parte delle officine ateniesi non fosse un processo del tutto estraneo alle logiche di strategia economica.

La fortuna commerciale dell'Egistofonia, consolidatasi attraverso moduli iconografici standardizzati, suscettibili di variazioni laddove contaminati con altri soggetti di ampia popolarità, si avvale soprattutto di vasi di grandi dimensioni pensati per il simposio, almeno nel luogo di produzione, ma adatti anche a una loro rifunzionalizzazione⁵⁵: il che se da una parte ribadisce l'esistenza di dinamiche produttive, consapevolmente orientate ai mercati d'esportazione, dall'altra testimonia ancora una volta l'appropriazione selettiva dei miti in contesti extra-attici da parte delle élite locali. L'uccisione di Egisto per mano di Oreste si configurava come esempio paradigmatico di *hybris* punita, fungendo da monito sulla fragilità e sui rischi dell'esercizio del potere, ottenuto attraverso la violazione delle norme etiche e civili. La sua duttilità, capace di rispondere alle esigenze di fruitori differenti, è forse una delle chiavi per comprenderne la propagazione. Come affermava Oliver Taplin (2007: 28), "the tragedy-related pictures, on the other hand, show a mythological story as a mythological story: they are paintings of a myth, not paintings of a play".

49 Interessanti in proposito le riflessioni di Saunders 2010: 1-21, relative alla diversa modalità di rappresentazione della morte eroica e della morte bestiale fuori dal campo di battaglia.

50 Come attestano l'*hypothesis* di Aristofane di Bisanzio alle *Baccanti*, in riferimento alla tragedia *Pentheus*, e uno scolio ai vv. 25-26 delle *Eumenidi*, cfr. Gantz, 2007: 61-64.

51 Psykter attico a figure rosse, attribuito a Eufonio, Boston, Museum of Fine Arts (BAPD 200077). Il nome Πενθεύς appare a destra della nuca dell'uomo, fatto a brandelli dalle donne.

52 Kylix attica a figure rosse, attribuita alla cerchia di Nicostene, Parigi, Musée du Louvre (BAPD 201114).

53 Stamnos attico a figure rosse, attribuito al Pittore di Berlino, Oxford, Ashmolean Museum (BAPD 201963).

54 La convergenza delle testimonianze archeologiche ed epigrafiche rende verosimile una collocazione dei primi agoni drammatici negli anni immediatamente successivi alla riforma clistenica, Csapo, Wilson, 2026: 10-12.

55 Lo stamnos è, per esempio, una delle forme più frequentemente esportata in Etruria nell'ambito della produzione del Pittore di Berlino (Saunders, 2017: 113-117, fig. 2).

BIBLIOGRAFIA

- Beazley, J.D. (1931). Disiecta Membra, *The Journal of Hellenic Studies*, 51,1, 39-56.
- Beazley, J.D. (1933). *Campana Fragments in Florence*, London: Oxford University Press.
- Bonaparte, L. (1829). *Prince de Canino, Muséum étrusque. Fouilles de 1828 à 1829. Vases peints avec inscriptions*, Viterbe: chez Camille Tosoni imprimeur.
- Brommer, F. (1956). Eine kampanische Kanne in Schloss Fasanerie, *Marburger Winckelmann-Programm*, 13-20.
- Brommer, F. (1973). *Vasenlisten zur griechischen Heldensage*, Marburg: N. G. Elwert.
- Brunn, H. (1859). *Geschichte der griechischen Künstler*. Bd. 2, Stuttgart: Ebner & Seubert.
- Bundrick, S.D. (2019). *Athens, Etruria, and the Many Lives of Greek Figured Pottery*. *Wisconsin Studies in Classics*, Madison: The University of Wisconsin Press.
- *Burlington Exhibition* (1904). *Burlington Fine Arts Club, Exhibition of Ancient Greek Art, 1903*, London: Printed for the Burlington fine arts club.
- Caskey, L.D. (1935). Rec. a J.D. Beazley, Campana fragments in Florence, London, Oxford Univ. Press, 1933, *American Journal of Archaeology*, 39, 410-420.
- Csapo, E., Wilson, P. (2026). *A Social and Economic History of the Theatre to 300 BC. I. The Theatre Festivals of Athens: Documents with Translation and Commentary*, Cambridge - New York - Melbourne: Cambridge University Press.
- Davies, M.I. (1969). Thoughts on the Oresteia before Aischylos, *Bulletin de correspondance hellénique*, 93,1, 214-260.
- Davies, M.I. (1973). The Death of Aigisthos. A Fragmentary Stamnos by the Copenhagen Painter, *Opuscula Romana*, 9, 117-124.
- Davies, M., Finglass, P.J. (2014). *Stesichorus, The Poems*. Edited with Introduction, Translation and Commentary by M. Davies and P.J. Finglass, Cambridge: Cambridge University Press.
- Dietrich, N. (2010). *Figur ohne Raum? Bäume und Felsen in der attischen Vasenmalerei des 6. und 5. Jahrhunderts v. Chr.* (ICON - Image and Context 7), Berlin - New York: W. de Gruyter.
- Eschbach, N. (2025). Paul Hartwig und die Meisteschen. Einige Anmerkungen zur frühen Vasenforschung, in S. Schmidt and A. Tsingarida, *The Corpus Vasorum Antiquorum 1922-2022. A Century of exploring Greek vases. Typologies, readings and debates*, edited by with the collaboration of Anne Coulié (Corpus vasorum antiquorum. Belgique. Supplément, 1), Bruxelles: Académie Royale des sciences, des lettres et des beaux-arts de Belgique, 55-61.
- Gais, R.M. (1981). Aigisthos, *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, I, Zürich und München: Artemis, 371-379.
- Gantz, T. (2007). The Aischylean Tetralogy, in M. Lloyd, *Oxford Readings in Aeschylus*, New York: Oxford University Press, 40-70.
- Gerhard, E. (1831). *Rapporto intorno i vasi Volcenti, diretto all'Istituto di corrispondenza archeologica*, estratto dagli Annali dell'Istituto, Roma.
- Gerhard, E. (1843). *Etruskische und Kampanische Vasenbilder des Königlichen Museums zu Berlin*, Berlin: G. Reimer.
- Gill, D.W.J., Chippindale, C. (2007). From Malibu to Rome: further developments on the return of antiquities, *International Journal of Cultural Property*, 14, 205-240.
- Godart, L., De Caro, S. (2007). *Nostoi. Capolavori ritrovati*. Roma, Palazzo del Quirinale, Galleria di Alessandro VII, 21 dicembre 2007-2 marzo 2008, Roma: Segretariato generale della Presidenza della Repubblica.
- Greco, E. (2014) L'Agora del Ceramico e i suoi 'predecessori', in E. Greco, *Topografia di Atene. Sviluppo urbano e monumenti dalle origini al III secolo d.C.* 3,2, *Quartieri a nord e nord-est dell'Acropoli e Agorà del Ceramico*, SATAA, Atene: Pandemos, 895-917.
- Hartwig, P. (1893). *Die griechischen Meisterschalen der Blüthezeit. Des strengen rothfigurigen Stiles*, Stuttgart - Berlin: W. Spemann.
- Hoppin, J.C. (1919). *A Handbook of Attic Red-figured Vases, signed by or attributed to the various Masters of the Sixth and Fifth Centuries B.C.*, 1, Cambridge (MA): Harvard University Press.
- Kei, N. (2023). François Lissarrague, Observer, dessiner, étudier les vases attiques. Pour une anthropologie des images grecques, *Écrire l'histoire*, 23, 219-222.
- Isler-Kerényi, C. (2016). Oreste nella ceramografia greca, *Dionysus ex machina* 7, 183-207.
- Klein, W. (1886). *Euphronios. Eine Studie zur Geschichte der griechischen Malerei*, Wien: C.

- Gerold's Sohn.
- Klein, W. (1887). *Die griechischen Vasen mit Meistersignaturen*, Wien: Druck und Verlag von Carl Gerold's sohn.
 - *Kunst der Antike* (1981). *Kunst der Antike, Katalog 3* (Galerie Günter Puhze, 1981), Freiburg.
 - Kurtz, D.C. (1975). *Athenian White Lekythoi. Patterns and Painters*, Oxford: Clarendon Press.
 - Knoepfler, D. (1993). *Les imagiers de l'Orestie: mille ans d'art antique autour d'un mythe grec*. Catalogue d'une exposition créée au Musée d'art et d'histoire du Neuchâtel, novembre 1991-février 1992 et partiellement reprise au Collège du sud à Bulle, novembre-décembre, Zürich: Akanthus.
 - Levi, D. (1935). Nuove integrazioni di frammenti della collezione Campana nel Museo di Firenze, *Bollettino d'arte*, 29, 258-268.
 - Lissarrague, F. (1990). Uno sguardo ateniese, in P. Schmitt Pantel, *Storia delle donne in Occidente. L'antichità*, Roma - Bari: Laterza, 179-240.
 - Lissarrague, F. (1999). Publicity and Performance. Kalos inscriptions in Attic vase-painting, in S. Goldhill and R. Osborne, *Performance Culture and Athenian Democracy*, Cambridge: Cambridge University Press, 359-373.
 - Lissarrague, F. (2013). *La cité des satyres. Une anthropologie ludique (Athènes VIe-Ve siècles avant J.-C.)*, Paris: Éditions EHESS.
 - Mannack, T. (2001). *The Late Mannerists in Athenian Vase-painting*, Oxford: Oxford University Press.
 - Merkelbach, R., West, M.L. (1967). *Fragmenta Hesiodica*, Oxonii: E Typographeo Clarendoniano.
 - Musti, D., Beschi, L. (1982). *Pausania. Guida della Grecia. Libro I, L'Attica*, Roma - Milano: Fondazione Lorenzo Valla - A. Mondadori.
 - Muth, S. (2006). *Bilder vom Troia-Mythos in der griechischen Kunst*, in M. Zimmermann, *Der Traum Von Troia. Geschichte und Mythos einer ewigen Stadt*, München: C. H. Beck, 71-88.
 - Neils, J. (2017). *Athens in the Time of the Berlin Painter*, in Padgett 2017, 3-19.
 - Osada, T. (2008). The Honor of Orestes and the Cowardice of Aigisthos. Formation of the Social Ideal and Athenian Vase-Painting in the Early-Classical Period, *Bulletin Antieke Beschaving*, 83, 61-71.
 - Padgett, J.M. (2017). *The Berlin Painter and his World. Athenian Vase-painting in the Early Fifth Century B.C.*, New Haven - London: Yale University Press.
 - Pemberton, E.G. (1966). A Note on the Death of Aigisthos, *American Journal of Archaeology*, 70, 377-378.
 - Pevnick, S. (2016). Le style est l'homme même? On Syriskan Attributions, Vase Shapes, and Scale of Decoration, in N. Eschbach, S. Schmidt, *Töpfer - Maler - Werkstatt: Zuschreibungen in der griechischen Vasenmalerei und die Organisation antiker Keramikproduktion*, Beihefte zum Corpus vasorum antiquorum 7, München: Beck, 36-46.
 - Philippaki, B. (1967). *The Attic Stamnos*, Oxford: Clarendon Press.
 - Prag, A.J.N.W. (1985). *The Oresteia: Iconographic and Narrative Tradition*, Chicago - Warminster: Aris & Phillips - Bolchazy-Carducci.
 - Robert, C. (1881). *Bild und Lied. Archäologische Beiträge zur Geschichte der griechischen Heldensage*, Berlin: Weidmann.
 - Robertson, M. (1975). A Red-figured Lekythos, *The J. Paul Getty Museum Journal*, 2, 57-60.
 - Rocco, G. (2016). *Vasi antichi dipinti del Vaticano. La Collezione Astarita nel Museo Gregoriano Etrusco, II: 2,1-2, Ceramica attica bilingue a figure rosse e vernice nera* (con i contributi di J. Gaunt, M. Iozzo e A.J. Paul), Città del Vaticano: Edizioni Musei Vaticani.
 - Rotstein, A. (2016). *Literary History in the Parian Marble*, Washington: Harvard University Press.
 - Roscino, C. (2015). Il velo di Agamennone sul cratere di Boston, *Museum of Fine Arts*, 63.1246, *Aevum Antiquum*, 15, 107-125.
 - Sarti, S. (2001). *Giovanni Pietro Campana, 1808-1880. The Man and his Collection*, Oxford: Archaeopress.
 - Sarti, S. (2012). John Davidson Beazley e i Campana Fragments in Florence, *Notiziario della Soprintendenza per i Beni Archeologici della Toscana*, 8, supplemento 1, 203-209.
 - Sarti, S. (2025). Vase Fragments. Approaches to Collecting Ancient Pottery, in S. Schmidt and A. Tsingarida, *The Corpus Vasorum Antiquorum 1922-2022. A Century of Exploring Greek Vases. Typologies, readings and debates*, with the collaboration of Anne Coulié (Corpus vaso-

- rum antiquorum. Belgique. Supplément, 1), Bruxelles: Académie Royale des sciences, des lettres et des beaux-arts de Belgique, 97-116.
- Saunders, D. (2010). Warriors' Injuries on Red-figure Vases, *Mouseion*, serie III, 10, 1-21.
 - Saunders, D. (2017). The Distribution of the Berlin Painter's Vases, in Padgett 2017, 107-131.
 - Scarrone, M. (2008). Il Pittore di Jahn, *Studi Etruschi*, 74, 49-89.
 - Shapiro, H. A. (2004). Leagros the Satyr, in C. Marconi, *Greek Vases: Images, Contexts and Controversies*. Proceedings of the Conference sponsored by The Center for the Ancient Mediterranean at Columbia University, 23-24 March 2002, Leiden - Boston: Brill, 1-11.
 - Shear, J. (2012). Religion and the Polis: the Cult of the Tyrannicides at Athens', *Kernos*, 25, 27-55.
 - Taplin, O. (2007). *Pots & plays. Interactions Between Tragedy and Greek Vase-painting of the Fourth Century B.C.*, Los Angeles: J. Paul Getty Museum.
 - *The Museum Year (1977-1978)*. Classical Art, *The Museum Year: Annual Report of the Museum of Fine Arts, Boston, 1977-78*, 102, 22-23.
 - Vermeule, E. (1966). The Boston Oresteia Krater, *American Journal of Archaeology*, 70, 1-22.
 - Viret, F. (2008). *Au fil de la lame. Essai sur la représentation de la hache sacrificielle et la construction des genres dans l'Athènes classique*, Gollion: Infolio éditions.
 - Wernicke, K. (1885). Beiträge zur Kenntniss der Vasen mit Meisternamen, *Archäologische Zeitung*, 43, 250-262.
 - West, M.L. (2003). *Greek Epic Fragments. From the Seventh to the Fifth Centuries BC.*, edited and translated by Martin L. West. Loeb Classical Library 497, Cambridge (MA) - London: Harvard University Press.
 - Williams, D. (2017). *Beyond the Berlin Painter. Toward a Workshop View*, in Padgett 2017, 144-187.
 - Zannoni, A. (1876). *Gli scavi della Certosa di Bologna*, Bologna: Regia Tipografia.

THE GREEK EPITAPH OF SABINOS, WITH SELEUCID DATE

EL EPITAFIO GRIEGO DE SABINO, CON DATACIÓN SELÉUCIDA

Sabino Perea Yébenes¹

UNED, Madrid

sperea@geo.uned.es

<https://orcid.org/0000-0003-1395-6258>

RESUMEN

En estas páginas interpretamos un monumento funerario inédito, muy probablemente de Seleucia del Éufrates (Zeugma), que circula desde hace décadas en el mercado del arte anticuario. Presenta la particularidad de estar fechado por el calendario Seléucida. Proponemos que el epitafio del joven Sabino se data en el mes de febrero del año 39 de nuestra Era.

Palabras clave: Retrato funerario. Epitafio. *Sabinos* / *Sabinus*. Seleucia (Zeugma). Era Seléucida.

ABSTRACT

In these pages I study an unpublished funerary monument, most likely from Seleucia on the Euphrates (Zeugma), which has been circulating for decades in the antiquarian art market. It has the particularity of being dated by the Seleucid calendar. We propose that the epitaph of the young Sabinus is dated to the month of February of the year 39 of our Era.

Keywords: Funerary portrait. Epitaph. *Sabinos* / *Sabinus*. Seleucia (Zeugma). Seleucid Era.

THE MONUMENT

This is a Roman funerary monument, made of very porous limestone, which is soft and easy to work with. The state of conservation is generally good, except on the right side of the deceased's face, where corrosion has taken effect on the stone to the point of disfiguring it a little.

The measurements are 60 x 45 x 15 cm

In June 2019 the monument has been in the Ifergán Antiquarian Gallery, in Málaga city. From its public database we took the picture². Previously it belonged to the private collection of Mr. Roy Hofheinz (1912-1982),³ in Texas, USA, who had acquired it around the 1970s. More recently, already circulating in the legal antiquities market, the photo was published in the catalogue of Bonhams Antiquities, London, auction 21968 dated October 2, 2014, p. 64, no 69, also in the public domain⁴.

The monument shows us the portrait of the deceased, and below it the epitaph with his name, to which we will pay attention shortly.

The portrait is in a vaulted niche. Everything is in one piece. The sculpture is achieved by roughening the stone to give shape to the human figure. The size is more delicate on the face than on the dresses. It is a young man, with a serious and calm countenance, who looks straight ahead. The eyes retain traces of paint. The nose is somewhat prominent, worn at the tip. The mouth is perfectly outlined, as are the cheekbones, eyelids and eyebrows. Only the shape of the boy's left ear is visible; The right side of the character, as we said, shows clear deterioration due to corrosion of the stone. The wear and tear also affect, although with less damage, the hairstyle: the short hair that falls towards the middle of the forehead, all worked with a burin in equidistant vertical lines that reflect a complex, somewhat effeminate hairstyle.

¹ Consolidated Research Group Res Publica et Res Sacra (GI-19 UNED).

² <http://ifergangallery.com/obra/estela-funeraria-romana-de-piedra-caliza-200-d-c-2/>

³ Lawyer, judge, politician, sports lover (McComb, 2008: 91) and collector of modern and antique works of art that he gathered in Suckster House, a luxurious Victorian-style house built around 1894-1896.

⁴ https://issuu.com/archaeologymatters/docs/bonhams__21968_antiquities__02.10.2



Fig. 1. Funerary monument of Sabinos.

The work of the clothes is not very meticulous; it features the upper part of the Roman toga. The folds are somewhat coarse. The abundance of clothing prevents the arms from being signified. The character does not wear any kind of personal adornment, which clears up the initial doubt that it was a woman.

The sides and back are not worked by the sculptor. This makes sense because the monument is intended to be seen only from the front, attached to a wall, as are the funerary portraits found in other Syrian cities, such as the monuments from the Valley of the Tombs of Palmyra⁵ or those from Seleucia on the Euphrates (Zeugma). Rarely do funerary portraits from Palmyra appear in vaulted niches. The sculpture of this tomb, the typology – bas-relief in niche – is the majority form in the funerary monuments of Seleucia (Skupinska-Løvset, 1987 and 1999), as well as the writing, very similar to many of the epitaphs of the Roman period, written in Greek, found in Seleucia. In its necropolis, all the characters represented in the tombs appear dressed in toga, as a way of affirming their adopted cultural identity, the Roman one⁶.

⁵ It has been calculated that several thousand funerary portraits have come out of the necropolises of Palmyra (About these: Gawlikowski, 1970; Sadurska, 1975 and 1982; Stierlin, 1987: 158-164; Sadurska and Bounni, 1994; Kropp and Raja, 2014; Raja, 2017). A European project (*The Palmyra Portrait Project*) now aims to catalogue all Palmyrene funerary portraits around the world, led by Andreas J. M. Kropp and Rubina Raja, and funded by the Ny Carlsberg Foundation, Copenhagen (Project information in Kropp/Raja: 2014). Palmyrene portraits are practically mostly funerary, either round or in relief, inscribed in the local language (Gawlikowski, 1974: 90-10, repertoire of epitaphs in the Palmyrene language).

⁶ Klaver, 2019: 223: "In general, people in the Roman Empire are portrayed in a wide range of dress on funerary monuments, either dress of the new and/or dominant culture, or local/regional dress, or hybrid dress showing influences of several cultures... This new dress type did not involve the adoption of Roman dress elements; it was a solely native ensemble but created under Roman rule". In addition to funerary portraits (where all the characters appear in toga), this clothing is exhibited by all the male characters in round sculptures. *Vid.* Wagner 1976: Taf. 57-58 (Nr. 155-163). About the sculptures of gods, mythological characters, and important people of Palmyra, Wielgocz-Rondolino, 2023: 523-562. Absence of funerary portraits of ordinary people. The same, for Seleukia, see Raja, 2019: 95-110, and Koçak, 2023: 566-570). In general, on the art of portraiture in Roman Syria, Blömer and Raja (2019: 7-26). Rumscheid (2019: 65-83) has paid particular attention to the dress of the women in the funerary portraits of Seleucia, which show the same artistic and workshop style as the epitaph of Sabinus that we are studying. See, Rumscheid, 2019: 67 (fig. 5.6), 68 (fig. 5.7), 70 (fig. 5.10), 71 (fig. 5.12), 72 (fig. 5.13, 5.14, 5.15). These examples reinforce the hypothesis that it came from Seleukia. See also, Skupinska-Løvset, 1987:101-29. In none of these studies, attention is paid to the epigraphic texts of the epitaphs.



Fig. 2. Seleucia. Tomb of *Heraeis*. 57 x 44 cm. Adana Archaeological Museum.



Fig. 3. Seleucia. Tomb of *Sosipatra* 60 x 46 cm. Adana Archaeological Museum.



Fig. 4. Seleucia. Tomb of an anonymous woman, daughter of *Marcus*. 57 x 48 cm. Archaeological Museum of Adana.



Fig. 5. Seleucia. Tomb of *Flavius Telegonus*, his wife and son. 108 x 54 cm. Archaeological Museum of Adana.

This city, Σέλεύκεια πρὸς τῷ Εὐφράτῃ, was founded by Alexander the Great himself in 305, is in northern Syria, near the border of Commagene⁷. She is also called Zeugma⁸. To the west, about 200 km away, is the Mediterranean (see map). It is a city oriented more to the Greek world than to that of inland Syria. A few years after the date of our epitaph, in 41, Seleucia was the scene of a massacre of 5,000 Jews who had taken refuge there from Babylon, as Flavius Josephus indicates (Josephus, *Ant.* XVIII. 9, § 9). In the epitaph we have studied, noth-

⁷ Str. XIV 2, 29 and XVI, 1, 22-23; XVI, 2, 3. About Seleukia, Wagner, 1976: passim; and Invernizzi, 2010: 366-369.

⁸ Str. XIV, 2, 29; Ptol. *Geog.* V, 4, 10; Pausan. X, 29, 4; Cass. Dio XL, 17, 3; XLIX, 19, 3.

ing suggests that we are dealing with a Jewish man⁹. Seleucia's funerary portraits are of lower artistic quality than those of Palmyra, and are more homogeneous in their style, the result of a local workshop with a long history and profuse production. A small photographic selection allows us to compare some tombs of Seleucia with the relief we are studying.

—Tomb of *Heraeis*, with inscription Ἡραεὶς ἄλυπε χαῖρε. (**Fig. 2**)¹⁰.

—Tomb of *Sosipatra*, with inscription Σωσίπατρα ἄλυπε χα[ῖ]ρε. (**Fig. 3**)¹¹.

—Tomb of Marcus' daughter, with inscription [...]α Μάρκου [ἄλυπε χαῖρε]. (**Fig. 4**)¹².

—Tomb of the daughter of *Flavius Telegonus*, *librarius*, and her family, with inscription Φλά(υιος) Τηλέγονος λείβραρις χαῖρε. (**Fig. 5**)¹³.

Note in this last tomb the lower register, with the portrait of the boy, with a Roman toga held with fibula, and a very careful hairstyle. The portrait, like that of the parents, is naturalistic. In this workshop or workshops the sculptor tries to make real, exact portraits. Except for the image in Fig. 5, the others (Figs. 2-4) the tombs are of bad art, an aspect aggravated by the deterioration of the stone¹⁴. Sabino's tomb is of finer carving. Common to all these examples is the brevity of the epigraphic texts, the repetition of topical formulas, as well as a totally careless of *ordinatio*, with inharmonious lines of writing, with a tendency to accumulate words in the right margin due to a calculation defect. The parallels established with the tombs of Seleucia on the Euphrates (Zeugma), ¹⁵in their form and the arrangement of the text, allow the tomb of Sabinus to be assigned to a Roman necropolis in this Syrian city. In the Archaeological Museum of the current Turkish city of Gazantiep it houses several epitaphs with portraits of the same style; and the visitor can also visit the magnificent Zeugma Mosaic Museum in the city. It is true that the funerary monuments mentioned are sculpted on a different type of stone from the monument of Sabinos, in whitish limestone. But in the ascription -for my part- of Sabino's epitaph to a workshop in Zeugma-Selukia, the artistic style and the epigraphic form prevail over the type of stone, since it cannot be ruled out that the same epigraphic workshop worked with blocks from different quarries. Obviously, and in the absence of better information about the origin of the monument, Zeugma's proposal is provisional.

THE INSCRIPTION

It is presented in three lines of writing. No lyrics are missing. The incision of the lettering is very deep (facilitated by the porosity of the stone, which is soft). The pencil calculated the text to be inscribed on two lines, but the calculation failed, and he had to bring the final two letters of ΠΕΡΙΤΙ/ΟC to a forced line 3. The calculation error in the drawing of this line comes from not having aligned the first letter of ΧΑΙΡΕ, chi, with the first letter of the upper line. The text does not present clear punctures. The high point at the end of the first line looks more like a defect in the stone. In the second line, after the figure ΓΥ, there are two colons that do seem to be the work of a drill bit. In the absence of interpunctuations, the words present intentional separation.

⁹ If this had been the case, the date of the tomb would have varied a few months with respect to the date we have established, since in Babylon the Seleucid year begins in April (on April 2-3, coinciding with the first day of Nissan. *Vid.* Samuel, 1972:142), and not in October as in the rest of the kingdom.

¹⁰ Wagner, 1976: n° 108; Klaver 2019: 367-368.

¹¹ Wagner, 1976: n° 110; Klaver 2019: 388.

¹² Skupinska-Løvset, 1987: fig. 27; Klaver, 2019: 389.

¹³ Wagner, 1976: Taf. 50 Nr. 127; Klaver, 2019: 408-409.

¹⁴ More images of Zeugma funerary stelae, with niche and portrait, in Wagner, 1976: Taf. 43 (Nos. 86, 87), Taf. 44 (Nos. 101), Taf. 45 (Nos. 105, 108, 109, 110), Taf. 46 (Nos. 104, 106, 114, 115), Taf. 47 (Nos. 111, 113, 116), Taf. 48 (No. 121), Taf. 49 (Nos. 122-125), Taf. 50 (Nos. 127, 128, 131), Taf. 51 (No. 129).

¹⁵ On the various types of funerary stelae in Zeugma, see Wagner, 1976: pp. 156-160 and fig. 19 (catalogue drawn of the edicules).

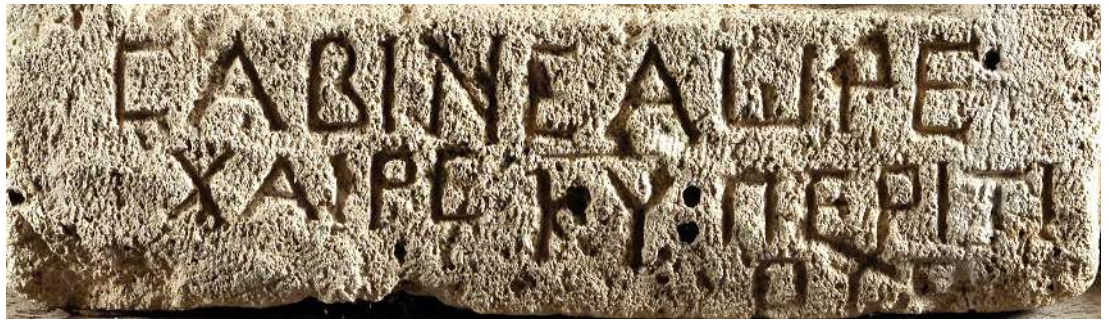


Fig. 6. Inscription. Detail of the tomb of Sabinus (vid. Fig. 1).

Text that I interpret as follows:	
CABINE AΩPE	Σαβῖνε ἄωρε
XAIPE ΓΥ ΠΕΡΙΤΙ	χαῖρε γυ΄ Περίτι-
OC[Θ?]	ος [θ' ?]
Translation:	
Sabinus, died prematurely,	
goodbye! (year) 350 (month of) Peritios [(day) 9?]	

Σαβῖνε is vocative singular¹⁶ of the masculine personal name Σαβῖνος, the deceased to whom the monument is dedicated. The fact that only his name is mentioned (without *praenomen* or *cognomen*) seems to indicate that he may have been an adolescent¹⁷, or simply due to local epigraphic custom (see texts and images in Figs. 2-5). The simple text of the epitaph does not allude to any member of his family, who usually appear as dedicators of the tomb, for example parents or husband. This is not the case.

This personal name is also inscribed in a sepulchral epigram inscribed on two couplets: a *tabula ansata* found in Batanea, Syria¹⁸: Ὑπνος ἔχει σε, μάκαρ, πολυήρατε, διε Σαβῖνε, καὶ ζῆς ὡς ἥρως, καὶ νέκυς οὐκ ἐγένου· εὐδεις δ' ὡς ἔτι ζῶν ὑπὸ δένδροισι σοῖς ἐνὶ τύμβοις· ψυχαὶ γὰρ ζῶσιν τῶν ἄγαν εὐσεβέων. («In the power of sleep you are, blessed, divine, and dearly beloved Sabinus. As if you were a hero you live, and you have by no means died. Under the trees you sleep in your grave as if you were still alive. For the souls of the godly live eternally»).

It is a personal name of Latin-Sabine origin, common in Italian Latin epigraphy, and rare in Greek, which alone adds little about the origin of the deceased. This name is not documented in the Greek funerary inscriptions of Zeugma from the 1st-3rd centuries¹⁹.

The following words (ἄωρε χαῖρε) form a very frequent tandem in epitaphs from the Roman period in the province of Syria, especially in tombs of Seleucia, as recently evidenced by the study by Sanne F. Klaver²⁰.

The word ἄωρε is an adverb formed from ἄωρος -ον (“what happens before time, in haste”), so that it can be translated as “unexpectedly”, “surprisingly”, “prematurely”, “before maturity”, etc., which simply indicates that the deceased died young, as the face of the portrait also shows. Age is not indicated, as is customary.

16 Cf. Luc. Apol. 1.1: Πάλαι σκοπῶ πρὸς ἑμμαντόν, ὦ καλὲ Σαβῖνε, ἀτινά σοι εἰκὸς ἐπελθεῖν εἰπεῖν ἀναγνόντι ἡμῶν... (“I have long been wondering, oh my dear Sabinus, what it probably occurred to you...”).

17 Klaver, 2019: 225: “Regarding the phrase ἄωρε χαῖρε, two interpretations are possible. According to some scholars, the expression ἄωρε (untimely; before his/her time) was used when the deceased was young. However, Yon, 2003, p. 154, argues that the phrase ἄωρε was not necessarily used for people who died as a young child”.

18 Cougny 1890: n° 554; cf. SEG 41, n° 1596 (Pleket & Stroud). Translation by Del Barrio Vega, 1992: 359, n° 514.

19 In Wagner’s epigraphic catalogue, 1976: 169-171 (list of names), and 173-273 (catalogue of 169 texts). A Latin inscription from Zeugma names an *Aurelius Sabinus*. ILS 7207 = Yon, 2015: 14 n. 15): *Aur(elio) Maximo civis / Surus ex regione / Zeugma vico Hennia / an(norum) XXV Aur(elius) Bassus Barath(a)e / vivus fecit frat(ri) et Aur(elio) Sabino / civis Surus ex regione Zeugma / vico*.

20 Klaver, 2019: pp. 224: “In general, the funerary inscriptions from Seleucia give the name of the deceased followed by a standard formula such as ἄλυπε χερε, ἄλυπε χαῖρε (who caused no grief, farewell), or ἄωρε χαῖρε (who died untimely, farewell). Most funerary inscriptions are written in Greek and Greek names are dominant”.

DATATION

Year. In a first analysis we thought that the figures ΓΥ that appear later (they are undoubtedly numerals, since the horizontal line above these letters is perfectly perceived, thus turning them into a number) could correspond to age. But it is meaningless when the number indicated is 350 (τρειςπεντήκοντα), which can only correspond to one year, 350, and – in Roman times and in an inscription from the East – only to one calendar, the Seleucid. Many Greek epitaphs from Syria, from Roman times, are thus dated to the Seleucid Era for monuments produced in the province itself, which even in Roman imperial times was still governed by this Hellenistic calendar for internal and local affairs. The Seleucid Era or Macedonia begins in 312 B.C. (Bickerman, 1968: 146-153; Samuel, 1972: 139-145; Schürer, 1985: 767-770), so that the date of the epitaph would have to be taken to 38 AD.

Month. However, the month of death is also indicated, *Expert Witnesses*. This is the fifth month of the Macedonian year (Reinach, 1885: 493). The Seleucid year begins on October 1, so that, knowing that Sabinus died in the fifth month, the date must be harmonized and brought to the month of February of the year 39 of the Common Era.

Day. In the third line, after OC, it appears, barely sketched, or rather deteriorated by its position on the edge of the base, a single letter, on which there is a thin but perceptible horizontal stroke, which indicates that, once again, we are dealing with a figure, which placed here, after the month, can only indicate the day of death of the deceased. It is a single letter, so it can only be one of the first ten digits of the Greek alphabet, a day between 1 and 10. The problem lies in knowing which letter (number) it is, since the upper stroke of this sign is angular and has two vertical lines, very short, but visible, which limit the possibilities of identifying this letter. Hypothetically, I propose that it is a Θ with the upper angles excessively angled, as can also be seen in the *omicron* that is, shortly before, on the same line, as well as in the upper strokes of the letters *rho*. Follow the *zeta* as a figure equals 9. This is the proposal we have made above in the reconstruction and general interpretation of the epigraph.

Therefore, Sabinus died on an imprecise day (perhaps the 9th) of the month of February in the year 39 A.D. (Julian calendar), which is the date of the monument. In that year, Gaius Julius Caesar Augustus Germanicus, called Caligula, ruled in Rome.



Location of Zeugma (Seleucia on the Euphrates) on the map of Syria and the East

BIBLIOGRAPHY

- Bickerman, E.J. (1980). *Chronology of the Ancient World*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press.
- Blömer, M. and R. Raja (2019)., Shifting the Paradigms: Towards a New Agenda in the Study of the Funerary Portraiture of (2019). Greater Roman Syria. In Idem (eds.), *Funerary Portraiture in Greater Roman Syria*, Studies in Classical Archaeology 6, Turnhout, Brepols, 5-26
- Cougny, E. (1899). *Epigrammatum anthologia Palatina cum Planudeis et appendice nova*, vol. 3. Paris, Didot.
- Del Barrio Vega, M^a L. (1992). *Epigramas funerarios griegos*. Madrid: Gredos.
- Dessau, H. (1892-1912). *Inscriptiones Latinae Selectae*, I-III. Berlin: Weidmann.
- Gawlikowski, M. (1970). *Monuments funéraires de Palmyre*. Travaux du Centre d'Archéologie Méditerranéenne de l'Académie Polonaise des Sciences, Band 9. Warszawa.
- Gawlikowski, M. (1974). *Recueil d'Inscriptions Palmyréniennes, provenant de Fouilles Syriennes et Polonaises récents à Palmyre*. Paris Imprimerie Nationale.
- <https://referenceworks.brillonline.com/browse/supplementum-epigraphicum-graecum>
- ILS = *vid.* Dessau.
- Invernizzi, A. (2010). Seleukia am Tigris. In E. Ebeling, B. Meissner et all. (eds.), *Reallexikon der Assyriologie und Vorderasiatischen Archaologie*. Bd 12/Lieferung 5/6, Berlin, Boston, De Gruyter, 366-369.
- Klaver, S. F. (2019). *Women in Roman Syria: The cases of Dura-Europos, Palmyra, and Seleucia on the Euphrates*. Thesis University of Amsterdam, Digital Academic Repository.
- Koçak, M. (2023). Seleukia / Zeugma / Belkis. In M. Koçak and D. Kreikenbom, *Sculptures from Roman Syria II: The Greek, Roman and Byzantine Marble Statuary*, Berlin, Boston: De Gruyter, 566-570.
- Kropp, J.M. and Raja, R. (2014). The Palmyra Portrait Project. *Syria* 91, 393-408.
- McComb, D. G. (2008). *Spare Time in Texas: Recreation and History in the Lone Star State*. Austin, Texas.
- Pleket, H.W. and Stroud, R.S. (online). SEG 41-1596. Arabia. Unknown provenance. Funerary epigram for Sabinos, 2nd-4th cent. A.D. In *Supplementum Epigraphicum Graecum* (= SEG), on line: <https://referenceworks.brillonline.com/browse/supplementum-epigraphicum-graecum/alpha/s?s.rows=20&s.start=33330>
- Raja, R. (2017). Powerful images of the deceased. Palmyrene funerary portrait culture between local, Greek and Roman representations. In D. Boschung und F. Queyrel (eds.), *Bilder der Macht. Das griechische Porträt und seine Verwendung in der antiken Welt*, Paderborn: Wilhelm Fink Verlag, 319-348.
- Raja, R. (2019). Funerary Portraiture in Palmyra: Portrait Habit at a Crossroads or a Signifier of Local Identity? In M. Blömer and R. Raja (eds.), *Funerary Portraiture in Greater Roman Syria*, Studies in Classical Archaeology 6, Turnhout, Brepols, 95-110.
- Reinach, S. (1885). *Traité d'Épigraphie Grecque*. Paris : Leroux.
- Rumscheid, J. (2019). *Different from the Others: Female Dress in Northern Syria Based on Examples from Zeugma and Hierapolis*. In M. Blömer and R. Raja (eds.), *Funerary Portraiture in Greater Roman Syria*, Studies in Classical Archaeology 6, Turnhout, Brepols, 65-83.
- Sadurska, A. (1975). Recherches sur la sculpture funéraire de Palmyre. *Archeologia Classica* 27.2, 301-316.
- Sadurska, A. and Bounni, A. (1994). *Les sculptures funéraires de Palmyre*. Roma, G. Bretschneider, 1994.
- Samuel, A. E. (1972). *Greek and Roman Chronology. Calendars and Years in Classical Antiquity*. Handbuch der Altertumswissenschaft I/7. Munchen, C.H. Beck.
- Sarduska, A. (1982). Portrait funéraire de Palmyre – problèmes et méthodes des recherches. *Zeitschrift der Humboldt-Universität zu Berlin* 31, 2/3, 269-271.
- Schürer, E. (1985). *Historia del pueblo judío en tiempos de Jesús 175 a.C. - 135 d.C.* vol. I. Fuentes y marco histórico. Madrid: Cristiandad.
- SEG : *Supplementum Epigraphicum Graecum*. On line:
- Skupinska-Løvset, I. (1987). "Funerary Portraiture of Seleukeia-on-the-Euphrates", *Acta*

archæologica, 56, pp. 101-129.

- Skupinska-Løvset, I. (1999). *Portraiture in Roman Syria. A study in social and regional differentiation within the art of portraiture*. Lodź, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- Stierlin, H. (1987). *Cités du désert. Pétra, Palmyre, Hatra*. Paris, Office du Livre.
- Wagner, J. (1976). *Seleukeia am Euphrat/Zeugma*, Tübinger Atlas Des Vorderen Orients. Weisbaden: Dr. Ludwig Reichert.
- Wielgocz-Rondolino, D. (2023). Palmyra/ Tadmor / Hadriana Palmyra. In M. Koçak and D. Kreikenbom (eds.), *Sculptures from Roman Syria II: The Greek, Roman and Byzantine Marble Statuary*, Berlin, Boston: De Gruyter, 502-562.
- Yon, J.-B. (2003). À propos de l'expression ΑΛΥΤΗ ΧΑΙΠΕ. *Syria*, 80, 151-159.
- Yon, J.-B. (2015). L'onomastique en Syrie orientale et en Mésopotamie à l'époque romaine. In C. Abadie-Reynal / J.-B. Yon (eds.), *Zeugma VI. La Syrie romaine. Permanences et transferts culturels*, Lyon, Publications de la Maison de l'Orient et de la Méditerranée, 11-18.

EL PAISAJE MONUMENTAL EN LA TRANSFERENCIA DE MODELOS ARTÍSTICOS: EL PANTEÓN DE LOS FINOJOSA EN EL CLAUSTRO DE SILOS¹

THE MONUMENTAL SPACE AND THE TRANSFER OF ARTISTIC MODELS: THE FINOJOSA PANTHEON IN THE CLOISTER OF SILOS

Rodrigo Antolín Minaya
Investigador Independiente
rodrigoantolin82@gmail.com

RESUMEN

En el eje central del claustro de Santo Domingo de Silos hubo un panteón románico que hemos conocido gracias a las descripciones documentales y los hallazgos arqueológicos. Este pequeño edificio era un edículo abierto sin paralelos en el contexto románico contemporáneo, pero que, por el contrario, remitía a las tipologías islámicas de las *qubbas* funerarias y los patios con edículos centrales. En este trabajo pretendemos valorar las relaciones entre los dos espacios culturales (islámico y cristiano) como el canal de transmisión de la tipología arquitectónica, incidiendo, especialmente, en el impacto de los paisajes monumentales como vía de la transferencia artística.

Palabras clave: Panteón / románico / Silos / Finojosa / qubba.

ABSTRACT

In the middle of the cloister of Santo Domingo de Silos there was a Romanesque pantheon which we know for descriptions and archaeological finds. This small building was an aedicule without examples in the contemporary Romanesque context, but which referred to the Islamic typologies of funerary *qubbas* and gardens with central aedicules. In this work we value the relationships between the two cultural spaces (Islamic and Christian) as the way for transmission of this typology.

Keywords: Pantheon / romanesque / Silos / Finojosa / qubba.

1. INTRODUCCIÓN

En el año 1971 unas excavaciones de urgencia en el claustro de Silos sacaron a la luz los restos de un edículo funerario románico que se hallaba en el centro de su patio (Torres Carot y Yarza Luaces, 1971) y que, antes de su desaparición en el siglo XVIII, había sido documentado por varios cronistas como el lugar de enterramiento de cuatro miembros de la familia Finojosa (figura 1). Los restos permitieron confirmar que aquel edificio había sido ejecutado por el *Primer Taller de Silos* y estuvo acabado antes, incluso, que las propias galerías del claustro. El hallazgo aportaba dos elementos de enorme valor histórico: en primer lugar, ofrecía un nuevo dato cronológico para datar las primeras obras claustrales (Boto Varela, 2003: 107-114) y, en segundo lugar, permitía pensar que aquella familia fue la promotora principal de las primeras obras románicas, a partir de cuyas aportaciones se les otorgaría un espacio de tal dignidad (Valdez del Álamo, 2012: 91).

El edificio era un pequeño edículo cuadrado con arquerías en sus lados y cubierto por una cúpula de media naranja, el cual se situaba en el centro de un patio que tenía carácter

¹ Este trabajo se realiza en el marco del proyecto: "Transferencias artísticas en la península ibérica (siglos IX a XII): recepción de la cultura visual islámica en los reinos cristianos" (I+D PID2020-118603RA-I00, Ministerio de Ciencia e Innovación)

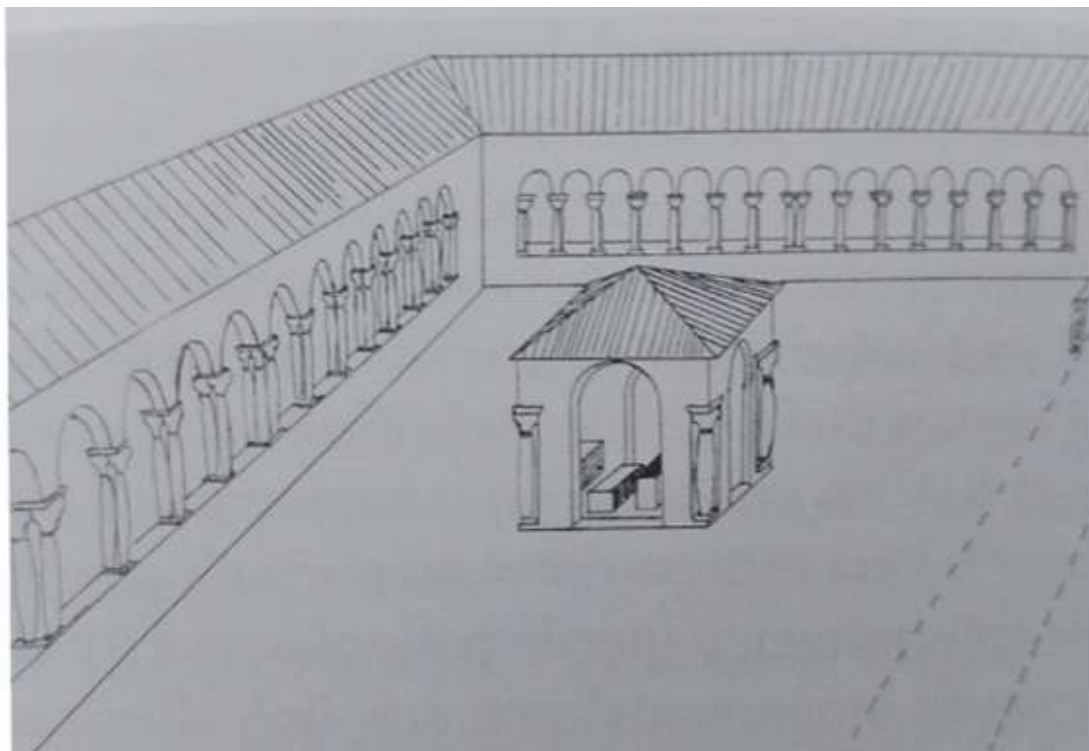


Figura 1. Reconstrucción Del Sepulcro De Los Fojosa (Boto Varela, 2000: 161)

de jardín funerario². Esta construcción es un caso excepcional dentro del románico europeo, donde no hemos conservado ningún ejemplo de claustro que adoptase una disposición similar del espacio, lo que hizo que la historiografía valorase la construcción como un modelo único sin referentes previos. La única propuesta sólida respecto a la singularidad del edificio fue la que hizo Elizabeth Valdez, la cual consideró que su particularidad podía derivar de una evocación del Santo Sepulcro que tendría coherencia por la inscripción funeraria del patriarca familiar allí enterrado (Valdez del Álamo, 2012: 95-96), la cual aludía a un viaje milagroso del personaje hasta el Santo Sepulcro³. Esta lectura podría explicar el valor simbólico del edificio, pero para su materialización los artesanos (improbables conocedores directos de la edificación de Tierra Santa) necesitarían de un referente material con el evocar aquella obra remota, para lo cual las tipologías islámicas parecían ser las más adecuadas, pues estaríamos ante un proceso similar al que Javier Martínez ya defendió para las obras románicas de San Juan de Duero o Torres del Río (Martínez Aguirre, 2009: 139-148), en las cuales también proponía una evocación del Santo Sepulcro a partir de las tradiciones islámicas más cercanas. Nuestra propuesta, por tanto, no cuestiona el simbolismo que propuso Elizabeth Valdez, sino que únicamente plantea un nuevo enfoque sobre los referentes materiales que pudieron influir en la elección de esa tipología funeraria, considerando las tradiciones andalusíes como el posible modelo desde el que evocar aquella idea⁴.

El planteamiento que vamos a utilizar nos obliga a hacer una breve valoración del sistema de transferencias artísticas que existió entre los dos espacios culturales de la Península (el islámico y el cristiano), dentro del cual se justificarían los intercambios artísticos entre un lugar y otro. Una parte de la historiografía, minoritaria en la actualidad, entendía la Edad Media peninsular como un espacio con dos bloques culturales antagónicos que vivían de espaldas el uno al otro y entre los cuales no era posible (o al menos determinante) un sistema

² Se han encontrado ochenta tumbas en el patio de Silos, además de enterramientos más destacados en las galerías (Valdez del Álamo, 2012: 49).

³ La inscripción del sepulcro era la siguiente: “Don Muño, hijo generoso de Don Sancho yace enterrado en este sepulcro. Fue soldado probado en bondad, en su muerte fue Fojosa como una preciosa piedra, muy para ser llorada; y en su vida digno de toda alabanza. Fue liberal, amoroso, alegre, prudente, pío, diligente, fuerte, atrevido, sin temor y muy confiando pues después de su muerte visitó (como lo había prometido viviendo) el sepulcro de Jerusalén, siendo testigo el patriarca” (Boto Varela, 2000: 162).

⁴ Recordamos en este punto las múltiples alusiones de la historiografía hacia las tradiciones andalusíes u orientales que subyacen en el particular estilo del *Primer Maestro* de Silos (autor material del sepulcro como después veremos) (Senra Gabriel y Galán, 2009: 212-214).

de transferencias artísticas. La otra parte de la historiografía, más coherente desde nuestro punto de vista, es la que entiende los contactos culturales como un sistema permeable donde las relaciones fueron relativamente fluidas⁵. Las fuentes conservadas vienen a reforzar este planteamiento, pues hacen evidente que no existió un rechazo a las tradiciones artísticas ajenas, sino que aquellas se aceptaron de forma normalizada: las clases nobiliarias castellanas incluyeron objetos andalusíes en sus ajuares sin reparos (Barrigón Montañés, 2022), los monasterios cristianos, incluido el de Silos, encontraron en los marfiles musulmanes preciados contenedores para sus reliquias (Franco Mata, 2008-2009: 15), las propias jerarquías eclesiásticas llegaron a enterrarse con las telas islámicas como signo de distinción⁶, los escultores románicos incluyeron la representación de vestimentas y costumbres musulmanas en sus repertorios (Monteira Arias, 2005: 68-78), los recursos arquitectónicos del sur de la Península aparecieron en muchas construcciones cristianas (Guardia Pons, 2011: 100-109) o los miniaturistas andalusíes, ante la escasez de referentes figurativos en su contexto cultural, tomaron como modelos las pinturas medievales cristianas (Robinson, 2007: 181). Todos estos datos vienen a confirmarnos que entre el mundo cristiano y el islámico no hubo una frontera cultural insalvable y las transferencias artísticas se operaron de forma fluida, provocando que todo lo exógeno, en consecuencia, fuese capaz de integrarse en un repertorio artístico diferente en la medida que resultaba ser estéticamente efectivo.

En este proceso de intercambios culturales hubo de ser determinante, en el caso de las creaciones arquitectónicas, el impacto (o la atracción) que un paisaje monumental podía generar en el receptor de una obra, provocando que dichos modelos fuesen intencionadamente encargados en lugares distantes a su espacio original. Este proceso es el que se reconoce, por ejemplo, en los palacios de la Alhambra que levantó Muhammad V siguiendo las tradiciones meriníes tras su destierro en Fez (Ruiz Souza, 2001: 78) o en las yeserías del palacio de los Velasco en Medina de Pomar, las cuales remiten a los modelos islámicos que su promotor, Pedro Fernández de Velasco, había conocido durante su estancia prolongada en Sevilla y Carmona (Paulino Montero, 2016: 401). En el caso del panteón de Silos, y especialmente en relación a su posición central en el claustro, vamos a analizar el impacto que pudieron generar las tipologías andalusíes de los patios con templete centrales, defendiendo una posible transferencia artística que llevaría a la adopción de un modelo monumental exógeno que, en este caso, no requeriría de la movilidad de los propios artesanos.

2. EL MAUSOLEO DE LOS FINOJOSA Y SUS RELACIONES CON LAS TRADICIONES ANDALUSÍES

Otto Werckmeister consideraba que el claustro de Silos, más allá de sus funciones monacales, se concibió desde su origen como un cementerio privilegiado para clérigos y, excepcionalmente, para algunos laicos (Werckmeister, 2007: 91). En este contexto funerario, las fuentes documentales antiguas pusieron su atención en un mausoleo central que acogía cuatro sepulturas de la familia Finojosa y que, por la fecha de sus decesos (entre 1080 y la primera década del siglo XII), se intuía del periodo románico, estando allí enterrados Muño Sánchez, su esposa María Palacín y sus hijos Fernando Muñoz y Domingo Muñoz (Boto Varela, 2000: 162-163). Las noticias documentales previas a su desaparición son las siguientes (Boto Varela, 2003: 109-111):

Descripción de Jerónimo Nebreda (entre 1572 y 1576):

“En medio del claustro hay una capilla de bóveda con cuatro sepulcros antiquísimos de los Finojosa con sus letras”

Descripción de Antonio de Yepes (1609):

“En un vergel que está dentro del claustro, había una antigualla de las muy notables de España. Están en aquel vergel los sepulcros de los Hinojosa, gente ilustre en estos tiempos, y en aquellos, pues fueron caballeros muy ricos y hacendados”

⁵ Esta postura es la mayoritaria en la actualidad y es en la que se posicionan la mayor parte de los autores (Cañavate, 2000: 158-159; Monteira Arias, 2005; Ruiz Souza, 2007; Martínez Aguirre, 2009; Calvo Capilla, 2011: 86; Guardia Pons, 2011: 100-109; Paulino Montero, 2016)

⁶ Obispos como Bernardo Calbó o Rodrigo Jiménez de Rada fueron enterrados con tejidos de al-Ándalus (Moreno, 2023: 142).

Descripción de Ruiz de Montiano (1615):

“Están dentro del jardín que se contiene en el claustro del monasterio los sepulcros de estos nobles caballeros, levantados sobre la tierra tres o cuatro palmos: y por arriba cubiertos de un cimborrio o media naranja de sillería que la sustentan cuatro arcos a modo de cenadero: todo ello bien antiguo y fuerte”

Descripción de Juan de Castro (1688):

“Está hermosamente tallado en forma de capilla abierta por las cuatro partes, con unos vistosos arcos, coronados de hermosos y bien labrados capiteles”

En 1971 las excavaciones arqueológicas permitieron el hallazgo de la base del desaparecido edificio, la cual conservaba aún dos hiladas completas de sillares de forma escalonada. Estos restos confirmaron que el edículo se situaba en el eje central del primer proyecto del claustro⁷ y compartía marcas de cantería con los sillares de la primera intervención románica del monasterio, lo que demostraba que fue el denominado *Primer Taller* el encargado de construir el mausoleo. Sobre esta base escalonada hubo de existir una estructura abierta por arquerías en sus cuatro lados, con capiteles decorados en algún punto⁸ y cubierta por una cúpula semiesférica, la cual conocemos por las descripciones de Nebreda, que la llamaba “capilla de bóveda”, y de Ruiz de Montiano, quien la citaba como “cimborrio o media naranja”. Esos datos son los únicos que podemos conocer de forma precisa y, a partir de ellos, podemos proponer cuatro modelos posibles para la reconstrucción del alzado que apenas incluyen algunas variaciones en relación a la forma y posición de los soportes (figura 2).

- Modelo A: Es el que propuso Gerardo Boto e incluía pilares con columnas adosadas en sus ángulos. El modelo es viable a nivel técnico, pero cuenta con un inconveniente y es el hecho de que, si los capiteles que tradicionalmente se vinculan al edículo fuesen realmente de aquí (y este extremo aunque no es seguro tampoco es improbable), no tendrían sentido en esta estructura, ya que aquellos están tallados en las cuatro caras y no fueron diseñados para encajarse en un ángulo.
- Modelo B: mantiene los pilares, efectivos a nivel arquitectónico, pero desplaza las columnas a los lados exteriores. Este modelo mantiene la misma problemática que el anterior y solo parece factible si las columnas estuvieran ligeramente separadas del pilar y no adosadas al mismo.
- Modelo C: Propone la existencia de cuatro columnas aisladas en los ángulos, una tipología que se ajusta a modelos usados en los baldaquinos románicos y que coincide con los capiteles tradicionalmente asociados al edículo, los cuales son de mayores dimensiones que los de la galería e implican la existencia de columnas más grandes. El modelo, a nuestro juicio, cuenta con un inconveniente técnico, y es que los soportes a priori parecen demasiado débiles para soportar los empujes de una cúpula.
- Modelo D: Propone la existencia en los ángulos de columnas cuádruples similares a las utilizadas en el centro de las galerías, cuyo grosor puede actuar a modo de pilar, representando una tipología que poco después será utilizada en los templos de San Juan de Duero. El modelo cuenta con un problema para su confirmación y es que carecemos de restos que permitan aventurarlo, pues el único fragmento de capitel cuádruple conservado en el monasterio parece de una fase más avanzada del románico (Antolín Minaya, 2022: 22). En esta variante tampoco tendrían cabida los capiteles tradicionalmente asociados al panteón.

Aunque desconocemos el momento exacto de la construcción del mausoleo, los enterramientos sí que nos acotan una pequeña horquilla de tiempo que estaría entre el año

⁷ El proyecto original del claustro de Silos era un patio cuadrangular más pequeño que el actual. Aquel proyecto no llegó a materializarse por completo y fue modificado en su longitud a mediados del siglo XII por el denominado “Segundo Maestro” (Senra, 2009: 211-212). El hecho de que este panteón ocupe el eje central del primer proyecto nos indica que fue anterior a la ampliación de las segundas obras románicas, las cuales dejaron el edículo desplazado del punto central.

⁸ La descripción de Juan de Castro citaba la existencia de “bien labrados capiteles”. Además conservamos tres cestas decoradas y una basa que tradicionalmente se vinculan al desaparecido edículo (Boto Varela, 2000: 161-165).

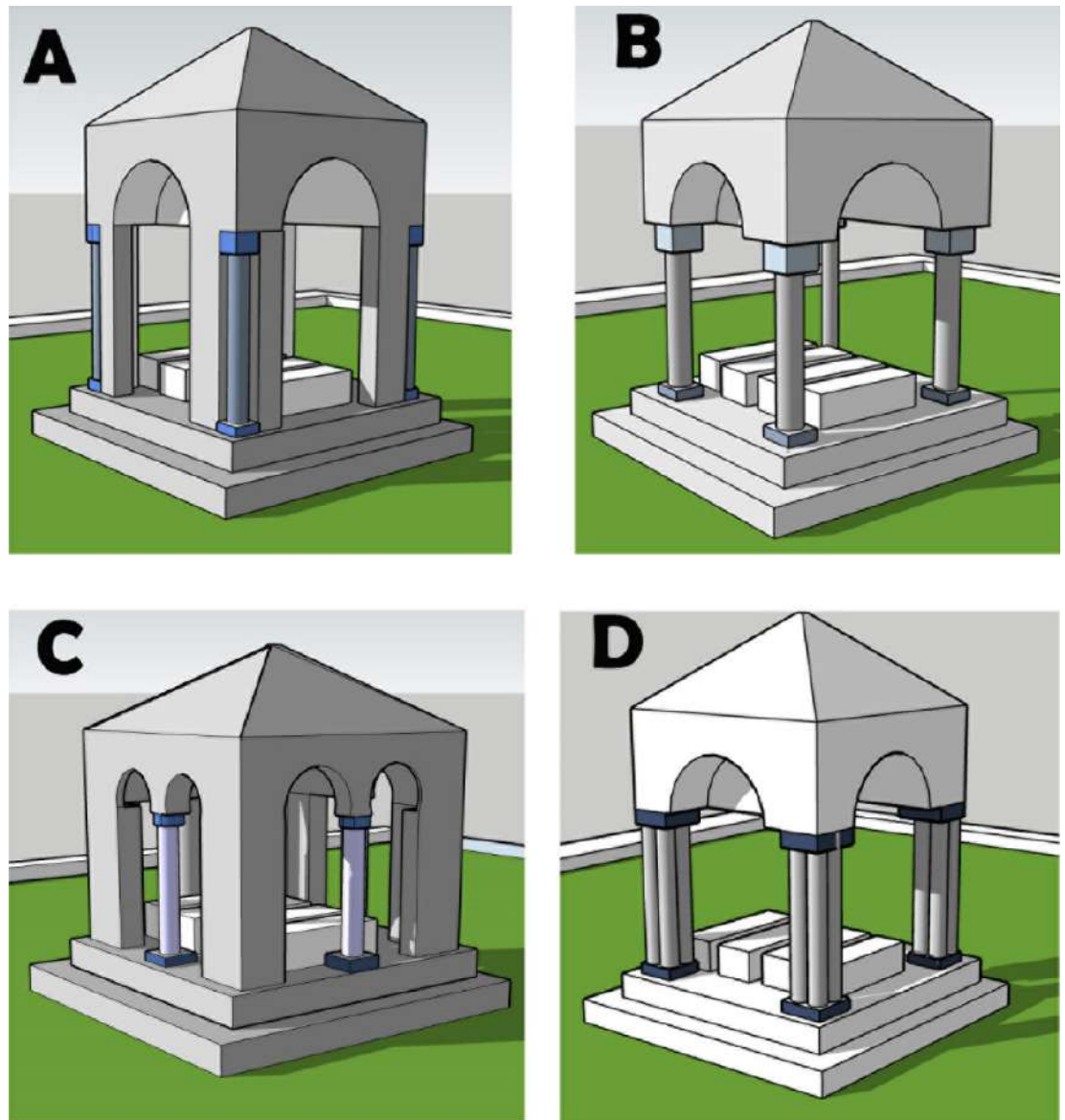


Figura 2: posibles variaciones del modelo de edículo en función del soporte utilizado

1080 (fallecimiento del primer miembro de la familia allí enterrado) y la primera década del siglo XII (fecha aproximada del último enterramiento). En este contexto debemos destacar las investigaciones de Gerardo Boto que, en un análisis minucioso de los datos históricos de la familia Finojosa, consideró a Fernando Muñoz como el probable promotor del mausoleo en una fecha cercana al 1100 (Boto Varela, 2000: 162-163).

El sepulcro de los Finojosa, por tanto, fue una construcción románica ejecutada por los mismos artesanos que se encargaron de las primeras arcadas del claustro y con una estructura que no resultaba desconocida en el estilo, pues su forma no debía ser lejana a la que hoy podemos encontrar en algunos templete románicos como los de San Juan de Duero. Lo excepcional del mausoleo es la tipología elegida para una construcción funeraria y su simbólica ubicación en el eje central del claustro, aspectos que carecen de cualquier paralelo en el románico europeo. La concepción espacial de Silos, por el contrario, sí que cuenta con referentes y modelos similares en el contexto cultural andalusí, donde la tipología funeraria y su ubicación en el centro de un patio no resultaban desconocidas. Estas dependencias las presentaremos en cuatro apartados: los espacios de enterramiento islámicos (maqbaras y raudas), las tipologías funerarias andalusíes, los patios con edículos centrales y, por último, los panteones más cercanos a la tipología silense.

2.1. EL ESPACIO FUNERARIO ANDALUSÍ: MAQBARAS Y RAUDAS

En el mundo islámico, pese a la existencia de una amplia terminología para describir los espacios funerarios, debemos distinguir dos conceptos fundamentales: por un lado, las *maqbaras*, que serían los cementerios públicos donde tomarían sepultura la mayor parte de la población y, por otro lado, las *raudas* que serían espacios privados en el interior de las viviendas donde eran enterrados personajes destacados o grupos familiares. Las *maqbaras*, como decimos, eran los cementerios públicos y, a diferencia de los cristianos, siguieron las tradiciones romanas que llevaban a situarlos en las afueras de las ciudades. Estos cementerios se concebían como espacios abiertos con tumbas a ras de suelo⁹ y, ocasionalmente, algunas construcciones funerarias para destacar el enterramiento de personajes o familias importantes. Las *maqbaras*, al configurarse como cementerios públicos, no son el principal modelo que podemos extrapolar al ejemplo de Silos, sin embargo, hay dos aspectos que sí debemos destacar; en primer lugar, la existencia de panteones familiares con edículos cuadrados cubiertos por cúpulas (estas construcciones las vamos a presentar con detalle en el siguiente apartado) y, en segundo lugar, la relación del cementerio con espacios ajardinados que difiere con las tradiciones cristianas y que se asemeja a la concepción del entorno ajardinado del monasterio burgalés¹⁰. Respecto a esa segunda cuestión conservamos muchos datos que nos demuestran la relación entre las sepulturas y jardines; en 1494 Jerónimo Munzer describía en la *maqbara* de Granada algunos panteones “como jardines” y citaba olivos entre las tumbas (Munzer, 2010: 90), las noticias sobre el cementerio de Yabal Faruh (Málaga) nos hablaban de un entorno salpicado de árboles y flores (Piñero Palacios, 2018: 103), en Murcia sabemos de la ubicación de la *maqbara* en una arboleda (Navarro Palazón y Jiménez Castillo, 2016: 23), en Córdoba había palmeras entre las sepulturas y en Ceuta las ramas de los árboles llegaban a tocar las tumbas (Torres Balbás, 1957: 148). Estos datos, sin ser exactamente similares al caso silense, sí que nos hablan de la distancia que existía entre la concepción del espacio funerario islámico y el cristiano, ya que el primero presentaba una relación con la naturaleza que no existía en el segundo, siendo un aspecto que, a priori, resulta más cercano a la organización del monasterio burgalés.

El segundo entorno funerario islámico fueron las *raudas*, pequeños cementerios privados en palacios o viviendas que, generalmente, se situaban en patios o jardines, constituyendo una tipología funeraria más cercana al ejemplo de Silos. El término *rauda* significa literalmente jardín, una definición que podía derivar de la asociación simbólica del espacio funerario con el “jardín de Medina” donde fue enterrado el profeta (Navarro Palazón y Jiménez Castillo, 2016: 16) o de las palabras del propio Mahoma que indicaba que “entre mi tumba y mi mimbar solo hay un jardín” (Abad Castro y González Cervero, 2008: 8). Al margen de este simbolismo que subyace en el término utilizado, parece claro que su asociación fue algo más que metafórico y que la mayor parte de las *raudas* conocidas aspiraron a la materialización física de ese jardín¹¹. Desde el siglo IX el enterramiento en los jardines fue el emplazamiento principal para las clases aristocráticas islámicas, una tradición funeraria que fue también la predominante en al-Ándalus, donde los palacios y las viviendas de las familias principales contaron con patios para sus enterramientos, entre los cuales se levantaron diferentes edificios para la identificación de las sepulturas. Las construcciones conservadas se limitan a fragmentos arqueológicos que no dejan reconocer un modelo estructural único, pero sí que nos permiten valorar los jardines con panteones como una costumbre generalizada de la sociedad andalusí, pudiendo intuirlo en varias *raudas* halladas en Granada, Murcia, Córdoba o Valencia¹². De estos ejemplos hemos conservado un texto del siglo X que nos permite

9 En 1494 Jerónimo Munzer describía de esta forma el cementerio de Granada: “... hallamos al paso el cementerio de los moros, cuya extensión me pasmó en verdad... Me dijo Juan de Spira, hombre fidedigno, que cada moro se entierra en una sepultura nueva y propia; que hacen los sepulcros tan pequeños, que apenas cabe el cuerpo, formándolos con cuatro losas y cubriéndolos con ladrillo para que la tierra no esté en contacto con el difunto y que luego llenan la fosa de tierra y la afirman” (Munzer, 2010: 86).

10 Recordemos que en las referencias históricas antes citadas los cronistas Yepes y Ruiz de Montiano, que vieron el mausoleo alzado, lo describían respectivamente “en un vergel” y “dentro de un jardín”.

11 La entrada a la *rauda* de Córdoba, por ejemplo, recibía el nombre de “puerta de los jardines” (Montejo Córdoba, 2006: 239).

12 En todos estos ejemplos es difícil confirmar el carácter ajardinado, pero sí se evidencia el uso de edificaciones en sus *raudas* (Salmerón Escobar y Cullell Muro, 2000: 72; González Cervero, 2020; Casal García, 2021: 54-55. Pascual Pacheco y Serrano Marcos, 1997: 248-250).

confirmar la presencia del cementerio real de Córdoba en los jardines del alcázar¹³, dentro de los cuales Concepción Abad e Ignacio González defendieron la existencia de construcciones funerarias (Abad Castro y González Caveró, 2008: 12).

Un dato bastante elocuente en relación a la configuración de estas raudas lo encontramos en una fuente literaria cordobesa del siglo XI en la que se aludía al patio privado en el que fueron enterrados el visir Abu Marwan al-Zayyali y su compañero Ibn Suhayd, el cual se describía de la siguiente forma (Dickie, 1965: 79):

“Este hayr es uno de los lugares [de placer] más maravillosos, más bellos y más perfectos. Su patio es de mármol puro y blanco; una corriente de agua lo atraviesa serpenteando como una culebra. Hay una pila en que caen todas las aguas. El techo [del quiosco] estaba decorado en oro y azul y en estos colores también estaban decoradas las paredes y las otras partes.... Él y el dueño del jardín que está sepultado a su lado, eran compañeros en la persecución juvenil de gratificación sensual y aliados en el regocijo”

Esta breve cita nos describe de forma clara la concepción de una rauda en época califal, la cual se organizaba en un jardín cerrado con alguna construcción para dar cobijo a los enterramientos y que, posiblemente, pudo ser frecuente en el mundo andalusí, pues hemos conservado multitud de estelas funerarias con oquedades que no estaban diseñadas para enterramientos a ras de suelo sino para colgarse en edificios de función funeraria (Martínez-Núñez, 2015: 142). En los siguientes apartados presentaremos algunos datos que pretenden ayudarnos a entender cómo pudieron ser aquellas edificaciones y cómo pudieron organizarse esos jardines.

2.2. PANTEONES FUNERARIOS ANDALUSÍES

En la normativa islámica, y con la intención de alejar a los fieles del culto a los muertos asociado al politeísmo, se establecieron restricciones relativas a los enterramientos que impedían la construcción de estructuras sobre las sepulturas (Fierro, 2000: 155-157). Estas disposiciones tuvieron una escasa repercusión práctica y desde fases muy tempranas podemos encontrar ejemplos de edificios funerarios para conmemorar el enterramiento de personajes ilustres (Abad Castro y González Caveró, 2008: 7). Esta costumbre presentó un rápido arraigo en el occidente del Mediterráneo, donde se difundió una particular tipología de enterramiento que presenta evidentes paralelos estructurales con el edículo de los Finojosa de Silos y que era definida de esta forma por Leopoldo Torres (Torres Balbás, 1957, 134):

“Lo mismo en el interior de las ciudades que en sus alrededores y en pleno campo, abundaban las qubbas, pequeñas capillas casi siempre de planta cuadrada, abiertas por uno o por sus cuatro lados, a las que cubría una cúpula o una armadura de madera. Albergaban el sepulcro de algún venerado santón”

Respecto a esta tipología descrita hemos conservado algunos ejemplos medievales en el entorno del Mediterráneo que nos permiten conocer el modelo arquitectónico de forma directa; entre ellos podemos destacar algunos anteriores (o parcialmente contemporáneos) al ejemplo de Silos, como serían los mausoleos fatimíes de Asuán (figura 2) o la “Cubola” de Palermo¹⁴, y algunos posteriores como las tumbas meriníes de Chella (Marruecos) o el mausoleo de Sidi Belkasem. Estos ejemplos nos muestran que el modelo arquitectónico se mantuvo de forma bastante uniforme entre los siglos X y XV.

En la Península no hemos conservado ninguno de estos edificios alzados, pero a partir de las fuentes documentales y arqueológicas se puede aceptar que las mismas estructuras debieron ser relativamente frecuentes¹⁵, constituyendo una hipótesis que ha sido defendida por la mayor

13 La fuente citada alude a la visita de Ordoño IV en la que decía: “preguntó por el enterramiento de al-Nasir li-din Allah [Abd al-Rahman III]. Le indicaron el sitio al que en el interior el Alcázar, en la Rawda, estaba su tumba, y entonces Ordoño se quitó el gorro, se inclinó ante el lugar de la tumba, oró, tras de lo cual volvió a ponerse el gorro en la cabeza” (Casal García, 2001: 288).

14 La qubba de Palermo mantiene la misma estructura, pero no tiene función funeraria (Navarro Palazón, 1998: 106, nota 19).

15 Conservamos una noticia judicial en la que Muhammad Ibn Iyad (cadí de Granada con presencia acreditada en Murcia, Almería o Córdoba) aconsejaba demoler las galerías y cúpulas construidas sobre las tumbas, lo que implícitamente nos habla de la existencia de aquellas construcciones en las ciudades andalusíes (Torremocha Silva, 2016: 45, nota 18).

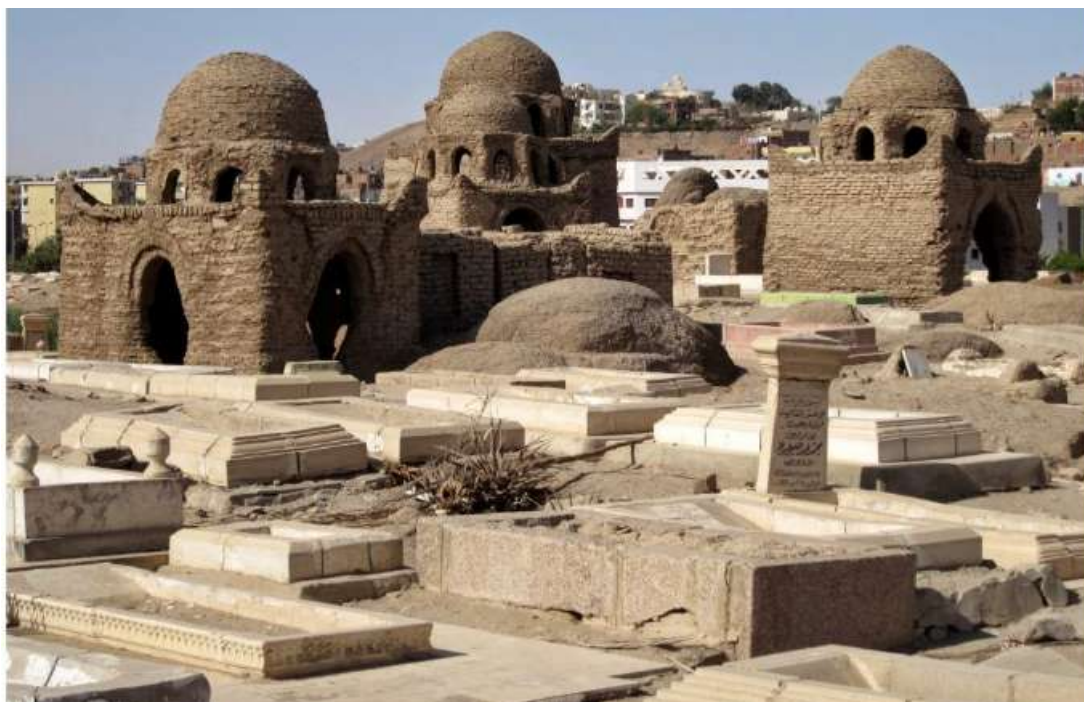


Figura 3. Mausoleos fatimíes en Egipto

parte de los autores (Torres Balbás, 1957, 134; Ponce García, 2002: 124; Piñero Palacios, 2018: 88). La existencia de estructuras similares, con funciones diversas, se confirma desde el siglo XII gracias a ejemplos como el quiosco de Dar As-Sugra (Murcia), la Capilla de Belén (Toledo) o el templete de la mezquita de Granada, además de otras construcciones más tardías como la rauda de la Alhambra (siglo XIV), constituyendo un total de cuatro ejemplos que presentaremos con detalle algo más adelante. En lo que respecta a la existencia de estas *qubbas* dentro las maqbaras andalusíes, donde las funciones funerarias serían incuestionables, contamos también con evidencias que demuestran la difusión de la tipología en el territorio peninsular, al menos, desde el siglo X. Veremos ahora algunos ejemplos que permiten reconocer su existencia aunque, por la naturaleza arqueológica de los restos, resulte difícil aventurar una imagen definida en cada caso.

Desde el siglo X las fuentes documentales ya hablaban de la existencia de panteones o mausoleos familiares dentro de cementerios principales como los de Córdoba o Málaga¹⁶, sin embargo ninguna de aquellas fuentes nos legó una descripción material de los mismos, por lo que es necesario recurrir a los datos arqueológicos para intentar entender las posibles tipologías utilizadas. En este sentido, destacan los hallazgos en los cementerios andalusíes de restos de pequeños edificios cuadrangulares que recurrieron, según los casos, a dos modelos constructivos diferentes: el primero de ellos, poco útil para nuestro estudio, era una tipología que se limitaba a un muro perimetral, generalmente de poca altura, que delimitaba los enterramientos sin cubrirlos y que llegó a ser descrita por diferentes cronistas desde el siglo XV¹⁷. El segundo modelo constructivo, el que realmente nos interesa para nuestro análisis, es el que se asocia a la descripción de *qubba* que antes hemos presentado y que se materializaba en pequeños edificios abiertos que estaban cubiertos por alguna estructura a modo de tejado.

Dentro de esta segunda tipología podemos traer el ejemplo de la maqbara de Marroquíes Bajos, en Jaén, donde los arqueólogos hallaron un pequeño edificio funerario cuadrangular del siglo X en cuyo interior se conservaban restos de cal y cañizo que indicaban la

16 En Córdoba se cita un edificio-mausoleo del siglo X en el cementerio de *Umm Salama* (Casal García, 2001: 294). En Málaga, ya en el siglo XII, se siguen documentando panteones familiares en su cementerio (Piñero Palacios, 2018: 103).

17 En la maqbara de Granada Jerónimo Munzer lo describía en el siglo XV de la siguiente forma: “Las sepulturas de los ricos estaban rodeadas, en cuadro, como los jardines, con muros de rica piedra” (Piñero Palacios, 2018: 89-90). En la misma maqbara, a finales del siglo XVIII, Simón de Argote indicaba: “Las personas de mediana esfera levantaban unos paredones bajos, y formaban como un corral, que servía de panteón a toda la familia” (Ramírez Águila y González Guerao, 2005:114). Algunos ejemplos arqueológicos de esta tipología podemos encontrarlos en el “panteón 2” de Santa Eulalia de Murcia (García Ruiz y Fernández Azorín, 2020: 229-231), los panteones de la calle Corredera de Lorca (Ramírez Águila y González Guerao, 2005: 112-116) o las mezquitas funerarias de la calle Agua de Málaga (Fernández Domínguez, 1993).

existencia de una cubierta, lo que permitió identificarlo como una *qubba* funeraria (Navarro Pérez, 2018: 286). Ya en el siglo XII, justo en el momento en el que situamos nuestro estudio, puede confirmarse la pervivencia de la tipología en ejemplos como el denominado “panteón 1” de Santa Eulalia (Murcia), un edificio de mampostería con cuatro sepulturas que se abría en los dos lados conservados, el cual presentaba una sólida cimentación que ha llevado a los arqueólogos a defender la existencia de una estructura cubierta sobre los muros (García Ruiz y Fernández Azorín, 2020: 229-231). También en la capital murciana conservamos otro ejemplo contemporáneo de *qubba* funeraria en los restos del antiguo alcázar, donde se levantó junto al oratorio una rauda real con cinco sepulturas en la que aún son visibles restos de pilares que evidencian la existencia de cubiertas (Robles Fernández, 2024: 185-190).

Sin dejar la duodécima centuria podemos encontrar más ejemplos peninsulares, por ejemplo, en el antiguo cementerio de Lorca, donde los restos de la calle Cava fueron identificados como una *qubba* de varias estancias (Martínez Rodríguez y Montero Fenellós, 1996) o en los hallazgos arqueológicos de Yabal Faruh, donde los estudios atribuyen la misma tipología a restos de varios edificios cuadrangulares conservados en su maqbara (Piñero Palacios, 2018: 102-105). En un espacio más septentrional, y por tanto más cercano al territorio castellano que analizamos, sabemos de la existencia de algunos edificios funerarios andalusíes que, si bien no nos transmiten un modelo estructural definido, si nos hablan de la expansión geográfica de aquellas tradiciones antes del siglo XII, pues sabemos de la veneración de uno en San Esteban de Gormaz (Marín Niño, 2004: 116) y del proyecto fallido para otros dos en Zaragoza (Torres Balbás, 1957: 137-138).

En este contexto resulta de interés, aunque debe tomarse con cautela, la descripción de la maqbara de Toledo que hizo Pedro Salazar de Mendoza en su *Cronicón del Cardenal Juan Tavera*, donde nos transmitía el paisaje monumental que se dibujaba en aquel lugar en el siglo XVI (Torres Balbás, 1957: 170): “*Se muestran también al norte [del cementerio] otros edificios pequeños, sueltos, que sin duda son sepulturas y enterramientos de gentiles, judíos y moros. De gentiles parecen en la manera de labrar. De judíos, porque algunos tienen dos bovedillas, como las usaron los hijos de Israel. De moros, en unos pilarejos de mármol, en que está escrito en lengua árabe los que en muchos de ellos están enterrados*”. Esta descripción sería útil para nuestro estudio por evidenciar el uso de edificios con cúpulas en cementerios donde se identifican, objetivamente por la caligrafía, antiguos enterramientos musulmanes y por referirse a un lugar que, como después veremos, fue habitado por el presumible promotor de la obra silense, sin embargo la datación tardía de la descripción y lo genérico de la misma nos obliga a recibirlo con mucha prudencia.

Con este recorrido podemos concluir la existencia de una tipología con unos rasgos comunes que no difiere de la descripción que hiciera Torres Balbás hace décadas, pues nos hallamos siempre ante construcciones pequeñas de planta cuadrangular que acogían entre dos y cinco sepulturas, las cuales estaban abiertas normalmente en más de uno de sus lados. Respecto a la forma de las cubiertas es poco lo que puede aventurarse, pero lo normal es que pudiesen variar entre la cúpula (como se citaba en la descripción tardía del cementerio de Toledo) o la cubierta a dos aguas.

2.3. LA ORGANIZACIÓN ESPACIAL. PATIOS CON EDÍCULOS CENTRALES

En los apartados anteriores hemos presentado algunos conceptos genéricos que, por sí mismos, no nos permitirían una extrapolación directa al caso de Silos: hemos visto cómo las construcciones sobre las tumbas familiares fueron habituales y como aquellas, frecuentemente, se situaban en espacios ajardinados y se dotaban de pequeños edificios cuadrangulares, a veces cubiertos por cúpula. Ahora, en este apartado, nos queda presentar cómo la organización espacial de aquellos elementos fue muy parecida en los ejemplos islámicos y en el de Silos, esto es; cómo los patios con edículos centrales se repiten en ambos contextos culturales de forma muy similar y con una imagen muy cercana (figura 4). En este punto nos alejaremos, por un momento, de la funcionalidad de los templos centrales y nos interesará, únicamente, el modelo de organización espacial para destacar la existencia de un paisaje monumental común a ambos espacios culturales.

En 1980 Basilio Pavón presentaba un estudio sobre los patios islámicos en el que incidía sobre una cuestión que resulta expresiva para nuestro objeto de análisis: el autor analizaba

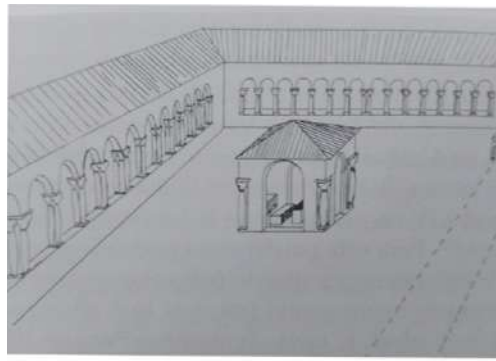
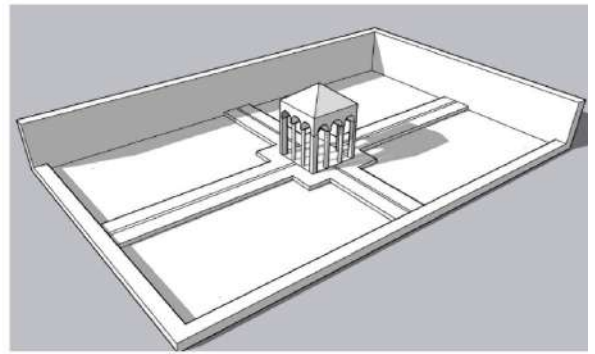
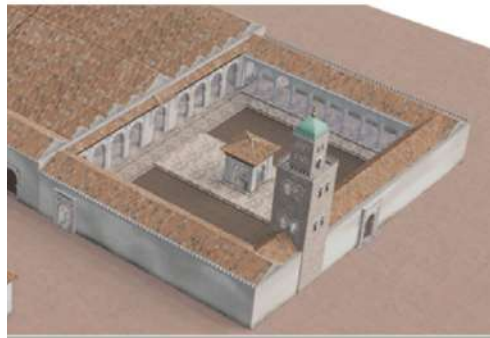
**A. Santo Domingo de Silos****B. Dar As-Sugra****C. Mezquita de Granada****D. Mezquita de Ibn Tulun**

Figura 4: A – Claustro de Silos (Boto Varela, 2000: 161). B – Patio de Dar As-Sugra, Imagen del autor. C – Patio de La Mezquita de Granada (Carlos Bellón, 2021: 229). D - Mezquita de Ibn Tulun.

los patios con templete centrales de los monasterios de Guadalupe y El Escorial y consideraba que dichas estructuras arquitectónicas eran el resultado de la influencia generada por los patios islámicos, donde los jardines porticados con un edículo central eran un elemento común de su paisaje monumental (Pavón Maldonado, 1980: 340). Según el autor la presencia de esta tipología en los monasterios citados, especialmente idénticos al de Silos, era el resultado de una tradición islámica que se repetía tanto en las mezquitas como en los palacios de la Península y que, a partir de ahí, quedó integrada como un elemento propio del paisaje monumental que permitirá que su modelo estructural se traslade hasta los patios cristianos. Esta concepción plantea una visión similar a la que defendemos en este trabajo, pues el traslado del modelo arquitectónico no requiere la presencia de artesanos exógenos, sino que únicamente necesita de un referente arquitectónico que puede tomarse como modelo de inspiración, siendo interpretado por artistas formados en tradiciones diferentes¹⁸.

Como indicamos arriba, los patios porticados con edículo central se repitieron tanto en espacios religiosos como civiles. En el caso de las mezquitas esa organización espacial fue una tipología puntualmente utilizada en el mundo islámico y en las zonas más occidentales, las que nos interesan para este estudio, conservamos algún ejemplo contemporáneo al de Silos como el templete de Barudiyyin (Almagro, 2020: 184) y otros algo más tardíos como el conocido patio de la mezquita de Ibn Tulun (Egipto)¹⁹. Esta tipología también llegó a al-Ándalus, donde sabemos de la existencia de uno en la desaparecida mezquita de Granada (figura 5), del cual conservamos algunas referencias documentales que permitieron a los historiadores

¹⁸ En una fecha más reciente Ángel Fuentes, al analizar los monasterios jerónimos, mantenía una interpretación similar de las formas arquitectónicas al considerarlas, como hiciera Basilio Pavón, el resultado del impacto generado por las tradiciones andalusíes de Sevilla (Fuentes Ortiz, 2020: 270). El autor incide, para interés de nuestro estudio, en la importancia que pudieron tener las vivencias personales de los fundadores, considerando que su origen sevillano pudo ser el factor determinante para trasladar a fundaciones monásticas distantes las formas artísticas que habían conocido en su lugar de origen (Fuentes Ortiz, 2020:268), un proceso de trasvase artístico similar al que defendemos en este artículo y en el que incidiremos más adelante.

¹⁹ Aunque el caso tunecino es una intervención del siglo XIII lo hemos elegido como ejemplo para la comparativa de la figura 4, ya que la imagen original de Bariduyyin se encuentra muy transformada.



Figura 5. Templete central en La Mezquita de Granada. Reconstrucción de Carlos Bellón (Bellón, 2021: 231)

plantear una hipotética reconstrucción de su imagen original (Bellón, 2021). Aquel patio granadino se organizaba como un espacio cuadrangular con pórticos que lo rodeaban y en cuyo eje central se levantaba un edículo que, según la reconstrucción de Carlos Bellón, pudo ser un templete abierto con una imagen muy cercana a la que hubo de existir en Silos. El problema que plantea esta construcción para nuestro estudio es la imposibilidad de concretar una datación precisa, ya que, pese a que el grueso del edificio puede datarse en un periodo contemporáneo al del monasterio silense (principios del siglo XII), desconocemos por completo si el edículo fue parte ese proyecto original o un añadido posterior, lo que nos alejaría del marco cronológico que estudiamos.

En el caso de los patios civiles, aquellos situados en los palacios y viviendas principales, volveremos a encontrar una organización espacial similar y con ejemplos aún mejor definidos. Basilio Pavón ya advertía que aquellos patios porticados con crucero y edificio central (con funciones diversas) fue la tipología común de los palacios islámicos de Sevilla, generando un impacto visual que permitiría su transferencia a otros contextos artísticos (Pavón Maldonado, 1980: 338-339). Entre estos ejemplos encontramos un paralelo muy cercano en los restos del palacio Dar As-Sugra (Murcia), donde los vestigios arqueológicos confirman la existencia de un patio rectangular con un pequeño edículo en su eje central (Navarro Palazón, 1998: 104-107). Esta construcción no solo se asemeja al caso de Silos en lo que respecta a la organización espacial, sino que también resulta muy similar el modelo constructivo del



Figura 6. Candil de Medina Elvira (izquierda). Candil de Almería (derecha)

templete que ocupaba su centro: aquel era un pequeño edificio cuadrado con pilares en sus ángulos y una arcada abierta en cada lado, el cual quedaba cubierto por una cúpula. Este templete únicamente presentaba una diferencia con el de los Finojosa y es que en cada lado la arquería contaba con dos columnillas intermedias que dividían el hueco en tres arcos, una estructura que presumiblemente no existía en el monasterio burgalés. El ejemplo de Dar As-Sugra nos muestra una tipología que no debía ser excepcional en el mundo andalusí y que parece confirmarse en la semejanza de algunas piezas de orfebrería del siglo X que evocan templete estructuralmente muy similares al de Dar As-Sugra, como sucede con dos sopor-tes de candil de Medina Elvira y Almería (Torres Balbás, 1957b: 208), los cuales representan una arquitectura abierta por arcos en sus cuatro lados y soportes centrales en cada uno que recuerda directamente a la variante arquitectónica que estudiamos (figura 6). Estos edificios en miniatura son una representación similar al templete de Dar As-Sugra y, necesariamente, debían inspirarse en construcciones que el orfebre vio alzadas en algún momento, lo que nos hablaría de una tipología que ya existía en el mundo andalusí, al menos, desde el siglo X.

Esta variante del patio con crucero y templete central que podemos confirmar en el siglo XII hubo de ser una tipología extendida en el mundo andalusí, tanto en el tiempo como en el espacio, pues en el siglo XIV aún conservamos fuentes documentales y arqueológicas que muestran ese modelo del palacio de Dar As-Sugra como la tipología ideal para los patios. En el plano literario podemos destacar la descripción del jardín que hiciera *Ibn Luyun*, la cual no difiere del ejemplo murciano que hemos presentado (Dickie, 1965: 80): “... En el centro del jardín hágase un templete en el que sentarse y con vistas a todos lados... que a aquel arrímense rosales y arrayán, así como todas las plantas que adornan un jardín. Y este debe ser más largo que ancho para que la vista pueda explayarse en contemplarlo”. En esa misma centuria podemos encontrar la continuidad de la tipología en los restos arqueológicos del Cerro del Sol de Granada (Martínez Correcher, 2006: 22), donde se localizaron partes de un palacio de recreo con patio de crucero y un edículo central del que se conservaban las basas de los ángulos. Estos ejemplos tardíos, el literario y el arqueológico, nos hablan de una variante de patio que se remonta al siglo XII (Navarro Palazón, 2005: 131) y que consiguió perdurar en el tiempo con muy pocas variaciones (Dickie, 1965: 79).

Con esta presentación pasaremos ahora al análisis de dos ejemplos concretos que, por su semejanza estructural y por su posible función funeraria, creemos que pueden ser los mejores paralelos para relacionar el mausoleo de los Finojosa con las tradiciones culturales andalusíes. Nos referimos al mausoleo de la rauda de la Alhambra de Granada y a la capilla de Belén del palacio Galiana de Toledo.



Figura 7. Restos de La Rauda de La Alhambra

2.4. LA RAUDA DE LA ALHAMBRA DE GRANADA Y EL PALACIO GALIANA DE TOLEDO. RELACIONES ESTRUCTURALES E INTERACCIONES SOCIALES

En el contexto andalusí partíamos, para este estudio, de la dificultad que supone la ausencia de ejemplos materiales completos de mausoleos funerarios, lo que nos obligaba a establecer relaciones puntuales a partir de restos parciales o datos documentales. Aquellos vestigios que hemos venido presentando nos remitían a una tipología bastante uniforme que podemos localizar en maqbaras peninsulares al menos desde el siglo X, pero que no nos ofrecían ejemplos materiales para establecer comparaciones. Para encontrar un ejemplo estructuralmente similar debemos alejarnos hasta el siglo XIV, momento al que pertenece el panteón de la rauda de la Alhambra (figura 7), un edículo que a priori presenta semejanzas al silense, pues al igual que aquel se organizaba a partir de cuatro pilares en los ángulos con una arcada a cada lado, hoy perdidas, y estaba coronado por una cúpula (Salmerón Escobar y Culler Muro, 2000). Este edificio acogía en su interior tres sepulturas principales y, al igual que en el monasterio burgalés, se rodeaba en su perímetro de enterramientos menores sin monumentalizar.

Si pensamos en esta tipología arquitectónica resultan evidentes los paralelos estructurales con el modelo empleado en el panteón de los Finojosa, sin embargo, para convertirlo en una afirmación válida necesitaríamos de evidencias cronológicamente anteriores que demostrasen que el modelo tardío utilizado en la Alhambra derivaba de una tradición arquitectónica previa y no era una variante constructiva de nuevo cuño. Los datos que hemos venido exponiendo hasta ahora nos hacen pensar que la existencia de ejemplos previos es la vía más probable para explicar la construcción de la rauda granadina, pues su tipología resulta estructuralmente parecida a aquellas qubbas funerarias fatimies del siglo X o a los temples de la misma centuria que se representaban en los candiles andalusíes de Medina Elvira y Almería, lo que parece indicar que el edificio de la Alhambra es la materialización de una variante arquitectónica que contaría con precedentes más antiguos en la Península, pues difícilmente podría llegarse a una misma tipología funeraria separada por cuatro siglos si entre ellas no existiesen ejemplos intermedios. Por este motivo creemos que las semejanzas entre el ejemplo granadino y el burgalés pueden resultar válidas, ya que ambas construcciones podrían remitir a unas mismas tradiciones arquitectónicas presentes ya en el siglo XII.

Si el caso de la Alhambra nos muestra, con todos los matices cronológicos expuestos, la existencia de una tipología arquitectónica común, será el ejemplo del palacio Galiana de Toledo²⁰, ahora sí contemporáneo al monasterio de Silos, el que nos permitirá trazar un sis-

20 En el conjunto de Alficén (al-Hizam) de Toledo se encontraba el “alcázar de abajo” conocido desde el siglo XIII como “palacios de Galiana” (Calvo Capilla, 2002: 35).



Figura 8. Reconstrucción de la capilla de Belén publicada por Pablo Aparicio Resco (<https://parpatrimonioytecnologia.Wordpress.Com/2019/04/10/el-conjunto-monumental-de-santa-fe-de-toledo-iii-la-capilla-de-belen/>)

tema de relaciones sociales que podría explicar la transferencia del modelo funerario hasta el claustro burgalés. Gerardo Boto, al analizar en profundidad el mausoleo de los Finojosa, apostaba por la figura de Fernando Muñoz (enterrado en el edículo) como el probable promotor de la obra silense y, al analizar la trayectoria histórica del personaje, aludía a su presencia en los palacios del Alficén de Toledo como miembro destacado de la corte de Alfonso VI que se había instalado allí tras la conquista de la ciudad (Boto Varela, 2003: 113).

El dato histórico aportado por el referido autor nos llevó a volver la mirada hacia aquellos palacios toledanos en los que hubo de residir (al menos temporalmente) el presumible promotor de la obra, con la intención de encontrar algún dato que pudiese hacernos intuir la llegada de aquellas tipologías a la ciudad que Fernando Muñoz conoció de forma directa. Esta cuestión resultaba interesante para nuestro estudio, pues la confirmación de dicho extremo podría llevarnos a reconocer un proceso de transferencia artística similar al que puede observarse, tiempo después, en los palacios de la Alhambra o en las yaserías de Medina de Pomar, ejemplos en los que la estancia del promotor en un lugar determinado supuso el posterior traslado de modelos artísticos exógenos hacia su lugar de origen²¹. Para el caso de Toledo contábamos con la descripción de su maqbara salpicada de construcciones con cúpulas que, por sí mismas, podían haber generado un impacto visual suficiente para la adopción de la tipología, sin embargo, la fecha tardía de la fuente (recordemos que era del siglo XVI) y lo genérico de la descripción no resultaban útiles para establecer conclusiones fiables.

El análisis de los citados alcázares del Alficén nos llevó a localizar un edificio que, en este caso, sí permite establecer un sistema de semejanzas constructivas. Nos referimos a los restos conservados en el denominado palacio de Galiana, el cual había sido levantado a mediados del siglo XI, apenas unas décadas antes de la construcción del claustro silense. De aquel alcázar se conserva parte de la arquería del patio y un pequeño edificio cubierto por cúpula que se situaba en el jardín principal del palacio (Monzón Moya, 2011: 250). Aquella construcción se ha conservado casi completa al quedar integrada en el actual convento de Santa Fe con el nombre de Capilla de Belén (figura 8). La obra era un edificio de planta cuadrada, abierto en cada uno de sus lados y cubierto por una cúpula, el cual se situaba en un jardín rodeado de arquerías, al menos, en dos de sus extremos. Aunque se desconoce de forma precisa la funcionalidad original del templete, la mayoría de los autores optan por interpretarlo

21 En el primer apartado de este estudio ya nos referimos al exilio en Fez de Muhammad V y a la estancia en Sevilla de Pedro Fernández, tras las cuales se levantarán los palacios de la Alhambra con tradiciones meriníes y las yaserías de Medina de Pomar.

como un espacio de usos religiosos o funerarios. Esta última función está documentada desde fases muy tempranas, pues ya en el siglo XIII sabemos que era utilizado como lugar de enterramiento privilegiado (Calvo Capilla, 2002: 33 y 40; Monzón Moya y Martín Morales, 2006: 61-62), en un momento en el que la estructura aún debía hallarse en su emplazamiento original. Esas inhumaciones del siglo XIII cuentan además con registros funerarios anteriores que llevaron a Fabiola Monzón y Concepción Martín a considerarlo como la probable función original del edificio que, en ese caso, asumiría el carácter de una rauda palaciega (Monzón Moya y Martín Morales, 2006: 62).

El caso del templete del palacio de Galiana presenta diferencias en sus elementos estructurales respecto al edículo de los Finojosa, pero es el exponente de la llegada de aquella tipología andalusí hasta la ciudad de Toledo y, concretamente, a los palacios en los que hubo de alojarse en algún momento el posible promotor de la obra burgalesa. No queremos decir con esto, pues sería completamente aventurado, que las obras del palacio de Galiana sean el referente directo del mausoleo silense, sino que aquellas son testigo de una tipología determinada que llegó a ser conocida directamente por la corte castellana y que pudo provocar en ellos un impacto visual capaz de generar el traslado de ese paisaje monumental hasta sus lugares de origen.

3. CONCLUSIÓN

Hace unas décadas Elizabeth Valdez proponía de forma coherente una lectura del panteón de los Finojosa como una posible evocación del Santo Sepulcro de Jerusalén, cuya visita milagrosa se recogía en la inscripción funeraria del patriarca familiar allí enterrado. En este punto el promotor de la obra tendría claro el concepto simbólico que deseaba en su panteón, pero muy probablemente tanto él como el artesano a quien encarga el proyecto desconocen de forma directa el edificio que se quiere evocar, por lo que tienen que hallar en su bagaje cultural los modelos arquitectónicos que mejor puedan remitir a ese significado, dentro del cual las cercanas tradiciones andalusíes ofrecerían un marco adecuado para simbolizar una construcción lejana. En la península ibérica ya vimos algunos casos similares, como los de San Juan de Duero o Torres del Río, en los que la posible intención de evocar el Santo Sepulcro de Jerusalén llevó a elegir los referentes andalusíes como el modelo más adecuado para la materialización arquitectónica (Martínez Aguirre, 2009: 145), una opción que tenía plena coherencia histórica, ya que desde el siglo VII Jerusalén era una ciudad islámica y, necesariamente, esa era la imagen que debía proyectarse en los siglos medievales. Un ejemplo de este proceso podemos verlo en el propio monasterio silense, concretamente en los dos frontales románicos de los museos de Burgos y de Silos (Franco Mata, 2002: 2586 y 2588), en los cuales se observa una representación de la Ciudad Santa con edificios salpicados de arcos de herradura y lobulados, evidenciando que los artistas tomaron los prototipos andalusíes como referencia para la representación de Jerusalén²².

En el siglo XII, por tanto, no es extraño las evocaciones de los Lugares de Santos a través de las formas y tipologías islámicas, por lo que ese contexto cultural es al que pudieron volver su mirada los implicados en el proyecto (el promotor y el artífice) cuando queda definido el simbolismo que se pretende en el enterramiento. En este sentido, el promotor (si es que fue Fernando Muñoz) habría tenido un contacto directo con la ciudad de Toledo y con los lujosos palacios del Alficén allí ubicados, en los cuales solo unas décadas antes se había levantado un jardín con un templete de probables funciones funerarias que pudieron motivar la elección para la tipología de su propio enterramiento familiar, posiblemente no de una forma mimética sino únicamente conceptual, esto es: el deseo de un jardín con edículo central abierto que cobijase las sepulturas. A partir de ahí el artesano contratado ejecutaría el concepto desde su propia formación artística, la románica, y no desde las tradiciones plásticas andalusíes.

El enfoque propuesto podría ofrecernos un modelo de transferencia artística basado en las vivencias personales del propio promotor y en su deseo de trasladar un paisaje monu-

²² En la iglesia de Torres del Río también aparecen representaciones de Jerusalén a través de celosías y arcos lobulados de inspiración musulmana (Martínez Aguirre, 2012: 209). En la cantiga 165 de Las Cantigas de Alfonso X, ya en el siglo XIII, los pasajes de la Virgen en Tierra Santa se representan con arcos de herradura andalusíes en las puertas de la muralla (Buey Acosta, 2021: 24).

mental exógeno hasta el rincón de Castilla en el que iba a ser sepultado. Las relaciones parecen encontrar respaldo en la particularidad artística del denominado *Primer Maestro* de Silos, el cual es portador de un excepcional estilo románico en el que muchos autores han querido ver ecos de tradiciones andalusíes, especialmente la eboraria, con las que comparte recursos formales y técnicos (Senra, 2009: 212-214). Esta situación puede hacer que nos planteemos hasta qué punto influye el propio Maestro en la definitiva forma estructural del panteón y en los elementos plásticos que lo componen. Por tanto, las experiencias de ambos (promotor y Maestro) parecen dirigirnos hacia un mismo contexto cultural como posible origen del modelo funerario utilizado en Silos, el cual nos remite a una tipología arquitectónica común en el mundo andalusí al menos desde el siglo XII que, por el contrario, carecía de paralelos conocidos en el contexto cristiano.

El panteón de los Finojosa constituye, como hemos visto, un edificio único en el románico peninsular, pero si pensamos en otras construcciones “atípicas” y únicas de nuestro románico, como podrían ser San Baudelio de Berlanga, Torres del Río o San Juan de Duero, veremos que en su excepcionalidad confluye un mismo nexo y es, en todos los casos, una reminiscencia de las tradiciones andalusíes. Es en esta corriente en la que proponemos situar el mausoleo silense: edificios románicos cuyas particulares entroncan con las tradiciones meridionales de forma más o menos directa.

BIBLIOGRAFÍA

- Abad Castro, C. y González Caverio, I. (2008). Los enterramientos reales de Córdoba y el particularismo religioso andalusí en el contexto de la arquitectura funeraria islámica hasta el siglo X. En *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 20, 7-20. <http://hdl.handle.net/10486/5879>
- Almagro, A. (2020). Arquitectura religiosa almorávide. En *Arqueología de al-Ándalus Almorávide*, 161-190. <http://hdl.handle.net/10261/223019>
- Antolín Minaya, R. (2022): El pórtico románico de Santo Domingo de Silos. En *Arte, arqueología e historia*, 27/28, 15-24.
- Barrigón Montañés, M. (2022). *Vestirse para la muerte en el panteón de las Huelgas de Burgos: cultura textil en la Castilla plenomedieval. Un estudio del ajuar de Alfonso VIII y Leonor Plantagenet*. Tesis inédita de la Universidad Complutense de Madrid. URI: <https://hdl.handle.net/20.500.14352/3804>
- Bellón, C. (2021). Procesos tecnológicos para reconstrucciones artísticas: mezquita aljama de Granada, reconstrucción virtual. En *Papeles De Cultura Contemporánea*, nº24, 215-233. <https://doi.org/10.30827/pcc.vi24.25383>
- Boto Varela, G. (2000). *Ornamento sin delito. Los seres imaginarios del claustro de Silos y sus ecos en la escultura románica peninsular*. Burgos: Abadía de Silos.
- Boto Varela, G. (2003). Las galerías del milagro: nuevas pesquisas sobre el proceso constructivo del claustro de Silos. En *Silos: un milenio*, Vol. 4. Burgos: Abadía de Silos, 83-148.
- Buey Acosta, L. (2021). *La arquitectura como elemento articulador en las artes plásticas medievales*. TFG, Universidad de Valladolid. <https://uvadoc.uva.es/handle/10324/51697>
- Calvo Capilla, S. (2002). La Capilla de Belén del Convento de Santa Fe de Toledo: ¿un oratorio musulmán?. En *Madriditer Mitteilungen*, nº 43, 31-73.
- Calvo Capilla, S. (2011). El arte de los reinos taifas: tradición y ruptura. En *Anales de Historia del Arte*, nº2, 69-92.
- Cañavate Toribio, J. (2000). El enemigo: sus usos y actitudes de lo cristiano frente a lo moro. En *Arqueología y Territorio medieval*, 7, 159-166. <https://doi.org/10.17561/aytm.v7i0.1665>
- Casal García, M.T. (2001). Los cementerios islámicos de Qurtuba. En *Anales de Arqueología Cordobesa*, nº 12, 286-313. <https://doi.org/10.21071/aac.v0i.11256>
- Casal García, M.T. (2021). El camino hacia el paraíso eterno en la Córdoba omeya: tumbas y cementerios. En *La muerte en Córdoba: creencias, ritos y cementerios*, 41-64.
- Dickie, J. (1965). Notas sobre la jardinería árabe en la España musulmana. En *Miscelánea de estudios árabes y hebráicos*, Vol. 14, 76-87. <http://hdl.handle.net/10481/33619>
- Fernández Domínguez, C. (1993). Memoria del sondeo arqueológico en el solar de C/Agua 22-30 (Málaga). En *Anuario Arqueológico de Andalucía*, III, 334-341.
- Fierro Bello, M.I. (2000). El espacio de los muertos: fetuas andalusíes sobre tumbas y ce-

- menterios. En *L'urbanisme dans l'occident musulman au moyen âge : aspects juridiques*, 153-190. <http://hdl.handle.net/10261/118012>
- Franco Mata, A. (2002): Santo Domingo de Silos. En *Enciclopedia del románico*, Burgos, Vol. IV, 2583-2600.
 - Franco Mata, A. (2008-2009): Fe y relicarios en la Edad Media. En *Abrente: Boletín de la Real Academia Gallega de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rosario*, nº 40-41, 7-34.
 - Fuentes Ortiz, A. (2020). Aquella arquitectura moderna heredada de godos. La Orden Jerónima y el uso del lenguaje arquitectónico. En *Da traça á edificação. A arquitetura dos séculos XV e XVI em Portugal e na Europa*, 265-280.
 - García Ruiz, M. y Fernández Azorín, T. (2020). El cementerio de Santa Eulalia (Murcia): nuevas aportaciones al ritual funerario a través de una pieza cerámica. En *En torno a la cerámica medieval de los ss. VIII-XV*, 225-237.
 - González Caverro, I. (2020). Enterramientos y ámbitos funerarios en al-Ándalus (Murcia entre los siglos X y XIII). En *La muerte de los príncipes en la Edad Media*, 165-176.
 - Guardia Pons, M. (2011). *San Baudelio de Berlanga, una encrucijada*. Barcelona, Memoria Artium.
 - Marín Niño, M. (2004). El ribat en al-Ándalus y el norte de África. En *La Rábita en el Islam : estudios interdisciplinarios: congressos internacionals de Sant Carles de la Ràpita (1989, 1997)*, 121-130. <http://hdl.handle.net/10261/272361>
 - Martínez de Aguirre, J. (2009). San Juan de Duero y el Sepulcro Domini de Jerusalén. En *Siete Maravillas del románico español*, 109-148.
 - Martínez de Aguirre, J. (2012). Evocaciones de Jerusalén en la arquitectura del Camino de Santiago: el Santo Sepulcro y la Santa Cruz. En *Peregrino, ruta y meta en las peregrinaciones mayores. VIII Congreso Internacional de Estudios Jacobeos*, 195-223.
 - Martínez-Correcher y Gil, C. (2006). Los jardines hispano islámicos. En *I Encuentro Internacional hispanodrabe de jardinería*, 1-33. <http://hdl.handle.net/11441/39444>
 - Martínez-Núñez, M.A. (2015): Estela funeraria de cronología omeya aparecida en Madrid (308/901). En *Al-Qantara*, XXXVI 1, 141-163.
 - Martínez Rodríguez, A. y Montero Fenollós, J. L. (1996). La Qubba islámica de la calle Cava nº11, Lorca. En *Segundas Jornadas de Arqueología Regional*, 615-628.
 - Monteiro Arias, I. (2005). La influencia islámica en la escultura románica de Soria. En *Cuadernos de Arte e Iconografía*, Tomo XIV, nº 27, 8-244.
 - Montejo Córdoba, A. (2006). La rauda del alcázar de Córdoba. En *Anales de arqueología cordobesa*, nº17, 237-256. <http://hdl.handle.net/10396/4441>
 - Monzón Moya, F. y Martín Morales, C. (2006). El antiguo convento de Santa Fe de Toledo. En *Bienes culturales: revista del Instituto del Patrimonio Histórico Español*, nº6, 53-76.
 - Monzón Moya, F. (2011). El antiguo convento de Santa Fe: la desmembración del aula reguila islámica y su transformación en un cenobio cristiano. En *La ciudad medieval: de la casa principal al palacio urbano*, 241-276.
 - Moreno Coll, A. (2023). Remendando los jirones del pasado la reconstrucción de una casulla confeccionada con tejido nazarí siglo XIV. En *Erph, Revista electrónica de Patrimonio Histórico*, 138-163. <https://doi.org/10.30827/erph.32.2023.27632>
 - Munzer, J. (2010). *Viaje por España y Portugal en los años 1494 y 1495*. Madrid, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
 - Navarro Palazón, J. y Jiménez Castillo, P. (2016). *Murcia, la ciudad andalusí que contemplo Alfonso X*. Murcia; Salzillo.
 - Navarro Palazón, J. (1998). La Dar As-Sugra de Murcia. Un palacio andalusí del siglo XII. En *Colloque International d'Archéologie Islamique*, 97-139. <http://hdl.handle.net/10261/13452>
 - Navarro Palazón, J. (2005). Sobre palacios andalusíes (siglos XII al XIV). En *Vivir en el palacio en la Edad Media*, 111-144. <http://hdl.handle.net/10261/13896>
 - Navarro Pérez, M. (2018). La maqbara del camino de Bayyāsa (Marroquíes Bajos, Jaén). En *Lucentum*, XXXVII, 281-303. <http://dx.doi.org/10.14198/LVCENTVM2018.37.16>
 - Pascual Pacheco, J. y Serrano Marcos, M. L. (1996). Necrópolis islámicas en la ciudad de Valencia. En *Saitabi*, n.46, 231,252.
 - Paulino Montero, E. (2016). ¿Identidad religiosa o identidad artística? Las yeserías de Medina de Pomar y el papel mediador del ornamento. En *Identidades cuestionadas: coexistencia y*

- conflictos interreligiosos en el Mediterráneo* (ss. XIV-XVIII). Valencia, Universidad de Valencia, 395-408.
- Pavón Maldonado, B. (1980). Qubba y alcoba: Síntesis y conclusión. En *Revista De Filología Española*, 60, 333-344. <https://doi.org/10.3989/rfe.1980.v60.i1/4.657>
 - Piñero Palacios, J. M. (2018). Yabal Faruh: diacronía de un espacio funerario en al-Ándalus. En *Arqueología de la muerte*, V, 2018, 81-112.
 - Ponce García, J. (2002). Los cementerios islámicos de Lorca. Aproximación al ritual funerario. En *Alberca: Revista de la Asociación de Amigos del Museo Arqueológico de Lorca*, nº1, 115-148.
 - Ramírez Águila, J.A. y González Guerao, J.A. (2005). Dos intervenciones en la maqbara de la calle Corredera de Lorca. Los solares número 46 y 47. En *Alberca: Revista de la Asociación de Amigos del Museo Arqueológico de Lorca*, 107-124.
 - Robinson, C. (2007). El manuscrito Bayad Wa Riyad y las relaciones con las distintas culturas mediterráneas, cristianas e islámicas en la península Ibérica. En *El legado de Al-Andalus. El arte andalusí en los reinos de León y Castilla durante la Edad Media: simposio Internacional*, 159-204.
 - Robles Fernández, A. (2024). El oratorio y el panteón real andalusíes en el Museo de San Juan de Dios, Murcia. Fuentes primarias para el conocimiento de la sociedad andalusí. En *Interpretación, razón y cultura: perspectivas hermenéuticas*, 175-193.
 - Ruiz Souza, J.C. (2001). El Palacio de los Leones de la Alhambra: ¿Madrasa, zāwiya y tumba de Muḥammad V?. En *Al-Qanṭara*, 22(1), 77-120. <https://doi.org/10.3989/alqantara.2001.v22.i1.227>
 - Ruiz Souza, J.C. (2007). Al-Andalus y Cultura Visual: Santa María la Real de las Huelgas y Santa Clara de Tordesillas. Dos hitos en la asimilación de al-Andalus en la reinteriorización de la Corona de Castilla. En *El legado de al-Andalus. El arte andalusí en los reinos de León y Castilla durante la Edad Media*, 205-242.
 - Salmerón Escobar, P. y Cullell Muro, M. (2000). La rauda de la Alhambra. La memoria del lugar como base intervención. En *Cuadernos de la Alhambra*, nº 36, 71-110. <http://hdl.handle.net/10514/14173>
 - Senra Gabriel y Galán, J.L. (2009): El monasterio de Santo Domingo de Silos y la secuencia temporal de una singular arquitectura ornamentada. En *Siete Maravillas del románico español*. Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real, 193-225.
 - Torremocha Silva, A. (2016). Estelas funerarias de cerámica estampillada y vidriada de época musulmana halladas en Algeciras. En *Estudios sobre patrimonio, cultura y ciencias medievales*, 1209-1258.
 - Torres Balbás, L. (1957). Cementerios hispanomusulmanes. En *Al-Ándalus*, nºXXII, 144-207. <https://oa.upm.es/34207/>
 - Torres Balbás, L. (1957b). Candiles con soporte. En *Al-Ándalus*, nºXXII, 208-216. <https://oa.upm.es/34210/>
 - Torres Carot, R. y Yarza Luaces, J. (1971). Hallazgos románicos en el claustro de Santo Domingo de Silos. En *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, BSAA, nº31, 187-200. <https://uvadoc.uva.es/handle/10324/56174>
 - Valdez del Álamo, E. (2012). *Palace of the Mind: The Cloister of Silos and Spanish Sculpture of the Twelfth Century*. Turnhout: Brepols.
 - Werckmeister, O. (2007). Santo Domingo de Silos, 1 de julio de 1109. El beato musical. En *El legado de al-Ándalus: el arte andalusí en los reinos de León y Castilla durante la Edad Media*, 89-114.

MARÍA AL PIE DE LA CRUZ: DOCTRINA, LITURGIA, AFECTIVIDAD E IMAGEN EN BIZANCIO A TRAVÉS DEL RELICARIO DE LA VERA CRUZ DEL VATICANO

Julia María García Morales

Universidad de Jaén

jmmorale@ujaen.es

<https://orcid.org/0000-0001-7761-2273>

RESUMEN

El presente trabajo se centra en analizar la configuración de la *compassio* mariana en el arte bizantino, tomando como pieza central el relicario de la Vera Cruz de los Museos Vaticanos (ca. 930). Se examina cómo, tras la Querella iconoclasta, la defensa iconódula de la Encarnación impulsó una nueva sensibilidad emocional que situó a María en un papel activo dentro de la representación del sufrimiento de Cristo. A través del estudio de la homilética posticonoclasta y, especialmente, de los *stavrotheotokia*, se muestra cómo la literatura litúrgica desarrolló un lenguaje afectivo que otorgó a la Virgen una presencia compasiva y teológicamente significativa en la Pasión. El relicario vaticano constituye un testimonio temprano de esta estética: la postura extraordinaria de María, inclinada hacia los pies de Cristo, traduce visualmente el *pathos* formulado en dichos himnos y refleja la creciente humanización de la Madre de Dios. Por lo tanto, esta investigación propone que esta obra debe entenderse como un dispositivo teológico-visual donde convergen reliquia, iconografía y liturgia, revelando su papel en la gestación de las futuras imágenes del lamento mariano que marcarán la tradición bizantina.

Palabras clave: relicario, Bizancio, María, Crucifixión y *compassio*.

ABSTRACT

This article analyses the configuration of Marian *compassio* in Byzantine art, taking as its centrepiece the reliquary of the True Cross in the Vatican Museums (ca. 930). It examines how, after the Iconoclastic Controversy, the iconodule defence of the Incarnation gave rise to a new emotional sensibility that placed Mary in an active role within the representation of Christ's suffering. Through the study of post-iconoclastic homiletics and, especially, the *stavrotheotokia*, it shows how liturgical literature developed an affective language that gave the Virgin a compassionate and theologically significant presence in the Passion. The Vatican reliquary is an early testimony to this aesthetic: Mary's extraordinary posture, leaning towards Christ's feet, visually translates the *pathos* formulated in these hymns and reflects the growing humanisation of the Mother of God. The article proposes that this work should be understood as a theological-visual device where relic, iconography and liturgy converge, revealing its role in the gestation of future images of Marian lamentation that would mark the Byzantine tradition.

Keywords: reliquary, Byzantium, Mary, Crucifixion and *compassio*.

1. INTRODUCCIÓN: LA CONFIGURACIÓN DOCTRINAL Y EMOCIONAL DEL CULTO MARIANO

El desarrollo de la espiritualidad mariana se inserta en la historia de las definiciones cristológicas que, en los primeros siglos del cristianismo, determinaron la relación entre la humanidad y la divinidad de Cristo. El Concilio de Éfeso en el año 431 fijó el título de *Theotokos* —Madre de Dios— para María, subrayando la unidad hipostática del Verbo encarnado. Sin embargo, más allá de su función dogmática, este título contenía una enorme carga simbólica: nombrar a María como *Theotokos* significaba también reconocer su papel en la mediación entre Dios y los hombres, pues Ella era el lugar en el que lo inefable se hacía visible, la carne que acogía el misterio. De ahí que la liturgia y la iconografía posteriores encontraran en su figura un punto de equilibrio entre la trascendencia y la cercanía, de modo que, en el imaginario

cristiano, María no fue solo madre y testigo, sino también paradigma de respuesta humana ante el acontecimiento divino (Rubin, 2009).

La exhibición del dolor de María estuvo ligada, además, a la delimitación de su papel durante los siglos IV y V en el seno del Imperio bizantino. El siglo V constituyó uno de los momentos más importantes para el asentamiento del culto mariano, con la reafirmación de su poder y la vinculación con la Encarnación, que quedaron plasmadas tanto en el Concilio de Éfeso (431) como en el de Calcedonia (451). Fue en la celebración del primero cuando María quedó definida a través del título de *Theotokos*, mostrando cómo en su seno había concebido tanto la naturaleza humana como la divina de Cristo, rompiendo con las disputas del docetismo (Limeris, 2002). La definición de *Theotokos* trajo consigo el intento de profundizar el aspecto humano de la Virgen, subrayándose todas sus fragilidades, lo que la alejaba de cualquier similitud con otras diosas y mostraba su importancia en la obra de Salvación; pese a ello, la proclamación de dicho título sirvió no tanto para encumbrar la posición de la Virgen como para precisar la doble naturaleza del hijo, exponiéndose cómo toda mariología quedaba subordinada a la cristología en estos momentos (Pentcheva, 2006: 37; Evans, & Wixom, 1997).

A medida que la doctrina se consolidaba, el discurso sobre María se enriqueció con matices afectivos. La devoción, inicialmente centrada en su virginidad y en su papel dentro del plan de salvación, comenzó a explorar los aspectos emocionales de su maternidad. La teología oriental comprendió pronto que la Encarnación implicaba no solo la asunción de un cuerpo, sino también la de la sensibilidad: el dolor, la ternura o la compasión no eran simples añadidos sentimentales, sino expresiones reales de la humanidad redentora. En este sentido, la figura de María se convirtió en espejo de esa humanidad transformada por la gracia. Su sufrimiento al pie de la cruz, su capacidad de intercesión y su presencia silenciosa en los momentos decisivos del relato evangélico ofrecían a los fieles una mediación comprensible entre la gloria de Cristo y la fragilidad del creyente.

El sigilo de las fuentes evangélicas provocó la necesidad de rastrear el papel de María al pie de la cruz: ninguno de los textos bíblicos atribuyó algún signo y/o expresión de aflicción a la madre y, de los cuatro evangelios, solo se alude a su presencia en el Evangelio de san Juan en la Crucifixión: “Viendo Jesús a su madre y al discípulo a quien Él amaba, que estaba allí, dijo a su madre: ‘Mujer, ahí tienes a tu hijo’. Luego dijo al discípulo: ‘Ahí tienes a tu madre’. Y desde aquel momento, la tomó el discípulo consigo” (*Evangelio de San Juan*, 19: 26-27). Este fragmento fue el punto de partida para que numerosos autores debatiesen y reflexionasen sobre la reacción de María y las emociones que pudo albergar al ver a su hijo en la cruz, lo que, durante la Alta Edad Media, generó una actitud dualista que impregnó la tradición exegética oriental y occidental. Por un lado, el comportamiento de María en la Crucifixión fue interpretado de forma estoica y austera, en la que la Virgen tomó conciencia de su coparticipación en la Redención por medio de la ofrenda voluntaria de su hijo para la salvación del mundo; por otro, se defendió la visión de que María, a pesar de ser consciente de su participación en la Redención, no dejó de mostrar externamente su sufrimiento. La meditación sobre esta emoción fue explorada por diferentes autores orientales, haciendo hincapié en los sentimientos maternos de la Virgen, frente a un Occidente que durante los primeros diez siglos asumió, a grandes rasgos, la primera imagen: la de una Madre estoica.

En este llanto mariano se advierte una clara continuidad formal con los repertorios del lamento antiguo —golpes de pecho, arañarse el rostro—, no como una simple pervivencia mecánica, sino como la reelaboración cristiana de estructuras rituales profundamente arraigadas en la experiencia humana del duelo, que el cristianismo resignifica dentro de su propio marco teológico (De Martino, 1958; Alexiou, 2002). Igualmente, María comienza a proponerse como la única persona que asume el acto de lamentarse y sufrir por la muerte de su hijo, apropiándose de los mismos modos vistos en el lamento pagano; así se inició el proceso en el que la Virgen se convirtió en ese modelo a seguir del nuevo *ethos* ante la muerte. Así, María se empleó como una figura maternal con la que el público podía no solo identificarse, sino también sentir empatía.

En los siglos IV-VI, en el ámbito siríaco y griego oriental, autores como Orígenes, Efrén de Siria o Jacobo de Sarug desarrollaron una mariología poética que combinaba la exégesis bíblica con la reflexión espiritual. En sus textos, María aparece como figura que habla, llora y se interroga, una mujer que experimenta en sí misma la tensión entre la fe y el dolor. Los him-

nos siríacos de Efrén introducen el diálogo entre la madre y el hijo como recurso teológico: la pregunta de María no es duda, sino vía de revelación. El lamento mariano que nace en esta literatura marca el inicio de una sensibilidad nueva en la tradición cristiana, una religiosidad en la que la emoción se convierte en vehículo de verdad. La *compassio* —la participación de la madre en el sufrimiento del hijo— se transforma en modelo para los fieles, llamados a compartir los padecimientos de Cristo como expresión de amor redentor.

En este sentido, se ha señalado tradicionalmente como uno de los primeros escritos de este género *las Lamentationes gloriosissimae Virginis Marie super Passione Domini* de Efrén de Nisibis (306-373)¹. El texto se estructura con una breve introducción seguida del lamento propiamente dicho, que no se ve interrumpido por un narrador, en el que la Virgen se dirige a Cristo, pero también a otros personajes como los judíos, Gabriel, Simeón, los discípulos e incluso a la propia cruz. El poeta nos muestra una imagen cargada de un realismo y una expresividad sin precedentes, en la que María está aislada, sola —sin la presencia de san Juan y de María Magdalena—, parada al pie de la cruz en la que pende su hijo, donde pronuncia una serie de palabras sin obtener respuesta de nadie. La emocionalidad de la Virgen trasciende ese lenguaje litúrgico y simbólico marcado por la rigidez, como se aprecia en la súplica (Sticca, 2000: 35): “Inclínate hacia mí, oh cruz, para que pueda recibir a mi Hijo, para que pueda besar a mi Hijo, a quien he alimentado en este pecho mío, aunque por mi propia voluntad no he conocido a ningún hombre”. La escena adquiere así una gran fuerza dramática y poética con la presencia de la Virgen suplicando ante la cruz, solicitando a la misma que se incline para poder besar y abrazar las heridas causadas en el cuerpo de su hijo ya fallecido, conformándose uno de los episodios que más afecto generó tanto en la literatura como en el arte medieval.

El segundo lamento fue realizado por Jacobo de Sarug (451-521), obispo y poeta siríaco, en su homilía *De Transitu Dei Genitricis Mariae*, en la que se incluye un pasaje en el que, tras recordar un cántico de la Virgen al Niño, comienza la descripción del tormento al ver a su hijo crucificado y enterrado (Sticca, 2000: 39): “Muchos dolores sufrió por ti tu madre, y todos los tormentos que soportó en tu crucifixión. ¡Cuántas lágrimas amargas de dolor no derramaron sus ojos en tu entierro! ¡Qué terrores no hubo de pasar la madre de misericordia, cuando tú fuiste enterrado y los guardias del sepulcro la rechazaron de suerte, que no pudo acercarse a ti!”. La acumulación de imágenes de dolor acentúa de nuevo la humanidad de María y contribuye a fijar el modelo de la madre doliente que participa en la Pasión de su hijo.

A lo largo de los siglos V y VI, María fue ocupando también un rol cívico y activo en el Imperio, convirtiéndose en un elemento protector que acabó trasladándose no solo a los himnos —como en el Himno *Akathistos*—, sino también a los iconos. Averil Cameron (1978: 79-108) ha analizado cómo estos jugaron un rol de suma importancia en la guerra del 626, llegando a salir en procesión y convirtiéndose en Paladín. Frente a esta posición, Hans Belting (2009: 54) Stephen Benko (1993:42) y Pentcheva (2002: 2-41) mostraron que el culto público a la *Theotokos* no se identificó directamente con los iconos. Por el contrario, estos permanecieron vinculados a las reliquias, de modo que su veneración se consolidó en asociación con ellas y no con las imágenes durante el período preiconoclasta. La devoción a María quedó firmemente instaurada en la vida pública ya en el periodo bizantino medio. Su definición como *Theotokos* aunó dos conceptos de suma importancia: no solo como una figura protectora sino también maternal. Este sentido se propuso como un *exemplum*, sobre todo en el momento del sacrificio, cuando Ella ofrece a su hijo al mundo, presentándose como modelo de amor desinteresado. Los himnos y homilías de los siglos IV al VI nos muestran ese carácter dramático y didáctico en el que se enfatiza la afectividad de la Madre de Dios, a pesar de la relevancia doctrinal de la doble naturaleza de Cristo, y se establece así una figura más simbólica que se movía entre lo divino y lo humano (Tsironis, 1998: 114; Alexiou, 1975: 111-140).

¹ En este sentido, suele considerarse como uno de los primeros textos del género el poema *Lamentationes gloriosissimae Virginis Mariae super Passione Domini*, atribuido a Efrén de Nisibis (306-373). No obstante, la autoría y la datación del escrito han sido objeto de revisión crítica. Aunque Efrén dedicó numerosos textos a la Virgen, en ninguno aparece una referencia explícita a su *compassio*, lo que ya dificulta aceptar la atribución tradicional. A ello se suma el análisis de Willem Frederik Bakker y Dia Mary L. Philippides (2000:9-56), quienes identificaron en la obra fórmulas literarias, estructuras dialogadas y motivos —incluida una lamentación pronunciada por Cristo desde la Cruz— que no se documentan en la literatura bizantina anterior al siglo IX. Sobre esta base, propusieron fechar el poema no en el siglo IV, sino entre los siglos XIV y XV. Pese a ello, algunos estudiosos continúan situando su composición en la Antigüedad tardía, a pesar de las dificultades que plantea la evidencia interna.

Todos estos componentes, manifestados en la tradición litúrgica siríaca, fueron incorporados en la homilética y la himnografía griegas. Un ejemplo de ello lo encontramos en el siglo VI con el que ha sido considerado por parte de la historiografía como el primer lamento destinado a la Madre de Dios en ámbito griego: el compuesto por el poeta Romanos el Méloda (490-560). En su poema sobre *María al pie de la Cruz*, Romanos muestra un diálogo cargado de conmoción entre la madre y el hijo fallecido. Al igual que otros autores patrísticos griegos, vuelve a aludir a la duda de María y a la profecía de Simeón en su *himno a la Hypapante* (Graef, 128): “cuando tú, la sin defecto, mires a tu Hijo clavado en la cruz... súbitamente dudarás; la despedida en la pasión será como una espada para ti”. El himno fue cantado el Viernes Santo y tenía un propósito claramente didáctico, en el que se intentaba instruir a la audiencia en la Pasión, proponiéndose como necesario el sufrimiento —tanto el de Cristo como el de María— para la redención del mundo. La aflicción de la Virgen es respondida por Cristo, que intenta mostrarle el significado ontológico de su muerte y le dice (Arentzen, 145-146):

No te corresponde lamentarte, pues has sido llamada “Llena de gracia”; no empañes tu dignidad con el llanto ni te asemejes a quienes carecen de entendimiento, oh doncella colmada de sabiduría. Tú estás en el corazón mismo de mi cámara nupcial; no permitas, entonces, que tu alma se marchite como si permanecieras fuera. Dirígete a quienes se hallan en la cámara nupcial como a tus servidores, pues, temblorosos, todos te responderán con prontitud, tú que eres sublime

Finalmente, el hijo pide a la madre que cese su llanto ante un día tan trágico, enseñándole que Ella no es como el resto de las mujeres. Su pesar es necesario para el cumplimiento de las profecías anunciadas en el Antiguo Testamento, proclamando la aceptación del sufrimiento. La Virgen acaba cediendo ante la voluntad de Cristo, esperando la Resurrección.

En el caso de la retórica visual, aunque existen precedentes preiconoclastas, la intensificación sistemática del *pathos* mariano en las escenas de la Crucifixión se consolida tras el 843, en Bizancio medio. Las imágenes de la Virgen durante los siglos anteriores procuran ahondar en su faceta maternal a través del prototipo de la *Hodigitria*, con la que se exhibe el desinteresado ofrecimiento de su hijo al mundo. Asimismo, dicha imagen anticipa visual y simbólicamente el sufrimiento redentor de Cristo, mediada a través de la afectividad de la Virgen. La mirada afligida de la madre frente a la serenidad de la visión del hijo, contrastada con la tensión del cuerpo, nos adentra en una lectura visual del sufrimiento humano mediante el sacrificio conjunto de ambos. Durante estos primeros siglos, las representaciones extremas de la aflicción fueron vistas como una falta de decoro y de fe.

Los evangelios canónicos contemplaron la representación del desconsuelo desde la óptica del *Evangelio de san Lucas* (23:48), donde se narra cómo los diferentes testigos en la Crucifixión mostraron gestos de dolor: “Y toda la multitud de los que estaban presentes en este espectáculo, viendo lo que había acontecido, se volvían golpeándose el pecho”. Igualmente, en los diversos fragmentos analizados destinados al lamento mariano, el suplicio queda plasmado de forma nítida, evidenciando cómo la tradición literaria era menos conservadora que la artística. No obstante, no todos los autores quisieron exponer un excesivo tormento de María, ya que este podía interpretarse como una falta de creencia en la Resurrección. Por lo que, escenas como la *Crucifixión* o el *Entierro*, que evidencian la ausencia de personajes con muestras emocionales exacerbadas y se limitan a posiciones comedidas y estereotipadas, analizadas de forma magistral por Henry Maguire (1977:129).

Podemos citar como ejemplo la *Crucifixión del Evangelionario de Rábula* (Florencia, Biblioteca Medicea Laurenziana, cod. Plut. I, 56) y una *Crucifixión del Monasterio del Sinaí*. En la imagen del *Evangelionario de Rábula* (FIGURA 1), del año 586, se muestra el grupo más completo dedicado a este tema de la Crucifixión, vinculado con la escena de la Resurrección para fomentar la unidad entre la muerte y la salvación. Fue realizado en el monasterio de San Juan, en Mesopotamia. En la imagen de la Crucifixión, en el folio 14a, se observan las tres cruces sobre un fondo en el que se encuentran los montes de Agra y Gareb, con el sol a la izquierda y la luna a la derecha. En un primer plano, a ambos lados, se exponen las cruces con los dos ladrones crucificados con cuatro clavos, ataviados con una tela anudada en la parte frontal y sujetos con cuerdas que les cruzan el pecho. En la parte central se ubica Cristo crucificado con cuatro clavos, vestido con

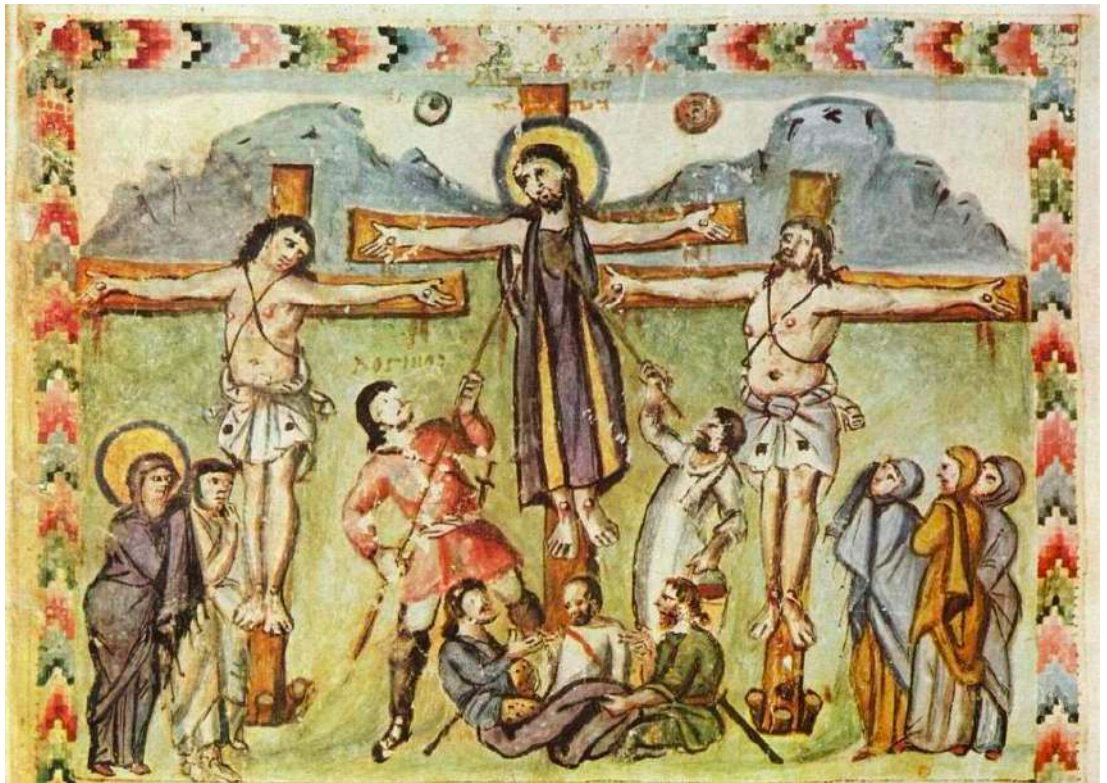


Figura 1. *Crucifixión*, fol. 14 a. Florencia, Biblioteca Medicea Laurenziana, cod. PLut. I, 56. Evangelario de Rábula. 586.

una túnica larga de color púrpura, decorada con rayas doradas y sin mangas, mostrándose en su vertiente triunfante sobre la muerte (Bernabò y Arduini, 2008; Bernabò, 2014: 342-358). A la izquierda de la figura de Cristo aparece Longinos con la lanza y a la derecha Estefatón, sosteniendo la esponja. A la izquierda del grupo descrito se sitúan la Virgen y san Juan, mientras que a la derecha se encuentran las Santas Mujeres. La expresión del tormento pasivo y silencioso que sufren los diversos personajes ante la escena se realiza mediante el reflejo de la tristeza en el rostro del discípulo amado, a través de las acciones de gran expresividad de las Marías y por medio de la Virgen, que eleva sus manos cubiertas para ocultar su faz. Hay un intento de evidenciar la angustia por parte de María, aunque no deja de ser de una manera controlada, siguiendo los preceptos establecidos para no poner en duda el mensaje de la Resurrección. De hecho, centrándonos en los ojos de la Madre de Dios, se percibe un estrechamiento que evidencia el llanto como síntoma de la aflicción. En este periodo pre-iconoclasta, la representación del tormento mariano se intentó expresar de forma muy estereotipada, empleándose la pose frontal con la que se dirige al espectador y se expone solo un leve matiz de dolor en su rostro.

En una *Crucifixión* del *Monasterio del Monte Sinaí* aparece un grupo más simplificado, con la presencia de los dos ladrones en un plano secundario (FIGURA 2). Sobre un incipiente paisaje, conformado por dos montañas que han reducido su tamaño, el discípulo amado señala con su mano derecha a Cristo mientras sostiene con la izquierda el códice que alude a su Evangelio, dirigiendo su vista al espectador; la madre se sitúa en un primer plano, guiando su mirada hacia Jesús, como testigo no solo del acontecimiento sino también de la doble naturaleza de Cristo en la cruz. La figura de María, vestida con una túnica azul y un *maphorion* marrón, orienta su mano derecha hacia Cristo, mientras que con la izquierda intenta cubrir una de sus mejillas para indicar ese matiz de pena y tormento. La pose de la Virgen fue descrita en el siglo VI a través de la ékfrasis sobre su escena de la Natividad (Maguire, 1974: 111-140): “como una doncella recostada en su lecho con la mano izquierda debajo del codo derecho y apoyando la mejilla en la derecha”. Este pasaje indica que esta expresión no fue utilizada solo en el contexto de la Pasión ni fue un aspecto exclusivo del arte bizantino del periodo medio, sino que ya se conocía en las escenas de duelo del arte clásico (Maguire, 1977: 142). Los maestros del periodo inicial y medio bizantino se sirvieron de técnicas diversas para aludir al dolor a través de actitudes contenidas; aunque no fue hasta el fin de la Controversia iconoclasta cuando la pasividad y la mesura comenzaron a



Figura 2. Icono de la Crucifixión. Siglo VIII. Monasterio de Santa Catalina, Sináí.

ser sustituidas por una mayor expresividad, desarrollándose en temas que tenían como objetivo enfatizar aspectos como la humanidad de Cristo.

En consecuencia, estos primeros desarrollos de esa “piedad mariana” no pertenecían solamente al periodo post-iconoclasta, sino que hubo un intento de explorar esta cuestión ya desde una época anterior al conflicto. Aun así, como indicó Tsironis (2016: 180), la emoción y los sentidos llegaron a ocupar un lugar de suma importancia en la literatura iconoclasta en comparación con las obras anteriores. En definitiva, el énfasis puesto en María —y, en menor medida, en su dolor— pone de manifiesto que Ella se convirtió en objeto de veneración desde los primeros años del cristianismo, articulando en su figura la unión entre la Encarnación, la sensibilidad humana y la experiencia del sufrimiento redentor.

2. ICONOCLASIA Y LEGITIMACIÓN DEL DOLOR DE MARÍA

La cuestión del uso de la imagen en el cristianismo estuvo presente desde los inicios del Imperio bizantino. Puesto que resonaba la prohibición mosaica de no representar a Dios, el triunfo del cristianismo no supuso una aceptación inmediata y homogénea de la imagen. Como señaló Ernst Kitzinger (1954:85), no existió una alternancia simple entre periodos favorables o contrarios al uso de imágenes, sino un conflicto permanente que culminó en la Querella iconoclasta (726-843). Belting (2009: 194) advirtió que la doctrina del icono no puede entenderse aisladamente, pues fue producto directo de aquella controversia.

La aceptación de la imagen exigió elaborar una doctrina que justificara su culto, centrada en la cuestión cristológica de la doble naturaleza de Cristo. Para los iconoclastas, representar a Cristo implicaba un problema, ya que su divinidad era irrepresentable y la materia no podía contenerla; por ello, rechazaban las imágenes y reducían la veneración a una vía estrictamente espiritual. Para los iconódulos, en cambio, representar la humanidad de Cristo no negaba su divinidad, pues la Encarnación había santificado la carne y con ella la materia. Negar la legitimidad de las imágenes equivalía, según ellos, a poner en duda la Encarnación y, por tanto, la salvación. El II Concilio de Nicea (787) confirmó esta postura, defendiendo que la veneración dirigida a los iconos se refería al prototipo representado y no a la materia (Kessler, 1990: 21-42).

En este debate la *Theotokos* desempeñó un papel decisivo. Desde los primeros siglos se la consideró un medio privilegiado de veneración y un punto de fricción entre iconoclastas e

iconódulos a lo largo de los siglos VIII y IX. Para los primeros, su representación debía prohibirse: María, santificada por el Espíritu Santo al concebir al Verbo, transcendía lo puramente material. Para los iconódulos, en cambio, era precisamente en María donde Cristo asumía su naturaleza humana, legitimando así la capacidad de la materia para contener y manifestar lo divino. Juan Damasceno lo expresó con claridad al afirmar que la veneración dirigida a la madre remite al hijo encarnado y que, así como la cruz con la imagen del Señor posee un valor distinto de una cruz desnuda, también la imagen de la *Theotokos* orienta al fiel hacia el misterio representado (San Juan de Damasceno, 2011:55): “[...]Veneremos también a la Santa Madre de Dios, no como si fuera Dios sino en tanto que Madre de Dios según la carne”.

Durante los siglos VIII y IX proliferaron himnos, sermones y homilias centrados en María. Niki Tsironis (2002: 29) mostró que esta elección no fue casual: María se ofrecía como modelo de intercesión (*presbeia*) y como figura clave en la Encarnación y la redención de la humanidad. Los escritores de este periodo enfatizaron sus aspectos humanos y emocionales, presentándola como un puente entre lo divino y lo humano. La literatura devocional la describe con una sensibilidad creciente, insistiendo en su dolor, su compasión y su capacidad de mediación. Esta tendencia se vio reforzada por el uso de fuentes como el *Protoevangelio de Santiago*, que ofrecieron a los predicadores una imagen más rica y detallada de la Virgen.

El interés por lo afectivo fue consecuencia directa del trasfondo ideológico de la disputa iconoclasta. Para defender la Encarnación y subrayar la realidad física asumida por Cristo, los iconódulos recurrieron a la emocionalidad, buscando conmover al público para conducirlo hacia la verdad teológica (Cunningham, 2021: 105; Tsironis, 2011: 179-196). Esta estrategia se trasladó también al ámbito visual: la iconografía comenzó a explorar nuevos motivos, otorgando a las representaciones marianas un peso creciente en la expresión de lo humano y en la revelación de lo divino.

Tras la restauración del culto a las imágenes en 843, el protagonismo de la Virgen quedó reafirmado en la iconografía. En Constantinopla, el mosaico absidal de la *Theotokos* entronizada en Santa Sofía, restaurado y solemnemente descubierto en el 867, se convirtió en un auténtico marcador del nuevo clima visual posiconoclasta. Su presencia frontal apelaba a la afirmación doctrinal de la Encarnación y a la legitimidad del culto icónico. Esta imagen pasó a funcionar como símbolo del triunfo de la Ortodoxia y como modelo visual de meditación interior, capaz de conducir al fiel hacia el misterio divino de un modo más inmediato y eficaz que cualquier definición verbal (Grabar, 1998: 257-260).

En el mismo ambiente surgió un subgénero litúrgico decisivo para articular doctrina y emoción: los *stavrotheotokia*. Estos himnos, derivados de los *theotokia*, dan voz al dolor de María ante la Crucifixión, articulan diálogos con Cristo y con Dios, y presentan a la Virgen como partícipe espiritual del sacrificio (Shoemaker, 2011: 582). Su contenido combina la defensa de la Encarnación —la insistencia en la verdadera humanidad sufriente del Verbo— con un *pathos* destinado a conmover al creyente (Alexiou, 1975: 116-118).

Los *stavrotheotokia* emergieron durante la iconoclasia y se consolidaron en los siglos IX y X gracias a autores como José el Himnógrafo (siglo IX) y León el Sabio (siglo X). Su integración en la liturgia —especialmente en Cuaresma, Miércoles y Viernes Santo— les otorgó un papel central en la formación emocional de los fieles (Tsironis, 1998: 231:233). Gran parte de ellos se incorporaron al *Triodón* y otros libros de servicios litúrgicos. Uno de los ejemplos es (Mother & Ware, 1977: 100):

Contemplándote, oh Cristo, muerto
Tendido sobre el madero,
tu Virgen lloró en voz alta con lágrimas amargas:
“Oh, Hijo mío, ¿qué es este misterio?
Tú que das la vida eterna a todos,
¿Cómo sufres voluntariamente
una muerte tan vergonzosa sobre la Cruz?

También, la célebre identificación entre la lanza que hiere a Cristo y la espada de Simeón que atraviesa el corazón de María (Constas, 2016: 16): “No puedo soportar verte a ti, Hijo mío, clavado en la cruz [...] Porque ahora se cumple la profecía pronunciada por Simeón, que dijo que una espada atravesaría mi corazón”.

Las visiones aquí expuestas legitimaron iconografías más expresivas, basadas en el vínculo visceral entre los dolores de madre e hijo. Estas imágenes surgidas del himnógrafo alimentaron de manera directa la iconografía bizantina de los siglos posticonoclastas, incluida la del relicario vaticano.

3. EL RELICARIO VATICANO Y LA VISUALIZACIÓN DEL LAMENTO MARIANO

La restauración del culto a las imágenes tras la Querella iconoclasta no solo rehabilitó la legitimidad teológica del icono, sino que transformó de manera decisiva sus posibilidades expresivas en Bizancio medio. El arte bizantino comenzó a explorar la capacidad de la imagen para vehicular tanto contenidos doctrinales como dimensiones afectivas vinculadas a la Encarnación. En este clima de profunda revalorización del lenguaje emocional, la figura de María adquirió una centralidad renovada: ya no únicamente como garante dogmático del misterio cristológico, sino como sujeto capaz de encarnar visualmente el dolor humano ante la Pasión. Esta reorientación afectiva se manifiesta con especial intensidad en la iconografía de la *Crucifixión*, donde la presencia de la *Theotokos* se convirtió en un elemento indispensable para articular la economía compasiva del sacrificio redentor (Vassilaki y Tsironis, 2002: 453-463). La creación artística comenzó entonces a elaborar un repertorio de gestos y posturas que hacían visible la participación materna en el sufrimiento del hijo, un proceso en el que confluyeron decisivamente los desarrollos litúrgicos y homiléticos de la época.

En este contexto se inscribe el relicario de la Vera Cruz conservado en los Museos Vaticanos (ca. 930), una pieza clave —es una caja con cubierta corredera de madera y que está pintada por sus dos caras— para comprender la interrelación entre teología, liturgia y visualidad en la Bizancio posticonoclasta (FIGURA 3). Procedente de Constantinopla y trasladado a Roma —bien en el siglo X, bien como parte de los intercambios diplomáticos del siglo XII entre las jerarquías eclesiásticas oriental y occidental (Mathews, 2006: 8)—, el objeto debe situarse dentro de la centralidad que el *lignum crucis* adquirió en la práctica ritual bizantina. La presencia del relicario en el *Sancta Sanctorum* —capilla privada del palacio del Laterano y uno de los espacios más sacralizados de la Roma medieval— confiere a la pieza una dimensión excepcional, al situarla en un contexto de veneración pontificia y uso litúrgico restringido. Su permanencia en dicho espacio hasta su identificación moderna a comienzos del siglo XX refuerza su carácter de objeto cultural activo, integrado en prácticas rituales concretas, y no meramente como una obra artística destinada a la contemplación. Este marco histórico-material resulta esencial para comprender tanto su programa iconográfico como su función performativa en relación con la reliquia de la Vera Cruz. Tal como ha demostrado Klein (2004: 283-314), la Vera Cruz constituía la única reliquia dotada de una gran fiesta propia —la Exaltación del 14 de septiembre— y ocupaba un lugar privilegiado en procesiones urbanas, ceremonias palatinas y ritos cuaresmales, donde se articulaba su dimensión teológica, política y devocional. En este marco, los relicarios no funcionaban simplemente como contenedores pasivos, sino como dispositivos performativos destinados a mediar en la veneración corporal del fiel mediante gestos prescritos como tocar, besar o postrarse ante la reliquia. Cynthia Hahn (2015) ha subrayado que dicha performatividad estaba estrechamente ligada a la materialidad del objeto: la forma, el diseño y la iconografía del relicario producían un efecto capaz de intensificar la presencia del madero sagrado a través de la interacción sensorial². Desde esta perspectiva, la imagen de la *Crucifixión* representada en la tapa del relicario vaticano debe entenderse como parte integral de un sistema devocional en el que reliquia, contenedor y liturgia convergían para hacer visible y accesible la realidad salvífica de la Cruz.

Este principio se refuerza en la propia configuración material del objeto: la relación entre continente y contenido —icono en el exterior, reliquia en el interior— establecía un vínculo inmediato entre la representación pictórica de la *Crucifixión* y la materia sagrada que encerraba, la madera de la Santa Cruz (Hyslop, 1934: 333-340). El resultado es un dispositivo teológico en el que visión, tacto e imaginación cultural se integran para generar una experien-

² Véase también: Bynum, 2020.



Figura 3. Cubierta del relicario de madera con figuras. Segunda mitad del siglo X. Museos Vaticano, Roma.

cia devocional total. Al abrir el relicario, se presentaba la propia reliquia, por lo que se podía establecer una conexión explícita y directa entre esta y la presentación de la *Crucifixión*.

Es precisamente en este punto donde resulta necesario situar el estado de la cuestión. Los estudios dedicados al relicario han privilegiado su calidad técnica y la cuidada iconografía de la *Crucifixión*, destacando la postura inusual de la Virgen —puesta de relieve por Robin Cormack (1977:1-15)— y su posible relación con la homilética de Jorge de Nicomedia (Belting, 1998: 143). Sin embargo, son pocas las ocasiones en las que se ha analizado en diálogo abierto con los *stavrotheotokia* o con la retórica litúrgica posticonoclasta que, entre los siglos IX y X, configuró de manera decisiva la *compassio* mariana. Esto es significativo, puesto que tanto la gestualidad extrema de María como la intensificación del *pathos* presente en el relicario encuentran paralelos precisos en dichos himnos. Integrar esta dimensión no solo completa la interpretación del objeto, sino que permite comprender su iconografía como una cristalización temprana de dinámicas afectivas que más tarde se consolidarán en el *Threnos* y otras representaciones marianas de lamento.

El relicario de la Vera Cruz conservado en los Museos Vaticanos desde el siglo XX es una estauroteca de madera. El objeto adopta la forma de una caja de madera rectangular dotada de una tapa corredera, pintada por ambas caras: la escena de la *Crucifixión* y la figura de san Juan Crisóstomo sosteniendo un código. La caja estaba destinada a contener un fragmento del *lignum crucis*, lo que sitúa la pieza en el contexto de la veneración ritual de la Vera Cruz en Bizancio medio. En la representación de la *Crucifixión*, encima del travesaño inferior, apare-

cen ángeles de medio cuerpo, representados con túnicas ricamente decoradas y alas plegadas, en actitud de veneración hacia la reliquia que ocuparía el espacio central del relicario. Sobre el travesaño aparecen los bustos de Cristo sosteniendo el libro y bendiciendo y de la Virgen como la *Madonna avvocata*, conformando una intercesión celeste. En la parte inferior se ubican san Pedro (derecha), identificado por la cruz que sostiene, y san Pablo (izquierda), portando un libro cuya presencia establece una clara relación con el de Juan Crisóstomo, con un códice abierto que reproduce una lectura propia del oficio del Viernes Santo. La proximidad material y semántica entre ambos libros subraya la conexión entre la tradición apostólica y la autoridad litúrgica, proponiendo una lectura del relicario como un objeto situado en el marco de la memoria eclesial ortodoxa.

La escena de la *Crucifixión* responde a una construcción compositiva rigurosamente articulada. Cristo se muestra muerto en la cruz, con el cuerpo suavemente inclinado hacia la derecha y la cabeza caída sobre el hombro. El nimbo crucífero y la inscripción abreviada refuerzan la identidad del Crucificado. A ambos lados del travesaño superior se insertan medallones, probablemente de figuras alusivas al sol y a la luna. En un lado aparece san Juan, portando un libro que remite a la autoridad de su Evangelio; su expresión de melancolía se inscribe en la tradición patrística que lo identifica como testigo privilegiado del sacrificio y receptor de la maternidad espiritual de María. Al otro lado se encuentra la Virgen, cuyos ojos entornados evocan su aflicción y su llanto. Pero, sin duda, lo que más resalta es su postura, inclinada, abrazada al pie de la cruz y tocando con su mano derecha los pies de Cristo. Frente a los modelos bizantinos anteriores de la *Crucifixión* —en los que la Madre de Dios se presenta erguida, solemne y emocionalmente contenida— aquí se inclina con una torsión corporal intensa, aferrándose al pie de Cristo en un gesto de inusitada proximidad física. La radicalidad de este movimiento, sin precedentes iconográficos directos en el siglo X, anticipa la gramática gestual que más tarde caracterizará el *Threnos* y la propia representación de la compasión mariana través del desmayo en Bizancio y Occidente.

La singularidad de este gesto debe interpretarse a la luz de los discursos afectivos desarrollados en el periodo posticonoclasta. Como ha subrayado Henry Maguire (1977: 129-160), la intensificación de la dimensión sensorial y del registro emocional en la imagen bizantina responde a la necesidad de expresar visualmente los contenidos doctrinales que los iconómulos defendieron durante la controversia iconoclasta, especialmente la realidad física de la Encarnación. El relicario vaticano se inserta plenamente en esta estética emocional: el rostro de María, marcado por una profunda melancolía, y su gesto de aproximación corporal radical dan forma visual a la *compassio* como categoría teológica, articulando simultáneamente el sufrimiento del hijo y la participación espiritual de la madre. De hecho, esta cuestión pone de manifiesto el protagonismo afectivo de la Virgen en la propia Pasión.

En este sentido, la posible influencia de la homilética de Jorge de Nicomedia (ca. 814-843), escritor y eclesiástico bizantino, adquiere especial relevancia. Como ha sugerido Cormack (1977:1-15), las descripciones del lamento mariano en los sermones del obispo —entre ellas la aproximación de María a las heridas de Cristo— ofrecen un marco conceptual convincente para interpretar la postura de la Virgen en el relicario. Jorge de Nicomedia describe en su homilía *Oratio in sepulturam Jesu Christi* cómo María participa espiritual y emocionalmente en cada etapa de la Pasión. Al presenciar los ultrajes infligidos a Jesús en el patio de Anás y Caifás, la madre experimenta cada tormento como una herida propia, cumpliéndose la profecía de la espada que atraviesa su corazón. Jorge establece un paralelismo directo entre los clavos que perforan el cuerpo de Cristo y el dolor interior de María, articulando la *compassio* como un sufrimiento compartido e inseparable (De Nicomedia, 1865: 1467):

[...] Entonces la espada se dirigió a María con mayor crueldad; entonces las espinas del dolor iban derechas contra ella. Pero, ¿cómo no se le salió el alma del cuerpo? ¿Cómo no se desgarró ella por su unión? ¿Cómo pudieron soportarlo sus ojos cuando parecía que su luz subía a la cruz? [...] ¿Cómo, mientras cada uno de sus miembros era perforado, era herida en su ánimo del modo más penoso! ¿Cómo destilaban las gotas de sangre de las heridas y manaban de sus ojos los más amargos ríos!

Este vínculo entre imagen y palabra no es casual: el arte bizantino del siglo X se halla profundamente imbricado con la producción homilética, cuya circulación litúrgica garantizaba su influencia en la imaginación artística. La presencia, en la cara interior de la tapa, de Juan Crisóstomo sosteniendo un libro abierto con una lectura propia del oficio del Viernes Santo refuerza esta imbricación entre discurso litúrgico y visualidad.

Junto con esa tradición homilética, debe mencionarse la *Vita Virginis*³. En ella se describen cuatro lamentos atribuidos a la Madre de Dios: uno ante Anás y Caifás, dos al pie de la cruz y otro en el entierro. En el segundo se expresa los sufrimientos de la Madre de Dios, explicitándose cómo fue torturada y crucificada, de una forma mental, con él. Este dolor, creciente e interior, llegó incluso a superar el de su hijo (Shoemaker, 2011: 580): “[...] Entonces, los clavos que traspasaron las manos del Señor, traspasaron tu corazón [...]. Y la abundancia de los dolores y de las heridas traspasaron tu corazón: ríos de sangre bajaron de sus llagas incorruptibles, pero fuentes de lágrimas bajaron de tus ojos”.

El relicario no solo es coherente con estas formulaciones: su iconografía resulta prácticamente impensable sin el trasfondo emocional y doctrinal de estos himnos. La estrecha relación entre la iconografía del relicario y el desarrollo de los *stavrotheotokia* constituye uno de los elementos más reveladores de su programa visual. Estos himnos, dedicados específicamente al lamento de la Virgen ante la cruz, articulan un lenguaje afectivo centrado en el desconcierto, el diálogo y la participación visceral de María en la Pasión. La asociación simbólica entre la lanza que hiere el costado de Cristo y la espada que traspasa el corazón de la madre —motivo recurrente en los *stavrotheotokia* y en la exégesis litúrgica— proporciona la base conceptual para legitimar visualmente la intensidad del dolor mariano.

La actitud insólita de María en el relicario vaticano ha sido recientemente reformulada por Willson. Justin Willson (2019: 131-144) ha propuesto una reinterpretación estrictamente litúrgica del objeto, desplazando la lectura tradicional que lo entendía como un obsequio diplomático enviado desde Constantinopla a Roma. Basándose en el *Typikon* de Hagia Sofía y en la homilética de Juan Crisóstomo, el autor sostiene que las particularidades iconográficas de la pieza —el gesto de la Virgen inclinándose hacia los pies de Cristo, la presencia destacada de Crisóstomo y la inserción de la representación de Pedro y Pablo— deben comprenderse a la luz de la fiesta bizantina de la Exaltación de la Cruz. Desde esta perspectiva, el relicario habría funcionado como un dispositivo ritual destinado a guiar la veneración del fragmento de la Vera Cruz el 14 de septiembre, traduciendo en imagen ciertos gestos y fórmulas prescritos por los textos litúrgicos. Su planteamiento, aunque sugerente, deja al margen la evolución histórica del dolor mariano y la compleja gestación visual de la *compassio* en los siglos IX y X, aspectos que este estudio se propone abordar desde una perspectiva que combina análisis iconográfico, himnográfico y teológico.

En suma, la tapa del relicario debe entenderse como una síntesis excepcional de los discursos teológicos, litúrgicos y afectivos que configuran el cristianismo bizantino tras la iconoclasia. En ella convergen la afirmación doctrinal de la Encarnación, la legitimación ontológica de la imagen, la centralidad afectiva de la Virgen y la creatividad visual promovida por la sensibilidad posticonoclasta. La pieza constituye, en consecuencia, un testimonio privilegiado del modo en que Bizancio articuló una teología de la imagen inseparable del *pathos*, de la mediación materna y de la búsqueda de una experiencia devocional, y permite situar tempranamente la emergencia de una iconografía de la *compassio* que marcará de manera decisiva la cultura visual del medievo. Asimismo, la mencionada pieza no se limita simplemente a ilustrar un episodio evangélico: construye un espacio visual destinado a guiar la meditación del fiel, relacionando íntimamente la imagen con la reliquia.

3 Shoemaker (2012) atribuyó la *Vida de la Virgen* a Máximo el Confesor y situó su composición en el siglo VII. Sin embargo, esta propuesta ha sido ampliamente cuestionada por diversos investigadores. Phil Booth (2015: 149-203), Christos Simelidis (2022: 125-160) y Mary Cunningham (2021: 193-195) han demostrado que la obra no puede datarse tan tempranamente, pues presenta rasgos teológicos y literarios incompatibles con el siglo VII. Estos estudios coinciden en que la composición debe situarse, como muy pronto, en el siglo X, descartando así la autoría de Máximo el Confesor.

4. CONCLUSIÓN

El análisis del relicario vaticano de la Vera Cruz permite comprender con una claridad singular la articulación entre doctrina, práctica litúrgica y creación artística en la Bizancio posticonoclasta. La pieza se inscribe en un momento histórico en el que la imagen cristiana dejó de ser únicamente un soporte visual para convertirse en un medio de argumentación teológica y de experiencia espiritual. El prolongado debate iconoclasta había obligado a los defensores de las imágenes a precisar con rigor el estatuto ontológico de la representación, su relación con el prototipo y su función dentro de la economía de la salvación. En este contexto, la figura de María emergió como un elemento absolutamente central: referencia doctrinal en la defensa de la Encarnación, modelo litúrgico de intercesión y, sobre todo, figura capaz de articular en su propio cuerpo la relación entre materia y divinidad.

La intensificación del *pathos* mariano tras la iconoclasia no debe interpretarse como una simple evolución estética, sino como una consecuencia directa de la rehabilitación teológica de la materia. Si el Verbo había asumido la carne, entonces la carne —y con ella la emoción, el dolor, la corporalidad— podía convertirse en un vehículo plenamente legítimo para expresar la verdad cristiana. Los himnos, sermones y homilías de los siglos IX y X, especialmente los *stavrotheotokia*, desempeñaron un papel de primer orden en este proceso al articular de manera explícita la *compassio* de María y su participación afectiva en la Pasión. Los himnógrafos no se limitaron a describir el dolor de la madre: lo convirtieron en una lente que permitía al fiel entender, interiorizar y experimentar el misterio de la cruz. La liturgia, por su parte, reforzó esta presencia de María en los momentos centrales de la conmemoración pascual, otorgándole una voz que, lejos de ser secundaria, se presentaba como indispensable para la meditación del sacrificio redentor.

El relicario vaticano refleja con notable precisión este horizonte conceptual. La postura inusual de María —inclinada, buscando el contacto con los pies del Crucificado— no puede interpretarse únicamente como una innovación iconográfica, sino como la visualización de un programa doctrinal. La escena hace visible la teología del dolor paralelo entre madre e hijo, que había sido formulada de manera insistente en los *stavrotheotokia* y en la homilética de autores como Jorge de Nicomedia. Al mismo tiempo, la presencia simultánea de Juan Evangelista, con su libro abierto, y de Juan Crisóstomo en la cara interior del objeto establece un diálogo directo entre texto, imagen y reliquia que subraya la forma en que la tradición exegética patrística se entrelazó con la *praxis* devocional.

En este sentido, la pieza ofrece un ejemplo temprano de la manera en que Bizancio integró palabra e imagen. La representación no ilustra la doctrina; participa de ella. María no aparece como figura narrativa, sino como sujeto teológico cuya gestualidad vehicula conceptos fundamentales: la Encarnación, la redención, la mediación, la compasión y el vínculo indisoluble entre humanidad y divinidad. Su contacto físico con los pies de Cristo adquiere un doble valor: por un lado, afirma la realidad corpórea del Verbo encarnado; por otro, legitima el acercamiento afectivo del fiel al misterio de la Pasión. La imagen se convierte así en una forma de conocimiento teológico no discursivo, capaz de transmitir verdades dogmáticas a través de la emoción.

En última instancia, el relicario debe entenderse no solo como objeto devocional, sino como pieza de síntesis cultural. Aúna la tradición patrística, la poética litúrgica, la sensibilidad afectiva que se consolidó tras la iconoclasia y la sofisticación técnica que caracteriza al arte bizantino del siglo X. Su estudio permite observar cómo la piedad mariana, profundamente marcada por los *stavrotheotokia*, encontró en el arte un espacio privilegiado para expresar la riqueza emocional y doctrinal del cristianismo oriental. Al traducir visualmente el lamento de María, el relicario no solo materializa un motivo literario: proyecta una forma de comprender el misterio de la cruz en la que emoción, teología y materia se entrelazan de manera inseparable.

Así, la obra ocupa un lugar central en la historia del arte bizantino no solo por su singularidad formal, sino también por su capacidad para encarnar una transformación espiritual más amplia. A través de ella se percibe el tránsito desde la defensa teórica de la imagen hacia la creación de un lenguaje visual capaz de expresar la profundidad de la experiencia religiosa. El relicario vaticano demuestra que, en la Bizancio posticonoclasta, la imagen fue

revalorizada como un medio indispensable para comprender, vivir y transmitir el drama de la salvación. En ese sentido, constituye un hito fundamental para entender la configuración de la iconografía mariana y el desarrollo de una estética teológica que marcaría de manera decisiva la historia visual medieval.

BIBLIOGRAFÍA

- Alexiou, M. (1975). The lament of the Virgin in Byzantine literature and modern Greek folk-song. *Byzantine and Modern Greek Studies*, 1, 111-140.
- Alexiou, M., Yatromanolakis, D., & Roilos, P. (2002). *The ritual lament in Greek tradition*. Lanham: Rowman & Littlefield.
- Arentzen, T. (2017). *The Virgin in song: Mary and the poetry of Romanos the Melodist*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Bakker, W. F., & Philippides, D. M. L. (2000). The lament of the Virgin by Ephraem the Syrian. En *Enthymēsis Nikolaou M. Panagiotakē*. Atenas: Centre for Byzantine Studies, 9-56.
- Belting, H. (1998). *L'image et son public au Moyen Âge*. Paris: Gérard Monfort.
- Belting, H. (2009). *Imagen y culto: Una historia de la imagen anterior a la era del arte*. Madrid: Akal.
- Benko, S. (1993). *The Virgin Goddess: Studies in the pagan and Christian roots of Mariology*. Leiden: Brill.
- Bernabò, M. (2014). The miniatures in the Rabbula Gospels: Postscripta to a recent book. *Dumbarton Oaks Papers*, 68, 342-358.
- Bernabò, M., & Arduini, F. (Eds.). (2008). *Il tetravangelo di Rabbula: Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, cod. Plut. 1.56. L'illustrazione del Nuovo Testamento nella Siria del VI secolo*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura.
- Booth, P. (2015). On the Life of the Virgin Attributed to Maximus Confessor. *Journal of Theological Studies*, 66, 149-203.
- Bynum, C. (2020). *Dissimilar Similitudes -Devotional Objects in Late Medieval Europe-*. Nueva York: Zone Books.
- Cameron, A. (1978). The Theotokos in sixth-century Constantinople: A city finds its symbol. *The Journal of Theological Studies*, 29(1), 79-108.
- Conostas, N. (2016). Poetry and painting in the Middle Byzantine period: A bilateral icon from Kastoria and the *Stavrotheotokia* of Joseph the Hymnographer. En L. Brubaker & M. B. Cunningham (Eds.), *The cult of the Mother of God in Byzantium: Texts and images*. Londres: Routledge, 14-36.
- Cormack, R. (1977). Painting after iconoclasm. En A. Bryer & J. Herrin (Eds.), *Iconoclasm: Papers given at the Ninth Spring Symposium of Byzantine Studies*. Birmingham: University of Birmingham, 1-15.
- Cunningham, M. B. (2021). *The Virgin Mary in Byzantium, c. 400-1000: Hymns, homilies and hagiography*. Cambridge: Cambridge University Press.
- De Martino, E. (1958). *Morte e pianto rituale nel mondo antico: Dal lamento funebre antico al pianto di Maria*. Turín: Einaudi.
- De Nicomedia, J. (1865). Oratio in sepulturam Jesu Christi. En J. P. Migne (ed.), *Patrologiae Cursus Completus. Series Graeca*, vol. 100. París: Apud Garnier Fratres et J.P. Migne Successores, 1458-1490.
- Evans, H. C., & Wixom, W. D. (Eds.). (1997). *The glory of Byzantium: Art and culture of the Middle Byzantine era, A.D. 843-1261*. Nueva York: The Metropolitan Museum of Art.
- Graef, H. (1963-1965). *María. La mariología y el culto mariano a través de la historia*. Barcelona: Herder.
- Grabar, A. (1998). *La iconoclasia bizantina*. Madrid: Akal.
- Hahn, C. (2015). *The Reliquary Effect: Enshrining the Sacred Object*. Chicago: University of Chicago Press.
- Hyslop, F. E., Jr. (1934). A Byzantine reliquary of the True Cross from the Sancta Sanctorum. *The Art Bulletin*, 16(4), 333-340.
- Kessler, H. L. (1990). Le statut de l'image religieuse au Moyen Âge: Entre Orient et Occident. En A. Vauchez & C. Walter (Eds.), *L'image: Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*. Turnhout: Brepols, 21-42.
- Kitzinger, E. (1954). The cult of images in the age before iconoclasm. *Dumbarton Oaks Pa-*

- pers*, 8, 83–150.
- Klein, H.A. (2004). Eastern Objects and Western Desires: Relics and Reliquaries between Byzantium and the West. *Dumbarton Oaks Papers*, 58, 283-314.
 - Limeris, V. (2002). *Divine Heiress: The Virgin Mary and the Making of Christian Constantinople*. Londres: Routledge.
 - Maguire, H. (1974). Truth and convention in Byzantine descriptions of works of art. *Dumbarton Oaks Papers*, 28, 113–140.
 - Maguire, H. (1977). The depiction of sorrow in Middle Byzantine art. *Dumbarton Oaks Papers*, 31, 129–160.
 - Mathews, T. (2006). Icons and the religious experience. En S. T. Brooks (Ed.), *Byzantium: Faith and power (1261–1557). Perspectives on late Byzantine art* (pp. 2-19). New Haven: Yale University Press.
 - Mother M., & Ware, K. (1977). *The Lenten Triodion*. St. Tikhon's Seminary Press.
 - Pentcheva, B. (2002). The supernatural defender of Constantinople: the Virgin or her icons? *Byzantine and Modern Greek Studies*, 26, 2-41.
 - Pentcheva, B. (2006). *Icons and power: The Mother of God in Byzantium*. Filadelfia: Pennsylvania State University Press.
 - abulRubin, M. (2009). *Mother of God: A History of the Virgin Mary*. Londres: Allen Lane.
 - San Juan Damasceno. (2011). Contra los que atacan las imágenes sagradas. Discurso apologético (J. B. Torres-Guerra, Trad.). *Revisiones*, 7, 21-57.
 - Simelidis, C. (2022). Two lifes of the Virgin: John Geometres, Euthymos the Athonite and Maximos the Confessor. *Dumbarton Oaks Papers*, 74, 125-160.
 - Shoemaker, S. J. (2011). Mary at the cross east and west: Maternal compassion and affective piety in the earliest *Life of the Virgin* and the High Middle Ages. *The Journal of Theological Studies*, 62(2), 569–604.
 - Shoemaker, S. J. (2012). *The Life of the Virgin*. Yale: Yale University Press.
 - Sticca, S. (2000). *Il Planctus Mariae nella tradizione drammatica del Medio Evo*. Nueva York: Global Publications, Binghamton University.
 - Tsironis, N. (1998). *The lament of the Virgin Mary from Romanos the Melode to George of Nicomedia: An aspect of the development of the Marian cult* (Tesis doctoral).
 - Tsironis, N. (2011). Emotion and the senses in Marian homilies of the Middle Byzantine period. En L. Brubaker & M. B. Cunningham (Eds.), *The cult of the Mother of God in Byzantium: Texts and images*. Londres: Routledge, 179-196.
 - Vassilaki, M., & Tsironis, N. (2002). Representations of the Virgin and their association with the Passion of Christ. En M. Vassilaki, *Representations of de Virgin in Byzantine Art*. Milan: Skira, 453-463.
 - Willson, J. (2019). A Gift No More: A Byzantine Reliquary of the Holy Cross. *Res: Anthropology and Aesthetics*, 71-72, 131-144.

APORTACIÓN A LOS TEXTOS LATINOS LABRADOS ABAJO DE LAS ESCULTURAS DE LAS SIBILAS DE LA CATEDRAL DE MURCIA

Milagros del Amo Lozano
Universidad de Murcia
milagros@um.es
<https://orcid.org/0000-0003-3476-1935>

RESUMEN

En la Capilla de Junterón de la Catedral de Murcia (la cuarta de la nave de la Epístola), se hallan catorce esculturas: doce sibilas, san Juan e Isaías, con unos textos debajo que actualmente no se leen bien. Hay uno tan deteriorado que no lo han podido reconstruir los estudiosos que se han ocupado, y de modo magistral, de esta capilla. Sin embargo, mi investigación descubre qué texto había en ese lugar y, al mismo tiempo, propone intercambiar los nombres de dos de las sibilas, para que sean correctos. Tras mi estudio se puede asegurar cuál es la fuente de los textos, que también sirvió de guía para las esculturas.

Palabras clave: Sibilas de Junterón/ inscripciones en latín/ Catedral de Murcia/ Maestro de nombre Jesús/ restauración epigráfica

ABSTRACT

In the Junterón Chapel of the Cathedral of Murcia (the fourth chapel along the Epistle nave), there are fourteen sculptures—twelve sibyls, Saint John, and Isaiah— accompanied by inscriptions that are now difficult to read. One of them is so deteriorated that scholars who have studied this chapel, with great mastery, have been unable to reconstruct it. However, my research identifies the text that originally appeared in that location and, at the same time, proposes exchanging the names of two of the sibyls in order to correct them. Following my study, it is possible to determine with certainty the source of the inscriptions, which also served as a guide for the sculptures.

Keywords: Junterón Sibyls/ Latin inscriptions/ Murcia Cathedral/ Master with the name of Jesus/ Epigraphic restoration

INTRODUCCIÓN

Desde hace muchos años me he dedicado, aunque no de manera continuada, a un proyecto, con finalidad didáctica, en un principio, que me pareció interesante: buscar las inscripciones en latín que se hallan en la ciudad de Murcia, en la calle y en lugares cerrados, y, luego, a editarlas, traducirlas, y ofrecer una somera explicación (cf. Amo 2024, 2025 y 2026).

La Catedral de Murcia alberga muchos de los textos recopilados; los de la Capilla de Junterón estaban dentro de nuestro proyecto e iban a ir junto a las demás inscripciones. No obstante, al enfrentarme con los textos y comprobar, una vez analizadas las investigaciones sobre la capilla, que no se ha encontrado solución para una inscripción que hoy está totalmente borrada, consideré oportuno iniciar una investigación no prevista y ocuparme de las inscripciones que hay debajo de las sibilas con mayor detenimiento, de una manera distinta a como había operado en los demás casos. Por eso, he procurado ofrecer el estado de la cuestión y aportar lo que he ido encontrando. Paso, pues, a mi objetivo.

En la capilla de Junterón de la Catedral de Murcia se hallan unas magníficas esculturas de doce Sibilas. Debajo de cada una de ellas, como también de las otras dos figuras que las acompañan, Isaías y Juan Bautista, se habían escrito unos textos latinos. Como se ha indicado, el paso del tiempo ha deteriorado las letras y en algún caso no puede leerse nada de lo que en otro tiempo hubo.

¿POR QUÉ LAS SIBILAS EN EL ARTE CRISTIANO? ¿POR QUÉ DOCE?

No es ahora nuestra pretensión hacer un recorrido de cómo llegaron estos seres paganos a ser introducidos en el arte cristiano. Tampoco nos detendremos en las diferentes formas de representación de las sibilas, sus variantes respecto al número, sus nombres, sus vaticinios o sus atributos (Suárez de la Torre, 2001), pues ya han sido publicados diferentes trabajos que ofrecen cumplida información al respecto¹.

Pero vamos a recordar de manera resumida algunas cosas acerca de las sibilas y su representación.

Desde la Edad Media el tema de las sibilas suscitó un gran interés y se utilizaron como profetisas paganas de algunos aspectos de la vida de Cristo; luego, durante el Renacimiento, su iconografía atrajo también a los humanistas y esto propició que aumentaran sus representaciones (García-Martínez, 2019: 11).

Se representaron, en sus orígenes, sibilas aisladas (Vera, 2019: 398), según vemos en Italia, mas pronto empezó el arte italiano a reflejarlas agrupadas (García-Martínez, 2019: 321-322). Se encuentran grupos de sibilas en el arte italiano del siglo XIV y de la primera mitad del siglo XV. A partir de 1450, las sibilas aparecen en toda Europa formando grupos. Paulatinamente, sobre todo, en las postrimerías del siglo XV, se les fueron asignando sus predicciones en relación con la vida de Cristo y, al mismo tiempo, sus atributos. Y, a partir de cierto momento, los grupos son de doce, número que coincide con los Profetas menores y los apóstoles. Y se acompañan, desde el siglo XV, de filacterias, cintas, pergaminos o libros que dan cuenta de sus profecías (Vera, 2019: 399-400). Las sibilas están presentes en otras artes, como la música, pero, principalmente, en las artes plásticas. Y entre los soportes que se eligen para representarlas, además de su destacada presencia en los grabados, está el de la escultura, como vemos en nuestra capilla (Manzarbeitia, 2018: 54).

En España no fue diferente el tratamiento que se hizo de las sibilas; en efecto, en los inicios, las sibilas aparecen aisladas o en número reducido: una sola fue representada por Diego de Siloé en la Catedral de Burgos (h. 1519), en el sepulcro de Luis de Acuña, y dos puso Berruguete en Valladolid (1527-1532), en el retablo de san Benito el Real, y h. 1545, Etienne Jemet talló doce para la Sacristía y portada del Salvador de Úbeda; más tarde, encontramos ocho en san Miguel del Monte (Guadalajara), en la capilla de Luis de Lucena, médico del Papa Julio III, de 1540. En general, los ejemplos más tempranos de sibilas aparecen en libros de oraciones; así, por ejemplo, en el *Libro de las Horas* de Luis de Laval (de 1480, aproximadamente), iluminado por Jean de Colombe (Vera, 2019: 399-405).

Una importante serie iconográfica de este tiempo es la que hay en el código BSB-414 (*Sibyllae et prophetae de Christo Salvatore vaticinantes*), que se halla en Múnich (Biblioteca Estatal de Baviera), obra datada entre 1490-1500 y que salió del taller de Jean Poyer en Tours (Manzarbeitia, 2018: 24, García-Martínez, 2019: 10).

LAS SIBILAS DE JUNTERÓN

La capilla de Junterón fue construida entre 1526 y 1529. Pasaron más de sesenta años hasta que se colocaron las esculturas: doce sibilas que vaticinan noticias relacionadas con el Mesías, con Isaías y san Juan Bautista, junto a ellas; se presentan en forma de media elipse, separadas por columnas, al lado del Nacimiento. Tanto en un antiguo trabajo de J. M. Ibáñez como en el reciente libro de A. Vera Boti, la fecha de estas esculturas se pone en relación con la visita del obispo Sancho Dávila (él se habría encargado de que se labraran) y se propone datarlas en 1592 (Ibáñez, 1925: 76-78; Vera, 2019: 257).

La autoría del conjunto escultórico de la capilla de Junterón se vinculaba inicialmente a Pedro Monte de Isla (Ibáñez, 1925: 80). No obstante, como señala la profesora Sánchez-Rojas

¹ En el libro de Vera Boti (2019) se analizan algunos de estos extremos en las págs. 393-410. Algunos trabajos que atienden a representaciones de las Sibilas y su evolución son: H. Palacios Jurado. La Sibila en la Edad Media. *Revista digital de iconografía medieval*, vol. 10, nº. 19, 2018, 65-97; A. M^a Pérez Martín. Historia de las Sibilas. Mitos y Leyendas. en *XV Congreso virtual sobre Historia de las Mujeres: (15 al 31 de octubre de 2023)*, coord. por M. Cabrera Espinosa, J. A. López Cordero, 2023, 235-268; A. Valverde García. Las Sibilas ¿posesas de Apolo o profetisas de Cristo? *Seminario sobre iconología y simbolismo en el Siglo de Oro: Congreso sobre Humanismo y Renacimiento* (4^o. 1995. Úbeda), 1998, 241-255. Pero, sobre todo, es preciso acudir al estupendo resumen bibliográfico que presentan los profesores García Avilés y Martínez Ruipérez en su magnífico libro (García-Martínez, 2019: 237-238) y a la bibliografía que sobre este tema presenta Vera (2019: 445-446).

(1981: 224-225), dicha atribución fue refutada por López (1966: 16), quien determinó que la ejecución material correspondió a Cristóbal de Salazar y Juan Pérez de Artá. Según esta línea de investigación, Pedro da Monte habría transferido la responsabilidad de la obra a los citados artífices (López, 1977: 41; Vera, 2019: 440).

Pese a la claridad sobre la autoría y datación de las tallas, persiste una laguna documental en lo relativo a la fecha de ejecución de las inscripciones, así como en lo que se refiere al autor de la selección de los textos y, sobre todo, a cuál fue su fuente. Cabe inferir que las inscripciones fueron realizadas en el intervalo comprendido entre la finalización de la capilla (1529) y la llegada del obispo Sancho Dávila, 1592 (Belda-Hernández, 2006: 191, Fernández, 2023: 488). Se han publicado extraordinarios trabajos dedicados a esta capilla y, en particular, a las sibilas (Ibáñez García, 1925; González Blanco 1983: 8-16; Vera Boti 2019: 393-448; Fernández Martínez 2023: 479-488 y 762-775). En estos estudios no se apunta ninguna fuente concreta de lo que estaba escrito donde luego se colocaron las sibilas; se exponen en ellos otros lugares en los que las sibilas fueron representadas acompañadas de textos, pero no se han encontrado muestras en las que las sibilas están asociadas a los mismos textos que se hallan en la Catedral de Murcia. Conocemos, en cambio, algunos testimonios aislados de sibilas de otros lugares que presentan textos muy similares a los nuestros, como las cuatro que están representadas en Avio (Italia)² o la sibila que se halla en un fresco mural de Paolo Farinati, en Triveneto, datado en torno a 1551-1560³.

Vamos a ver, empero, unos textos que coinciden plenamente con los de “nuestras” sibilas; los descubrimos en dos obras del siglo XIX (Bartsch, 1813 y Cumberland, 1827); ambas hablan de grabados del siglo XVI y se da cuenta en ellas de unos grabados de los que, sin duda, habría muchas copias y que circularían por muchos sitios; en esos grabados estaban los textos de la capilla. El autor de los grabados es llamado “Maestro de nombre Jesús” (o Jesucristo), un grabador anónimo italiano, activo durante el siglo XVI, que habría realizado otros grabados, como san Nicolás o la Piedad, amén de varias obras de tema no religioso (Bartsch, 1813: 511-516). De entre las muchas copias que hubiera, se conservan sus grabados, por ejemplo, en los *Harvard Art Museums* y en el *Metropolitan Museum of Art*. A mi juicio, una copia de estos grabados llegó a Murcia desde Italia (quizá desde Roma) y sirvió de fuente para los textos y, posteriormente, de inspiración para las esculturas.

Las sibilas representadas en la capilla se han identificado (González y otros, 1983, Vera, 2019 y Fernández, 2023), de izquierda a derecha, con Colofonia, Frigia, Helespóntica, Samia, Pérsica y Cumea; luego, después de las dos figuras centrales (san Juan e Isaías), en la parte derecha o de la epístola, están las siguientes: Delfica, Cumana, Eritrea, Líbica, Tiburtina, Epirótica.

De acuerdo con lo que hoy puede leerse, solo queda constancia de la identificación de las siguientes: Colofonia, Frigia, Helespóntica, Cumea, Eritrea, Tiburtina y Epirótica; es decir, no hay actualmente datos en las piedras que permitan saber que las otras cinco son: Samia, Pérsica, Delfica, Cumana y Líbica.

La identificación de estas últimas parte de dos vías: una es la transcripción que ofrece en su artículo Ibáñez (1925), ya que quizá él pudo apreciar en ese momento una parte de la epigrafía que hoy ha desaparecido (él identifica las sibilas Samia, Pérsica y Delfica, debajo de las cuales nada relativo a su nombre puedo leer hoy); y, la segunda forma de averiguar de qué sibila se trata, es tomando en consideración su profecía y los atributos que se distinguen aún en las esculturas.

Este es el resumen de los nombres de las sibilas de la capilla de Junterón que hoy se leen y los que han sido identificados por los autores que hemos revisado:

² Estos son los textos mencionados: *Florem germinabit radix sine spina; In stabulo cunas habebit rex; Crucis damnabunt innocentem y Ab inferis regressus in lucem veniet*; corresponderían, los tres últimos, a los que están bajo nuestras sibilas Cumea, Epirótica y Colofonia; el primero sería, según nuestra tesis, el que se hallaba debajo de la sibila que es la segunda a la derecha de Isaías y que considero que es la sibila Líbica. Cf. Perotti, 1905: 121.

³ Se dice que es la sibila Cimeria; el texto es: *cruci damnabunt innocentem*, que coincide con lo que hay debajo de la Epirótica de Junterón.

Sibilas cuyo nombre aún se lee	Sibilas cuyo nombre no se lee hoy	Ibáñez, 1925 identificación o propuesta	González y otros, 1983	Vera, 2019
1. <u>Colofonia</u>	1.	¿?	Colophonía	Colofonia
2. Frigia	2.	Frigia	Phrigia	Frigia
3. Helespóntica	3.	Elespóntica	Hellespóntica	Hellespóntica
4.	4. Samia	Samia	Samia	Samia
5.	5. Pérsica	Pérsica	Pérsica	Pérsica
6. Cumea (SAN JUAN) (ISAÍAS)	6.	Cumea	Cumaea	Cumea
7.	7. Délfica	Délfica	Délphica	Délfica
8.	8. Cumana	<i>Sardes</i>	Cumana	Cumana
9. Eritrea	9.	Eritrea	Erithraea	Eritrea
10.	10. Líbica	<i>Jonia/ Siria</i>	Líbica	Líbica
11. Tiburtina	11.	Tiburtina	Tiburtina	Tiburtina
12. Epirótica	12.	Epirótica	Aepirótica	Epirótica

Es decir, en 1925, seguramente era posible identificar casi todas, salvo las que en nuestra tabla llevan los números 8 y 10, para las cuales, según se ve, en la publicación de esa fecha se apunta que podrían ser, respectivamente, la sibila de Sardes y la de Jonia o de Siria.

En cambio, en las publicaciones posteriores, estas dos figuras (8 y 10) se han catalogado como Cumana y Líbica, basándose los autores, según se ha sugerido, en el análisis de la inscripción y de los atributos aún perceptibles. Revisemos estos fundamentos.

FUNDAMENTO DE LOS NOMBRES DE LAS SIBILAS: LOS TEXTOS Y LOS ATRIBUTOS

El corpus textual se compone de once inscripciones epigráficas que presentan diverso grado de conservación. Muchos de ellos permiten una lectura fluida o han podido ser restituidos, pero nos falta conocer, como hemos adelantado, el duodécimo texto: el de la sibila que media entre la Délfica y la Eritrea, que denominan Cumana (nº 8); la degradación del soporte ha impedido leerlo. A continuación, se presenta la transcripción paleográfica de los segmentos legibles bajo cada figura, respetando la nomenclatura atribuida a cada una de ellas:

1. Colofonia: *AB INFERIS/ REGRESSVS/ IN LVCEM V/ENIET. SIBI/LLA COLO/PHONIA.*
2. Frigia: *DABIT IN/ VERBERA/ DORSVM./ SIBILLA/ PHRIGIA.*
3. Helespóntica: *DEO IMPIN/GENT ALA/PAS. SIBYL/LA HELLES/PONTICA.*
4. Samia: *OCCIDEN/TVR PARV/VLI ET FV/GIET.⁴*
5. Pérsica: *LVC[...]/T SERPEN/[...]QVE CALC/ABITVR./ SIB[...].*
6. Cumea: *IN STAB/VLO CV/NAS HAB/EBIT REX/ SIBYLLA/ CVM[...].A.*
7. Délfica: *DESCRI[...]/TVR IN PA/CE ET VE/NIET. SIB[...]/LA [...].*
8. Cumana: ¿?
9. Eritrea: *AVDIETVR/ E FINIBVS O/RBIS ET AD/ORABITVR./ SIBILLA ERIT/HAEA.*
10. Líbica: *PRETIVM/ FACIENT/ ET INSID[...]/BV[N]TVR. [...]LLA [...].*
11. Tiburtina: *SPINIS [...]NABITVR ET I[...]LV[...]/TVR. SIBYLLA TY/BVR[...]NA.*
12. Epirótica: *CRVCI D/AMNABVN/T INNOCE/NTEM. SIBI/LLA EPIROTI/CA.*

Como se ha señalado anteriormente, la fuente documental precisa de estas inscripciones era una incógnita. No obstante, mediante un análisis comparativo entre las Sagradas Escrituras y la tradición iconográfica de los vaticinios sibilinos, algunos especialistas han propuesto diversas reconstrucciones textuales. Consideramos que dichas restituciones son

⁴ Me ayudo de la fotografía que reproduce Fernández (2023: 765), porque en las fotografías que yo he realizado en septiembre de 2025 incluso veo peor el texto (ignoro si solo se debe a mi impericia o a que es mayor el deterioro).

bastante acertadas.⁵ Más abajo se presentan los textos en su integridad, incorporando tanto las lecturas directas como las reconstrucciones propuestas por los estudiosos.

Procedemos ahora al análisis de los atributos, vinculados estrechamente al texto, es decir, a la profecía que cada figura anuncia. La convergencia entre el atributo y el texto permite, a menudo, saber la identidad de cada sibila, dado que la tradición establece una conexión entre el contenido profético y el símbolo que porta la imagen. Esta correlación ha sido reconocida por los investigadores, que se han basado en tratados como el de B. Porreño (1671: 231-238), una obra que, a pesar de que no contiene los textos exactos presentes en esta capilla, propone temas y atributos coherentes con las inscripciones aquí analizadas (Fernandez, 1593, en especial, fols. 351 y ss.; de Passe, 1615; Barbier de Montault, 1898).

Pero es necesario insistir en que el atributo carece de carácter determinante, si se analiza de forma aislada. Por ejemplo, la presencia de una cruz no basta para que la identificación sea atinada, ya que la iconografía muestra cómo un mismo símbolo es adjudicado a sibilas diversas, según la fuente consultada. Esta inseguridad obliga, por tanto, a recurrir al refrendo del texto profético. Se comprueba cómo este atributo mencionado, la cruz, caracteriza a la sibila Helespóntica en el Códice BSB 414 (García Avilés y A. Martínez Ruipérez), y, en cambio, lo vemos en la Samia en los *Sybillinum oracula*; ambos casos contrastan con el caso de Junterón, donde la cruz es rasgo distintivo de la Epirótica (“Condenarán a la cruz al inocente”, anuncia).

Se advierten, no obstante, en general, muchas similitudes, en cuanto a los nombres de las sibilas y sus atributos, en algunos grupos de fuentes. El mencionado código BSB 414 presenta iguales atributos que el *Libro de las Horas* de Carlos VIII, el *Libro de grabados* de san Galo y el *Libro de las Horas de Luis* de Laval. He aquí los atributos que están reflejados en estos cuatro documentos, con indicación del vaticinio que anuncia cada sibila (García-Martínez, 2019: 212-234):

Atributo	Sibila	Profecía que anuncia
Estandarte de resurrección	Frigia	Resurrección
Látigo	Agripa	Flagelación
Mano	Tiburtina	Bofetadas a Cristo
Espada	Europa	Huida a Egipto
Linterna	Pérsica	Salvador de los pueblos
Cuna	Samia	Nacerá un niño, será alabado
Cirio	Libica	Llegada del Salvador
Tallo con flor	Eritrea	Anunciación
Cuerno	Cumea	Una virgen amamantará al niño
Escudilla o cuenco	Cumana	Nacerá un niño
Corona espinas	Délfica	Coronación
Cruz	Helespóntica (Aspontia)	Crucifixión

Y estos son los atributos y las profecías que se han reconocido en la capilla de Junterón:

⁵ Se advierten, sin embargo, algunos errores (además de variantes gráficas en geminadas o en i/y en el sustantivo latino para sibila). Ponemos algunos ejemplos: en la sibila Samia en lugar de *fugiet* Ibáñez (1925: 81) lee *fugit* y Vera (2019: 414), *fuget*. En la situada en noveno lugar (Eritrea) Vera (2019) transcribe *Ernapa* y en la siguiente (Libica), *insidiabatur*; pero la transcripción con más errores es la de la quinta sibila (Pérsica): se advierte transcripción errada en *serpentesque* por *serpensque* (Ibáñez, 1925: 81), y, sobre todo, en el inicio, pues hallamos *luc...et* (Ibáñez, 1925: 81), *Euc...i* (González y otros, 1983: 11), *[t]v[n]c i* (Vera, 2019: 416), que, además continúa el texto con *egiam*. De otros muchos errores da cuenta Fernández (2023: 480-488) en su tesis doctoral.

Atributo	Sibila	Predicción
Lábaro o estandarte	Colofonia	Resurrección
Látigo	Frigia	Cristo será azotado
Mano	Helespóntica	Cristo será abofeteado
Espada y cabeza cortada en una mano	Samia	Matanza de los inocentes
Linterna y serpiente a sus pies	Pérsica	Luz que representará Cristo, vencedor de la serpiente pisoteada
Cuna	Cumea	Nacimiento: en un establo tendrá su cuna el Rey
Portapaz	Délfica	Cristo traerá la paz
Tallo con flor	Cumana	¿?
Cuerno	Eritrea	Será escuchado y adorado
Bolsa	Líblica	Traición de Judas: será vendido
Corona espinas	Tiburtina	Coronación de espinas
Cruz	Epirótica	Condena a cruz

Así pues, tras repasar ambas tablas, vemos claramente que hay estrecha relación entre el episodio de la vida de Jesús que predice cada sibila y los símbolos o atributos con los que se representa. O sea, a cada profecía corresponden unos atributos concretos, mas esta correspondencia no se extiende al nombre de la sibila, ya que lo anunciado y el atributo pueden asociarse a nombres de sibilas distintos: la relación entre profecía y símbolo no determina necesariamente la identidad de la sibila. Por ejemplo, en Murcia es la sibila Colofonia quien profetiza la Resurrección, portando el estandarte, mientras que en otras tradiciones este papel -y este atributo- corresponden a la sibila Frigia. Del mismo modo, la sibila Cumea de Junterón anuncia el Nacimiento con la cuna como símbolo, labor que en otros lugares se atribuye a la sibila Samia.

Se ha dicho arriba que las sibilas del Códice mencionado muestran coincidencia en atributos y vaticinios con otras representaciones. Pues bien, de la misma manera, lo que aparece en la capilla de Junterón presenta enormes coincidencias con las representaciones que se hallan en grabados del siglo XVI, los cuales están descritos en dos trabajos del XIX; dichos grabados representan a doce sibilas, el mismo número que las que tenemos en Murcia, son iguales los atributos que las acompañan e idénticos los textos. Los encontré primero en la obra de Johann Adam Bernhard von Bartsch, de 1813,⁶ luego, en la de George Cumberland, de 1837;⁷ posteriormente, comprobé que los grabados que estos autores describen se corresponden con los que se guardan en algunos museos; al menos, en Harvard y Nueva York.

Dichos grabados son, sin ninguna duda, la fuente de los textos de las Sibilas de la Capilla de Junterón de la Catedral de Murcia; son, en efecto, exactamente iguales; y es evidente, así mismo, que también las imágenes presentes en los grabados sirvieron de inspiración para las esculturas de la capilla: sirvieron de modelo al autor, que, sobre dichas imágenes, realizó doce recreaciones que conservan –es importante– los mismos atributos.

El autor de esos grabados con los mismos textos que hay en la Capilla y que Barstch sitúa entre 1561 y 1572, es llamado “Le Maître au nom Jesus Christ” en su obra. Cumberland, por su parte, aunque con algunos errores en las transcripciones, trae también los mismos textos, incluye los grabados de las sibilas en las obras de “Anonymous engravers”, y, aunque no especifica cronología, al presentarlos, recordamos que en el título de su trabajo alude a que se trata de grabados anteriores a 1549 (...a *chronological series of rare and valuable prints*,

⁶ Adam Bartsch, *Le peintre graveur*, quinzième volume, A Vienne, de L'imprimerie de J. V., Degen, 1813; cf. págs. 517-518.

⁷ *An Essay on the utility of collecting the best works of the ancient engravers of the italian school; accompanied by a critical catalogue, with interesting anecdotes of the engravers, of a chronological series of rare and valuable prints, from the earliest practice of the art in Italy to the year 1549, now deposited in the British Museum and Royal Academy*, Printed by W. Nicol, London; cf. págs. 453-455.

from the earliest practice of the art in Italy to the year 1549).

Hasta ahora, en los trabajos sobre la Capilla de Junterón, se habían propuesto otros modelos de las sibilas, pero, en mi opinión, este descubrimiento, que tengo el honor que me haya correspondido, lo cambia todo; por fin, sabemos cuál fue la verdadera fuente de los textos.

Y estos son los nombres de las sibilas, su predicción y sus atributos, en la Capilla de Junterón y en los grabados del Maestro de Nombre Jesús:

Sibilas de Junterón: nombre asignado hasta ahora	Predicción	Atributo que se distingue en la Capilla	Atributo que se ha asignado hasta ahora	Atributo que se ve en el grabado	Nombre de la sibila en el grabado
Colofonia	Resurrección	mano dcha. alzada, señal de que algo portaba	lábaro perdido	mano dcha.: estandarte resurrección	Colophonía
Frigia	Cristo será azotado	mano dcha.: látigo	látigo	mano dcha.: látigo	Phrygia
Helespóntica	Cristo será abofeteado	mano izda: una mano	puño cerrado con una mano	mano izda: una mano	Helespontiaca
Samia	Matanza de los inocentes	mano dcha.: parte inferior de una espada, mano izda.: una cabeza	espada y cabeza decapitada	mano dcha: una espada	Samia
Pérsica	Luz que representará Cristo, vencedor de la serpiente pisoteada	mano dcha.: linterna, serpiente a sus pies	linterna y serpiente	mano izda.: linterna; pisa una serpiente	Persica
Cumea	Nacimiento: tendrá su cuna en un establo	Cuna, cogida con ambas manos	cuna	Cuna, cogida con ambas manos	Cumea
Délfica	Cristo traerá la paz	mano dcha.: portapaz	portapaz	mano dcha.: pergamino, de pie sobre un libro	Delphica
Cumana	Anunciación: germinará una flor sin espinas	mano izda.: tallo de una flor	tallo de azucenas	mano izda.: tallo con una flor (parece azucena)	Libyca
Eritrea	Será escuchado y adorado	con ambas manos: cuerno con estrella	cuerno de la abundancia con estrella	mano izda.: cuerno con largas cuerdas, estrella en la parte superior	Erithaea
Líbica	Traición de Judas: será vendido	mano dcha.: levantada (llevaba algo) mano izda.: bolsa	mano izda.: bolsa	mano dcha.: bolsa mano izda. (y cogido con la otra): antorcha	Cumana
Tiburtina	Coronación de espinas	con ambas manos: corona de espinas	corona de espinas	mano izda.: corona de espinas	Tybutina
Epirótica	Condena a cruz	mano izda.: cruz	cruz	con ambas manos: cruz grande	Epirotica

Así pues, tras nuestro importante hallazgo de los grabados que venimos mencionando, presentamos nuestra propuesta acerca de estas sibilas y los textos que hay debajo, aportando dos novedades:

1. La sibila que venimos citando con el nº 10, nombrada hasta ahora Líbica, debe ser nombrada Cumana; el texto que hay debajo (PRETIVM FACIENT ET INSIDIABVNTVR) es, efectivamente, el que hay bajo dicha sibila en el grabado correspondiente.
2. El texto de la sibila que lleva el nº 8, nombrada Cumana, debe ser nombrada Líbica,

y el correspondiente texto es: FLOREM GERMINABIT RADIX SINE SPINA, que alude a la profecía que anuncia Isaías de que el Mesías nacería de una raíz, la de Jesé, de una virgen; de la Madre de Jesús se decía, en efecto, *rosa sine spina*.

Por tanto, la relación que arriba ofrecimos quedaría de esta manera:

1. Colofonia, 2. Frigia, 3. Helespóntica, 4. Samia, 5. Pérsica, 6. Cumea (san Juan e Isaías), 7. Delfica, 8. Líbica, 9. Eritrea, 10. Cumana, 11. Tiburtina, 12. Epirótica

No nos queda sino ofrecer la nueva relación de los doce textos correspondientes a las doce sibilas que contemplamos en la Capilla de Junterón. Presentamos la traducción de los textos.

1: Sibila Colofonia:

AB INFERIS/ REGRESSVS/ IN LVCEM V/ENIET. SIBI/LLA COLO/PHONIA

Tras regresar del Infierno, llegará a la luz. Sibila Colofonia.

2: Sibila Frigia:

DABIT IN/ VERBERA/ DORSVM./ SIBILLA/ PHRIGIA

Ofrecerá su espalda a los azotes. Sibila Frigia.

3: Sibila Helespóntica:

DEO IMPIN/GENT ALA/PAS. SIBYL/LA HELLES/PONTICA

A Dios le darán bofetadas. Sibila Helespóntica.

4: Sibila Samia:

OCCIDEN/TVR PARV/VLI ET FV/GIET.

Se matará a los niños pequeños y huirá.

5: Sibila Pérsica:

LVC[ESCE]/T SERPEN[S]/QVE CAL[C]/ABITVR/. SIB[ILLA...]

Verá la luz y la serpiente será pisoteada. Sibila...

6: Sibila Cumea:

IN STAB/VLO CV/NAS HAB/EBIT REX./ SIBYLLA/ CVM[AE]A.

El Rey tendrá su cuna en un establo. Sibila Cumea.

7: Sibila Delfica:

DESCRI[BE]/TVR IN PA/CE ET VE/NIET. [S]IB/[IL]LA...

Será anunciado y vendrá en medio de la paz. Sibila Delfica.

8: Sibila Líbica

FLOREM GERMINABIT RADIX SINE SPINA

La raíz hará germinar una flor sin espina.

9: Sibila Eritrea:

AVDIETVR/ E FINIBVS O/RBIS ET AD/ORABITVR/. SIBILLA ERIT/HAEA

Será escuchado y adorado en los límites del orbe. Sibila Eritrea.

10: Sibila Cumana:

PRETIVM/ FACIENT ET INSIDI[A]/BVNTVR...

Le pondrán un precio y lo traicionarán.

11: Sibila Tiburtina:

SPI[NIS CORO]/NA[BITVR] ET I[L]LV[DE/T]VR. [SIB]YLLA TY/[BVR]TINA

Será coronado de espinas y burlado. Sibila Tiburtina.

12: Sibila Epirótica:

CRVCI D/AMNABVN/T INNOCE/NTEM. SIBI/LLA EPIROTI/CA

Condenarán a la cruz al inocente. Sibila Epirótica.

Completamos la relación con los textos de las dos figuras que hay al centro:

San Juan Bautista:

ECCE AGN/VVS DEI E[CC]/E QVI TOL/[LIT] PE[C]CA/[TA MVNDI]. IO[HA]NNES.

He quí el Cordero de Dios, he aquí el que quita los pecados del mundo. Juan.

Profeta Isaías:

E[CCE VIRGO]O [CONCIPIET] ET PA[RIET FILIVM].

He aquí que la Virgen concebirá y dará a luz un hijo.

Los textos enumerados están referidos, como puede verse, a los siguientes episodios relatados en la Biblia o relacionados con lo que en ella se narra:

- 1: A la profecía de la Resurrección; que Cristo resucitó está narrado en los Evangelios y recogido en algunas cartas apostólicas, y constituye un artículo del Credo;
- 2 y 3: A la Pasión de Cristo, en especial, a los azotes y a las bofetadas que recibió;
- 4: A la matanza de los Inocentes por parte de Herodes;
- 5: A la enemistad entre la mujer y la serpiente, que se narra en el episodio de la Creación y concluye en el libro del Apocalipsis: el dragón, preparado para devorar al Niño en cuanto naciera, es vencido;
- 6: Al Nacimiento de Jesús en un establo;
- 7: Al Mesías como Príncipe de paz, idea refrendada en las palabras de Jesús en el evangelio de san Juan;
- 8: A la esperanza que supone que nacerá el Mesías;
- 9: Al “éxito” en todo el mundo profetizado para el Mesías (cf. VVLG. psalm. 18, 5);
- 10: A la venta que Judas hizo de Jesús por treinta monedas (cf. VVLG. Matth. 26, 14-15 y 27, 9);
- 11: A la Coronación de espinas, y
- 12: A la Condena a la Cruz.

En definitiva, como ya se ha puesto de manifiesto (González y otros, 1983: 15-16), una simetría perfecta, dado que las seis centrales (situadas, respectivamente, al lado de san Juan y de Isaías), están profetizando el Nacimiento de Jesús, que se salvará de la matanza de Inocentes y que la serpiente no podrá impedir que el nacimiento, será un vástago que florecerá, traerá la Paz y tendrá éxito entre todas las naciones; en cambio, las seis sibilas restantes (situadas en la parte más exterior) anuncian la Pasión, Muerte y Resurrección de Jesucristo, concretando algunos sufrimientos por los que pasará; a saber, que será azotado, abofeteado, vendido y coronado de espinas, y, que finalmente, será sometido a una muerte de cruz.

CONCLUSIONES

Confiamos en haber hecho una pequeña aportación a los nombres de las sibilas que se hallan en la Capilla de Junterón de la Catedral de Murcia y a que se conozca qué hubo escrito en el lugar en el que nada podemos leer hoy, y para el cual no había ninguna sugerencia de parte de los estudiosos que nos han precedido.

Lo fundamental es haber ofrecido una propuesta para el texto de la sibila que se halla en el nº 8 (*Florem geminabit radix sine spina*, La raíz hará germinar una flor sin espina) y el asignarle el nombre de Líbica, en tanto que reservamos para la que está situada en el nº 10 el nombre de Cumana; ambas decisiones se fundamentan en los grabados anónimos o del Maestro de Nombre Jesús, que conocimos de la mano de las obras de Barstch y Cumberland y cuyas fotografías pueden verse infra.

Concluimos congratulándolos de este hallazgo, de que un canónigo como don Gil Rodríguez de Junterón trajera, o mandara traer, de Italia unos grabados que sirvieron para los textos y las esculturas de la capilla que mandó construir para ser enterrado. En Murcia tuvimos alguna de las múltiples copias de los grabados; de ellos se tomaron, primero, los textos. Años después, para la ejecución de las esculturas, allí estaban los grabados, se tendrían también como modelo, en especial, para los atributos: a partir de ahí se cincelaron estupendas recreaciones.

En fin, al igual que los textos hubieron de esperar años a que fueran colocadas las esculturas en los nichos, la epigrafía de la Capilla de Junterón, sobre todo, el texto que se halla bajo la sibila nº 8, ha esperado pacientemente hasta que la investigación y la fortuna han hecho que conociéramos la fuente y que se pueda reconstruir una inscripción que considerábamos perdida; ha sido una gran suerte poder recuperar estos datos para el patrimonio de los murcianos.

BIBLIOGRAFÍA

- Amo Lozano, M. del (2024). Las inscripciones latinas en las calles de Murcia. Edición, traducción y comentario. *Murgetana* 151, Año LXXV, 2024, 9-38.
- Amo Lozano, M. del (2025). La inscripción latina del Claustro de la Universidad de Murcia. *Myrtia*, nº 40, 407-414.
- Amo Lozano, M. del (2026). El latín de dos museos de Murcia: el Museo de Bellas Artes y el Museo de Santa Clara. *Murgetana* 155 (en prensa).
- Barbier de Montault, X. (1898). *Traité d'iconographie Chrétienne*, Tome Second, Nouvelle Édition, Paris Société de Librairie ecclésiastique et religieuse.
- Bartsch, A. (1813). *Le peintre graveur*, quinzième volume, A Vienne, de L'imprimerie de J. V. Degen.
- Bergquist, P. (1979). The Poems of Orlando di Lasso's *Prophetiae Sibyllarum* and Their Sources. *Journal of the American Musicological Society* 32, 3, 516-538.
- Cod. icon. BSB 414: *Sibyllae et prophetae de Christo Salvatore vaticinantes* -
- Cumberland, G. (1827). *An Essay on the utility of collecting the best works of the ancient engravers of the italian school; accompanied by a critical catalogue, with interesting anecdotes of the engravers, of a chronological series of rare and valuable prints, from the earliest practice of the art in Italy to the year 1549, now deposited in the British Museum and Royal Academy*, London: Printed by W. Nicol.
- Fernández Martínez, R. J. (2023). *Las inscripciones de la provincia de Murcia (siglos XIII-XVI)*, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid.
- Fernandez, J. B. (1593). *Primera parte de las Demostraciones Catholicas*, por Matias Mares, en Logroño.
- García Avilés, A.-Martínez Ruipérez, A. (2019). *Las profecías de las sibilas: imágenes paganas en el arte cristiano (siglos V-XV)*. Salamanca: C.M. Editores.
- González Blanco, A. Calatayud, E. y otros (1983). Las Sibilas de la Capilla del Junterón [Catedral de Murcia]. Aproximación al problema ideológico de la teología española del Renacimiento. *Anales de la Universidad de Murcia* XLI, 3-4, Murcia, 1982-1983, 3-19.
- Ibáñez García, J. M. (1925). Don Gil Rodríguez de Junterón. *Boletín de la Junta del Patronato del Museo de Bellas Artes* 4, 74-81.
- López Jiménez, J. C. (1977). El maestro Gerónimo de Quijano y su entorno, *Archivo de arte valenciano* 48, 41-47.
- López Jiménez, J. C. (1966). Memoria de su viaje a Italia para estudiar los mármoles genoveses del siglo XVI y las imágenes de los siglos XVII y XVIII en relación con la escultura española, en *Archivo del Centro de Cultura Valenciano*, Valencia.
- Passe, C. de (1615). *Duodecim sibyllarum imagines, in aes eleganter incisae additae insuper singularum breves descriptiones. Una cum praecipuis oraculorum mysteriis versibus expressis*, Arnheim: apud Ioannem Iansonium.
- Perotti Beno, F. (1905). Affreschi e sculture antiche esistenti nel Circondario Comunale di Avio. Contributo per la Storia dell'Arte, in *Tridentum*, a. 8, n. 3, 116-124.
- Porreño, B. (1671). *Oraculos de las doce Sibilas, prophetisas de Christo Nuestro Señor entre los gentiles*. Cuenca: Por Domingo de la Yglesia.
- Sánchez-Rojas Fenoll, M^a del C. (1981). Escultura del siglo XVII en Murcia. *Anales de la Universidad de Murcia*, vol. 38, nº 3, 221-256.
- Suárez de la Torre, E. (2001). De la sibila a las sibilas. Observaciones sobre la constitución de cánones sibilinos. *Románico digital* 17, 2001 (Ejemplar dedicado a: Profecía, magia y adivinación en las religiones antiguas, coord. por R. Teja), 45-62.
- Vera Boti, A. (2019). *La capilla de don Gil Rodríguez de Junterón. Alfabeto con antecedentes para una nueva lectura con el ensayo de construcción de un sistema analítico*. Murcia: Real Academia Alfonso X el Sabio.



Ilustración 1: Vista de la parte central. Foto: Pedro García Ortín⁸



Figuras centrales: Sibilas Pérsica y Cumea, y san Juan; Isaías, sibilas Delfica y Libica. Fotografías: Kevin Josué Ceveda. Foto: Pedro García Ortín.

⁸ Me permito recomendar la explicación que el Dr. D. F. J. Alegría presenta en este vídeo (8 minutos) sobre la Capilla; nos ofrece otros datos interesantes sobre ella en los que no nos hemos detenido (sibilas, minuto 6): <https://www.youtube.com/watch?v=E-Bz1e3XinpA&t=83s>.

Las 12 SIBILAS, de izquierda a derecha (desde el lado del Evangelio) en la Capilla de Junterón (Fotos: K. Josué Ceveda) y, debajo, los grabados realizados por el Maestro de Nombre Jesús (fotos de los grabados tomadas de <https://www.metmuseum.org/art/collection/search?q=Master+with+the+Name+of+Jesus&searchField=ArtistCulture>).

1. Colofonia



2. Frigia



3. Helespónica



4. Samia



5. Pérsica



6. Cumea



7. Delfica



8. Líbica



9. Eritrea



10. Cumana



11. Tiburtina



12. Epirótica



ESTUDIO DE LOS BIENES MUEBLES DE UN SECRETARIO DEL REY (1611): EL PATRIMONIO Suntuario de Jerónimo González de Heredia

STUDY OF THE PERSONAL PROPERTIES OF A ROYAL SECRETARY (1611): THE LUXURY HERITAGE OF JERÓNIMO GONZÁLEZ DE HEREDIA

José Manuel Ortega Jiménez

Universidad de Almería

joseoj@ual.es

[https:// orcid.org/0000-0001-7620-4200](https://orcid.org/0000-0001-7620-4200)

RESUMEN

En este trabajo estudiamos los bienes muebles que quedaron tras la muerte de Jerónimo González de Heredia, secretario del rey, en su casa de la villa de Madrid, sita en la calle de Alcalá (1611). Se trata de una interesante colección de plata, pinturas, tapices, alfombras, vestidos, libros y otros objetos que formaron parte del notable patrimonio que ostentó el secretario real. El valor de los bienes contenidos en el registro nos hace vislumbrar el significativo papel que tuvo en la corte de los Austrias durante los reinados de Felipe II y Felipe III a pesar del escaso interés que ha suscitado su figura. Piezas artísticas acordes al gusto de la nobleza española de su época y adaptadas a su estatus social que nos permiten añadir nuevos datos a una biografía aun por realizar.

Palabras clave: Jerónimo González de Heredia / inventario de bienes / plata / pinturas / siglo XVII.

ABSTRACT

This paper touches upon the artistic goods that Jerónimo González de Heredia had in his house of Madrid, located in Alcalá street. Silver pieces, paintings, tapestry, rugs, dressing, or books are part of the inventory which was elaborated after the death of the royal secretary (1611). The value of this goods register allows the readers to understand the importance of our protagonist in the courtly environment. In addition, these artistic pieces make possible to observe how Jerónimo González de Heredia followed the artistic tendency of other Castilian nobles.

Keywords: Jerónimo González de Heredia / inventory of goods / silver / paintings / 17th century.

1. INTRODUCCIÓN

Son pocos, casi inexistentes, los datos biográficos sobre Jerónimo González de Heredia y Gante. Nacido probablemente en Navarrete (La Rioja), era hijo de Sancho González de Heredia y Elena Gante Bazán. No se trataba de una familia desconocida en el ámbito cortesano, pues tenemos constancia que su padre ejerció como capellán real de Felipe II y Felipe III. Asimismo, don Sancho va a servir como camarero y secretario de Gregorio XIII, años que va a aprovechar para hacerse con una copiosa cantidad de reliquias de numerosos santos (Gómez, 1884: 164; Ramírez Martínez, 1990: 78). Por su parte, su hermano Francisco González de Heredia también va a ejercer como secretario real de Felipe II desde 1585 (Escudero, 2019: 302). Este último logró hacerse visible entre la nobleza castellana y fundó el señorío de Mejorada en 1614 en donde llevó a cabo, junto a su esposa, una interesante labor de patronazgo en la iglesia parroquial del actual pueblo madrileño de Mejorada del Campo (Fernández Martín, 1981: 15; Pascual García, 1988: 544)¹.

¹ Se trata de Mejorada el Campo, un pueblo al este de la actual Comunidad de Madrid que pertenece al Corredor del Henares.

Una de las escasas noticias de las que disponemos sobre Jerónimo González de Heredia hace referencia a su oficio como Secretario del Consejo de Cámara de su Majestad, cargo que le permitiría tener una destacada presencia en la corte de Felipe II y su sucesor Felipe III (Cillero Ulecia, 1978: 126). Por varias cartas a miembros del Consejo de Guerra, sabemos que nuestro protagonista se encontraba en el norte de Portugal en mayo de 1582². En una de ella pide expresamente que se envíen a Oporto “Morriones, Picas y Corseletes”, lo que implicaría una cierta autonomía en decisiones importantes. El secretario se encontraba en el país luso junto a Felipe II, quien trasladó su residencia a Lisboa hasta finales del año 1582, con el objetivo de afianzar su posición como rey de Portugal (Castilla Soto y Rodríguez García, 2011:156). Asimismo, tenemos constancia de sus servicios para el virrey de Sicilia desde 1587, también como secretario (Gonzalo Sánchez-Molero, 2005: 829). Este último oficio lo desarrollaría, como máximo, hasta 1592, momento en el que el V duque de Alba abandona su cargo. Además, a través de un documento localizado en el Archivo de la Real Chancillería de Valladolid, fechado en 1595, se nos señala que es “beçino de la v[ill]a de navarrete”³. No obstante, sabemos que, para 1597, había recuperado su cargo de secretario real y se había asentado, de nuevo, en la Villa del Manzanares. En la Biblioteca Nacional se localizan varias cartas escritas a Francisco de Idiaquez, Secretario del Consejo de Estado de Italia sobre algunos asuntos relativos con la política italiana. En ellas queda clara la confianza que Felipe II depositaba en Jerónimo, pues Idiaquez señala que quiere “cumplir mejor lo que V[uestra] m[erced] manda”, a lo que González de Heredia contesta, entre otras disposiciones, que se dejen las “galeras [...] en los Puertos de Invierno o de verano”⁴.

Mediante sus últimas voluntades, dictadas el 30 de julio de 1609 ante el escribano público Hernando de Recas, sabemos que contrajo matrimonio con doña Juana de Céspedes Osorio, fallecida antes de realizar el testamento⁵. Con ella tuvo una hija llamada María Bazán de Heredia, su heredera universal, la cual quedaría a cargo de su hermano Francisco. Como curiosidad, en esta escritura se concierta el enlace entre María y el hijo de este, su sobrino Francisco. Con ello se pretendía consolidar el linaje mediante la unión de los distintos miembros, algo habitual en la cultura nobiliaria del momento. Sin embargo, esta disposición no se llevaría a cabo pues, en 1628, el que fuera II señor de Mejorada, contrajo matrimonio con Leonor de Carvajal (Sanz Martínez, 1919: 27-28).

No tenemos más información sobre nuestro protagonista hasta la realización del inventario, objeto de análisis del presente trabajo. Gracias al documento, sabemos que vivía en unas casas “que estan linde de la puerta que llaman de alcalá”. Debemos pensar que, una vez asentada la corte en Madrid de forma definitiva en 1606, pudo adquirir la propiedad que se situaba junto al Paseo del Prado, zona donde la aristocracia del momento adquiriría terrenos para construir grandes villas ajardinadas, destacando el caso del todopoderoso duque de Lerma o del conde de Monterrey (del Amo Horga, 2003: 93; Cruz Yábar, 2021: 389; Ponce Cárdenas y Rivas Albaladejo, 2018: 9). Si observamos el plano de Mancelli, el más antiguo de Madrid (1623), se observan dos inmuebles a cada lado de la Puerta de Alcalá. De planta cuadrada, muestran las características propias de la arquitectura civil de los Austrias, es decir, fábricas de ladrillos con esquinas de cantería y cubierta de teja árabe. Podemos apreciar que ambas tenían grandes jardines y huertas que estaban delimitadas por una cerca, algo común en las residencias que se construyeron en el Prado Viejo (FIGURA 1).

En todo caso, poseer una casa en esta zona nos habla del poder adquisitivo de nuestro protagonista y su presencia dentro del círculo cortesano, máxime si tenemos en cuenta que los secretarios estaban fuertemente relacionado con los monarcas (López-Cordón Cortezo, 1996: 107). Aunque Jerónimo González no pertenecía a la gran aristocracia, este intentó vincularse a esta clase social imitando su forma de vivir, algo que se percibe mediante la práctica coleccionista de bienes muebles que llevó a cabo con el objetivo de legitimar su imagen social y la de su familia ante sus semejantes (Martínez Martínez, 2021:16-17). Una manera

2 Archivo General de Simancas (AGS), GYM, 126, f. 46r.

3 Archivo de la Real Chancillería de Valladolid (ARCHV), Registro de Ejecutoría, Caja 1790, 15, s/f.

4 Biblioteca Nacional de España (BNE), mss. 783, ff. 726r-730r.

5 Archivo Histórico Provincial de Madrid (AHPM), prot. 3160, ff. 491r-494r.



Figura 1. Antonio Mancelli. Plano de Madrid (detalle). 1623. Museo de Historia de Madrid. Imagen: Museo de Historia de Madrid.

de actuar similar a la de otros personajes importantes de la época como el consejero García Mazo de la Vega, cuyos servicios al duque de Lerma y a los reyes le proporcionaron sendos beneficios que utilizó para ampliar su patrimonio suntuario (Hoyos Alonso, 2025: 414-416), o secretarios reales como Juan Delgado, Antonio Pérez o Martín de Gaztelu, personalidades de gran influencia en la época de Felipe II (Thompson, 2019: 146-159; López-Yarto Elizalde, 2000: 125-132). Este último llegó a poseer una interesante colección de pinturas sobre tabla y lienzo, así como un destacado conjunto de tapices y de objetos de plata (López-Yarto Elizalde, 2000: 130-131). Por testamento dejó escrito que quería ser enterrado junto con sus padres en la iglesia parroquial de la villa riojana de Navarrete en cuya “sepultura se ponga una lapida muy buena con mis Armas [...] con el gusto que yo confío del Ayuntamiento y cabildo”. Jerónimo moriría en Madrid en marzo de 1611 siendo un personaje con cierta influencia en la corte. Esto explicaría el interés que tuvo en emular a la nobleza castellana del momento, lo que le llevó a engalanar su casa con bienes como los que se contabilizan en el inventario, algunos de ellos de importante valor artístico.

2. UN BREVE ESTADO DE LA CUESTIÓN

La notoriedad de su hermano Francisco en la corte, así como la ausencia de datos biográficos sobre Jerónimo de Heredia, es lo que ha conllevado su olvido en la historiografía contemporánea. Más allá de pequeñas menciones, muy superficiales, nos es complicado, casi imposible, construir la vida de este personaje. En 1978, Cillero Ulecia escribió la historia de Navarrete, villa riojana en la que el linaje de los González de Heredia tuvo una importante presencia, pero en la que solo menciona el nombre de nuestro protagonista sin añadir apuntes biográficos (Cillero Ulecia, 1978: 126). En un nuevo estudio de la villa, llevado a cabo en 1990, Ramírez Martínez aporta algunas consideraciones inéditas sobre la labor de patronazgo que ejerció Sancho González de Heredia en la iglesia parroquial de la villa, así como su interés por el acopio de reliquias. Una vez más, su hijo Jerónimo queda relegado a un segundo plano dentro de la historia familiar (Ramírez Martínez, 1990: 23 y 78).

Desde el punto de vista de su relación con el mundo del arte no existen estudios que desarrollen este aspecto. No obstante, si debemos mencionar que, en 1999, Marcus Burke y Peter Cherry dieron a conocer el inventario de sus bienes muebles, aunque no analizan ni transcriben dicha relación (Burke y Cherry, 1999: 1651). Años después, en 2005, Prieto Bernabé menciona alguno de los libros que se anotan en este registro y que formaban parte de su librería, como veremos más adelante (Prieto Bernabé, 2005: 907, 917 y 928).

Por el contrario, el estudio de la cultura material de la nobleza y el acopio de bienes muebles como símbolo de estatus social ha sido profundamente abordado por los historiadores del arte. Tomando como base el trabajo de von Schlosser sobre las cámaras artísticas del renacimiento tardío, publicado a principios del siglo XX (von Schlosser, 1988), Morán Turina y Checa Cremades se embarcaron en la investigación sobre las colecciones artísticas de la realeza y la nobleza española desde la Edad Media hasta el siglo XVII, aportando numerosos datos sobre la cultura aristocrática de la Edad Moderna (Morán Turina y Checa Cremades, 1985). Un libro, este último, que sirve como base para los trabajos posteriores sobre el tema.

Debemos señalar que la pintura fue el principal foco de atención en las últimas décadas del siglo XX y los primeros años del XXI. A las investigaciones antes mencionadas, debemos añadir la de Marcus Burke y Peter Cherry, quienes en 1999 nos ofrecieron un corpus con la transcripción de un vasto número de documentos sobre las colecciones pictóricas de la aristocracia madrileña del siglo XVII (Burke y Cherry, 1999). Un trabajo, este último, al que hay que sumar el de José Luis Colomer en el que subraya la emulación de las colecciones nobles con la de los monarcas, y cuyo objetivo era el de impresionar a todos aquellos que pudieran admirarlas (Colomer, 2004a: 123-158).

A medida que avanzaba la nueva centuria, el interés se amplió a otros objetos artísticos. Urquizar Herrera nos ofrece un profundo análisis sobre la utilización de los bienes suntuarios como un mecanismo de representación social por parte de destacados linajes de la Andalucía del Renacimiento. Asimismo, da a conocer inventarios inéditos hasta el momento (Urquizar Herrera, 2007). Durante los últimos años se han defendido numerosas tesis doctorales sobre el patrimonio atesorado por destacados nobles como el VII marqués del Carpio (Frutos Sastre, 2006), el marqués de Leganés (Pérez Preciado, 2010), el duque de Medina de las Torres (Viceconte, 2011/2012), el conde-duque de Olivares (Ortega Jiménez, 2019) o el duque de Lerma (Campos-Perales, 2022).

Para finalizar este breve recorrido, nos gustaría destacar los trabajos de Ramiro Ramírez sobre Francisco de los Cobos (2021) y el de Agüero Carnerero sobre los Almirantes de Castilla (2023), ambas investigaciones necesarias para profundizar en la importancia del coleccionismo de piezas artísticas por parte de la nobleza. Es evidente, por tanto, el interés que, aún hoy, suscita el modo de vida aristocrático y el estudio de la cultura material de estos importantes actores sociales de la Edad Moderna.

Por ello, y dado el interesante conjunto de bienes suntuarios que poseía Jerónimo González de Heredia, creemos necesario llevar a cabo un análisis del inventario de los mismos. Esto nos permitirá apreciar que sus gustos artísticos eran similares a los de la nobleza castellana de la época, muestra del señalado estatus social que había adquirido el secretario en la Villa del Manzanares.

3. EL INVENTARIO DE BIENES

A principios de abril de 1611, y tras la muerte de don Jerónimo González de Heredia, se procedió a ejecutar el “Ynbentario de los Vienes” en su propiedad madrileña ante el escribano Martín Muñoz⁶. Dicho documento se localiza en el Archivo Histórico Provincial de Madrid (AHPM), y, como es habitual, se encuentra dividido en distintos lotes entre los que destacamos piezas de plata, pinturas, tapices, alfombras, vestidos, libros o muebles. Siguiendo lo dictado por sus testamentarios -su hermano Francisco González y Pedro Ibáñez-, el objetivo de realizar dicho registro sería conocer el patrimonio del secretario para que, una vez tasadas las piezas, se pudieran vender en una almoneda pública, la cual no había sido dispuesta por Jerónimo en su testamento. La subasta se llevó a cabo días más tarde, vendiéndose algunos de los bienes del difunto, aunque no tuvo el éxito esperado⁷.

⁶ AHPM, prot. 3569. En el documento se contabilizan, en primer lugar, los bienes sin la anotación de su valor, ff. 2r-31v. A continuación, se vuelve a copiar el mismo registro, pero, en este caso, con el precio en el que se tasaron los objetos, ff. 1r-22v. Para que no haya confusión, nosotros nos hemos basado en este último, ya que parte importante de este trabajo es calcular el monto total del patrimonio suntuario del secretario real.

⁷ AHPM, prot. 3569, s/f. El documento se localiza anexo al inventario de bienes, aunque se encuentran sin foliar. De todos los bienes, los que más interés suscitaron fueron los libros, seguidos de la plata y las pinturas de retratos.

Entre las personas designadas para tasar los objetos, se mencionan artífices de renombre como el pintor Patricio Cajés o el platero Diego de Zabalza. En cuanto al primero, su venida a España en 1567 para trabajar en distintas obras reales lo convirtieron en uno de los pintores más prestigiosos de la corte (Pérez Sánchez, 1982: 286). Desde 1612, ostentó el cargo de pintor de rey, aunque su presencia en el ámbito artístico de la Villa de Madrid traspasaba la pintura (Tornos Arroyo, 2018: 343). De hecho, a él se le deben las trazas del llamado Hospital de los Italianos, localizado en la Carrera de los Jerónimos (Martín del Castillo y Ramos Díaz, 2023: 287). Por su parte, Diego de Zabalza también formaba parte de ese selecto grupo de artistas que trabajaron para los monarcas y su entorno, pues fue nombrado platero del duque de Lerma en 1605 y de la reina Isabel de Borbón en 1619 (Baruque Manso y Cruz Valdovinos, 1975: 630).

Es importante señalar que estos nombres fueron propuestos por su hermano Francisco, lo que nos puede indicar cierta relación de estos artífices con la familia González de Heredia. Tenemos constancia de que este último encargó obras a personalidades como el pintor Francisco López, quien realizó una Oración en el Huerto que entregaría a su primera esposa Catalina de Gaztelu y que, creemos, puede ser la que se tasa en la colección de don Jerónimo como veremos más adelante⁸. Por tanto, no es improbable que nuestro protagonista mantuviese cierto contacto con los círculos artísticos de Madrid tal y como tenemos constancia que sí hizo su hermano.

Siguiendo la tendencia de los inventarios de los nobles de la época, la orfebrería sobresale frente al resto del patrimonio suntuario. Tasadas en algo más de 5000 reales por Diego de Zabalza, contabilizamos cincuenta y una piezas de plata. Como señala Heredia Moreno, este tipo de objetos podían fundirse y, de esta manera, hacer frente a posibles problemas financieros que surgieran de forma repentina (Heredia Moreno, 2007: 71). Debemos tener en cuenta que, si bien el cargo como Secretario de Cámara de su Majestad le pudo beneficiar en su carrera cortesana, no es menos cierto que mantenerse en una posición destacada dentro del difícil organigrama cortesano requería, en numerosas ocasiones, hacer frente a importantes dispendios. Eso suponía, entre otras cosas, asistir a los principales acontecimientos de la corte y mostrar sus mejores galas y, en ocasiones, las de sus sirvientes (del Río Barredo, 2000: 128).

La gran mayoría de las piezas de plata que hemos contabilizado pertenecían al servicio de mesa, salvo dos candeleros de bujías destinados a la iluminación y una fuente “blanca y dorada” al servicio de aseo. A los veinticuatro platos -18 trincheros, 4 medianos y 2 grandes-, se suma una pequeña cubertería formada por ocho cucharas -dos de ellas de “cabo de nacar y los engastes dorados”- y cinco tenedores de tres puntas. Esta cubertería se completaba con otras piezas registradas en los utensilios de cocina y en un lote exclusivo de cuchillos entre los que se anotaron más de cuarenta de Palermo, los cuales debió comprar durante los años en los que ejerció como secretario del virrey de Sicilia, uno de los focos artísticos por excelencia (Ajello, 2020: 75). Su presencia en los inventarios de la época era común y solían caracterizarse por tener coral o marfil, aunque en este caso carecían de dicho material (Puerta Rosell, 2002: 588).

Para servir la bebida se utilizarían los dos jarros redondos y de plata blanca “de suelo”, así como la salva dorada “recercada de puntas” donde se transportaban a la mesa las piezas de beber, en este caso alguna de las dos tazas que hemos contabilizado. Entre estas dos últimas debemos destacar la que se describe como “de pie alto zizelada de medio relieve de montería y en medio una figura”, posiblemente utilizada, además, como objeto de adorno junto al palillero de bronce dorado con forma de caballo. Como podemos apreciar en el trabajo de Puerta Rosell, la representación de escenas de montería era común en los objetos de plata del momento, por lo que Jerónimo González seguía las tendencias marcadas en la época (Puerta Rosell, 2002: 188, 155 y 229). Para terminar, se incluyó, además, otro palillero, un salero, un azucarero y un pimentero, este último “dorado acanalado”. Creemos interesante apuntar que, en momentos especiales, la mesa en la que se servía la comida estaría vestida con uno de los numerosos manteles de distintos materiales que poseía el secretario y, una vez terminada la celebración, se colocaría la sobremesa de “carmesi con flores de oro y seda”.

El peso total de la plata ascendía a unos 16 kilos y medio, un monto bajo, pero aceptable, si tenemos en cuenta su posición social, pues no pertenecía a la nobleza. De hecho, el

⁸ AHPM, prot. 3569, f. 1191r. Este documento fue dado a conocer por Burke y Cherry (1997: 1650).

número de piezas que se han contabilizado, un total de cincuenta y una, es comparable a las de otros secretarios de la época. Este es el caso de Martín de Gaztelu, cuya colección, muy similar a la de Jerónimo González de Heredia, estaba formada por unos sesenta y ocho objetos de orfebrería (López-Yarto Elizalde, 2000: 131).

El segundo lote más valorado sería el de las pinturas, tasado por Antonio de Astorga y Patricio Cajés, y valorado en algo más de 4100 reales. Ya hemos mencionado la importancia de Cajés en el círculo artístico de la época. Sin embargo, poco conocemos acerca de Antonio de Astorga, salvo que entró como aprendiz del pintor Pedro de Guzmán en enero de 1605 durante cuatro años y medio⁹, y que en 1614 participó en la tasación de bienes de Francisco González de Heredia (Burke y Cherry, 1999: 1608). Una vez analizado el conjunto, percibimos que Jerónimo González de Heredia intentó seguir la tendencia de las colecciones artísticas de la nobleza del momento en las que la pintura iba ganando espacio frente a otros bienes suntuarios (Morán Turina y Checa Cremades, 1985: 153).

Se tasa un centenar de piezas en lienzo y tabla que se distribuirían alrededor de distintas estancias de la casa, ninguna de ellas localizadas hasta el momento. Salvo la pintura que se nos señala como copia de un Bassano, desconocemos la procedencia y la autoría del resto de los ejemplares. Sin embargo, atendiendo a su trayectoria profesional, pensamos que una parte de esta colección estaría representada por la escuela italiana, principalmente las escenas mitológicas. Recordemos que Jerónimo González había sido secretario del V duque de Alba, virrey de Sicilia, desde 1587. Como ya hemos comentado, Sicilia era uno de los centros artísticos más destacados de Italia gracias, entre otras cosas, a la política coleccionista llevada a cabo por sus virreyes (Halcón, 2018: 14). Una estancia prolongada en Palermo le permitiría conocer de primera mano las tendencias pictóricas que se desarrollaban en tierras italianas y, por tanto, se abre la posibilidad de la adquisición de ejemplares que, posteriormente, trasladaría a su casa de Madrid.

Es casi seguro que de tierras italianas procedían las cuatro pinturas mitológicas que se contabilizan -una de Adonis y Venus, una de Diana, una descrita como “bacanario” y la última de “una ninfa desnuda con cupido y un satiro” que fue comprada por el mayordomo de Ambrosio Spínola. Debemos señalar que no todos los nobles o personas con cargos destacados que residieron en Italia se interesaron por este tipo de escenas, las cuales solían mostrar un fuerte componente erótico (García Cueto, 2014: 45). Por tanto, la presencia de estas piezas nos indica que Jerónimo González de Heredia se sintió atraído por una temática que, si bien estaba presente en las colecciones de la nobleza madrileña, no era la más abundante. Sirva como ejemplo el caso del consejero de Castilla Gil Ramírez de Arellano, quien poseyó seis lienzos sobre esta materia (1618) o el del secretario real Agustín de Villanueva, en cuya tasación de bienes, realizada en 1621, tan solo se contabilizó una pintura de Europa (Burke y Cherry, 1999: 206-211 y 223). Sin embargo, siempre había excepciones y, en este caso, debemos señalar al secretario Antonio Pérez, en cuya colección se enumeró una veintena de cuadros con escenas mitológicas (López-Yarto Elizalde, 2000: 127).

Mucho más numerosos eran los retratos, un total de setenta y cinco. Se enumeran cuatro ejemplares de los reyes -uno del busto de Carlos V, otro de “Phelipe Seg[und]o de vara y quarta con moldura colorada en cinco d[ucado]s” y dos de Felipe III-. No hay referencia al autor de las pinturas pero, dada la cercanía de Jerónimo González con los monarcas, nos inclinamos a señalar el nombre de Juan Pantoja de la Cruz, el retratista más destacado de la primera década del siglo XVII (Camón Aznar, 1970: 505-518). Al mismo artífice podían pertenecer los retratos del duque de Lerma, el III duque de Alba y Pedro de Toledo, virrey de Nápoles. Es posible que estos dos últimos fueran una copia de obras de Tiziano, artista del que Pantoja de la Cruz realizó varias réplicas que tuvieron trascendencia en la corte (Checa Cremades, 2013: 272). Junto a ellos se tasa, asimismo, una pintura de su padre Sancho González, una de su hermano Francisco y la última del propio Jerónimo-, todas ellas con “molduras doradas”.

Si bien no se indica su localización, estas pinturas debieron de disponerse en un espacio concreto a modo de galería de retratos. Una vez más apreciamos la influencia que la cultura nobiliaria tenía en Jerónimo González de Heredia, pues este tipo de espacios eran comunes en las casas de la aristocracia del momento (Cofiño Fernández y Escudero Sánchez,

⁹ AHPM, prot. 1329, ff. 19v-20v.

2008: 151-184). Podemos destacar, por ejemplo, la galería de los duques de Medinaceli o la de los condes de Olivares, ambas localizadas en los palacios de sus villas homónimas (Romero Medina, 2022: 191-217; Ortega Jiménez, 2020: 86). Un espacio, el de Jerónimo González que, a su vez, seguiría la disposición de la “Galería Nueva” de retratos del Palacio de El Pardo cuyas obras se ejecutaron durante los primeros años del siglo XVII con el objetivo de modernizar la antigua estructura, dotándola de mayor teatralidad y un claro sentido de triunfo monárquico (Kusche, 1999: 119-132). Adaptado el mensaje acorde a su posición, Jerónimo González buscaría reafirmar su cargo como secretario real, además de legitimar su linaje.

Igualmente formarían parte de esta galería las “cuarenta y nueve cabezas antiguas de lienzos ordinarios”. Entre las personas ilustres representadas encontramos escritores como Petrarca, Ariosto o Pedro Aretino, así como militares, destacando a Antonio de Leiva. Es importante señalar que en la tasación de bienes no se especifica el nombre del personaje al que pertenece el busto y, tan solo en la almoneda, y en el caso de que haya sido adquirido, se nos ofrece ese dato, por lo que no podemos identificar todas las pinturas.

En relación a la almoneda, cabe señalar que muchas de estas “cabezas antiguas” fueron vendidas, lo que puede ser un indicador de la calidad de las mismas. Entre los varios compradores, debemos señalar a Juan de Castro, mayordomo de los hijos de Ambrosio Spínola, quien es posible que las adquiriera para la colección pictórica del marqués. Sabemos del interés que este aristócrata genovés tenía en la pintura, pues para él trabajarón, entre otros, pintores como Rubens o van Dyck (Colomer, 2004b: 157-176). En este caso, se adquirieron los retratos de Godofredo de Boullon y el condotiero Pedro Navarro, ambos conocidos por sus hazañas militares y, posiblemente, modelos para Spínola.

Es también seguro que, en esta galería se localizarían los “doze emperadores de a vara y media de largo y vara y quarta de ancho”. Esta serie, presente en muchas colecciones de la época, copiaría la que realizó Tiziano y Giulio Romano para el duque de Mantua, hoy perdida, y que se inspiraba en la obra del escritor latino Suetonio (Checa Cremades, 2013: 127 y 207). Unas características, las de los lienzos, que se repetirían en las doce figurillas de alabastro con peana del mismo asunto que también se contabilizan en el inventario. La obra de los Doce Césares de Suetonio se enumera entre los libros del secretario, por lo que podemos afirmar el interés de este por el mundo clásico y más, concretamente, por el romano. Como ejemplo de la importancia que tenía la serie de los emperadores en las colecciones del momento, podemos citar la de Agustín de Villanueva, Protonotario de los Reinos de Aragón, o la de Francisco de Herrera, Tesorero General (Burke y Cherry, 1999: 221 y 362).

Finalizamos los retratos con el registro de seis cuadros que representaban a personas anónimas -tres cabezas pequeñas de damas, dos de “galanes” y uno de una mujer “sin nombre”. En definitiva, el mensaje de la galería de retratos que poseía Jerónimo González de Heredia tendría como objetivo fundamental enaltecer la identidad de su linaje ante el rey y sus similares, además de legitimar su papel como secretario real en el ámbito cortesano, apoyándose en la dilatada experiencia profesional de otros miembros de su familia, también incluidos en este espacio (Morán Turina y Checa Cremades, 1985: 187).

El segundo lugar, con un número de diez y seis, es para las pinturas de temática religiosa. Sobresalen las escenas de Cristo, contabilizando un total de cinco entre las que tenemos una Oración en el Huerto “con moldura dorada”, una con la cruz “a cuestras de vara y quarta con moldura dorada y negra”, una del Sepulcro “con dos medias puertas y molduras doradas”, una de Cristo en la cruz, y una “coronado de espinas y n[uest]ra s[eñor]a en dos medias puertas con molduras doradas”. De todas estas pinturas nos gustaría destacar la de la Oración en el Huerto, pues es muy probable que sea la que se encontraba entre los bienes Catalina de Gaztelu, primera esposa de su hermano Francisco. En el inventario de sus bienes, realizado tras su muerte en 1592, se hace referencia a un lienzo del mismo tema, realizado por Francisco López, que le había regalado su marido en 1589 con ocasión de su matrimonio. Es probable que, tras la muerte de doña Catalina, Francisco González, bien decidiese entregar este cuadro a su hermano a modo de obsequio, bien se lo vendiese¹⁰.

¹⁰ AHPM, prot. 3569, f. 1191r.



Figura 2. Bassano (taller). El Otoño. Segunda mitad del siglo XVI. Óleo, 0,76x0,92 cm, P003917. Madrid, Museo Nacional del Prado. Imagen: ©Archivo Fotográfico del Museo Nacional del Prado

Se suman a ellos cuatro cuadros de Nuestra Señora, destacando el que se describe junto con santa Catalina y san Juan Bautista, y un retablo grande de “dos varas y media de largo” que contenía numerosas escenas de la Virgen de Monserrat, todas ellas en tabla. Suponemos que este último se ubicaría en un pequeño espacio que haría las veces de oratorio improvisado, estancia común en las casas de las personas notables. La creación de zonas privadas para el rezo fue producto de la *devotio moderna* (Caballero Escamilla, 2023: 777), corriente en la que se exaltaba la religiosidad y la espiritualidad doméstica, la cual se extenderá hasta bien entrado el siglo XVIII (González Heras, 2015: 85-106). A pesar de eso, en el inventario no se hace referencia al lote de las cosas del oratorio por lo que suponemos que no sería un espacio fijo y el retablito antes mencionado podría actuar como altar portátil, pues se enumera en las piezas de camino. Debemos tener en cuenta que, como secretario real, era habitual trasladarse junto al rey en sus distintos viajes, tal y como había hecho con Felipe II en Portugal, siendo una manera de reafirmar su religiosidad (Caballero Escamilla, 2021: 280).

El lote de las pinturas se completaba con dos escenas de Lucrecia -una de ellas junto a Tarquino- y “una copia del Vasano del otoño”. Esta última pintura, la única pieza en la que se cita el nombre de un artista, debió de ser similar a la que pertenece a los fondos del Museo del Prado, atribuida al taller de los Bassano y que evidencia, una vez más, el interés de Jerónimo por la pintura italiana, además de imitar la cultura nobiliaria (FIGURA 2). Las obras de esta familia de pintores italianos, tanto las originales como las copias, fueron un reclamo en la España del Siglo de Oro, siendo de los artífices más representados en las colecciones de la época (Falomir, 2001: 23-24). Al igual que las escenas mitológicas, es probable que esta última pintura, así como las de Lucrecia y las de los doce emperadores fueran adquiridas en Italia durante los años en los que Jerónimo ejerció el cargo de secretario del virrey de Sicilia. En definitiva, aunque a escala inferior, el secretario real siguió el esquema común de las colecciones de la aristocracia castellana de finales del siglo XVI y principios del XVII (Morán Turina y Checa Cremades, 1985: 232).

En unos 2700 reales se valoraron los vestidos, todos ellos tasados por el sastre Juan Martínez. Si bien no se trata de un conjunto excesivamente grande, encontramos algunas ropas de cierta calidad. Sobresalen los tres conjuntos de hombre, destacando el de “gorgoran forrado en tafetan verde y morado y con passamanos de las mismas colores con sus pestañas”, el más valorado, y cuyo precio ascendió a 440 reales. Sobre estos vestidos se colocarían las “medias vueltas de seda blanca açul” o el “[h]abito pequeño” de Nuestra Señora del Carmen, este último con un monto de cuatro reales. Junto a estos contabilizamos un total de cinco ropillas, la mayoría de ellas con mangas y una con “cadenillas ondeadas”. Para vestir las piernas se utilizaron las calzas (6) y las medias (4), prendas imprescindibles en el guardarropa de un hombre de la Edad Moderna (Descalzo Lorenzo, 2017: 116). Igual de importantes eran los jubones (2), los coletos (2) o las almillas (1), las cuales cubrían la parte alta del cuerpo desde los hombros hasta la cintura. También tienen una destacada representación las capas (3) y los ferreruelos (3). Se cierra este lote con cuatro sombreros -uno descrito como “bordado de oro y alzófar sobre tafetan”-, cuatro monteras o tres gorras en las que se colocaría el “plumajillo de diferentes plumas” que también se anota en el inventario. Todas estas vestimentas se completaban con un importante número de ropa blanca entre la que encontramos tanto camisas y cuellos -lechuguilla y valona- como servilletas, almohadas, toallas o manteles, todo ello en más de 1500 reales.

Aunque no hay referencias a nuestro protagonista, creemos que es casi seguro que participaría en las entradas reales de las reinas Isabel de Valois (1560), Ana de Austria (1570) y Margarita de Austria (1599). Entre otros grandes miembros de la aristocracia, se exhibiría en una comitiva que le permitiría conformar su imagen en la corte y legitimar su posición como secretario real. Precisamente, y en relación con las luminarias que festejaban la llegada de Margarita de Austria en la Villa del Manzanares, se nos señala que había más de 100 caballeros “bestidos de mui ricas telas” que “corrieron delante de Palacio” y entre los que se podía encontrar Jerónimo González¹¹.

A través de este inventario sabemos que atesoró en su casa una importante biblioteca conformada por más de un centenar de libros de distintas temáticas -historia, vidas de santos, biografías de personas ilustres, gramática, literatura o estampas. Tasados por el librero Martín de Córdoba en 1300 reales, es posible que se localizasen en un pequeño espacio a modo de despacho que pudo amueblarse, además, con alguno de los escritorios tasados en el registro. La mayoría de estos libros estaban escritos en español, aunque apreciamos un elevado número en lengua italiana (33) seguido de la francesa (9), latina (2) y romance (1), lo que nos permite hablar de un hombre culto e interesado por otras culturas. Como secretario real, Jerónimo no solo estuvo atraído por la historia de España, sino que, además, se señalan otros ejemplares sobre Irlanda, el Cisma de Inglaterra o la lejana China. Entre los libros más interesantes de esta temática, destacamos el ejemplar de las Siete Partidas, escrito en el siglo XIII durante el reinado de Alfonso X “el Sabio” y la historia de Felipe II. Conocer el pasado y el presente de la monarquía era esencial para disponer de las herramientas necesarias a la hora de realizar sus labores administrativas. Se completaron estos volúmenes con otros sobre el Imperio romano, la biografía de Marco Aurelio o la Vida de los Doce Césares de Suetonio.

Una vez más parece claro el interés de Jerónimo González por el mundo grecorromano pues la presencia de autores clásicos es bastante llamativa. Así, a Suetonio se añade Jenofonte, Plutarco, Cicerón, Plinio, Tito Livio, Ovidio, Homero, Horacio, Virgilio y Lucano, autores, muchos de ellos, que también vemos en otras bibliotecas como la de Gabriel Álvarez de Velasco, Oidor de Santa Fe de Bogotá (López Pérez, 217: 310). Junto a estas obras se entremezclaban otras con temática de caballería como las novelas de Amadís de Gaula en italiano, el Quijote de Cervantes o tres poemas de Orlando Furioso de Ludovico Ariosto con estampas. Las estampas también ilustraban un libro sobre los milagros de san Bernardo, hagiografía a la que se sumaba la vida de otros santos como santa Gertrudis, san Javier, san Francisco Javier, san Diego de Alcalá o santa Teresa. Pero los libros de devoción no solo se ceñían a la vida de santos, pues se tasaron otros como la “salvación del alma”, la “concordia de las leyes divinas”

11 BNE, mss. 9129, f. 49v. Se trata de las relaciones manuscritas por Cabrera de Córdoba.

o el tratado de la verdadera y falsa profecía de Covarrubias, además de libros de la historia de la Iglesia Católica y de la Semana Santa.

Por último, nos gustaría mencionar numerosos volúmenes sobre filosofía, historia moral, geometría, aritmética o gramática latina. Su interés personal, así como la influencia de la nobleza, condicionaría la formación de una colección que era sinónimo de poder y conocimiento (Beceiro Pita y Franco Silva, 1985: 278). Esto llevó a altos funcionarios, burgueses o comerciantes a poseer destacadas bibliotecas que se localizaron en sus casas, fortaleciendo su estatus social ante todos aquellos que las visitaban (Arias de Saavedra Alias, 2017: 341).

Continuando con el análisis del inventario, los tapices fueron tasados junto a las alfombras por Antonio Zenón de Barrientos en algo más de 1200 reales. No se trata de un conjunto destacable, pues se registran, tan solo, cuatro tapicerías de figuras y boscajes -tres grandes y una pequeña-, además de cuatro alfombras, entre las que sobresale la descrita como turca de distintos colores. Es quizá en este lote en el que podemos comprobar una mayor diferencia respecto a otras grandes fortunas de la época, lo que es un indicador de que nuestro protagonista no formaba parte de la aristocracia cortesana. Como apunta Ramírez Ruiz, los tapices eran objetos muy apreciados por su inestimable valor económico y, por tanto, no eran piezas asequibles que pudieran adquirirse con facilidad (Ramírez Ruiz, 2020: 113). En este lote se tasa, asimismo, un tapete viejo y una cama “colorada con sus flecos de seda azules y amarillos que zielo çinco cortinas rrodapies y cubierta”. Creemos que esta última pieza no hace referencia a un mueble sino a un armazón textil que corresponde a la cama “entera de pino [...] con sus barillas de yerro y sus tornillos” que se registra en el apartado de la madera donde se incluyen los muebles.

Precisamente los muebles serían tasados por el ensamblador Jorge Alemán en unos 960 reales. Estos enseres se distribuirían por diversos espacios de la casa. Se enumeran nueve bufetes de nogal y pino -dos de ellos con “axedrezes en medio”- y cuatro escritorios de bastante calidad -uno de Alemania, otro de Venecia con “quatro navetas afforrado por dentro de terxiopelo verde”, el tercero de taracea y el último de pino “nuebo barnizado por de fuera de negro con sus aldabones y cantoneras”. Sobre ellos se dispondrían varias figurillas de alabastro a modo de decoración, entre las que se encontrarían las de las ya citadas de los doce emperadores. Para guardar papeles u otros objetos servirían los nueve cofres, el baúl “tumbado con una zerradura en medio” y el arca de pino “con sus cantoneras y aldabas”. Aparte de la cama antes mencionada, creemos que la principal y, por tanto, situada en el dormitorio de Jerónimo González de Heredia, se contabilizan otras cuatro -una “de pino blanca con su cabecera” y tres “de cordeles”. A ellas irían destinadas las varias almohadillas de terciopelo y las colchas que se registran, destacando la de “la yndia pequeña berde de hilo de plata con su flueco de seda”. Completan este registro seis sillas “francesas de nogal”, dos taburetes y un banco “largo de pino” que estaría situado en el oratorio improvisado del secretario. Todos estos bienes suntuarios quedarían en poder de su hermano Francisco González, a quien había dejado como tutor legal de María, su heredera universal.

A modo de conclusión, la suma total de todos los objetos tasados en el presente inventario ascendió a algo más de 18300 reales, una cifra aceptable si tenemos en cuenta que Jerónimo González de Heredia no era noble, sino un alto funcionario. Esto no fue un impedimento pues, como hemos apreciado a lo largo del análisis del documento, el secretario real adoptó las prácticas coleccionistas de la nobleza castellana haciéndose con un aceptable conjunto de bienes suntuarios conformado por plata, pinturas, vestidos, libros, tapices, alfombras o muebles. Muchos de estos objetos serían traídos desde Sicilia, lugar en el que pasó varios años ejerciendo como secretario del virrey.

Desde Italia trajo varias piezas de plata y, es casi seguro que allí adquiriría las pinturas de temática mitológica, así como con los lienzos de los emperadores o la copia de los Bassano, esta última, la única pieza con autoría. Además, dada la cercanía de González de Heredia con el ambiente cortesano y con la figura del rey, hemos apuntado el nombre de Pantoja de la Cruz como uno de los posibles artistas que contribuyó a la colección de pinturas con la realización de algunos de los retratos que se han enumerado. Asimismo, creemos que Francisco López, pintor madrileño del que se conocen pocos datos, sería el autor de la Oración en el Huerto que se localiza, una obra que había pertenecido a los bienes de su cuñada Catalina de

Gaztelu y que pensamos pudo incorporarse a los de Jerónimo González mediante compra u obsequio por parte de su hermano Francisco.

Desconocemos qué ocurrió con dicha colección, pues por testamento dejó su patrimonio a su hija María. Parece que su heredera murió antes de la mayoría de edad, pues estaba bajo la tutorización de su tío Francisco a la espera de casarse con su primo, matrimonio que nunca se efectuó. Considerando que este fallecimiento se hubiese producido, Jerónimo González expresó que los bienes pasasen a Gonzalo Bazán, un hijo ilegítimo que había tenido antes del matrimonio, aunque no hemos hallado referencias a este nombre. Una “desaparición forzada” que pudo deberse a los posibles problemas de herencias que conllevaría la presencia de un hijo bastardo en el linaje de los Gonzalez de Heredia. En todo caso Francisco González no respetó las voluntades de su hermano, pues en ningún momento declaró que se hiciese almoneda pública como, finalmente, se decidió.

Por último, creemos que las piezas que no se compraron en la subasta, bien pudieron pasar a formar parte del patrimonio de Francisco González y, por tanto, se incorporasen al mayorazgo de Mejorada, bien se vendiesen posteriormente. A la espera de nuevas noticias, lo que sí podemos asegurar es que se trataba de una colección acorde al rango social de Jerónimo González de Heredia, un conjunto que le ayudaría a sobresalir en el complicado organigrama del ámbito cortesano y reforzar su posición como secretario real.

BIBLIOGRAFÍA

- Agüero Carnerero, C. (2023). *Los almirantes de Castilla en el siglo XVII: coleccionismo, diplomacia y ocio nobiliario entre las cortes de España e Italia*. Madrid: CSIC.
- Ajello, L. (2020). L'arrivo del Viceré in Sicilia: un capitolo nuovo per le arti decorative tra Sicilia e la Spagna. En *Arte y globalización en el mundo hispánico de los siglos XV al XVII*. Granada: Universidad de Granada, 67-82.
- Arias de Saavedra Alias, I. (2017). Los espacios de las bibliotecas en el Antiguo Régimen. En *La(s) casa(s) en la Edad Moderna*. Zaragoza: Institución “Fernando el Católico”, 341-364.
- Baruque Manso, A. y Cruz Valdovinos, J.M. (1975). Diego de Zabalza, platero del duque de Lerma y de la reina Isabel de Borbón. *Príncipe de Viana*, 140-141, 611-632.
- Beceiro Pita, I. y Franco Silva, A. (1985). Cultura nobiliar y biblioteca. *Historia. Instituciones. Documentos*, 12, 277-350.
- Burke, M. y Cherry, P. (1999). *Collections of paintings in Madrid, 1601-1755*. Los Ángeles: Provenance Index of the Getty Information Institute.
- Caballero Escamilla, S. (2021). Del oratorio portátil para la meditación a instrumento de afirmación religiosa: Juan López de Segovia y el tríptico del Salvador de Antoniazzo Romano en el Museo del Prado. *Specula*, 2, 267-296.
- Caballero Escamilla, S. (2023). Los oratorios privados: espacios y soportes para la devoción y la contemplación (siglos XV y XVI). *Vegueta. Anuario de la Facultad de Geografía e Historia*, 23, 773-789.
- Camón Aznar, J. (1970). La pintura española del siglo XVI. En *Summa Artis*, 24. Madrid: Espasa-Calpe.
- Campos-Perales, Á. (2022). *Arte, coleccionismo y cultura nobiliaria en el reino de València en tiempos de Felipe III*. València: Universitat de València.
- Checa Cremades, F. (2013). *Tiziano y las cortes del renacimiento*. Madrid: Marcial Pons.
- Cillero Ulecia, A. (1978). *Historia de la Villa de Navarrete, conjunto histórico-artístico nacional*. Logroño: Editorial Ochoa.
- Cofiño Fernández I. y Escudero Sánchez, M.E. (2008). Nuevas aportaciones al coleccionismo español de la Edad Moderna: la galería de retratos de la familia Velasco. *BSAA arte*, 74, 151-184.
- Colomer, J.L. (2004a). Pautas del coleccionismo artístico nobiliario en el siglo XVII. En *Modelos de vida en la España del Siglo de Oro, Vol. 1*. Madrid: Iberoamericana, 123-158.
- Colomer, J.L. (2004b). Ambrosio Spinola. Fortuna iconografía de un genovés al servicio de la monarquía. En *España y Génova. Obras, artistas y coleccionistas*. Madrid: Fundación Carolina, 157-176.
- Cueto García, D. (2014). La pintura erótica en las colecciones aristocráticas madrileñas de la segunda mitad del siglo XVII. En *Visiones de Pasión y perversidad*. Madrid: Fernando de

- Villaverde Ediciones, 40-57.
- Cruz Yábar, M.T. (2021). Los palacios de los duques de Medinaceli en el entorno del Paseo del Prado durante el siglo XVIII. *Archivo Español de Arte*, 376, 387-406.
 - Del Amo Horga, L.M. (2003). *Cercas, puertas y portillos de Madrid (S. XVI-XIX)*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
 - Del Río Barredo, M.J. (2000). *Madrid, urbs Regia. La capital ceremonial de la Monarquía Católica*. Madrid: Marcial Pons.
 - Descalzo Lorenzo, A. (2017). Vestirse a la moda en la España Moderna. *Vínculos de Historia*, 6, 105-134.
 - Escudero, J.A. (2019). *Felipe II. El rey en el despacho*. Madrid: Real Academia de Jurisprudencia y Legislación de España.
 - Falomir, M. (2001). *Los Bassano en la España del Siglo de Oro*. Madrid: Museo Nacional del Prado.
 - Fernández Martín, L. (1981). Episcopales terracampinos en tiempos de Felipe II. *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, 45, 6-55.
 - Frutos Sastre, L. (2006). *El VII marqués del Carpio (1629-1687); mecenas y coleccionista de las artes*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
 - Gómez, F.J. (1885). *Memoria biográfica de los varones ilustres de la Rioja que más se han distinguido en ciencias, artes, bellas artes, política y milicia*. Logroño: Imp. de Francisco Martínez Zaporta.
 - González Heras, N. (2015). La religiosidad doméstica de las élites al servicio de la Monarquía en el siglo XVIII. Reflejos materiales de actitudes piadosas. *Cuadernos de Historia Moderna*, 14, 85-106.
 - Gonzalo Sánchez-Molero, J.L. (2005). Mateo Vázquez de Leca, un secretario entre libros. 1. El escritorio. *Hispania*, 221, 813-846.
 - Halcón, F. (2018). El coleccionismo en Sicilia durante la Edad Moderna. En *Italia como centro. Arte y coleccionismo en la Italia española durante la Edad Moderna*. Sevilla: Universidad de Sevilla y Universidad de Granada, 13-35.
 - Heredia Moreno, C. (2007). Lujo y refinamiento. La platería civil y corporativa. En *El fulgor de la plata*. Córdoba: Junta de Andalucía, 66-83.
 - Hoyos Alonso, J. (2025). García Mazo de la Vega, un satélite del duque de Lerma en la corte de Felipe III. Distinción, defensa del linaje y gusto por las artes. En *poder y representación en tiempos del duque de Lerma. Juegos de apariencias en el laberinto cortesano*. Asturias: Trea, 399-424.
 - Kusche, M. (1999). La Nueva Galería del Pardo. J. Pantoja de la Cruz, B. González y F. López. *Archivo Español de Arte*, 286, 119-132.
 - López Pérez, M.P. (2017). El espacio privado, de lo público a lo íntimo: alcobas, estrados, oratorios, estudios y cocinas en Santafé de Bogotá, siglos XVII y XVIII. En *La(s) casa(s) en la Edad Moderna*. Zaragoza: Institución “Fernando el Católico”, 291-340.
 - López-Cordón, M.V. (2009). Secretarios y secretarías en la Edad Moderna: de las manos del príncipe a relojeros de la Monarquía. *Studia Historica: Historia Moderna*, 15, 107-131.
 - López-Yarto Elizalde, A. (2000). El gusto artístico de personajes ilustres de la corte de Felipe II: Antonio Pérez y Martín de Gaztelu, secretarios del rey. En *Felipe II y las artes*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 125-132.
 - Martín del Castillo, J.M. y Ramos Díaz, F. (2023). Pontificio y real Hospital de San Pedro y San Pablo o de los Italianos. *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 63, 287-325.
 - Martínez Martínez, J.A. (2021). El coleccionismo y patrocinio de arte en el siglo XVII: el ejemplo de la familia Muñoz de Otáloga. *Imafronte*, 28, 1-20.
 - Morán Turina, M. y Checa Cremades, F. (1985). *El coleccionismo en España. De las Cámaras de maravillas a la galería de pinturas*. Madrid: Cátedra.
 - Ortega Jiménez, J.M. (2019). *Linaje, patrimonio y patronazgo artístico de D. Gaspar de Guzmán, conde-duque de Olivares*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá.
 - Ortega Jiménez, J.M. (2020). La colección e pituras de Pedro de Guzmán, I conde de Olivares. *Laboratorio de Arte*, 32, 81-94.
 - Pascual García, P. (1988). Historia y arte en Mejorada del Campo. Capilla de San Fausto. En *Actas del I Encuentro de Historiadores del Valle del Henares*. Guadalajara: Institución de Estu-

- dios Complutenses, 541-552.
- Pérez Preciado, J.J. (2010). *El marqués de Leganés y las artes*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
 - Pérez Sánchez, A.E. (1982). La academia madrileña de 1603 y sus fundadores. *BSAA*, 48, 281-290.
 - Prieto Bernabé, J.M. (2005). «Recibida y admitida de todos...». La lectura de la historia en la sociedad Madrileña del Siglo de Oro. *Hispania*, 221, 877-938.
 - Ponce Cárdenas, J. y Rivas Albaladejo, Á. (2018). *El jardín del conde de Monterrey. Arte, naturaleza y panegírico*. Madrid: Editorial Delirio.
 - Puerta Rosell, M.F. (2002). *Platería madrileña: colecciones de la segunda mitad del s. XVII*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
 - Ramírez Martínez, J.M. (1990). *Historia de la Villa de Navarrete*. Logroño: Gobierno de la Rioja.
 - Ramírez Ruiz, V. (2020). Fortuna y dispersión de las colecciones nobiliarias de tapices de los siglos XVI y XVII. En *De Flandes a Extremadura. Humanismo y naturaleza en los tapices de Badajoz*. Badajoz: Fundación Academia Europea e Iberoamericana de Yuste, 110-149.
 - Ramiro Ramírez, S. (2021). *Francisco de los Cobos y las artes en la corte de Carlos V*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica.
 - Romero Medina, R. (2022). La galería de retratos del linaje De La Cerda en el palacio de Medinaceli (siglos XVI-XVII): un ejemplo de modelo cortesano Habsbúrgico. En *Mujer y retrato en la Edad Moderna: usos, funciones y formas de exhibición*. Madrid: Sílex, 191-217.
 - Sanz Martínez, J. (1919). *Rincones de la España vieja. Provincia de Madrid, Mejorada del Campo, Rivas de Jarama*. Madrid: Editorial "Mundo Latino".
 - Thompson, I.A.A. (2019). *A buddenbrooks effect in 17th- century Spain. The secretary Juan Delgado and his successors: an inter-generational biography, c.1515-1658*. Valladolid: Ediciones Universidad de Valladolid.
 - Tornos Arroyo, M. (2018). Pintores y pintura madrileña en 1618. *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 58, 341-376.
 - Urquizar Herrera, A. (2007). *Coleccionismo y nobleza. Signos de distinción social en la Andalucía del Renacimiento*. Madrid: Marcial Pons.
 - Viceconte, F. (2011/2012). *El duque de Medina de las Torres (1600-1668) entre Nápoles y Madrid: mecenazgo artístico y decadencia de la monarquía*. Tesis doctoral. Barcelona: Università degli Studi di Napoli "Federico II"/ Universitat de Barcelona.
 - Von Schlosser, J. (1988). *Las cámaras artísticas y maravillosas. Una contribución a la historia del coleccionismo*. Madrid: Akal.

EL LINAJE DÓRIGA Y LA TRAZA PARA EL RETABLO DE SANTA EULALIA DE LAS DORIGAS, EN ASTURIAS: ARQUITECTURA CLASICISTA EN MADERA PARA UNA PARROQUIA RURAL¹

THE LINEAGE OF DÓRIGA AND THE DRAWING FOR THE ALTARPIECE OF SANTA EULALIA DE LAS DORIGAS: WOODEN CLASSICIST ARCHITECTURE FOR A RURAL PARISH

César Javier Benito Conde
Universidad de Oviedo
cesar.benitoconde@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-8760-4330>

RESUMEN

La traza para el retablo de la parroquia asturiana de Santa Eulalia de las Dorigas, en el concejo de Salas, inédita hasta ahora, es un diseño representativo de la retablística clasicista de la primera mitad del siglo XVII. Fue un encargo conjunto de Fernando García de Dóriga y su esposa María de Arango, que coronaron así las actuaciones artísticas iniciadas por sus progenitores, y su ejecución se encomendó al entallador local Bernabé Álvarez. La localización de una traza siempre es un aporte interesante, pero la escasez de estos diseños en los archivos de Asturias acentúa el valor de la que aquí presentamos. En este artículo estudiamos dicho dibujo en el contexto de la promoción artística de los Dóriga, lo valoramos formalmente como expresión del Clasicismo dominante en el Principado, y examinamos sus relaciones con obras modélicas de la región.

Palabras clave: Santa Eulalia de las Dorigas / Asturias / retablo / traza / Clasicismo / siglo XVII

ABSTRACT

The drawing for the altarpiece of the Asturian parish church of Santa Eulalia de las Dorigas, in the municipality of Salas, unpublished until now, is a representative design of the Classicism of the first half of the 17th century. It was a commission of Fernando García de Dóriga and his wife, María de Arango, thus completing the artistic promotion initiated by his parents, and its execution was entrusted to the local carver Bernabé Álvarez. The extreme scarcity of this kind of drawings for Asturian artworks lends particular interest to this find. This article aims to analyze this design in the context of the family artistic promotion and the classicist language dominant in the Principality and its formal relationships with paradigmatic artworks of the region.

Keywords: Santa Eulalia de las Dorigas / altarpiece / drawing / Classicism / 17th century

1. INTRODUCCIÓN.

El comienzo de la Edad Moderna en Asturias coincidió con el despliegue económico y social de la pequeña nobleza rural. Esta aristocracia no titulada inició en las primeras décadas del quinientos un proceso de acumulación de tierras y patronazgos, mediante la institución del mayorazgo, y de monopolio de los cargos municipales en los núcleos urbanos, que culminó en la siguiente centuria con la concesión de los primeros títulos nobiliarios del territorio (Díaz, 2006: 27 y 77). Los vínculos más antiguos se remontan al siglo XV y comienzos del XVI:

¹ Este trabajo se ha realizado en el marco del Proyecto de Investigación del Ministerio de Economía y Competitividad PID2020-114496RB-I00 *Disrupciones y continuidades en el proceso de la modernidad, siglos XVI-XIX. Un análisis pluridisciplinar (Historia, Arte, Literatura).*

los de los Argüelles (1440); Quirós (1474); y Miranda (1503) (Díaz, 2014: 273). Esta estrategia prosiguió en las décadas siguientes cuando fundan los Queipo de Llano (1526) (Fernández, 2015: 2010); Dóriga (1553)²; Omaña (1555) (Carballo, s.d.: 87); y Vigil (1580) (Díaz, 2006: 76).

La nobleza asturiana también visibilizó su creciente poder a través de la comitencia artística, embarcándose en proyectos de construcción y mejora de torres, palacios, capillas y parroquias, con un entusiasmo que los situó al mismo nivel que el promotor eclesiástico (Ramallo, 1987-88-89: 260). Esta actitud tuvo su punto de arranque en las iniciativas de Fernando de Valdés y Salas (Salas, 1483-Madrid, 1568), Inquisidor General, presidente del Consejo Real de Castilla y arzobispo de Sevilla. En la segunda mitad del quinientos este personaje fundó la universidad de Oviedo y la colegiata de su localidad natal, en cuya capilla mayor dispuso su monumento funerario y los de sus padres. Su legado propició la implantación del espíritu clasicista, que persistió durante la mayor parte del XVII, y su mecenazgo se erigió en el modelo a imitar por la aristocracia (González, 1997: 14-17; Vila, 1987-88-89: 33-34). Esta, adaptándose a unos presupuestos mucho más reducidos, amuebló sus capillas y templos con retablos acordes con el nuevo gusto, creados tanto por artistas foráneos como por talleres locales (Ramallo, 1985: 517 y ss.). Unos y otros interpretaron las novedades vertidas en las obras impulsadas por el arzobispo en proyectos de desigual factura, en ocasiones de marcado carácter popular. Maestros como el zamorano Juan de Medina Cerón y los asturianos Francisco González, Juan de Argüelles o Bernabé Álvarez, ejecutaron mazonerías de composiciones ordenadas, resueltas en cuerpo único, áticos con aletones o volutas y frontones, y adornados únicamente con pirámides y bolas (Pastor, 1991: 258 y ss.; 1987-88-89: 18, 19 y 24; Ramallo, 1985: 20-21). El estudio del estilo y trayectorias de esos y otros artistas plantea serias dificultades, originadas por la destrucción de archivos y obras durante la Revolución de Octubre de 1934 y la Guerra Civil, episodios que, con la desidia, han configurado un panorama de frecuentes vacíos³. No obstante estos, los especialistas han podido confirmar la tardía acogida de las formas renacentistas en el territorio astur (Ramallo, 1985: 18 y 21; González, 1997: 14; Alonso y García, 1992: 331-342)⁴.

2. LA FAMILIA DÓRIGA.

2.1 EL LINAJE.

Los Dóriga fueron una familia distinguida desde la época bajomedieval que tuvo su casa solar en la feligresía de Santa Eulalia de las Dorigas, en el concejo de Salas (Aguinagalde, 1985: 278; 2000: s.p.)⁵. Sus bases de poder fueron las habituales en estos clanes, la tierra y el ejercicio del oficio público, fuentes que fortalecieron con una hábil política matrimonial que los emparentó con conocidas parentelas como los Valdés, Salas y Queipo de Llano (Porres, 2011: 113)⁶. Su patrimonio se completaba con el patronazgo de tres parroquias, donde escenificaban su poder: Santa Eulalia, en cuya capilla mayor se enterraban, San Esteban y San Justo y San Antolín de las Dorigas⁷.

2 Euskadiko Artxibo Historikoa - Archivo Histórico de Euskadi (en adelante EAH-AHE), Fondo Archivo de la Casa de Zavala, sección Heredia, signatura 343.12, leg. 23, nº 34, fs. 33 y ss. Facultad real en virtud de la cual Fernando García de Dóriga y Valdés fundó el mayorazgo de Dóriga, de 9 de mayo de 1553.

3 La bibliografía disponible acusa esas circunstancias. Así, las referencias de síntesis resultan contadas y más abundantes son las intervenciones en publicaciones de carácter general y breves monografías sobre capillas y templos en las que se alude a tallas y retablos. Al profesor Germán Ramallo se deben las primeras aportaciones amplias al tema (1985; 1991), en las que reconoce las limitaciones para revisar estilos y obras de los escultores asturianos de Edad Moderna, incluso relevantes (Ramallo, 1985: 123 y ss., 126, 127 y 143 y ss.). A sus trabajos han seguido los de Javier González sobre la escultura naturalista (1997) y Pelayo Fernández (2018 y 2022). Asimismo, se han publicado otros sobre cuestiones concretas, como los de Penzol (1952); Urrea (1973); Ramallo (1980, 1981 y 1983); y Pastor (1987-88-89 y 1991).

4 Polo, 1991: 263. Esa tardía recepción del Clasicismo puede predicarse igualmente de otros territorios del norte peninsular, como la vecina Cantabria.

5 El archivo de la Casa de Dóriga se encuentra en el de la Casa de Zavala de San Sebastián, en el que ingresó por el matrimonio en 1926 de Ana Fernández de Heredia Gaytán de Ayala, IV vizcondesa del Cerro de las Palmas y heredera del citado linaje, con el noble guipuzcoano Ramón de Zavala y Monzón, caballero de Santiago. Posteriormente, una copia digital del archivo de Zavala fue incorporada al Histórico de Euskadi. La documentación custodiada está datada entre 1529 y 1737 y buena parte de ella fue generada por el fundador del mayorazgo, Fernando García de Dóriga, su hijo y su nieto, este último comitente de la traza objeto de estudio en este artículo. Estos fondos consisten en testamentos, licencias de consanguinidad, escrituras de dotes, cesiones de bienes y otros legajos relativos a censos, ventas, arriendos y foros.

6 EAH-AHE, Fondo Archivo de la Casa de Zavala, sección Heredia, signatura 342.7, leg. 23, nº 1, s. f. Escrituras matrimoniales: solicitudes de dispensa de consanguinidad, dotes y cesiones de bienes del período 1591-1593.

7 *Ibid.*, signatura 340.5, leg. 8, nº 84, s. f. Documentos relativos al patronazgo de San Esteban de las Dorigas por García de Dóriga, 1593-1594; Díaz, 2003: 261-290. <https://doi.org/10.14198/RHM2003.21.12> (Consultado el 22/01/2025).

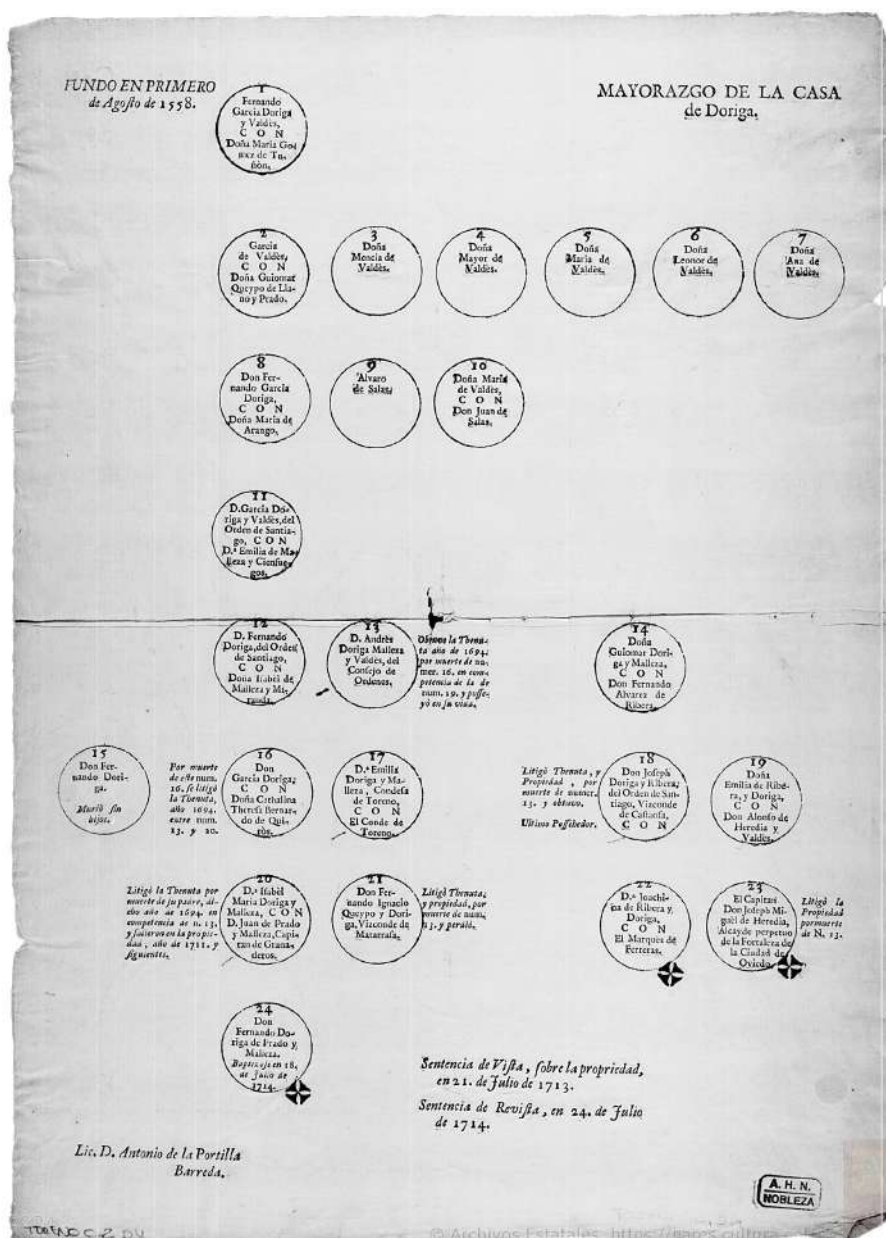


Fig. 1. Árbol genealógico de la casa de Dóriga. Ahno, Toreno, c.2, D.4.

En la historia familiar se aprecian dos puntos de inflexión: un matrimonio y la creación del mayorazgo. El primero tuvo lugar a comienzos del siglo XVI cuando Fernán García de Dóriga casó con María de Valdés Salas, hermana del poderoso y rico arzobispo Valdés (Uría, 1970: 291-345; Aguinalde, 1985: 277)⁸. El segundo acontecimiento vino de la mano de Fernando García de Dóriga y Valdés (†1558), hijo y heredero de los anteriores, que fundó vínculo de sus bienes en 1553⁹. Los frutos de estas decisiones se observan en las dos siguientes generaciones del linaje. La primera la personifica García de Dóriga, hijo del fundador, regidor de Salas y Pravia, que casó con Guimar Queipo de Llano y Prado, que la documentación retrata con un perfil rotun-

8 *Ibid.*, signatura 343.7, leg. 23, n° 29, fs. 72 y 73. Testamento de María de Valdés, de 20 de marzo de 1529; *Ibid.*, signatura 343.8, leg. 23, n° 30, fs. 69 y ss. Testamento de Fernán García de Dóriga, de 19 de agosto de 1536.

9 *Ibid.*, signatura 343.12, leg. 23, n° 34, s. f. Testamento otorgado por Fernando García de Dóriga y Valdés, de 13 de agosto de 1558; *Ibid.*, fs. 33 y ss. Facultad real en virtud de la cual Fernando García de Dóriga y Valdés fundó el mayorazgo de Dóriga, de 9 de mayo de 1553.

damente nobiliario¹⁰, y la segunda está encarnada por su heredero, Fernando García de Dóriga, casado con María de Arango. Las aspiraciones sociales de García de Dóriga y Guiomar Queipo de Llano tuvieron su correspondencia artística en diversos proyectos arquitectónicos, que culminaron en la comisión del retablo mayor de Santa Eulalia de las Dorigas por su heredero Fernando y la esposa de este¹¹. Este camino de ascenso tendrá su verificación en sus descendientes, que serán ennoblecidos con los codiciados hábitos militares (fig. 1)¹².

2.2 GARCÍA DE DÓRIGA Y GUIOMAR QUEIPO DE LLANO: SU PROMOCIÓN ARTÍSTICA

En la última década del siglo XVI García de Dóriga y Guiomar Queipo de Llano impulsaron una sucesión de obras para embellecer y dignificar su parroquia y palacio de Santa Eulalia de las Dorigas y erigieron una ermita de nueva planta en la Vega de los Berdugos, en Cornellana. Por estas mismas fechas, otros clanes asturianos, como los Vigil, Miranda o Valdés, acometían nuevas construcciones y mejoras en sus residencias y templos con los mismos fines representativos y de piedad¹³. La mayor parte de las obras tuvieron como destino la capilla mayor del templo de Santa Eulalia, espacio de enterramiento familiar, y en este caso fueron iniciativa exclusiva del marido: "... por ser la fábrica dela iglesia de Santa Olalla (Eulalia) de Dóriga donde yo soy feligrés muy pobre yo ayudé e hice la mayor parte de la capilla mayor della y por averse sepultado en ella todos mis pasados de inmemorial tiempo acá...". El 1 de agosto de 1590 el comitente convenía con Juan González, cantero vecino del concejo de Llanes, y Pedro Hernández, albañil vecino de Oviedo, el revoco y enlucido de la capilla mayor y nave y la apertura de varias ventanas¹⁴. Las obras se completaron con la contratación el 8 de junio de 1598 del enlosado de la capilla y coro y de la labra de las gradas del altar mayor y de dos "poyos de asientos" para los patronos (fig. 2)¹⁵.

En el palacio las labores consistieron en la construcción de un muro almenado cercan- do la finca, con la correspondiente portada de acceso, y la disposición de unas nuevas colum-

10 *Ibid.*, signatura 344.1, leg. 23, n° 48, f. 178v. *Documentos referentes a la capilla mayor de la iglesia parroquial de Dórigas, y su dotación por el señor García Valdés y Dóriga, patrono de la citada capilla, en la que fueron enterrados sus padres, abuelos y más antepasados; Ibid.*, signatura 343.15, leg. 23, n° 38, fs. 149v, 150r y 152r. Testamento otorgado por García de Dóriga, el 10 de junio de 1598; *Ibid.*, signatura 343.14, leg. 23, n° 37, s.f. Testamento otorgado por Guiomar Queipo de Llano y Prado, el 20 de diciembre de 1597. Este testamento fue seguido mucho más tarde de otro, otorgado en 1627, en el que Guiomar aparece ya viuda de García de Dóriga: *Ibid.*, signatura 343.18, leg. 23, n° 42, s. f. García de Dóriga debió fallecer entre 1598, año en que testa, y 1604, cuando su hijo comisiona el retablo para Santa Eulalia como señor de la casa. Guiomar murió mucho después, a finales de la década de 1620. De sus hijos, sabemos que uno fue dominico en el colegio de San Gregorio de Valladolid y que una hija, Catalina, profesó en el monasterio benedictino de Santa María de Carbajal, de León. En sus testamentos ordenan las oportunas mandas para familiares, criados, deudos y pobres, y disponen que sus cuerpos sean sepultados en la capilla mayor de la iglesia parroquial de Santa Eulalia de las Dorigas. Los lugares en que debían celebrarse las misas por sus almas son reveladoras de su posición social: San Francisco de Oviedo; San Francisco de Avilés; San Francisco de Tineo; el monasterio benedictino de San Salvador de Cornellana; el convento de Santo Domingo de Oviedo; y la ermita de la Vega de los Berdugos, edificada por el matrimonio y dedicada a la Asunción de la Virgen. Estos datos reflejan las principales devociones del matrimonio, san Francisco, santo Domingo, y la mariana. A esta piedad habría que añadir la inclinación por los santos a los que estaban dedicados los templos de patronazgo del clan: santa Eulalia, San Esteban, San Justo y San Antolín. El elevado estatus del matrimonio contrasta llamativamente con la tosquedad de la firma del marido, probable indicador de un escaso nivel de educación. En el caso de Guiomar, su testamento lo firma por ella fray Diego Díaz, prior del monasterio de Cornellana, suponemos que por no saber escribir o porque la enfermedad en que se encontraba al otorgarlo le impedía escribir. Sin embargo, su posible analfabetismo no fue óbice para que interviniera en los asuntos económicos de la casa, como demuestran los documentos.

11 González, 1997: 110; Trelles, 1736-1739, vol. VII: 327-328. González presenta a Fernando García de Dóriga y Valdés como sobrino-nieto del arzobispo Valdés Salas, aunque en realidad fue sobrino-bisnieto. Por otro lado, la comisión del retablo mayor de Santa Eulalia de las Dorigas por Fernando fue dada a conocer por Javier González siguiendo a Trelles y Villademoros y la confirmamos documentalmente ahora. Lo certero de Trelles no deja lugar a dudas de que consultó el archivo del linaje Dóriga antes de su traslado al País Vasco y su ingreso en el de Zavala; EAH-AHE, Fondo Archivo de la Casa de Zavala, sección Heredia, serie X, signatura 344.2, leg. 23, n° 49, s. f. *Ajuste y coste del retablo de Dóriga*, de 5 de septiembre de 1604.

12 Archivo Histórico de la Nobleza (AHNO), Toreno, C.2, D.4. *Árbol genealógico de la casa de Dóriga (Asturias) desde Fernando García Doriga Valdés, fundador en 1558, hasta Fernando Dóriga Malleza, nacido el 18 de julio de 1714, s.d.*

13 Díaz, 2006: 143 y 147. Bernabé de Vigil el Viejo patrocinó la erección de la capilla de Santa Catalina de Sena, en la parroquial de Siero y su hijo, Bernabé de Vigil Estrada, la de la ermita de san Juan frente a su solar en el lugar de Vigil; de la Madrid, 2011: 106; Díaz, 2015: 49 y 51. Diego Fernández de Miranda reformó el palacio familiar de Oviedo entre 1627 y 1629 para celebrar la consecución en 1623 del hábito de Santiago; Díaz, 2012: 43. Los Valdés levantaron entre 1564 y 1625 un palacio y una capilla adosada, en Gijón.

14 EAH-AHE, Fondo Archivo de la Casa de Zavala, sección Heredia, serie X, signatura 344.1, leg. 23, n° 48, fs. 178v., 185v. y 185r. *Documentos referentes a la capilla mayor de la iglesia parroquial de Dórigas, y su dotación por el señor García Valdés y Dóriga, patrono de la citada capilla, en la que fueron enterrados sus padres, abuelos y más antepasados*. El enlucido de la capilla y la apertura de los tres vanos nuevos serían a costa del patrón, que pagaría a los citados cantero y albañil 200 reales, además de proveerles de la cal necesaria, mientras el revoco de la nave correría por cuenta de los feligreses, que pagarían por ello 14 ducados.

15 *Ibid.*, f. 187r. Estas labores, por las que Fernando García de Dóriga pagó 43 ducados y tres reales, se encomendaron a un cantero vecino de Llanes de cuya identidad el documento solo aporta el nombre: Bartolomé.

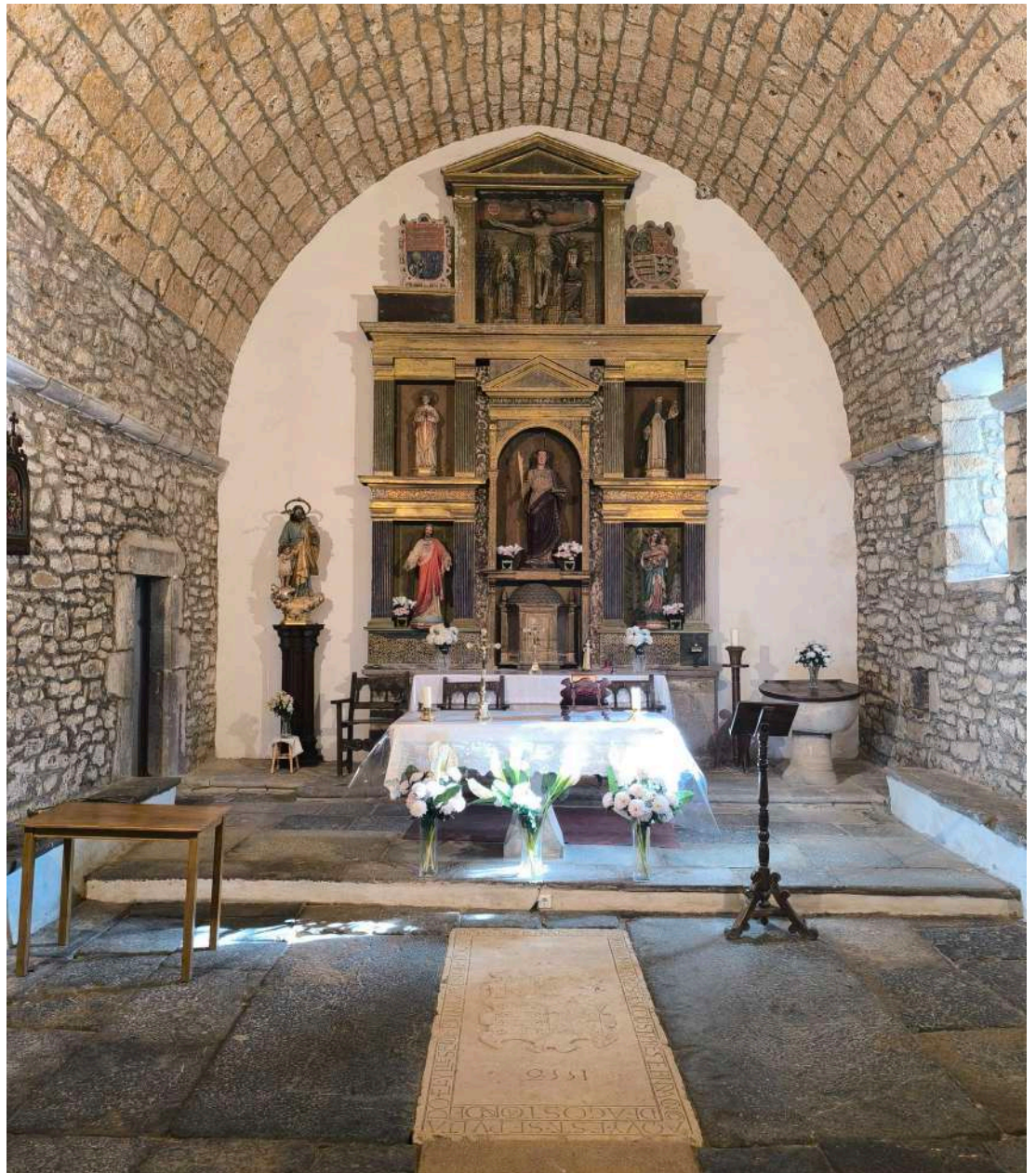


Fig. 2. Capilla mayor de Santa Eulalia de Las Dorigas y retablo actual.

nas en el patio¹⁶. Si la documentación relativa a las obras de la iglesia indica una iniciativa en solitario de García de Dóriga, en estas la intervención de Guiomar es notoria, pues sobre la entrada mencionada pueden leerse las siguientes palabras: “Esta puerta la abrió é la mandó hacer doña Guiomar Queipo de Llano viuda que fincó de García de Dóriga y estas son sus armas, las de mano derecha las de su marido”. La voluntad fue igualmente conjunta en las obras del patio, donde colocaron un blasón sobre una de las columnas con la leyenda: “Estas columnas mandaron hacer García de Dóriga señor de esta casa solar de Dóriga y Doña Guiomar Queipo de Llano su mujer. Año de 1600”¹⁷. La disposición de inscripciones en lugares visibles o de paso en residencias señoriales fue común en la Edad Moderna porque perpetuaban la memoria familiar, aspiración ideológica definidora de la nobleza. El propio Alberti defendía

16 En relación a la portada de acceso, queremos al menos apuntar el parecido entre la del palacio Dóriga y la labrada por Juan de Cerecedo para el también asturiano palacio de Valdecarzana, en Muros de Nalón. En cuanto al patio, a la vista del intenso sabor rural de este espacio, es posible que inicialmente estuviera soportado por simples postes de madera.

17 Estos datos pueden consultarse en: Figaredo, 1987: 168; Avello, 1991: 185.



Fig. 3. Portada. Torre-Palacio de los Dóriga (fotografía del autor).

la presencia de títulos “...dispuestos y asentados en convenientes lugares...”¹⁸, como una “conversación de la arquitectura” que mantenía vivo el recuerdo de los antepasados (Arnau, 1988: 84-85). Además, el matrimonio edificó de nueva planta una ermita en la Vega de los Berdugos, lugar de la parroquia de Cornellana perteneciente al concejo de Salas, que pusieron bajo la advocación de la Asunción de Nuestra Señora (fig. 3)¹⁹.

3. LA TRAZA: ARQUITECTURA CLASICISTA EN MADERA²⁰.

3.1 LOS PROMOTORES DEL RETABLO: FERNANDO GARCÍA DE DÓRIGA Y MARÍA DE ARANGO. APUNTES BIOGRÁFICOS.

Fernando García de Dóriga, nieto del fundador del mayorazgo²¹, fue regidor de Oviedo²², recibió el mayorazgo al fallecer su padre en torno a 1600²³ y casó en primeras nupcias (1596) con María Queipo de Llano y Valdés, que falleció poco después²⁴, y en segundas con María de

18 Alberti, L. B. (ed. de 1977), lib. octavo, cap. IIII: 242; otro ejemplo ilustrativo de la presencia de inscripciones en residencias nobiliarias asturianas, es el ovetense palacio de Velarde, del siglo XVIII, con una sobre la entrada principal alusiva al arquitecto del edificio: Manuel Reguera.

19 EAH-AHE, Fondo Archivo de la Casa de Zavala, sección Heredia, signatura 343.14, leg. 23, nº 37, s.f. Testamento otorgado por Guiomar Queipo de Llano y Prado, el 20 de diciembre de 1597.

20 En este trabajo nos ceñimos al estudio del diseño dado que el retablo que puede contemplarse hoy en el templo, estudiado ya por Germán Ramallo (1985: 68, 137-138) y Javier González (1997: 108 y ss.), difiere por completo de la propuesta original, lo que impide cualquier filiación formal. Asimismo, tampoco el programa escultórico actual sigue el anotado en la traza objeto de estudio, salvo el grupo del Calvario, que es medieval, y la advocación titular. Estas circunstancias imposibilitan conocer, de momento, cómo se materializó la traza. Por la destrucción y desaparición de la documentación, ya referida, ignoramos si se apartó la traza que aquí examinamos y se planteó otra, o simplemente se introdujeron en ella alteraciones tan sustanciales que resultaron en una obra completamente distinta.

21 EAH-AHE, Fondo Archivo de la Casa de Zavala, sección Heredia, signatura 342.16, leg. 23, nº 18, s. f. *Escritura de convenio entre el almirante Juan de Salas y Fernando García de Dóriga, nieto del fundador del mayorazgo (1558)*, de 24 de septiembre de 1605. El año de fundación del mayorazgo indicado en este documento es erróneo; el correcto es 1553.

22 *Ibid.*, signatura 342.10, leg. 23, nº 40, s.f. *Escritura matrimonial de D. Alonso López de Oviedo y D^a Mencía de Valdés, otorgada por D. Nicolás López y D^a Leonor de Villazón e Yncán, su mujer, padres del contrayente, y por Fernando García de Dóriga, regidor de Oviedo, cuñado y curador de D^a Mencía de Valdés*, de 9 de febrero de 1610.

23 *Ibid.*, signatura 343.15, leg. 23, nº 38, s.f. Testamento otorgado por García de Dóriga, de 10 de junio de 1598.

24 *Ibid.*, signatura 348.7. Dispensa apostólica de consanguinidad para contraer matrimonio por parte de Fernando García de Dóriga y María de Valdés (María Queipo de Llano y Valdés), de 2 de enero de 1596.

Arango (†h. 1630), que le sobrevivió²⁵. Como fue práctica corriente entre los nobles asturianos, Fernando vivió entre su solar y la capital del Principado, donde murió, y fue enterrado en la capilla mayor de la parroquial de Santa Eulalia. Siguiendo la costumbre ordenó numerosas misas: 50 en San Francisco de Oviedo; otras 50 en Santo Domingo de la misma ciudad; y 100 en el monasterio benedictino de San Salvador de Cornellana²⁶. Además de su estatus, en estos datos podemos apreciar devociones heredadas de sus padres: san Francisco, santo Domingo y la orden benedictina, enriquecidas con las privativas de la casa: santa Eulalia, san Esteban, san Justo y san Antolín. El fervor por la mártir tuvo profundo arraigo en la región y fue compartido con otras parentelas nobles como los Vigil (De la Madrid, 2008: 35-54; Díaz, 2006: 85 y 140)²⁷. Sobre María de Arango sabemos que su linaje procedía de Pravia, donde tenían su casa solar en un torreón medieval al que adosaron un palacio. Fue sepultada en la capilla mayor de Santa Eulalia de las Dorigas y en su testamento dispuso las mandas tradicionales para pobres, criados y parientes, y las misas de rigor, a celebrar en las parroquias de patronazgo familiar: Santa Eulalia, San Esteban y San Justo y San Antolín de las Dorigas. El resto debía oficiarse en el monasterio de Cornellana y en el de San Francisco de Avilés; la capilla del Rey Casto de la catedral ovetense; y en templos de Miranda, Inclán y Raíces²⁸. Además, podemos suponer el especial afecto del matrimonio por san Miguel, san Bartolomé y Santiago, devociones que el matrimonio eligió para el retablo, como indicaremos más adelante, y por la orden de san Benito. Resulta interesante observar que en sus testamentos no estén presentes cultos típicamente contrarreformistas, santa Teresa, san Ignacio o san Francisco Javier, habituales en estos años. La documentación también facilita algunos datos relativos a su descendencia, que contribuyen a perfilar su posición social: García de Dóriga, el heredero, fue regidor de Oviedo y caballero de Santiago; Sancho estudió con otros nobles del Principado en el Colegio de San Pelayo de la universidad de Salamanca, fundado por su antepasado el arzobispo Valdés (Weruaga, 1990: 268)²⁹; y Catalina, Francisca y María, profesaron en el convento de Santa Clara de la capital, donde tenían una tía también religiosa, Catalina, hermana de su madre³⁰.

3.2 EL CONTRATO³¹.

Fernando García de Dóriga y María de Arango consumaron el programa de obras impulsado por sus padres con el encargo del retablo mayor para la parroquia de Santa Eulalia que, tal vez, ya estuviera en su mente pero, en cualquier caso, ejecutaron sus herederos³². El 5 de septiembre de 1604, Fernando convenía con Bernabé Álvarez “maestro de carpintería y entallador”, la ejecución del retablo “... conforme a esta traza pintada...”, ante el escribano Juan de

25 *Ibid.*, signatura 343.19, leg. 23, nº 42, s.f. Testamento otorgado por María de Arango, viuda de Fernando García de Dóriga, de 1 de agosto de 1630.

26 *Ibid.*, signatura 343.17, leg. 23, nº 40, s.f. Testamento de Fernando García de Dóriga, de 27 de febrero de 1626; *Ibid.*, signatura 343.3, leg. 23, nº 24, s.f. *Salamanca. Colegio de San Pelayo: escritura de donación otorgada por D. Sancho Dóriga y Valdés y su hermano mayor, D. García de Dóriga, caballero de Santiago, hijos de Fernando García de Dóriga y Dª María de Arango, su mujer, vecinos de Dóriga, por la que D. Sancho cede a su hermano todos los bienes y hacienda que le corresponden de las legítimas de sus padres* (1637), de 8 de octubre de 1637.

27 El solar de los Vigil radicaba precisamente en el lugar de Santa Eulalia de Vigil y su parroquia tenía esta advocación.

28 EAH-AHE, Fondo Archivo de la Casa de Zavala, sección Heredia, signatura 343.19, leg. 23, nº 42, s.f. Testamento otorgado por María de Arango, viuda de Fernando García de Dóriga, de 1 de agosto de 1630.

29 Weruaga, 1990: 269, 270 y 272. El colegio de San Pelayo de Salamanca fue destino de formación para miembros de linajes nobiliarios asturianos durante la Edad Moderna. De hecho, sus Constituciones exigían explícitamente que de los 20 colegiales que podía tener, 12 debían ser del Principado.

30 EAH-AHE, Fondo Archivo de la Casa de Zavala, sección Heredia, signatura 343.17, leg. 23, nº 40, s.f. Testamento de Fernando García de Dóriga, de 27 de febrero de 1626; *Ibid.*, signatura 343.3, leg. 23, nº 24, s.f. *Salamanca. Colegio de San Pelayo: escritura de donación otorgada por D. Sancho Dóriga y Valdés y su hermano mayor, D. García de Dóriga, caballero de Santiago, hijos de Fernando García de Dóriga y Dª María de Arango, su mujer, vecinos de Dóriga, por la que D. Sancho cede a su hermano todos los bienes y hacienda que le corresponden de las legítimas de sus padres* (1637), de 8 de octubre de 1637. El matrimonio tuvo otros hijos: Fernando, María, religiosa, Clara María y Margarita; *Ibid.*, signatura 343.19, leg. 23, nº 42, s.f. Testamento otorgado por María de Arango, viuda de Fernando García de Dóriga, de 1 de agosto de 1630.

31 EAH-AHE, Fondo Archivo de la Casa de Zavala, sección Heredia, serie X, signatura 344.2, leg. 23, nº 49, s. f. *Ajuste y coste del retablo de Dóriga*, de 5 de septiembre de 1604. Este fondo es la única fuente documental para conocer el proyecto del retablo, dado que los libros de fábrica de la parroquial de Santa Eulalia y los protocolos notariales del concejo de Salas donde se ubica la anterior, correspondientes a los años en que se negoció la obra, han desaparecido. En cuanto a los primeros, hemos indagado en el Archivo Diocesano del Arzobispado de Oviedo y en la propia parroquia, sin éxito. Respecto a los protocolos de dicho concejo, hoy se encuentran depositados en el Archivo Histórico de Asturias y son de una cronología muy posterior a la que nos interesa. Dadas las vicisitudes sufridas por el patrimonio documental de Edad Moderna en Asturias, ya expresadas, es probable que los documentos no se conserven.

32 González, 1997: 93. A Fernando García de Dóriga lo tenemos registrado en otro proyecto artístico en 1608 como fiador del arquitecto Gonzalo de Güemes Bracamonte con ocasión de las obras en la colegiata de Salas, por otro lado, promoción de su antepasado el arzobispo Valdés.

Tuñón³³. Aún sin soporte documental, es razonable pensar que Álvarez pudo ser igualmente el responsable del diseño. Si bien el contrato se celebra entre Fernando y el artista, el hecho de que en la heráldica que corona el retablo actual campeen las armas de María de Arango, nos induce a pensar que fue un proyecto del matrimonio, pues este enlace es la única vinculación conocida entre los Dóriga y Arango³⁴. El documento estipula que la obra sea de madera de nogal, la más utilizada junto con el castaño, y que se entregue el día de san Juan de 1605, pero no alude a tareas de dorado o policromado, seguramente previstas siguiendo la praxis habitual, ni recomendaciones sobre el secado de la madera, presentes en muchos contratos asturianos (Ramallo, 1985: 27, 51 y 52). El comitente acordaba pagar a Bernabé 104 ducados en dinero, pan, carne y vino, y se obligaba a proveerle de la madera que fuera necesaria³⁵. Esa cantidad resulta elevada en el contexto de la retabística rural de la región, donde el precio medio se situó entre los 30 y 50 ducados (Pastor, 1987-88-89: 19-20). Por ejemplo, el retablo que hizo Juan de Medina Cerón para la capilla de Toribio García de Lugás (1605) en la iglesia parroquial de esa localidad, costó 50 ducados (Ramallo, 1985: 128). Por ende, el proyecto para Santa Eulalia, aun estando destinado a un templo modesto, aspiraba a una calidad superior a lo ordinario para estas iglesias, unas exigencias conectadas sin duda con el afán de lucimiento de los clientes.

3.3 EL ENTALLADOR: BERNABÉ ÁLVAREZ.

Natural de Llanes, Bernabé Álvarez es casi un completo desconocido para la historiografía del arte, como sucede con tantos escultores de la región³⁶. El artista otorgó testamento el 27 de septiembre de 1616 en Oviedo, estando enfermo en cama, por lo que debió morir en torno a esta fecha, se presenta como “carpintero” vecino de esa ciudad y casado con María Fernández. Dispone su entierro en la iglesia ovetense de Santo Domingo, en la sepultura de su cuñado Toribio Álvarez de Ladines, y ordena las limosnas y misas ordinarias. El número de estas, alrededor de 35, la relación de sumas que se le debían y las tierras, huertas y prados que poseía, permiten atribuirle cierta posición económica y social³⁷. Bernabé Álvarez trabajó en la segunda mitad del XVI y comienzos del XVII, coincidiendo con la llegada e implantación del Clasicismo a raíz del legado artístico valdesino. Esta cronología le hace contemporáneo de escultores como Francisco González y Juan de Argüelles y pintores como Andrés Rodríguez y Juan Menéndez, con los que mantuvo relaciones profesionales, y de Juan de Medina Cerón, a quien seguramente conoció. Francisco González, avecindado en Oviedo como Bernabé y testigo de su testamento, fue aprendiz en su taller: el 15 de marzo de 1616 firmaban en la capital el correspondiente contrato por el que Bernabé se obligaba a enseñar a Francisco, escultor “...criado...”, de Juan de Argüelles “...los dichos oficios de arquitecto y escultor...”³⁸. De su trayectoria artística tenemos algunas noticias referidas a encargos, como un facistol para la iglesia de Cabrales, un retablo en Pola de Lena en el que participó el dicho Menéndez, y unas “figuras” en Llanes por las que Andrés Rodríguez le debía 12 ducados y 27 reales. Además, hizo un “caxon” para la casa del citado Menéndez³⁹.

33 EAH-AHE, Fondo Archivo de la Casa de Zavala, sección Heredia, serie X, signatura 344.2, leg. 23, nº 49, s. f. *Ajuste y coste del retablo de Doriga*, de 5 de septiembre de 1604. El documento adelanta ligeramente la cronología propuesta por Javier González (1997: 109) de 1607-1610.

34 González, 1997: 110. El autor atribuye erróneamente la promoción del retablo a Fernando García de Doriga y su madre Guiomar Queipo de Llano.

35 EAH-AHE, Fondo Archivo de la Casa de Zavala, sección Heredia, serie X, signatura 344.2, leg. 23, nº 49, s. f. *Ajuste y coste del retablo de Doriga*, de 5 de septiembre de 1604.

36 Pastor, 1987-88-89: 27. La autora recoge las únicas alusiones bibliográficas al escultor.

37 Archivo Histórico de Asturias (en adelante AHA), fondo Notariado de Asturias: Oviedo. Caja 4.976. Escribanía de Gaspar González de Candamo. Testamento de Bernabé Álvarez, de 27 de septiembre de 1616, s. f. El documento proporciona algunas pinceladas a su figura: tuvo dos hermanos, Francisco y Pedro Álvarez, de los que no dice el oficio, y dos hijos: Domingo, al que nombra heredero, y José, que recibe los bienes de mejora. Como fue común, ordena la celebración de misas y especifica dónde deben oficiarse: el novenario acostumbrado; misa cantada con diáconos y subdiáconos en su funeral con la correspondiente vigilia; quince misas a celebrar en el altar de la Virgen del Rosario (no especifica el templo) y en la capilla del Rey Casto de la catedral ovetense, entre otros lugares; y doce misas más en el primer aniversario de su muerte. En cuanto a sus propiedades, el testamento revela huertas, prados y tierras arrendados en las comarcas de Babia y Valdeviñayo, en el norte de León.

38 *Ibid.*, caja 6932. Contrato de aprendizaje de Francisco González con Bernabé Álvarez, de 15 de marzo de 1616, s.f. Juan de Argüelles era vecino de Grado y yerno del pintor Andrés González, si bien la documentación no es del todo clara en torno a la identidad de este.

39 *Ibid.*, caja 4.976. Escribanía de Gaspar González de Candamo. Testamento de Bernabé Álvarez, de 27 de septiembre de 1616, s. f. Se le debían 8 reales por el facistol.

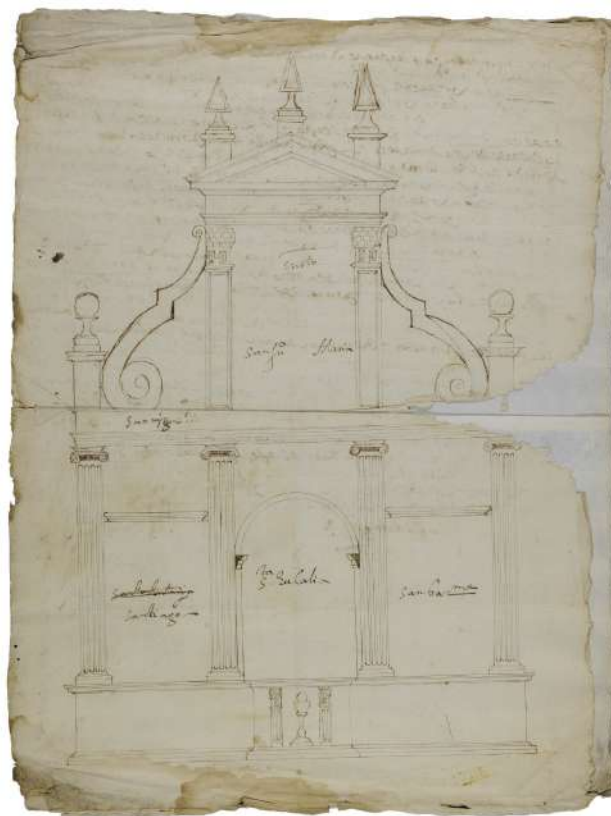


Fig. 4 . Traza para el retablo de Santa Eulalia de Las Dorigas. Eah-Ahe-fondo archivo de la Casa de Zavala, sección Heredia, serie X, signatura 344.2, leg. 23, nº 49, s. f. *Ajuste y coste del retablo de Dóriga*, de 5 de septiembre de 1604.

3.4 EL DISEÑO: ANÁLISIS FORMAL Y RELACIONES.

La traza objeto de estudio propone un retablo tetrástilo organizado en banco, cuerpo único y ático con volutas, solución habitual en la retablística asturiana de estos años, y muy socorrida para amueblar pequeñas parroquias rurales (Payo, 1985: 129-143). El banco, desnudo de ornato, da paso a un cuerpo jónico que se organiza en tres calles de similar anchura: la central bajo arco de triunfo y las laterales compartimentadas en cajas. Un sencillo entablamento continuo, articulado en arquivolta de platabandas escalonadas, friso liso y mínima cornisa, precede a un ático de potente desarrollo flanqueado por pilastras cajeadas y las consabidas bolas sobre pedestales. Un segundo entablamento, con el esquema del anterior, soporta un frontón triangular, rematado por pirámides escurialenses que enfatizan el impulso ascensional del conjunto. La propuesta ejemplifica fielmente el tipo que Ramallo Asensio define para estos primeros años del seiscientos asturiano: una arquitectura de concepción simple y mínimo exorno que rechaza las licencias manieristas (Ramallo, 1985: 48, 67 y 68) (fig. 4).

El diseño explicita el programa iconográfico previsto, basado en devociones individuales en bulto redondo. La calle central se destina a la advocación del templo, santa Eulalia, de arraigada tradición en la región y las laterales se dedican, de izquierda a derecha y de abajo arriba, a: Santiago, san Miguel, san Bartolomé y una cuarta devoción no identificable por el deterioro del documento. El ático queda reservado al Calvario⁴⁰. Las iconografías previstas, elegidas por los comitentes, se ajustan a lo reiterado en estas parroquias humildes, en las que se apartan las complejidades teológicas y se decantan por cultos de fácil identificación, ubicados sin criterios de jerarquía doctrinal (Pastor, 1987-88-89: 25; Payo, 1985: 131).

Formalmente, el dibujo se hace eco de fórmulas clasicistas y planteamientos serlianos recogidos en su *Tercero y Cuarto Libro de Architectura* y en el *Extraordinario Libro di Architettura*: rigor y limpieza estructural, adintelamiento y decoración restringida a bolas y pirámides⁴¹.

40 Las iconografías indicadas en la traza no se corresponden con las del retablo actual. En cuanto al Calvario que podemos contemplar, es un reaprovechamiento gótico.

41 Serlio, 1560: láminas VI, XVIII y XX; *Ibid.*, 1552: lámina LVI.

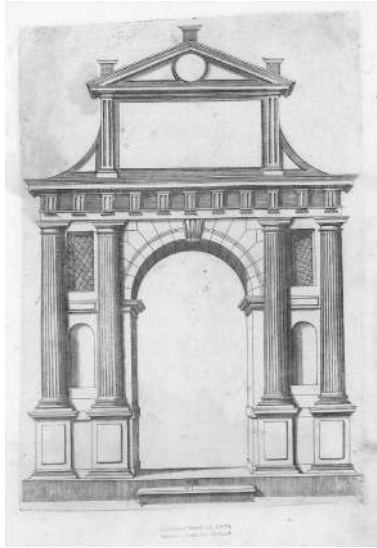


Fig. 5 . Serlio, Sebastiano (1560). *Extraordinario Libro di Architettura di Sebastiano Serlio ... Láminas VI y XVIII.*



Fig. 6. Portada. Iglesia Del Monasterio De San Vicente De Oviedo (1587) (Fotografía Del Autor).



Fig. 7. Monumento Funerario Del Arzobispo Valdés (1576-1584). Pompeo Leoni. Colegiata De Salas (Fotografía: Fundación Valdés-Salas).

Este espíritu se volcó en la edificación religiosa del Principado en forma de portadas tetrástilas de cuerpo único y arco de triunfo entre calles laterales cajeadas, como las monumentales de San Vicente de Oviedo (1587) y San Juan Bautista de Corias (1593) y, más modesta, la de la parroquia de Nuestra Señora del Remedio de Nava (1591-1592) (De La Madrid, 2020: 25-26). La traza comparte discurso formal con estas obras y es heredera en última instancia de los trabajos que propiciaron el éxito del Clasicismo en la región: el monumento funerario del arzobispo Valdés (Salas, 1576-1584), de Pompeo Leoni, y el retablo de Nuestra Señora del Valle (Pravia, 1568), de Portigiani. El vocabulario de estos modelos persistió en la segunda mitad del XVII, aunque con la incorporación paulatina de aditamentos más plásticos a medida que avanza la cronología (Ramallo, 1985: 70, 138 y 141) (figs. 5, 6 y 7).

El diseño se inserta en el amplio grupo de mazonerías comisionadas en el Principado en los inicios del XVII bajo los postulados clasicistas de claridad compositiva y desornamen-



Fig. 8. Retablo de la Capilla de Los Sierra en Jarceley, Asturias (1611-1612). Juan De Medina Cerón. (Fotografía de Pelayo Fernández Fernández).

tación (Ramallo, 1985: 139 y 141). Estas obras surgieron de la mano de entalladores locales y alguno foráneo y amueblaron tanto iglesias conventuales como parroquias (Pastor, 1987-88-89: 24 y 30). Contemporáneos al proyecto para Santa Eulalia son los retablos mayores de dos monasterios: el de Cornellana (h.1604), que concluyó las mejoras realizadas en su presbiterio, y San Pelayo de Oviedo, contratado con el referido Francisco González en ese mismo año (Ramallo, 1987-88-89: 274- 275; 1985: 136-137). En estos momentos se registra intensamente a Juan de Medina Cerón, uno de los mejores escultores de principios del XVII en el territorio (González, 1997: 26 y ss.), responsable de numerosos trabajos: los del canónigo Juan González (1601) (Pastor, 1987-88-89: 24 y 30) y Santo Toribio (Lugás, 1605), desaparecidos; san Pedro (Carceda, 1609); y los encargados para la capilla de los Sierra (Jarceley, 1611-1612) y para la del licenciado Labio (Cibuyo, 1612). Son igualmente ejemplos de esos esquemas los colaterales del Santuario del Acebo (1598), de Juan Menéndez del Valle y Juan de Torres, y el de Leiguarda (1601), de Francisco González (Pastor, 1987-88-89: 22 y 24). Por último, de esta época datan el retablo mayor de la iglesia de Santa María de Linares, antiguo retablo del santuario aludido (1600-1601), de Juan Menéndez del Valle (Fernández, 2018: 83)⁴², y el de la capilla de la epístola

⁴² Recuperado de: <https://touspatous.es/biblioteca/artes/Fernandez2018.pdf> (Consultado el 10/07/2025)

de la parroquia de Santianes (1606) (Ramallo, 1985: 129) (fig. 8). Algo posteriores, pero re-incidiendo en los esquemas clasicistas, son los retablos de Obona (1622); San Juan Bautista (catedral de Oviedo, 1626), sobre plan del cántabro Juan de Naveda; el del ábside derecho del monasterio de Cornellana (1627); y el de La Barquera (Gijón, 1626-1634) con traza de Juan de Güemes Bracamonte (Ramallo, 1985: 138 y 141). Esos principios formales persistieron en el ecuador de la centuria de la mano de Pedro Sánchez Agrela en la capilla de San Martín de la catedral ovetense (1650) y en la de los Pambley (Regla de Jarceley, 1643-1650) y, en una cronología más avanzada, para la de los Buelta (San Miguel de Laciana, 1664), ya con adición de ornato (Fernández, 2022: 85, 117 y 186; Ramallo, 1985: 73); y todavía podrán rastrearse en San Julián de Arbás (1673-1675), de Luis Fernández de la Vega y Francisco Quintana Argüelles (Fernández, 2018: 87)⁴³.

4. CONCLUSIONES

A lo largo del siglo XVI la familia Dóriga emprendió una política de ascenso social y económico en la que la promoción artística jugó un papel clave por su eficacia para publicitar discursos de poder y piedad. Este comportamiento, característico de la cultura nobiliaria, se concretó en la construcción del palacio familiar, la mejora del templo de Santa Eulalia, del que eran patronos y donde tenían su sepultura y, como corolario, la comisión del retablo mayor en el mismo. Estos proyectos sirvieron a los Dóriga para construir su identidad visual, en cuya configuración algunas mujeres del linaje desempeñaron un activo papel. En este camino fue muy eficaz la vinculación del apellido familiar a Santa Eulalia, devoción de profunda trascendencia en la sociedad y espiritualidad asturianas, a la que dedicaron la principal iglesia familiar y su retablo, como hicieron otros linajes y recogiendo la tradición de la antigua monarquía astur de vincularse a la mártir.

La traza examinada nos acerca al retablo asturiano de comienzos del seiscientos y su localización tiene un importante valor para el conocimiento de la práctica retablística en esos años, dada la dificultad para encontrar diseños en este territorio. Se trata de una muestra representativa de la prolífica actividad escultórica destinada a las numerosas parroquias rurales de la región, dinamismo impulsado tanto por eclesiásticos, desde poderosos prelados hasta humildes canónigos, como por laicos en los que descollaron los linajes de los Dóriga, Vigil, Queipo de Llano y Salas, entre otros. Desde un punto de vista formal, el proyecto es revelador del éxito del Clasicismo en el Principado y de la reiteración de fórmulas definidoras del arte español durante la Edad Moderna. De absoluta pureza clasicista, destierra los caprichos manieristas y se ciñe a un parco repertorio definido por el orden, la geometría y el sometimiento del ornato, en una articulación heredera de obras paradigmáticas asturianas que marcaron el rumbo de las artes en el antiguo reino.

Queremos concluir este trabajo sobre la traza para el retablo de Santa Eulalia de las Dorigas insistiendo en su valor como buena muestra del éxito del Clasicismo en la retablística del Principado de comienzos del XVII, que reitera fórmulas definidoras del arte español de la Edad Moderna. El diseño, de absoluta pureza clasicista y herencia serliana, destierra los caprichos manieristas y se articula en un parco repertorio: orden estructural, valor de la geometría y sometimiento del ornato. Estos rasgos lo ubican obligadamente en el camino iniciado a mediados del XVI por obras paradigmáticas asturianas y en la prolífica actividad retablística que vistió las incontables parroquias rurales de la región.

⁴³ *Ibid.*

5. BIBLIOGRAFÍA.

- Aguinagalde Olaizola, F. (1985). El Archivo de la Casa de Zavala. *Vasconia: Cuadernos de Historia-Geografía*, 5, 199-311.
- Aguinagalde Olaizola, F. (2000). *El Archivo de la Casa de Zavala. Método de organización e historia de la formación del archivo*. Vitoria-San Sebastián: Gobierno Vasco.
- Alberti, L. B. (ed. 1977). *Los Diez Libros de Architectura*. Valencia: Albatros Ediciones.
- Alonso Álvarez, R. y García Cuetos, M. P. (1992). El problema de la introducción del Renacimiento en la escultura asturiana del siglo XVI. En *El arte español en épocas de transición*, vol. 1, 331-342. <https://buleria.unileon.es/bitstream/handle/10612/5260/alonso%20alvarez%20y%20garcia%20cuetos0001.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Arnau Amo, J. (1988). *La teoría de la arquitectura en los tratados*. Alberti. Albacete: Tebar Flores.
- Avello Álvarez, J. L. (1991). *Las torres señoriales de la Baja Edad Media asturiana*. León: Universidad de León.
- Carballo, L. A. (ed. José María Patac de las Traviesas, 1987). *Linajes asturianos. Monumenta Historica Asturiensia*, nº XX. Gijón: Auseva.
- Díaz Álvarez, J. (2003). Prestigio social del estamento nobiliario: el patronazgo eclesiástico asturiano de los Vigil de Quiñones en el s. XVII. *Revista de Historia Moderna*, 21, 261-290. <https://doi.org/10.14198/RHM2003.21.12>
- Díaz Álvarez, J. (2006). *Ascenso de una casa asturiana: los Vigil de Quiñones, marqueses de Santa Cruz de Marcenado*. Oviedo: Real Instituto de Estudios Asturianos. Principado de Asturias.
- Díaz Álvarez, J. (2012). Arquitectura manierista asturiana: el palacio Valdés de Gijón. *Liño* 18, 43-55.
- Díaz Álvarez, J. (2014). Familia nobiliaria y mayorazgo en la Asturias de los Austrias. En *Las ciudades españolas en la Edad Moderna: oligarquías urbanas y gobierno municipal*. Oviedo: KRK ediciones, 262-285.
- Díaz Álvarez, J. (2015). Las reformas del palacio de los marqueses de Valdecarzana en Oviedo. *Liño*, 21, 45-58.
- Fernández García, P. (2015). La familia Queipo de Llano. Sentimientos y vínculos familiares en torno al I conde de Toreno. En *Comercio y cultura en la Edad Moderna*, vol. 2, 2009-2023.
- Fernández Fernández, P. (2018). *Guía artística de Cangas del Narcea. Iglesias, monasterios y capillas*. Recuperado de: <https://touspatous.es/biblioteca/arte/Fernandez2018.pdf>
- Fernández Fernández, P. (2022). *Actividades escultóricas en la zona suroccidental de Asturias durante los siglos XVII y XVIII. Los talleres de Cangas y de Corias*. Gijón: Trea.
- Figaredo, R. (1987). *Hiedra, historia y piedra. Torres, Castillos y Palacios Rurales Asturianos*. Gijón: González Huici Editores.
- González Santos, J. (1997). *Los comienzos de la escultura naturalista en Asturias (1575-1625)*. Oviedo: Principado de Asturias. Consejería de Cultura.
- González Santos, J. (2014). Aristócratas en vanguardia: las fundaciones y empresas artísticas de los Queipo de Llano en Asturias en el siglo XVII. En *Las ciudades españolas en la Edad Moderna: oligarquías urbanas y gobierno municipal*. Oviedo: KRK ediciones, 371-425.
- Madrid Álvarez, V. de la. (2008). El obispo Fray Simón García Pedrejón y la capilla de Santa Eulalia de Mérida en la catedral de Oviedo. *Liño*, 14, 35-54.
- Madrid Álvarez, V. de la. (2011). El palacio de Miranda-Valdecarzana y la capilla de Nuestra Señora de los Dolores de Grado. *Liño*, 11, 103-125.
- Madrid Álvarez, V. de la. (2020). El orden subyacente: arquitectura y órdenes clásicos en Asturias durante la Edad Moderna. *Quintana: revista do Departamento de Historia da Arte*, 19, 15-50. <https://doi.org/10.15304/qui.19.7318>
- Pastor Criado, M. I. (1987-88-89). Aproximaciones al retablo renacentista asturiano y sus artífices. *Imafronte*, 3-4-5, 17-31.
- Pastor Criado, M. I. (1991). Las vías de introducción del purismo clasicista en Asturias y su proyección. *Príncipe de Viana. Anejo*, 12, 257-262.
- Payo Hernanz, R. J. (1985). Retablos burgaleses de comienzos del siglo XVII. *Boletín de la Institución Fernán González*, 205, 129-143. Recuperado de: <http://hdl.handle.net/10259.4/2090>
- Penzol, P. (1952). Algunos retablos barrocos en Asturias. *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*, 16, 189-203.
- Polo Sánchez, J. J. (1991). Los primeros ejemplos renacentistas de escultura policromada

- en Cantabria. *Príncipe de Viana. Anejo*, 12, 263-273.
- Porres Marijuán, R. (2011). Corona y poderes urbanos en la cornisa cantábrica, siglos XVI y XVII. *Minus*, 19, 103-135.
 - Ramallo Asensio, G. (1980). José Bernardo de la Meana, escultor y arquitecto asturiano de la segunda mitad del siglo XVIII. *Liño*, 1, 5-22.
 - Ramallo Asensio, G. (1981). Aportaciones a la obra de Juan Alonso Villabrille y Ron, escultor asturiano. *Archivo Español de Arte*, 54-214, 211-220.
 - Ramallo Asensio, G. (1983). *Luis Fernández de la Vega, escultor asturiano del S. XVII*. Oviedo: Comisión Diocesana del Patrimonio Artístico-Religioso y Documental. Consejería de Educación y Cultura del Principado de Asturias.
 - Ramallo Asensio, G. (1985). *Escultura barroca en Asturias*. Oviedo: Consejería de Educación y Cultura del Principado de Asturias. Instituto de Estudios Asturianos.
 - Ramallo Asensio, G. (1987-88-89). El retablo barroco en Asturias. *Imafronte*, 3-4-5, 259-304.
 - Ramallo Asensio, G. (1991). *Documentos de escultura barroca*. Oviedo: Principado de Asturias. Instituto de Estudios Asturianos.
 - Serlio, S. (1560). *Extraordinario libro di Architettura di Sebastiano Serlio, architetto del re christianissimo: Nel quale si dimostrano trenta porte di opera rustica mista con diuersi ordini: & venti di opera dilicata di diuerse specie, con la scrittura dauanti, che narra il tutto*. Venecia: apresso Giouambattista, & Marchio Sessa Fratelli. Recuperado de: https://bvpb.mcu.es/es/catalogo_imagenes/grupo.do?path=169997
 - Serlio, S. (1552-1563). *Tercero y Quarto Libro de Architectura*. Toledo: Ioan de Ayala. Recuperado de: <https://liburutegibiltegi.bizkaia.eus/bitstream/handle/20.500.11938/69867/b11148081.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
 - Trelles Villademoros, J. M. (1736-1739). *Asturias Ilustrada. Primitivo origen de la nobleza de España, su antigüedad, clases, y diferencias, con la descendencia sucessiva de las principales familias del Reyno*. Madrid: Imprenta de Joachin Sánchez. Recuperado de: <https://biblioteca-virtual.asturias.es/i18n/consulta/registro.cmd?id=676>
 - Uría, J. (1970). Los repartos de dineros entre los parientes del arzobispo Valdés Salas y algunas observaciones a la historia de su linaje. En *Simposio Valdés-Salas conmemorativo del IV centenario de la muerte de su fundador D. Fernando de Valdés (1483-1568): su personalidad, su obra, su tiempo*, 291-345. Oviedo: Universidad de Oviedo.
 - Urrea Fernández, J. (1973). Aportaciones a la obra del escultor Luis Fernández de la Vega. *BSAA arte*, 39, 500-505.
 - Vila Jato, M. D. (1987-88-89). El retablo renacentista en Galicia. *Imafronte*, 3-4-5, 33-49.
 - Weruaga Prieto, Á. (1990). El colegio de San Pelayo de Salamanca: procedencia social de sus miembros (1660-1668). *Studia Historica. Historia Moderna*, 8, 267-278.

6. ANEXO DOCUMENTAL

Euskadiko Artxibo Historikoa / Archivo Histórico de Euskadi, Fondo Archivo de la Casa de Zavala, sección Heredia, serie X, signatura 344.2, leg. 23, nº 49, s. f. *Ajuste y coste del retablo de Dóriga, de cinco de septiembre de 1604.*

En el Papel adjunto resulta Que de mandato del S.^{or} Fernando García de Dóriga fue echo el retablo de la capilla mayor de la Yglesia de S.^{ta} Eulalia de Dóriga, el cual le ha tenido de costo 104 Ducados y además toda la madera que fuere necesario para la dha obra.

Al respaldo de dho Papel se haya el diseño que debe detener dho Retablo.

Fue otorgado el combenio en los 5 de Septiembre del año de 1604 á testimonio del Escrivano Juan de Tuñón.

En el lugar de Dóriga q es de Salas a cinco días del mes de septiembre de mil seiscientos y quatro ante mí [...] parecieron presentes de la una parte el S^r F^o G^a de Dóriga vezino de Oviedo y de la otra Bernabé Álvarez maestro de carpentería y entallador [...] dixerón [...] en la manera de que el dho Bernabé Álvarez se obliga de alcar un rretablo en la yglesia y capilla mayor de la yglesia de Sta Eulalia de Dóriga de madera conforme a esta traca pintada de atrás contenida con su custodia y [...] muy bien echa y acabada conforme la dha traca la qual deberá de dar echa y acabada deste día de oy asta de San Juan que primero viene del año seiscientos y cinco [...] dho F^o G^a de Dóriga dixo que se obliga y obligó de dar y pagar al dho Bernabé Álvarez [...] ciento y quatro ducados en dinero y pan y carne y vino lo qual se le dará y pagará dende el día que se comencare la dha obra asta el dho día de San Juan primero [...] cederá toda la madera que fuere menester para la dha obra [...].

UNA NUEVA PESA DE CALIBRACIÓN DEL SIGLO XVII CON CONTRAMARCAS Y EL USO DE LA CRUZ PATRIARCAL¹

A NEW SEVENTEENTH-CENTURY CALIBRATION WEIGHT WITH COUNTERMARKS AND THE USE OF THE PATRIARCHAL CROSS

David Martínez Chico
Universitat de València
<https://orcid.org/0000-0001-9907-3020>
david.martinez-chico@uv.es

RESUMEN

El artículo presenta, documenta y contextualiza una pieza monetiforme unifaz de cobre (módulo octogonal, 18 × 19 mm; 1,51 g), adquirida en 2023 por el Museo Arqueológico Municipal de la Soledad (Caravaca de la Cruz, Murcia) con el fin de evitar su dispersión en el mercado. La pieza, hallada en Linares, contiene una contramarca de torres-puerta coronadas por una cruz patriarcal, así como una probable referencia antroponímica, contramarcada y terminada en [...].sus. La interpretación más plausible identifica esta pieza como una placa correctora de mermas o, más precisamente, como una pesa de calibración del siglo XVII, relacionada con algún cambista, mercader o platero de la zona jienense, tal vez de Baeza, cuyo escudo heráldico es el paralelo más inmediato de la contramarca con torres-puerta coronadas por cruz patriarcal.

Palabras clave: exonomia; cruz patriarcal; ponderales; siglo XVII

ABSTRACT

The article presents, documents, and contextualises a uniface copper monetary object (octagonal module, 18 × 19 mm; 1.51 g), acquired in 2023 by the Museo Arqueológico Municipal de la Soledad (Caravaca de la Cruz, Murcia) in order to prevent its dispersal on the market. The piece, found in Linares, bears a countermark depicting a gate flanked by towers and surmounted by a patriarchal cross, together with a probable countermarked anthroponym ending in [...].sus. The most plausible interpretation is that the object served as a seventeenth-century calibration weight, employed by a money changer, merchant, or silversmith in the Jaén region, perhaps from Baeza, whose heraldic coat of arms constitutes the closest parallel for the countermark type showing a gate flanked by towers and surmounted by a patriarchal cross.

Keywords: exonomia; patriarchal cross; weights; 17th century

1. NO SOLO UNA INTRODUCCIÓN

En la práctica museológica, la política de adquisiciones constituye una herramienta estructural para cumplir la misión pública de conservar, investigar y socializar el patrimonio. Aunque el crecimiento de las colecciones se apoya de forma preferente en intervenciones arqueológicas autorizadas, ingresos por depósito, donaciones o transferencias interadministrativas, existen situaciones en las que la compra resulta el único mecanismo realista para evitar la dispersión de determinados bienes, asegurar su accesibilidad pública, y garantizar su documentación, conservación preventiva y estudio dentro de un marco institucional. En

¹ La presente investigación se realizó durante el disfrute de un contrato postdoctoral APOSTD de la Conselleria d'Educació, Cultura, Universitats i Ocupació de la Comunitat Valenciana (CIAPOS/2024/428). Agradecemos las sugerencias de los Dres. Miquel Crusafont Sabater, Antonio Roma Valdés y Xavier Sanahuja Anguera, que han contribuido a enriquecer las interpretaciones aquí propuestas. Naturalmente, cualquier error o imprecisión será responsabilidad nuestra

contextos locales o regionales, esta vía puede ser especialmente relevante cuando piezas significativas aparecen en el mercado numismático y, de no actuarse, corren el riesgo de pasar a circuitos de difícil seguimiento o de abandonar el territorio de referencia patrimonial.

Un problema recurrente en la adquisición responsable por compra es el desajuste entre los tiempos del mercado (especialmente el mercado digital, con ventanas de decisión muy cortas) y los tiempos del procedimiento público, diseñado para asegurar control del gasto, trazabilidad y transparencia. La diligencia debida exige verificar, como mínimo, título, procedencia y legalidad (incluida la ausencia de indicadores de expolio, exportación ilícita o titularidad controvertida), conforme a los estándares del ICOM y la UNESCO, que insisten en no incorporar bienes si no existe una convicción razonable de licitud y documentación suficiente. Sin embargo, en el sector público la compra debe encajar en un expediente con motivación, valoración, fiscalización y demás garantías procedimentales vinculadas a los principios generales de la contratación pública.

En el caso español, esta tensión se aprecia con nitidez: aunque la Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español (mediante su Disposición adicional undécima) reconoce que la adquisición por entidades públicas de bienes muebles integrantes del Patrimonio Histórico Español tiene naturaleza de contrato privado, somete su preparación y adjudicación al régimen del artículo 26 de la Ley 9/2017, de 8 de noviembre, de Contratos del Sector Público e impone, para determinados destinos (museos/archivos/bibliotecas estatales o autonómicas), un informe previo favorable del órgano competente (Junta de Calificación o equivalente), con referencias explícitas al precio, a la pertenencia del bien al patrimonio histórico y a su unicidad cuando se pretenda justificar un procedimiento negociado. Es decir, el marco ofrece vías de flexibilización, como el procedimiento negociado sin publicidad y la sustitución del pliego por el clausulado del contrato, pero no elimina la necesidad de controles *ex ante*, que rara vez pueden cumplirse en horas cuando la pieza aparece en venta inmediata.

Incluso cuando el importe es reducido y podría articularse mediante fórmulas ágiles (por ejemplo, contratación menor en suministros/servicios por debajo de 15.000 euros, que sigue requiriendo justificación y aprobación del gasto), la lógica garantista continúa imponiendo hitos documentales que chocan con la velocidad del mercado numismático. De ahí que, en términos académicos, pueda sostenerse que la rigidez procedimental no es un obstáculo accidental, sino un rasgo estructural del sistema: protege la integridad de la actuación pública, pero dificulta la respuesta rápida que muchas veces demanda la protección efectiva del patrimonio cuando este aflora en circuitos de compraventa.

En el caso de la Región de Murcia, la Ley 4/2007, de 16 de marzo, de Patrimonio Cultural de la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia no ha hecho sino erosionar aún más la situación, ignorando el derecho a premio en metálico que sí contemplaba el apartado 3 del artículo 44 de la Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español. La actual ley patrimonial de la Región de Murcia, al declarar de dominio público los objetos arqueológicos y paleontológicos descubiertos incluso por azar (apartado 3 del artículo 54) y al imponer un deber estricto de comunicación y entrega en 48 horas (apartado 1 del artículo 58), desdibuja —por omisión— un principio de equidad e incentivo que hunde sus raíces en el *ius civile*: ya en la *Historia Augusta* se atribuye a Adriano la regla de que el *thesaurus* hallado en fundo propio pueda retenerse, mientras que el encontrado en fundo ajeno se comparta por mitad con el propietario y, si aparece en suelo público, se reparta con el fisco (Hist. Aug., *Hadr.* 18.6).

Este mismo esquema subyace en nuestro artículo 351 del Código Civil, que atribuye el tesoro al dueño del terreno, pero reconoce al descubridor accidental una participación cuando el hallazgo se produce en propiedad ajena o del Estado y encuentra un correlato contemporáneo en la LPHE, que establece expresamente un premio en metálico para el descubridor y el propietario del lugar en los hallazgos casuales. Frente a esa tradición —que busca alinear tutela pública y colaboración ciudadana mediante un mecanismo compensatorio—, el régimen murciano aparece más punitivo que cooperativo, pues concentra el peso en la obligación de entrega sin articular de modo igualmente claro una contrapartida económica, con el riesgo añadido de desincentivar la notificación espontánea y generar una innecesaria fricción entre protección patrimonial y cultura de cumplimiento.



Figura 1. La nueva pieza monetiforme (18 × 19 mm), objeto de estudio. Fotografía del autor.

Consciente de ello, el 25 de abril de 2023 el Museo Arqueológico Municipal de la Soledad de Caravaca de la Cruz (Murcia) adquirió una curiosa pieza monetiforme que estaba vendiéndose en un conocido portal de subastas. Sobre la procedencia de la susodicha pieza, sabemos que procede de un hallazgo aislado realizado en Linares (Jaén) por un detectorista, quien habría vendido un lote —integrado principalmente por monedas, resellos del siglo XVII y hebillas modernas— junto con la pieza aquí estudiada a un segundo vendedor. Este último, finalmente, acabó por revender la pieza monetiforme al museo caravaqueño. La operación se formalizó mediante un pago simbólico de 56 euros y tuvo un origen estrictamente privado, sin intervención administrativa ni mediación pública. Por tanto, la compra se tramitó de forma expeditiva en el mismo día, con el objetivo de asegurar el ingreso y la preservación de la pieza en la institución museística, donde actualmente se conserva bajo custodia² y con vistas a un ulterior traslado al Museo de la Vera Cruz.

2. ANÁLISIS

La pieza monetiforme se elaboró a partir de una pequeña lámina de cobre que, tras su preparación, fue recortada y regularizada perimetralmente hasta conformar un módulo octogonal de 18 × 19 mm (fig. 1). El contorno no es estrictamente regular, pues los laterales verticales presentan un desarrollo ligeramente menor que los extremos horizontales, lo que podría sugerir un acabado final más atento a la funcionalidad del soporte que a la obtención de un polígono octogonal perfectamente simétrico. Con un peso de 1,51 g, se trata de una pieza unifaz: una de las caras se reserva íntegramente para el mensaje, mientras que la opuesta queda lisa o, en su caso, sin elementos intencionales conservados. En la cara activa se distinguen, al menos, dos componentes: uno iconográfico y otro epigráfico, dispuestos de manera complementaria en el campo.

El elemento iconográfico consiste en una contramarca cuadrangular, aplicada mediante punzón, en la que se representa la puerta de un castillo flanqueada por dos torres. Este motivo —torres-puerta o puerta-torres— responde a un recurso defensivo bien atestiguado en castillos y cercas urbanas peninsulares, por lo que su lectura como acceso fortificado resulta inmediata. De todos modos, el rasgo más significativo no son las torres-puerta en sí, sino el remate que las corona: una cruz patriarcal o de doble travesaño, con el superior más corto por aludir al *titulus crucis*, esto es, la tablilla o letrero que, según la tradición evangélica, Poncio Pilato mandó colocar sobre la cruz de Jesús. La asociación visual entre castillo y cruz construye así un emblema de fuerte carga devocional, donde la arquitectura militarizada funciona como soporte simbólico del signo sagrado.

Más problemática —y por ello metodológicamente más delicada— es la lectura del texto situado en el campo derecho, donde apreciamos otro punzón o una contramarca epigráfica

² Sirva este espacio para agradecer a Francisco Brotons Yagüe, arqueólogo municipal y director del Museo Arqueológico de la Soledad de Caravaca de la Cruz, su interés y diligencia con esta pieza.

rectangular. *A priori*, se aprecian tres letras mayúsculas, algo descuidadas, si bien la primera se encuentra parcialmente perdida por un desconchado superficial que afecta a esa zona del soporte. Aun con las debidas cautelas, la secuencia parece corresponder con un nombre terminado en [...]*sus*. En este sentido, la restitución de una *S* inicial resulta verosímil porque se conservan dos tramos terminales y rectilíneos en la zona dañada, con un gesto gráfico comparable al de la *S* final, de modo que ambas podrían compartir módulo, *ductus* y estilo. Si esta restitución es correcta, la secuencia encajaría en un esquema del tipo *-SVS* o *-VS*, que remite de forma natural a nombres castellanos latinizados (o apellidos), como *ALFONSVS* (por Alfonso), *ALONSVS* (por Alonso) o *IESVS* (por Jesús), pero si omitimos la primera y pretendida *S* de la contramarca, las posibilidades aumentan considerablemente: *DIDACVS* (por Diego), *FERNANDVS* (por Fernando), *GONZALVS* (por Gonzalo), *MARTINVS* (por Martín), *PETRVS* (por Pedro), *RODRIGVS* (por Rodrigo), etc.

La lectura debe considerarse, por tanto, provisional y condicionada por el estado de conservación. No obstante, se puede deducir una mención antroponímica, es decir, un nombre personal (o apellido) masculino, latinizado a partir del castellano, plenamente compatible con los usos epigráficos y documentales de la Edad Moderna, y empleado aquí como marca de emisor, propietario o garantía.

3. FUNCIÓN Y ADSCRIPCIÓN GEOGRÁFICA

En la bibliografía especializada, los *méreaux/jetons/tokens* se entienden como piezas de metal de circulación no monetaria (o “para-monetaria”), destinadas a funciones concretas: contabilidad, control de presencia, acreditación, acceso o reparto. Un punto de partida útil es la síntesis de Labrot (1987), quien subraya la continuidad funcional entre ciertos *tokens* medievales y nuestros billetes modernos, en tanto objetos de uso práctico ligados a cuentas y control, más que a devoción estrictamente privada (Labrot 1987: 65-66).

Desde esta óptica, una ficha religiosa no tiene por qué ser devocional en sentido estricto: puede ser un instrumento material de gestión (ritual, asistencial, corporativa o económica) de algunas instituciones religiosas. Este matiz es crucial para nuestra pieza: unifaz, sin asa o elementos de suspensión u orificios y con contramarcas son rasgos que, combinados, favorecen una interpretación como ficha funcional antes que como medalla devocional, por otro lado fabricadas en masa mediante fundición a lo largo de los siglos XVI-XIX y destinadas a un mercado devocional (Gallamini 1989, 1990 y 1991; Sainz Varona 2008; Aymamí Aymemí 2014; Balaguer Prunés 2014; Jiménez Martínez 2014; Salvà Picó 2014; Pennestrì y Teklemariam Bache 2019).

La gran tradición numismática francesa catalogó sistemáticamente jetones y *méreaux* de administraciones, corporaciones y también de ámbitos eclesiásticos, mostrando la amplitud de usos y emisores. Un referente clásico es la Collection Feuardent, que organiza grandes conjuntos por instituciones, territorios y corporaciones colectivas (Feuardent 1907). En esta última familia encajan bien piezas unifaces, marcadas con punzones/contramarcas y concebidas como vales internos: acreditan pertenencia, validan una acción o facilitan el recuento. En el terreno estrictamente funcional, los *tokens* son especialmente relevantes cuando una institución debe regular el acceso a un recurso escaso (pan, limosna, raciones, alojamiento, turnos). A su vez, Courtenay (1972) estudió el empleo del *token coinage* en la administración de la asistencia a pobres en la Baja Edad Media. Aquí el *token* funciona como vale o credencial: no es devocional, sino que organiza una práctica social (frecuentemente articulada desde estructuras religiosas o para-religiosas) y deja una materialidad mínima, portátil y controlable.

Conviene separar dos planos: (a) los suvenires de peregrinación (insignias, ampollas), tratados *in extenso* por Spencer (1998), y (b) los *tokens* de control o reparto. Aun así, comparten un punto: ambos materializan pertenencia o experiencia religiosa. La investigadora van Asperen (2005) explica el interés de documentar estos objetos frágiles y dispersos y la lógica de bases de datos para su estudio comparado. En esa línea, el proyecto Kunera (<https://kunera.nl>) declara ofrecer acceso a más de 26.000 insignias y ampollas, con mapeo de lugares de venta y hallazgo, y destaca su papel en la difusión de imaginaria popular desde finales del siglo XII. Aunque Caravaca de la Cruz sea un polo devocional, nuestra pieza monetiforme no encaja

bien en la tipología habitual de *badge* tardo-medieval (frecuentemente en aleaciones pobres y con sistemas de fijación), ni en la medallística devocional moderna estándar, como ya hemos comentado. Sí puede, en cambio, orbitar el mismo ecosistema: el de objetos pequeños que certifican relación con un centro de culto, pero no necesariamente como adorno privado.

Como paralelo funcional (con otra cronología), los *communion tokens* escoceses muestran cómo una institución religiosa puede emplear fichas para regular la participación en un acto litúrgico. Los estudios clásicos de Brook (1907 y 1908) en el ámbito de la Iglesia de Escocia son un buen ejemplo, ampliado posteriormente por Cresswell (1985) y Shutty (2013), quienes ofrecen repertorios centrados en fechas más recientes. Por consiguiente, se pone de relieve que una ficha religiosa puede equivaler a permiso o validación, pero no a devoción portátil. En el ámbito inglés, el estudio de Mitchiner y Skinner (1983) constituye un referente para caracterizar y clasificar los *tokens* medievales tempranos (ca. 1200-1425) en metales de bajo coste (especialmente estaño, peltre o plomo), con atención a su morfología, técnicas de fabricación y, sobre todo, a su condición de instrumentos de circuito (esto es, piezas que operan en ámbitos restringidos, administrativos o corporativos, no como moneda oficial). Aunque nuestra pieza monetiforme esté realizada en cobre, el mencionado trabajo es útil por su enfoque analítico y por la demostración de que, en cronologías medievales, la ausencia de elementos de suspensión, la simplicidad de cuños y el carácter a veces unifaz pueden responder a usos operativos (control, distribución o validación interna) más que a un objeto de devoción privada.

La fabricación de esta pieza monetiforme a partir de una lámina recortada y con contramarcas sugiere una producción utilitaria, constituyendo una serie muy corta y con función inmediata, más que un objeto con vocación de porte o circulación permanente. Desde luego, debe descartarse que nos encontremos ante una típica medalla devocional, de acuerdo con los rasgos fijados: ausencia de asa u orificio y reverso, aunque de cobre, unifaz y con contramarcas.

Independientemente de lo planteado anteriormente, creemos que la hipótesis más congruente es interpretar nuestro objeto monetiforme como una placa correctora de mermas en el control de pesos o, con mayor precisión, como pesa de calibración destinada a contrastar la discrepancia entre el peso teórico de una moneda y el patrón metrológico del ponderal, y cuantificar el descuento aplicable al peso efectivo en operaciones de comprobación o cambio. Esta propuesta se apoya en paralelos muy sólidos documentados por la bibliografía reciente: en Castilla se han identificado placas octogonales y unifaces comparables, todas con un peso de 1,6-1,7 g (aunque de módulos distintos) y provistas de las típicas contramarcas de identificación, junto con posibles alusiones epigráficas a cambistas, mercaderes o plateros con oficio de marcador (Braña Pastor *et al.* 2023: 52-53, quienes recogen seis ejemplares datados con anterioridad a 1731). Aunque el peso dominante publicado se sitúa en torno a 1,6-1,7 g, nuestro ejemplar (1,51 g) se aparta moderadamente del intervalo, diferencia compatible con tolerancias de manufactura y/o pérdida de masa por alteración, sin que ello impida su adscripción tipológica y funcional a esta familia de piezas metrológicas.

Sabemos, además, que algunas placas correctoras de mermas aparecen contramarcadas con *I A(darme)* (Braña Pastor *et al.* 2023: 52, n° 9.2.4 y 9.2.5), es decir, con una referencia al adarme, antigua unidad de peso castellana equivalente a la decimosexta parte de una onza (aprox. 1,79 g, o 3 tomines), empleada históricamente en el comercio y en el pesaje de metales preciosos. A pesar de ello, debe admitirse que no todas las contramarcas remiten a marcas de valor, ya que un número considerable de ellas indicaba la ciudad del marcador, mientras que otras eran simplemente marcas personales de los marcadores, iniciales o referencias abreviadas de sus nombres.

En la Castilla bajomedieval y moderna, pesar la moneda era una rutina profesional: antes de aceptar un florín, un ducado o plata a granel, había que comprobar que daba el peso. Por eso no sorprende que las pesas monetarias y sus juegos aparezcan ligadas a cambistas, mercaderes y plateros, es decir, a quienes vivían de convertir, recibir, pagar o transformar el metal precioso. En ese entorno, las pesas constituían una herramienta de trabajo esencial y, al mismo tiempo, un objeto sujeto a control y vigilancia corporativa. Cambistas y plateros —oficios estrechamente interconectados— tenían entre sus atribuciones la verificación periódica de pesas y balanzas (Rueda Rodríguez-Vila 2018: 178-179). Las contramarcas (pequeños

punzonados a modo de sello) cobran sentido precisamente en esa economía de la confianza: la normativa de 1488 articula un sistema donde el instrumento debía circular marcado (con señales del poder y del marcador, y también de la ciudad), pero el cumplimiento real dependía de que cambistas, mercaderes y plateros llevaran sus pesas a contrastar y las mantuvieran en regla. De hecho, la propia normativa prevé inspecciones mensuales en lugares con cambiadores o plateros para exigir y revisar los pesos y comprobar si llevaban señales o marcas (Braña Pastor y Roma Valdés 2016: 110). De este modo, cabe inferir que algunas de estas pesas de calibración se pudieron punzonar con una marca —a menudo heráldica— por disposición del concejo municipal.

Asimismo, el papel de los plateros como intermediarios es más que elocuente, como demuestra en 1510 el platero lorquino Juan Pérez, que entrega a su municipio un conjunto de pesas comprado en Toledo, con un precio ya ajustado por el coste de la marca del marcador, lo que encaja bien con circuitos de compra-marcado-reventa y en los que el oficio de platero participa activamente (Braña Pastor y Roma Valdés 2016: 111). En general, se utilizan distintas marcas, siempre alusivas a la ciudad y al propio marcador, aunque ocasionalmente aparecen otras señales añadidas (como una flor) que suelen relacionarse con plateros documentados, lo que sugiere la existencia de marcas de taller o propiedad superpuestas a las de control oficial (Braña Pastor y Roma Valdés 2016: 130 y 132).

En Aragón también se conocen pesas o ponderales de esta naturaleza, destinados a calibrar la diferencia entre el peso de la moneda y el del patrón, y a estimar la merma que debía descontarse respecto al valor de referencia; en Cataluña recibieron el nombre de “minves”, esto es, “faltas” (Crusafont Sabater 1999: 56 y 62). Tal y como contempla Crusafont Sabater (1999: 23-25), en el uso de balanzas de cambio y con dos platillos la moneda se disponía en un plato y, en el opuesto, el ponderal correspondiente, por lo general ajustado al umbral mínimo tolerado en circulación más que al peso legal teórico. Cuando la moneda no equilibraba el ponderal, se constataba la falta pero no su cuantía; para medirla se empleaban pequeñas láminas de “faltas”, conservadas en las cajas junto a la balanza y los ponderales, cuya función era cuantificar la desviación a la baja mediante una serie de valores crecientes. En términos operativos, estas placas se añadían al mismo platillo que contenía la moneda (esto es, en el lado deficitario) hasta recuperar el equilibrio o superar mínimamente el umbral representado por el ponderal: la suma de las láminas necesarias expresaba el déficit ponderal y permitía traducirlo en la merma o descuento aplicable en la operación de comprobación o cambio. Precisamente porque no reproducen el peso de una moneda concreta, sino tramos de la escala ponderal, estas láminas actúan como pesos auxiliares y complementarios del ponderal, destinados a concretar cuánto se aparta la moneda del peso tolerado y, en consecuencia, cuánto debe rebajarse su valoración.

Sobre la base de este esquema interpretativo, las letras existentes en estas pequeñas piezas laminares suelen entenderse mejor como la marca del afinador, mientras que el segundo motivo se interpreta como símbolo o emblema del lugar. Con todo, en nuestro ejemplar resulta especialmente verosímil que el símbolo contramarcado —una cruz patriarcal o de doble travesaño coronando unas torres-puerta— funcione ante todo como marca toponímica o de procedencia de la persona implicada. Sin embargo, ¿remite de manera transparente a Caravaca de la Cruz?

A nivel documental, las fuentes fiscales y municipales confirman con claridad la existencia de plateros en Caravaca de la Cruz durante la Edad Moderna: en el Catastro de Ensenada (1749-1753) figura, por ejemplo, Juan García Pérez como maestro platero (Fernández Guirao 2016: 78), y el *Libro de los cabezas de la casa* contabiliza para 1755 hasta nueve maestros y tres oficiales vinculados a los oficios de platería y alquimia en la villa (Fernández Guirao 2016: 78). Los autos y diligencias del propio Catastro (Caravaca, 1761) vuelven a reflejar este tejido artesanal mediante listados nominales de plateros/alquimistas (Fernández Guirao 2016: 79-80), y en 1766 varios “cruceros de alquimia” y plateros residentes —Juan García Pérez, Luis Hervás, Luis Burruezo y Domingo Alarcón— (Fernández Guirao 2016: 79). En el ámbito del santuario, la documentación de 1777 vuelve a visibilizar a estos artífices: la apertura del estuche antiguo fue verificada por plateros de Caravaca (Diego Lorenzo Valdivieso, Domingo Alarcón, Luis Burruezo y Juan Valdivieso) y ese mismo año el portacruz se atribuye al platero caravaqueño Diego López (García Zapata 2015: 306).



Figura 2. Escudos heráldicos actuales de Baeza, Torres y Arjona, junto con la pieza monetiforme de Linares, presentando la misma insignia contramarcada.

La principal contramarca con torres-puerta coronadas por cruz patriarcal es tan elocuente y clara que, previamente, ya podría haber estado documentada en los principales repertorios, consagrados al estudio de las marcas de platero y donde cruces coronando castillos son más bien típicas de Palencia (Fernández Nanclares *et al.* 1992: 140-142), pero ninguna con la Vera Cruz de Caravaca o con una cruz patriarcal de doble travesaño. Sí sabemos, en cambio, que a lo largo del siglo XVIII llegó a utilizarse la Cruz de Caravaca como marca de platero; García Zapata (2020) lo pone de relieve al elegir como portada el ya citado portacruz argénteo, contramarcado en 1777.

En cuanto a la ciudad de Murcia, la situación es todavía más desoladora, pues ninguna cruz fue utilizada ni siquiera como marca de platero (Fernández Nanclares *et al.* 1992: 266). No obstante, conviene matizar el alcance de esta ausencia: las marcas de platero se emplean, por regla general, para punzonar obras de plata, mientras que los plateros que actuaban como afinadores tendían a utilizar letras u otros signos de control; por ello, la falta de paralelos en repertorios de punzones no invalidaría nada. En consecuencia, parece más prudente explorar la hipótesis de una marca local (vinculada a una comunidad con heráldica próxima al motivo de Caravaca de la Cruz), especialmente si la pieza se relaciona con prácticas metrológicas con un marcado componente local.

A este respecto, debemos recordar aquí que nuestra pieza monetiforme contramarcada se halló, en efecto, en Linares (Jaén), bastante lejos de Caravaca de la Cruz. En el marco heráldico municipal jienense se constatan paralelos particularmente inmediatos —por proximidad territorial y densidad de tradición simbólica compartida— para la fórmula “puerta/alcázar o castillo con torres, coronado por cruz patriarcal de doble travesaño”, lo que resulta especialmente pertinente para nuestra pieza monetiforme hallada en Linares. En Baeza, la impronta más antigua de estos blasones armeros se reconoce ya en un sello céreo conservado en la *Carta de hermandad* de 10 de mayo de 1282, con eco ulterior en documentación de 1319, y continuidad en la sigilografía municipal (Nicás Moreno 2011: 75-76). En Torres, se fija de manera especialmente elocuente el mismo esquema (muralla con dos torres y puerta, y, “sobre ellas”, una cruz patriarcal coronada), explicitándose además su conexión histórica con la concesión

a Baeza (1231) y, por tanto, con sus símbolos (Nicás Moreno 2011: 288-289).

Finalmente, en Arjona, el modelo primitivo —“puerta con dos torres superada por cruz doble”— se hace derivar de una concesión asociada a su conquista en 1244, si bien resulta metodológicamente significativo que en la misma *Carta de hermandad* de 1282 el concejo declare no disponer de “sello conocido”; en cualquier caso, el motivo reaparece en soportes monumentales, como en un blasón pétreo reemplazado y empotrado en 1787, así como en otro modelo fechado entre 1580-1640, integrándose en la composición moderna del escudo cuartelado, cuyo primer cuartel mantiene precisamente la fortaleza flanqueada por torres y coronadas por cruz patriarcal (Nicás Moreno 2011: 62-65).

Por proximidad geográfica (provincia de Jaén; entorno inmediato de Linares) y por densidad de tradición simbólica compartida, estos casos jienenses (Baeza, Torres y Arjona) constituyen los referentes culturales más inmediatos para contextualizar la contramarca principal de nuestra pieza monetiforme de Linares, donde el castillo o el acceso flanqueado por dos torres aparece igualmente coronado por una cruz patriarcal o de doble travesaño (fig. 2). Sin duda, es razonable que una pieza monetiforme como la nuestra, hallada en Linares, proceda de un entorno relativamente próximo. Las monedas pueden circular a grandes distancias, y las medallas también, aunque en menor medida. En cambio, los ponderales y los jetones o fichas de control, por su uso habitualmente local y, a menudo, por su propia fabricación local, difícilmente tienen sentido fuera de su ámbito inmediato de aplicación. Desgraciadamente, entre las marcas de platero de Jaén tampoco se han encontrado paralelos plenamente comparables con la existente en nuestro monetiforme (Fernández Nánclares *et al.* 1992: 58).

4. LA VERA CRUZ DE CARAVACA COMO SÍMBOLO OMNIPRESENTE

Aunque los paralelos heráldicos más inmediatos —e incluso más antiguos— de la pieza monetiforme hallada en Linares remitan, por pura lógica de proximidad geográfica, a los modelos jienenses de Baeza, Torres y Arjona —donde se repite la misma fórmula de puerta flanqueada por torres, coronadas por una cruz patriarcal o de doble travesaño—, esa misma sintaxis visual no quedó, sin embargo, circunscrita al horizonte local del Alto Guadalquivir. A escala más amplia, fue Caravaca de la Cruz la que terminó por imponerse como referente emblemático (heráldico y, sobre todo, para-heráldico y devocional) de la cruz patriarcal, precisamente porque la Orden del Temple en Caravaca de la Cruz (1266-1312) actuó como catalizador. En el universo simbólico del Temple, los *ligna crucis* vinculados a encomiendas se custodiaron con frecuencia en relicarios de cruz patriarcal (Kazan y Higham 2020), y el caso caravaqueño se presenta como especial por el propio origen legendario del *lignum*; además, en esa misma tradición se explica la asociación de la cruz patriarcal con dignidades templarias (Schenk 2017), reforzando su valor como insignia de frontera y victoria cristiana.

La tradición sobre la aparición de la Vera Cruz en el castillo de Caravaca sitúa el episodio desde 1232 y en un contexto de claro dominio islámico: durante una misa solicitada por el sayyid Abū Zayd (el último gobernador almohade de Valencia) y oficiada por el presbítero cautivo Ginés Pérez de Chirinos, la falta del crucifijo habría motivado la intervención de dos ángeles que depositaron el *lignum crucis* sobre el altar, permitiendo continuar el sacrificio litúrgico y la posterior conversión de los presentes (Molina Molina 2015: 16).

Con arreglo a la crítica historiográfica, este relato debe tratarse explícitamente como leyenda: resulta útil para comprender los mecanismos de legitimación del culto y su operatividad ritual, pero no es equiparable a una fuente documental en sentido estricto (González Blanco 1993-1994: 296-297). En una línea abiertamente crítica con el origen milagroso, Marín Ruiz de Assín (2004: 34, 37 y 42) sostiene que la Cruz de Caravaca no sería un objeto aparecido sobrenaturalmente, sino un fragmento del *lignum crucis* llegado en una estauroteca de tradición bizantina, con cruz de doble travesaño, plenamente encuadrable en los circuitos de circulación de reliquias del siglo XIII (fig. 3). En concreto, propone que la reliquia habría sido traída y depositada por la Orden del Temple antes de la sublevación mudéjar de los años 1264-1266, situando su implantación local en la década de 1250. La explicación de esa transferencia se vincula al empeño del tesoro imperial y de las reliquias de Constantinopla por Balduino

II (último emperador del Imperio Latino de Constantinopla), circunstancia que habría dejado temporalmente estaurotecas en manos templarias y facilitado su posterior redistribución dentro de la red territorial y administrativa de la Orden; en ese horizonte, Caravaca se integraría como un destino verosímil de tales objetos. De ahí que, para Marín Ruiz de Assín (2004), el caso caravaqueño admita un origen histórico concreto y cuente con paralelos suficientes, frente a la lectura legendaria local.

Figura 3. La reproducción contemporánea de la Vera Cruz de Caravaca, tras su robo en 1934³. Altura: 16,7 cm. Fotografía del Ayuntamiento de Caravaca de la Cruz.



Al margen de lo tratado, la extraordinaria difusión y fragmentación de supuestos restos de *ligna crucis* está documentada desde la Antigüedad tardía: Cirilo de Jerusalén (*Catecheses*, IV, 10) ya afirmaba que pequeños fragmentos de la Cruz llenaban el mundo, en un contexto de circulación como suvenires de peregrinación y dones de prestigio (Klein 2004: 284-285; Kazan y Higham 2020: 227). Este carácter de objeto altamente valioso y materialmente fácil de multiplicar (fragmentación, reliquias de contacto y, por ende, amplios márgenes para la falsificación) explica tanto la proliferación medieval —intensificada tras las Cruzadas y las redistribuciones de tesoros sacros— como la emergencia de mercados y economías de santidad vinculadas a santuarios, peregrinación y legitimación institucional (Kazan y Higham 2020: 225; Geary 1986: 169-191; Frolov 1961 y 1965). En la polémica reformista, la abundancia de fragmentos fue explotada como argumento de descrédito (Calvino 1599: 22), y en respuesta se desarrollaron intentos eruditos de cuantificación y examen material de los fragmentos conservados (Rohault de Fleury 1870).

Partiendo del plano simbólico, el castillo de Caravaca de la Cruz funciona como signo de dominio, frontera y centralidad visual del asentamiento. No es casual que aparezca tempranamente

³ Antes del robo de febrero de 1934, lo que se veneraba en Caravaca no era solo un relicario metálico, sino una cruz pectoral de doble travesaño hecha de madera (la propia reliquia). Por lo demás, el *lignum crucis* se custodió en un engaste de oro con rubíes y diamantes que formaba una caja con la misma forma que la cruz, donado por el duque de Alba en 1777, que perduró hasta el robo de 1934. Tras la desaparición, el papa Pío XII envió en 1942 dos fragmentos de *lignum crucis*, que se custodiarían en un nuevo relicario (muy parecido al sustraído) (Sánchez Romero 2001: 55-56; Marín Ruiz de Assín 2004: 37-38).

en la auto-representación institucional de la villa: Eiroa Rodríguez (2002: 71, nota 3) subraya que la fortaleza era ya un símbolo de la villa al menos desde el siglo XIII, presente en el escudo, y lo fundamenta en una tradición documental ligada al sello concejil (carta de 1285, trasladada en 1345)⁴, donde se describe un dispositivo heráldico complejo (vaca con becerro, cruz, “poyo”, flor y castillo) (Pozo Martínez *et al.* 2000: 49-50, doc. 1). Este punto es crucial, porque desplaza el castillo del terreno puramente arquitectónico al de la semiótica política: el castillo no representa solo una obra defensiva, sino una idea de comunidad organizada y con jurisdicción, especialmente en un espacio de contacto y tensión, dado que el monumento se encontraba en la frontera con el reino nazarí, hecho que se ha relacionado con repetidas obras de fortificación y adaptaciones desde la Baja Edad Media (Martínez Ramos 2011; en especial, Brotons Yagüe 1999). En otras palabras: la fortaleza evidencia el control del territorio y la memoria histórica; opera como icono de la villa y por eso su potencia representacional se mantiene en el tiempo.

Más aún, la Vera Cruz introduce otra capa simbólica: la del *lignum crucis* como garantía de sacralidad, prestigio y eficacia ritual. En el discurso histórico-devocional, la Cruz genera no solo culto, sino una historia en sentido fuerte, con rituales, folklore, manifestaciones festivas, monumentos e incluso idiosincrasia, con capacidad de traspasar fronteras y continentes (Sánchez Romero 2001: 43). Esa función identitaria se vuelve especialmente transparente cuando la Cruz se integra en los signos públicos de la comunidad: Sánchez Romero (2001: 52) recuerda que, además del ya citado sello concejil de 1285, Sancho IV se referiría a ella en 1289 como “Santa Vera Cruz”, lo que sugiere que la cruz del sello sería la caravaqueña.

Por su parte, Marín Ruiz de Assín (2004: 35) lleva esta observación a una consecuencia histórica relevante: si en 1285 la cruz se coloca como arma principal de la villa, ello implica que la reliquia debía estar asentada y reconocida con anterioridad, porque una elección emblemática de ese calibre requiere un tiempo de sedimentación social. Lo más significativo no es la coexistencia de ambos símbolos, sino su fusión en una fórmula visual recurrente. La descripción del sello concejil (1285) es especialmente expresiva porque sitúa la cruz y el castillo dentro del mismo programa representacional, junto con otros emblemas (como la vaca con becerro y la flor), componiendo un discurso de identidad local. De hecho, esa composición anticipa el motivo que después se naturaliza en la cultura material y visual: el castillo como soporte o marco de la Cruz, y la Cruz como coronamiento que resignifica la fortaleza, es decir, tal y como ocurre en nuestra pieza monetiforme (fig. 1). En el caso de la Vera Cruz, esta constituirá, incluso en solitario, el elemento decorativo y preferido de muchos retablos y frontones de la Edad Moderna (Melgares Guerrero 2019: 85).

En términos históricos, la apropiación y consolidación de este lenguaje simbólico se intensifican en época bajomedieval y moderna. Molina Molina (2015: 9) insiste en que, tras la donación de Caravaca a la Orden de Santiago (1344), el santuario se convirtió en uno de los estandartes más importantes de la propaganda cristiana, y relaciona la atracción de peregrinos con el estímulo de indulgencias, destacando además que la cruz se convertía en símbolo de cruzada y de victoria. En esta clave, el castillo ya no se interpreta solo como defensa: se transforma en escenario legitimador del signo sacro, y el signo sacro, a su vez, resemantiza la fortaleza como centro de prestigio religioso y político.

Pese a todo, la Cruz se convirtió en signo heráldico y de pertenencia. Sánchez Romero (2001: 54) señala su presencia en la heráldica, relieves o en determinadas iglesias (incluida la referencia a la cruz patriarcal en ámbitos no estrictamente locales), lo que evidencia cómo el emblema caravaqueño trasciende el ámbito municipal y se proyecta como símbolo reconocible. Esta capacidad de difusión se entiende mejor si se asume que la leyenda —aunque fijada por escrito tardíamente en el *Pentaplon Christianae pietatis* de Antonio Honcala (1546), como bien compila Sánchez Romero (2001: 72)— opera como narrativa de legitimación. De este modo, González Blanco (1993-1994: 293-294) recuerda que el relato se enmarca sistemáticamente en los procesos de inicio de la reconquista, es decir, dentro de un marco de lectura donde el signo (la Cruz) no es neutral, sino que funciona como sinónimo de victoria, conversión y afirmación del orden cristiano.

⁴ La rica documentación generada desde 1285 en torno a la Vera Cruz de Caravaca está muy bien sistematizada y compilada (Pozo Martínez *et al.* 2000; Fernández García *et al.* 2003).



Figura 4. Cruz de Caravaca (ca. 1650), con 29 x 15 mm, hallada en el fuerte de St. Mary (Maryland, Estados Unidos). Fotografía de Historic St. Mary's City (ST1-116 12643F/DU).

En época moderna el símbolo se amplifica mediante la reproducción y circulación de la Cruz de Caravaca como objeto y como imagen. Gómez Muñoz y Sánchez Velasco (2011: 297-298) explican, tras revisar la inscripción latina de una cruz caravaqueña recogida en el *CIL* II²/5 como visigoda, que el auge devocional del siglo XVII impulsó la fabricación de réplicas del relicario (Cruces de Caravaca) en distintos tamaños y materiales, bendecidas y tocadas a la reliquia original para transmitir poderes curativos y protectores; su carácter milagroso explica procesiones en contextos de calamidad (plagas, peste, etc.) y su difusión desde Murcia al resto del territorio, incluso en el continente americano. Esto último está bien demostrado por el hallazgo de una cruz de Caravaca de cobre en el fuerte de St. Mary, en Maryland (Estados Unidos) (fig. 4), establecido por ingleses católicos en 1634 (Parno y Horsley 2021)⁵.

Todas estas célebres Cruces de Caravaca entrarían dentro de la categoría de medallas de culto o devocionales, exactamente con virtud preservadora atribuida y bajo ritual paralitúrgico establecido (Balaguer Prunés 2014: 6). Ampliamente fabricados a lo largo de la Edad Moderna y con una continuidad en época contemporánea, los crucifijos caravaqueños carecen hoy de un estudio crono-tipológico, más allá de algunos repertorios (Pérez Bueno 1952). En este sentido, la primera referencia normativa sobre las Cruces de Caravaca procede de una fuente documental relativamente tardía. Fue editada por Jiménez Martínez (2014: 62-63), quien recoge un resumen histórico extraído de las actas de la clase de Artes y Oficios (julio de 1777 - diciembre de 1779).

En el capítulo VIII (*“De las Cruces, Medallas, y otras semejantes especies”*), el texto denuncia la baja ley de numerosas cruces y medallas de devoción —entre ellas, las Cruces de Caravaca, con una proporción notable de cobre— y el impacto agregado que su fabricación y circulación podía generar sobre el tráfico regulado de los metales preciosos, interpretado en términos de perjuicio para la causa pública. De ahí que se formule una prohibición general de su “construcción y tráfico” fuera de los supuestos autorizados, restringiéndolos a quienes contasen con habilitación expresa o a plateros con tienda abierta, obligados a ajustarse a la ley establecida por ordenanza, a presentar las piezas para comprobar su valor intrínseco y, en su caso, destinarlas a refundición, desestimando como excusa su supuesta sacralización por contacto con las imágenes (Jiménez Martínez 2014: 62).

Sin embargo, esta línea restrictiva se matiza inmediatamente en el capítulo IX (*“Se exceptúan de la prohibición las iglesias y comunidades que acostumbran repartir cruces y medallas de devoción, siendo fabricadas de la ley prefinida”*), donde se exceptúa a iglesias y comunidades

⁵ Concretamente, la cruz se encontró en la capa superior de relleno y de una bodega que formaba parte de un almacén, uno de los primeros edificios construidos en el fuerte de St. Mary (ca. 1634). Según la estratigrafía, facilitada por el Dr. Travis G. Parno, el relleno data probablemente de ca. 1640-1650.

religiosas que distribuyen medallas vinculadas al culto —admitiendo incluso la limosna asociada a dicha práctica—, siempre que las piezas se fabriquen conforme a la ley establecida (Jiménez Martínez 2014: 63). La excepción, en realidad, refuerza el objetivo de control: impone a los plateros la obligación de no producir (ni a título particular ni para terceros) medallas por debajo de la ley fijada y establece mecanismos de fiscalización anual mediante certificación jurada sobre la cantidad, peso, destinatarios y conformidad legal de las medallas fabricadas o vendidas, previendo sanciones agravadas —incluida una multa adicional— en caso de incumplimiento o falsedad. En conjunto, el articulado revela que el problema no era tanto la devoción en sí, sino la desviación metalúrgica y económica derivada de la producción masiva de piezas devocionales con la Vera Cruz y de baja ley, frente a la cual se opta por una política combinada de prohibición selectiva, estandarización de aleaciones y rendición de cuentas (Jiménez Martínez 2014: 63).

Con el tiempo, las Cruces de Caravaca, nacidas como emblema de legitimidad y singularidad local, se integraron en un dispositivo de atracción y economía devocional articulado por la peregrinación, la obtención de indulgencias y el flujo de donaciones. La documentación indica que este entramado acabó institucionalizándose y regularizándose en el siglo XVIII, en paralelo a iniciativas de carácter corporativo destinadas a ordenar —y, de facto, concentrar— la producción: en este marco se sitúa el intento, finalmente fallido, de constituir en la villa un gremio de plateros y vaciadores de cruces, justificado en la posición de Caravaca como centro abastecedor de cruces a nivel internacional (tanto de plata como de otras aleaciones), con el explícito propósito de controlar su fabricación (Sánchez Romero 1995; recientemente, García Zapata 2020: 47-51).

5. FORTALEZAS Y ENCLAVES DEL SUR PENINSULAR ASOCIADOS A CRUCES PATRIARCALES

Aunque nuestra pieza monetiforme aquí estudiada no parece guardar vínculo directo con Caravaca de la Cruz —tanto por su procedencia jienense como porque la cruz patriarcal o de doble travesaño forma parte del repertorio heráldico de otros municipios del Alto Guadalquivir—, resulta ineludible abordar el proceso por el cual el binomio castillo y cruz patriarcal terminó cristalizando no solo desde el punto de vista devocional sino también emblemático y heráldico.

Como ya se ha indicado, el primer ejemplo paradigmático —y el paralelo más inmediato para la contramarca de la pieza monetiforme— es Baeza, cuyo escudo heráldico muestra precisamente un acceso flanqueado por dos torres, rematado por una cruz patriarcal que corona el conjunto. El castillo o alcázar islámico de Baeza debe entenderse como el nodo altomedieval de un sistema defensivo urbano que condicionó la morfología de la actual ciudad. El recinto amurallado define ejes de circulación, puertas y áreas extramuros, y actúa como infraestructura de control y de jerarquización interna del espacio (García Torralbo 2002: 164-171). En términos arqueológicos, el cerro del Alcázar ha proporcionado evidencias de ocupación y una secuencia estratigráfica compatibles con una fase islámica plenomedieval del siglo XII, lo que encaja bien con los procesos de refortificación del Alto Guadalquivir bajo el horizonte almorávide-al-mohade (Zafra de la Torre y Pérez Bareas 1992: 294-296). A mayor abundamiento, en el siglo XII aparece citada por al-Idrisi como *madīnat Bayyāsa*⁶. Pese a todo, la tradición historiográfica local tiende a proyectar orígenes muy tempranos para la cerca, si bien la lectura material disponible apunta con mayor seguridad a los siglos XII-XIII como el momento de la configuración del dispositivo defensivo, posteriormente reaprovechado tras la conquista castellana (Zafra de la Torre y Pérez Bareas 1992: 294-296; García Torralbo 2002: 164-171).

También conviene matizar las formulaciones sobre supuestas conquistas de Alfonso VII y VIII, ya que para Alfonso VII lo que domina es una tradición legendaria (campana de 1147 y una toma vinculada al pendón), críticamente analizada como construcción memorial más que como control estable de la plaza (Montaner Frutos 2009: 29; García Armesto 2013: 30). En cambio, la conquista definitiva por Fernando III en 1226 y la reorganización concejil están

⁶ *Los caminos de Al-Andalus en el siglo XII según «Uns al-Muḥay wa-Rawḍ al-Furayḥ» (Solaz de corazones y prados de contemplación)*, ed. y trad. de Jassim Abid Mizal (1989), Madrid, p. 233, n° 296.

bien asentadas, incluyendo la repoblación (Parejo Delgado 2006: 227-228; Carmona Ruiz 2010: 13-30). Desde un punto de vista analítico, el castillo moderno de Baeza es, más que una obra *ex novo*, una obra bajomedieval y moderna levantada sobre otra islámica y reconfigurada por los equilibrios de poder del concejo y de la nobleza. La dimensión moderna del castillo (entendido como el Cerro del Alcázar y su entorno inmediato) se percibe mejor como un proceso de resignificación, es decir, de recinto defensivo a suelo urbano densamente reocupado.

Precisamente, en un contexto bajomedieval de conflictividad banderiza la Corona intervino con un Real Mandamiento dado en Tordesillas (1476), ordenando el derribo del alcázar y partes del dispositivo defensivo, hito decisivo en la desmilitarización del recinto (García Torralbo 2002: 171; Parejo Delgado 2006: 234). A partir de ahí, la ciudad renacentista desplaza centralidades y funciones, y el recinto defensivo pierde operatividad militar, favoreciendo el abandono, el expolio y la reutilización de materiales.

De esta forma, la secuencia estratigráfica del Cerro del Alcázar de Baeza culmina con los últimos niveles de ocupación datados en los siglos XVI y XVII. De hecho, entre los objetivos de algunas intervenciones arqueológicas se contempló identificar las fases anteriores bajo las estructuras de época moderna, lo que sugiere que el antiguo ámbito del alcázar fue ocupado por nuevas construcciones y por usos de naturaleza no necesariamente militar (Zafra de la Torre y Pérez Bareas 1992: 294-295). Esta lectura resulta coherente con la evolución de la muralla en la Edad Moderna: tras el primer impulso urbanístico de inicios del siglo XVI y la pérdida paulatina de su función defensiva, algunos lienzos fueron absorbidos por el tejido residencial, funcionando como traseras de viviendas y quedando, en la práctica, fosilizados en el parcelario y en la dinámica de crecimiento urbano de Baeza (Torres Mas y Benítez de Lugo Enrich 2009: 7).

En lo que respecta al castillo de Torres (Jaén, en Sierra Mágina) y su posible mención en fuentes árabes, el principal problema deriva del sesgo de escala desde el que operaban los propios geógrafos e historiadores andalusíes, que tendían a describir unidades territoriales (*nāḥiya/iqlīm*) y corredores estratégicos, más que a inventariar de forma exhaustiva cada *ḥiṣn* menor. En esa lógica, la documentación árabe emplea topónimos-comarca como Šumuntān, entendido como una amplia zona montañosa con numerosos castillos y aldeas (Olmo López 2004: 564-565), y al mismo tiempo evidencia que solo conocemos el nombre de algunos castillos citados, mientras que muchas fortificaciones quedarían fuera de la nominación explícita (Olmo López 2004: 575). Por este motivo, no es imprescindible que Torres aparezca nominalmente en las fuentes árabes para que su fortaleza sea estructuralmente islámica (en tanto pieza de red castral serrana), pero sí obliga a tratar con cautela cualquier identificación automática con un *ḥiṣn* árabe concreto si no se apoya en toponimia histórica o evidencias arqueológicas concluyentes (Olmo López 2004: 575).

Desde el punto de vista arqueológico-topográfico y de su evolución histórica, la fortaleza de Torres se inserta en el sistema defensivo de Sierra Mágina que, tras la conquista castellana de Baeza (1226), reordena el espacio como frontera: en el valle del Jandulilla, Torres cae y pasa a operar como punto avanzado en el borde meridional del sector cristiano, dentro de una dinámica típica de castillos de línea y control de pasos (López Cordero y González Cano 1998: 454). Años más tarde, en 1285, Sancho IV ordena la desvinculación de Torres del concejo de Baeza y dispone su transferencia jurisdiccional a la Orden de Calatrava, a fin de reordenar el espacio fronterizo del valle del Jandulilla. El problema es que hoy el registro material de dicho castillo está muy mermado y se subraya que apenas quedan restos, al haberse visto el castillo absorbido por la trama urbana del barrio del Castillo, coronado por la actual Torre del Reloj. Aun así, una noticia de época moderna recogida por López Cordero y González Cano (1998: 464) permite reconstruir rasgos formales (planta adaptada al roquedo, lectura poligonal o triangular y presencia de torres), lo que encaja bien con una fortificación de altura reocupada y reformada en fases bajomedievales. La evolución moderna es coherente con ese patrón: pérdida progresiva de funcionalidad militar, integración en el caserío y pervivencia sobre todo como hito topográfico y como memoria del lugar más que como arquitectura legible (López Cordero y González Cano 1998: 464).

En cuanto a Arjona, las fuentes árabes la recogen como *Arýūna*, integrada en la geo-

grafía vial y administrativa de al-Andalus, como contemplan al-Muqaddasī⁷ y al-Idrisī⁸ en sus distancias, lo que confirma su condición de hito territorial en el eje del Alto Guadalquivir (Arjona Castro 1990: 184 y 191). En clave poliorcética, la literatura histórica y el análisis de parámetros convergen en que la ciudad-fortaleza se refuerza ya en época emiral: Eslava Galán (1986: 26) recoge la tradición cronística de una fortificación defensiva en 888 por orden del emir ‘Abd Allāh, subrayando el encaje de Arjona como plaza fuerte en un paisaje de control de campiñas y caminos.

La trayectoria del alcázar o castillo debe leerse como una superposición de funciones. Durante la fase almorávide-almohade, Arjona se erige como plaza estratégica, y Eslava Galán (1986: 27) señala episodios de logística militar (como acopio de víveres en el primer tercio del siglo XII) y en un contexto de frontera dinámica. Ya en el siglo XIII, el enclave adquiere una dimensión política de primer orden, con motivo de la proclamación de Ibn al-Aḥmar (1232), insertándose Arjona en las tensiones postalmohades y anticipando la reconfiguración del poder en el sur peninsular, antes de la toma castellana. La incorporación cristiana de Arjona se sitúa de forma consistente en 1244, en el marco de las campañas de Fernando III en el Alto Guadalquivir (Eslava Galán 1986: 27-28).

En la Edad Moderna, el castillo de Arjona experimenta una evolución arquitectónica marcada por la desmilitarización y su progresiva absorción por la ciudad, de modo que el recinto pasa de ser infraestructura defensiva a operar como soporte de gestión urbana (portillos, cierres de puertas en coyunturas concretas) y, sobre todo, como espacio devocional y constructivo a raíz del denominado ciclo de las reliquias (1628-1640): con exhumaciones humanas y la decisión de erigir un santuario entre el antemuro y la muralla, implicando cortes y derribos de torres y paños para ganar superficie y reutilizar fábricas, reordenando la lectura del conjunto y fijando una nueva centralidad monumental dentro del antiguo ámbito castral (Eslava Galán 1986: 34-35). A lo largo del siglo XVIII, el proceso se intensifica con la ruina y el expolio (con intentos municipales de frenarlo), la autorización de adosamientos domésticos y derribos puntuales para vivienda, además del impacto del terremoto de 1755 en elementos principales (como la torre del homenaje) y de episodios de temporales que aceleran el deterioro, consolidándose así un castillo en un parcelario con arquitectura religiosa y residencial más que como fortaleza (Eslava Galán 1986: 46-47).

Desde el punto de vista arqueológico-arquitectónico, lo más característico del castillo o alcázar de Arjona es su lectura como recinto complejo (murallas, torres y dispositivos de acceso), donde conviven soluciones de obra de piedra en zócalos y alzados de tapial (tapias calicestradas), una combinación típica de la ingeniería militar medieval por razones de resistencia a impactos y estabilidad constructiva. Asimismo, resulta especialmente significativa la coexistencia material de estos elementos y su recurrencia en distintas partes del conjunto defensivo. A ello se suma el estudio contemporáneo de la restauración, que permite documentarlos con buen detalle técnico —mechinales, tongadas y módulos próximos a la vara castellana— y vincularlos con criterios de intervención compatibles con la tradición constructiva (Rueda Godino 2020: 292-293).

En el Alto Guadalquivir, Baeza, Torres y Arjona incorporaron en sus armas municipales la cruz patriarcal, de modo que este motivo se consolidó como un marcador heráldico local. En ese marco iconográfico, nuestra pieza monetiforme contramarcada —con un acceso flanqueado por torres y rematado por una cruz patriarcal— puede interpretarse como una formulación sintética que remite a esos repertorios cívicos: la puerta o castillo actúa como emblema de plaza fortificada, mientras que la cruz patriarcal funciona como señal distintiva de adscripción territorial o, al menos, como referencia visual inteligible dentro de ese mismo horizonte simbólico. Pese a la incorporación de cruces patriarcales en la heráldica de dichas plazas castellanas, fue Caravaca de la Cruz la que acabó imponiéndose como referente paradigmático, hasta el punto de sobredimensionar lecturas retrospectivas de signos análogos. Esta primacía no se entiende sin la potencia simbólica del célebre castillo de Caravaca, convertido en un soporte

7 *Aḥsan al-taqāsīm fī ma’rifat al-aqālīm*, 2ª ed. de M. J. de Goeje (1906), Leiden, p. 233.

8 *Los caminos de Al-Andalus en el siglo XII según «Uns al-Muḥayy wa-Rawḍ al-Furayḥ» (Solaz de corazones y prados de contemplación)*, ed. y trad. de Jassim Abid Mizal (1989), Madrid, p. 235, nº 300.

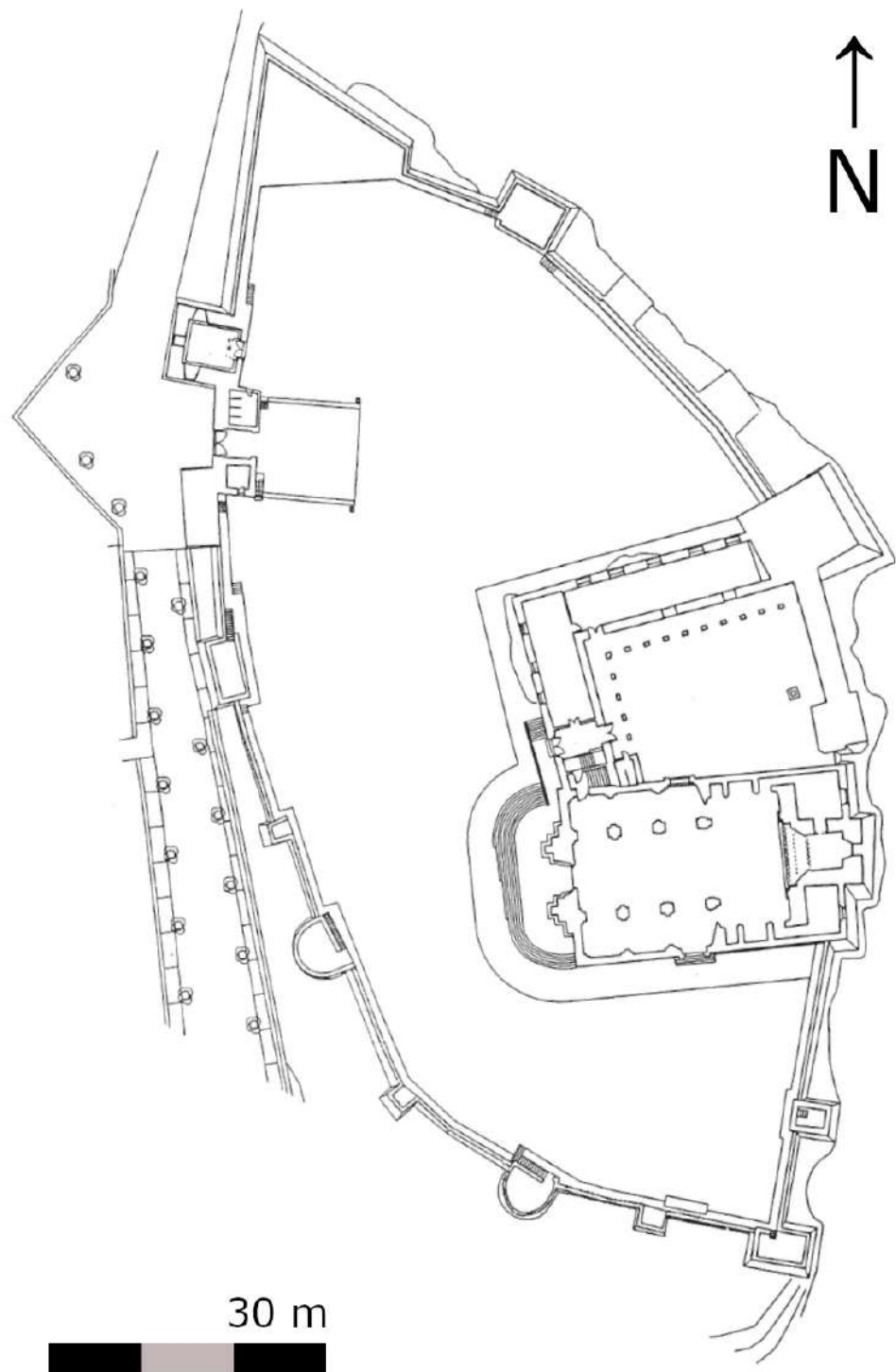


Figura 5. Planta del actual castillo de Caravaca con la Real Basílica-Santuario de la Vera Cruz. Adaptado de Pozo Martínez *et al.* (2000: s.p.).

visual, narrativo y de una identidad local que, a través de su Vera Cruz, se proyectó más allá de su ámbito.

Precisamente por esto, el conjunto monumental de Caravaca de la Cruz —fortaleza y basílica-santuario— no puede interpretarse únicamente como una superposición funcional (defensa/culto), sino como una construcción simbólica de larga duración en la que lo militar y lo sacro se codifican, se retroalimentan y terminan por cristalizar en un lenguaje visual estable. De hecho, la propia evolución del edificio insiste en que el complejo, desde su origen como albacar o fortaleza islámica del siglo XII —mencionada por Yāqūt al-Ḥamawī como *ḥiṣn*

*Qarabāka*⁹—, fue transformándose según las necesidades históricas (Brotons Yagüe 1999), hasta que, tras la conquista cristiana de 1243, adquirió connotaciones religiosas a partir del relato de la aparición de la cruz, desarrollándose progresivamente como fortaleza y basílica-santuario y con un impacto que rebasa lo local a tenor de su declaración como sede jubilar, Ciudad Santa y *Basílica menor* (Martínez Ramos 2011: 51).

Como ya se ha comentado en el apartado de análisis, el motivo de las torres-puerta reproducidas en la principal contramarca de nuestra pieza —realmente, un vano de acceso flanqueado por torres— remite a un vocabulario visual defensivo perfectamente inteligible en la Península Ibérica, pero en el caso caravaqueño adquiere un matiz adicional: la cruz patriarcal de doble travesaño no acompaña la arquitectura, sino que la corona y resignifica. En términos de semiótica del poder local, el castillo funciona como continente y garantía (custodia, amparo, fortaleza), mientras que la Vera Cruz actúa como contenido identitario y devocional; juntos construyen un emblema sintético del castillo-santuario que, desde finales de la Edad Media, se explica precisamente por la inserción de un espacio sacro, destinado al culto del *lignum crucis* dentro de la fortaleza (fig. 5).

Desde el punto de vista arquitectónico, las fuentes y la lectura arqueológica permiten distinguir, en la fase bajomedieval, un segundo retraimiento o castillo interior de planta esencialmente cuadrangular, reforzado por torres en esquinas y por elementos intermedios en los lienzos, y protegido —al menos en los flancos N y W— por un antemuro o barrera torreada. Esta imagen de una fortaleza regular, con torres principales en ángulos y torres menores articulando los paños, es clave porque ofrece el trasfondo material de nuestro referente iconográfico: no se trata de un castillo genérico, sino de un recinto cuya topografía defensiva y sacralización están bien documentadas. En ese contexto, destaca la Torre de la Vera Cruz (esquina SE, hoy dentro del santuario), vinculada desde finales del siglo XV a la custodia cultual de la reliquia, con capillas superpuestas y dependencias conectadas al complejo tardogótico, lo que explica que el signo sagrado se convierta en un remate visual privilegiado dentro del conjunto fortificado (Brotons Yagüe 1999: 444).

Si bajamos al problema del prototipo de torres-puerta, las opciones son muy sugerentes, aunque obligan a matizar la lectura literal de una puerta flanqueada por dos torres. En el castillo interior se documentan accesos formalmente integrados en torres: (I) la Torrecilla “denmedio” o de la segunda puerta, donde se localizaba la puerta segunda (con arco de cantería, quicialeras y batiente ordenados en 1507); (II) la Torre de la Puerta ferrata, que alojaba el ingreso principal (puerta de fierro), y (III) la Torre de la Tribuna (ángulo SW), concebida como tránsito de comunicación desde el albacar hacia el espacio de liza y las torres-puerta de acceso al segundo retraimiento, con pasadizo acodado para dificultar el asalto (Brotons Yagüe 1999: 446 y 448). Estos tres casos aportan un prototipo tipológico (la puerta en o bajo torre, y el acceso fortificado como elemento de identidad del conjunto), pero no describen una puerta entre dos torres en sentido estricto.

En paralelo, cuando ampliamos la escala al recinto del albacar o la fortaleza exterior, la documentación recoge una muralla torreada con un número elevado de torres y, lo que aquí interesa especialmente, denominaciones explícitas asociadas a accesos, como la Torre de la Puerta ferrata, ya citada, y la Torre de la Respuesta, además de otras (Torre de las Toscas, Juan Negrete, etc.), lo que indica la centralidad simbólica y funcional de los puntos de entrada y salida en la articulación del paisaje fortificado (Eiroa Rodríguez 2002: 80). No obstante, con los trabajos arqueológicos existentes no podemos confirmar un prototipo en sentido iconográfico estricto (una puerta concreta representada como vano central flanqueado por dos torres), sino más bien un prototipo conceptual e institucional: el acceso fortificado (torres-puerta) como motivo abreviado del castillo, y la Vera Cruz como remate que convierte la fortaleza en santuario. En esa línea, la contramarca de nuestra pieza monetiforme encaja mejor como una imagen-enseña (esquemática, casi heráldica) antes que como una evidencia arquitectónica,

⁹ *Muʿjam al-Buldān*, Vol. 4, ed. de F. Wüstenfeld (1869), Leipzig, p. 319 (columna izquierda). Además de esta referencia, el geógrafo al-Himyarī, en su *al-Rawḍ al-Miʿtār fī Khabar al-Aqtār*, recoge *Qarabāka* y la identifica como una alquería del distrito de Mula, según la ed. parcial de É. Levi-Provençal (1938), Leiden, n.º 136, trad. en p. 180 y texto árabe en p. 150, correspondiéndose con un asentamiento en llano o bajo el castillo. Una vez más, hay que recordar que cuando las fuentes islámicas utilizan *ḥiṣn* siempre se refieren a fortalezas, no necesariamente cabezas de distrito.

pero apoyada en realidades muy precisas: torres mayores (Vera Cruz, Mirador, Chacona) y puertas específicas (Puerta ferrata, Torrecilla “denmedio”), en un conjunto cuya evolución quedó marcada por la función devocional y peregrina del recinto (Brotons Yagüe 1999: 444-448; Martínez Ramos 2011: 52).

Desde un punto esencialmente diacrónico, la evolución del complejo no hace sino ratificar la fusión del carácter simbólico-sagrado con el militar. Así, el complejo fortificado de Caravaca se articula, a finales de la Edad Media, en dos “apartamientos”: un recinto externo (muralla torreada del albacar) y un recinto interno o “castillo de dentro”, de planta rectangular, concebido como núcleo señorial y, progresivamente, como soporte del santuario de la Vera Cruz (Eiroa Rodríguez 2002: 78-80). Este segundo recinto se protege, además, mediante cava/foso y barrera antemural: la documentación permite situar la construcción (o consolidación efectiva) de la barrera entre 1468 y 1480, pues en 1468 se indica su ausencia hacia la villa y su carácter “*muy necesario*”, mientras que en 1480 se constata ya “*de fuera de la fortaleza vna barrera*” (Eiroa Rodríguez 2002: 79).

En el recinto interno, las torres mayores estructuran la lectura cronológica y funcional. La Torre Chacona (esquina NE) aparece ya en 1468 como torre del homenaje; se describe ciega hasta diez tapias y, desde esa cota, con una cámara accesible por un adarve de diez pies ($\approx 2,80$ m) que venía por el muro oriental desde la Torre de la Vera Cruz. En niveles superiores se documenta una “guirnalda” (cadahalso/balcón saledizo defensivo) y, culminando, un terrado pretilado y almenado donde se menciona una capilla de la Vera Cruz; a fines del XV la cámara superior se cubría con bóveda de yeso y en 1507 se ordena ejecutar una nueva bóveda (Brotons Yagüe 1999: 445). La Torre del Mirador, entre Chacona y Vera Cruz, se conecta mediante el adarve y contiene una dependencia abovedada sobre la cual se levantaba el mirador (Eiroa Rodríguez 2002: 83-85).

El rasgo decisivo para entender la singularidad caravaqueña es la Torre de la Vera Cruz (esquina SE) y su conversión en arquitectura sacra de varios niveles. A finales del siglo XV aloja, al menos, la Capilla de la Aparición, “*fecha en lo hueco de la torre... en el segundo suelo*”, y sobre ella la Capilla (o sala) del Conjuro (Brotons Yagüe 1999: 451-452). La reforma atribuida al vicario Diego Chacón se materializa en 1494: la Capilla de la Aparición pasa de cubierta de madera (1480) a bóveda de crucería (terceletes), con decoración explícita de la Vera Cruz sostenida por ángeles y armas de los Chacón, y con plementería celeste de azul y estrellas doradas (Brotons Yagüe 1999: 451). El Conjuro, mencionado por vez primera en 1494, se alcanzaba por escalera de caracol desde la Sala Grande (Brotons Yagüe 1999: 452), y su uso ritual queda igualmente subrayado por testimonios que aluden a su empleo ante tempestades; en 1507 se describe, en lo alto, una torre con cuatro ventanas desde donde muestran o sacan la Vera Cruz, y una campana mediana vinculada a ese hecho (Brotons Yagüe 1999: 466).

El sistema de accesos del castillo de dentro ofrece, además, un referente formal particularmente relevante para nuestra pieza monetiforme, porque concentra precisamente la lógica de puerta fortificada y control del paso. En 1507 se documenta en la Torre nº 20 una “puerta segunda” (arco, quicaleras y batidor), asociada a la “torrecilla denmedio”, que apunta a un acceso jerarquizado y defensivo (Brotons Yagüe 1999: 447). A ello se suma la Puerta “ferrata” (en relación con la Torre de la Puerta ferrata), descrita en clave de seguridad —forrada con chapas de hierro—, con tránsito interior flanqueado por dos puertas de doble hoja (Brotons Yagüe 1999: 464). En el ángulo SW, la Torre de la Tribuna incorpora un segundo cuerpo asociado a la tribuna de la Sala Larga; en 1494 se ordena retirar una campana y techarla, y su puerta queda protegida por la barrera (sitara/antemuro), que dispone torres en las esquinas NW y SW, otra frente a la Puerta ferrata y probablemente dos más en el lienzo norte (Brotons Yagüe 1999: 447, 449 y 464). En términos iconográficos, este conjunto documenta (sin necesidad de forzar analogías) un imaginario material de “torres-puerta” y de accesos flanqueados por torres, susceptible de ser condensado en un emblema simplificado como el existente en nuestra pieza monetiforme.

En el flanco norte del recinto interno se reconocen otras torres con trayectoria propia, útiles para completar la síntesis cronológica. La Torre del Palomar (nº 23, esquina NW) se describe caída entre 1478-1480, y poco después se indica que fue reconstruida de nuevo por Juan Chacón, con un gasto de 6.500 maravedís; en 1498 se alude a su condición mediada y

en 1549 se insiste en su mal estado y en la necesidad de repararla, aunque en 1625 aún se la menciona (Brotons Yagüe 1999: 448). Próxima a ella, una torre llamada en 1507 “*de la cocina*” (y denominada en el siglo XVI “*de los toçinos*”) se vincula a dependencias de servicio y a la continuidad del adarve (Brotons Yagüe 1999: 448). Finalmente, la gran inflexión moderna llega con el derribo parcial o la transformación del sistema defensivo y la construcción del santuario barroco, pues en 1617 se inician las obras del nuevo Santuario que afectan a la Torre de la Vera Cruz y lienzos anejos (Brotons Yagüe 1999: 444; Navarro Martínez 2003-2005: 53). Asimismo, la literatura técnico-constructiva sitúa ese mismo año como el momento de la demolición de las murallas y el inicio de la Basílica-Santuario, con fases sucesivas durante el siglo XVII (Martínez Ramos 2011: 53).

Tras la revisión de los principales castillos o fortalezas y de las plazas castellanas que han incorporado en sus heráldicas motivos similares, si no idénticos, debemos preguntarnos: ¿por qué Baeza, Torres y Arjona así como Caravaca de la Cruz reproducen cruces patriarcales o de doble travesaño? En Baeza, el emblema se articula sobre una lectura conquistadora (puerta/alcázar, llaves y cruces), que la propia interpretación institucional contemporánea ha vinculado al día de San Andrés (de ahí el aspa) y a la reconquista como hito identitario (Nicas Moreno y Lorite Cruz 2020: 135). Ahora bien, debe insistirse en que la cruz patriarcal no debería explicarse en exclusiva bajo el argumento devocional y legendario, ya que su presencia se entiende mejor si se considera que, tras la toma cristiana (1226) y antes de erigirse el obispado de Baeza (1236), el territorio quedó en la órbita religiosa de la archidiócesis primada de Toledo, cuyo estatus se simboliza precisamente mediante cruces pontificales o arzobiscales de travesaños superpuestos (Nicas Moreno y Lorite Cruz 2020: 138-142). En este sentido, el doble travesaño operaría como signo de jurisdicción eclesiástica (y de autoridad) compatible con una ciudad que construye su identidad heráldica en torno a la conquista, la puerta fortificada y las llaves.

Torres constituye un caso casi didáctico: su propia explicación heráldica remite a la condición de plaza vinculada a Baeza y al influjo del antiguo sello baezano; la cruz (y el conjunto puerta/torres) se interpreta como signo de victoria y como herencia del modelo institucional de Baeza (Nicas Moreno y Lorite Cruz 2020: 256-258). Arjona, por su parte, ofrece una doble clave: en un cuartel, la cruz se lee como signo de Cristo plantado sobre una fortaleza conquistada por Fernando III; y en otro, el aparato simbólico (alcázar y llaves) se entiende explícitamente por la relación política con Baeza (sujeción/alianzas bajomedievales), de modo que la cruz patriarcal participa tanto de la narrativa de conquista como de una lógica de dependencia o imitación de armerías. Caravaca de la Cruz es distinta, pues el municipio murciano utiliza la cruz patriarcal no tanto por difusión municipal sino por la centralidad de una reliquia y su culto.

En síntesis, mientras Baeza-Torres-Arjona explican la cruz patriarcal sobre todo por memoria de conquista y jurisdicción eclesiástica, Caravaca la explica por devoción, reliquia y sacralización identitaria, amén de la presencia templaria (1266-1312) en cuyo contexto los *ligna crucis* se custodiaron, como dijimos, en relicarios con forma de cruz de doble travesaño.

6. CONCLUSIONES

A la luz de la iconografía disponible, la contramarca con torres-puerta y la cruz patriarcal de doble travesaño existente en nuestra pieza monetiforme debe entenderse menos como una representación literal de un acceso concreto y más como un emblema condensado del binomio castillo-cruz patriarcal: por un lado, remite a la existencia de accesos específicos y fuertemente defendidos en un castillo, proporcionando la base verosímil del motivo con puerta flanqueada; por otro, la cruz patriarcal que corona el conjunto reproduce la subordinación simbólica de la arquitectura militar al signo sacro.

De igual modo, conviene desvincular la pieza monetiforme de una adscripción directa a Caravaca de la Cruz. No solo por su procedencia (hallazgo aislado en Linares, Jaén), sino porque el motivo de puerta flanqueada por dos torres coronadas por cruz patriarcal o de doble travesaño cuenta con paralelos heráldicos jienenses prácticamente idénticos, constituyendo los referentes culturales más inmediatos para un objeto recuperado en el Alto Guadalquivir:

Baeza, Torres y Arjona (en su primer cuartel) reproducen precisamente esa misma sintaxis emblemática, sin necesidad de recurrir a un foco murciano. En este sentido, el éxito propagandístico posterior de la Cruz de Caravaca —y su notable proyección devocional— ha tendido a sobredimensionar su centralidad retrospectiva, eclipsando otros usos municipales peninsulares de la cruz patriarcal como signo de pertenencia, autoridad o garantía.

En paralelo, la contramarca epigráfica (-SVS o -VS) parece más verosímil interpretarla como antroponímica (nombre personal masculino latino o incluso apellido), en consonancia con hábitos documentales de la Edad Moderna donde los antropónimos aparecen total o parcialmente latinizados —o en castellano fuertemente latinizado— en registros epigráficos y documentales. Desde esta óptica, castillos, cruces y letras pueden funcionar como marcas de emisor, procedencia o garantía, sin implicar necesariamente una finalidad cultural.

Desde un punto de vista cronológico, la procedencia de la pieza —de un hallazgo aislado en Linares (Jaén) y, en concreto, de un lote dominado por resellos del siglo XVII y por materiales de la Edad Moderna (como hebillas)— no prueba por sí misma una cronología (al carecer de contexto), pero sí aporta una coherencia contextual con una fabricación y una circulación monetaria propias de la Edad Moderna y en ambientes donde esos resellos y objetos son, estadísticamente, dominantes.

Respecto a la funcionalidad de la pieza monetiforme, con dos contramarcas de emisor, procedencia y/o garantía, lo más razonable es priorizar la interpretación metrológica: una placa correctora de mermas o, más propiamente, una pesa de calibración destinada a contrastar discrepancias entre el peso efectivo de una pieza y un patrón, y a cuantificar el descuento aplicable en operaciones de verificación o cambio. Esta interpretación gana consistencia al compararla con recientes placas octogonales y unifaces documentadas en Castilla (Braña Pastor *et al.* 2023: 52-53), con pesos que, si no idénticos, sí parecen relativamente estandarizados, amén de las contramarcas identificativas y las alusiones epigráficas, relacionadas con cambistas, mercaderes o plateros con oficio de marcador.

En nuestro caso, esta consideración resulta especialmente pertinente si la pieza monetiforme se empleó en clave metrológica, es decir, como instrumento de calibración o mermas. Por el momento, la singularidad del ejemplar —pieza única y, por ahora, con una contramarca principal sin paralelos conocidos en marcas de platería— obliga a contener las inferencias, limitando cualquier avance sobre talleres, seriaciones y circuitos de circulación. La cruz patriarcal con doble travesaño constituye, incluso hoy día, un potente marcador de afiliación no necesariamente caravaqueña, pero compatible con distintos escenarios de producción y uso donde la cruz patriarcal fue utilizada por otros municipios; por consiguiente, las conclusiones aquí propuestas deben mantenerse provisionales hasta que se documenten nuevos ejemplares comparables o aparezcan evidencias materiales que permitan corroborar las hipótesis planteadas.

7. BIBLIOGRAFÍA

- Arjona Castro, A. (1990). Geografía histórica de Córdoba. *Boletín de la Real Academia de Córdoba*, 118, 175-197.
- Aymamí Aymemí, T. (2014). Aproximación al estudio de las medallas devocionales Hamerani de los siglos XVII-XVIII. *Gaceta Numismática*, 187, 15-39.
- Balaguer Prunés, A. M. (2014). Las medallas religiosas: función y ensayo de clasificación. *Gaceta Numismática*, 187, 3-14.
- Braña Pastor, J. L. y Roma Valdés, A. (2016). Pesas monetarias en Castilla entre 1488 y 1731. *Numisma*, 260, 105-133.
- Braña Pastor, J. L., Rueda Rodríguez-Vila, P. y Roma Valdés, A. (2023). *Las pesas monetarias. Pesas de la Corona de Castilla anteriores a 1731. Pesas españolas desde 1731 hasta el siglo XX*. Madrid: autores editores.
- Brook, A. J. S. (1907). Communion Tokens of the Established Church of Scotland —Sixteenth, Seventeenth, and Eighteenth Centuries. *Proceedings of the Society of Antiquaries of Scotland*, 41, 453-604.
- Brook, A. J. S. (1908). *Communion Tokens of the Established Church of Scotland: Sixteenth, Sev-*

- enteenth, and Eighteenth Centuries*. Edinburgh: Neill & Co., Ltd.
- Brotons Yagüe, F. (1999). Excavaciones arqueológicas en la Iglesia de la Ssma. y Vera Cruz de Caravaca: el castillo bajomedieval y su santuario tardogótico. *Memorias de Arqueología* 9/1994, 441-466.
 - Calvino, J. (1599). *Traité des reliques*. Genève: Pierre de La Roviére.
 - Carmona Ruiz, M. A. (2010). La conquista de Baeza. En *Fuero de Baeza. Estudios introductorios, edición de Jean Roudil y facsímil*. Jaén: Universidad de Jaén, 13-30.
 - Courtenay, W. J. (1972). Token coinage and the administration of poor relief during the Late Middle Ages. *Journal of Interdisciplinary History* 3(2), 275-295.
 - Cresswell, O. D. (1985). *Cresswell's Comprehensive Directory of World Communion Tokens*. Ottawa: Nadin-Davis Numismatics.
 - Crusafont Sabater, M. (1999). *Pesals monetaris de la Corona catalanoaragonesa*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans. Societat Catalana d'Estudis Numismàtics.
 - Eiroa Rodríguez, J. A. (2002). La fortaleza de Caravaca a finales de la Edad Media. En *Evolución urbana y actividad económica en los núcleos históricos*. Murcia: Universidad de Murcia, 71-88.
 - Eslava Galán, J. (1986). Las defensas de Arjona. *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 125, 25-91.
 - Fernández García, F., Pozo Martínez, I. y Marín Ruiz de Assín, D. (2003). *La Santa Vera Cruz de Caravaca. Textos y documentos para su historia (1517-2001). Volumen II*. Caravaca de la Cruz: Ayuntamiento de Caravaca de la Cruz.
 - Fernández Guirao, F. J. (2016). Los Laborda, una familia de plateros entre los siglos XVI-II-XIX. *Clavis*, 9, 77-102.
 - Fernández Nanclares, A., Munoa Roiz, R. y Rabasco Campo, J. (1992). *Marcas de la plata española y virreinal*. Madrid: Antiquaria
 - Feuarden, F.-B. (1907). *Collection Feuarden. Jetons et méreaux depuis Louis IX jusqu'à la fin du Consulat de Bonaparte. Tome 2. Provinces et villes*. París: Rollin et Feuarden.
 - Frolow, A. (1961). *La relique de la vraie Croix. Recherches sur le développement d'un culte*. París: Institut français d'études byzantines.
 - Frolow, A. (1965). *Les reliquaires de la Vraie Croix*. París: Institut français d'études byzantines.
 - Gallamini, P. (1989). La medaglia devozionale cristiana: secoli XVII-XVIII-XIX (parte I, secolo XVII). *Medaglia*, 24, 35-78.
 - Gallamini, P. (1990). La medaglia devozionale cristiana: secoli XVII-XVIII-XIX (parte II, secolo XVIII). *Medaglia*, 25, 60-124.
 - Gallamini, P. (1991). La medaglia devozionale cristiana: secoli XVII-XVIII-XIX (parte III, secolo XIX). *Medaglia*, 26, 93-120.
 - García Armesto, M. J. (2013). Alfonso VII y el isidoriano pendón de Baeza: historia, mito y realidad. *Argutorio*, 31, 26-33.
 - García Torralbo, M. C. (2002). La puerta de Bedmar y la muralla de Baeza. *Sumuntán*, 17, 163-192.
 - García Zapata, I. J. (2015). La imagen de una reliquia: la platería y otras artes del metal al servicio de la devoción de la Santísima Vera Cruz de Caravaca, «blasón grande de estos reinos». *Toletana*, 32, 289-307.
 - García Zapata, I. J. (2020). *El arte de la platería en Murcia. Estudio histórico-jurídico de la corporación*. Madrid: Sílex.
 - Geary, P. J. (1986). Sacred commodities: the circulation of medieval relics. En A. Appadurai, (ed.), *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*. Cambridge: Cambridge University Press, 169-191.
 - Gómez Muñoz, G. y Sánchez Velasco, J. (2011). Revisión de la inscripción CIL II²/5, 344: un fragmento de cruz de Caravaca. *Habis*, 42, 293-298.
 - González Blanco, A. (1993-1994). La leyenda de la Cruz de Caravaca y la historia de la villa al filo del comienzo de la reconquista. *Anales de Prehistoria y Arqueología*, 9-10, 293-300.
 - Jiménez Martínez, F. (2014). La medalla religiosa o devocional; algunas reseñas escritas en el siglo XVIII. *Gaceta Numismática*, 187, 61-64.
 - Kazan, G. y Higham, T. (2020). The relics of the True Cross: an interdisciplinary approach. En A. M. Pazos, (ed.), *Relics, Shrines and Pilgrimages: Sanctity in Europe from Late Antiquity*.

- Abingdon-New York: Routledge, 225-246.
- Klein, H. A. (2004). Eastern Objects and Western Desires: Relics and Reliquaries between Byzantium and the West. *Dumbarton Oaks Papers*, 58, 283-314.
 - Labrot, J. (1987). Étude des éléments numismatiques de Montségur: les méreaux de la période médiévale. Essai d'interprétation et perspectives de recherche. *Heresis*, 9, 65-91.
 - López Cordero, J. A. y González Cano, J. (1998). Castillos y atalayas en la frontera de Sierra Mágina. En *II Estudios de Frontera. Actividad y vida en la frontera*. Jaén: Diputación Provincial de Jaén, 453-466.
 - Marín Ruiz de Assín, D. (2004). Una estauroteca bizantina en el Reino de Murcia en la Edad Media. *Murgetana*, 111, 15-45.
 - Martínez Ramos, D. (2011). Fortaleza y basílica-santuario de la Vera Cruz de Caravaca. Análisis histórico-constructivo y de patologías. En *XXII Jornadas de Patrimonio Cultural de la Región de Murcia*. Murcia: Tres Fronteras, 51-59.
 - Melgares Guerrero, J. A. (2019). Historia y devoción a la Santísima y Vera Cruz de Caravaca. En *Salvados por la Cruz de Cristo. Libro de Actas del III Congreso Internacional de Cofradías y Hermandades (Murcia, 2017)*. Murcia: Universidad Católica San Antonio de Murcia, 83-86.
 - Mitchiner, M. y Skinner, A. (1983). English tokens, c. 1200 to 1425. *British Numismatic Journal*, 53, 29-77.
 - Molina Molina, Á. L. (2015). El culto a las reliquias y las peregrinaciones al santuario de la Vera Cruz de Caravaca. *Murgetana*, 133, 9-34.
 - Montaner Frutos, A. (2009). El pendón de San Isidoro o de Baeza: sustento legendario y constitución emblemática. *Emblemata*, 15, 29-70.
 - Navarro Martínez, J. (2003-2005). Santuario de la Vera Cruz de Caravaca. *Memorias de Patrimonio*, 7, 53-73.
 - Nicás Moreno, A. (2011). *Heráldica municipal de la provincia de Jaén*. Jaén: Fundación Caja Rural de Jaén.
 - Nicás Moreno, A. y Lorite Cruz, P. J. (2020). *Historiografía de la heráldica institucional de la ciudad de Baeza. Nuevo discurso histórico, heráldico y emblemático*. Jaén: Fundación Caja Rural de Jaén.
 - Olmo López, A. (2004). Las *barāyila* como unidad geográfica y territorial en al-Andalus. En F. Toro Ceballos y J. Rodríguez Molina (coords.), *V Estudios de Frontera. Funciones de la red castral fronteriza. Homenaje a Don Juan Torres Fontes*. Jaén: Diputación Provincial de Jaén, 561-576.
 - Parejo Delgado, M. J. (2006). Las ciudades de Baeza y Úbeda en el siglo XIII: el medio ambiente urbano. En M. González Jiménez (ed.), *El mundo urbano en la Castilla del siglo XIII. Vol. II*. Sevilla: Fundación El Monte, 227-236.
 - Parno, T. G. y Horsley, T. J. (2021). Rediscovering St Mary's Fort, the founding site of the Maryland colony. *Antiquity*, 95(384): e36, 1-7.
 - Pennestrì, S. y Teklemariam Bache, Y. (a cura di) (2019). *Il campionato di medaglie devozionali della bottega Hamerani (Vols. I - II)*. Roma: Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato.
 - Pérez Bueno, L. (1952). *Catálogo de la colección de cruces del Museo del Pueblo Español*. Madrid: Museo del Pueblo Español.
 - Pozo Martínez, I., Fernández García, F. y Marín Ruiz de Assín, D. (2000). *La Santa Vera Cruz de Caravaca. Textos y documentos para su historia (1285-1918). Volumen I*. Murcia: Ediciones Myrtia.
 - Rohault de Fleury, C. (1870). *Mémoire sur les instruments de la passion de N.-S. J.-C.* París: Lesort.
 - Rueda Godino, S. M. (2020). Propuesta metodológica para la puesta en valor de una mural urbana: la restauración de la muralla del Alcázar de Arjona. En *I Simposio anual de Patrimonio Natural y Cultural ICOMOS España (Madrid, 2019)*. Valencia: Editorial Universitat Politècnica de València, 289-295.
 - Rueda Rodríguez-Vila, P. (2018). Las pesas monetarias castellanas en el siglo XV. *OMNI*, 12, 178-192.
 - Sainz Varona, F. (2008). *La medalla de devoción en Europa entre los siglos XVI y XIX*. Burgos (edición del autor).
 - Salvà Picó, D. de G. (2014). La medalla religiosa en Cataluña. Propuesta de cronotipología.

- Gaceta Numismática*, 187, 41-59.
- Sánchez Romero, G. (1995). El gremio de vaciadores de cruces de Caravaca en el siglo XVI-II. Un intento fallido. *Revista de las Fiestas de la Cruz*, Caravaca de la Cruz, s.p.
 - Sánchez Romero, G. (2001). Ensayo histórico sobre el acontecimiento religioso de la Vera Cruz de Caravaca y su santuario. *Murgetana*, 104, 43-89.
 - Schenk, J. (2017). The documentary evidence for Templar religion. En K. Borchardt, K. Döring, P. Josserand y H. J. Nicholson (eds.), *The Templars and their Sources*. Abingdon-New York: Routledge, 199-211.
 - Shutty, M. S. (2013). *Communion Tokens: A Guide for Collecting Scottish, Canadian & United States Tokens*. Shelbyville: Wasteland Press.
 - Spencer, B. (1998). *Pilgrim Souvenirs and Secular Badges*. London: The Stationery Office.
 - Torres Mas, M. y Benítez de Lugo Enrich, L. (2009). El inmueble de la calle La Merced nº 2 y la muralla histórica: arqueología preventiva en Baeza (Jaén). *Anuario Arqueológico de Andalucía 2009* (signatura AAA_2009_454), 1-16. Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura.
 - van Asperen, H. (2005). A Dutch saint and a database of badges and ampullae. *Peregrinations: Journal of Medieval Art and Architecture*, 1(4), 1-7.
 - Zafra de la Torre, N. y Pérez Bareas, C. (1992). Excavaciones arqueológicas en el Cerro del Alcázar de Baeza. Campaña de 1990. Informe preliminar. *Anuario Arqueológico de Andalucía 1990*, Tomo III (Actividades de Urgencia), 294-303. Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura y Medio Ambiente.

LOS SALVATIERRA, UNA FAMILIA DE ESCULTORES A FINALES DEL SIGLO XVII Y COMIENZOS DEL XVIII. ALGUNAS NOTAS.

THE SALVATIERRA, A FAMILY OF SCULPTORS IN THE LATE 17TH AND EARLY 18TH CENTURIES. SOME NOTES.

Miguel Ángel Sánchez García
Investigador independiente
<https://orcid.org/0000-0003-0968-1765>
migansaga@gmail.com

Para Ana, que me enseñó Murcia

RESUMEN

Los Salvatierra, Francisco y sus hijos, Isidro y Juan Antonio, fueron destacados escultores que trabajaron en lugares hoy pertenecientes a las provincias de Albacete, Alicante, Murcia y Valencia, a finales del siglo XVII y la primera mitad del XVIII. Aunque no son desconocidos, las noticias que tenemos sobre ellos son todavía escasas. Este trabajo tiene como finalidad revisar lo que otros autores han escrito sobre ellos y, sobre todo, aportar nuevos datos biográficos y artísticos de estos tres artífices.

Palabras clave: Escultor, Salvatierra, Retablo, Imaginería, Barroco.

ABSTRACT

The Salvatierra family, Francisco and his sons, Isidro and Juan Antonio, were prominent sculptures who worked at the end of the 17th century and beginning of the 18th areas which now belong to the provinces of Albacete, Alicante, Murcia and Valencia. Although they are not unknown, the information we possess on them is still scarce. The aim of this study is to revise the information on them provided by other authors, and above all, offer new biographical and artistic data on these three artists.

Keywords: Sculptor, Salvatierra, Altarpiece, «Imaginería», Baroque.

En tiempos pretéritos el papel de la familia sobre los destinos individuales era bastante mayor y explícito que lo es hoy. La familia, las relaciones de parentesco, las estrategias matrimoniales y las redes sociales tenían enorme influencia en las trayectorias vitales y profesionales de los individuos. Es bien conocida la importancia que el factor familiar tuvo en el pasado tanto en los procesos de formación y aprendizaje como en el posterior acceso al mundo laboral en muchos oficios y profesiones. Fijaremos aquí nuestra atención en una familia de escultores: los Salvatierra. Francisco Salvatierra y sus hijos, Isidro y Juan Antonio, fueron destacados escultores que trabajaron en tierras hoy pertenecientes a las provincias de Albacete, Alicante, Murcia y Valencia a finales del siglo XVII y en la primera mitad del XVIII. Aunque no son desconocidos, las noticias que tenemos sobre ellos tampoco son muy abundantes. Este trabajo tiene como finalidad revisar lo que otros autores han escrito sobre ellos y, sobre todo, aportar nuevos datos biográficos y artísticos de estos tres artífices. Así, poco a poco, con las futuras contribuciones de otros estudios, quedarán mejor definidos los perfiles biográficos de cada uno de los miembros de esta familia de escultores y tendremos un mejor conocimiento de las obras que realizaron cada uno de ellos.

1. FRANCISCO SALVATIERRA (C.1655 - C.1714)

Francisco Salvatierra fue hijo de Juan de Salvatierra y María Vergara. Nació en Villarroya de la Sierra (villa de la actual provincia de Zaragoza, en la comarca de Calatayud)¹. Desconocemos la fecha precisa, pero pensamos que debió de nacer en torno a 1655 si tomamos en consideración que se casó en 1679. De su infancia y de su formación como escultor no tenemos ninguna referencia. De hecho, la primera noticia que hemos logrado encontrar sobre él ha sido su casamiento, en la villa de Almansa (Albacete), el 4 de junio de 1679, con Teresa Villanueva, hija del escultor Joseph de Villanueva Cano y su mujer, Felipa Falcó². Consideramos que Francisco Salvatierra formaba parte del taller de Joseph de Villanueva desde unos años antes (cuando este se encontraba en Alicante trabajando en la colegial de San Nicolás y en el camarín de la Santa Faz). Estamos, pues, ante un ejemplo más de endogamia socio-profesional, tan frecuente en aquella época (Puig, 2019: 738-759). En 1679, Villanueva y Salvatierra estaban en Almansa, muy probablemente fabricando el retablo mayor de la parroquia de Nuestra Señora de la Asunción. En 1680 seguían residiendo allí, como lo prueba el nacimiento del primer hijo de Francisco Salvatierra y Teresa Villanueva, Isidro Joseph (que seguiría sus pasos en el oficio), que fue bautizado el 14 de abril³. El matrimonio tuvo numerosa descendencia, como veremos.

La siguiente noticia que poseemos sobre Francisco Salvatierra procede de internet. En una página que aporta diversos apuntes sobre Teresa de Cofrentes, localidad de la provincia de Valencia, son reseñados algunos años y acontecimientos destacados de la historia del pueblo. La información ofrecida es muy valiosa para nosotros, aunque hay que lamentar que, como ocurre en otros blogs o entradas de “historias locales”, el autor (o autores) no cite/n la/s fuente/s de donde proceden sus datos. En este caso, reseña/n que en 1675 se bendijo una de las capillas del templo, la dedicada a San Blas, y que en 1682 “se construyó la bóveda del altar mayor, la hizo Francisco Garrido, natural de Ayora y vecino de esta, la parte de talla y ornato, Francisco Salvatierra, escultor natural de Calatayud y vecino de Alicante; y la pintó Miguel Escrivá de Onil. En 20 de noviembre hizo el mismo escultor Salvatierra el retablo del altar de San Blas, costó 130 libras todo procedente de limosnas”⁴. Desconocemos si la escultura de san Blas conservada en la iglesia de Teresa de Cofrentes fue también obra de Francisco Salvatierra.

Una cosa parece clara, quien encargó el retablo de san Blas (el clero, la villa, la cofradía o quien fuere), para su capilla en la iglesia de Teresa de Cofrentes, recurrió a Francisco Salvatierra porque este todavía se encontraba, en 1682, en Almansa -entre ambos lugares apenas hay 28 kms de distancia-, y debía tener noticia del buen retablo que, seguramente, Joseph de Villanueva y Francisco Salvatierra habían fabricado para la parroquia de Nuestra Señora de la Asunción de Almansa, entre 1678 y 1680.

El retablo de Teresa de Cofrentes (hoy en el altar mayor) consta de pedestal o banco, cuerpo único y ático. Se va retranqueando hacia sus extremos. En cada lado del cuerpo único encontramos dos columnas salomónicas, en distintos planos, de cuatro espiras completas, más media en el arranque junto a la basa y media en su culminación junto al capitel, decora-

1 Los nombres de sus padres y su lugar de nacimiento constan en su partida de matrimonio.

2 Archivo Parroquial de Almansa [APAlm], *Libro de matrimonios, 1678-1708*, fol. 13v. [Véase el anexo documental]. Sobre Joseph de Villanueva Cano, remitimos a Hernández Guardiola (1974, 1988 y 1990), Vidal Bernabé (1990), Sáez Vidal (1998, 2021), Navarro-Rico (2019) y Sánchez García (2025, en prensa). No sólo era escultor Joseph de Villanueva (su suegro), también tres hijos de este (José, Juan y Laureano o Laureano Villanueva) fueron escultores. Por tanto, tres cuñados de Francisco Salvatierra compartían su profesión. Como iremos viendo, los Villanueva y los Salvatierra, estuvieron fuertemente vinculados en sus relaciones familiares y en sus quehaceres artísticos. Por ejemplo, Laureano Villanueva y Francisco Salvatierra fueron los fiadores de Antonio Caro *el Joven*, cuando este contrató el retablo de la catedral de Orihuela (Nieto, 1984: 37). Cuando murió Francisco fue Laureano quien se ocupó de sus hijos, y tenemos constancia de los trabajos conjuntos de Laureano y su sobrino Isidro (el hijo mayor de Francisco Salvatierra) en Lorca.

3 Un cuadro de la genealogía de la familia Villanueva y Salvatierra, con algunas dudas (entre ellas la de si Isidro fue hijo de Francisco Salvatierra y Teresa Villanueva), en Hernández Guardiola (1990, t. II: 18). De hecho, dicho autor no menciona a Isidro en la relación que hace de los hijos que tuvo el matrimonio (1990, t. II: 17).

4 <https://teresadecofrentes2007.wordpress.com/historia-apuntes/> [consultado el 18 de agosto de 2024]. Entre otros vecinos, sabemos que Isabel de Iniesta dejó *al señor San Blas cinco libras de dicha moneda para ayuda a hacer su retablo y que estas se den de que ya se acabe* (testamento otorgado el 20 de abril de 1681); el labrador, Andrés Landete, le dejaba una libra para el mismo fin (testamento de 30 de junio de 1681); Jaime Rico, médico, dejó 2 libras para dicho retablo (testamento de 29 de septiembre de 1681) y Pedro Gómez mandaba 15 reales *para ayuda al retablo* (testamento de 2 de octubre de 1681) (Archivo Parroquial de Ayora, [APAy] *Protocolos de M. Escrivá*, año 1681). Algunos años después, en 1687, Miguel Landete mandaba que se diesen tres libras para ayuda a dorar el retablo del señor San Blas y estas *se den cuando se dore y no antes* (APAy, *Protocolos de M. Alcaraz*, año 1687). Sin embargo, el retablo nunca se doró.

das con tallos y hojas que se enredan en ellas; sus capiteles son compuestos. En la calle central una profunda hornacina para el santo titular (san Blas, pero en la actualidad acoge una imagen de la Asunción de la Virgen, advocación de la parroquia), enmarcada con decorativa talla. Las pilastras exteriores aparecen decoradas sólo en su parte superior con ménsula y sarta de hojas y frutos. El friso solo aparece decorado en los frentes correspondientes a las columnas y encima de la hornacina, aquí con una gran tarja en la que aparece un niño desnudo que agarra las hojas. Sobre la cornisa, muy volada, un pequeño rebanco en el que asienta el ático, que tiene una pequeña hornacina cuadrada flanqueada por estípites en la parte interna y por pequeñas columnas salomónicas en la parte externa, decoradas de igual manera que las inferiores. Sobre esta pequeña hornacina hay una cartela con escudo. En los extremos del ático tiene aletones tallados. El retablo permanece en madera, sin dorar. Que sepamos, es la primera obra que Francisco Salvatierra realizó en solitario y pone de manifiesto los gustos estéticos barrocos de finales del siglo XVII y cómo el artista fue un eslabón entre el quehacer de Joseph de Villanueva, por una parte, y sus descendientes, por otra.



Figura 1. Retablo de San Blas (hoy en el Altar Mayor). Teresa de Cofrentes (Valencia). Autor: Francisco Salvatierra, 1682. Foto: M. Á. Sánchez García



Figuras 2 y 3. Retablo de San Blas. Detalle de un lateral y del ático. Francisco Salvatierra, 1682. Fotos: M. Á. Sánchez García

Aunque no podemos concretar la fecha (tal vez a finales de 1682), Francisco Salvatierra, su mujer y su hijo Isidro, se trasladaron a Alicante, donde se encontraban en 1683. De hecho, en dicha ciudad nació el 22 de febrero de 1683 su hija, Josepha María Teodora, que fue bautizada el día 26 de dicho mes en la parroquia de San Nicolás⁵. En la misma parroquia serían bautizados otros siete hijos del matrimonio: Bernarda (1685)⁶, Margarita (1687)⁷, Salvadora (1689)⁸, Cristofol (1692)⁹, Josepha Vicenta (1693)¹⁰, Tomás (1694)¹¹ y Juan Antonio (1696)¹². El primero, Isidro, y el último, Juan Antonio, fueron continuadores de su padre en el oficio de escultor.

Además, Francisco Salvatierra aparece en otros registros parroquiales. En febrero de 1686 fue uno de los testigos en el matrimonio entre su cuñada, Úrsula Villanueva, y Juan Perales¹³; en enero de 1689, Francisco Salvatierra, junto a Francisca Castelló, fue compadre de un hijo de su cuñado, Joseph Villanueva, y su mujer, María Server (o Puigserver)¹⁴.

Por otra parte, en 1688 Francisco Salvatierra contrató la fabricación del retablo del altar mayor del convento de la Encarnación, de la villa de Albacete. La escritura de obligación está fechada en Albacete, el 20 de julio de 1688¹⁵. Por ella, la comunidad de monjas del referido convento ajust-

5 Archivo Histórico Diocesano de Orihuela/Alicante [AHDOA], Parroquia de San Nicolás, de Alicante, *Libro de bautismos, 1680-1688*, fol. 92v. Como compadres figuran Joseph Vilanova menor y su mujer, María Server [María Puigserver]. Josepha María Salvatierra se casó en marzo de 1701 con Joseph Aguilar, viudo de Francisca María Barceló (AHDOA, Parroquia de San Nicolás, *Libro de matrimonios, 1700-1716*, fol. 18). Acompañó a sus hermanos, Isidro y Juan Antonio, a Lorca y Cartagena y fue comadre en los bautismos de algunos hijos de estos. Murió en Cartagena el 11 de noviembre de 1743.

6 Bernarda Manuela Laureana nació el 19 de abril de 1685 y fue bautizada (*sub conditione*) el 23 de dicho mes. Sus padrinos fueron: su tío, Laurean Villanueva (escultor), lo que explica su tercer nombre, y Bernarda Ros, lo que explica el primero. (AHDOA, Archivo Parroquia de San Nicolás, *Libro de bautismos, 1680-1688*, fol. 262).

7 Su nombre completo fue: Margarita Teresa Esperanza. Nació el 11 de abril de 1687 y fue bautizada cuatro días después. Sus padrinos fueron: Andreu Ros y Esperanza Muxica (AHDOA, Archivo Parroquia de San Nicolás, *Libro de bautismos, 1680-1688*, fol. 280).

8 Nació el 7 de agosto de 1689 y fue bautizada un día después. Se le impuso como nombre Salvadora María Alberta. Como compadres figuran su tío, Joan Villanueva (que también era escultor) y su abuela materna, Felipa Falcó. (AHDOA, Archivo Parroquia de San Nicolás, *Libro de bautismos, 1689-1694*, fol. 22.).

9 Cristofol Juan Batiste Thomás, el sexto hijo de Francisco Salvatierra y Teresa Villanueva, nació el 9 de febrero de 1692 y fue bautizado el día 13. Sus compadres fueron: Tomás Ros, mercader, y su mujer, María Benia Belando. (AHDOA, Archivo Parroquia de San Nicolás, *Libro de bautismos, 1689-1694*, fol. 208v.).

10 Josepa Vicenta Alixandra Veneranda, nacida el 27 de marzo de 1693 y bautizada el 30 de dicho mes y año. Diego Belda y Veneranda Ros fueron sus compadres. (AHDOA, Archivo Parroquia de San Nicolás, *Libro de bautismos, 1689-1694*, fol. 253v.).

11 El 18 de septiembre de 1694 nació Tomás Juan Cristóbal Mateo, al que bautizaron el día 21. Los compadres fueron Juan Villanueva (su tío) y Josepha María Salvatierra, doncella, *filla* de Francisco Salvatierra (hermana del bautizado). (AHDOA, Archivo Parroquia de San Nicolás, *Libro de bautismos, 1689-1694*, fol. 279).

12 Aunque trataremos luego de él, por ahora quede aquí la indicación de que nació el 16 de junio de 1696 y fue bautizado el 24 de dicho mes y año (AHDOA, Archivo Parroquia de San Nicolás, *Libro de bautismos, 1695-1700*, fol. 75v.).

13 En concreto, el matrimonio se celebró el 18 de febrero de 1686 (AHDOA, Archivo Parroquia de San Nicolás, *Libro de matrimonios*, registro del 18/02/1686). Juan Perales, al parecer natural de Vallada, perteneció a una familia de carpinteros y ensambladores.

14 El hijo de Joseph Villanueva nació el 23 de enero y fue bautizado el 26 de enero de 1689, en la colegial de San Nicolás, de Alicante. Se le puso por nombre *Joseph Agatangelo Nicolau* (AHDOA, Archivo Parroquia de San Nicolás, *Libro de bautismos, 1689-1694*, fol. 4). El padre, Joseph de Villanueva (hijo de Joseph de Villanueva Cano y Felipa Falcó) nació en Onteniente en 1650 y se casó en Alicante, en la colegial de San Nicolás, el 24 de enero de 1677 con María Puigserver, hija de Juseph Puigserver y Francisca Castelló (AHDOA, Archivo Parroquia de San Nicolás, *Libro de matrimonios*, año 1677, fol. 29).

15 Archivo Histórico Provincial de Albacete [AHPAB], Sección *Protocolos notariales*, Caja 1003, año 1688, fol. 212.

aba la realización de un retablo para el altar mayor de la iglesia del convento con Salvatierra, mencionado como *escultor de la ciudad de Alicante, vecino de Valencia*. Ignoramos los motivos por los que se encontraba en Valencia (aunque parece que su estancia en esta ciudad fue corta -en agosto de 1688 ya se encontraba en Alicante¹⁶). Por el documento notarial conocemos que Salvatierra había remitido el dibujo y planta del retablo desde Valencia (planta que fue firmada por el guardián del convento de San Francisco de la Villa, la abadesa del propio convento de la Encarnación y el fiador del convento, don Tomás Zorrilla, y a la que debía ajustarse). El convento pagaría al escultor 380 reales de a ocho, en tres plazos: 120 de contado para que empezase la obra, otros 120 para la pascua de Navidad de 1688, y la restante cantidad se le abonaría cuando el retablo se acabase y pusiese en el convento. Mientras que el maestro quedaba obligado a sentar y poner el retablo en el altar mayor *a su costa*, el convento se obligaba a costear el transporte del retablo desde el taller del escultor hasta Albacete. Nos parece interesante anotar que el fiador del convento fue el presbítero don Tomás Zorrilla Munera (el mismo que años atrás, en 1680, había firmado el contrato con el suegro de Francisco Salvatierra -el escultor Joseph de Villanueva Cano-, por el que este se comprometió a fabricar un retablo para la imagen de San Francisco Javier del convento de las Justinianas, de Albacete).

En el Archivo Histórico Provincial de Albacete se conservan varios expedientes relativos a los bienes del convento de la Encarnación, de Albacete, por los que podemos saber algo más sobre dicho retablo. En el exp. 8 se decía que era un retablo de dos cuerpos, en un extremo estaba san Buenaventura, en el otro, san Antonio de Padua, y en su centro un cuadro de la Encarnación. Más completa es la descripción del exp. 11 donde leemos: *El altar con retablo dorado, con la imagen de la Encarnación en lienzo que sirve de portada al nicho en donde estaba la Virgen, adornado con cruz, imágenes de talla de Santa Ysabel, otra de San Francisco, otra de la Verónica, y otra de la Magdalena, y en la parte superior del altar un cuadro del Ecce Homo. A su costado una imagen de talla de San Antonio de Padua y al otro la de San Buena Bentura*¹⁷. Desgraciadamente, este retablo no se ha conservado¹⁸.

En aquel año de 1688, según refiere Navarro-Rico (2019: 293), citando a Hernández Guardiola, y concretamente en septiembre, Salvatierra aparece como escultor encargado de la obra de la Sala Dorada de la casa de la ciudad de Alicante. Por su parte, Sáez Vidal comenta que el primer trabajo de *escultura* (de Salvatierra) del que tiene noticia es de 1688, cuando trabaja “en la denominada Quadra Nova del ayuntamiento alicantino”, que consistió en realizar un artesonado tallado en madera, que luego debió de ser dorado y policromado (Sáez Vidal, 2021: 43). En abril de 1689, Francisco Salvatierra estaba trabajando en el tabernáculo de la colegial de san Nicolás, de Alicante; en concreto, en el ensamblaje de un baldaquino que se trajo despiezado desde Génova. Además, sería el encargado de realizar en madera la cúpula interior del mismo. Así lo refiere Vidal Bernabé: “Salvatierra talló, en madera, el intradós de la cúpula y, una vez ajustada en su sitio procedió a montar las restantes piezas del tabernáculo”, tareas por las que se le pagaron 183 reales (Vidal Bernabé, 1990: 77 y 184, nota 81).

En 1690 se le abonó cierta cantidad por su labor de escultura en la Fuente Nueva del “Portal de Elche” (en la ciudad de Alicante), construida por el cantero Vicente Guedea (Hernández Guardiola, 1990: 19, Navarro-Rico, 2019: 293 y Sáez Vidal, 2023: 93). En julio de 1690, Antonio Caro Bernabé (o *el Joven*) hizo postura en la obra del retablo y sagrario de la catedral de Orihuela; como fiadores de dicha obra figuraban su mujer, Juana Utiel, el cirujano Ginés Martínez, y Laureano Villanueva y Francisco Salvatierra, “oficiales de escultura” (Nieto Fernández, 1984: 37). Dato importante que prueba los vínculos de amistad y profesionales entre los Caro, por una parte, y los Villanueva y los Salvatierra, por otra.

A mediados de mayo de 1691, el escultor “recibió trece libras” por una guarnición de talla que había hecho para el frontal de la capilla de la Sala y Casa de la ciudad de Alicante (Hernández Guardiola, 1990: 19).

16 El 9 de agosto de 1688 consta como testigo, junto a su cuñado *Joan Vilanova*, en la venta de una casa (Archivo Histórico de Orihuela, *Protocolos de Máximo Verdiel*, año 1688, fol. 104.)

17 AHPAB, Sección Clero, Caja 4613, exps. 8, 10 y 11.

18 En 1844, el convento de la Encarnación fue convertido en Casa de Maternidad. En una foto de principios del siglo XX, realizada por J. Belda, podemos ver el retablo que había en el altar mayor de la iglesia de la maternidad, que fue el que debió de fabricar Francisco Salvatierra. Archivo de la Diputación Provincial de Albacete, Caja 6082 (*Memoria sobre el desenvolvimiento y progreso de la administración provincial...*, Valencia, 1929: 30).

En 1692, Francisco Salvatierra figura como mayoral del gremio de carpinteros de la ciudad de Alicante. El otro mayoral era Francesc Martínez, mientras que el cargo de clavario era ejercido por Joseph Salazar (Navarro-Rico, 2019: 282). Años después, en 1698, se congregaron los maestros del gremio de carpinteros para examinar a Gaspar Sempere; entre los maestros presentes, el citado en primer lugar fue el escultor Francisco Salvatierra, a juicio de Navarro-Rico, porque era experto en las labores de talla (Navarro-Rico, 2019: 282).

Según Sáez Vidal, en 1702 fue “solicitado” para “presentar” una imagen de san Vicente mártir, destinada a la colegiata de San Nicolás y concebida para salir en procesión. Considera este autor que la escultura de san Vicente, que está en el mismo retablo que la de san Vicente Ferrer, debe corresponder -en su opinión “con total certeza”- con la realizada por Francisco Salvatierra. En 1703, en concreto el día 5 de mayo, se le pagaron al escultor 6 libras y 10 sueldos por las andas que había hecho para la imagen de dicho santo (Sáez Vidal, 2021: 43-44).

Considera Hernández Guardiola que en 1714 Francisco Salvatierra ya había muerto (Hernández Guardiola, 1990, t. II: 19). Su mujer, Teresa Villanueva, murió el 19 de junio de 1726 en Cartagena, con 72 años; según la escueta anotación de su partida de defunción fue enterrada en el convento de san Isidoro de dicha ciudad, era *natural de Onteniente, biuda de Francisco Salvatierra y no testó*¹⁹.

2. ISIDRO SALVATIERRA (1680 - ¿....?)

Fue el primer hijo de Francisco Salvatierra y Teresa Villanueva. Varios autores han señalado que fue natural de la ciudad de Alicante (P. Morote, 1741: 446; López Jiménez, 1958: 39 y Hernández Guardiola, 1974: 84; así como otros que toman de estos la referencia). También en alguna documentación de la época consta como natural de Alicante, tal es el caso del registro matrimonial de la colegial de San Nicolás, de Alicante, donde fue desposado²⁰ y el de la parroquia de san Mateo, de Lorca, donde tuvieron lugar sus velaciones²¹. Sin embargo, nació en Almansa, en cuya parroquia fue bautizado, *sub conditione* (ya lo había bautizado la comadre por peligro de muerte), el 14 de abril de 1680. Como compadres figuran en su partida Pedro Traver, y su tía, Úrsula Villanueva²². Sin duda se formó como artífice al amparo de su familia (su padre, y sus tíos -José, Juan y Laureano de Villanueva- todos ellos escultores). Se desposó el 8 de junio de 1713 en la colegial de san Nicolás, de Alicante, con Teresa Martínez, natural de dicha ciudad, hija de Joseph Martínez y Catalina Berenguer²³.

Sus primeros trabajos fueron probablemente en Alicante (junto a su padre, y con sus tíos -José y Juan de Villanueva-), sin descartar otros que pudo realizar en Orihuela (junto a su tío Laureano de Villanueva). Es seguro que entre 1710 y 1714 estuvo trabajando en Lorca. De hecho, es la única etapa conocida de este artífice. Según documentó Espín Rael, en el padrón vecinal de dicha ciudad correspondiente al año 1710, Isidro Salvatierra aparece como “habitante en la parroquia de Santiago”, y en otro padrón correspondiente a 1712 consta que vivía en la calle Corredera, en la parroquia de San Mateo (Espín Rael, 1986 [nueva edición]: 195). El referido autor comenta que en los padrones de 1710 y 1712 no aparece el escultor Laureano de Villanueva, tío materno de Isidro Salvatierra; en su opinión, Salvatierra debió de llamar a su tío para trabajar juntos en la colegial de San Patricio, puesto que, en un registro de 1714, figuran tanto Isidro Salvatierra como su tío, Laureano Villanueva, parroquianos de San Mateo y habitantes en la calle del Vicario (Espín Rael, 1986: 196). En relación con este asunto hay que recordar que en septiembre de 1714 fue bautizado en la parroquia de San Mateo un hijo de Laureano Villanueva y su mujer, Rosa Martínez Espinosa: su hijo Antonio Agustín Joseph Manuel, que sería pintor y religioso franciscano.

Por nuestra parte, añadiremos algunos detalles más. En Lorca, en la parroquia de San Mateo, fue bautizado, el 16 de mayo de 1712, un hijo de Pedro Muñoz y Ana Campoi, y como

19 Archivo de la Parroquia de Nuestra Señora de Gracia, de Cartagena [APNSG, Cartagena], *Libro de defunciones, 1719-1731*, fol. 126v.

20 AHDOA, Parroquia de San Nicolás, *Libro de matrimonios, 1700-1716*, fol. 70v.

21 Family Search, Lorca, parroquia de San Mateo, *Libro de matrimonios, 1670-1714* (Velaciones de Isidro Salvatierra y Teresa Martínez, de 3 de julio de 1713).

22 APAlm, *Libro de bautismos, 1676-1693*, fol. 79.

23 AHDOA, Parroquia de San Nicolás, *Libro de matrimonios, 1700-1716*, fol. 70v. La naturaleza y los nombres de los padres de Teresa Martínez proceden del registro de sus velaciones, que tuvieron lugar en Lorca, el 3 de julio de 1713. Pudiera ser que la mujer de Isidro Salvatierra fuera pariente de Francesc Martínez, uno de los mayorales del gremio de carpinteros de la ciudad de Alicante, en 1692, al tiempo que Francisco Salvatierra era el otro mayoral.

padrinos constan Joseph Aguilar y su mujer, Josepha María Salvatierra (hermana de Isidro y Juan Bautista Salvatierra)²⁴. En la misma parroquia, el 3 de julio de 1713 se celebraron las velaciones de Isidro Salvatierra y su mujer Teresa Martínez²⁵ y el 10 de abril de 1714 bautizaron a una hija a la que le pusieron por nombre Francisca María Pascuala Manuela²⁶. Y como ya hemos referido, el 12 septiembre de 1714, Laureano Villanueva y su mujer bautizaban a su hijo Antonio. Estos datos nos hacen sospechar que los hermanos Salvatierra (Isidro, Josepha María y Juan Antonio) se trasladaron desde Alicante hasta Lorca en torno a 1709-1710). Y, con ellos, seguramente su madre, Teresa Villanueva²⁷.

Según Segado Bravo (2008: 112), “el año 1710 marca una fecha clave en la historia de la construcción de la Colegiata de San Patricio”. Por su parte, Belda Navarro y Hernández Albaladejo referían que en 1710 se reactivaron las obras en la colegial de San Patricio, en particular las del trascoro. Fecha en la que -tal y como atestiguó Espín Rael- Salvatierra ya aparece en un padrón vecinal de Lorca. Tal vez había llegado a la ciudad para trabajar en dicha colegiata. En palabras de los antedichos autores, “el trascoro lorquino” se convirtió “en un activo taller de escultura” en el que intervinieron diversos artistas, pero “los grandes hitos del programa fueron encomendados a Laureano de Villanueva y a su sobrino Isidro de Salvatierra” (Belda Navarro y Hernández Albaladejo, 2006: 366. También Segado Bravo, 2008).

Desde luego es seguro que, en 1713, tío y sobrino estaban trabajando en la iglesia de San Patricio²⁸. De hecho, en su obra *Antigüedades y blasones de la ciudad de Lorca* refiere el P. Morote que, en tal año, cuando trabajaban en la colegial los escultores Laureano Villanueva e Isidro Salvatierra, el primero de ellos enfermó de cuartanas, a las que se añadieron la inapetencia y la melancolía, hasta el punto de temerse lo peor tanto por los médicos como por sus familiares. Según fr. Morote se encomendó entonces Laureano a Nuestra Señora de las Huertas, ofreciéndole hacer, junto a su sobrino Salvatierra, “una nube entallada de serafines, para que saliese en las processiones, y un trono, y un tabernáculo para su camarín, si le daba salud para cumplir en la Colegial lo que estaba por escritura obligado a hacer”. Y apostillaba el P. Morote: “Cumplieron su promesa” (P. Morote, 1741: 446). A juicio de Espín Rael que conoció tales obras, el tabernáculo y trono de la Virgen de las Huertas eran “dos alhajas barrocas de hermosa talla, especialmente el tabernáculo” (Espín Rael, 1986: 194). Este mismo autor refería la bella traza y “pulcritud en las figuras de los cuatro *Santos de Cartagena* y de *San Patricio* con los dos ángeles que le acompañan. Siete estatuas de serena actitud y noble factura” (Espín Rael, 1986: 193). Sin embargo, Segado Bravo (2006: 108, 117 y 118) ha señalado que no hay prueba documental de que estas imágenes sean de Laureano Villanueva e Isidro Salvatierra, pero que sí es más seguro atribuirles a estos la obra del púlpito, entre otros trabajos.



Figuras 4, 5 y 6. Púlpito de la Colegiata de San Patricio (Lorca). Obra atribuida a Laureano Villanueva e Isidro Salvatierra, 1713-1714. Fotos: M^a Rosa Molina

24 Family Search, Lorca, Registro parroquial de San Mateo, *Libro de bautismos, 1707-1730*, fol. 147v.

25 Family Search, Lorca, Registro parroquial de San Mateo, *Libro de matrimonios, 1670-1714*. Los desposorios de celebraron en la colegial de San Nicolás, de Alicante, el 8 de junio de 1713.

26 Family Search, Lorca, Registro parroquial de San Mateo, *Libro de bautismos, 1707-1730*, fol. 202v. Según consta en su partida de bautismo, esta hija de Isidro Salvatierra había nacido el día 1 de abril. Sus padrinos fueron sus tíos, Joseph Aguilar y Josepha María Salvatierra.

27 En octubre de 1714, los hermanos Villanueva (José, Teresa -viuda de Francisco Salvatierra- y Laureano Villanueva, este por sí y por sus sobrinos, los hijos de Juan Villanueva, que había fallecido) otorgaban un poder en Lorca para poder vender una parte de casa en Onteniente, que habían heredado de su madre Felipa Falcó (Espín Rael, 1986: 433).

28 Algunos autores consideran que fue en 1713 cuando Laureano Villanueva llegó a Lorca, entre ellos Espín Rael y Hernández Guardiola.

El final de la estancia de Isidro Salvatierra en Lorca no podemos precisarlo. Una vez más debemos recurrir a Espín Rael (1986: 195) quien refiere que en el padrón de 1715 dejan de figurar tanto Villanueva como Salvatierra, y que ya en el de 1714, “ante sus nombres, aparece la palabra «ausente»”. Pero, como ya vimos, los registros parroquiales prueban que en 1714 tanto Isidro Salvatierra como Laureano Villanueva se encontraban en Lorca: en abril, Salvatierra y su mujer bautizaban a su hija, y en septiembre, eran Laureano Villanueva y su mujer, los que bautizaban a su hijo Antonio (el futuro pintor y religioso fr. Antonio de Villanueva). Por tanto, en todo caso, debieron abandonar la ciudad a finales de 1714.

Terminados sus trabajos en Lorca, Laureano Villanueva e Isidro Salvatierra (y también los hermanos de este, Juan Antonio Salvatierra y Josepha María Salvatierra y, seguramente, la madre de estos, Teresa Villanueva) se trasladaron a Cartagena. Traslado probado en la documentación notarial. En un poder otorgado a mediados de mayo de 1716 por Laureano Villanueva a su cuñado Antonio Martínez para que este pudiera cobrar lo que le adeudaban, se dice que Villanueva es “escultor residente en la ciudad de Cartaxena” (Sáez Vidal, 2021: 41). Y está bien probada la estancia de los Salvatierra en los registros parroquiales de esta ciudad, como vamos a ver. Mientras Villanueva parece que abandonó pronto Cartagena (al parecer volvió a Orihuela), los Salvatierra permanecieron allí – y al menos Juan Antonio- hasta 1730.

En los registros parroquiales de Cartagena, entre 1718 y 1729, figuran (por lo menos) los nacimientos de tres hijos de Isidro Salvatierra, la celebración del matrimonio de Juan Antonio Salvatierra y los bautismos de dos hijos de este, y el entierro de Teresa Villanueva (viuda de Francisco Salvatierra y madre de Isidro, Juan Antonio y Josepha María). En concreto, el 16 de febrero de 1718, Isidro Salvatierra y su mujer, Teresa Martínez, bautizaron a su hijo Francisco Joseph Manuel, como compadres figuran sus tíos, Juan Antonio Salvatierra y Josepha María Salvatierra²⁹. El 25 de septiembre de 1720, bautizaron a su hija, Florentina Antonia Manuela, cuyos padrinos fueron Joseph Aguilar y su mujer, Josepha María Salvatierra³⁰. El 19 de septiembre de 1722 bautizan a otro hijo, Joseph Antonio Isidro Manuel; en esta partida Isidro y su mujer constan como vecinos de esta ciudad y “naturales de Alicante”; volvieron a ser padrinos, Joseph Aguilar y Josepha María Salvatierra³¹. Sabemos que Isidro Salvatierra y Teresa Martínez tuvieron al menos otra hija, llamada Josepha, que se casó con Antonio Teixeda, en la colegial de San Nicolás, de Alicante, el 6 de agosto de 1738³². Del matrimonio de Juan Antonio Salvatierra (en 1727) y los bautismos de dos hijos suyos (uno en 1728 y otro en 1729), damos cuenta en su reseña biográfica.

Sin duda, los hermanos formaban parte del mismo taller. Recordemos que entre Isidro y Juan Antonio había 16 años de diferencia (Isidro, nació en abril de 1680, y Juan Bautista, en junio de 1696, por lo que Juan Bautista debió formarse con sus tíos -en particular, su tío Laureano Villanueva- y con su hermano). Por ahora, carecemos de información acerca de los trabajos que Isidro y Juan Antonio pudieron realizar, junto a su tío, en Cartagena, en torno a 1716. Y tampoco sabemos nada sobre las obras que después realizaron los hermanos Salvatierra, cuya estancia en dicha ciudad fue, como atestiguan los registros parroquiales, más duradera. Sin embargo, es indudable que su taller debía ser importante y que no le debieron faltar los encargos ni en la ciudad ni en los alrededores. A este respecto, planteamos la hipótesis de que tal vez fueron los Salvatierra (o uno de ellos) los que pudieron (pudo) fabricar el retablo de la capilla de Nuestro Padre Jesús Nazareno, finalizado en torno a 1731, y cuya autoría por ahora se desconoce.

3. JUAN ANTONIO SALVATIERRA (1696 – C. 1757)

Hace años, Vidal Bernabé refería que “la figura de Juan Antonio Salvatierra no está exenta de problemas. El primero se refiere a su correcta y definitiva identificación personal”. Aludía

29 APNSG, Cartagena, *Libro de bautismos, 1716-1720*, fol. 154v. Había nacido el 2 de febrero. Como testigos figuran: Manuel Gómez Franco, Andrés Martínez y Pedro Hernández.

30 APNSG, Cartagena, *Libro de bautismos, 1716-1720*, fol. 352v. Nació el 16 de septiembre de 1720 y murió dos meses después, en concreto el 10 noviembre. Fueron testigos: Juan Gómez Franco, Joseph Romero y Juan López.

31 APNSG, Cartagena, *Libro de bautismos, 1720-1723*, fol. 185v. Nació el día 13 de septiembre.

32 AHDOA, Parroquia de San Nicolás, *Libro de matrimonios, 1738-1743*, fol. 159v.

dicha autora al problema de aclarar si Juan Antonio Salvatierra y Juan Bautista Salvatierra eran “una sola persona, un mismo escultor”; aunque consideraba improbable que existiesen dos escultores -Juan Antonio y Juan Bautista- Salvatierra, dejaba abierta la posibilidad hasta que apareciesen nuevos datos (Vidal Bernabé, 2004: 203). Hoy parece fuera de toda duda que solo existió Juan Antonio Salvatierra (solo en Elche aparece mencionado como Juan Bautista).

Hijo de Francisco Salvatierra y Teresa Villanueva, Juan Antonio Joseph Frances Christofol (tal es el nombre completo en su partida de bautismo) nació en Alicante el 16 de junio de 1696, *entre dos y tres del matí*, dato este que debemos a la deferencia del cura que lo bautizó el domingo 24 de dicho mes en la parroquia de San Nicolás³³. Sus compadres fueron: Juan Perales, miembro de una familia de carpinteros y ensambladores,³⁴ y su abuela, Felipa Falcó (viuda del escultor Joseph de Villanueva Cano, su abuelo materno). Según Hernández Guardiola (1990, t. II: 17) fue el último hijo de Francisco Salvatierra y Teresa Villanueva³⁵. Queda, pues, descartado que fue natural de Elche, como apuntan en una reseña biográfica Cañestro Donoso y Maciá Pérez (2018: 216) en su estudio sobre la iglesia parroquial de Monforte de Cid. Y tampoco fue natural de Aspe, como apuntaba Delicado Martínez (2013: 375, n. 25).

Su formación como escultor debió de ser con sus familiares (su padre, sus tíos, en particular su tío Laureano Villanueva, y su hermano Isidro, que era dieciséis años mayor). De hecho, parte de su aprendizaje sería en Lorca, donde su hermano y su tío trabajaron entre 1710 y 1714, fechas en las que Juan Antonio tenía entre 14 y 18 años. Es indudable que Isidro y Juan Antonio trabajaron juntos durante algunos años en Cartagena. Recordemos que, en 1718, Juan Antonio Salvatierra fue padrino del primer hijo que su hermano Isidro bautizó en esta ciudad.

Consta que contrajo matrimonio en la parroquia de Santa María de Gracia, de Cartagena, el 2 de marzo de 1727, con doña Micaela de Cuevas de la Cerda, natural de dicha ciudad, hija de Francisco de Cuevas y de Francisca Muñoz³⁶. Fueron testigos: don Pedro Ferrer, notario mayor, Joseph Aguilar (su cuñado, puesto que este estaba casado con Josepha María Salvatierra) y Fulgencia Rodenas³⁷. El matrimonio vivió unos años en dicha ciudad. Hay constancia de que en ella bautizaron dos hijos. El 24 de febrero de 1728 a su hijo Francisco Joseph Antonio Manuel, cuyos padrinos fueron Joseph Aguilar y Josepha María Salvatierra. Y los testigos, don Joseph Villalobos, fr. Francisco de Cuevas y fr. Joseph de la Portilla³⁸. Murió dos meses después, el 21 de abril de 1728. En diciembre de 1729 bautizaron a su segundo hijo: Joseph Juan Antonio Manuel Fulgencio Benito. Como padrinos constan fr. Francisco de Cuevas y doña Florentina de Cuevas³⁹. También murió prematuramente, en julio de 1730⁴⁰.

No puedo determinar el momento en que Juan Antonio Salvatierra abandonó la ciudad de Cartagena (después de julio de 1730), pero sabemos que, en 1732, ya está trabajando en Aspe⁴¹. En esta villa alicantina debió de nacer, al menos, su hija Francisca, entre 1732 y 1735, aunque no podamos precisar la fecha (no se conservan los registros de bautismos de Aspe de tales años). Deducimos la fecha de nacimiento de esta hija suya por la fecha en que contrajo matrimonio (el 14 de enero de 1755, se casó en Aspe con Joseph Alenda)⁴².

33 AHDOA, Archivo Parroquia de San Nicolás, *Libro de bautismos*, 1695-1700, fol. 75v.

34 Juan Perales estaba casado con Úrsula de Villanueva (hija del escultor Joseph de Villanueva Cano, y hermana de Teresa Villanueva).

35 Desde luego, no fue hijo de Isidro Salvatierra ni sobrino-nieto de Laureán Villanueva ni nieto de Francisco Salvatierra, como ha escrito Vidal Bernabé (VIDAL BERNABÉ, 2004: 202 y 203). Fue hijo de Francisco Salvatierra, hermano de Isidro y solo sobrino de Laureano Villanueva.

36 APNSG, Cartagena, *Libro de desposorios*, 1724-1728, fol. 89v. En concreto, Micaela de Cuevas fue bautizada en Cartagena el 3 de octubre de 1698; según el registro, su padre fue Francisco Cuevas y su madre (era la que tenía el tratamiento de doña) D^a Francisca Muñoz. Sus compadres de bautismo fueron don Alonso García de Siles y su mujer, doña Catalina Alcaraz. Como refiriase, con acierto, Vidal Bernabé, el inusual tratamiento de “don” antepuesto al nombre del escultor en algunos documentos derivaba seguramente del hecho de estar casado con doña Micaela (Vidal Bernabé, 2004: 203-204).

37 APNSG, Cartagena, *Libro de desposorios*, 1724-1728, fol. 89v.

38 APNSG, Cartagena, *Libro de bautismos*, 1725-1728, fol. 345v. Había nacido el día 22.

39 APNSG, Cartagena, *Libro de bautismos*, 1728-1729, fol. 385-385v. En concreto fue bautizado el 9 de diciembre.

40 APNSG, Cartagena, *Libro de defunciones*, 1719-1731.

41 En mayo de 1733, en la escritura de obligación otorgada por Juan Antonio Salvatierra y Vicente Castell en favor de Lorenzo Chápoli, consta que Salvatierra era vecino de la ciudad de Murcia, lo que nos hace sospechar que cuando abandonó Cartagena se estableció en Murcia, antes de trasladarse a Aspe.

42 AHDOA, Aspe, *Libro de matrimonios*, año 1755. Como compadres figuran Ramón Salinas, Tomás Martínez y otros. Esta hija de Juan Antonio Salvatierra murió el 2 de mayo de 1775 y según consta en su registro *por ser pobre no testó* (AHDOA, Aspe, *Cláusulas testamentarias*, 1764-1779).

Sobre los trabajos de Juan Antonio Salvatierra en Aspe desconocemos muchos detalles, pero sabemos que ejerció junto a Vicente Castell. Según Martínez Cerdán, entre febrero y diciembre de 1732, Salvatierra y Castell trabajaron en la portada de Santa Teresa de la basílica aspense; en calidad de escultor, Salvatierra cobró 8 reales por día, mientras que Castell, como tallista, recibió como jornal 7 reales y medio. El mismo autor señala que, poco antes de finalizar la obra de esta portada, Salvatierra y Castell comenzaron a fabricar un retablo para la cofradía del Dulce Nombre de Jesús, que acabaron en 1733 (Martínez Cerdán, 2004: 121-152; 2016: 207). Por un libro de dicha cofradía sabemos que el 20 de diciembre de 1732, Salvatierra recibió 264 reales y 11 dineros *a cuenta del retablo que está haciendo para el Jesús*; y el 16 de diciembre de 1733, se le abonaron a Juan Antonio Salvatierra y Vicente Castell 1.042 reales y 12 dineros *a cuenta del retablo que se a echo para el Jesús*. Un retablo que, por cierto, tenía un cuadro que costó 83 reales, pero en la anotación no se menciona el nombre del pintor⁴³.

Por otra parte, el 31 de marzo de 1733, Lorenzo Chápuli subarrendó al escultor Juan Antonio Salvatierra y al tallista Vicente Castell *toda la obra de escultura y talla que demuestra el perfil que se alla echo y formado para dicha iglesia* [se alude a la basílica de Nuestra Señora del Socorro, de Aspe]⁴⁴ (Vidal Bernabé, 2004: 185-196 y 202-205). Es asunto de debate, qué trabajos realizaron ambos. En opinión de Vidal Bernabé, Salvatierra y Castell fueron los autores de la portada principal de la citada iglesia; refiere esta autora que el gran escudo ducal que hay sobre tal portada quedó al margen del concierto ajustado entre Chápuli, por una parte, y Salvatierra y Castell, por la otra, pero que es probable que pudiera haber sido terminado por estos (Vidal Bernabé, 2004: 194-195).



Figuras 7 y 8. Portada principal (detalle) y portada de Santa Teresa de La Basílica de Nuestra Señora del Socorro, de Aspe (Alicante), En las que intervino Juan Antonio Salvatierra. Fotos: A.M.H.G.

43 AHDOA, Aspe, *Cofradía del Dulcísimo Nombre de Jesús*, Cuentas de aquellos años.

44 Archivo Histórico Municipal de Novelda [AHMN], *Protocolos de Aspe*, Escribano Juan López del Baño, Año 1733 (31 de marzo), fol. 29 y 29v. Es una escritura de obligación y fianzas otorgada por Juan Antonio Salvatierra y otros a favor de Lorenzo Chápuli. Esos otros eran: Vicente Castell, Juan de la Orga, y otro por el que firmó el boticario, Joseph Gonzalbes, familiar del escultor Joseph Gonzalbez de Coniedo. Y relacionada con esta escritura está la de cesión, otorgada por Chápuli en favor de Juan Antonio Salvatierra y Vicente Castell, el 8 de junio de 1733 (AHMN, *Protocolos de Aspe*, Escribano Juan López del Baño, Año 1733 (8 de junio), fol. 32 y 32v.).

En Elche, y en torno a 1730 -según Vidal Bernabé- se emprendió la obra del retablo y camarín de la parroquia de Santa María, obra que estuvo a cargo de José Artigues, que ya había tallado, en piedra, los cuatro evangelistas en las pechinas del templo (Vidal Bernabé, 1990: 127 y 207, y 2004: 195). Este maestro tallista estuvo al frente de tres o cuatro oficiales “dirigiendo y participando” en la talla del retablo y camarín hasta 1733, fecha en la que murió.

Tras la muerte de Artigues en agosto de dicho año, le sucedió en la obra Juan Antonio Salvatierra (Navarro Mallebrera, 1980: 64; Hernández Guardiola, 1990: 17; Vidal Bernabé, 2004: 204 y Navarro-Rico, 2019: 293)⁴⁵. Por cierto, Vidal Bernabé lo nombra como Juan Bautista Salvatierra, porque así es designado también en algunos documentos (en Elche), y considera que se ocupó sobre todo de la talla decorativa del camarín. El hecho de que Salvatierra fuese elegido para suceder a Artigues nos hace pensar que, o bien pudo existir algún vínculo profesional o de amistad entre ellos, o bien tenían conocimiento en Elche del buen hacer artístico de Salvatierra. Fuera el que fuese el motivo, parece seguro, como ya sugirió Vidal Bernabé, que Salvatierra compaginó sus trabajos en Aspe y en Elche.

Según Ramos Folqués, en 1735, continuaron los trabajos de talla en el camarín de la iglesia de Santa María, de Elche, por parte de “tres o cuatro oficiales bajo la dirección del maestro Juan Bautista Salvatierra, de Alicante” (Ramos, 1971: 500)⁴⁶. Además, fue requerido otras veces en Elche, lo que explica que Jaime Bort cobrase, en 1739, cierta cantidad por haber acudido a dicha ciudad a reconocer los trabajos de Salvatierra (Navarro Mallebrera, 1980: 66), y que, en 1745, cuando el escultor ajustó un retablo con la cofradía de santa Bárbara, de Cartagena, conste que en tal fecha era vecino de Elche.

Los hermanos Salvatierra (seguro, Juan Antonio) estuvieron más de una década en Cartagena, al menos entre 1716 y 1730, donde perduraba su buena fama como escultores y donde tenían vínculos familiares (su hermana Josepha María Salvatierra residió en Cartagena desde 1715-1716 hasta 1743, fecha de su muerte; algunos parientes de la mujer de Juan Antonio Salvatierra vivían en dicha ciudad). Parece claro que los vínculos familiares y sus relaciones de amistad y profesionales en Cartagena, añadidos al prestigio que Juan Antonio Salvatierra fue adquiriendo como artífice, favorecieron los encargos que el menor de los Salvatierra tuvo para fabricar distintos retablos en dicha ciudad, entre 1738 y 1745. Por estas fechas, la ciudad de Cartagena estaba en auge -no conviene olvidar la importancia de su arsenal y puerto-. Por otra parte, hay constancia de que a lo largo del siglo XVIII se fundaron (o se consolidaron) algunas cofradías, tal y como prueban los trabajos de V. Montojo y F. Maestre San Juan. Fueron, precisamente, algunas de estas cofradías las que ajustaron con Salvatierra la fabricación de algunos retablos e imágenes para sus capillas y altares, sin olvidar otros encargos.

En julio de 1738, don Pedro Mínguez Teruel, Abogado de los Reales Consejos y síndico del convento de San Francisco de la ciudad de Cartagena concertó con Juan Antonio Salvatierra (en la escritura solo consta como Antonio Salvatierra) *maestro de escultor, vecino de la villa de Aspe y residente en esta ciudad* [Cartagena], la fabricación de un retablo para el altar de Santa Rosa de Viterbo. Dicho altar estaba en el colateral de la epístola, enfrente del de Santa Catalina de Bolonia. Por eso en la escritura de ajuste se indicó que el retablo que debía de hacer Salvatierra tenía que ser *a la misma moda, altitud, ancho (solo una tercia menos de salida)* que el de Santa Catalina. En cambio, el nuevo retablo tendría una gran diferencia respecto del de Santa Catalina porque *lo que en él son colugnas [sic] en el que se ha de executar han de ser estípites, de quatro caras, y donde está Santa Clara de Viterbo, se ha de executar y poner una echura de talla de san Luis obispo*. El plazo concedido al escultor para hacer el retablo y la imagen fue desde la fecha de la escritura (9 de julio) hasta finales del mes de octubre; esto es, unos cuatro meses, aunque se indicaba que *si pudiese* lo haría para el día de san Francisco (el 4 de octubre). El precio en que se ajustó fue en 120 pesos *de a ocho reales de plata antigua cada uno*. Cantidad que se le abonaría en tres plazos: el primero, de contado, al firmar la escritura, cuando le entregaron a Salvatierra 40 pesos, *en monedas de oro*; otros 40 pesos a mitad de la obra, y los últimos 40 una

45 Escribe este último autor que Juan Salvatierra, hijo de Francisco Salvatierra, “podría identificarse con el Juan Bautista que sucedió en 1733 a Artigues”. Indudablemente, hay que identificarlo con dicho escultor.

46 Como ya dijimos, en Elche es mencionado como Juan Bautista, en lugar de como Juan Antonio. Una vez acabado el camarín fue dorado por Diego Tormos (Ramos, 1970: 500).

vez finalizada la obra y estando a satisfacción de don Pedro Mínguez o quien estuviere en su lugar como síndico⁴⁷. La desaparición del convento conllevó la desaparición del retablo.

En 1740, la cofradía de Santa Rita de Casia, cuya imagen se veneraba en una capilla del convento de San Leandro, de la Orden de San Agustín (en concreto, en la capilla de san Lázaro) también de la ciudad de Cartagena, le encargó a Juan Antonio Salvatierra un retablo para el altar mayor de dicha capilla. Según refiere Maestre San Juan (2017), dicha cofradía se creó en 1717 y debía su fundación “tanto a los miembros de las galeras como a trabajadores portuarios”.

En 1740, el secretario de la cofradía era Ángel Malatesta, y los mayordomos, Joseph Hornillos y Nicolás Canesa (o Conesa). Ellos fueron los que ajustaron la construcción del retablo con el escultor en 4.000 reales. En la escritura constan varias condiciones. El retablo, que sería conducido hasta la ciudad de Cartagena (Salvatierra era vecino de Aspe y allí debía de tener su taller), tenía que estar finalizado para el día de Navidad. Por cuenta de la cofradía correrían los andamios para plantar el retablo, y como ayuda de costa, y por una vez, se le darían al maestro 15 pesos de a ocho de plata, además de los cuatro mil reales señalados. Por cuenta de Salvatierra correría la conducción del retablo. La cofradía le pagaría al escultor en tres plazos: de contado -al firmar el ajuste- le dieron 1.500 reales, y lo restante en dos pagas: una, el día primero de septiembre, la otra, concluida la obra. Como era habitual, en la escritura quedó señalado que el retablo debía de ser reconocido *por otro maestro o maestros del arte de escultor* para ver si estaba ejecutado según el diseño y lo prevenido en él, así como si *sus maderas eran de calidad*⁴⁸. Por su parte, de la Peña Velasco refiere que la cofradía, en cabildo celebrado el 4 de noviembre de 1742, acordó entregar a Salvatierra 30 pesos para que acabase los remates que le faltaban al retablo (Peña Velasco, 1992: 338). En concreto, en el acta consta así: *Acordaron que al maestro Salvatierra que ha hecho el retablo de la capilla de la Santa por las razones que asisten a la cofradía se le den treinta pesos por una vez siendo de su obligación el hazer y poner los remates que le faltan*⁴⁹. Este retablo también desapareció.

En 1745, otra cofradía cartagenera, en concreto la cofradía de santa Bárbara (sita en el convento de san Isidoro)⁵⁰ le encargó a Juan Antonio Salvatierra un retablo para su imagen (Peña Velasco, 1992: 350 y 530). Según Maestre San Juan, uno de los estudiosos de las cofradías cartageneras, los hermanos de la cofradía de Santa Bárbara debían pertenecer al cuerpo de astilleros o al de pilotos de galeras. Este autor nos informa que la imagen se veneraba en la capilla de San Jacinto (que había pertenecido a la familia Corvari) (Maestre San Juan, 2017).

La escritura de ajuste fue otorgada ante el escribano José Matías de Aguirre, el 25 de julio de 1745⁵¹. Por una parte, y como representantes de la cofradía se mencionan a once hermanos de la misma, entre ellos don Felipe de Borja (hermano mayor), Joseph Sumbo (mayordomo) y Pascual Calvo (depositario de los caudales); por la otra parte, el escultor Salvatierra, que consta como vecino de la villa de Elche (lo que nos hace pensar que pudiera estar trabajando de nuevo en la iglesia de Santa María). El retablo debía ser de *buena madera, de pino de la mejor calidad*, y según el diseño que los cofrades habían formado y le entregaron al escultor (parece, pues, que la planta y traza no fue de Salvatierra). El plazo establecido para fabricar dicho retablo fue de cuatro meses y medio (debía estar acabado para el día 4 de diciembre, festividad de la santa, o antes si el maestro pudiera). La cofradía le pagaría a Salvatierra 2.300 reales, la mitad se le dio de contado, y la otra mitad una vez que estuviese acabado y reconocido *por persona inteligente*⁵². El maestro se obligaba a conducir el retablo hasta Cartagena y sentarlo a su costa. Un último detalle de la escritura de ajuste: uno de los tres testigos fue Francisco Salvatierra, que bien podía ser familiar del escultor (hijo o sobrino), aunque no podemos asegurarlo. Este retablo tampoco ha llegado hasta nuestros días.

47 Archivo General de la Región de Murcia [AGRM], NOT, 5523. Escribano: Joseph Mathías de Aguirre (año 1738), fols. 401-402v.

48 AGRM, NOT, 5523. Escribano: Joseph Mathías de Aguirre (año 1740), fols. 471-473v.

49 Archivo Municipal de Cartagena, FO19010-002.

50 Conviene recordar que en este convento fue enterrada, en 1726, Teresa Villanueva, mujer de Francisco Salvatierra, y madre de Isidro y Juan Antonio.

51 AGRM, NOT 5527, Escribano: Joseph Mathías de Aguirre (año 1745), fols. 157-158v.

52 Comenta Peña Velasco que dada la corta cantidad en que se ajustó el retablo, sería obra de “reducidas dimensiones”, de “escasa consideración” (Peña Velasco, 1992:350).

En 1747 la cofradía de Nuestra Señora del Rosario, de la villa de Monforte de Cid, le encargó una imagen de Nuestra Señora por la que cobró 59 libras -imagen que fue policromada por Francisco Tolmos- (Cañestro Donoso y Maciá Pérez, 2028: 45 y 95). En el libro de la cofradía consta el pago de 45 libras⁵³.

Por ahora, las últimas noticias que tenemos sobre la actividad escultórica de Juan Antonio Salvatierra nos llevan a Yecla y a los inicios de la segunda mitad del siglo XVIII. Hacia 1751, el maestro ajustó un retablo con don Joseph Ortega Ortuño, vecino y regidor perpetuo de la Villa de Yecla y el hacendado más potente de la villa en tales fechas. Don Joseph Ortega era, además, patrono de la capilla dedicada a san Joseph en el convento franciscano de Yecla. Y para dicha capilla le encargó a Salvatierra un retablo y una imagen del santo. Que sepamos no realizaron escritura de contrato, al menos no la hemos encontrado. Según la documentación, el escultor le presentó el diseño al regidor y debieron firmar un papel entre ellos. En 1752 Salvatierra había cumplido el encargo y había colocado el retablo, con su imagen, en el convento. Sin embargo, don Joseph consideró que el escultor no había cumplido con lo ajustado y demandó a Salvatierra. Tenemos constancia de ello por dos documentos conservados en el Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Yecla⁵⁴; el primero es una escritura de arraigo otorgada por Pedro Zaplana en favor de Salvatierra, el segundo -que transcribimos en el anexo documental- es un poder otorgado por el escultor a Joseph Marco Ruiz, procurador del número de la audiencia de Yecla, para que este lo defendiera en la demanda que le había puesto don Joseph Ortega (entre otras facultades, el procurador podía nombrar maestro para que reconociera el retablo y la imagen que Salvatierra había realizado). Un retablo y una imagen que no han llegado hasta nosotros.

Por otro lado, en la vieja iglesia de la Asunción, de Yecla, había una capilla (dedicada a san Juan Bautista) en la que hubo una imagen de la *Virgen de la Aurora*, que según refiere Delicado Martínez, era “obra escultórica de Antonio Salvatierra”, del año 1752, realizada por encargo del capellán, maestro de niños y clérigo de menores, Marcos Pérez Jiménez -que se ocupó de pedir limosnas para pagar con ellas la imagen- o por encargo de la Cofradía del Rosario (Delicado Martínez, 2004: 71, y 2013: 363-388). Aunque nombrado solo como Antonio, es indudable que se alude a Juan Antonio Salvatierra⁵⁵. Comenta Delicado Martínez que la imagen entró en procesión solemne en Yecla el día 28 de enero de 1752. Aquella tarde se llevó a la ermita de Santa Bárbara y al día siguiente se trasladó a la parroquia de la Asunción. Tan detallada información procedía de una nota encontrada en el interior de la imagen por el dorador Crespo Barberá, en 1895, al tiempo que la restauraba. La imagen fue destruida en 1936.

Estos trabajos para la villa de Yecla, en 1752, son los últimos de los que tenemos noticia. A finales de aquel año de 1752, don Francisco Areco, administrador de las rentas patrimoniales de la villa de Aspe, y como apoderado del Duque de Arcos, daba a Salvatierra, en *establecimiento a censo perpetuo*, cinco tahúllas y media. Por su parte, Salvatierra, con licencia del mencionado Areco, vendía a Sebastián Alfonso siete tahúllas de tierra (entre ellas, las cinco y media mencionadas) por 54 libras⁵⁶. En 1754, uno de los regidores de Aspe, Bernardo Cerdán, otorgaba poder a Salvatierra, *maestro sculptor, que actualmente reside en esta villa* para que en nombre del otorgante pudiera cobrar cualquier cantidad que le estuvieran debiendo de *maravedís, trigo, cebada, aceite, vino, aguardiente y otros efectos*⁵⁷. Entre dicho año de 1754 y 1759

53 AHDOA, Monforte de Cid, *Cofradía de Nuestra Señora del Rosario*, fol. 63v. donde leemos que se descargan 45 libras *que pagaron a Juan Antonio Salvatierra por la ymagen*.

54 Quiero expresar aquí mi agradecimiento a Francisco J. Carpena Chinchilla por haberme remitido las referencias de estos dos documentos, encontrados por él en dicho archivo. La referencia completa es: Archivo Histórico Protocolos Notariales de Yecla [AHPNY], Leg. 183, exp. 2. Escribano Francisco José Azorín Bellod. Fianza de arraigo de Pedro Zaplana (fecha el 21 de junio de 1752) y poder de Salvatierra (fecha el 4 de julio de 1752).

55 Señala Delicado Martínez (2013: 375, n. 25) que Salvatierra era natural de Aspe; en dicha villa trabajó y estuvo avecindado, pero como ya dijimos era natural de la ciudad de Alicante.

56 AHMN, *Protocolos notariales de Aspe*, Escribano: Juan Francisco Llopis Gumiel, Rentas, Año 1752 (15 de diciembre de 1752), fols. 437v – 438v.

57 AHMN, *Protocolos notariales de Aspe*, Escribano: Joseph Alenda Vicedo, año 1754 (29 de abril), fol. 53.

murió el escultor⁵⁸. De hecho, el 21 de enero de 1760, Micaela de Cuevas otorgaba un poder, en cuyo encabezamiento consta que era viuda de Juan Antonio Salvatierra⁵⁹.

4. CONSIDERACIONES FINALES

En el presente trabajo hemos aportado algunos datos biográficos y artísticos que hasta ahora eran inéditos y/o desconocidos sobre los escultores Salvatierra (Francisco y sus hijos, Isidro y Juan Antonio). En concreto, los lugares de nacimiento de Francisco e Isidro, como también el lugar y la fecha del matrimonio de Francisco Salvatierra con Teresa Villanueva, hija del escultor Joseph de Villanueva, el lugar y la fecha del nacimiento y bautismo de Isidro Salvatierra, considerado muchas veces como alicantino, y el lugar y la fecha del matrimonio de Juan Antonio Salvatierra.

Hasta ahora la trayectoria profesional de Francisco Salvatierra parecía estar vinculada y restringida a la ciudad de Alicante. Hemos podido comprobar que no fue así. Por una parte, queda documentada la presencia de Francisco Salvatierra en Almansa y Valencia (no sabemos el motivo por el que era vecino de Valencia en 1688, y desde cuándo estaba avecindado en dicha ciudad). Por otra parte, tenemos noticia de algunas obras que realizó fuera de Alicante, de las que hasta ahora no se hacía mención: el retablo de san Blas para la capilla que dicho santo tenía en la iglesia de Teresa de Cofrentes (Valencia) y el retablo del altar mayor del convento de la Encarnación, de Albacete.

En cuanto a Isidro Salvatierra, además de aclarar sus orígenes almanseños (hasta ahora se creía que había nacido en Alicante), aportamos algunos datos más sobre su matrimonio, descendencia, y su presencia en Cartagena, donde estuvo al menos entre 1716 y 1722. Parece, pues, que después de sus trabajos en Lorca, en solitario (entre 1710 y 1712) o junto a su tío Laureano Villanueva (entre 1713 y 1714) (la etapa más conocida por la historiografía), el escultor se trasladó hasta Cartagena, donde por ahora tenemos constancia de su estancia, pero no de sus obras allí. El hecho de que existan tan pocas referencias tal vez tenga que ver con que no hemos dado con la documentación, pero también sospechamos que pudo morir pronto. Sin que sepamos ni el lugar ni la fecha de su muerte.

Por último, Juan Antonio Salvatierra es el más conocido de los tres miembros de la familia. Es también del que conocemos mayor número de obras. Tras su formación, seguramente con sus tíos -Laureano, Juan y José Villanueva- y su hermano, hemos podido comprobar que estuvo en Cartagena unos quince años (entre 1716 y 1730); en dicha ciudad trabajó junto a Isidro, se casó y tuvo sus primeros hijos. Luego se trasladó a Aspe, donde estableció su taller. Hay noticias de sus ocupaciones en Aspe y Elche, junto a otros prestigiosos artistas, como Vicente Castell. Su buena fama es patente en los encargos que le hicieron algunas cofradías en Cartagena, donde su reconocido prestigio hizo que fuera llamado para realizar distintos retablos, como los ajustados en 1738, 1740 y 1745. También realizó algunas obras para Monforte de Cid y Yecla. Por las investigaciones de otros autores sabemos que realizó diversos trabajos en piedra, como las portadas de la basílica de Aspe, pero sobre todo trabajos de talla en madera, retablos, camarines e imágenes; debió ser, a juzgar por algunos encargos, reconocido imaginero. Ignoramos el lugar y la fecha de su muerte, aunque es seguro que murió antes de 1760.

ANEXO DOCUMENTAL

1-. Registro de los desposorios de Francisco Salvatierra y Teresa Villanueva [Año 1679]

En la Parrochial de Santa María de la Asunción de esta muy noble y leal villa de Almansa en quatro de Junio de mil seiscientos y setenta y nueve abiendo precedido las amonestaciones según manda el santo Concilio de Trento y no aviendo resultado ningún canónico impedimento, yo el licenciado

58 En enero de 1755 se casó su hija Francisca, y en la anotación se dice hija de Juan Antonio Salvatierra y Micaela Cuevas, pero no se anotó que era difunto, y aunque no siempre se dejaba constancia de tal circunstancia, pudiera ser que fuera porque no había muerto en tal fecha. Por otra parte, se conserva un libro de cláusulas testamentarias que van desde 1758 a 1764, y no aparece noticia alguna, lo que permite pensar que pudo morir antes de 1758; sin embargo, tampoco es una prueba concluyente, pues pudo morir después de 1758 y no haber testado, y/o haber muerto fuera de Aspe. Pero también pudo ser que Salvatierra muriese en esta localidad entre enero de 1755 y enero de 1758. Por cierto, en el libro de cláusulas testamentarias (1758-1764), consta que, en 1759, el cura Esteban Ruiz Melgarejo dejó 70 libras para *hacer los soculos del retablo mayor de esta iglesia* (AHD OA, Parroquia de Aspe, *Cláusulas testamentarias*, 1758-1764, fol. 39), que probablemente fue realizado por Castell (y en el que tal vez también pudo trabajar Salvatierra).

59 AHMN, *Protocolos notariales de Aspe*, Escribano: Joseph Pérez Cañizares, año 1760 (21 de enero), fol. 3.

Marcos Ençina con liçencia expresa del Parrocho desposé por palabras de presente y verdadero matrimonio a Francisco de Salvatierra hijo de Juan de Salvatierra y de María Vergara, natural de Villaroja residente en esta dicha villa, con Teresa Villanueva, hija de Joseph Villanueva y Philipa Falcó, naturales de Ontiniente y residentes en esta dicha villa, fueron testigos D. Luis Huarte, Pasqual de Torralva y Miguel Çornoça. [Rubrican] Lucas Martínez y Marcos Encina

[Archivo Parroquial de Almansa, *Libro de matrimonios*, 1678-1708, fol. 13v.]

2-. Partida de bautismo de Isidro Joseph Salvatierra [Año 1680]

En la Parrochial de santa María de la Asunción de esta mui noble y leal villa de Almansa en catorce de Abril de mil seiscientos y ochenta yo Francisco Ochoa cura teniente bauticé sub conditione por averle bautizado la comadre en la naçençia por peligro de muerte a Isidro Joseph, hijo de Francisco Salvatierra y Teresa Villanueva, fueron compadres Pedro Traver, y Úrsula Villanueva [Firma] Francisco Ochoa

[Archivo Parroquial de Almansa, *Libro de bautismos*, 1676-1693, fol. 79].

3-. Partida de bautismo de Juan Bautista Salvatierra [Año 1696]

Dumengue a vint y quatre diez del mes de Juny any mil siscens noranta sis bategui yo el Dr. Francisco Sala curat à Juan Antonio Joseph Frances Christofol fill de Francisco Salvatierra y de Teresa Villanueva conjuges, compares Juan Perales, y Felipa Falco viuda de Joseph Villanueva naixque a setse díes del sobredies mes y any entre dos y tres del matí [Firma] Dr. Francisco Sala curat

[Archivo Diocesano de Orihuela-Alicante, Parroquia de San Nicolás, *Libro de Bautismos*, año 1696, fol. 75v.]

4-. Registro de los desposorios de Isidro Salvatierra y Teresa Martínez [Año 1713]

Dijous en huit diez del mes de juny del any mil setcent, y tretze, yo lo Dr. Andreu Sala curat desposi servata forma S.C.T a Isidro Salvatierra fill de Francisco Salvatierra y de Teresa Villanova natural de la present ciutat, y vehí de la de Lorca per medium personatum de Gaspar Palomares procurador de dit Isidro Salvatierra nomenat pera este effecte ab acte rebut per don Manuel Navarro Avellán notari apostolic en la ciutat de Lorca en vent y set dies del mes de maig propasat del sobre dit any ab Teresa Martínez doncella filla de Joseph Martínez y de Cathalina Berenguer coniuges naturals y vehins de esta ciutat foren testimonis Joseph Martínez, Blay Bernabeu y altres.

[Archivo Diocesano de Orihuela-Alicante, Parroquia de San Nicolás, *Libro de matrimonios*, 1700-1716, fol. 70v.]

5-. Obligación por el retablo del convento de la Encarnación de la villa de Albacete, de Francisco Salvatierra, escultor de la ciudad de Alicante, vecino de Valencia. [Año 1688]

Sepasse por esta escritura de obligación como estando en el convento y monxas de nuestra Señora de la Encarnación de esta villa de Albacete y a canpana tañida como lo an de usso y costunbre es a saber D^a Leonor de Contreras y Montes avadesa de el dicho convento, D^a María Llorente Jusepa de la Purificación María de el Jesús y D^a Juana de Elordieta Olagorta, D^a María de Cantos Espinosa, sor Leonor Jetrudes de Espiritu Santo, María de Gracia Granero monxas profesas y discretas de el dicho convento por nos y en nombre de las demás religiosas de él por quien siendo necesario prestamos boz y caución de ratio manente pacto que estarán y pasarán por lo contenido en esta escritura la espresa obligación que para ello hacemos de los propios y rentas de el dicho convento havidos y por haver como principal deudor y el licenciado Thomas Zorrilla Munera presbítero de esta villa como su fiador y llano pagador juntos por lo que toca a el dicho conbento y de mancomún y renunciando las leies de la mancomunidad dibisión y escursión como en ellas se contiene otorgamos por esta carta que devemos y nos obligamos de pagar realmente y con efecto a Francisco Salvatierra escultor de la ciudad de Alicante vecino de Valencia y a quien su causa y poder oviere trescientos y ochenta reales de a ocho de la moneda de Su Magd. que a el tiempo de la paga corrieren los quales son por razón de

que dicho Francisco Salvatierra a de hacer un retablo para el altar maior de este dicho conbento que a de cosstar de la planta y dibuxo que a remitido el susodicho desde la dicha ciudad y lo ha de hacer y ejecutar según y como en él se manifiesta que se a firmado la dicha planta de el padre guardián frai Antonio López de el convento de el señor San Francisco de esta villa y de D^a Leonor de Contreras avadesa de este y de el dicho licenciado Thomás Zorilla Munera, de que por la dicha razón y cantidad que va motivada principal fiador nos constituimos deudores y constituíen a el dicho convento realmente y con efecto y en razón de él entrego que no parece de presente cada uno por lo que nos toca= de la cosa non vista ni entregada pecunia no contada ni recibida leies de la prueba y paga como en ellas se contiene y son los plaços a que nos obligamos de pagar a el dicho Francisco Salvatierra y por la raçon que va referida los dichos trecientos y ochenta reales de a ocho= los ziento y veinte reales de a ocho de contado para que enpiece la obra del retablo dicho Francisco Salvatierra, y ciento y veinte reales de a ocho para el día y fiesta de pasqua de navidad primera que será en este año, y lo que se restare deviendo de la obra de el dicho retablo para el dia que el dicho Francisco Salvatierra lo acavare puesto en el altar maior de este convento que lo a de poner i ajustar a su costa en esta dicha villa y a de ser el traer dicho retablo a esta villa a costa de este convento puesta su cantidad a costa de este convento y de no hacello a de poder el dicho Francisco Salvatierra despachar ejecutor con quince reales de salario que gane en cada un día la persona que viniere a la cobranza de venida, estada y vuelta y que aistiere a ella hasta la real paga por el qual dicho salario se le pueda ejecutar así a el dicho convento como a el dicho fiador [...] en testimonio de lo qual asi lo otrogamos en la villa de Albacete en veinte días del mes de julio de mil y seiscientos y ochenta y ocho años siendo testigos el licenciado Juan García presbítero, Fernando Sedeño y Alonso Giménes vezinos de esta villa y los otorgantes que io el escribano doi fee conozco lo firmaron [Firman] doña Leonor de Contreras y Montes, Doña María Llorente, Jusepa de la purificación, doña Juana de Lordieta, María de Jesús, doña María de Cantos y Espinosa, sor Leonor Getrudis de Gracia del Espíritu Santo, Thomas Zorrilla Munera, ante mí, Mateo López Carbonel.

[Archivo Histórico Provincial de Albacete, Sección Protocolos notariales, Caja 1003, (Año 1688), fol. 212]

6-. Obligación entre don Pedro Mínguez, síndico del convento de San Francisco (de Cartagena), y Juan Antonio Salvatierra, por la que este se comprometía a realizar un retablo para el altar de Santa Rosa de Viterbo [Año 1738]

[Fol. 401] En la ciudad de Cartagena a nueve días del mes de julio año de mil setecientos treinta y ocho; ante mí el escribano de Su Magestad público y testigos; parecieron de una parte, el Lizenziado Dn Pedro Mínguez Theruel, Avogado de los Reales Consejos, vezino de esta dicha ciudad, y síndico del comvento de Nuestro Padre San Francisco de ella; y de la otra Antonio Salvatierra, maestro de escultor, vezino de la villa de Aspe, en el Reyno de Valencia, y residente en esta ciudad, y este dijo: que ha tratado y ajustado con dicho Dn Pedro Mínguez como tal síndico, y en nombre de dicho comvento y religiosos, el hazer un retablo para altar, a Santa Rosa de Viterbo, en el corateral de la epístola del y enfrente del que ay de Santa Catalina de Bolonia, el que ha de executar a la misma moda, altitud, ancho (solo una tercia menos de salida) que el expresado de Santa Catalina de Bolonia, y lo que en él son colugnas [sic], en el que se ha de executar han de ser estípites de quatro caras y donde está Santa Clara de Viterbo se ha de executar y poner una echura de talla de San Luis obispo, el qual dicho retablo ha de executar este otorgante desde [fol. 401v.] oy día de la fecha hasta fin del mes de octubre que bendrá deste presente año, y si pudiere lo hará para el día de Nuestro Padre San Francisco quatro de dicho mes y lo a ajustado con dicho Dn Pedro Mínguez Teruel, como tal síndico, y en nombre de dicho comvento y religiosos em prezio y quantía de ciento y veinte pesos de a ocho reales de plata antigua cada uno, los que se le an de satisfacer por el dicho Dn Pedro Mínguez Teruel como tal síndico en esta forma; quarenta que son en contado para empezar dicha obra, estando esta a la mitad de ella, se le an de dar otros quarenta pesos, y concluydo en el todo estando a satisfacción del referido Dn Pedro Mínguez o quien estubiere en su lugar como tal síndico se le han de satisfacer por el susodicho, los quarenta pesos restantes hasta dicha cantidad de ciento y veinte pesos, sin que por ningún motivos así por este otorgante como el referido Dn Pedro Mínguez, ni otros en sus nombres [fol. 402]

[fol. 402v.] (...) en cuio testimonio así lo otorgaron siendo presentes por testigos Ambrosio León, Francisco Guerrero y Matheo Muñoz Navarro, vecinos de esta ciudad, a los quales y a los otor-

gantes, que lo firmaron y o el escribano doy fee conozco [Firman] Dn Pedro Mínguez Teruel, Juan Antonio Salvatierra, Ante mí, Joseph Mathías de Aguirre.

[Archivo General de la Región de Murcia, NOT 5522, fols. 401-402v]

7-. Contrato de un retablo entre la cofradía de Santa Bárbara, de Cartagena, y el escultor Juan Antonio Salvatierra [Año 1745]

[Fol. 157] En la ciudad de Cartagena en veinte y cinco días del mes de julio año de mil setecientos y quarenta y cinco ante mí el escribano de S. Magd. Público testigos Parezieron de una parte D. Felipe de Borja capitán de la galera San Felipe de la esquadra de España y Hermano mayor de la Cofradía de la Gloriosa Santa Bárbara sita en el combento del Señor San Ysidoro Orden de Nuestro Padre Santo, Don Pedro Marti capitán de la galera capitana de dicha esquadra, Don Pedro de Leiba capitán de infantería del vatallón [sic] de dichas galeras, Benito Sarrión sargento de la Brigada de Artillería de dicha esquadra de galeras, Joseph Sumbo [sic] mayordomo de dicha Cofradía, Joseph Benabela, Antonio García, Juan Priete, Pasqual Calbo y Fernando Estebán, todos Hermanos de la referida Cofradía, por sí y en nombre de los demás Hermanos de ella por quienes prestaron voz u causión [sic] de rauto de que estarán y pasarán por lo que abajo ya expresado, y de la otra Juan Antonio Salvatierra maestro escultor, vecino de la villa de Elche y estando al presente en esta dicha ciudad y los dichos Hermanos dijeron que por quanto desean colocar en el sitio señalado en la capilla del Señor Santo Domingo de dicho Combento la ymagen de la referida señora Santa [fol. 157v.] Aboga[da] y [Patr]ona y para ello hacerle un retablo de madera con su nicho donde ponerla para lo que han echo formar diseño que a sido reconocido por dichos Hermanos para que areglado a él y su escultura se ejecute el que han ajustado con el dicho artífice Juan Antonio Salvatierra en precio y quantía de dos mil y trescientos reales de vellón pagados a los plazos y con las condiciones que abajo yrán expresadas que para en todo tiempo conste se insertan en esta escriptura y su tenor son las siguientes=

Lo primero que dicho retablo se ha de hazer de buena [madera] y su labor y en blanco, conforme al diseño que formado por dichos Hermanos Mayor, y Mayordomo y de mí el escribano se le entrega a dicho artífice, siendo la escultura lo más primosoro que se pueda=

Que dicho retablo se ha de hacer en el término de quatro meses y medio constados desde oy día de la fecha, o antes si pudiere para celebrar su colocación en el día de la Gloriosa Santa [día 4 de diciembre]=

Item que dicha Cofadría se obliga a ser a su costa el altar donde se ha de sentar dicho retablo el que a de ser de la obligación de dicho Salvatierra la paga de su condución y demás gastos que causare, el sentarle, ponerle y asegurarle en dicho altar sin que en esto se le haga [...] de causar ninguno a dicha cofradía, más que lo que causare la fábrica de dicho altar=

Que la referida cantidad de dos mil y trescientos reales vellón se han de satisfacer los un mil ciento y cinquenta reales que es su mitad de contado, y la otra luego que sea conducido el referido retablo puesto en su lugar y reconocido por persona ynte[fol. 158]ligente estar conforme a dicho diseño y demás que queda expresado.

Y entendido por el referido Juan Antonio Salvatierra todo lo contenido en dichas condiciones en su ynteligencia dijo las aceptaba y acetó [sic] y se obliga, a acer el referido retablo, de pino, de la mejor calidad, y areglado al diseño que se le entrega el que conducirá a esta ciudad y pondrá en el altar que por dicha cofradía se ha de construir en la capilla que tiene dispuesto a su costa siendo de su cuenta la paga de la condución, armamento, y demás gastos que causaren hasta ponerle en su lugar y su afianzamiento, sin que en ello tenga que hazer ninguna la dicha cofadría [...] [fol. 158v] [...] en cuio testimonio lo otorgaron siendo testigos el Revd. P. Juan Gómez, Prior de dicho Conbento del Señor Santo Domingo, Xristóbal de Medina y Francisco Salvatiera a los quales y a los otorgantes que lo firmaron yo el escribano doy fee conozco [Firman] El Marqués de Camacho, el Marqués [roto], Benito Sarrión, Juan Antonio Salvatiera, D. Pedro de Leiva, Joseph Sumbo, Juan Priete, Antonio García Bueno, Pasqual Calbo, Josep Valebela, Fernando Estébanez, Ante mí, Mathías de Aguirre.

[Archivo General de la Región de Murcia, NOT, 5527, fols. 157-158v.]

8-. Poder de Juan Antonio Salvatierra a Joseph Marco, procurador del número, para que le defienda en la demanda que le ha puesto don Joseph Ortega Ortuño, vecino y regidor perpetuo de Yecla, por considerar este que el retablo y efigie de san José que ha fabricado no está conforme a lo ajustado. [Año 1752]

En la villa de Yecla a quatro de julio de mil setecientos cinquenta y dos ante mí el escribano público y testigos pareció Juan Antonio Salbatierra vecino de la villa de Aspe y dixo que da y otorga todo su poder cumplido el que por derecho se requiere y es necesario a Joseph Marco Ruiz Procurador de el Número de esta Audiencia especial para que en su nombre, y rrepresentando su propia persona le defienda en la demanda que en este juzgado le tiene puesta Dn. Joseph Ortega Ortuño vecino y rexidor perpetuo de esta villa por suponer el susodicho que el rretablo de talla, y efigie de el señor San Joseph que este otorgante a fabricado para una de las capillas de el conbento de Nro. Padre San Francisco estramuros de esta villa de la que es patrón el dicho Dn Joseph no se allá conforme a el diseño, y papel que tienen echo y tratado, y demás que consta en dicha demanda en la qual, y en defensa de este otorgante pueda hazer, y haga pedimentos requerimientos juramentos, protestas, y en prueba presente escripturas, testigos, probanzas, y todo género de ynstrumentos, tache, y contradiga lo que en contrario se hiziere alegare, y probare, nombre maestros espertos para que reconozcan dicho retablo, y efigie, y terzero en caso de discordia conformándose, o rrecusando a los que nombrase el dicho Dn Joseph Ortega [...] y así lo otorgó y firmó siendo testigos Alfonso Ybanez, Pedro Pasqual Zerezo y Pasqual Crespo vecinos desta villa a quienes con el otorgante doy fee conozco= [Firma] Juan Antoni Salbatierra. Ante mí, Francisco Joseph Azorín Bellod.

[Archivo Histórico Protocolos Notariales de Yecla, leg. 183, exp. 2]

BIBLIOGRAFÍA

- -BELDA NAVARRO, C. y HERNÁNDEZ ALBALADEJO, E. (2006). *Arte en la Región de Murcia. De la reconquista a la Ilustración*. Murcia.
- -CAÑESTRO DONOSO, A. y MACIÁ PÉREZ, J.A. (2018). *Sacrum Castellum. Estudios artísticos sobre el templo de Santa María, de Monforte de Cid*. Alicante, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alicante.
- -DELICADO MARTÍNEZ, F.J. (2004). La iglesia vieja de la Asunción de Yecla (Murcia)". *Yakka*, 14, 59-80.
- -DELICADO MARTÍNEZ, F.J. (2013). Los auroros de Yecla (Región de Murcia). En CAMPOS FERNÁNDEZ DE SEVILLA, F.J.: *Patrimonio inmaterial de la cultura cristiana*. San Lorenzo de El Escorial, 363-388.
- -ESPÍN RAEL, J. (1986) [nueva edición de la publicada en 1931]). *Artistas y artífices levantinos*. Murcia, Edición de la Academia Alfonso X El Sabio.
- -HERNÁNDEZ GUARDIOLA, L. (1974). *Diccionario de escultores alicantinos*. Alicante: Ediciones Biblioteca Alicantina.
- -HERNÁNDEZ GUARDIOLA, L. (1988). *El camarín de la Santa Faz*. Alicante: Ayuntamiento de Alicante, 1988.
- -HERNÁNDEZ GUARDIOLA, L. (1990): *Pintura decorativa barroca en la provincia de Alicante: otros conjuntos y pintores del siglo XVIII*, 3 t. Alicante: Instituto de Cultura "Juan Gil-Albert".
- -LÓPEZ JIMÉNEZ, J.C. (1958). Problemas de la imaginería dieciochesca del Sudeste de España. *Anales del Centro de Cultura Valenciana*, 41, 38-52.
- -MAESTRE SAN JUAN PELEGRÍN, F. (2015). Las cofradías de Cartagena fundadas en sedes regidas por el clero regular durante la Edad Moderna. *Murgetana*, 133, 35-52.
- -MAESTRE SAN JUAN PELEGRÍN, F. (2017). La influencia de la escuadra de galeras de España en la ciudad de Cartagena. Sociedad, entramado urbano y devociones. *Cartagena Histórica* (Revista electrónica).
- -MARTÍNEZ Cerdán, C. (2004): La portada de Santa Teresa: una derivación formal de la de San Juan Bautista. Obra de Juan Antonio Salvatierra y Vicente Castell. En VV. AA: *Estudios sobre la parroquia de Nuestra Señora del Socorro en el IV centenario de su fundación*. Alicante, Ayuntamiento de Aspe, 121-152.
- -MARTÍNEZ Cerdán, C. (2016). En torno a dos retablos neobarrocos y tres cuerpos barrocos en la basílica aspense. *La Serranica*, 191-220.
- -MOROTE PÉREZ, Fr. P. (1741). *Antigüedad y blasones de la ciudad de Lorca y historia de Santa*

María la Real de las Huertas. Murcia.

- -NAVARRO MALLEBRERA, R. (1980). *Los arquitectos del templo de Santa María de Elche*. Alicante: Confederación Española de Cajas de Ahorros.
- -NAVARRO-RICO, C. E (2019). Los gremios de carpinteros de Alicante y Elche: notas sobre los escultores Villanueva, Tahuenga y Salvatierra. En CAÑESTRO DONOSO, A. (Coord.): *Summa studiorum sculptoricae. In memoriam Dr. Lorenzo Hernández Guardiola*. Alicante, Instituto de Cultura “Juan Gil-Albert”, 279-310.
- -NIETO FERNÁNDEZ, A. (1984). *Orihuela en sus documentos, I: La catedral. Parroquias de Santas Justa y Rufina y Santiago*. Murcia: Publicaciones del Instituto Teológico de Murcia.
- -PEÑA VELASCO, C. (1992). *El retablo barroco en la antigua diócesis de Cartagena (1670-1785)*, Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos.
- -PUIG SANCHIS, I. (2019). Comportamientos socio-profesionales y entramados familiares durante el siglo XVIII. Escultores y arquitectos en la Cataluña interior. En DANTI, J., GIL, X., SOLA, D. y MAURO, I (Coords.) *Actes del VIII Congrés d’Història Moderna de Catalunya: «Catalunya i el Mediterrani»*. Barcelona, Universitat de Barcelona, 738-759.
- -RAMOS FOLQUÉS, A. (1970). *Historia de Elche*. Elche, Talleres Lepanto.
- -SÁEZ VIDAL, J. (1998). *Retablos y retablistas barrocos de Orihuela*. Alicante: Diputación Provincial de Alicante.
- -SÁEZ VIDAL, J. (2021). La escultura religiosa en madera en Alicante entre el último cuarto del siglo XVII y principios del XVIII: José y Laureano Villanueva, Francisco Salvatierra y Bautista Vera, padre e hijo”, *Semana Santa. Alicante 2021*, 25-49.
- -SÁEZ VIDAL, J. (2023). El arquitecto barroco alicantino Vicente Soler Verdú (1652-1706/1709). *Archivo de Arte Valenciano*, vol. 104, 91-111.
- -SÁNCHEZ-ROJAS FENOLL, M^a C. (1982). *El escultor Nicolás de Bussy*. Murcia: Universidad, Departamento de Historia del Arte.
- -SÁNCHEZ GARCÍA, M.Á. (2025). El escultor Joseph de Villanueva Cano (1621-c. 1685). Nuevas noticias biográficas y artísticas. *Archivo de Arte Valenciano*, CVI.
- -SEGADO BRAVO, P. (2008). *La colegiata de San Patricio de Lorca*. Editum. Murcia: Ediciones de la Universidad de Murcia.
- -VIDAL BERNABÉ, I. (1981). *La escultura monumental barroca en la diócesis de Orihuela-Alicante*. Alicante, Excma. Diputación Provincial.
- -VIDAL BERNABÉ, I. (1990). *Retablos alicantinos del barroco (1600-1780)*, Alicante, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Alicante y Caja de Ahorros Provincial de Alicante.
- -VIDAL BERNABÉ, I. (2004). La portada de Nuestra Señora del Socorro del templo parroquial de Aspe. El escultor Juan Antonio Salvatierra y el tallista Vicente Castell. En VV. AA.: *Estudios sobre la parroquia de Nuestra Señora del Socorro en el IV centenario de su fundación*. Alicante, Ayuntamiento de Aspe, 177-217.

ORIGEN Y GENEALOGÍAS ARTÍSTICAS DEL RETABLO BARROCO DE SANTA MARIÑA DO ROSAL

ORIGIN AND ARTISTIC GENEALOGIES OF THE BAROQUE ALTARPIECE OF SANTA MARIÑA DO ROSAL

Noa Rodríguez Rodríguez
Universidade de Santiago de Compostela
<https://orcid.org/0009-0006-3899-580X>
noa.rodriguez.rodriguez@rai.usc.es

RESUMEN

Son muchos los retablos que hoy en día permanecen huérfanos o se desconocen sus orígenes en las parroquias de las zonas fronterizas entre Galicia y el norte de Portugal. Uno de los objetivos principales de este artículo es reabrir esta cuestión abordando un caso paradigmático: el retablo mayor de la iglesia parroquial de Santa Mariña do Rosal. Esta obra se aleja claramente de los modelos canónicos del barroco gallego, acercándose en cambio a la estética del llamado estilo nacional portugués. A través de una metodología que combina la consulta en archivos, investigaciones previas y un análisis comparativo *in situ* de obras del norte de Portugal, se propone una revisión histórico-artística del retablo.

En especial, se examinan las similitudes con el retablo de la cofradía del Bom Jesus dos Mareantes y el conjunto de la iglesia de la Misericórdia, ambos en Caminha, lo que permite plantear una cronología aproximada entre 1700 y 1725, y sugiere una vinculación con los talleres del entorno de Barcelos. Si algo se debe extraer del estudio, que sea la urgencia de continuar investigando las obras religiosas de las zonas fronterizas, como vía para reconstruir tantas historias compartidas, y dignificar el legado de quienes hicieron posible este patrimonio.

Palabras clave: Retablo / Barroco / Santa Mariña do Rosal / Estilo nacional portugués / Baixo Miño

ABSTRACT

Many altarpieces in the parishes along the borderlands between Galicia and northern Portugal remain to this day without known authorship or origin. One of the main objectives of this article is to reopen this issue through the study of a paradigmatic case: the high altarpiece of the parish church of Santa Mariña do Rosal. This work clearly diverges from the canonical models of Galician Baroque, aligning instead with the aesthetics of the so-called Portuguese national style. Through a methodology that combines archival research, previous studies, and on-site comparative analysis of works from northern Portugal, this paper offers a historical and artistic reassessment of the altarpiece.

In particular, it examines the similarities with the altarpiece of the Bom Jesus dos Mareantes confraternity and the ensemble of the church of the Misericórdia, both located in Caminha. These parallels support a proposed chronology between 1700 and 1725 and suggest a connection with workshops around the Barcelos region. If one message should be taken from this study, it is the urgent need to continue researching the religious art of the borderlands, as a way to reconstruct shared histories and honor the legacy of those who made this heritage possible.

Keywords: Altarpiece / Baroque / Santa Mariña do Rosal / Portuguese national style / Baixo Miño

1. BREVE INTRODUCCIÓN

En el fértil valle de O Rosal, al suroeste de Galicia y ya en los márgenes fronterizos con Portugal, se alza la iglesia parroquial de Santa Mariña, presidida por el refulgente conjunto barroco del altar mayor. Lejos de ajustarse a las convenciones estéticas de los talleres gallegos de la época, su estructura y lenguaje visual parecen dialogar más estrechamente con la tradición

retablistica portuguesa, especialmente con la desarrollada en el Alto Minho entre los siglos XVII y XVIII. Esta particularidad invita a una lectura crítica de sus orígenes, autores y filiaciones, y plantea nuevas preguntas sobre los vínculos artísticos entre ambas orillas del Miño.

En este sentido, el artículo aquí presentado responde a la necesidad de estudiar el que se presenta como el caso más paradigmático y, al mismo tiempo, escasamente revisado de la circulación de modelos, talleres y artistas en este espacio limítrofe: los retablos mayor y laterales de la iglesia de Santa Mariña.

Para llevarlo a cabo, la metodología adoptada combina el estudio de fuentes documentales y bibliográficas con un análisis *in situ* del conjunto. Asimismo, se han revisado los fondos del Archivo Histórico Diocesano de Tui, y se ha realizado un trabajo de campo en iglesias del norte de Portugal, que cubre áreas de Viana do Castelo —como Caminha, Vila Nova de Cerveira y Valença— con el objetivo de identificar paralelismos estilísticos e iconográficos¹. El cuerpo del artículo se estructura en cuatro partes: contextualización histórica del templo, descripción formal del retablo, su análisis comparativo dentro del barroco portugués y la discusión sobre obras similares que permitan apuntar posibles autorías.

Partimos de las aportaciones iniciadas en los años 90 del siglo pasado por autores como Dolores Álvarez Fernández, M^a del Carmen Folgar y el rosaleiro Xoán Martínez Tamuxe, para llevar a cabo nuestro análisis monográfico. Para su contextualización en el panorama artístico portugués, han sido fundamentales los estudios de Manuel António Fernandes Moreira, sobre el barroco en el Alto Minho, y los trabajos de Paula Cristina Machado Cardona, centrados en los entalladores del distrito de Viana. No obstante, persiste una notable laguna historiográfica sobre la atribución de esta pieza, así como sobre el contexto social que pudo darle origen.

2. CONTEXTUALIZACIÓN

La antigua diócesis de Tui constituye una de las zonas del noroeste peninsular más ricas en términos de patrimonio artístico, especialmente por la abundancia de notables obras barrocas. Esta fertilidad responde a una confluencia de factores entre los cuales, como suele ocurrir a lo largo de este periodo, los económicos y religiosos asumen la mayor parte de la responsabilidad. Entre 1630 y 1750, Galicia experimentó una relativa bonanza económica, sobre todo en las zonas del litoral occidental, y especialmente en la antigua provincia de Tui, que registraba en el siglo XVIII la mayor densidad poblacional del territorio gallego. Por entonces, y gracias a la introducción y el cultivo sistemático del maíz, la agricultura vivió un periodo de prosperidad (Pereira, 2006: 30) que repercutió en primer término en la capacidad financiadora de la nobleza. Coincidiendo con la implantación de la Contrarreforma, esta coyuntura resultó claramente propicia para el arte, pues la Iglesia, en su afán por reforzar la fe católica, se sirvió de él como instrumento de comunicación y lo convirtió en su más fiel paladín.

Entonces el Barroco se extendió a la arquitectura, a la plástica, a la música, a cada forma artística, creando una impactante escenografía que transformaría la liturgia en una experiencia multisensorial. Este sería el medio en el que adquirió un indiscutible protagonismo el retablo, pues este dispositivo arquitectónico y narrativo brillaba en su capacidad para adaptarse tanto a construcciones *ex novo* como a reformas de espacios anteriores (García Iglesias, 1990: 19). Se convirtió en el verdadero “libro de oro” del catolicismo, al condensar la simbología eucarística y servir de hogar para las advocaciones, bajo una retórica visual compleja y envolvente.

Por ello, más que un estilo, el Barroco debe ser entendido como una forma de sentir y de concebir el mundo y la espiritualidad. Su carácter profundamente flexible le permitió adaptarse a contextos muy diversos, urbanos y rurales, y adquirir en cada uno de ellos rasgos propios que lo identifican con el territorio que lo acoge. En este sentido, puede hablarse de un lenguaje internacional con múltiples dialectos locales.

¹ A interés del lector, se facilita un mapa de la zona recorrida en el que se señalan las iglesias visitadas relevantes para el estudio. El mapa puede consultarse en Google Maps mediante el siguiente enlace: https://www.google.com/maps/d/u/0/edit?mid=15XE7mwn5uaiAw5qCrX9A0Jj3P_7TGaw&usp=sharing

En el territorio transfronterizo entre el sur de Galicia y el norte de Portugal, y más concretamente en la comarca del Baixo Miño (que incluye las localidades de A Guarda, Oia, O Rosal, Tomiño y Tui) y la región portuguesa del Alto Minho (Arcos de Valdevez, Caminha, Melgazo, Monção, Paredes de Coura, Ponte da Barca, Ponte de Lima, Valença, Viana do Castelo y Vila Nova de Cerveira), esta «dialektalización» del Barroco adquiere una dimensión singular. Convergen en esta zona influencias de distintos centros artísticos, con especial huella de talleres compostelanos y orensanos, pero también de talleres procedentes del vecino país, dando lugar a una gran variedad de modelos retablisticos (Folgar, 2006: 375; Rega, 2010: 248). La permeabilidad histórica de esta frontera, más un espacio de contacto que una línea de separación, facilitó el tránsito constante de personas y el intercambio de mercaderías, pero, por encima de todo, el de ideas. Pues, a pesar de las divisiones político-administrativas impuestas a lo largo de los siglos —la pérdida por parte de la antigua diócesis de Tui de la jurisdicción eclesiástica sobre la región entre el Miño y el Limia a mediados del siglo XV, o los efectos de la guerra de independencia portuguesa en el siglo XVII (Iglesias Almeida, 2009: 110)— se han mantenido fuertes los lazos culturales, sociales, económicos y artísticos entre ambos territorios.

La nobleza eclesiástica, poseedora de gran parte del dominio de las tierras y sabedora de su destacado papel social y político, desplegó una intensa labor de mecenazgo que no sólo buscaba la magnificencia del culto, sino también la afirmación de su propio prestigio. En este contexto, el encargo de obras podía realizarse mediante dos procedimientos principales: la contratación directa de un taller determinado, aunque esta opción era la menos frecuente, o bien la convocatoria de un concurso público, en el que se valoraba la relación entre el coste y la calidad esperada de la obra. Entonces, una vez elegido el taller, el maestro podía ofrecer al cliente distintos modelos básicos con los que solía trabajar, y tras conocer sus preferencias incorporaba o restaba elementos al diseño. En los contratos se incorporaban con frecuencia las demandas del comitente, como los santos que debían figurar, o si debía emular el estilo de uno u otro retablo conocido. Una vez aceptadas las cláusulas impuestas, el proceso de ejecución seguía la lógica gremial de producción en talleres organizados jerárquicamente. Bajo la dirección del maestro, cuya impronta estilística determinaba la identidad del conjunto, se regían los oficiales y aprendices, encargados de distintas fases del trabajo en una labor colectiva bien estructurada (Goy, 1989: 64). Si la demanda era alta, no debe sorprender que fuesen los oficiales quienes llevasen el mayor control sobre las piezas, reservándose el maestro para aquellas partes de su interés o dar los retoques finales. Solo así se explica la inconmensurable producción de algunos de los grandes talleres de la época.

Es significativo que en la antigua diócesis de Tui los concursos no se limitaban al ámbito gallego, sino que incluían también las regiones portuguesas. Es por ello que los talleres de artistas asumían con total naturalidad ser llamados a trabajar de uno u otro lado del río, debiendo alojarse allí durante el tiempo que durase el levantamiento de la obra. Un ejemplo documentado de esta práctica es el encargo de la pintura del retablo del Santísimo Sacramento de la catedral de Tui en 1768, para el que el obispo Castañón ordenó fijar cédulas tanto en Galicia como en Portugal (Iglesias Almeida, 1989: 145).

Sin embargo, esta transnacionalidad artística ha generado una importante dificultad en la identificación de autores y talleres, especialmente cuando los contratos fueron firmados en ciudades portuguesas y no se conservan referencias en los archivos gallegos. Este hecho subraya la urgencia de promover la colaboración institucional entre ambos países, con el fin de reconstruir los vínculos históricos y atribuir autoría a numerosas obras actualmente consideradas anónimas en el sur de Galicia (Folgar, 2006: 371).

2. LA IGLESIA DE SANTA MARIÑA DO ROSAL

La iglesia parroquial de Santa Mariña constituye un referente de la confluencia artística entre Galicia y Portugal durante el barroco. Se ubica en el municipio gallego de O Rosal, delimitado al sur por A Guarda y al norte por Oia y Tomiño, y separado del territorio portugués tan solo por el cauce del río Miño, eje articulador de la vida de la región.

Erigido sobre un antiguo asentamiento galaico-romano, el templo tiene su origen en

el siglo XII, cuando bajo el reinado de Alfonso VII, habría sido donado al monasterio benedictino de Oia, gobernado en aquel momento por el abad don Pedro². De estos orígenes románicos todavía conserva la iglesia una escultura labrada en piedra con la imagen de la Virgen María. Sin embargo, como es natural en este tipo de construcciones, la iglesia de Santa Mariña ha experimentado sucesivas transformaciones a lo largo de los siglos. Los monumentos, así como los seres vivos, no permanecen estáticos: evolucionan al ritmo de los tiempos. Como si se tratase de los anillos de un tronco, su arquitectura permite leer en ella las huellas de las distintas etapas estilísticas, los usos del espacio y las modificaciones litúrgicas que han marcado su historia.

Así, a partir del siglo XVI, cuando la iglesia pasó a depender de la diócesis de Tui, el edificio experimentó una profunda transformación para adaptarse a las nuevas necesidades de la parroquia. Es en este momento cuando tuvo lugar la mayor ampliación de la iglesia, con la incorporación de cuatro nuevas capillas laterales, de las cuales tres fueron sufragadas por la nobleza laica con el fin de servirles de futura sepultura. También se modificó la estructura de las naves: el cuerpo central se amplió con dos naves laterales rematadas en bóveda de crucería, mientras que el ábside fue cubierto con una bóveda nervada, representativa del gusto en Galicia durante el Renacimiento.

En el siglo XIX, tras los daños sufridos en la estructura debido al terremoto de Lisboa de 1755 y al impacto de un rayo en 1821, se llevó a cabo la construcción de la nueva fachada (Martínez Tamuxe, 2019: 19). De líneas sobrias, se organiza en un cuerpo central flanqueado por una única torre-campanario.

Sin embargo, es en el interior del templo, particularmente en el conjunto que culmina el altar mayor —eje de las siguientes páginas— donde el lenguaje barroco alcanza su máxima expresión. Desde los pies de la nave central, la mirada del espectador es dirigida directamente hacia la refulgente cabecera de la iglesia. Un ventanal —el único situado en el cuerpo central de la fachada— refuerza esta imagen escenográfica cada solsticio del año cuando los rayos del sol atraviesan los cristales e impactan en el retablo mayor, devolviendo destellos dorados al espacio.

2.1. IMÁGENES Y MORFOLOGÍA DE LAS TALLAS

El retablo mayor de Santa Mariña se distingue por una clara y armoniosa estructura formal, de la que emana un marcado sentido del orden y clarividencia, donde cada forma y figura ocupa su lugar. Sin lugar a dudas, gran parte de esta impresión es gracias a la elección del arco de triunfo como esqueleto del conjunto, reinterpretando en clave barroca la portada románica de múltiple vuelta, aquí transformada mediante un sistema de siete nervaduras radiales, similares a rayos de luz, que enfatizan la parte central del retablo. El conjunto, tallado íntegramente en madera de castaño, se organiza a partir de tres pares de columnas salomónicas de seis espiras desde donde arrancan las arquivoltas, creando en su centro el nicho que acoge el trono eucarístico. Partiendo del modelo canónico berniniano, ampliamente extendido en la Península, las columnas presentan un rico repertorio decorativo que conjugan racimos de uvas (tintas y blancas), hojas de vid, cepas, aves, así como una profusión de querubines bajo la iconografía clásica del *putto*. Separando las columnas se sitúan los entrepaños, siendo el de los extremos de mayor anchura, lo que permite abrir dos pequeñas hornacinas para albergar a san Pedro (dcha.) y san Pablo (izq.). Y a fin de mantener la continuidad entre las partes, estas secciones repiten el patrón decorativo complementándolo con hojas de acanto, así como con flores rojas y azules.

En la sección correspondiente a la arcada, se encuentran en la base del primer y mayor de los arcos dos figuras, una a cada lado: san Miguel, triunfante sobre el demonio a la derecha, y san Juan Bautista a la izquierda. Mientras que, alcanzada la clave, dos ángeles descienden de los cielos una corona, junto con la cruz y la palma del martirio. En cuanto al remate, este se integra perfectamente en la arquitectura de la capilla mayor, al perder su forma semicircular para adaptarse a las nervaduras de la bóveda.

² Existe un privilegio (Tui, 26-VI-1137) otorgado por el monarca Alfonso VII, en el que dona al monasterio de Oia y a su abad don Pedro la mitad de las iglesias de Erizana (Baiona) y A Guardia, y todas las de Mogaes, Pedornes, Burgueira, Loureza y O Rosal. Y aunque para algunos autores se trata de una falsificación tardía (Portela, 2017: 52), puede servirnos como guía cronológica.



Figura 1. Vista general del retablo mayor de Santa Mariña. Fotografía de la autora.

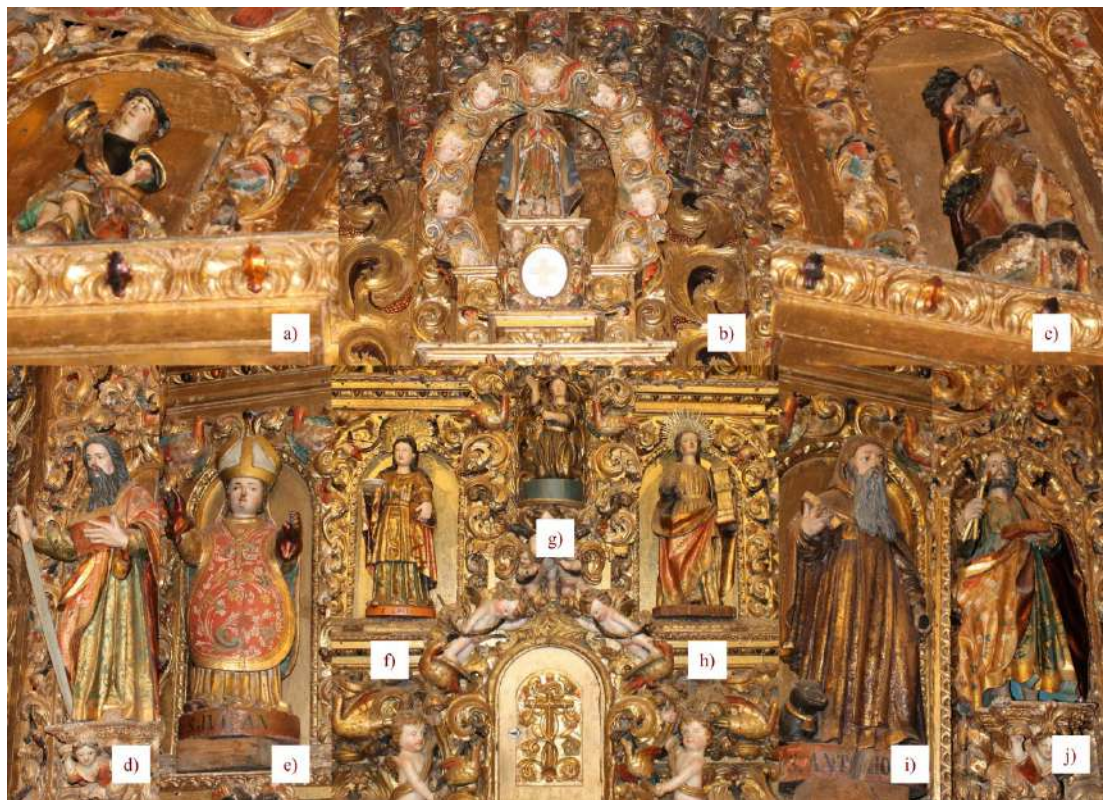


Figura 2. Imaginería del retablo mayor de Santa Mariña: A) San Miguel; B) Inmaculada Concepción; C) San Juan Bautista; D) San Pablo; E) San Julián Obispo; F) Santa Lucía; G) Santa Mariña; H) Santa Bárbara; I) San Antonio Abad; J) San Pedro. Fotografías de la autora.

Adentrémonos ahora en el corazón del retablo, la gran hornacina central, donde se dispone el trono eucarístico que encumbra la estatua de la Inmaculada Concepción, rodeada por un halo de ángeles. Durante décadas, la imagen fue reemplazada por un Cristo crucificado colocado posteriormente (Folgar, 2006: 394). No fue sino hasta la primera década de los años 2000 cuando, gracias a la labor del párroco don Julio, la Inmaculada fue devuelta a su lugar original. La estructura se eleva sobre un falso zócalo en el que figuran las principales devo-



Figura 3. Banco y sotabanco del retablo mayor de Santa Mariña, lado izquierdo (arriba) y derecho (abajo). Fotografías de la autora.

ciones locales: de derecha a izquierda, san Julián, santa Lucía, la patrona santa Mariña —en el centro y arrodillada—, santa Bárbara y san Antonio abad.

El banco, la base inmediata del retablo, contiene otra serie de elementos simbólicos que ayudan a reforzar la idea general del discurso. Situados bajo san Pablo y san Pedro respectivamente, aparecen las representaciones del sol y la luna, flanqueadas por un ángel militar caracterizado por portar casco y bigote. En el centro del banco se encuentra el sagrario, cuya pequeña puerta está decorada con una vieira, sobre la que descansa una cruz enraizada en flores.

Por último, el sotabanco, también construido en madera y policromado al óleo en tonos verdes y rojizos, mantiene la decoración vegetal del conjunto. Aquí las figuras de ángeles se desarrollan a mayor escala para funcionar a modo de telamones, vistiendo algunas de ellas una reinterpretación dieciochesca de la indumentaria romana, e intercalándose entre los paneles de acanto. Este remate inferior no solo equilibra visualmente la monumentalidad del retablo, gracias a que los telamones parecen sostener su peso, sino que además prolonga el mensaje alegórico hacia el suelo del espacio sagrado.



Figura 4. Vista general de los retablos laterales de Santa Mariña (arriba) y detalle de sus respectivas predelas (abajo). Fotografías de la autora.

Completan el conjunto dos retablos laterales, dedicados uno a la Virgen de los Dolores y el otro a Jesús Nazareno. Ambas tallas, habitadas por imágenes de vestir, se alzan sobre un basamento que descansa sobre la mesa de altar. Su estructura sigue muy de cerca a la del retablo mayor, replicando el esquema de arco de triunfo, y manteniendo así la coherencia formal del grupo. También en la decoración se repiten los mismos motivos de antes; ángeles, hojas de vid, racimos y aves envuelven las columnas salomónicas. Sin embargo, se dispone aquí un medallón en el eje de la predela: el de la Virgen presenta un relieve sobre las Ánimas del purgatorio, mientras que en el opuesto aparece el rostro sangrante del Nazareno.

En cuanto al estado de conservación del conjunto, gozan los tres de una envidiable salud, al igual que sus respectivas imágenes. Salvando los agujeros practicados a lo largo de la cornisa de los retablos para la instalación de luz artificial, ya retirada, no parecen haber sufrido daños irreparables con el paso del tiempo. En el caso del retablo mayor, tanto el dorado como la policromía se han conservado fieles al original, habiéndose sometido únicamente a limpiezas respetuosas. No obstante, no ocurre lo mismo con los retablos laterales, donde resulta evidente una intervención posterior que afectó sobre todo al retablo del Nazareno, cuya policromía dieciochesca fue alterada, provocando la pérdida de calidades originales y otorgando a las imágenes un aspecto más plano. Es probable que esta misma intervención afectase también a la imagen de santa Lucía del retablo mayor. En el *Libro de fábrica* de la

iglesia, en una anotación del año 1851, se encuentra una referencia que podría aludir a dicha modificación, y reza así: “Suma del frente / Importe del altar del Nazareno, camarín de la Virgen de los Dolores, y otras frioleras.....1110” (Archivo Histórico Diocesano de Tui, 1851).

2.2. LECTURA E INTERPRETACIÓN

No cabe duda del carácter excepcional de este conjunto. Se trata de una obra ambiciosa cuya riqueza formal y material se aleja de una producción ordinaria. Y, si bien carecemos de documentación directa sobre las circunstancias de su creación, la calidad de la obra revela una inversión económica significativa, lo que permite inferir la implicación de un comitente con recursos y proyección. Al revisar los libros de fábrica de la parroquia, se observa que las partidas registradas corresponden principalmente a pequeñas encomiendas —como reparaciones, velas, ropajes y otros elementos necesarios para el funcionamiento rutinario de los oficios eclesiásticos— lo que revela unas limitaciones económicas que habrían impedido asumir un encargo de la magnitud de un retablo. Esto parece apuntar a que la financiación provino de una fuente externa, algo por otro lado habitual en aquella época, en la que las obras de mayor envergadura eran encargadas por las cofradías o por miembros de la nobleza. No obstante, sí se conserva el contrato de la pintura y el dorado del retablo mayor, firmado en 1729 por don Juan Antonio Ferreros y Araújo, por entonces canónigo de la catedral de Tui:

En la ciudad de Tui a treinta y un dias del mes de marzo de mil setezien/tos y veinte y nueve porante mi scrivano publico y testigos ynfraescriptos, parezieron/ presentes partes delauna, el licenciado D. Juan Antonio ferreros y Araujo/ Canonigo Prevendado dela Santa yglesia Cathedral deesta dha Ziudad, y Veneficiado del venefizio simple sin cura dela feligresia de Sta Marina del/ rosal en este Ovispado: y dela otra Ignacio Alvarez de Lara, vezino de dha ciudad,/ y Juan Antonio Rola vezino dela villa dela Guardia, entreanvos, de oficio/ pintores, quedijeron hazen por si y en nombre de francisco rolan vezino dela/ dha villa, por quen prestan, la debida y suficiente cauzion de rato grato/ [...] han/ de dorar, el retablo dela capilla maior dela iglesia Parrochial, de dha feligresia/ de santa Marina del Rosal, todo dorado, estofandolo, en las partes que corres/pondiere, segun arte, cuio oro, a de ser del mas subido quilate; y asi mes/mo a de estofar, segun arte y con todo primor, la ymagen dela Gloriosa/ santa Marina, patrona de dha yglesia, que esta en el altar de dho retablo: como tanvien la ymagen de nuestra señora dela Concepcion, y las delos santos/ apóstoles San Pedro y San Pablo, San Antonio Abad, Santa Luzia y San Ju/lian Ovispo; excepto la Custodia, que no se comprende en esta obligación/ y se declara que el pedestal de dho retablo, no ha de ser dorado, sino que se le/ ha de dar unos colores, con todo arte, gaspeados, y al oleo, para su permanezia y estabilidad [...] (Álvarez Fernández, 2001: 535)

Juan Antonio Ferreros y Araújo encargó el trabajo a Ignacio Álvarez de Lara, de Tui, y a los hermanos Juan Antonio y Francisco Rolán de la Cruz, naturales de A Guarda, habiendo de estofar con el oro de “más subido quilate” bajo el coste total de 12.000 reales de vellón (Archivo Histórico Diocesano de Tui, 1729; Álvarez Fernández, 2001: 535). Se trata de un equipo que trabajaba con frecuencia para la antigua diócesis de Tui, haciéndose cargo del dorado del retablo de la Expectación de la catedral de Tui en 1728, junto con José de Montemayor (de Oia) y Juan Fagundas (Braga, Portugal) (Iglesias Almeida, 1989: 48). Y también figura la mano de los hermanos guardeses en el retablo de San Telmo en A Guarda, así como en los retablos laterales de San Pedro de Castro de Laza, en Ourense (Gómez Sobrino, 1981: 15).

Por su parte, Juan Antonio Ferreiros y Araújo había sido abad de Santa Mariña, donde inició un importante proceso de organización y puesta a punto de la iglesia, que comenzó con la revisión de los libros de las cofradías, y la creación del primer libro de fábrica, fechado en 1708. Sin embargo, hacia 1720-1721 fue nombrado canónigo de la catedral de Tui y beneficiado *sine cura* de Santa Mariña, momento en el que su hermano, el cura Juan Ferreiros y Araújo, tomó las riendas de la parroquia. Nos movemos por lo tanto en una cronología que cubre máxime el primer cuarto del siglo XVIII, debiendo imaginar que Juan Antonio, dado su papel en el contrato de 1729, fue el principal promotor de la obra, quizá iniciada en sus tiempos de abad y finalizada ostentando ya el cargo de canónigo.

Desde el punto de vista compositivo, los retablos responden a una tipología estructural más cercana a modelos clasicistas que a la teatralidad propia del barroco. El gusto por el dinamismo, el frontón partido, los juegos de acrobacias aéreas o la voluntad de elevar la tensión visual, rompiendo con la serenidad y el equilibrio propios de la lógica clásica en la distribución de volúmenes, no los encontramos aquí. Tales recursos están, en cambio, plenamente presentes en ejemplos como el retablo mayor de Fernando Casas y Novoa para la iglesia de San Martín Pinario, en la capital compostelana, construido en el primer tercio del siglo XVIII.

Aquí el barroco se muestra principalmente a través de la exuberancia ornamental y la liturgia detrás de su simbolismo. Cientos de angelitos nos reciben en el altar en calidad de emisarios celestiales, con el propósito de acercar lo divino y lo terrenal. Las columnas salomónicas, a su vez, evocan la importancia de honrar el tercer sacramento para la comunión con Dios, representado en la vid y sus racimos. Ese y no otro es el camino para alcanzar el Paraíso, mostrado a través de las flores colocadas por toda la superficie, especialmente en el testero. La inmortalidad queda reflejada en las hojas de acanto y en los pájaros, referenciados en la documentación de la época como símbolo de resurrección, aves fénix que se alzan victoriosas sobre la muerte para alcanzar la vida eterna (Ferreira-Alves, 2001: 38). Aves que, en el entrepaño más ancho, encontramos en parejas picoteando uno de los racimos.

En cuanto a la imaginería de la obra principal, esta utiliza la forma del retablo para articular un discurso doctrinal muy tridentino: la representación de los dos mundos, el terrenal y el celestial. En el cuerpo inferior, a la altura del sagrario, se presenta ante el pueblo la patrona santa Mariña. Hijas de un gobernador romano pero criadas en el seno de familias cristianas, ella y sus hermanas fueron perseguidas por su propio padre y martirizadas al rehusar renegar de su fe. La acompañan otras devociones locales, vinculadas con las necesidades de la comunidad a la que se dirigen. Las también mártires santa Lucía y santa Bárbara, asociada a la salud y la vista la primera, y protectora ante las tormentas la segunda. Asimismo, en los extremos aparecen san Julián obispo, el que ampara a los pobres y a los viajeros (Ribadeneyra, 1705: 241), y san Antonio abad, el que cuida de los animales (Ribadeneyra, 1705: 163). Todos ellos identificables por sus atributos, así como por la leyenda inscrita en sus bases. Por su parte, san Pedro y san Pablo se presentan como los pilares de la Iglesia colocándose en los soportes de la arcada, y funcionando como intercesores entre ambos mundos. Por encima de ellos, en el plano superior del retablo, la arcada acoge a san Miguel, el arcángel psicopompo, encargado de guiar las almas al más allá; y a san Juan, que representa el primer paso para alcanzar el plano celestial, el sacramento del bautismo. Culminando la composición, preside desde su trono la Virgen María, mediadora ante Dios por la humanidad, cuyo poder se simboliza de nuevo en el sol y la luna, atributos marianos derivados de una narración de san Juan en el *Apocalipsis*.

Sin embargo, son la arquitectura y la ornamentación los verdaderos protagonistas de este retablo, dejando las imágenes devocionales a una escala que no cuestiona la preponderancia de la estructura. Ella potencia la atención hacia el trono, punto de fuga de la perspectiva creada por los siete segmentos radiales de la arcada. Una elección tan deliberada como poco frecuente en este tipo de ejemplares, pues el siete es el número de la perfección y la completitud en el contexto bíblico, y así quiso el autor que se entendiese su obra. Sin embargo, tan solo parece presentar este mismo rasgo el retablo mayor de la iglesia matriz de Santa Maria da Feira (Portugal). Además, se advierte otro paralelo en la parte del trono eucarístico, por lo que es posible que el autor se sirviese de este modelo concreto para su obra o, al menos, provengan de una común fuente de inspiración.

3. LA IGLESIA DE SANTA MARIÑA Y EL BARROCO PORTUGUÉS

Lejos de los modelos del barroco gallego, vemos cómo el retablo de Santa Mariña sigue la tipología de los retablos portugueses, cuestión apuntada ya a principios de los 2000 por Álvarez Fernández (Álvarez Fernández, 2001: 229) y más adelante por Martínez Tamuxe (Martínez Tamuxe, 2019: 20). Esto resulta comprensible dada la localización del Rosal y la naturalidad con la que operaba la práctica artística fronteriza al otro lado del río. Es así como algunos de los retablos en la antigua diócesis de Tui se corresponden con distintos periodos del barroco portugués, teniendo casos como el retablo mayor de San Francisco de Tui, de estilo joanino, o el rococó de Santa María de A Guarda (Folgar, 2006: 375).

Las iglesias portuguesas se caracterizan por presentar una marcada dicotomía entre exterior e interior, ocultando tras sus austeros muros blancos puras “cavernas doradas” en su corazón. Pues, trepando por el esqueleto de piedra, inundan las paredes murales de cerámica blanca y azul, conjugándose con refulgentes arquitecturas retablisticas. Un verdadero espectáculo visual orquestado para el sobrecogimiento de los fieles.

A lo largo de los siglos XVII y XVIII, la talla portuguesa experimentó un notable desarrollo, impulsado por la asimilación de las directrices de Trento y la expansión del lenguaje barroco, pero también por un factor determinante: la prosperidad económica ocasionada por el oro procedente de Brasil (Ferreira-Alves, 1989: 39). La inspiración llegaba a los talleres a través de los grabados europeos, especialmente flamencos, italianos, franceses y alemanes, que circulaban desde los grandes centros como Porto y Lisboa hacia la periferia. En el norte del país, la madera de castaño se consolidó como el material noble por excelencia, mientras que el pino se reservaba para elementos secundarios dentro del encargo. Su selección debía hacerse con sumo mimo, pues cualquier imperfección como grietas, nudos o podredumbre, haría peligrar el trabajo posterior. La madera debía ser manipulada completamente seca, y dorada solo tras un tiempo prudencial de reposo, una vez concluido el ensamblaje en su colocación final (Ferreira-Alves, 2001: 29).

Siguiendo el modelo de clasificación canónico propuesta por Robert C. Smith, el barroco portugués puede dividirse en dos grandes etapas estilísticas: el denominado estilo nacional, y el joanino. El primero se desarrolló aproximadamente desde 1670 y alcanzó su apogeo y popularidad en el primer cuarto del siglo XVIII, prolongándose hasta la consolidación del joanino hacia mediados de siglo. El estilo nacional se caracteriza por la presencia de elementos formales que remiten a épocas anteriores, como el románico y el manuelino, especialmente perceptibles en el uso de arcos de medio punto concéntricos y en la abundante decoración vegetal y animal (Smith, 1982: 17). Por su parte, el estilo joanino introduce un lenguaje más clasicista e italianizante, con una ornamentación más intrincada en la que proliferan los lazos, los paños plegados, las rosas y las figuras alegóricas (Smith, 1982: 11).

Las raíces del estilo nacional deben buscarse a finales del siglo XVI, cuando los hermanos Gaspar y Domingo Coelho crearon el retablo mayor de Nossa Senhora do Carmo (Coimbra, Portugal). Se partió de un esquema basado en un gran arco de medio punto que abarca toda la cabecera e integra el retablo en la arquitectura del espacio, una solución que se convertiría en la predilecta del artista barroco portugués al renovarla con su característica exuberancia decorativa. El modelo principal que se repetirá a lo largo de este periodo será, sin duda, el instaurado en el retablo mayor de la iglesia del monasterio de São Bento da Vitória de Porto, de Antonio de Azevedo Fernández y Domingo Nunes (Ferreira-Alves, 2001: 50), así como el retablo mayor del monasterio de San André de Rendufe (Folgar, 2006: 377). Las columnas torsas, cubiertas de simbología eucarística, se convertirán en las protagonistas. También son elementos invariables los *putti*, colgados de los zarcillos de la vid y jugando alegremente entre las hojas, los racimos de uvas, y las aves fénix. Por último, será la presencia del trono eucarístico, nombre que recibe la estructura piramidal escalonada que alberga y expone la custodia, uno de los elementos clave en la identificación del primer barroco portugués.

Este es el camino que sigue el retablo de Santa Mariña, mostrando un estilo nacional clásico propio del primer tercio del siglo XVIII, o si queremos, el esquema número siete según la clasificación de Germain Bazin, llamado “románico de arquivoltas” (Bazin, 1953: 13). Es indudable que el maestro escultor del retablo conocía los modelos exportados desde los grandes centros, ya fuera de manera directa, a través de estancias o contactos en la ciudad, o indirectamente mediante grabados. No obstante, para tratar de aproximarnos al taller autor del conjunto es necesario acotar el perímetro a un ámbito más local. En este sentido, el principal obstáculo sigue siendo la escasez de documentación sobre la trayectoria vital y profesional de los artistas que trabajaron en el Alto Minho durante el periodo barroco, con excepción de algunos pocos casos mejor estudiados.

En esta región, la producción retablistica barroca estuvo mayoritariamente en manos de artistas procedentes de Barcelos, cuyo radio de acción abarcó localidades como Viana do Castelo, Caminha, Vila Nova de Cerveira o Ponte de Lima. Dentro de esta llamada “escuela de Barcelos” destaca la figura de Manuel de Almeida, activo entre 1699 y 1709. Algunas de

sus ejecuciones documentadas son el retablo del Bom Jesus dos Mareantes en 1701, para la iglesia matriz de Caminha; y el retablo de la capilla del Divino Espírito Santo de 1709, en el santuario de Nossa Senhora dos Milagres (Monção), donde demuestra una gran originalidad y ductilidad en cuanto a soluciones compositivas se refiere. También encontramos al maestro Manuel de Azevedo, que dejó importantes obras en Viana, sobre todo entre 1707 y 1710, o el bracarense Francisco Pereira de Castro (Machado Cardona, 2015: 66).

Con todo, dado el vasto número de obras identificadas, destacan en el Alto Minho los nombres de dos entalladores: Ambrósio Coelho y Miguel Coelho. El primero, oriundo de Santa Cristina de Serzedelo, instaló su taller en Viana do Castelo, junto a la iglesia matriz. De él está documentada su actividad desde al menos 1718, cuando realizó el retablo y la tribuna del altar mayor de la iglesia de la Misericórdia de Viana. En los años siguientes continuó interviniendo en este templo con los retablos laterales (1720), además de trabajar en otros importantes encargos como el retablo mayor del convento de los Capuchos (1719) o el de la iglesia conventual de São Domingos (1720-1721), también en Viana. Y ya hacia el final de su carrera, se le atribuye además la tribuna de la capilla mayor de la parroquia de Capareiros (1737-1738) (Fernandes Moreira, 2006: 94).

Más prolífico aún fue quizás Miguel Coelho, nacido en Barcelos en torno a 1670 y fallecido en Ponte de Lima en 1743. Su carrera, que abarca más de cuarenta años (1698-1742) (Machado Cardona, 2011, a: 419), lo convierte en una figura clave en la evolución desde el estilo nacional hacia el joanino. Probablemente se formó en el taller de Manuel de Almeida dentro del sistema gremial, y desarrolló su actividad en numerosos núcleos del norte portugués (Machado Cardona, 2011, a: 421). Vivió y trabajó en Porto, en Braga hacia 1723, Monção, Ponte da Barca, Arcos de Valdevez, Caminha, Viana y Ponte de Lima, dejando en esta última el que probablemente sería el canto de cisne de su carrera, la iglesia de la Misericórdia de 1738 (Fernandes Moreira, 2006: 94). Una de sus marcas más reconocibles es el uso a partir de la década de 1720 de molduras en forma de “C” invertida en los remates de los arcos, visibles por ejemplo en el retablo de Nossa Senhora das Dores, en la iglesia matriz de Ponte de Lima (1729). Un recurso tomado de tratados ornamentales centroeuropeos, especialmente del alemán Wendel Dietterlin (Machado Cardona, 2011, a: 424). Aunque no se conserva documentación clara sobre su taller, esta intensa actividad sugiere que contaba con un amplio equipo de colaboradores. Se conoce, eso sí, que trabajó con su sobrino José Coelho de Fonseca hacia 1734 (Machado Cardona, 2011, b: 530) y que, ya en los últimos años, se unió a su suegro Manuel Machado, probablemente también vinculado a la talla (Machado Cardona, 2011, a: 432). Fue en esta década final de su carrera donde su estilo comenzó a incorporar elementos propios del joanino, como se aprecia en los rosales que invaden los retablos laterales de la iglesia de la Misericórdia de Caminha llevados a cabo entre 1732 y 1734 (Machado Cardona, 2015: 68).

4. O ROSAL, CAMINHA Y LA ESCUELA DE BARCELOS

Entre los retablos de estilo nacional estudiados en el distrito de Viana do Castelo, destacan por su especial afinidad con el de Santa Mariña dos ejemplos situados en Caminha.

El primero es el retablo del Bom Jesus dos Mareantes, en la iglesia matriz de la villa, cuya semejanza también ha sido señalada por María del Carmen Folgar (Folgar, 2006: 377). Realizado en 1701 por el maestro Manuel de Almeida para la capilla de la cofradía homónima, fundada en 1511, este retablo presenta una estructura semejante a la de Santa Mariña. Se articula siguiendo el esquema de arco de triunfo y nicho central, con tres columnas salomónicas a cada lado separadas por entrepaños; el extremo se reserva de nuevo aquí para la exposición de santos. La arcada, por otro lado, presenta un desarrollo menor tanto en altura como en profundidad, ajustándose también al espacio de la capilla y adaptando su remate a la bóveda de crucería.

El repertorio ornamental coincide en numerosos recursos formales, como la presencia de aves picoteando racimos de uvas. Empero, se aprecian diferencias notables, como el uso de bustos femeninos en la base de elementos arquitectónicos como columnas y hornacinas, o la solución dada al trono eucarístico, concebido aquí como un pequeño nicho que acoge a san Sebastián.



Figura 5. Retablo del Bom Jesus dos Mareantes (Caminha). Fotografía de la autora.



Figura 6. Retablo mayor de la iglesia de la Misericórdia (Caminha). Fotografía de la autora.



Figura 7. Detalle de las columnas: A) Retablo mayor de la Misericórdia; B) Retablo lateral de la Misericórdia; C) Retablo mayor de Santa Mariña; D) Retablo lateral de la Virgen de Los Dolores. Fotografías de la autora.



Figura 8. Detalle del Testero de los retablos laterales de la iglesia de la Misericórdia de Caminha (izq.), y detalle lateral de la sección más elevada del trono eucarístico de Santa Mariña (dcha.). Fotografías de la autora.

Aún mayor es la afinidad con los retablos de la iglesia de la Misericórdia, a pocos metros de la iglesia matriz. Al acceder al templo, el impacto visual que producen el retablo mayor y los laterales remite de inmediato al lenguaje del de O Rosal. El retablo central, fechado en 1723 según indica la inscripción del zócalo, reproduce con fidelidad muchas de sus claves morfológicas. Aunque cuenta con solo dos pares de columnas salomónicas (frente a los tres del retablo mayor de Santa Mariña), mantiene el mismo esquema general. Eso sí, con un remate polilobulado en el contorno de uno de los arcos, que enseguida recuerda a las “C” de Miguel Coelho.

Sin embargo, es especialmente en el repertorio decorativo donde se refuerza el paralelismo entre ambos conjuntos. Si observamos las columnas salomónicas de los retablos del Rosal y de la Misericórdia, se aprecia una notable coincidencia en la hechura de los racimos y las hojas de parra, en las aves que los acompañan y en la manera en que los zarcillos se entrelazan como lianas en torno a los angelillos. Incluso los propios cuerpos de estos últimos —aunque más gráciles en el retablo mayor del Rosal— muestran una sorprendente afinidad en sus cuerpos y gestualidades. A su vez, las flores del Paraíso que ornamentan el testero presentan también un aire semejante, tanto por la clara afinidad entre la composición con las figuras angélicas, como por la idéntica talla de las flores más menudas. Asimismo, en la arca da reaparece la figura de un ángel militar, de nuevo caracterizado con el bigote turco, detalle iconográfico recurrente hasta ahora solo identificado en estos dos ejemplares. Por último, las

analogías continúan en los emblemas eucarísticos, como la pareja de pájaros alimentándose de las uvas, así como en el trono, de concepción análoga, concluido también por la imagen de una Inmaculada.

No obstante, es en los retablos laterales, cuya documentación permite atribuirlos sin titubeos a Miguel Coelho, donde se halla una de las claves que podría ayudar en el camino por reencontrar los orígenes del retablo de Santa Mariña. Más allá del planteamiento general, que ofrece continuidad al retablo mayor, destaca la repetición de un motivo concreto: un ornamento diseñado alrededor de hojas de acanto enmarcando un óvalo rojo en su centro. Un recurso que aparece con frecuencia en sus obras y que aquí vemos tanto en la arcada como en el testero, coincidiendo a su vez con el que corona el trono eucarístico del retablo de Santa Mariña.

5. CONCLUSIONES

Como se ha podido observar a lo largo de este estudio, el barroco portugués tuvo muy buena acogida también entre los promotores artísticos del extremo más suroeste de Galicia. Quizás los ejemplos hallados en Tui, O Rosal o A Guarda sean fruto ya no solo de la proximidad, sino también de un gusto compartido más conservador, arraigado en las formas preexistentes, de las que el estilo nacional fue el gran valedor.

El retablo de Santa Mariña se inscribe plenamente en este contexto. Su lenguaje formal, sus recursos decorativos y su afinidad con piezas como el retablo del Bom Jesus dos Mareantes de Caminha (1701) o el conjunto de la iglesia de la Misericórdia de la misma localidad (1723, 1732-1734), nos sitúan ante una obra realizada con toda probabilidad entre 1700 y 1725. A ello se suma el tiempo necesario entre la talla y el dorado, que refuerza esa franja cronológica.

En cuanto a su autoría, todo parece indicar que habría que buscarla en el entorno de los talleres formados en Barcelos, de donde salieron algunos de los maestros más prolíficos de la época, como resultó ser Miguel Coelho. Un maestro que debió estar al frente de uno de los talleres más grandes de su área, exportando innumerables obras por todo el Alto Minho, y cuyas características resultan altamente compatibles con las de nuestro caso de estudio.

Pero más allá del análisis estilístico y de la atribución probable, el retablo de Santa Mariña permanece como memento del valioso legado de intercambios y colaboraciones entre dos territorios vecinos con un bagaje cultural compartido. Por ello, resulta fundamental continuar la labor investigadora en estos puntos, y ampliar su alcance cruzando datos, nombres y documentos entre archivos de ambas orillas del río. Solo así será posible algún día rescatar parte de aquellas historias que una vez fueron por todos conocidas, y que hoy apenas alcanzamos a entrever. Tal vez, esta senda finalmente desemboque en la feliz aparición de textos originales, que permitan reencontrar a maestros con sus obras. Es una deuda contraída con todos aquellos agentes que las hicieron posibles, con artistas y artesanos, pero también con la clientela que financió los proyectos.

El altar mayor de la iglesia parroquial de O Rosal es testimonio de una época de prosperidad, y fecundidad de estas tierras, que devolvieron en arte lo que recibían en riqueza natural y esfuerzo humano. Conocer, investigar y divulgar este pasado son la única vía para comprender nuestras raíces y asegurar que este patrimonio, más allá de ser contemplado, siga siendo transmitido y protegido.

FUENTES

- Archivo Histórico Diocesano De Tui: Santa Mariña do Rosal. Libro de fábrica 1851-2001, 1851, fol. 13.
- Archivo Histórico Diocesano De Tui: Protocolo notarial de don Juan Insua y Valdevieso. Tom. VII. 1729, fol. 106.

BIBLIOGRAFÍA

- Álvarez Fernández, D. (2001). *El Retablo barroco en la antigua diócesis de Tui (Pontevedra)*. Pontevedra: Diputación de Pontevedra.
- Bazin, G. (1953). *Morphologie du retable portugais*. Lisboa: Academia Nacional de Belas Artes.
- Fernandes Moreira, M. A. (2006). *O barroco no Alto Minho*. Viana do Castelo: Centro de Estudos Regionais.
- Ferreira-Alves, N. M. (1989). *A Arte da talha no Porto na época barroca: artistas e clientela, materiais y técnica* (Vol. 1). Porto: Câmara Municipal, Arquivo Histórico.
- Ferreira-Alves, N. M. (2001). *A Escola de talha portuense: e a sua influência no norte de Portugal*. Lisboa: Inapa.
- Folgar, M^a. C. (2006). Algunos ejemplos de la influencia portuguesa en el barroco gallego. *Porta da Aira: revista de historia del arte orensano*, 11, 371-402.
- García Iglesias, J. M (1990). *Galicia tiempos de barroco*. A Coruña: Fundación Caixa Galicia.
- Gómez Sobrino, J. (1981). Juan Antonio y Francisco Rolán de Santa Cruz: dos importantes pintores guardeses del siglo XVIII. En J. GÓMEZ SOBRINO, A. GONZÁLEZ SANTISO y X. MARTÍNEZ TAMUXE, *Miscelánea guardesa: [Arte-periodismo-heráldica]* (13-20). Tui: Museo y Archivo Histórico Diocesano.
- Goy, A. (1989). *Artistas, talleres e gremios en Galicia (1600-1650)*. Santiago de Compostela: Servicio de Publicacións da Universidade de Santiago de Compostela.
- Iglesias Almeida, E. (1989). *Arte y artistas en la antigua diócesis de Tui*. Tui: Archivo y Museo Diocesano.
- Iglesias Almeida, E. (2009). *El antiguo obispado de Tui en Portugal*. A Coruña: Toxosoutos.
- Machado Cardona, P. C. (2011, a). Miguel Coelho: um insólito artista da talha dourada. *Revista da Faculdade de Letras. Ciências e Técnicas do Património*, vol. IX-XI, 418-438.
- Machado Cardona, P. C. (2011, b). Confrarias da Misericórdia. Dinâmicas artísticas do Minho. En N. M. FERREIRA-ALVES, *A Misericórdia de Vila Real e as Misericórdias no Mundo de Expressão Portuguesa* (515-533). Porto: CEPES.
- Machado Cardona, P. C. (2015). A evolução dos retábulos minhotos entre os séculos XVII e XVIII. Tradição e originalidade. *CEPESE: População e Sociedade*, 24, 61-73.
- Martínez Tamuxe, X. (2019). O Rosal presume da súa monumental igrexa de Santa Mariña e do seu artístico retablo barroco. *Cousas de: a túa revista*, 1, 18-21.
- Pereira, A. M (2006). *Arquitectura y arquitectos en la diócesis de Tui: siglos XVII y XVIII*. A Coruña: Fundación Barrié de la Maza.
- Portela, E. (2017). Tiempos de reforma y espacios de frontera. En torno a los orígenes del monasterio de Santa María de Oia. *Revista Chilena de Estudios Medievales*, 50-60.
- Rega, I. (2010). *Los retablos mayores en el sur de la diócesis de Santiago de Compostela durante el siglo XVIII (1700 a 1775)*. *Iglesia, cultura y poder*. Santiago de Compostela: Servicio de Publicacións da Universidade de Santiago de Compostela.
- Ribadeneyra, P. (1705). *Flos Sanctorum de las vidas de los Santos* (Vol. 1). Barcelona: Joseph Llopis.
- Smith, R. C. (1982). *A Talha em Portugal - Exposição de Documentação Fotográfica*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

DOS IMÁGENES DE LA DIVINA PASTORA EN MADRID, OBRAS DE ESCULTORES VALENCIANOS DEL NEOCLASICISMO.

TWO IMAGES OF THE DIVINE SHEPHERDESS IN MADRID, WORKED BY VALENCIAN SCULPTORS OF THE NEOCLASSICISM.

Antonio José Díaz Fernández

Investigador independiente

antodifer@hotmail.com

ID orcid.org/0000-0002-4472-898X

RESUMEN

Aquí se trata de poner en valor dos esculturas religiosas que representan a María como Divina Pastora, advocación original de la orden capuchina, pertenecientes al antiguo convento ya desaparecido de San Antonio del Prado en Madrid. Ambas tallas, hasta ahora entre el anonimato y la errónea atribución, van a poder relacionarse con los escultores neoclásicos de origen valenciano Francisco Bellver Llop y José Ginés Marín, académicos de la Academia de San Fernando.

Palabras clave: Escultura religiosa madrileña siglo XIX/capuchinos de San Antonio del Prado/Divina Pastora/Francisco Bellver Llop/José Ginés Marín

ABSTRACT

Here we try to highlight two religious sculptures that represent Mary as Divine Shepherdess, the original dedication of the Capuchin order, belonging to the old convent of San Antonio del Prado in Madrid, missing today. Both carved images, until now between anonymity and erroneous attribution, will be able to be related to the neoclassical sculptors of Valencian origin Francisco Bellver Llop and José Ginés Marín, academics at the Academy of San Fernando.

Keywords: 19th century Madrid religious sculpture/Capuchins of San Antonio del Prado/Divine Shepherdess/Francisco Bellver Llop/José Ginés Marín

1. INTRODUCCIÓN.

Tanto la escultura academicista del siglo XVIII como la producida por los escultores neoclásicos en los albores del siglo XIX estuvo alentada por innumerables trabajos de imágenes devocionales en madera destinadas a los templos. Es una realidad incuestionable que la Iglesia actuaba como el mayor de los clientes de obras escultóricas con destinado al culto. Lo fue, como tradición secular irrenunciable, a través de encargos parroquiales y conventuales, de cofradías y hermandades, de corporaciones civiles y de iniciativas particulares con fines piadosos y devocionales. Dados con profusión a finales del siglo XVIII y con la misma intensidad en las primeras décadas del siglo XIX y hasta el mismo momento de los decretos desamortizadores de 1836.

Madrid fue desde 1752 el centro artístico impulsado por la política cultural de la monarquía borbónica que tuvo por órgano rector la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Allí numerosos alumnos de las distintas disciplinas artísticas acudían en busca de aprendizaje, perfeccionamiento y reconocimiento profesional bajo el auspicio de la norma correctora del buen gusto y el canon académico. Los aspirantes a escultores recibieron en sus aulas la enseñanza de profesores cualificados que marcaron la progresión hacia el academicismo que desembocó finalmente en la asimilación de los preceptos de la escultura neoclásica a principios del siglo XIX. La propia Academia, aunque proclive a la enseñanza de los postulados del Neoclasicismo,

sicismo, no puso reparo a la hora de formar a los alumnos en los modelos de afectación barroca (Azcue Brea, 1992: 71-81), tan apropiados para la expresión de las imágenes devocionales requeridas para los altares. Muchos jóvenes fueron los que llegaron en distinto momento procedentes de tierras valencianas adscritos a diferentes promociones. Algunos se quedaron en la Corte y desarrollaron su trabajo escultórico tanto en el ámbito de las comisiones áulicas como en el de la imaginería. Su paso por la Academia es desigual ya que unos dejaron mayor huella que otros, como los casos de Francisco Bru y Pérez, Francisco López Pellicer, José Piquer, José Puchol, Francisco Sanchis, destacando con mayor personalidad José Esteve Bonet y José Ginés Marín, entre los maestros activos a partir de la segunda mitad del siglo XVIII (Igual Úbeda, 1968: 25-37).

Sin duda, varias dificultades se ofrecen a la hora de hacer un seguimiento de unas u otras imágenes pues en ellas se cumple el hecho de haber mudado de emplazamiento desde su lugar de origen o establecimiento inicial hasta su destino actual. Derribos, exclaustaciones y otros traslados forzados a lo largo del siglo XIX obligaron a sus custodios, las cofradías o agrupaciones piadosas, a permanecer en uno u otro sitio, a veces de manera temporal y sin fijeza al albur de continuos acontecimientos históricos. Igualmente, la interrupción interna que supuso en la vida académica y en la actividad artística madrileña, particularmente en la escultura, el periodo político del gobierno josefino (1808-1813) también dificulta el acierto sobre la cronología real de algunas de estas imágenes. Esto condicionó la continuidad o ruptura en la labor de los artistas y la modificación de los gustos o nuevos intereses hacia la finalidad del trabajo escultórico, antes y después del paréntesis francés.

En algunas iglesias madrileñas todavía pueden contemplarse esculturas religiosas que, por su carácter menos barroco o menos artificioso y mostrando un estilo más tibio, parecen convenir más con el ambiente artístico finisecular, de clara orientación hacia una estética que ya anuncia los modos atemperados aprendidos y practicados en los albores del siglo XIX.

Imágenes religiosas de una cierta antigüedad y de gran valor artístico, de las que se desconoce a su autor o a las que se asignan atribuciones no bien verificadas subsisten todavía en algunos de los templos madrileños. El anonimato o la autoría errónea conducen en cierto modo a una desorientación sobre su análisis artístico, cuestión que debería ser el principal criterio válido para abordar el estudio de estas esculturas. En su apoyo, la investigación de su contexto histórico, es decir, el propósito del encargo, su datación y su autoría, no puede obviarse respecto a ciertas conclusiones.

En el caso del presente trabajo pretendemos analizar dos imágenes religiosas localizadas en Madrid que por su coincidencia iconográfica difunden la misma representación de la Virgen María con la advocación de la *Divina Pastora*, título nacido dentro de la regla de hermanos menores de San Francisco conocida popularmente como Capuchinos, en razón de su hábito primigenio.

La orden reformadora franciscana surge en Italia a principios del siglo XVI. Con la enseñanza santificante de sus fundadores José de Leonisa, Lorenzo de Brindis, Félix de Cantalicio, Fidel de Sigmaringa, Serafín de Montegranario y otros, en Madrid existieron dos conventos de frailes de esta regla hasta su exclaustación. Son conocidos el principal de ellos, que ejerció de cabeza de la provincia de Castilla, dedicado a San Antonio de Padua, situado en la calle del Prado (fundado en 1609) y el levantado bajo la protección del Santo Cristo de la Paciencia (1639), cuyo solar es la actual plaza de Pedro Cerolo (antes llamada de Vázquez Mella).

Pero igualmente los capuchinos tutelaron un afamado convento de patrocinio real en el monte de El Pardo, con el nombre de Nuestra Señora de los Ángeles, popularmente conocido como Cristo de El Pardo, fundación de Felipe III en 1612.

Desaparecidos los dos conventos urbanos, la orden de los hermanos menores capuchinos se restableció a finales del siglo XIX ocupando desde 1930, año de su consagración, la actual iglesia de Jesús de Medinaceli, basílica menor desde 1973 (García Gutiérrez, Martínez Carbajo, 1994: 427-437). Por su parte, el convento de El Pardo ha pervivido tras distintas vicisitudes hasta nuestros días en el mismo sitio, como se verá.

Las dos imágenes aquí examinadas son la *Divina Pastora* de la iglesia de Jesús de Madrid y la *Divina Pastora* de la iglesia del Santo Cristo de El Pardo. De ellas y sus autores tratamos a continuación anticipando que su localización primitiva fue común a ambas, es decir, la desaparecida iglesia de padres capuchinos de San Antonio del Prado en Madrid, según confirman los datos aquí recogidos.

No obstante, la figuración plástica de esta nueva devoción que se fraguó en Sevilla a través de los escritos (fechados en 1703, 1723 y 1732) de su promotor fray Isidoro de Sevilla, fue plasmada en un estandarte-pintura encargado en todos sus detalles representativos al pintor Alonso Miguel de Tovar y difundido a través de la estampa. Por su parte, en el terreno escultórico, la primera imagen de tamaño natural y de vestir la labró Francisco Antonio Ruiz de Gijón en 1705 para la hermandad del Rebaño de María, radicada en la sevillana iglesia de Santa Marina (Roda Peña, 2023: 220).

A Madrid llegó la advocación con el rey Felipe V, tras su estancia en Sevilla de 1729 a 1733, el llamado Lustró Real. Por tanto, esta iconografía mariana no iba a ser desconocida en Madrid pues primicia de su devoción se constata ya desde el segundo tercio del siglo XVIII en la iglesia de franciscos descalzos o alcantarinos de San Gil, donde se rendía culto a la sagrada imagen tallada en 1738 por los escultores José Galbán (1683-ca.1740) o Luis Salvador Carmona (1708-1767)¹, desaparecida y conocida hoy a través del grabado, y que quizás fuera la referencia iconográfica más directa para representaciones posteriores en Madrid² (Cano Sanz, Gil Lucía, 2018: 145-146. Carrete, Diego, Vega, 1985: 244). Este tipo iconográfico madrileño incluía al Niño Jesús, que no lo aportaba el modelo andaluz, reducido a la representación de María con su cayado y atuendo pastoril apacentando el rebaño espiritual simbolizado en dos, tres o cuatro ovejas a su lado.

2. LA DIVINA PASTORA DE LA ALMAS. BASÍLICA DE JESÚS DE MEDINACELI, PADRES CAPUCHINOS.

La historiografía artística confirma que la imagen de la *Divina Pastora*, en una de las capillas de la nave del Evangelio de la iglesia de Jesús, proviene sin lugar a dudas del mencionado convento de capuchinos de San Antonio del Prado, fundación piadosa de los duques de Lerma a instancias del Beato Lorenzo de Brindisi³ (Carrocera, 1949: 47-54). Convento e iglesia fueron reedificados hacia 1710, pero sus frailes fueron exclaustrados en 1836, si bien la iglesia siguió bajo el patronato ducal de Medinaceli abierta al culto hasta 1890, con su fachada principal a la plaza de las Cortes. En ella y delante del retablo dedicado a San Pedro de Alcántara es donde se documenta por primera vez en 1816 la colocación de la imagen de la *Divina Pastora*, que con el tiempo se convirtió ya en la indiscutible titular del propio altar, como lo confirma Madoz cuando refiere que en la iglesia de San Antonio del Prado de capuchinos una pintura de “Santa Teresa y San Pedro de Alcántara del estilo de Jordán están en el ático del altar de la Divina Pastora”⁴ (Madoz, 1845-1850: X: 721). La imagen, tan venerada a lo largo del siglo XIX, permaneció unos setenta y cuatro años en esta iglesia hasta que su inminente derribo en 1890 alentó a su depositaria, la ilustre Congregación del Sacramento y Divina Pastora de las Almas,

1 Parece más acertado atribuir la escultura solo a Galbán, en opinión de Urrea, 2013: 98-101; también lo suscribe Cano Sanz, Gil Lucía, 2018: 145. Aunque Ponz, 1772-1794: V: 170, señala que “La Divina Pastora en su altar es de D. Luis Salvador”. Ambos escultores, como discípulos de Juan Villabrille y Ron y a la muerte de éste, mantuvieron compañía hasta 1731, y parece trabajaron conjuntamente las tallas de *San Joaquín* y *Santa Ana* en el retablo de Ntra. Sra. de Belén en el convento de San Juan de Dios y esta imagen de los Gilitos, según refiere Ceán, 1800: V: 310. Construido por Sabatini a partir de 1786 para conventual de San Pedro de Alcántara, la primitiva iglesia fue derribada en 1810 y destinándose el nuevo convento a cuartel, Tovar Martín, 1978. Sin casa propia los frailes fueron acogidos definitivamente en el convento de teatinos de San Cayetano, en cuya iglesia de la calle de Embajadores depositaron esta santa imagen. Tras la exclaustración de 1836 la iglesia pasó a ser parroquia de San Millán donde la “Divina Pastora de San Gil”, así llamada, recibió grandes cultos hasta su desaparición con el incendio y hundimiento de sus bóvedas en 1936.

2 Del grabador Nemesio López, dedicado en 1781; cobre, talla dulce, de 25,9 x 17,7 cm, Inv. 14382, n° 16. Estampa también visualizada en Biblioteca Digital Memoria de Madrid. Como ejemplo de la festividad, en noviembre de 1786 a “...12 del corriente, en la Real Iglesia de S. Gil de esta Corte, á devoción de una Excma. Sra. se consagran festivos cultos á Maria SS. con la advocación de la Divina Pastora, por ser día de su Santo Patrocinio...”, según recoge el *Diario curioso, erudito, económico y comercial*, 11-11-1786, p. 168. Lo mismo se produce en 1824 (*Diario de Madrid*, 12/11/1824, pp. 2-3) al anunciarse “solemne fiesta que á Maria Sma. con la advocación de la Divina Pastora, consagra por mañana y tarde la piedad de varias devotas señoras en la iglesia del Real convento de San Gil de esta corte el día 14...”.

3 Algunos de los primeros frailes llegaron de la Provincia de Valencia y venían a constituir la naciente Provincia de Castilla con el P. Serafín de Policio, Provincial de Valencia y Comisario general, al frente.

4 Altar que Ponz citaba en el crucero de la iglesia provisto de “un quadro del gusto de Jordan, y representa á San Pedro de Alcántara confesando á Santa Teresa” (Ponz, 1772-1794: V: 283). En 4 de junio de 1742 se inauguró en el crucero del Evangelio un suntuoso altar con su retablo dorado y tallado, costeado por el duque de Medinaceli D. Pedro de Alcántara Fernández de Córdoba. El retablo tenía varias imágenes como las de San Cayetano y San Andrés Avelino, reliquias y dos pinturas, una de 8 pies de alto por 5 y medio de ancho de mano de Antonio Palomino imitando a L. Jordán, representando a San Pedro de Alcántara confesando a Santa Teresa, y otro apaisado del mismo Jordán, representando el Nacimiento, según Carrocera, 1973: 387. La colocación de la nueva escultura determinó la remodelación del retablo y el desplazamiento de la pintura principal al ático para dar cabida en hornacina principal a la efigie mariana. También distintas reformas en la iglesia se llevaron a cabo en 1772 y ya en 1785 los duques regalaron un nuevo retablo mayor. Los obsequios continuaron con la erección en 1803 de otro altar nuevo y principalmente del órgano. El retablo mayor se realizó con diseños de Sabatini y portaba las efigies de San Antonio de Padua, San Lorenzo de Brindisi y San Fidel de Sigmaringa, y en la bóveda una pintura de Francisco de Goya, ver Díaz Fernández, 2021: 97-142.

a realizar su traslado al templo que fue conventual de clérigos menores de Nuestra Señora de Portaceli, convertido entonces en parroquia de San Martín de Tours, y donde recibiría discreto culto hasta su oportuno retorno a la nueva iglesia de Jesús de Medinaceli, regentada por los frailes capuchinos⁵. La prensa madrileña dio fe de aquel primer traslado y de la nueva sede elegida por la congregación mariana y su devota imagen en la iglesia de San Martín o de Portaceli a finales del XIX, informando de sus cultos y destacando que “por primera vez este año [1893] se ha colocado la preciosa escultura de la Virgen en el altar mayor sobre el Santuario, figurando estar en medio de un hermoso campo, muy dispuesto y arreglado”⁶. Y se recuerda que la Real y Primitiva Congregación del Santísimo Sacramento y Divina Pastora era la fundada en el entonces derribado San Antonio del Prado⁷.

El culto a María como Divina Pastora está enraizado en la orden de franciscanos menores desde principios del siglo XVIII. En cartillas de ejercicios dedicadas a esta devoción se recuerda la novedad que supuso su culto en Madrid, promovido por los capuchinos desde 1703 en toda la provincia de Andalucía, extendido al reino de Valencia, Aragón y Cataluña, sembrando de imágenes la geografía española y las misiones en América, y también establecido en la Provincia de la Encarnación de ambas Castillas, creciendo favorablemente tras la invasión francesa y a partir del real decreto de 1814 de Fernando VII para fomentar las Misiones Capuchinas en toda su monarquía (González Caballero, 1985: 177-180. Alcaraz, 1831: 27-38).

Por ello, en Madrid y de manera especial, la presencia de una imagen de esta advocación se tradujo en un acontecimiento popular que queda bien constatado en los anales de la orden religiosa. Se refiere con ello a la primera aparición pública de la imagen en procesión en 1816 por las calles madrileñas y con gran concurso de gente y la determinación de erigirla en un altar de la iglesia de San Antonio del Prado de padres capuchinos, por lo que:

... se trabajó, ante todas cosas, por un diestro artífice la hermosísima Imagen, que en dicho convento se venera, y se colocó interinamente a la izquierda del Altar mayor, hasta disponerle otro propio, y digno de tal Pastora [...] Hubo no pocas dificultades que vencer para su colocación. No fue la menor, el que la pequeñez de la Iglesia no ofrecía un sitio proporcionado para la ejecución del proyecto; pero ésta la allanó la piedad de los Excmos. Sres. Duques de Medinaceli, patronos de dicho convento, pues teniendo en aquélla un altar propio de su ilustre casa, dedicado á S. Pedro de Alcántara, en que están depositadas las innumerables reliquias, que vinculadas en ella, atestiguan la piedad que siempre clasificó á tan ilustres Príncipes de la España, lo cedieron gustosamente para que en él se colocase dicha Imagen, sin mas condición que la de que se conservasen en él las reliquias é imágenes que en el mismo se veneraban. En efecto, el arte lo dispuso de tal forma, que guardando la Imagen de la Divina Pastora el sitio principal de dicho altar, se conserva todo con el debido decoro, distribuido ordenadamente en el magnífico retablo, que de nuevo fue construido á espensas de los bienhechores, que nada escasearon hasta concluirlo con magnificencia, y grandes, compatible con el Instituto Capuchino⁸ (Alcaraz, 1831: 38-41).

5 En la sección “Boletín religioso. Noticias” del diario madrileño *El Resumen*, 15-2-1889, p. 4, se anuncia el hecho del derribo y la incertidumbre de las hermandades allí radicadas por encontrar nueva sede para sus imágenes, como eran la Divina Pastora, Nuestra Señora de la Providencia, Nuestra Señora del Carmen, San Antonio de Padua, Nuestra Señora de Copacabana, Nuestra Señora de la Concepción y la Vela Nocturna del Santísimo Sacramento. Una vez desaparecida la iglesia de San Antonio del Prado, algunos de sus bienes muebles se repartieron entre el cercano templo de San Jerónimo el Real, rehabilitado y convertido en parroquia, y la nueva iglesia de Jesús Nazareno, patrocinio de los Medinaceli, construida sobre el solar del derribado convento de Trinitarios Descalzos, fundación del mismo patronato, y donde tuvo capilla propia. Más tarde, la imagen mariana de la Divina Pastora fue recuperada para el culto capuchino en esta nueva parroquia de Jesús (vulgo, de Medinaceli) en torno a los años treinta del siglo pasado, puesto que ya se decía novena a la Divina Pastora en esta iglesia en mayo de 1932 (*El Siglo Futuro*, 20-5-1932, p. 4). Sin embargo, otra noticia, algo confusa, consigna que fue en 14 de diciembre de 1955 cuando se produjo el traslado de la imagen desde la iglesia de San Martín a la de Jesús, donde se dice que estuvo desde 1836, según Carrocera, 1973: 388, nota 25.

6 *El Siglo futuro*, 21-4-1893, p. 3. Lo cierto es que ya en 1892 la congregación de la Divina Pastora ya anunciaba sus ejercicios espirituales en su sede de San Martín (*El Siglo futuro*, 24-12-1892, p. 3). El culto anual consistía todos los días a las diez en celebrar misa cantada y por la tarde a las cinco se rezaba la Corona, seguida del sermón con prédica y a continuación la novena, terminando con los gozos.

7 *La Correspondencia de España*, 5-4-1894, p. 1. Parece ser que en los primeros momentos inmediatos al derribo de Capuchinos la imagen tuvo un breve acomodo en la improvisada capilla de Jesús, resto de lo que había quedado del convento de trinitarios descalzos, también derruido. Lo dice la noticia de *La Correspondencia de España*, 28-12-1890, p. 2: “En Jesús, solemne fiesta á espensas de la congregación de la Divina Pastora, á las diez misa solemne, manifiesto y sermon que dirá el Sr. Lopez Anaya; y por la tarde á las cuatro, ejercicios, predicando D. Cándido Manzanos”

8 El autor puntualiza que “en el día es la Divina Pastora, uno de los simulacros de mayor devoción, y culto, en la villa y corte de Madrid”.

Con la cumplida realización de la digna imagen y su colocación en un retablo nuevo auspiciado por los duques de Medinaceli, aprovechando algunos elementos del anterior, los capuchinos del convento madrileño de San Antonio del Prado relanzaron este culto al publicar primero en 1818 una *Novena a María Santísima con el título de Divina Pastora de las Almas, patrona de las Misiones Capuchinas* y, segundo, un *Sermón panegírico de la Madre del Buen Pastor o Divina Pastora de las almas, predicado en su convento de San Antonio de esta corte* (por el P. Leoncio de Villaodrid), así como, en tercer lugar, sacando a la luz las *Constituciones de la Congregación del Santísimo Sacramento y Divina Pastora*, erigida en ese mismo año, pero impresas en 1833 (Carrocera, 1973: 376, nota 18). Esta exaltación mariana se centraba obviamente en el hecho de haberse bendecido una nueva imagen de la *Divina Pastora*, de cuya celebración se hace eco, en concreto, el *Diario de Madrid* de finales de enero de aquel año⁹.

Retomando la línea de los acontecimientos, la realización de la imagen para San Antonio del Prado se ha de fijar concretamente en 1816. Una fecha inamovible que habría que emparejar con un artífice a quien poner nombre.

Un grupo de escultores de formación académica trabajan en las primeras décadas del siglo XIX en Madrid desempeñando destacados cargos dentro de la Real Academia de San Fernando y, por ende, ocupando distintos escalafones dentro del círculo cortesano. Entre otros, y en torno a 1816, principalmente José Guerra (†1822) y el que fuera primer escultor de Cámara, José Ginés (†1823) (Albarrán Martín, 2005a y 2005b). Y tras la muerte de este acreditado escultor valenciano, rivalizaban en el escenario oficial y bajo el reinado de Fernando VII el que le relevará como primer escultor de Cámara, Pedro Hermoso (†1830), los escultores de Cámara Ramón Barba (†1831), Valeriano Salvatierra (†1836), Esteban de Agreda (†1842) y Francisco Elías Vallejo (†1858), y los Académicos de Mérito Manuel de Agreda (†1843) y José Tomás (†1848), que concurren a levantar el grandioso y neoclásico cenotafio en las honras de María Josefa Amalia de Sajonia en la iglesia de San Francisco el Grande en julio de 1829¹⁰. Todos ellos también partícipes de la tradición de la escultura religiosa realizada en madera (Rincón García, 2017: 471-504). Sin olvidar a los escultores genuinamente neoclásicos de mayor proyección como José Álvarez Cubero (†1829), Damián Campeny (†1855) y Antonio Solá (†1861), fieles a la academia romana, marcada por Canova y Thorvaldsen, y menos comprometidos con la producción lúgnea¹¹.

En apoyo de nuestro estudio y como una reproducción fiel de la imagen existente hoy en Jesús de Medinaceli existe una estampa contemporánea de “La Divina Pastora como se venera en el Convento de PP. Capuchinos de S. Antonio del Prado de Madrid”, firmada en los créditos por el valenciano Francisco Jordán, que “la grabó en la C. de la P.C. año 1822” y constando que “Un capuchino la dibujó”¹². (Fig. 1)

A esta evidencia gráfica que nos identifica la imagen mariana se suma la noticia más insospechada respecto a ella, la que nos desvela el seguro nombre de su autor. Y aparece en una crítica devota de 1903 donde, al contrastar los renovados cultos jesuíticos impuestos a finales del siglo XIX con las arraigadas devociones populares del Madrid de antaño, el que suscribe el artículo ejemplariza la decadencia de las mismas. Se basa en el caso por él conocido de la imagen de la *Divina Pastora* en la iglesia de Portaceli, que encuentra poco agasajada en su novena a diferencia del esplendor expiatorio que solía desplegarse en su iglesia de San Antonio del Prado, pocos años atrás, y que le hace exclamar:

9 *Diario de Madrid*. 30-1-1818, p. 163. El texto dice: “En la iglesia de Capuchinos de S. Antonio del Prado de esta corte se celebra hoy y mañana 31 solemne fiesta á María santísima, bajo el título de Madre del Buen Pastor, ó Pastora amantísima de las almas, con motivo de la colocacion de la nueva imagen de la misma Señora. Por la mañana habrá misa y sermon con orquesta completa, por la tarde completas, letanía y salve...”. Al igual que en 1822 el *Diario de Madrid*, 4-5-1822, p. 3, anuncia “solemnes cultos, que el piadoso establecimiento de la guardia y oración al Santísimo Sacramento, fundada en la iglesia de los PP. Capuchinos del Prado, tributa á la Divina Pastora de las almas el día 5 del corriente”.

10 *El Correo* (Madrid), 27-7-1829, p. 2. Algunos de los cuales prolongarán su actividad hasta el reinado de Isabel II y la mitad de siglo.

11 Los tres pensionados en Roma que, junto a Ramón Barba, estante allí hasta 1822, fueron los encargados de labrar en la Ciudad Eterna varias esculturas para la Casita del Labrador de Aranjuez que luego enviarían a España pasada la Guerra de la Independencia, en Jordán de Urriés, 1995: 31-44.

12 BNE, Sign. INVENT/14109, dimensiones de 25,0 x 37,8 cm. De Francisco Jordán con el número 1110-17, citada por Páez Ríos (1982), p. 60. La estampa es sin ambigüedad la genuina efigie que se venera actualmente en la iglesia de Jesús, y bien reconocida por los fieles. El mismo grabado, sin leyenda ni autores, con la fecha sugerida de 1818, lo reproduce Carrocera, 1973: 465. Es curioso que el anónimo dibujante perteneciera a la orden de capuchinos. No alcanzamos a descifrar C. de la P.C.



Figura 1. La Divina Pastora de San Antonio del Prado. Grabado de F. Jordán, 1822. (BNE, Invent/14109).

No pude menos de pensar esto con cierta amargura, al hallarme en San Martín asistiendo á la novena de la Divina Pastora. ¡Quién te conoció allá en San Antonio del Prado! Decía yo mirando la preciosa efigie tallada por Bellver (padre), entre esplendores y solemnidades, rodeada siempre de cofrades...¹³

Testimonio tan firme y revelador de un “Bellver (padre)” nos remite sin dudarle a la figura menos conocida de Francisco Bellver y Llop. Efectivamente, el progenitor de los tres escultores nacidos a partir de 1812: Francisco, José y Mariano Bellver y Collazos. Y si consideramos la fecha de datación de la escultura de la *Divina Pastora*, fijada en 1816 al hacerse nueva para San Antonio del Prado, no puede ser otro el así reconocido como su “diestro artífice”. Esta fecha descartaría toda atribución a cualquiera de sus hijos también artistas, ya sea a Francisco o a Mariano Bellver, lo que también haría retrasar la fecha de ejecución de la obra hacia 1840.

Ahora sabemos que la imagen de la *Divina Pastora* que se venera en Jesús de Medinaceli no se puede considerar sino obra realizada en 1816 por el escultor neoclásico Francisco Bellver y Llop (1781-1826)¹⁴. Este artista valenciano se formó inicialmente en la Academia de San Carlos de Valencia y se afincó en Madrid en 1799 entrando como discípulo de la Academia de San Fernando (Ossorio y Bernard, 1883-1884: 78). El mismo que en 1806 dirigía un memorial al rey solicitando la vacante de escultor del Real Sitio de Aranjuez y en el que exponía como méritos haber aprendido el noble arte de escultor desde los ocho años hasta los dieciocho en la ciudad de Valencia con el profesor José Cotanda, obteniendo entonces algún premio; luego pasó a Madrid y Aranjuez ejerciendo con José Ginés, escultor de Cámara, implicado desde 1801 en las labores decorativas de la Casa del Labrador de Aranjuez bajo la supervisión del propio Ginés y del arquitecto real Isidro González Velázquez¹⁵ (Melendreras Gimeno, 1986: 105-107). El Conde de la Viñaza confirma que Bellver optaba en 1798 al premio de la Academia de San Carlos a la mejor escultura y en 1808 se presentaba al concurso abierto por la de San Fernando de Madrid (Viñaza, 1889-1894: II: 54). No obstante, su carrera artística estará vinculada al escultor de Cámara José Ginés, su principal mentor, con quien actúa de compañero y colaborador en los trabajos escultóricos encargados por Carlos IV para la Casa del Labrador de Aranjuez (desde 1800 a 1806), aunque habría de interrumpir su residencia madrileña durante el gobierno josefino retornando a su tierra natal entre 1808 y 1812, para de nuevo en Madrid y desde 1815 retomar su labor profesional (Hernández Clemente, 2012: 91-102). En diciembre de 1817 solicitó la vacante de escultor del Real Sitio de Aranjuez, a la muerte de Andrés Adán, a la que ya se presentó en el concurso abierto en 1806 (Hernández Clemente, 2012: 98). Precisamente, en 1818 entre los innumerables discípulos de los “estudios de la casa de la Academia”, convocados para el día 28 de mayo en la Real Academia en la calle de Alcalá, encabezaba el listado D. Francisco Bellver¹⁶.

Podemos añadir a esto la noticia de un proyecto de su autoría diseñado en 1821 para alzar en la plaza mayor, llamada de la Constitución durante el Trienio Liberal, un monumento patriótico celebrando la jura de la Constitución del 1812 por el monarca con varias esculturas y relieves alegóricos de fuerte significación constitucionalista¹⁷ (Hernández Clemente, 2012: 101-102).

De lo poco que ha trascendido de la obra de Francisco Bellver son sus colaboraciones tanto en el conjunto de figuras de la *Degollación de los Inocentes*, ejecutado por Ginés para el

13 Artículo titulado “La Semana en la Iglesia”, firmado por “un clérigo de esta corte”, en *El País*, 11-5-1903, p. 3.

14 Era hermano a su vez del escultor nacido en Villarreal (Castellón) y formado en la de San Carlos Pedro Bellver y Llop (1767-1825), quien profesó el hábito jerónimo en San Miguel de los Reyes de Valencia.

15 El autor transcribe un memorial del escultor, fechado en 22 de junio de 1806 en Aranjuez, solicitando la plaza vacante de Escultor del Real Sitio por muerte de Pedro Bousso, documento conservado en el Archivo General de Palacio junto a la misma petición del escultor castellanense Gaspar Dalmau, discípulo de la Real Academia de San Fernando desde 1787. El escultor y excelente adornista José Cotanda Clemente (1758-1802), vinculado a la Real Academia de San Carlos de Valencia, fue alumno, con premios desde 1776, y académico de Mérito en 1798; con trabajos ornamentales en estuco y tallas en madera en Valencia y provincia, Buchón Cuevas, 1995: 145-156

16 *Diario de Madrid*, 27-5-1818, pp. 711-713. De Francisco Bellver y Llop se conserva el retrato realizado por José Ribelles y Helip, óleo sobre lienzo, de 90 x 67 cm, guardado por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid.

17 Proyecto que constaba de amplia memoria descriptiva y una maqueta en escayola, hoy desaparecida, según el ARABASF.

Belén del Príncipe o de Carlos IV, como en la apreciable realización “de todos los adornos del carro” triunfal fúnebre que el Parque de Artillería encargó al escultor Ginés para honrar a los héroes del Dos de Mayo Daoíz y Velarde en la jornada de mayor de 1814¹⁸. En el memorial de aquellos actos, publicado en 1895, se incluye una breve mención a Bellver y Llop, de quien se dice valenciano nacido hacia 1778; habiendo estudiado en la Academia de San Carlos y obtenido varios premios en 1798, y presentándose en 1808 en Madrid al concurso de la Real Academia de San Fernando, como datos conocidos. Pero añadiendo otros novedosos como que

... fue discípulo del eminente escultor y paisano suyo D. José de Ginés, ayudándole en muchas de sus obras, con lo que logró asimilarse á su estilo [...] no tuvo ocasión propicia en que desarrollar su talento en obras de verdadera importancia, viéndose en la necesidad de aceptar una plaza mal retribuida de profesor de dibujo en Ávila de los Caballeros. En algunas de las funciones reales vino á trabajar á Madrid, obras éstas en que desaparece, apenas lucido el ingenio que pone el artista en la concepción de su traza y ejecución. Sus últimos años, atacado de incurable enfermedad, sin su destino de profesor de Ávila, suprimido por economías, y con seis hijos y su esposa, los pasó en la mayor estrechez y angustia moral, falleciendo en Madrid el año 1826¹⁹

Se hace evidente que Francisco Bellver Llop había quedado a la sombra de un escultor de mayor valía y responsabilidad en las empresas cortesanas como era el alicantino José Ginés, cuyo fallecimiento en 1823 determinó el futuro de Bellver con una efímera ocupación fuera de la Corte a la edad de cuarenta y dos años. Aun así, estuvo vinculado a las obras reales. Existe la petición al rey Fernando VII de 2 de diciembre de 1825 de Francisco Bellver, vecino de Madrid, pues residía en la calle nueva de Palacio en “la casa del estuquista del Rey”. En ella expone su difícil situación económica y familiar, consecuencia de una enfermedad epiléptica, para que le abonen el último trabajo realizado en los castillos de remate de la galería de la plaza de Oriente, que ejecutaba a las órdenes del arquitecto González Velázquez²⁰ (Hernández Clemente, 2012: 94).

A esto se contrapone que no se ha señalado nunca obra religiosa alguna de su mano, lo que dificulta cualquier conocimiento y caracterización de su estilo escultórico en la faceta imaginera.

Vista en la iglesia de Jesús y ante la sobriedad de la imagen y su aire académico, Margarita Estella atribuía la escultura de la *Divina Pastora* más que a Juan Pascual de Mena, al que cita, a su círculo próximo y la databa en torno a 1800 en razón de su interés estilístico e iconográfico²¹ (Estella, 1988: 249-251).

Es talla entera, de tamaño natural. (Fig. 2) La *Divina Pastora* de la iglesia de Jesús constituye una obra de gran calidad técnica y plástica, en la que el artista afrontó un encargo de gran responsabilidad y creó una imagen icónica fundamental para el interés piadoso y devocional de la regla capuchina. De majestuosa serenidad y porte clásico, la necesaria composición piramidal se resuelve con gran equilibrio y belleza. El grupo escultórico se planta sobre amplia peana cuadrangular, en la que se simula un suelo rocoso y una peña sobre la que descansa la Virgen. Luce larga cabellera castaña y su rostro se inclina levemente con una mirada callada o pensativa. Viste túnica cubierta con una pelliza corta de lana ceñida por un cingulo y se envuelve parcialmente con un manto azul que se pliega con naturalidad sobre

18 El carro triunfal fúnebre tenía el fin de trasladar ceremonialmente los restos de Daoíz y Velarde a la iglesia de San Isidro de Madrid el 2 de mayo de 1814, y del que se realizaron varios grabados. Toda la escultura era de mano de Ginés, por la que cobró 7.000 reales, y con aportaciones de otros artistas, fundidores y adornistas, entre ellos, F. Bellver, que cobró por lo suyo 6.000 reales, según refiere el militar e historiador Carrasco y Sayz, 1895: 514.

19 Carrasco y Sayz, 1895: 526-527. También se hace relación de su descendencia, principalmente sus tres hijos escultores. Francisco, Mariano y José fueron discípulos del granadino José de Tomás, cuñado de ellos. El nacimiento de sus hijos sitúa a Francisco Bellver en distintos escenarios: Francisco nace en Valencia en 1812, Mariano, en Madrid en 1817, y José, en 1824 en la ciudad de Ávila.

20 En 3 de abril de 1826, su esposa Francisca Collazos Alsórriz se ofrecía como nodriza con leche de un año en el *Diario Oficial de Avisos* de esa fecha.

21 No han faltado autores que han querido relacionar esta imagen con la producción del escultor madrileño Mariano Bellver y Collazos (1817-1876) al pretender cierta relación con la obra que de la misma advocación se le atribuye sin apenas discusión en el convento de capuchinos de Nuestra Señora de los Ángeles del Real Sitio de El Pardo (vulgo del Cristo del Pardo) y teniendo en cuenta que este escultor decimonónico había trabajado igualmente para San Antonio del Prado otra imagen mariana, Ntra. Sra. de la Divina Providencia, con posterioridad a 1840, que también se venera en esta iglesia de Jesús. Ejemplo de este error en el pie de foto 26 en *La Gatera de la Villa*, 49, 2023, p. 20. Atribuida también por Rincón García, 2017: 480



Figura 2. La Divina Pastora. Francisco Bellver y Llop, 1816. Iglesia de Jesús de Medinaceli, Madrid. Fotografía cortesía PP. Capuchinos.

su pierna derecha flexionada, mientras que la izquierda se extiende para acomodo del Niño y deja a la vista la túnica de color pastel. Calza sencillas sandalias. La policromía obedece a los colores planos prodigados en la escultura religiosa del momento y solo el manto presenta una orla dorada de motivo vegetal. María tiene el porte grave y el gesto contenido, apoyando su mano derecha sobre el lomo de la oveja que se aúpa hacia ella y sosteniendo con la izquierda al Niño en su regazo. Esa pose digna de matrona contrasta con la descuidada actitud del Niño, que sobre su pierna se entretiene en jugar y acariciar con dulzura al corderito que se le acerca. Niño semidesnudo solo vestido con una piel de cordero terciada y sandalias sencillas. (Fig. 3 y Fig. 4)



Figura 3. La Divina Pastora, María (detalle). Francisco Bellver y Llop, 1816. Fotografía del autor.



Figura 4. La Divina Pastora, Niño Jesús (detalle). Francisco Bellver y Llop, 1816. Fotografía del autor.

3. LA DIVINA PASTORA DE LA ALMAS. IGLESIA DEL CRISTO DE EL PARDO, SEMINARIO SERÁFICO DE MISIONES PADRES CAPUCHINOS.

Abundando en esta investigación, no se puede soslayar la existencia de otro grabado de época que podría apuntar, esta vez, hacia una supuesta escultura de la *Divina Pastora* que perteneció igualmente a la desaparecida comunidad capuchina de San Antonio del Prado. La estampa en cuestión nos muestra la imagen de la *Divina Pastora* “como se venera en el Conv.^{to} de Capuchinos de Sⁿ Antonio del Prado de Madrid”; y al pie de la imagen se recogen los nombres de los artistas que la producen: “J. Ginés esc^l. / V. Lopez la dib^o / F. Jordan la g^o”²². Nos enfrentamos por tanto a la reproducción gráfica de una obra desconocida del escultor José Ginés (1768-1823), dibujada por el pintor Vicente López (1772-1850) y grabada por Francisco Jordán (1778-1832)²³, nombres todos del entorno académico valenciano, aunque relacionados con la Corte y sus altas instituciones artísticas (Ossorio y Bernard, 1883-1884: 351-352, 388-390). (Fig. 5) Entre la imagen policromada del templo de Jesús de Medinaceli, ya analizada, y esta otra imagen gráfica es más que apreciable la diferencia formal. Ambas *Divinas Pastoras*, tanto la talla como el dibujo, responden, eso sí, a un mismo patrón compositivo. Mantienen un mismo asiento y postura y el leve giro de la cabeza, pero son el Niño y las ovejas los que intercambian su posición a un lado y otro de la figura materna, pero sin romper el esquema piramidal que las relaciona. Por el contrario, se hace ineludible su común vinculación al antiguo convento de San Antonio del Prado y la regla de capuchinos, a tenor de las leyendas de los respectivos grabados.



Figura 5. Estampa de La Divina Pastora de San Antonio del Prado. J. Ginés/V. López/F. Jordán. (Calcografía Nacional, AC-01072)

22 Grabado de la Calcografía Nacional, N^o. Inv. AC-01072. Grabado de 16,8 x 11,6 cm de la colección Antonio Correa (AC 02252, Caja 9). BNE, INVENT/51623. Con el número 1110-22 esta misma estampa de 17,0 x 11,5 cm, citada por Páez, 1982: 60.

23 Francisco Jordán, alicantino de origen, académico de Mérito de la de San Carlos de Valencia en 1804, gran parte de sus estampas de devoción las grabó sobre dibujos de Vicente López, amigo y protector suyo. Se retiró en 1819 a la Cartuja de Porta Coeli. Dentro del catálogo de estampas dibujadas por Vicente López, se indica la “72. La Divina Pastora, del convento de capuchinos de San Antonio del Prado de Madrid. Reproduce la escultura de J. Ginés, grabado por Francisco Jordán”, citada por Carrete Parrondo, 1989: 328.

Una inesperada controversia viene a plantearse a la hora de dilucidar sus respectivas historias si aceptamos que la escultura de Ginés reflejada en el grabado estuviera reservada para la clausura de los frailes, propiciándose después la hechura de la *Divina Pastora de las Almas* por Francisco Bellver para el fomento del culto público en la iglesia desde 1816.

Por ello, admitamos que una obra del escultor José Ginés existió en aquel convento madrileño, ignorada por la historiografía y aceptemos su hallazgo en el convento de capuchinos de El Pardo, aunque bajo otra supuesta autoría, la de Mariano Bellver [Collazos]. Cerraríamos así el círculo de esta investigación dando a conocer la existencia de la obra de José Ginés publicada por la mencionada estampa de la *Divina Pastora*.

Para comprobar el origen de la imagen lejos del lugar donde hoy se encuentra a veneración pública, sepamos algo de la historia de este convento cercano al Real Sitio de El Pardo. Fue destruido durante la ocupación francesa, aunque luego se fuera rehaciendo y restableciendo en él sus antiguos cultos, principalmente el tributado al *Cristo yacente o del Pardo*, escultura de Gregorio Fernández salvaguardada por entonces en la iglesia parroquial de aquel palacio, produciéndose su solemne traslación al restablecido convento en junio de 1815²⁴. También la desamortización perjudicó gravemente el estado progresivo de ruina del santuario y después de reconstruido enteramente a partir de 1850 fue entregado por los reyes a la orden de capuchinos para noviciado, y a donde fue trasladado de nuevo el famoso *Cristo yacente*, que tras la exclaustación había sido recogido en la capilla del Buen Retiro de Madrid²⁵.

Así pues, sobre la escultura de la *Divina Pastora* existente en el convento del Cristo de El Pardo no conocemos estudio o mención alguna en la historiografía precedente ni tampoco hay fundamento convincente en cuanto a su verdadero autor. Ni Ossorio y Bernard ni Serrano Fatigati la incluyen dentro de la producción conocida de Mariano Bellver Collazos por lo que tampoco Melendreras la menciona (Melendreras Gimeno, 2002: 304-309. Ossorio y Bernard, 1883-1884: 76-78. Serrano Fatigati, 1912: 308). Visto así, la indagación de Hernández Clemente en su tesis sobre los Bellver, escultores del siglo XIX, revela su total reserva sobre la autoría asignada a Mariano Bellver²⁶.

No de otro modo, la perspicacia de Elías Tormo nos hubiera advertido de una imagen tan singular y del nombre de tan considerado escultor del siglo XIX en la visita que realizó al entonces colegio noviciado de El Pardo de haberla visto en la iglesia junto al célebre *Cristo yacente* de Gregorio Hernández, la espléndida pintura principal de Francisco Ricci o la otra pintura de Lucas Jordán²⁷ (Tormo Monzó, 1919: 149-150). No fue así y pensamos que no pudo haber omisión ni desconocimiento, sino que tal imagen realmente no se encontraba allí en 1919, y que fue posteriormente incorporada, de forma ignorada o anónima, al patrimonio de la iglesia capuchina²⁸. No obstante, una publicación franciscana de 1930, editada en la iglesia de Jesús de Madrid, recoge en la portada la imagen tal cual es la escultura que ahora tratamos, y al pie de foto “La Divina Pastora de las Almas, patrona de las Misiones Capuchinas”, sin consignar localización alguna, pero de fácil suposición por el lugar de su publicación²⁹.

24 *Diario de Madrid*, 21-6-1815, p. 707. El Santo Cristo siempre estuvo bajo la protección real. Sobre su fundación con el título de Nuestra Señora de los Ángeles, Carrocera, 1949: 60-65 y 158-168.

25 “Función religiosa en el Pardo”, *La España* (Madrid. 1848), 14-11-1850, p. 4. Era la capilla o iglesia parroquial de Nuestra Señora de las Angustias del Buen Retiro. La historia de este convento capuchino giró en torno a la artística imagen del Santo Cristo yacente, y está extensamente expuesta por Blanco García, 1987.

26 Dado el vacío documental existente sobre la imagen, la autora utiliza una información oral difundida entre la comunidad del convento que sostiene que la imagen existente en San Antonio del Prado fue ejecutada por un discípulo del escultor sevillano Francisco Antonio Ruiz Gijón, pero por su gran peso para salir en procesión se encargaría otra a mediados del siglo a Mariano Bellver, la que a partir de 1890 pasó primero por la iglesia de San José de Madrid y después terminó en el convento de El Pardo (Hernández Clemente, 2012: 225-226). A todas luces es un testimonio nada consistente y bastante adulterado y confuso al mencionar al escultor sevillano, el primero que hizo una imagen de esta advocación para la iglesia de Santa Marina de Sevilla; lo que confunde más acerca de dos imágenes de la misma advocación procedentes de la antigua iglesia de capuchinos de San Antonio del Prado de Madrid. La mención a una procedencia común permite formular la hipótesis propuesta por nosotros.

27 A su vez, Tormo cita distintas pinturas en depósito del Museo del Prado y dos imágenes de frailes capuchinos, la del Beato Corleón y la de San Lorenzo de Brindis, que califica de “escuela de Luis Salvador Carmona”.

28 Distintos libros sobre la historia del Cristo y su santuario de El Pardo nada dicen de ninguna *Divina Pastora* entre las obras de arte devocionales. Nada el *Compendio de la Historia del Smo. Christo del Pardo* (Impr. D. José del Collado, 1807); ni *El Real Sitio de El Pardo*, por Manuel Ayala y Raya (Madrid, 1893); tampoco *El Pardo y el Santo Cristo de El Pardo* (Santander, 1971) del P. José Antonio Pozo de Miengo.

29 Se trata de *El Mensajero Seráfico*, 1-5-1930, n° 791, dedicado a María como *Divina Pastora*. Esta revista quincenal ilustrada tenía su sede en Madrid, Plaza de Jesús, 1. En las páginas 278-279 se incluye un poema a la *Divina Pastora*, de Fr. Leoncio de Villadodríguez, O.M.Cap. (siglo XVIII). Es más que probable que pudo servir a la portada la imagen privada propiedad de los hermanos capuchinos de Madrid.



Figura 6. La Divina Pastora. José Ginés (atrib.), H. 1815. Convento del Cristo de El Pardo (Madrid). Fotografía del autor.

La Guerra Civil de 1936 supuso un nuevo golpe destructivo para el patrimonio artístico del convento-seminario de El Pardo, pues se perdieron varias imágenes, pero evidentemente la del *Cristo yacente* de Gregorio Fernández no, al ser trasladada a Madrid por la Junta del Tesoro Artístico (Blanco García, 1987: 57-63). Es como si hubiera aparecido sin saberse cómo ni de mano de quién la imagen de la *Divina Pastora* que hoy se contempla en aquel santuario. (Fig. 6) De hecho, así lo reconoce Blanco García en su obra sobre la historia y patrimonio artístico del convento de El Pardo al decir de la *Divina Pastora* que “... la que contemplamos aquí lleva en esta iglesia de capuchinos desde 1940” y se anota el nombre de “Eduardo Bellver” a pie de foto (Blanco García, 1987: 82).

El hecho es que esta imagen policromada venerada en El Pardo se revela fiel a la estampa debida a la terna levantina Ginés-López-Jordán y es la misma de la aludida fotografía en blanco y negro de 1930.

Así pues, la *Divina Pastora* de El Pardo es una obra escultórica todavía por datar, en torno al año 1800, y que se debe a las gubias de José Ginés como parece proclamarlo la elocuente estampa en la que basamos esta hipótesis. Estampa que pudo elaborarse a partir de 1815 con el establecimiento de Vicente López en la Corte y la asidua colaboración con el grabador Jordán.

José Ginés nació en Polop (Alicante) en 29 de marzo de 1768³⁰. Formado en el dibujo en la Academia de San Carlos de Valencia desde 1783, ingresó en 1784 en la sala de flores, ornatos y diseños aplicados a los tejidos, pero se decantó por la escultura y optó a la vacante de ese ramo que obtuvo en 5 de junio de 1786, lo que le aseguró su pensionado por tres años en Madrid, aunque él se había presentado ya en 1784 a los premios la Academia de San Fernando. Establecido en Madrid no dejó de progresar en los estudios logrando en 1787 el primer premio de la primera clase de escultura. A partir de aquí empezó a realizar encargos y en 1789 participó en los ornatos de la entrada de Carlos IV lo que propició su acercamiento a palacio al obligarse a realizar algunas figuras del *Nacimiento del Príncipe* ya iniciado por su paisano José Esteve para el rey, y ahí sus figuras de la *Degollación de los Inocentes*. Una vez acabadas, el 26 de noviembre de 1794 fue nombrado escultor de Cámara honorario, momento en que trabaja hasta 1798 en la decoración de la ermita de San Antonio de la Florida y realiza la escultura del santo titular, destruida en 1936. Fue nombrado estuquista de Cámara en 1799 y centró su actividad en la decoración de la Casita del Labrador de los jardines de Aranjuez a lo largo de ocho años, esculpiendo en mármol una *Venus*, recogida en la Academia de San Fernando y hoy en el Museo del Prado.

La Guerra de la Independencia le alejó de Madrid como hizo con el propio compañero Bellver, por lo que una nueva fase de actividad se reemprendió en los años del reinado de Fernando VII, una vez expulsados los franceses de España. Así pues, de regreso a Madrid el 3 de julio de 1814 fue nombrado académico de mérito de escultura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y el 8 de enero de 1815 obtuvo el cargo de teniente director de escultura, sucediendo a José Antonio Folch y Costa, y al que optó Francisco Elías. El 15 de junio de 1816 solicitó la vacante de primer escultor de cámara, tras el fallecimiento de Juan Adán, que finalmente le será concedida por el rey. La desaparición de Juan Adán también dejó vacante la dirección de escultura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. José Ginés también solicitó esta plaza, pero no le fue concedida, y en desagravio dejó de acudir a las reuniones de la Academia. Finalmente, el 6 de noviembre de 1817, los académicos le nombraron director de la Escuela de Dibujo de Fuencarral hasta el 14 de abril de 1822, cuando renunció a su cargo, aunque continuó siendo teniente director de la Academia de San Fernando. Falleció repentinamente en Madrid el 14 de febrero de 1823 mientras trabajaba en su taller en una estatua de Fernando VII (Fuster, 1980. Igual Úbeda, 1968: 68-81). Martín González ve un carácter todavía barroco en sus figuras del *Belén*, pero reconoce un espíritu neoclásico en los *Cuatro Evangelistas* de la capilla de palacio y en su *Venus y Cupido* ve “la aceptación plena del ideal helénico de la plástica neoclásica” junto al dominio de la técnica del mármol por parte de Ginés (Martín González, 1991: 21-22). El Conde de la Viñaza cita entre sus obras religiosas los *Cuatro Evangelistas* en estuco de la capilla del Palacio Real, dos ángeles mancebos en la capilla de Nuestra Señora de Atocha, *San Pedro de Alcántara* en la iglesia de San Justo y Pastor, *San Antonio de Padua* y adornos de la ermita de la Florida, y distintas estatuas para monumentos efímeros (Viñaza, 1889-1894: II: 227-229). No aparece citada la imagen de la *Virgen de la Soledad*, realizada en 1810 para la villa de Arganda³¹ (Madrid) (Torre Briceño, 2001: 137-146).

Sobre una peana irregular tratada como una roca naturalista se levanta el grupo escultórico formado por María, sentada sobre una roca figurada de talla, el Niño en su regazo, y tres animales. (Fig. 7 y Fig. 8) El que parece un cordero deja acariciar mansamente su lomo por la Virgen con su mano izquierda, a la vez que una oveja humillada le besa uno de sus pies. Al lado derecho, un cordero se levanta sobre las patas y alcanza al Niño, que se inclina en un gesto cariñoso hacia él, bajo la mirada atenta de la Madre.

30 Se ha conservado el retrato post mortem dibujado a lápiz de grafito por Valentín Carderera; 270 x 210 mm (Biblioteca Nacional de España, sign. DIB/15/27/52). Material gráfico digitalizado en <https://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000184805>.

31 Ginés también tallaría la carroza de la Virgen de la Soledad en 1817 en compañía del pintor Antonio García (destruida en 1936 pero conocida por algún grabado).



Figura 7. La Divina Pastora, María (Detalle), De José Ginés (Atrib.), H. 1815. Fotografía del Autor.



Figura 8. La Divina Pastora, Niño Jesús (detalle), de José Ginés (Atrib.), H. 1815. Fotografía del autor.

La composición resulta agradable y cadenciosa en la pose de las figuras. La Madre, bajo el sombrero, descubre una cabellera derramada con mechones sobre hombro y pecho que enmarcan un esbelto cuello y un rostro ovalado de finas y hermosas facciones. Viste túnica marrón bajo una zamarra larga ceñida por un cingulo y que le cubre hasta las rodillas. Por encima, se tercia un gran manto azul que se muestra en su redoblado plegado sobre la pierna derecha. Asoma a medias sus pies calzados con sandalias. En cambio, el Niño viste enteramente una pelliza ajustada a su cuerpo que deja al descubierto sus bracitos, piernas y pies desnudos. Sus rasgos son menudos y propiamente infantiles. Las policromías aplican colores planos admitiendo el adorno de orlas rameadas doradas en el manto y túnica de María, y mostrando gran naturalismo en los efectos táctiles de la lana tanto en los atuendos pastoriles como en las pieles de los animales, cuya talla, por cierto, se presenta muy real.

En la imagen de la *Divina Pastora* de la iglesia de capuchinos de El Pardo se percibe un aire de delicadeza en el tratamiento detallista de las figuras, en sus actitudes, en su gestualidad, que nos retrotrae a un concepto sensual y dieciochesco del conjunto. Por el contrario, la técnica depurada contiene cualquier gesto o ademán que pudiera resultar exagerado y expresa correctamente la serenidad de la Madre y la ternura del Niño en su juego con el cordero.

No obstante, si hubiéramos de persistir en la autoría del segundo de los Bellver³², se hace obvio que el modelo de la escultura está en la antigua estampa como total inspiración para su obra o, en último caso, tan sólo deba atribuírsele una profunda restauración de la imagen de Ginés, y, por consiguiente, la errónea atribución que ha llegado a nuestros días (Ossorio y Bernard, 1883-1884: 77-78. Melendreras Gimeno, 2002: pp. 304-309).

32 El escultor Mariano Bellver y Collazos (1817-1876), nacido en Madrid, fue discípulo de la Academia con el escultor José Tomás y nombrado escultor honorario de Cámara en 1860; entre sus obras religiosas se citan la *Santísima Trinidad* de la capilla de San Pedro de la catedral de Sigüenza, el grupo de *San Martín* en el altar mayor de la iglesia homónima de Madrid, y de temática mariana para iglesias de Madrid son *Ntra. Sra. de la Providencia* y *Ntra. Sra. del Carmen*, ambas para San Antonio del Prado, *Ntra. Sra. del Amor Hermoso* de la Corte de María en la iglesia de Santo Tomás, una *Virgen de la Concepción* para la iglesia de los Italianos y *Ntra. Sra. del Buen Ruego*, para el colegio notarial de la corte. Imágenes subsistentes que hoy se identifican con *Ntra. Sra. de la Divina Providencia* venerada en la iglesia de Jesús de Medinaceli, el grupo de *Ntra. Sra. del Buen Ruego*, en San Jerónimo el Real, *Virgen del Amor Hermoso*, en San Ginés, *Inmaculada* de los Italianos, en San Nicolás de los Servitas y sólo *Ntra. Sra. del Carmen* estaría sin localizar o acaso sea la que existe en San Jerónimo el Real. La *Virgen del Amor Hermoso* puede tratarse de la *Virgen Milagrosa* de 1850, localizadas y tratadas por Hernández Clemente, 2012: 198.

4. CONCLUSIONES.

Finalmente ha resultado evidente que, en la principal iglesia madrileña de capuchinos de San Antonio de Padua, vulgo del Prado, existieron dos imágenes policromadas cuyo asunto era la representación de María en su advocación característica de la *Divina Pastora*. Una imagen fue realizada en 1816 por el escultor valenciano Francisco Bellver y Llop con destino a un altar preferente de su iglesia, y es la que hoy se acoge en capilla propia dentro del templo de Jesús de Medinaceli de padres capuchinos de Madrid. Por otra parte, aquella misma comunidad de San Antonio del Prado reservaba en su clausura una imagen distinta de la *Divina Pastora*, revelada por una estampa que consigna como su autor al escultor alicantino José Ginés Marín, pero cuyo paradero insospechado no impide hacer viable su identificación con la escultura de la *Divina Pastora* que actualmente se venera en el convento del Cristo de El Pardo, que erróneamente se ha venido atribuyendo con poco fundamento al escultor romántico Mariano Bellver Collazos.

No se pueden desvincular ambas representaciones escultóricas de su innegable pertenencia en origen al citado convento capuchino de Madrid, quedando acreditada su autoría en ambos casos a favor de los dos escultores neoclásicos de origen valenciano aquí mencionados, y a quienes restituimos ambas obras, hasta ahora desconocidas, en aumento de sus respectivos catálogos y en lo que a obras religiosas se refiere. En el orden cronológico, quizás sea anterior la imagen de Ginés en pocos años a la que talló Francisco Bellver para el culto.

BIBLIOGRAFIA.

- Agulló y Cobo, M. (1965). *Madrid en sus diarios*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, vol. 2.
- Albarrán Martín, V. (2005a). Escultores académicos del siglo XVIII en el Diccionario de Ceán Bermúdez. Nuevas adiciones (I). *AEA*, 310, 145-162.
- Albarrán Martín, V. (2005b). Escultores académicos del siglo XVIII en el Diccionario de Ceán Bermúdez. Nuevas adiciones (II). *AEA*, 312, 397-412.
- Alcaraz, R.P.Fr. F. de (1831). *La Divina Pastora, ó sea el rebaño del Buen Pastor Jesucristo, guiado, custodiado, y apacentado por su divina Madre María Santísima*. Madrid: Imprenta de D. Leonardo Núñez.
- Álvarez y Baena, J. A. (1786). *Compendio Histórico de las grandezas de la coronada villa de Madrid, Corte de la Monarquía de España*. Impr. Antonio de Sancha.
- Azcue Brea, L. (1992). Teoría y docencia. En *Renovación-Crisis-Continuismo. La Real Academia de San Fernando en 1792*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 71-81.
- Azcue Brea, L. (1993). Notas sobre la escultura valenciana en Madrid (XVIII-XX). En *Primer Congreso de Historia del Arte Valenciano: actas, mayo 1992*, 531-537.
- Blanco García, G. (1987). *Historia de El Cristo de El Pardo*. Madrid: El Pardo.
- Buchón Cuevas, A. M^a. (1995). El escultor José Cotanda. Vida y obra. *Ars Longa*, 6, 145-156.
- Cano Sanz, P., Gil Lucía, J. (2018). El escultor José Galbán (1683- h. 1739): aportaciones documentales sobre su vida. *Pátina*, 20, 135-154.
- Carrete, J., Diego, E. de, Vega, J. (1985). *Catálogo del Gabinete de Estampas del Museo Municipal de Madrid. I Estampas Españolas*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid: Concejalía de Cultura.
- Carrete Parrondo, J. (1989). Estampas calcográficas por dibujos de Vicente López. En *Vicente López (1772-1850)*. Exposición. Madrid: Museo Municipal Ayuntamiento de Madrid, Área de Cultura, 323-340.
- Carrocera, P. B. de (O.F.M.Cap.) (1949). *La provincia de frailes menores capuchinos de Castilla*, vol. I, Madrid.
- Carrocera, P. B. de (O.F.M.Cap.) (1973). *La provincia de frailes menores capuchinos de Castilla*, vol. II, Madrid.
- Ceán Bermúdez, A. (1800). *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. 6 v. Madrid: Imprenta de la Viuda de Ibarra.
- Carrasco y Sayz, A. (1895). Memorias del Dos de Mayo. En *Memorial de Artillería*. Madrid: Imprenta del Cuerpo de Artillería, Serie IV, III, 484-530.
- Díaz Fernández, A. J. (2018). Esculturas de Juan Porcel, Juan Pascual de Mena y Vicente Rudiez en el desaparecido retablo mayor diseñado por Sabatini para los capuchinos del

- Prado. *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 27, 97-142.
- Estella, M. (1988). Miscelánea de escultura del siglo XVIII. En *IV Jornada de Arte, El Arte en tiempo de Carlos III*. Madrid: Departamento de Historia del Arte “Diego de Velázquez” CSIC, 245-256.
 - García Gutiérrez, P. F., Martínez Carbajo, A. F. (1994). *Iglesias de Madrid*. Madrid: Avapiés.
 - García Sánchez, J. (2007). La Real Academia de San Fernando en una época de crisis. 1808-1814. *Hispania Nova: Revista de Historia Contemporánea*, 7, 115-138.
 - González Caballero, A. (coord.) (1985). *Los capuchinos en la Península Ibérica, 400 años de historia (1578-1978)*. Sevilla: Conferencia Ibérica de Capuchinos (CIC).
 - Hernández Clemente, A. (2012). *Ricardo Bellver y Ramón. Su obra escultórica: un estudio historiográfico y documental*. Tesis Doctoral: Universidad Complutense de Madrid: Facultad de Geografía e Historia. Madrid: Departamento de Ciencias y Técnicas Historiográficas y de Arqueología.
 - Igual Úbeda, A. (1968). *Escultores valencianos del siglo XVIII en Madrid*. Valencia: Servicio de Estudios Artísticos: Institución Alfonso El Magnánimo: Diputación Provincial de Valencia.
 - Jordán de Urriés de la Colina, J. J. de (1995). La Galería de estatuas de la Casa del Labrador de Aranjuez. Antonio Canova y los escultores españoles pensionados en Roma. *AEA*, 68, 269, 31-44.
 - Madoz, P. (1845-1850). *Diccionario Geográfico-Estadístico-Histórico de España y sus posesiones de Ultramar*. Tomo X. Madrid: Establecimiento tipográfico de P. Madoz y L. Sagasti.
 - Martín González, J. J. (1991). Escultura neoclásica en la Academia de San Fernando. En *Experiencia y presencia neoclásicas: Congreso Nacional de historia de la arquitectura y del arte*, La Coruña, 9-12 abril, 13-24.
 - Melendreras Gimeno, J. L. (1986). Dos escultores en la corte: el castellonense Gaspar Dalmau y el valenciano Francisco Bellver. *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, 62, Cuad. I, 103-107.
 - Melendreras Gimeno, J. L. (2002). Mariano Bellver (1817-1876), escultor de Cámara de Isabel II. *AEA*, 75 (299), 304-309.
 - Ossorio y Bernard, M. (1883-1884). *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*. 2 v. Madrid: Imprenta de Ramón Moreno.
 - Páez Ríos, E. (1982). *Repertorio de grabadores españoles en la Biblioteca Nacional*. T. II. Madrid: Ministerio de Cultura.
 - Ponz, A. (1772-1794). *Viage de España*. 12 v. Madrid: D. Joaquín Ibarra, impr. de cámara de S.M.
 - Rincón García, W. (2017). Aproximación a la escultura religiosa del siglo XIX en España. En *Estudios de escultura en Europa. Materiales del Congreso Internacional de Escultura Religiosa “La luz de Dios y su imagen”*. Crevillent, 17-20 de noviembre de 2016. Alicante: Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 471-504.
 - Roda Peña, J. (2023). Origen y evolución del tema iconográfico de la Divina Pastora en la escultura sevillana del siglo XVIII. En *XXIV Simposio sobre hermandades de Sevilla y su provincia*, Sevilla: Consejo Gral. de Hermandades y Cofradías de la Ciudad de Sevilla, 219-240.
 - Serrano Fatigati, E. (1912) *Escultura en Madrid*. Madrid: Fototipia Hauser y Menet.
 - Tormo Monzó, E. (1972). *Las iglesias del Antiguo Madrid*. Madrid: Instituto de España (Reed. 1927).
 - Tormo Monzó, E. (1919). Cartillas Excursionistas. V: El Pardo. *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, vol 27, nº 2, 130-151.
 - Torre Briceño, J. A. de la (2001). Algunos datos históricos sobre la Virgen de la Soledad patrona de Arganda del Rey. *Anales Complutenses*, 13, 129-154.
 - Tovar Martín, V. (1978). Francisco Sabatini, Arquitecto del Convento de San Pedro de Alcántara de Madrid. *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*, nº 3 y 4, 7-26.
 - Urrea Fernández, J. (2013). Entre Juan Alonso Villabrille y Ron y José Galbán. Notas sobre escultura madrileña del siglo XVIII. *BRAC*, 48, 81-104.
 - Viñaza, Muñoz y Manzano, C., Conde de la (1889-1894). *Adiciones al Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de Bellas Artes en España de D. Juan Agustín Cean Bermúdez*. 4 v. Madrid: Tipografía de los Huérfanos.

ICONOCLASTIA RELIGIOSA EN CHINCHILLA DE MONTEARAGÓN DURANTE LOS CONFLICTOS BÉLICOS DE LOS SIGLOS XIX Y XX

RELIGIOUS ICONOCLASM IN CHINCHILLA DE MONTEARAGÓN DURING THE 19TH AND 20TH CENTURIES WAR EPISODES

Plácida Molina Ballesteros
Universidad de Salamanca
<https://orcid.org/0000-0002-1344-8977>
plamolinal@usal.es

RESUMEN

La damnificación del patrimonio artístico-religioso durante los conflictos bélicos de los siglos XIX y XX centra la temática del presente trabajo. El objetivo es exponer nuevas informaciones sobre la destrucción, expolio y profanación de espacios religiosos en Chinchilla de Montearagón (Albacete). Se pretende contribuir con datos más concretos complementarios a las generalidades recabadas en la historiografía del arte provincial. Para tal efecto, se ha impulsado una metodología adaptada a las particularidades histórico-artísticas del caso de estudio que exponemos: la iglesia de Santa María del Salvador junto a los demás complejos eclesiásticos del término. El revisionismo de las fuentes conocidas, junto con nuevas búsquedas en los archivos, ha facilitado el acceso a documentos inéditos y desclasificados. Estos han ayudado a contrastar, despejar imprecisiones y consolidar hipótesis acerca del conocimiento de los efectos colaterales de episodios beligerantes en el arte.

Palabras clave: patrimonio artístico/iconoclasia/guerras decimonónicas/Guerra Civil española/Murcia

ABSTRACT

The damage caused to the artistic-religious heritage during the 19th and 20th centuries war disputes is the focus of this paper. The aim is to present new information on the destruction, spoliation and desecration of religious spaces in Chinchilla de Montearagón (Albacete). The purpose of this study is to contribute with more specific data to complement the generalities gathered in the provincial art historiography. Hence, a methodology adapted to the historical-artistic features has been developed to present the case study Santa María del Salvador. The revisions on well-known resources gather into new investigations have been made into the archives where there is accessibility to unpublished and declassified documents that help to contrast, clear up inaccuracies and consolidate hypotheses as to the knowledge of the side-effects of belligerent episodes on art.

Keywords: Artistic Heritage/Iconoclasm/Nineteenth-century Wars/Spanish Civil War/Murcia

1. INTRODUCCIÓN

Chinchilla de Montearagón, ciudad de monumental estampa arquitectónica y riqueza artística, está históricamente ligada al reino de Murcia. En ella se vivieron deslocalizaciones, resignificaciones y pérdidas desafortunadas iniciadas en el siglo XIX (1812-1848) y masivas en el siglo XX (1936-1939). Su proximidad mediterránea le hicieron portadora de vínculos artísticos al hallarse en la encrucijada de caminos entre Levante, Andalucía y el interior peninsular desde el sureste (Santamaría, 1981). En ella se colmataron diversas escuelas, destacando la murciana, además de sus líneas de influencia hacia Italia. Formando parte de las demarcaciones diocesanas, destacó como cabeza de arciprestazgo en la que se estableció la orden de los dominicos. Su fuerte presencia es indiscutible con dos complejos conventuales: masculino

no (San Juan Bautista, ahora conocido como Santo Domingo de Guzmán) y femenino (Santa Ana). Con ello, la extensión de su urbanidad y término dieron cabida a múltiples devociones en parroquias y ermitas, donde permanecen referencias de un fuerte mecenazgo de linajes familiares en estancias sacras y capillas. Conscientes de la singular identidad artística y la experimentación del capítulo negro de las guerras decimonónicas y la Guerra Civil, en las siguientes líneas, analizamos fuentes inéditas. En dicha dinámica, se evalúa el reconocimiento de obras artísticas apostando por el revisionismo historiográfico, desde el que se procura despejar incógnitas y aportar novedades sobre su patrimonio religioso con mayor precisión.

2. FUENTES Y METODOLOGÍA

Las investigaciones sobre los efectos de las guerras de Independencia, las carlistas y la Guerra Civil en el patrimonio artístico-religioso en Castilla-La Mancha, dejan constancia de una producción escasa para el siglo XIX, asimétrica y dispersa a distintas escalas en el siglo XX¹. Su impulso fue progresivo desde la década de los noventa en el periodo contemporáneo más reciente. La prioridad era examinar la influencia del conflicto en la creatividad y adaptabilidad de los artistas regionales en los trabajos de Angelina Serrano de la Cruz Peinado (1996 y 1998). Dando un paso más allá, María Esther Almarcha Núñez-Herrador (2000) prestó atención al uso propagandístico del patrimonio destruido como conservado en ambos bandos², así como al debate patrimonial del que han emergido diferentes líneas. Tal senda tuvo su continuidad en el congreso internacional *La Guerra Civil en Castilla-La Mancha, 70 años después* celebrado en 2008. De aquel encuentro, son notables las monografías provinciales de Francisco García Marín, Sonia Morales, Silvia García Alcázar, Concepción Mota García y Carlos Fernández-Pacheco Sánchez-Gil para Toledo y Ciudad Real.

A raíz de aquel encuentro, la fotografía, el teatro, el cine y la literatura se han sumado a la labor de conocer y valorar las manifestaciones artísticas desarrolladas antes y después del conflicto, como también su recuperación y salvamento (Del Valle, 1993; Gómez, 2000; Ruiz, 2005; Ramos, 2006). En este campo, es necesario citar a Francisco García Martín, en las provincias de Guadalajara y Toledo durante la contienda (2009); y a Juan Francisco Prados Cambrónero, sobre la gestión protectora en ambos bandos expuestos en su tesis *Conflictividad social y patrimonio en la provincia de Ciudad Real durante la II República (1931-1939)* de 2018 (Cabañas, 2019). Si la cuestión del arte y el patrimonio es crucial en la reconstrucción de los hechos, lo es también el contexto eclesiástico. Ambas líneas de investigación confluyen en las labores de trabajo archivístico y de campo, en aras de intentar esclarecer motivos, actores y sucesos, así como identificar el arte perdido y desaparecido. Al respecto, la visión de Ángel Luis López Villaverde (2019) es reveladora. Centra su atención en el papel de la Iglesia en la sociedad de entonces y su posterior persecución anticlerical en Cuenca. Al mismo nivel, responde la obra de José Deogracias Carrión Íñiguez (2004) para Albacete.

A pesar de que las esferas locales tengan un alcance minoritario en comparación con lo provincial, en los últimos años, la tendencia se está invirtiendo con lentitud en términos cuantitativos. Pese a ello, en la provincia albaceteña, donde la producción en esta temática es bien escasa, hemos de subrayar algunas salvedades. Hemos de subrayar las monografías de Óscar J. Martínez García (2015) y Carmen María Parreño Tébar (2021). En primero, dedicado a Hellín y la puesta en valor del archivo fotográfico de Pascual García Valverde; mientras que la segunda, relata una exhaustiva microhistoria de La Roda en clave metodológica, abordando una cronología que parte desde la Segunda República hasta la dictadura. Entre sus líneas destaca un capítulo dedicado a los saqueos, destrucciones y restauraciones de los bienes patrimoniales afectados en dicha localidad. Además, ofrece a los investigadores un estado de la cuestión sobre el funcionamiento proteccionista y desorganizado en la zona republicana, a la que Albacete estuvo adscrita a lo largo de la guerra.

1 Del siglo XIX en la provincia albacetense son Ángel y Jesús Villar Garrido (2006) junto a Pedro Jaén (2017). Una visión general de la iconoclastia se puede ampliar en la obra generalista *La destrucción del arte* de Darío Gamboni (2014), Renau (1980), Monreal y Tejada (1999) y Menjón Ruiz (2017). También destacamos los estudios de caso sobre arte desaparecido en Sevilla (Ramos-Suárez, 2014) y Zaragoza (Hernando Sebastián, 1999).

2 Cita la autora las tesis doctorales de Álvarez Lopera (1982) en el bando republicano y Altied Vigil (2009) en el sublevado.

Por otro lado, es recomendable la labor de inventariado del patrimonio eclesiástico perdido en la ciudad de Albacete de Marta Chillerón Rueda (2013). Con su aportación se revitalizan los estudios artísticos consolidados desde finales del siglo XX en la provincia. En otra dirección, destaca el monográfico interdisciplinar sobre El Bonillo, coordinado por Silvia Alcázar García y Alejandro Jaquero Esparcia (2022). En ambos estudios, el patrimonio religioso se desliga de lo generalista encaminándose con determinación hacia conclusiones más contrastadas y fiables³ de las que no sólo se da a conocer lo que hubo, sino también se desvelan las autorías de algunas obras. No obstante, recordamos que constituyen una mínima parte de lo mucho que hay todavía por descubrir. Las líneas abiertas se encaminan hacia la eficiencia de las medidas de incautación-protección, la recomposición sinóptica de los hechos que motivaron el ensañamiento iconoclasta y, sobre todo, el identificar las obras patrimoniales tras los daños sufridos, como también su localización dentro de los templos.

Tal como indicamos, se ha recurrido a obras de entidad local lideradas por el análisis de Santamaría Conde (1981) para Chinchilla, ya que son el punto de partida de la mayoría de las aproximaciones al arte y patrimonio de la provincia albaceteña. Como es natural, en la evolución de la historiografía del arte, resulta necesario cotejar las corroboraciones y especulaciones bajo nuevos prismas y herramientas metodológicas actuales. La reformulación de hipótesis en torno a las autorías, localizaciones e identificaciones de obras artísticas, obligan a releer las fuentes primarias. Son de gran valor, los libros de fábrica, cuyos datos deben cruzarse con las obtenidas de los inventarios inéditos. De tal modo que parte de las lagunas sobre esta etapa histórico-artística, se han completado y abierto nuevas cuestiones sobre líneas no investigadas por ahora.

A consecuencia de ello, las colaboraciones histórico-artísticas se han sucedido con discípulos de Santamaría-Conde como Plácida V. Ballesteros Campos y Joaquín Molina Cantos (1993 y 1998). Sus iniciativas son esenciales al contextualizar el arte chinchillano en líneas históricas de peso. Señalamos entre las afines al presente estudio el origen, el desarrollo de hermandades y cofradías, las festividades militares como la soldadesca, los desmanes de las desamortizaciones y la Guerra de Independencia. Finalmente, señalamos los textos del catálogo de la exposición “Noble, Liberal y Monumental. Ciudad de Chinchilla de Montearagón”. Celebrada en 2022 con motivo de tres efemérides que recopilaban nuevos datos académicos acerca de Chinchilla como enclave de peso histórico, artístico y político en La Mancha oriental para el periodo analizado en el presente artículo. La exposición contó con el apoyo del Ayuntamiento de Chinchilla, la Diputación de Albacete y la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha.

En último lugar, junto a las fuentes documentales desde las que se trazan los patrones del estado del arte, se ha incorporado la fuente oral. No obstante, como es bien sabido, su tratamiento requiere equidistancia, debiéndose distinguir los matices reales de los personales. Las últimas décadas evidencian su creciente recopilación y su uso en la reconstrucción o confirmación de determinados sucesos. En el presente estudio, buscando la mayor objetividad, son examinados y cotejados con fuentes documentales u otros testigos oculares de la pérdida patrimonial chinchillana. El Archivo de la Palabra del Instituto de Estudios Albacetenses⁴ ha sido un banco de voces interesante, combinada con otras fuentes que mantenemos en el anonimato a petición propia.

3. TRAS LAS HUELLAS DE LO PERDIDO Y DESAPARECIDO EN CHINCHILLA DE MONTEARAGÓN

Los principales actos violentos fueron incitados por la agitación sociopolítica durante la Segunda República y tras el alzamiento. La Iglesia lamentó la pérdida de vidas y patrimonio por medio del anticlericalismo y la iconoclasia. Sin embargo, el sentimiento exaltado trasciende los años analizados, siendo aconsejable hacer retrospectiva de anteriores etapas históricas.

3 En la comunidad de investigadores, el deseo de un inventario de patrimonio artístico-religioso para la provincia de Albacete bajo estas premisas de rigurosidad y ambición coincide con la exposición de propuestas de Jaquero (2023).

4 De ahora en adelante, IEA.

La depuración de memoria experimentada en el segundo tercio del siglo XX no es un momento aislado. Por consiguiente, conviene examinarlo para conocer el estado del patrimonio chinchillano antes de 1936, así como los efectos de la beligerancia decimonónica.

3.1. GUERRAS DECIMONÓNICAS

Es aconsejable analizar la progresión conflictiva del siglo XIX porque proporciona el contexto donde discurren los primeros efectos de iconoclastia religiosa, sin olvidar las primeras actuaciones en su defensa. En este sentido, el pronunciamiento de la Iglesia es el punto de partida de unas consecuencias que derivan de su firme oposición a los cambios de naturaleza liberal con las desamortizaciones. Además, el mapa peninsular fue escenario de la lucha por la independencia ante Napoleón Bonaparte y las guerras carlistas intestinas. Gracias a los manuscritos *Memoria sobre la antigüedad de Chinchilla, su carácter militar, e hijos célebres de la misma bajo tal concepto* (1884) e *Historia de Chinchilla de Montearagón* (s/f) escritos por Pedro Cebrián Martínez de Salas (1802-1887)⁵, abogado de los Reales Consejos de Castilla, ha sido posible reconstruir cómo Chinchilla vivió aquellos momentos y cuál era su esplendor artístico. A pesar de ser parciales han permitido rastrear los movimientos de las tropas napoleónicas, las carlistas y cristinas, los daños producidos en el municipio, el traslado de piezas artísticas y el lento proceso de reconstrucción a su paso.

Desde 1812 hasta 1848 se apuntan actos de profanación, saqueo, quema y destrucción de ermitas ubicadas extramuros, arenales o en el centro histórico⁶. Las más afectadas en la Guerra de Independencia (1808-1815) contra los franceses fueron: por el lado oeste, las ermitas de Santa Elena (o la Cruz) y en la entrada por el lado este, la de la Fuensanta (o la Purísima Concepción), ambas existentes desde 1563 quedaron en condiciones ruinosas, siendo lamentable la de la Fuensanta:

[...] “Profanada y algo destrozada esta ermita por las tropas de Napoleón en 1812 en el siguiente de 1813 algunos soldados españoles del regimiento de Vélez Málaga serraron maderas lacerías someras de la techumbre y otras maderas y no habiendo fondos con que repararse el/ primer daño ni podido contenerse los siguientes todo vino a tierra” [...] (Cebrián, capítulo IV: 30)

Tal construcción fue descrita como una de las más bellas tanto por su fábrica como por sus imágenes procesionales. De una sola nave, con dos arcos apuntados en su centro compuesta de dos altares a cada lado de las arcadas, se custodiaba ‘La Dolorosa’ y el paso de la ‘Oración en el Huerto’ (Cebrián, capítulo IV: 35)⁷. En el altar mayor hacia el lado de la Epístola, una sala subterránea albergó la conocida imagen del ‘Santo Sepulcro’. Muy próxima a esta, se hallaba el altar de la advocación milagrosa de María Santísima de la Fuensanta del que brotaba un manantial descubierto por un pastor⁸. En su nártex, había un coro bajo y alto. Las entradas norte y sur estaban ajardinadas con presencia abundante de árboles y rosales con un aljibe. En ella estuvo la hermandad de la Fuensanta junto a otras de la localidad, más antiguas.

Otro de los damnificados, situado en los arenales, el complejo conventual dominico de San Juan Bautista⁹ acusó numerosas pérdidas patrimoniales de gran valor artístico, incrementado desde su fundación en el siglo XIV, a iniciativa de familiares de don Juan Manuel (Ay-

5 Cronista y abogado pasante de Valentín Ballesteros López del Castillo. El primer manuscrito surge como encargo de Pascual Madoz (1841) para su *Diccionario* orientado a la recopilación informativa de todo aspecto relativo al territorio, población y partido judicial de Chinchilla. Tomó el modelo de la memoria escrita por Martín de Cantos y Manuel de la Mota para las *Relaciones topográficas* de Felipe II (1576), ampliando hacia la base documental de sus archivos (concejal, parroquial, los dos dominicos y particulares). APCh, Libro de defunciones, CHI 085 0211, 79.

6 En el grabado de la vista oriental de Chinchilla, obra de Juan Fernando Palomino y de Oropesa (1793), aparecen a modo indicativo las siete ermitas: Ntra. Sra. de la Fuensanta, San Sebastián, San Antón, Santa Elena, San Julián, Santa Ana y San Roque.

7 Efigie que desde 1588 procesionaba en Jueves Santo y que la hermandad de los Apóstoles san Pedro y san Pablo (anteriormente denominada de El Salvador) custodió en esta ermita. ‘La Oración en el Huerto’ entraría a formar parte de las imágenes de dicha ermita hacia 1770 con un nicho adaptado al conjunto escultórico, comisionado el 14 de septiembre de 1769 por la hermandad de Jesús (antiguamente, de la Penitencia).

8 La efigie mariana se desplazó a un nicho del altar mayor de la ermita de San Julián hacia 1849.

9 Dicho convento de la orden dominica fue muy importante en la provincia de Andalucía, junto a los de Jerez de la Frontera y Murcia.

llón, 2002: 81-98). Multitud de tallas, retablos, reliquias¹⁰ e imágenes procesionales de buena factura se distribuían entre un total de quince altares (Cebrián, capítulo IV: 18).

“En la Guerra con Napoleón causaron grandes destrozos en todo el convento las tropas francesas, pero más principalmente en su iglesia con la destrucción del órgano, que estaba al costado derecho del coro alto sobre la capilla de San Jacinto y con la quema de todas las imágenes, y caja del sagrario. La reposición de esta y de las efigies del Patriarca y Virgen del Rosario se hizo por la comunidad, pero por grande que fuera en celo la falta de medios no le permitió reponer todo lo que devastó aquella soldadesca, cuyas manos/sacrílegas hicieron desaparecer las preciosidades de la capilla del Rosario y su camarín” (Cebrián, capítulo IV: 26 y 28).

La planta longitudinal de tres tramos termina en basilical con tres capillas rematadas a testa. Los arcos formeros son apuntados y, sobre ellos, se eleva un artesonado mudéjar de armadura de par y nudillo sobre tirantes pareados con canes. Se conserva el almizate o harnuelo decorado con una trabazón de taujeles que dan el aspecto de ruedas de estrellas. En la capilla mayor existía un retablo de dos cuerpos elevados y tres calles. En el primer cuerpo, el centro lo ocupaba el sagrario quedando a ambos lados dos lienzos al óleo de las santas Rosa de Lima y Catalina de Siena¹¹. En el segundo cuerpo, en el centro se hallaba una talla de regular calidad de san Juan Bautista sitiándose a ambos lados, lienzos al óleo de santo Domingo de Guzmán y san Francisco de Asís. El ático cerraba la lectura iconográfica con un Crucificado de talla de calidad bajo un baldaquino de seis columnas salomónicas.

El mecenazgo civil estaba presente en las hornacinas del costado de este altar mayor: san Vicente Ferrer (en el derecho) con los Haro y san Luis Beltrán (en el izquierdo) con los Robres y Galianos. La lista de patronos se amplía hacia las capillas laterales contiguas: en su lado izquierdo con la capilla de la Magdalena de los Ruiz Almarcha con un retablo dorado donde se depositaba la imagen de san Juan Bautista. Le siguen el altar de san Pedro Mártir de los Núñez Robres, el de la Purísima Concepción fundada por el inquisidor don Francisco Valero de Molina, el de santo Tomás de Aquino de los Jiménez Atalaya y la capilla de los santos Cayetano y Jacinto con su verja de hierro de los Mota. A la misma altura de la capilla mayor, en el lado del evangelio, la capilla *de los Manueles* del patronato de descendientes de don Juan Manuel pasó a llamarse *de los Comendadores* al precederles en el patronato, los condes de Montealegre (Ayllón, 2002: 82). En ella se guardaban la advocación titular de San Juan Bautista junto con las imágenes de ‘La Dolorosa’ y ‘Ntra. Sra. de la Buena Guía’. Se considera una de las más vistosas por una bóveda de terceletes de sillería de la que pendían dos escudos y dos banderas de origen morisco desde 1575. La sucesión de capillas, en dicha nave lateral, reunía las de los santos Antonio (de Padua) y Francisco de Asís junto a la de la Virgen del Rosario, primera advocación mariana del lugar y cuya capilla cupulada gozaba de un camarín ricamente ornamentado¹², además de lienzos al óleo de los que destacaban la batalla de Lepanto, advocaciones dominicas y retratos pontificios. El paseo de capillas laterales termina con las capillas de San Andrés Corsino, San Gonzalo de Amarante, el altar de San Antonio Abad de los Núñez Flores y la capilla de la Virgen del Carmen, próxima al coro bajo y alto de la iglesia, coronado por el órgano.

En el casco histórico chinchillano, las principales parroquias como la antigua de El Salvador, conocida como San Julián Mártir, acusó doble daño en 1812 y 1834 por impactos de cañón destinados al sitio del castillo por los franceses. Tiempo después, los daños se debieron a la ocupación de los ejércitos tanto carlista como cristino. Estos últimos, decidieron resignificarla en cuartel por su cercanía a la fortaleza. Al término de los enfrentamientos, entre 1848 y 1849, se logró habilitar y sacralizar de nuevo, reemplazando algunas de sus antiguas efigies y adoptando las de otras ermitas desaparecidas como la de la Fuensanta (Cebrián, capítulo IV: 28).

10 Un pedazo del hábito interior de San Vicente Ferrer obtenido el 18 de mayo de 1552 por Fray Diego de San Juan, prior del convento que la recibió de los predicadores de Valencia, Fray Juan de Mico y Fray Miguel de Santo Domingo. Otra es un trocito de hueso del brazo de San Sebastián y un pedazo del cráneo de San Fabián mártir. Traídas por Fray Domingo de Santo Tomás, provincial de las Indias a su paso por Chinchilla. Era portador del recibo de autenticidad datado de 1560 y sellado de Fray Gabriel de Guzmán, abad de San Sebastián de las Catacumbas extramuros de Roma. (Cebrián, capítulo IV: 27 y López, 1786-1789: 21-23).

11 Comisionadas en 1717 por don Martín de Villanueva y Munera (la primera) y don Fernando Angulo Barnuevo (la segunda).

12 La edificación fue encomendada al maestro de obras de la ciudad y chinchillano, Jacinto Lario a finales del siglo XVIII.

El origen del templo es incierto, sabiéndose que era anterior a 1476, según documentos de la época que describieron los daños sufridos por proyectiles durante la guerra del Marquesado de Villena (Ortuño, 2005: 47-50 y Pretel, 1987: 174)¹³. Edificada *ex novo* en el siglo XVI, su capilla mayor se reconvirtió en salas de un hospital en 1702. La entrada principal, con un arco ojival en sillería, y las ventanas triforas del altar mayor, se documentan como los únicos vestigios góticos del templo que perviven en la actualidad. En su planta de cruz latina con cubierta de artesonado, se insertaba un retablo mayor de madera dorada con San Julián Mártir, San Juan de Dios, la Concepción y los arcángeles San Rafael y Miguel¹⁴. En el lado de la Epístola, se ubicaba el altar dedicado a las Ánimas Benditas, que despertó un culto muy popular en la localidad. Dichas imágenes se trasladaron a la parroquia de Santa María del Salvador durante los actos del siglo XIX, dando testimonio de que las antiguas imágenes sobrevivieron a los hechos. Con el tiempo, se incorporaron las de San Roque y San Juan Nepomuceno en el altar del lado del Evangelio, además de la de la Fuensanta. En su lado oeste, se instaló el antiguo cementerio, activo hasta 1810¹⁵.

El auxilio de reconstrucción y reparación con los medios disponibles se manifestó en una inmediata cesión de bienes litúrgicos entre parroquias. A tal efecto, es reseñable el traslado del sagrario de la capilla de la Comunión de la iglesia de Santa María del Salvador al convento de San Juan Baustita en 1847. A ello se añade la reubicación de advocaciones en capillas donde no se hallaban en origen, como ocurrió en el complejo conventual con el altar de la capilla del Rosario: “Tiene dos altares laterales dedicados el de la derecha a la Aurora, y al Niño Dios el de la izquierda a pesar de que después de 1812 ocupaban su lugar (San Antonio de Padua y la Virgen del Carmen) en ambos tabernáculos de madera pequeños pero vistosos” (Cebrián, capítulo IV, 26). O también en la ermita de San Julián: “colocando en el retablo otro San Julián, San Roque y San Juan Nepomuceno, que estaban abajo en la parroquia, pues las primeras imágenes existían” (Cebrián, capítulo IV, 28).

No obstante, cabe esperar que se llegase a costear la reparación de algunas imágenes marianas. Consta el caso de la ‘Virgen del Rosario’, talla de autoría desconocida, cuyo encargo no se puede rastrear debido a la pérdida documental del archivo de la cofradía de la Penitencia, pero sí dar testimonio gráfico inédito con una fotografía de las últimas semanas santas de la década de 1930 (FIGURA 1)¹⁶. Otro de los supervivientes, que ya mencionamos con anterioridad, fue la imagen procesional de la ‘Oración del Huerto’, atribuida a Francisco Salzillo, que estuvo itinerante entre la ermita de la Fuensanta, el convento dominico¹⁷, y en último lugar, en Santa María del Salvador¹⁸. Sobre esta última ubicación se plantea un debate, al saber por otros testimonios, que estuvo en la ermita de Santa Ana, de donde se extrajo para su quema en 1936. De tal ermita no se relatan daños en el siglo XIX. Sin embargo, fue un centro conventual femenino de importancia en la demarcación de la Bética desde su fundación en 1496 (Ayllón, 2002).

Finalmente, en la iglesia arciprestal de Santa María del Salvador, los escasos destrozos documentados en 1812 fueron: la primera bandera provincial de Chinchilla¹⁹ y las tubas cónicas de latón denominadas *bocinas/bozainas*, pertenecientes a las antiguas hermandades de la Sangre de Cristo y la Penitencia²⁰. Se desconoce si las acciones francesas se sobrepasaron con

13 El cerco al castillo se prolongó durante siete meses: junio de 1476 a enero de 1477.

14 Libro 3º de fábrica (1702-1703) menciona el trabajo de restauración y limpieza de toda la obra a manos de los maestros tallistas y doradores valencianos Antonio de Moya y Joseph Ychez, por 4.500 reales de vellón. Referencia completa en AHPAb, Protocolos, Escribano Antonio de Orea, Año 1708, Legajo 36, 139-140.

15 El antiguo emplazamiento se usó en 1802, año en que se registró una epidemia con alta mortalidad que obligó a ampliar el enterramiento hacia los alrededores de la ermita. Los franceses decidieron tomar la medida innovadora por razones de higiene y sanidad de construir el cementerio en el lado norte, a extramuros, donde hoy continúa.

16 Es sabido que esta imagen fue decapitada en 1936 y la cabeza guardada sin saberse todavía dónde se encuentra.

17 Aparece reseñada en el boletín eclesiástico *La Voz de Chinchilla* (1901) y en la columna del periódico *Heraldo de Albacete* (miércoles 25-9-1901) “El general Ochando en Chinchilla”, 25 de septiembre de 1901, autor J. Atienzar.

18 Según el inventario localizado en la Causa General 1015 expediente n.º 30 del Archivo Histórico de Defensa.

19 Hecha girones la antigua, se decidió reemplazarlas por una nueva en 1815. El ayuntamiento la regaló ubicándola en el costado izquierdo del altar mayor. Para su reposición, el concejo chinchillano solicitó la copia de la original que se conservaba en la iglesia de la Virgen de Atocha (Madrid), donde se guardaban todas las insignias y banderas militares desde tiempos de reconquista. En la actualidad está en el Museo del Ejército (Toledo).

20 Tras la guerra, se sustituyeron por otras de similar apariencia comisionadas por las respectivas cofradías a los artesanos locales Gregorio Alcázar, Juan José Palacios y Francisco de Paula Tornero.



Viernes Santo. Encuentro Doloroso. Año 1930/34

Figura 1. Semana santa. Procesión de la Virgen del Rosario (izq.). Encuentro doloroso (drcha.). Década de 1930. Propiedad particular.

la estructura de la fábrica, pero sí con bienes litúrgicos. Cebrián Martínez de Salas relató de fuentes orales el saqueo de unas alhajas compuestas de tres vinajeras y un cuadro del que no aporta datos, custodiadas en el castillo por el mando militar francés, Jean-Baptiste Drouet, conde de Erlon (Villar, 2006; Jaén, 2017). Tales piezas se recuperaron el 15 de octubre de 1812 a la marcha del convoy militar hacia Albacete y La Gineta, camino de Madrid, por empeño de los presbíteros Juan de Valera y Fray Francisco de Sacramento²¹. Este último fue el que las recibió en mano advirtiéndole algunos daños, tras su retorno escoltado por dos guardias dragones franceses. El final exitoso de las alhajas no pareció terminar, dado que por el decreto desamortizador se ordenó que fueran depositadas el 11 de febrero de 1837 en el castillo de Peñas de San Pedro, coincidiendo con la segunda fase de desarrollo de la Primera Guerra Carlista (1835-1937). Meses después, estas se extrajeron por orden de la Diputación Provincial para darlas como presente a don Marcelino de Oráa y Lecumberri, mando militar del ejército cristino, quien el 4 de marzo de ese mismo fue nombrado general jefe del Ejército del Centro y capitán general de Valencia y Murcia. Desde entonces, están en paradero desconocido, pues, los movimientos de tropa de Oráa se efectuaron desde marzo de 1837 hasta enero-febrero de 1838 entre Albacete y Murcia. En aquellos momentos, consta que presentó batalla contra las tropas carlistas de la Expedición Real, dirigidas por Ramón Cabrera, comandante general de Aragón, Valencia y Murcia (3 de julio de 1837), así como contra el coronel Antonio Tallada y Romeu (Asensio, 2011: 224 y Caridad, 2014: 515-516)²².

3.2. MEDIDAS DE PROTECCIÓN PATRIMONIAL DE LOS SIGLOS XIX Y XX: CATÁLOGOS, INVENTARIOS Y CAUSAS GENERALES

Los daños artísticos en España se registraron con intensidad en intervalos de tiempo muy cortos en las fechas tempranas del gobierno republicano en 1931, la revolución de octubre de 1934 y, finalmente, a partir de febrero de 1936 prolongándose a lo largo de la Guerra Civil (1936-1939). Ante la debacle del último suceso, el Ministerio de Instrucción Pública hizo llamamientos de salvaguardia del arte a la población española, intentando concienciarla a través de la prensa e instancias de propaganda gubernamentales. No obstante, dicha medida no llegó a tiempo para frenar la irracionalidad, menos aún, cuando las organizaciones obreras y grupos de milicianos²³ iniciaron la incautación de bienes eclesiásticos, los cuales estaban amparados por el Estado desde 1933 (Álvarez, 1982: 125-127; Álvarez, 1998: 175-177). Además, coincidió con un arduo proceso centralizador y unificador de competencias esenciales en

²¹ Era carmelita descalzo procedente del colegio de santa Teresa de Liétor.

²² Fue apresado en Barrax y enviado por los milicianos nacionales a consejo de guerra al partido de Chinchilla. Allí, fue juzgado y fusilado el 13 de marzo de 1838 junto a un azafranar a extramuros. Los motivos alegados contra él fue su proceder irracional contra unos oficiales cristinos rendidos ante una emboscada que les tendió en Iniesta.

²³ A pesar de la directa decisión de las Juntas del Tesoro Artístico y la estabilización de sus métodos con la Caja General de Reparaciones, valedoras de la creación de museos en edificios públicos y bancos de España, los milicianos continuaron incautando.

las Juntas del Tesoro Artístico, desde las que se intentaba definir los métodos más eficientes de protección patrimonial en circunstancias de alto riesgo. Dado el caso, es inevitable preguntarse: ¿hubo mecanismos de defensa del patrimonio aplicadas antes de estos hechos que recopilasen algún testimonio artístico de lo perdido en la década de 1930 en España?

Parece ser que así fue. El *Catálogo de Monumentos Nacionales* es significativo en la evaluación cuantitativa y cualitativa de los bienes que se inventariaron en España entre finales del siglo XIX e inicios del siglo XX. Su activación como recurso de control destinado a la preservación del arte en todas las provincias, no contempló el uso de un método unitario. Si bien es cierto que su proyección nacional tomó nuevas técnicas de recopilación visual al introducir por primera vez en España la fotografía industrial y, por ende, una herramienta de gran ayuda para la Historia del Arte. El revelado de dichas fotos legaría un testimonio verídico junto a las descripciones textuales de los profesionales e historiadores, quienes figuraron en los pies de foto, a excepción del catálogo de la provincia de Albacete (Agerich, 2012: 12).

La iniciativa del *Catálogo* nos conduce a precedentes del siglo XIX con la Comisión Central de Monumentos, conformada en 1844 e inspirada en las tendencias francesas de Prosper Mérimée. Esta funcionó como primera medida de control del legado histórico-artístico afectado por las desamortizaciones en España (Barrios, 2019: 18-19). Dada la amplitud del territorio español, dividido en provincias desde 1833, se delegaron competencias en las Comisiones Provinciales de Monumentos, coordinadas y asesoradas en materia de ‘protección cultural’. Tal concepto, empleado en Francia desde las barbaries de 1789, se introdujo en España la preocupación por la vulnerabilidad de la identidad nacional, conducente a una producción legislativa consolidada en la Ley de Patrimonio Nacional (1933). El cumplimiento de su papel en las distintas provincias estuvo, desde sus orígenes, dependiente de la decisión política y una plantilla de delegados. Esta la formaban un nutrido cuerpo de voluntarios amantes del arte, entre los que había también carreras liberales y profesionales de la disciplina. A partir de la ley de 1850, muchos de los bienes inmuebles de carácter eclesiástico en propiedad del Estado estuvieron amparados bajo su autorización, y así, susceptible de experimentar arbitrarias restauraciones o demoliciones²⁴. Ante la amenaza de integridad y autenticidad, se demandaron acciones prácticas con urgencia, pues el basto grueso patrimonial era desconocido y vulnerable. Y, no sólo eso, sino que se debatían los métodos restauradores para su preservación. En aquellos momentos, la pugna de criterios restauradores apremiaba indecisa entre las teorías británicas de John Ruskin (conservacionista) y las francesas de Viollet-le-Duc (restauradora). Esta última gobernaría con numerosas destrucciones hasta la década de 1920.

En este contexto, se creó la categoría de ‘Monumento Nacional’²⁵ que significó, al menos, un mínimo de protección otorgado a aquellos complejos arquitectónicos, con un fundamentado peso en la identidad colectiva más orientada a lo ‘histórico’ que a lo ‘artístico’. Así quedó la evidencia en la ‘Memoria’ de 1845 para la provincia de Albacete al no valorarse como bienes dignos de conservarse, por el hecho de no haber protagonizado hitos históricos nacionales (Amador de los Ríos, 2005, vol. I: 16). Los criterios de selección son dudosos, pues primaba un método heurístico, poco contrastado, y el gusto por los estilos de mayor pureza inculcados por el academicismo del momento²⁶. Los primeros inventarios de bienes artísticos vinieron respaldados por una reforzada legislación en la Primera República con el Decreto del 13 de diciembre de 1873, no practicada ante el desfavorable escenario político y que debió esperar hasta el Real Decreto del 14 de febrero de 1902. Reanudadas las labores de catalogación bajo la Real Academia de San Fernando (RABASF), en cooperación con la Comisión Mixta Organizadora de las Comisiones Provinciales de Monumentos, se propusieron los delegados que los realizarían y publicarían en formato resumido en la ‘Gaceta de Madrid’. El resultado de ello fue el *Catálogo de Monumentos Históricos y Artísticos de la provincia de Albacete*, elaborado por el historiador y crítico de arte madrileño Rodrigo Amador de los Ríos y Fernández Villalta

24 Dentro de este marco de protección incluimos bibliotecas, archivos, antigüedades y obras de arte que se destinarían a la configuración museal en las provincias ayudadas por las diputaciones.

25 El proceso de solicitud de tal categoría conllevaba una espera administrativa muy prolongada en el tiempo como se verá para Santa María del Salvador de Chinchilla.

26 El estilo barroquizante, por ejemplo, fue uno de los más denostados al no encajar en las visiones neoclásicas del gusto oficial.

(1843-1917)²⁷ entre 1911 y 1912. Bajo su autoría se completaba la serie ministerial *Catálogo Monumental de España* con los tomos de Málaga (1907), Huelva (1908-1909) y Barcelona (1913). Todos ellos manuscritos inéditos que se pueden visitar en fondos digitalizados (Amador de los Ríos, 2005, vol. I: 18-23). Su financiación fue posible gracias a la colaboración de la RABASF y la diputación albaceteña, sentando los precedentes de proyectos museales en la provincia (Sanz y Gamo, 2017: 845-851).

Rodrigo Amador de los Ríos fue el artífice del tomo dedicado a la provincia de Albacete, y del que extraemos las escasas fotografías de una mínima parte del extenso patrimonio religioso chinchillano. Éste se dividió en tres tomos publicados por el Instituto de Estudios Albacetenses en 2005. Reúne el viaje por cada localidad con un reportaje fotográfico incompleto de los fondos patrimoniales que poseían las iglesias y conjuntos conventuales de interés. Junto a ellas, añadió anotaciones que describen el estado de los conjuntos y su rica factura. A su paso por Chinchilla, que, junto a Almansa, Alcaraz, Hellín y Villarrobledo, era de las poblaciones que más patrimonio poseían, subrayó la presencia de construcciones eclesiásticas de relevancia. Su método versó en cruzar todos los datos anecdóticos de fuentes orales con los inventarios de desamortización de bienes artísticos de los conventos provinciales de 1835. Entre sus líneas, Santa María del Salvador ocupa un lugar privilegiado al conocer su solicitud de ‘Monumento Nacional’. Fue propuesta a finales del siglo XIX y reanudada el 26 de enero de 1904 por su cura-párroco Antonio Munera Martínez y el alcalde de Chinchilla Salvador Marín Barnuevo, emitiendo un informe ampliado. Este fue remitido a la Junta Superior de Excavaciones y Antigüedades de la que obtuvieron, finalmente, respuesta satisfactoria en la Real Orden de 21 de noviembre de 1922.

[...] “declaraba monumento Arquitectónico-Artístico la Iglesia Parroquial de Santa María del Salvador sita en esta ciudad de Chinchilla de Montearagón (Albacete), interesante ejemplar de la arquitectura religiosa, de estilo de transición ojival-renacimiento, de fin del siglo XV, con precioso ábside plateresco y que en su interior ofrece partes, como su artesonado, reja, retablo y púlpito que merecen ser conservados. La Iglesia debía ser inscrita, como tal monumento arquitectónico-artístico, en el catálogo y registro cedulario que lleva la junta superior de excavaciones y antigüedades, con arreglo a los preceptos de la Ley de 4 de marzo de 1915”.

De aquella forma, se impidió la prevista demolición y unificación de estilos que la dotaban de un carácter singular, que abrazaban el gótico-mudéjar, pasando por el renacimiento y el barroco hasta el neoclásico (Santamaría, 1981). Tal como se comprueba, la lectura del *Catálogo* es imprescindible en materia artística, aunque no sin tomar las debidas precauciones, siendo para ello necesario el contrastar con fuentes coetáneas previas. Hubo publicaciones locales que ofrecían una visión más contextualizada del patrimonio de la provincia, que Amador de los Ríos no dudó en utilizar en su propio beneficio. De acuerdo con ello, es imperativo nombrar de nuevo a Pedro Cebrián Martínez de Salas, natural de Chinchilla²⁸, que realizó una encomiable labor de transcripción e interpretación de los antiguos fondos documentales de la localidad en la segunda mitad del siglo XIX.

Las anotaciones de Cebrián sobre los distintos espacios eclesiásticos se centran en la estructura y distribución de capillas, sin una detallada descripción artística. No obstante, del pragmatismo de su pluma se desprende un estudio documental más prometedor y de potencial interés, en el que cuenta con los documentos de los archivos municipales y eclesiásticos: actas municipales, libros de fábrica, libros de cofradías y hermandades, entre otros legajos de relevancia que conoció antes de su pérdida y/o desaparición. De ellas, y en especial, de las testamentarias manejadas por él, tenemos noticia de los patronos y sus linajes familiares; lo que nos retrotrae a los orígenes de las capillas, el rol desempeñado en su mantenimiento y cuidado, las modificaciones de obra y traslado de imágenes entre las capillas, la adopción de nuevas advocaciones, el encargo de imágenes procesionales y lienzos, los festejos y ritos que son patrimonio inmaterial, así como también la recepción de tallas de ‘santos huérfanos’

27 Fue director del Museo Arqueológico Nacional en 1911 y del Museo de Reproducciones Artísticas hasta 1917. Erudito por la herencia formativa de su padre el afamado historiador José Amador de los Ríos (1818-1878).

28 AHN. ES.28079.AHN, CONSEJOS, 13376, Exp.53.

procedentes de ermitas del término o periferia urbana tras la Guerra de Independencia. Gracias a su vaciado documental podemos recuperar textualmente la ubicación de los bienes litúrgicos como las obras de arte que estuvieron y, por tanto, reconocer cuáles fueron las que sobrevivieron a los hechos del siglo XIX, y las que perecieron en el episodio de 1936. El cruce de datos de las fuentes, hasta ahora expuestas y empleadas, se complementan con los aportados por los consejos de guerra incoados por las fuerzas nacionales en 1939. Pertenecientes a la Fiscalía del Tribunal Supremo, los expedientes reportados se constituyen como recurso de indudable valor dividido en sumarios provinciales. Se recopilan memorias de los delitos, nombres de perpetradores, testimonios presentes de las profanaciones, destrucciones y demás barbaries a las que se sometieron a la población civil como al patrimonio eclesiástico. Desde el 26 de abril de 1940, el fondo donde se depositan conocido como ‘Causa General’, se recogen los relatos de lo ocurrido en la localidad chinchillana con finalidad judicial y penal empleados en el primer Franquismo (1939-1959). Un estudio más profundo de este fondo, lo ofrece en su artículo José Luis Ledesma (2005).

Entre otras fuentes empleadas, se mencionan las relaciones de obras intervenidas por el Tesoro Artístico Nacional del Archivo de la Guerra, donde constan las obras protegidas (Álvarez Casado, 1998)²⁹, pero no el paradero de las demás. Al respecto, los archivos militares intermedios dependientes del Ejército de Tierra, en especial, el Archivo General Militar de Ávila (AGMAv) y el Archivo General e Histórico de Defensa (AGHD), deberían consultarse más. De hecho, en el presente estudio se arrojan informaciones inéditas obtenidas de los procedimientos sumarísimos de la posguerra, desclasificados hace poco. Desde ellas se contribuye a despejar incógnitas y a ayudar en la tarea de definir el grueso patrimonial eclesiástico vandalizado o en paradero desconocido. Es notoria la cantidad de testimonios que albergan los expedientes, como también, el pormenorizado inventariado de obras anexados característicos por ser precisos y fidedignos. En este sentido, destacamos los inventarios localizados en la Junta Delegada de Incautación del Tesoro Artístico Nacional, la Comisaría del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional ³/₄ de la que en sus actas solo se citan las que se salvaron ³/₄ y la de la Causa General ³/₄ una mínima parte de lo que se perdió en realidad ³/₄.

Finalmente, se han hecho las comprobaciones con material fotográfico de 1911 a 1936, tanto de fondos digitales públicos como de particulares, de algunas de las obras que albergó Chinchilla. Al volumen de esta información completa en extensión, hemos de añadir los periódicamente actualizados recursos digitales en las plataformas archivísticas y bibliotecas como: el Archivo de la Guerra del Instituto de Patrimonio Cultural Español (IPCE), Archivo de la Imagen de Castilla-La Mancha, los fondos históricos de las universidades de Navarra y Complutense de Madrid, Archivo General de la Región de Murcia (AGRM), el Archivo de la Palabra del Instituto de Estudios Albacetenses y la incondicional colaboración de particulares.

4. JULIO DE 1936 EN CASTILLA-LA MANCHA: LA PROVINCIA DE ALBACETE

De acuerdo con los estudios de Almarcha Núñez-Herrador, el agitado ambiente social de 1931 y 1934 sentó los precedentes de lo que vendría a intensificarse. A lo largo de tres años, la comunidad religiosa quedó desamparada y expuesta a las medidas de veto de la celebración de ritos, procesiones, actividades benéficas y educativas, hasta ser sujetos capturados y juzgados. Los episodios más duros comenzaron en julio de 1936 en Caudete, Villarrobledo y Tarazona de La Mancha (Carrión, 1990: 301-315). La vulnerabilidad eclesiástica de la comunidad religiosa se debió, en esencia, a una ausente jerarquía provincial, la cual tampoco alegó una respuesta uniforme contra el gobierno de la República y la sublevación del 18 de julio (Carrión, 2004: 57-59).

Si el anticlericalismo fue inexorable durante los primeros meses de la Guerra Civil, en igual forma lo fue la iconoclasia, con el escaso número de buenas obras de arte y objetos de culto que se mantenía, tras el siglo XIX, entre las cuatro diócesis que configuraban la demarcación albaceteña: Orihuela-Alicante, Murcia-Cartagena, Cuenca y Toledo. En tal caso, es imperativo atraer la atención de estudios acerca del estado patrimonial de La Mancha oriental durante esas fechas, donde apenas se ha profundizado. A diferencia de ello, en las provincias colindantes

²⁹ Los métodos no fueron igual de eficientes en la recogida e inventariado oficial de obras artísticas.

existen estudios de caso tomados como referencia metodológica para el caso propuesto. Estos son los dedicados a Ciudad Real y Toledo (Almarcha, 2000), seguida de otras más lejanas como Bailén (Lendínez, 2018), Martos (Ortega, 2024), Linares (Jaén), Sax (Alicante), Guadix, Baza (Granada) (Barrios, 2008), Málaga (Mateo, 1992), Granollers y Mataró (Bosch, 2017).

No sería hasta 1936 cuando se acometiesen las irrupciones iconoclastas en espacios sagrados, conventuales y civiles. Las razones de aquellos fenómenos masivos contra el símbolo de la Iglesia no guardan una respuesta simétrica, sino lo contrario. Los debates abiertos al respecto no alcanzan una conclusión uniforme en cuanto a la desproporción de los actos, los participantes y el peso de la ideología. Por lo tanto, esta materia preferimos delegarla en estudiosos como Barros Rozúa (2006, 2008 y 2019). Retomando la línea principal del artículo, atendemos a la secuencia de hechos en el ámbito provincial albaceteño trazada por Carrión (2004). Los primeros desperfectos datan del 17 de marzo de 1936 con los incendios provocados en Albacete (la iglesia de San Juan Bautista y el Centro de Estudiantes Católicos de Albacete, salvándose la imagen de la Virgen de los Llanos), Almansa (el convento de las agustinas y la pérdida de la imagen de la Virgen de Belén) y Elche de la Sierra (su ermita). En los primeros momentos, los responsables fueron “grupos” locales como reitera Juan Manuel Barrios Rozúa (2008) por ser conocedores de la zona y sus gentes, seguidos de comités o patrullas con afinidad política anarcosindicalista. Más adelante, controladas las capitales y comandancias provinciales sublevadas, se sumaron milicianos revolucionarios y fuerzas republicanas.

En Albacete, después del control de la capital el 18 de julio, se desencadenaron daños considerables, prolongándose hasta el 25 de julio, a manos de milicianos venidos de Cartagena, Murcia, Alicante y Castellón. Su paso por la provincia se produjo en las jornadas del 23 en Caudete y el 24 de julio por Almansa, Hellín y Tobarra (Carrión, 2004: 59-60). Una vez sometida la cabeza provincial, las represiones se extrapolaban a los municipios, desestabilizando el entramado vecinal con infortunios irreversibles. No obstante, es bien sabido cómo por voluntad propia como por comunicados estatales, los alcaldes municipales republicanos se anticiparon a proporcionar protección, tanto a las comunidades religiosas bajo arrestos simulados, como también la custodia de llaves de acceso a iglesias para evitar catástrofes contra los bienes artísticos. Tal proceder, está documentado por las misivas del Ministerio de Cultura, que apelaban a la colaboración consistorial a fin de actuar frente a las emociones populares (Álvarez, 1998: 178). A grandes rasgos, el vacío de poder dio paso a la instauración de un diverso mapa de mandos representados por partidos y sindicatos de izquierda, organizados en comités con capacidad para administrar justicia e intervenir los bienes artísticos con autonomía. En los meses siguientes, Chinchilla sufrió un bombardeo sistemático sobre el cuartel de infantería de la ciudad el 21 de julio³⁰.

Sin embargo, la fragmentación de las relaciones sociales no se pudo evitar en su totalidad. Al final, de forma deliberada, y sin autorización política, se dispensaron todo tipo de delitos que, entre otros, propiciaron intervenciones iconoclastas en espacios sagrados, conventuales y saqueos de casas a partir de la tarde del 25 y a lo largo del 26 de julio. Más tarde, llegarían las fuerzas milicianas foráneas, encargándose de las últimas destrucciones patrimoniales y la reconversión de lugares sagrados en garajes, cárceles, cuarteles, refugios, sociedades de varios oficios de la UGT, cabarés, centros recreativos, teatros, graneros, alojamientos de soldadesca, almacenes, lonjas, entre otros, hasta 1937. Incalculables son las pérdidas, pero los métodos acordes con el ritmo de los acontecimientos varían en autoría y procedimiento, con una mayor intensidad en el 25 y el 26 de julio de 1936 en Albacete y sus municipios. En un primer momento, los vecinos de los propios lugares, siendo en ocasiones futuras como en 1937, alentados con la participación de los milicianos. A pesar de estar cerrados los edificios religiosos, se intentaron forzar los accesos rociándolas con gasolina o empleando hachas. La sustracción de imágenes escultóricas mayoritariamente de madera como los ornatos devocionales se hizo a pleno día, apilándolas en las plazas o descampados para prenderlas. En Chinchilla, Montalvos y Ribera de Cubas coincide esta etapa contra santos e imágenes de devoción mariana en 1937.

30 Según el noticiario *El Liberal de Murcia* (22-07-1936, pág. 6).

[...] “me acuerdo que estábamos jugando y decían han venido a quemar los santos a la iglesia y de aquello me acuerdo como si fuera ahora y entonces había cumplido yo diez años”. (Juan Rubio Puertas, Montalvos, entrevista del 20-11-2015, Archivo de la Palabra, IEA)

[...] “fue por el año 19..., 1937, cuando la quemaron. Era, pos, vinieron de un partido, unos que eran de otro y otro de derechas y los otros vinieron acá, iban quemando todos los santos. Pos a la Virgen la cogieron y la escondieron debajo de una alcantarilla y vino el otro y la sacó y la echó a la lumbre, ¡ea! Que la quemó. Y a otro día uno que le decían “Colín”, que no se me olvida tampoco, quedaban los santos y nosotros estábamos allí, los saca para quemarlos, y el tonto les dice: “daros a correr” [...] Y tiros, y venga tiros, comenzaban a tirar tiros”. (Celestino Valero Giménez, Ribera de Cubas, entrevista del 01-07-2021, Archivo de la Palabra, IEA)

Los testimonios de estas dos jornadas mencionan barbaries, blasfemias y obscenidades, con la participación en igual condición de hombres y mujeres. Ante la ira desatada de estos hechos, Juan Manuel Barrios Rozúa (2008: 186, 193-193) aporta una reflexión analítica del comportamiento reinante en los hechos. Pone en duda la comprensión simbólica y colectiva del patrimonio eclesiástico, a ojos de una actitud vehemente de las masas, de la que se adivina un vacío racional alzado por la sombra de la manipulación ideológica. En cambio, la opinión de Carrión (1990) es, que la muchedumbre al menos reconocía la iglesia como una propiedad más de las familias donantes, sobre todo, en aquellas zonas de carácter agrario donde la tierra era el bien máspreciado y el más descuidado en su reparto equitativo. Tales actos se desarrollaron con asimetría en la provincia albaceteña. En Villarrobledo y Alcaraz, más alejados de la capital provincial, sintieron los efectos más destructivos entre el 27 y 28 de julio de 1936, al ser zonas de paso como las del batallón *La Pasionaria* y milicias serranas que conectaron con Jaén. En sucesivas intervenciones tras el 26 de julio, ya con las milicias republicanas, se terminaron de desvalijar los interiores seleccionando los bienes por su utilidad inmediata, aunque siempre hubo una inquina implícita al consentirlo³¹. A ello, hemos de sumar las profanaciones de criptas, conventos y cementerios que generaron mala reputación ante la opinión pública de todos y, por ello, silenciadas por la propaganda republicana.

5. ICONOCLASIA RELIGIOSA EN LAS PARROQUIAS DE CHINCHILLA: LOS DÍAS DE AUTOS

Los meses previos a la contienda, en principio, Chinchilla estuvo ausente de enfrentamientos. El archivo parroquial desvela que los actos religiosos se llevaron con aparente normalidad durante el primer semestre de 1936, según la actividad registrada en los libros parroquiales. Los directores de Santa María del Salvador, entonces el cura-párroco José García Candel y el presbítero coadjutor Juan Bautista Úbeda Montero, fueron los que permanecieron en su cargo hasta el 19 de julio de 1936. Desde entonces, los ritos se interrumpieron hasta el 7 de mayo de 1939. La situación se agravó al no tener respuesta a su solicitud de ayuda de autoridades locales y de los afiliados populistas, viéndose en la necesidad de marcharse, aunque el cura fue arrestado en la cárcel del partido. Algunas festividades religiosas en Chinchilla fueron canceladas como la Semana Santa de 1936, de igual modo que en otras localidades: Albacete, Caudete, El Bonillo, La Gineta y La Roda (Carrión, 2004: 52).

En el ámbito municipal, las actividades no se vieron perturbadas hasta la sublevación y el sometimiento de Albacete bajo dominio republicano. Mientras, los municipios periféricos quedaron a la expectativa. El alcalde de Chinchilla, Manuel Carcelén Pradas³² lidió con las problemáticas desatadas a partir del 26 de julio. Pasada la sublevación, la situación de Chinchilla en un paso natural interregional facilitó la tarea republicana de controlar la zona con las columnas milicianas de Levante. Posteriormente, sería el turno de los brigadistas que

31 En los procedimientos judiciales militares se recopilan las descripciones de testigos que en conversaciones con los milicianos negociaron hasta el final la quema de imágenes, aun sabiendo que la escasez de madera al menos no era un problema, cuando en los ejidos de las localidades abundaba.

32 Fue testigo ocular de la trágica pérdida de obras de arte que no pudo impedir, salvando escasas piezas.



Figura 2. Convento de Santa Ana. (izq.) Jaime Belda (fotógrafo). Retablo de la Ermita de Santa Ana de Chinchilla de Montearagón. Antes de 1936. Fuente: Museo de la Universidad de Navarra. (drcha.) Casa Fenollera (Valencia) y Tomás Rocafort y López (Grabador, 1798-1828). San José con el Niño Jesús. Siglo XIX. Estampa calcográfica. Talla dulce. Propiedad particular.

se dirigían al centro de formación de artillería ubicado en Almansa. Además del testimonio oral mostrado, otros comentan la acogida impuesta de oficiales italianos en sus casas proporcionándoles comida y alojamiento, destacando su buen trato a la población civil chinchillana.

“En la guerra vinieron los italianos y estaban en una fábrica que estaba cerrada, y tenían muchísimo de comer. Y nosotros no teníamos nada que comer. Mi padre estaba en la guerra, pero nosotras teníamos gallinas y les llevábamos los huevos a los italianos. Y nos daban pan, azúcar, pastilla de chocolate...” (Antonia Rubio Correoso, 11-06-2015, Archivo de la Palabra IEA)

De acuerdo con los desplazamientos militares, Chinchilla fue escogida como zona de almacenamiento de munición artillera con destino a los campos almanseños. Tal fundamento se corrobora con la transformación de sus centros religiosos, y escolares, en áreas seguras al no ser objetivos de ataque por el bando nacional y sus aliados. Los primeros episodios violentos tuvieron lugar a partir del 26 de julio. Algunas de las comunidades de dominicos escaparon, mientras que las religiosas de Santa Ana fueron sorprendidas. Las posesiones artísticas de su oratorio como el retablo barroco y demás imágenes fueron pasto de las llamas, a excepción de una. Gracias a una inédita estampa de San José de Francisco Salzillo, se prueba que logró salvarse y concuerda con la actual escultura custodiada en el Museo Parroquial de Santa María del Salvador, que dice: «Esta S.^a Im: es venerada por sus devot. En la Igla. de S. Ana del ex Conto. De Relgas. Dominicas de la Ciudad. de Chinchilla» (FIGURA 2). Además, se confirma por testigos que en la ermita de Santa Ana [...] “estaba la ‘Oración del Huerto’ allí, y estaba... eran unas andas largas rectangulares, pero largas, y estaban durmiendo el pastor, el otro estaba... Ese era de Salzillo. Estaba en Santa Ana y ese lo llevaban siempre en procesión y luego lo volvían a la ermita” (A.H., entrevista del 4-11-2025).

Los desperfectos patrimoniales en Chinchilla acontecieron en cuatro fechas, siendo dos de ellas contra el artístico eclesiástico, amparado por ley estatal desde 1922. Para su conocimiento se han cruzado varias fuentes documentales. En primer lugar, en el informe de la *Causa General de Albacete* en el partido judicial de Chinchilla (8 de julio de 1939)³³ se reseñan solo tres: el 26 de julio de 1936; el tramo quincenal de finales de julio e inicios de agosto del mismo año con el registro y saqueo de casas señoriales; y una última fecha, la de enero de 1938, con la profanación de una tumba en el cementerio municipal. Sin embargo, hemos de añadir febrero

33 La referencia completa es n.º 1015, expediente 30, página 5.



Figura 3. Francisco Salzillo. Santa Lucía (izq.) y Roque López (dchra.) San Pascual Bailón. Siglo XVII. Santa María del Salvador de Chinchilla. Fuente: Comisión Provincial de Monumentos, 1928, p. 55 y catálogo de Amador de los Ríos, volumen III, p. 44.

de 1937, descubierta en los testimonios inéditos en el *Procedimiento Sumarísimo de Urgencia* (n.º 175), material desclasificado desde hace pocos años del archivo militar madrileño.

“Al comenzar la guerra en abril de 1936, el alcalde republicano, que había sido elegido recientemente y pertenecía al Frente Popular, puso una denuncia contra aquellas personas que llevaron a cabo los destrozos del mobiliario y obras artísticas de la Iglesia. El alcalde, ya murió, era muy buen alcalde y gracias a él no hubo muertes en el pueblo”. (A.H., entrevista del 4-11-2025)

La información tratada, en dicho proceso³⁴, dilucida el desarrollo de los hechos a raíz de la denuncia del 10 de abril de 1939 en la Casa Cuartel de la Guardia Civil de Chinchilla. Fue efectuada por Manuel Carcelén Pradas, alcalde del Frente Popular desde el 3 de marzo de 1936 hasta el 22 de septiembre de 1937³⁵. El juicio se prolongó hasta el 18 de abril de 1939 con el encarcelamiento de tres de los culpables y una sentencia a muerte. La extensión permite conocer los pasos tomados en el dictamen, siendo de interés para el presente estudio la extracción de una relación de obras artísticas inédita. El total de imágenes y objetos destruidas o desaparecidas se enumera con precisión, siendo más completa la aportada por la *Causa General* y el expediente de devolución de bienes del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional (SDPAN)³⁶.

Entre el 26 de julio de 1936 y febrero de 1937, se presenciaron cuantiosas mermas en los principales centros de culto como la iglesia arciprestal, dos ermitas y algunas parroquias pedáneas. Santa María del Salvador y los complejos conventuales dominicos de Santa Ana y San Juan, en palabras de los técnicos de patrimonio, sufrieron la quema pública de bienes de diferente naturaleza artística. Citamos: de tipo mobiliario, el escultórico (imaginería procesional, retabística y tallas devocionales) como las de Santa Lucía y San Pascual Bailón³⁷ (FIGURA 3), bienes litúrgicos, musicales y la profanación de la cripta sepulcral. Mientras, en el término, la iglesia de San Juan Bautista de Pozo de la Peña fue saqueada y sus imágenes y bienes litúrgicos quemados. Del mismo modo, la de San

34 Las autoridades judiciales encargadas fueron el juez instructor D. José Bellver Álvarez, capitán honorífico del Cuerpo Jurídico Militar y D. Francisco Sandoval Martín, cabo del regimiento de San Quintín n.º 25.

35 A partir de esta fecha fue llamado a filas por el ejército republicano.

36 Instituto de Patrimonio Cultural Español (IPCE). Archivo de la Guerra. Servicio de Recuperación Artística. Expediente de devolución de la Parroquia de Santa María del Salvador de Chinchilla (Albacete) producido por el Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional. Fecha: 22 de julio de 1939 a 10 de octubre de 1942, vol. 5-Hoja, Signatura SDPAN 284/90 y Signatura digital SRA_2093.

37 Gracias a la labor de Amador de los Ríos, tenemos una idea gráfica de estas pérdidas. Además, se han establecido patrones comparativos con obras de igual factura, como el San Pascual Bailón de las parroquias de Almansa (Albacete) y Dolores (Alicante).

Antonio Abad en Villar de Chinchilla quedó en estado ruinoso. Entre ellos, se encuentra también el allanamiento y profanación de criptas del hospital de San Julián y su iglesia (Carrión, 2004: 409).

5.1. PRIMER DÍA DE AUTOS EN SANTA MARÍA DEL SALVADOR: 26 DE JULIO DE 1936

En la tarea de reconstrucción de las pérdidas acontecidas en la iglesia arciprestal de Santa María del Salvador, se ha recurrido a los testimonios interrogados en la *Causa General*. Declarando en calidad de testigo, el alcalde clarificó la intencionalidad política de los mandos republicanos asentados en Albacete. El empeño era convertir la iglesia en depósito de munición artillera, a lo que se opusieron repetidas veces el propio alcalde secundado por el Frente Popular local entablando fuertes diatribas.

“El alcalde republicano del Frente Popular, el que te he comentado antes, se enfrentó a ellos, porque era muy sensible hacia lo artístico, fíjate. Si te lo digo yo, era muy humano, muy sencillo, y estuvo hasta el final viendo con pena como decía él «como estaban destruyendo siglos de arte y de historia del pueblo». [...] Y eso que este muchacho estuviese aquí de alcalde fue una bendición de Dios. Y se enfrentaba a los jefes que venían de las brigadas. Sabes que los primeros que pasaron eran buenos”. (A.H., entrevista del 4-11-2025)

No obstante, en la tarde del 26 de julio de 1936, de manera espontánea, un grupo de locales fue arengado por un vecino del lugar, A.R.C., que dirigió el saqueo y la destrucción imágenes. Delante del pórtico gótico, el alcalde se apostó para impedirles el paso soportando las amenazas de A.R.C.: [...] “Y uno de los vecinos que estaban participando le dijo «cállate, que si no, te pego cinco tiros a ti»” (A.H., entrevista del 4-11-2025). Entre los instigados, C.A.L. golpeó con un hacha la puerta principal del templo. Ante el alcalde, los intentos desistieron, retomándose con peor fortuna horas más tarde por los milicianos ferroviarios encabezados por otro local E.M.L., junto a unos mecánicos de Albacete. Aquella tarde se cumplió la misión de desarmar el órgano del siglo XVIII para la fabricación de bombas: [...] “Si me acuerdo de que se llevaron la trompetería del órgano, para hacer las espoletas de las bombas porque como eran de aluminio”. Desafortunadamente, no se conserva fotografía alguna, solo la descripción de Cebrián Martínez de Salas y el fuelle antiguo que permanece hoy día en el coro alto:

“En 1750 púsose la magnífica balastrada del coro alto, y se colocó el órgano hecho por Martín de Userralde y Matías Salanova, maestros valencianos en reemplazo del que había desde 1634, y era obra de Juan Sánchez constructor en Murcia”. (Cebrián, Capítulo IV: 20 y Libro de fábrica 3 CHI 092 1003, 152)

En este segundo intento, el alcalde mandó guardias municipales para custodiar la iglesia, pero fue en vano. En este episodio, las tallas devocionales y procesionales de gran valor artístico fueron las primeras víctimas a manos de las masas arrojándolas desde la Puerta del Sol a la plaza, donde se prendió una hoguera en la tarde-noche, de acuerdo con testigos directos de los hechos:

[...] “Y cuando era un crío de dieciséis o diecisiete años estábamos por la calle escuchando como cantaba un vecino y jugando, y desde allí vimos como los trozos de las imágenes que caían y eran expulsados desde el interior de la Iglesia hacia la calle por los milicianos y también algunos vecinos. [...] También había milicianos que les decían a los niños «tú, nene, llévate esto y tíralo por el campo» y para que no los matasen, los obedecían”. (A.H., entrevista del 4-11-2025)

“La Iglesia que es preciosa y ¡había unas imágenes! Que cuando se las llevaron, que yo lo vi... Estando nosotros en la plaza fue cuando vinieron los milicianos y se fueron a la Iglesia. Y estaba la fuente [de la Plaza Mayor] llena de gente y ahí veíamos cómo sacaban los santos y los tiraban, y allí toda la gente llorando...” (Antonia Rubio Correoso, Chinchilla, entrevista del 11-06-2015, Archivo de la Palabra, IEA)

Dada la cantidad de imágenes del templo, A.R.C. reclutó a vecinos, quienes participaron en su traslado para su quema en el paraje de ‘La Montera’. Además de los hombres, hubo

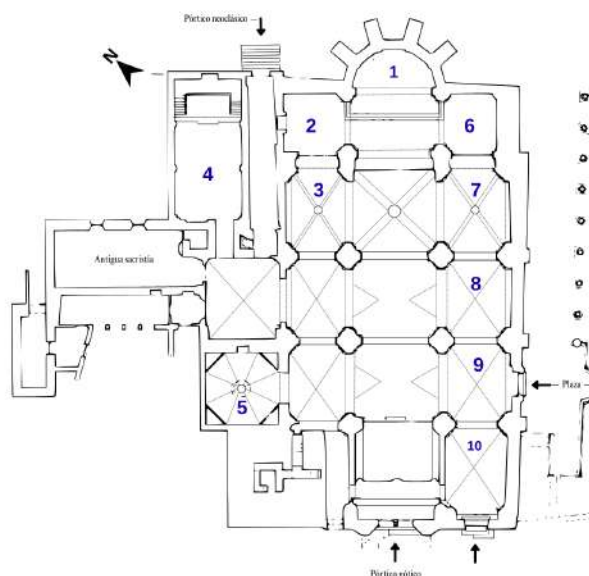


Figura 4. Planta y capillas de la iglesia de Santa María del Salvador de Chinchilla de Montearagón. 1. Capilla mayor de los santos apóstoles Pedro y Pablo 2. Capilla de San Gil y Santa María Magdalena (los Soriano) 3. Capilla de San Miguel Arcángel (los Barnuevo) 4. Capilla de la comunión (Virgen de las Nieves) 5. Capilla de San Fulgencio/ San Antonio de Padua/San Ildefonso o comulgatorio (los Reyna, Núñez Flores y López de Haro) 6. Capilla de Ntra. Sra. del Remedio o Jesús Nazareno (los Fernández de Córdoba) 7. Capilla de San Pedro Mártir o Virgen de la Candelaria (los Núñez) 8. Capilla de San José y las Ánimas Benditas (los Maza de Lizana) 9 o 10. Capilla de San Andrés y altar del Santo Cristo de la Misericordia (los Mota). Fuente: portal cultura de Castilla-la Mancha. Elaboración vectorial propia.

mujeres que tomaron parte aquella tarde³⁸. El alcalde guardó tres cuadros de valor (*La Natividad*, *Noli me tangere* y *La Virgen de la Leche*) en un cuarto de la sacristía junto a otros ropajes litúrgicos y alhajas³⁹, según A.R.C. quien intentó derribarla.

Con tal irrupción, el objetivo militar republicano se logró sin obstáculos, almacenando en el templo explosivos y material de guerra de sumo peligro⁴⁰, lo que condujo a prohibir el acceso. La depuración de ornatos fue total. Otros testigos recuerdan los intentos de derribo de la rejería del altar mayor anclándola con cadenas a tanquetas. No pudiendo con ella, decidieron aserrar el 'Crucificado' que la coronaba, quedando sólo una parte del *staticum* inserto en el aplique de hierro, hoy conservado en el museo parroquial. No obstante, a su paso por el interior de la iglesia rompieron peldaños y el suelo del acceso oeste. El principal mando militar republicano que orquestó lo mencionado fue el jefe comandante de artillería Félix Meseguer San Juan de Castellón, conocido por robar bienes de casas e iglesias de Andalucía y Extremadura, que destinaba a la venta en el mercado negro como indica el proceso. Siempre iba acompañado del comisario político el pintor sevillano, Antonio Montes Hernández. A partir de las descripciones de Martínez de Salas con el cotejo *in situ*, las fuentes archivísticas y las aportaciones de los estudios locales, se identifican las siguientes pérdidas (FIGURA 4).

5.1.1. Capillas absidiales: Nuestra Señora del Remedio y María Magdalena

Por un lado, en las dos capillas absidiales a testa pertenecen al patronato de dos linajes relevantes (FIGURA 4). En la cabecera de la Epístola, la *capilla de Nuestra Señora del Remedio* de los Fernández de Córdoba fundada, el 1 de julio de 1554, por Ana Hernández de Mondragón y su esposo Pedro Hernández de Córdoba. La clave de su bóveda de crucería se remató con su escudo heráldico y la inscripción de la advocación titular en la reja renacentista, ahora en el coro bajo⁴¹. En ella era costumbre celebrar el día de la Epifanía. Cebrián Martínez de Salas describe el testimonio artístico de esta veneración por hallarse un cuadro de la 'Adoración de los Reyes'

38 La autoría de la iconoclasia desvela que la mujer fue mayoritaria en los pueblos donde los vecinos saquearon las iglesias, mientras que donde estuvieron los milicianos, éstas apenas tuvieron iniciativa (Barrios Rozúa, 2008: 6).

39 Estas tablas están expuestas en el Museo Parroquial y son *La Natividad* (finales del siglo XV-inicios del XVI), *Noli me tangere* (óleo sobre tabla, segmentado de un retablo anónimo, siglo XVI) y *Virgen de la Leche* (siglo XVI) registradas en el inventario del SDPAN junto a las alhajas y objetos argenteros y auríferos.

40 La propuesta no sólo se planteó para la iglesia, sino también para los complejos conventuales y grupos escolares.

41 Martínez de Salas especifica que se trasladó al coro bajo por los trabajos de abovedamiento sin indicar la fecha.

en el muro testero de su altar. Más adelante, se sumó otra advocación venerada, santa Inés, cuya imagen se depositó a petición del devoto doctor Juan de Ribadeneira Fernández de Córdoba hacia 1634. Bajo acta del 3 de diciembre de 1672, su patronato pasó a la familia Reyna procedentes de Corral-Rubio, sufragando las reparaciones de su estado ruinoso, aunque terminó por hacerse con los fondos de la fábrica y, por consiguiente, propiedad parroquial. También conocida como *capilla de Jesús Nazareno* tras la solicitud del traslado de la imagen por la hermandad de la Penitencia (FIGURA 5), a causa de las modificaciones de la iglesia a mediados del siglo XVIII por fray Antonio de San José (Santamaría, 1981: 92)⁴². Dicha imagen se conoce por medio de una litografía y una fotografía del Viernes de Dolores de 1930 (FIGURA 1), en la que distinguimos una peana con cuatro faroles coronados de plata sobre la que ‘el Cristo’, portaba la cruz con cantoneras doradas que asía por el travesaño. La imagen poseía alhajas, donadas en el siglo XIX por los Moreno, y un manto de terno negro con bordados dorados que dejaba una hechura de pliegues.

En la festividad de la Cuaresma, dentro de la capilla se preparaba una arquitectura efímera obrada por José García Abellán de Jumilla en 1741, denominada por Cebrián Martínez de Salas como “monumento”. Este se colocaba:

[...] “frente a la puerta principal de la iglesia en la capilla conocida modernamente con el nombre de Jesús Nazareno sobre la bóveda de la familia Fernández de Córdoba, y para ello en 1730 don Antonio de Reyna arcipreste y cura de la parroquia se pidió y obtuvo permiso del patrono, y demás parientes. [...] Dos lámparas a derecha e izquierda del primer arco, cuatro grandes candelabros plateados con cirios de bastantes libras se ponen cinco a ambos costados de la escalinata, cuyo gradería y espacio hasta el altar. Se ilumina además con muchas velas, y alguna araña (nota al margen izquierdo: anterior) de un templo a lo largo con los dos arcos, y otro figurado en el lienzo del fondo con un templete en su centro como cubriendo dicha urna, si bien en la renovación que se le dio para la Semana Santa de 1848 perdió bastante del efecto, que hacía la primitiva pintura en su sombreado: claro con haberlo cargado de demasiado oscuro en el retoque”. (Cebrián, capítulo IV, 33 y Libro primero de la hermandad de la Sangre de Cristo)⁴³

Esta constaba de dos cuerpos formados por el inferior con escalinata de madera con una barandilla a los lados con siete gradas, del que emergían dos arcos de bastidor de medio punto. Uno arrancaba de la última grada de la escalinata, seguido del siguiente arco elevado sobre la grada, que le precedía a la anterior. La estructura se cerraba con un bastidor al fondo reservado, para enmarcar la silla del altar de madera dorada y con cristales. En ella, iría una urna de plata con bajorrelieves en cada frontis, dejando la central para la forma con anagramas. Ésta fue obra encargada a un antiguo platero de Murcia, Miguel Morote Guernino, en 1752 con un coste de 44.613 reales⁴⁴.

Por otro lado, en la cabecera del Evangelio, la *capilla de la Magdalena* de los Soriano o *de San Gil*, fundada a partir del 1 de abril de 1513, bajo patronato de Gil Sánchez Soriano. Era presbítero y tesorero de la catedral de Cartagena hacia 1476, y también, miembro fundador de la antigua hermandad eclesiástica de San Ildefonso⁴⁵. Su interior se proveyó de una cruz de altar y un relicario de plata sobre dorado. En esta capilla tiene su aparición una de las efigies de la imagerie chinchillana que se perdió en 1936 quedando en la memoria una fotografía de inicios del siglo XX.

Antiguamente, la insignia de ‘Los Azotes’ o ‘La Flagelación de los Judíos’ representada por la imagen de Jesús semidesnudo y maniatado a una columna salomónica coronada con un macetón, se guardaba en la capilla de los Mota (FIGURA 5). La escultura fue comisionada por la hermandad de la Sangre de Cristo, en junta de 1612, a un taller de Villarrobledo por un

42 Según testamento del 19 de marzo de 1757 de Pedro Pascual Núñez Flores Núñez Robres y Antonio Moreno Fernández de Córdoba y el libro de la hermandad de Jesús el 19 de marzo de 1808 en Martínez de Salas.

43 Añade un acta notarial ante Bermúdez a 24 de julio de 1628 otorgada para el Licenciado Antonio de la Mota Aranda patrón entonces, que hizo la cesión.

44 Libro 3º de Fábrica, CHI 092 1003, 190, 226 y 242.

45 Esta hermandad formada por sacerdotes y dependientes de la parroquia existía antes de 1446, coetánea a la considerada primigenia hermandad de San Salvador. En Cebrián, Capítulo IV, 7.



Figura 5. Efigies. (Izq.) Fábrica de Francisco Mitjana (1852-1881, Málaga). Nuestro Padre Jesús Nazareno. 1820. Estampa litográfica. Fuente: propiedad particular. (Drcha.) Escultor imaginero de un taller de Villarrobledo. Cristo de los azotes o la Flagelación de los judíos, 1612-1613. Ignacio García Navarro, Ayeres.

coste de 330 reales⁴⁶. Cebrián Martínez de Salas describe en 1805 la composición escultórica que se acompañó de dos sayones, uno portando una aliaga y otro una disciplina, encargados a un escultor de Caravaca sin determinar el coste. Su talla es más tosca y de rasgos grotescos. Dado el creciente tamaño del conjunto, se solicitó desplazarla al nicho más grande de la capilla de los Soriano, donde en la actualidad está la de 'La Dolorosa'. Además, en dicha capilla se celebraban las misas de difunto de la hermandad de la Sangre de Cristo desde 1805⁴⁷. Al amparo de esta, estuvo también la 'Cruz de la Toalla' adoptada en su estandarte o simpecado, encargada en 1610, año en que procesionó (Jueves y Viernes Santo) costando un total de 129 reales: "En 1611, Cristóbal Ballesteros presenta las cuentas del costo de la 'Cruz de la Toalla' y la confección de una toalla grande de tafetán, guarnecida en seda, y dos alcayatas para ponerla en la sacristía" (Ballesteros y Molina, 1989, 1998 y 2005)⁴⁸.

5.1.2. Nave del Evangelio: San Miguel y San Fulgencio

En el siguiente tramo, junto a la de los Soriano, está la *capilla de San Miguel arcángel* perteneciente al patronato de los Barnuevo desde 1546, tal como figura en la inscripción de una gran lápida de acceso a su cripta. En ella se encontraba el reservado del Sacramento, lugar de la comunión eucarística. A su acceso, Cebrián Martínez de Salas, describe una balaustrada de hierro que fue retirada por entorpecer el oficio sacramental, las misas dedicadas a la advocación (poseía una imagen que no cita) y a la Navidad. Menciona estar adornada por una lámpara comisionada por Gaspar Páez Barnuevo, oydor de Málaga (1676) y Sevilla (1701), además de miembro lego de la hermandad de la Sangre de Cristo en 1646.

Y, cerrando la nave lateral del Evangelio, la *capilla de San Fulgencio*⁴⁹ bajo patrocinio de los Reyna y los Núñez Flores (Cebrián, capítulo IV: 8). Construida en 1590 por vinculista de Corral Rubio, finalmente, propiedad de la iglesia y costeadas sus modificaciones por donativos de la familia

⁴⁶ Libro I Hermandad de la Sangre de Cristo y acta ante Bermúdez, 24-Julio-1628, otorgado por el Sr. Licenciado don Alonso de la Mota Aranda, patrón que realizó la cesión.

⁴⁷ En origen se encontraba en el pilar contiguo a la escalinata de acceso a la torre campanario, desplazándose en 1639 a la capilla de los Mota conocida por la efigie del Cristo de la Misericordia. Cebrián Martínez de Salas, capítulo IV, 8.

⁴⁸ Citado en el Libro I Actas de la cofradía 1584-1702, fol. 126-127 vto.

⁴⁹ Recibió otros nombres: San Antonio de Padua, la del Comulgatorio y San Ildefonso. Fue construida en 1798 por los maestros de obra Melchor Garrido y Eusebio López Sánchez. En ella se agruparon los santos venidos de las destruidas ermitas de San Cristóbal, San Blas, San Sebastián y otros, durante la Guerra de Independencia.



Figura. 6 Anónimo. Santo Sepulcro. S/f. Grabado en Murcia. Propiedad particular.

López de Haro (Santamaría, 1981: 96)⁵⁰. Las reparaciones de sus cubiertas y estructura abovedada de media naranja con mala conservación y signos de hundimiento, que dejaba entrar el agua de lluvia y aire frío, y que no terminaron de acometerse en 1666, a pesar de que realizaron peticiones para ello los patronos don Xacinto Reyna Núñez Cortés y Barnuevo junto a don Pedro Núñez Flores. La obra de reforma cita al maestro de obras, Antonio de la Calle, junto a otros datos aportados por Santamaría (1981), obtenidos del testamento de don Pedro Núñez Flores y los protocolos notariales depositados en el Archivo Histórico Provincial de Albacete (AHPAb) sobre el seguimiento de esta obra. En 1672 el visitador del obispado de Cartagena mandó se retomasen para su pronta recuperación. Finalmente, las reparaciones las acometió el carpintero Pedro Serrano de Albornoz con carta de pago en 24 de junio de 1673 (Santamaría, 1981: 60-61). De los reportajes fotográficos anteriores a 1936, se conocen parcialmente los altares que en dicha capilla albergaban devociones de relevancia: 'San Fulgencio', patrón de la diócesis de Cartagena, ocupaba la vitrina central del segundo cuerpo del retablo de yesería barroca, quedando en la hornacina mayor la virgen de 'La Soledad'. En las secundarias no se distinguen en las fotografías, pero se sabe que hubo a petición de la mayordoma, una imagen de oración de 'San Pedro de San Clemente'.

A su derecha, se hallaba el 'Santo Sepulcro' que hoy día continua. La antigua talla es descrita por Cebrián Martínez de Salas a quien aludimos para conocer los detalles de la escultura imaginera: "(El) Cristo en el Sepulcro está representado por una urna de madera dorada y cerrada con grandes cristales por los que se ve en su interior un lecho de tela fina y sobre él la imagen de Cristo ya cadáver. Escultura de buenas proporciones ya talla regular [...]". Vinculada a la hermandad de los Apóstoles San Pedro y San Pablo se conoce que la talla era anterior a 1796, año en que se hizo un trabajo de vaciado de la imagen por la espalda para aligerarla. Entre otros detalles, cabe resaltar que en 1790 fue nombrada camarera y mayordoma doña Juana de Oma, viuda de don José López de Haro, encargada de custodiar los abalorios, ropajes y mantenimiento de la imagen, la cual recibió mejoras en 1850. Se incorporaron querubines y una cubierta de terciopelo con adornos de oro haciendo un montante de 100 reales. Cebrián Martínez de Salas narra, además, en su manuscrito que fueron costeadas dos urnas y los dis-

50 Tomado del Libro de Bautismos n.º 44, página 358 y el patronato de la misma entre distintos linajes chinchillanos en Escritura de 4 de abril de 1676. *Protocolos Chinchilla*. F. 13. Escribano: Bartolomé Ruiz Ballesteros. AHPAb.

tintos lugares sacros donde estuvo custodiada. La primera, sustituida en la Semana Santa de 1790 por la nueva, costeada por los fondos de la fábrica a inicios del siglo XIX, y destinando la antigua urna de buena factura a la parroquia de Peñas de San Pedro.

A raíz de un grabado conservado en un archivo particular (FIGURA 6), se ha podido rescatar una idea gráfica de la urna del siglo XVIII, dado que el apoyo documental de los libros de la cofradía no es posible por su pérdida en la Guerra Civil. Desde ellos, sin duda, se podrían arrojar más datos sobre el maestro tallista y el dorador que tomaron parte en su confección. En el diseño de catafalco monumental o *castrum doloris*, que se presenta en perspectiva torcida, observamos una base de trono lateral con el frente decorado. Los motivos se dividen en base a metopas retranqueadas con el programa iconográfico de los signos de la pasión de Cristo, y triglifos alternados con hojas de acanto que ocupan los paneles del centro y extremos. Sobre el espacio del féretro, se elevan cuatro estípites elevados sobre peana, una por cada esquina, con fuste estriado vaciado y capitel ornamentado con hojas de acanto desdobladadas. La cubierta del catafalco se compone de un friso corrido liso con molduras salientes, del que penden ornatos a modo de guirnalda laureada con tres medallones. La estructura de la cubierta es cóncava, a cuatro aguas, y está ricamente ataviada con tallas doradas de volutas coronadas con peana y macetones; además de tener un remate adintelado de macetones en cuatro esquinas y una quinta en la cúspide. La insignia no sólo se guardaba en Santa María del Salvador, sino que se ubicaba a mediados del año en la ermita de la Fuensanta extramuros, donde tenía una estancia o cripta subterránea. Tras los desastres de las guerras del siglo XIX que arruinaron la ermita, se desplazó al complejo de clausura dominico de Santa Ana que, extinto, derivó la insignia al camarín del Rosario de la iglesia conventual dominica de San Juan Bautista.

5.1.2. Nave de la Epístola: San Pedro Mártir, San José y San Andrés

En la nave de la Epístola, hallamos la *capilla de San Pedro mártir* o la *Virgen de la Candelaria* del patronato de los Núñez. Presidida por un retablo monumental y una pintura de 'San Pedro mártir' en el costado de la derecha del altar junto a la losa que dice: «Aquí yace sepultado el noble caballero montañés Pedro Núñez de Loxas. Falleció año MIIIIILXVIII» (Cebrián, Capítulo IV, 23). Lo único conservado es la losa hoy ubicada a los pies de la misma nave.

La capilla y el altar que le precede es el de *San José o de las Ánimas Benditas* que estaba bajo el patronato de los Maza de Lizana. Le sigue la *capilla de San Andrés* del patrocinio de los Mota hasta 1729, familiares del Santo Oficio, con un retablo y una estatua pétrea dedicada a dicha advocación. La antigua capilla fue reedificada hacia 1672, por el alarife Juan Martínez, a solicitud de la hermandad de la Sangre de Cristo que realizaba misas en ella desde 1639 (Santamaría, 1981: 59-60). De entre las efigies devocionales, destaca la imaginera del 'Cristo de la Misericordia', imagen perdida también en guerra, comisionada en junta por la hermandad el 6 de abril de 1598 (FIGURA 7). Hacia 1629 se produjo el desplazamiento del altar de la citada hermandad ubicado en la torre al de los Mota, con permiso del Licenciado Alonso de la Mota Arando. El altar se dotó con un retablo barroco de tres calles con la central más ancha y voluminosa, aderezada con dos columnas jónicas, frontales con rocallas doradas alrededor de la efigie. Sobre el frontón semicircular retranqueado, se eleva un friso de salientes con ménsulas y balaustres guardando un lienzo.

“Un crucifijo de talla regular bajo la advocación de Cristo de la Misericordia es escultura diminuta tanto por sus proporciones y posición, cuanto principalmente su sudario es de rico lino bordado de oro y los brazos de la cruz (ilegible) amarrados con un paño de terciopelo morado con hilo de oro en sus extremos”. (Cebrián, capítulo IV: 35)

Asimismo, recurre a aportar otros datos sobre los artistas de la talla, Juan Ruano de Murcia y la encarnadura, Juan Arismendi junto a otros pormenores de su restauración por Alfonso Cuartero en 1809 y su traspaso a la hermandad de la Penitencia:

“Trabajó la escultura por 230 reales Juan Ruano de Murcia y Juan Arismendi le dio la encarnadura por 1650. Como el tiempo todo lo deteriora y así concluye, estaba ya en mal estado en 1806 que la eligió por su abogada, y titular la hermandad de la Penitencia recién erigida entonces; y en junta de 29 de enero de 1808 acordó retocarlo, y poner a cuidar; Alfonso Cuartero hizo el retoque por 160 reales y en 1809 se hicieron las andas y tenillas



Figura 7. Anónimo. Cristo de la Misericordia. 1598. (Izq.) Paso antiguo junto a la Dolorosa de Chinchilla. Autor: Luis Escobar. Ignacio García Navarro, Ayeres (drcha.) Alonso Cano (escultor) y Julián Mas (grabador). Estampa devocional del Cristo de misericordia de Chinchilla de Montearagón, 1798. Depositado en la casa de José María Fenollera en Valencia. Propiedad particular y museo de la universidad de Navarra.

por 407 reales. Siendo en origen esta imagen un crucificado del altar de la hermandad de la Sangre de Cristo habiendo con el tiempo al patrimonio y posición de la Penitencia, que cuida de ella por medio de su hermano mayor”. (Cebrián, capítulo IV, 35)

Aparte, hay otras imágenes sin una ubicación exacta en las capillas: la ‘Verónica’, ‘San Juan Evangelista’ y ‘La Dolorosa’ (FIGURA 8):

[...] “juega también/era Semana Santa sus ropas en 1818 eran una basquiña de arco ya usada que dio Doña María Gracia Muñoz, y una mantilla de sarga, que mandaron hacer Doña Felipa Barnuevo y Doña Ana Núñez Robres. Antonio Alcaraz Martínez con sor María de la Concepción lega exclaustrada de Santa Ana de cita ciudad cuidan desde 1845 de tal efigie, que ya no se presenta con aquel manto y basquiña raídos y parduzcos, sino con un vestido de seda color de venturina, jugón de raso negro y una buena toca blanca a la cabeza, limosna las primeras prendas de D. M. E. P. y C. y de la citada lega, la tercera. En lo antigua la familia Torres Argandoña fue la camarera de la Verónica que cuenta entre sus insignias la hermandad de Jesús.

San Juan Evangelista a cargo también de la hermandad de Jesús e imagen se le quiere admirada/iluminada en su rostro viste túnicas de tafetán/encarnado, y capeta de igual tela; pero color menor, tiene una pequeña diadema de plata, y en la mano izquierda una palma rizada con gusto. La casa de Don José Barnuevo Abat hizole traje nuevo en 1845, enriqueciéndose por ello desde entonces en cuidar de esta imagen, y custodian sus ropas entre año”. “La imagen de la Virgen de los Dolores es también muy regular: tiene como Jesús Nazareno dos mantos de terno pelo negro, el uno sembrado de estrellas plateadas, que es el de gala. En la casa primogénita de los descendientes de los señores Don Feliciano Moreno y Doña Ángela Fernández/de Córdoba se hacen iguales oficios con la Dolorosa que con Jesús Nazareno en la de Núñez Robres, cuidando por lo mismo las señoras, asistidas de sus criados de concurrir a la Iglesia a vestir la imagen en el cuarto Domingo de Cuaresma, en que con motivo del novenario de Dolores se la pone el manto mejor al que se substituye en pasar Semana Santa el de diario donación de Doña M. E. P. y L. como también las coronas de plata que fabricó en 1845 Victoriano



Figura 8. Imaginería. (Izq.) Francisco Salzillo. Virgen de la Dolorosa. Antes de 1936. Santa María del Salvador, Chinchilla de Montearagón. Archivo fotográfico de la familia Barnuevo Cabanillas. (Drch.) Pasos de la Verónica, Dolorosa y María Magdalena en viernes de dolores hacia 1930. Propiedad particular.

Serrano de la Jara, tiene además esta imagen sobre las manos un corazón con siete espadas, todo de plata. Desconocido el original esta efigie no falta quien opine que es una que había en San Salvador y se sacó ya en la procesión de Jueves Santo del año 1588 (la hermandad de los Apóstoles tubo a su cargo esta insignia que estaba entre año en la ermita de la Fuen-Santa y para ponerla luces desde Miércoles Santo en la tarde de que se haya en la parroquia hasta el Viernes Santo acostumbraron (a) pedir la limosna este último día en la tarde.” (Cebrián, capítulo IV: 34-35)

5.2. SEGUNDO DÍA DE AUTOS EN SANTA MARÍA DEL SALVADOR: FEBRERO DE 1937

La siguiente devastación tuvo lugar en febrero de 1937, coincidiendo con la ocupación de Málaga por el bando nacional. La noticia fue mal acogida por los soldados artilleros apostados en Chinchilla, la mayoría malagueños según relató el alcalde Carcelén, que descargaron su descontento contra púlpitos, retablos de las capillas, altares y demás mobiliario como bancos, confesionarios y coro bajo. Los intentos del alcalde y los representantes más sensatos del Frente Popular local hicieron todo lo posible para frenar el desmán, entablando tensas conversaciones con el comandante de artillería Meseguer y el comisario político Montes, quienes respondieron irónicamente no tener control sobre las masas. En realidad, mandaron entrar en el templo y destinar a leña toda obra artística para calentar las viandas milicianas como se comenta en el proceso⁵¹.

El retablo mayor sobrevivió a los primeros envites. El alcalde intentó protegerlo enviando dos guardias municipales, J.A.M. y E.T.P., que nada pudieron hacer para evitar su fatal final. Las fuentes entrevistadas mantienen en el recuerdo, ver a niños en la plaza mayor jugando con las cabezas de talla de los santos del retablo, además de la extracción de la urna de plata: “Había una arqueta de plata repujada de forma hexagonal (que) estaba en el altar mayor y pesaba cuarenta kilos” (A.H., entrevista del 4-11-2025). Algunas de ellas fueron rescatadas y custodiadas en casas de particulares y devueltas. En el actual Museo Parroquial se pueden contemplar las cabezas de San Juan Bautista y San José, entre otros con claros signos de desgaste. La única efigie que salió indemne fue la de la patrona Virgen de las Nieves por empeño del alcalde, el sacristán y el secretario del ayuntamiento, aprovechando que las turbas estaban ocupadas en la destrucción. Su traslado se hizo al casa concejil en secreto donde permaneció guardada en un armario: “Él escondió ciertas imágenes de la Iglesia, junto al secretario y alguacil del ayuntamiento” (A.H., entrevista del 4-11-2025).

En otra ocasión, el alcalde recriminó a los soldados que su pasatiempo fuera disparar contra las cabezas de piedra de las esculturas del mainel⁵², arquivoltas y conjuntos del ‘Prendimiento’ y la

51 Las proximidades de la localidad eran abundantes en madera de encina. Pese a ello, prefirieron acabar con lo que quedaba del patrimonio.

52 En unas obras del pórtico a principios del siglo XX se encontraron una escultura del Salvador, que por su estilizada forma se encontraría en reverso del mainel o parteluz junto a Santa María. De ella solo queda testimonio fotográfico de 1911-1912.

‘Piedad’ del pórtico gótico⁵³. Los ropajes litúrgicos, ornamentos y objetos suntuarios que aparecen fotografiados en el *Expediente de devolución* n.º 2049 del Archivo de Guerra, son aquellos que sobrevivieron, gracias a una sólida puerta ubicada en la sacristía que no pudieron derribar ni lugareños ni soldados. Ante la vulnerabilidad de las obras, el alcalde se responsabilizó de ellas, junto al cura párroco, mediante documento notarial hasta que fueron solicitadas por las instituciones de protección patrimonial para su custodia: los ropajes se destinaron a la Junta delegada provincial del Tesoro Artístico Nacional (Museo Provincial de Albacete) y las alhajas a la Caja General de Reparaciones (Banco de España)⁵⁴. Ante todo, es sorprendente que no se mencione cómo lograron salvar el archivo parroquial, pues del municipal se sabe que gran parte de sus fondos perecieron en manos de los franceses en la Guerra de Independencia, y lo poco que se conservó, fue depositado a la Junta delegada de Incautación el 9 de julio de 1938⁵⁵. A raíz del *Procedimiento Sumarísimo* del Archivo General Histórico de Defensa (AGHD), conocimos que el 14 de abril de 1939 el juez Bellver Álvarez solicitó a Pedro Madrona, alcalde de Chinchilla en esas fechas, la minuciosa descripción de los objetos y obras artísticas de la iglesia arciprestal que completa los vacíos documentales de las anteriores citadas. Desde ella, se ha podido clasificar las obras destruidas, las desaparecidas o extraviadas. A pesar de la optimista disponibilidad de los inventarios para tal templo, no deja de ser lamentable la inexistencia documental de los complejos conventuales y demás ermitas.

5.2.1. Obras de ebanistería y rejería

El acceso al presbiterio se hace a través de la rejería gótica con crestería de cardinas de Antón de Viveros, discípulo e hijo de Bernat Jufré. Es de igual factura a la de la catedral de Murcia (Belda, 1971, Santamaría, 1981 y Pérez, 1996). A cada lado, sobresalen dos púlpitos de hierro diseñados por Esteban Jamete, forjados por el maestro herrero Hernando de Arenas hacia 1558 y dorados por Bernardo de Oviedo, ambos artistas muy ligados a las obras góticas conquenses (Rokiski, 1985). En madera de nogal se presenta un tercer púlpito, diseño también de Jamete, junto a su tornavoz, ubicado en el lateral derecho de la nave central. Diego Flórez, maestro escultor y ebanista, es a quien Rokiski (1993) se lo atribuye, sin fuentes documentales suficientes, solo bajo las teorías formalistas que encuentra en el repertorio iconográfico, así como a la influencia manierista que su padre, el escultor Antonio Flórez, introdujo en Cuenca. La estructura poligonal mantiene el conjunto de los Evangelistas, reservado a los paneles de cada frente en óvalos con hojarascas platerescas, enmarcadas por pilastras con cintas y tenantes niños, así como columnas jónicas en altorrelieve con friso corrido y fascia orlada. Todas ellas, sobre podios con bustos masculinos y femeninos alternos. El derrame de la base prismática invertida, con ménsulas y plementería, está decorado con motivos vegetales que terminan en una gran piña pinjante. Junto a estas bellas obras de ebanistería, destaca el coro bajo (realizado por Juan García Aranda en 1711) y el facistol gótico en el nártex. Entre otras estancias que perdieron su originario aspecto, cabe reseñar la sacristía antigua, actual Museo Parroquial, donde había varios lienzos y mobiliario. Las cajonerías de nogal y el retablo, cuya estructura fue obra de los maestros carpinteros Joseph Abellán y Joseph Sánchez Molina, fueron tallados y dorados por el maestro Joaquín Velando. Ambos de 1754⁵⁶. Del Crucificado no se conocen autoría y descripción reseñable, tan solo que: “la techumbre de la sacristía destruida en 1653 la sala de cabildo y hecha en el mismo cuerpo es un artesonado de madera de bastante mérito, y también su cajonería toda de nogal hecha por José García Abellán en 1741” (Cebrián, capítulo IV: 24).

5.2.2. Retablo mayor

Dentro del presbiterio, a ambos lados, se abren dos parejas de nichos afrontados. La piedra esculpida crea frontones clásicos con decoración en sus elementos arquitectónicos de ale-

53 La familia Ferrer López de Haro confirmó haber salvado una de las cabezas del grupo escultórico del pórtico gótico.

54 Para cuando las instituciones patrimoniales solicitaron su custodia en los depósitos seguros de la capital -Banco de España y Museo provincial-, Manuel Carcelén ya no era alcalde. Por tanto, la fecha de la solicitud del SDPAN sería posterior a 1937.

55 Un total de cincuenta entre objetos y volúmenes. De ello, se conserva un listado trasapelado de la relación completa de volúmenes firmado por Manuel Carrilero, donde se señala la ausencia de nueve extraviados quizá en el traslado. Pese a todas las pérdidas, se desconocía la totalidad de los daños ocasionados.

56 Libro 3º de Fábrica CHI 092 1003, anverso página 237. En esta misma referencia se encuentra el encargo de dorar el marco frontal del altar mayor.



Figura 9. Retablo mayor de Santa María del salvador. (Izq.) António passaporte (fotógrafo). Retablo del altar-mayor de la parroquia de Santa María del Salvador. 1927-1936. Archivo Loty – IPCE. (Drcha.) Detalle de la Adoración de los Reyes. Archivo General de la Administración y Ramón Sánchez del Rey (remasterizada).

gorías, bucráneos para coronar cada uno de sus tímpanos dos bustos, uno masculino y otro femenino con *putti*. Debajo del ubicado en el lado del Evangelio, encontramos el nicho-camarcín de San Vicente Ferrer con antepecho cubierto por barrotes de hierro, en el que guardaban como reliquia piezas del antiguo púlpito donde predicó junto a una pequeña imagen. En los paños poligonales del ábside, se alza el retablo mayor renacentista plateresco⁵⁷ (FIGURA 9). Sobre basamento liso y decorado con pinturas marmoladas, le sigue una predela con tres calles (dos extremos con medallones de bajorrelieve y la central con el sagrario) y cuatro entrecalles con los padres de la Iglesia. El segundo volumen se corresponde con la misma estructura descrita repetida en tres cuerpos, con seis calles que en tallas de altorrelieve escenifican seis episodios de la vida de la Virgen (de abajo hacia arriba desde la izquierda): la *Epifanía* o *Adoración de los Santos Reyes* (FIGURA 9) y la *Natividad*; la *Presentación de María* y la *Anunciación* y finalmente, los *Desposorios* y la *Visitación a Santa Isabel*. En la calle central, la veneración de la Virgen de las Nieves y la urna de plata ocupan los dos primeros pisos, siendo el tercero con la *Coronación de la Virgen*, conjunto de bulto redondo de cuatro ángeles y una nube de querubines a sus pies. Los doce apóstoles en bulto redondo se distribuyen en las entrecalles que enmarcan las escenas de la Virgen. El ático acaba en un volumen cúbico que representa el monte Calvario con el Crucificado. A los pies y de la estructura se descuelgan dos ángeles que miran a cada lado, donde dos frontones semicirculares presentan los mediorrelieves de Adán y Eva. El ciclo es un reflejo de la redención proyectada en la vida de la Virgen y Jesucristo ante la mirada de la humanidad aún en el Edén.

6. CONCLUSIONES

Recapitulando, hemos de mencionar que la aportación del presente estudio ha consistido en la consulta de fuentes inéditas y la revisión de las ya conocidas. Desde ellas, se ha propiciado la tarea de recabar y completar la relación de obras artísticas con mayor precisión de lo que hasta ahora se había hecho. La revisión de inventarios y fuentes archivísticas ha sido una

⁵⁷ En el manuscrito de Pedro Cebrián Martínez de Salas, indica que, hacia 1797 se realizó un agregado al retablo compuesto de un ático neoclásico con dos angelotes a cada lado del tímpano al que se accedía atravesando una balaustrada, obra encargada a Alfonso Hernández *el cojo*, vecino de Chinchilla.

de las tareas más exhaustivas, ambiciosas y gratificantes, aunque queda mucho por saber. Durante el análisis comparativo se pudieron armonizar las relaciones de obras de arte de Santa María del Salvador y los complejos conventuales dominicos, sin olvidar el papel de las ermitas en las poblaciones rurales desde el siglo XIX. De todo ello, la identificación ha sido posible hacerla a través de los materiales textuales de Pedro Cebrián Martínez del Salas, sobre los episodios decimonónicos, además de los gráficos. Estos de principios del siglo XX, de cierta relevancia al descubrir la existencia de obras que anteriores estudios se daban por “no conservadas” o “desaparecidas”⁵⁸. En particular, hemos de considerar que los daños causados por los hechos históricos no son los más graves de todos, sino otras prácticas silenciosas como son el robo, la ocultación y la compraventa ilícita. Además, entre las comentadas, se incluyen las deslocalizaciones de obras de arte sin seguimiento de inventariado⁵⁹ que, custodiadas para su protección en el momento de su amenaza, no retornan a su lugar de origen. Las consecuencias de estas prácticas dificultan la investigación del panorama fragmentado del patrimonio cultural que es de todos. Con ello, apelamos a las buenas prácticas de la sociedad más recientes, tal como es la devolución de obras como un San Antonio de Padua a la parroquia chinchillana.

La pérdida del variado patrimonio religioso de Santa María del Salvador, durante los hechos históricos, hace un total relativo de 656 bienes, de las cuales son: 35 imágenes (de vestir, de talla y del retablo mayor), 29 pinturas (al óleo sobre lienzo, temple sobre tabla y un grabado), 8 andas, 3 tronos, 9 altares, entre otros. Para los complejos conventuales dominicos, Santo Domingo perdió un total de 15 altares, mientras que de Santa Ana solo se conoce la pérdida de uno, y en menor medida, se conocen los de las demás ermitas. No obstante, de todas ellas, la ermita de San Pedro de Matilla ubicada Los Llanos de Albacete, mencionamos que se salvó de las profanaciones, así como la estatuilla de alabastro de la Virgen de las Nieves, ternos, capas pluviales, relicarios, copones y las tres pinturas de *La Natividad*, *La Virgen de la Leche* y el *Noli me tangere*⁶⁰. *La posibilidad de contabilizarlo ha sido factible al cruzar tres fuentes documentales*: 1) *Causa General de Albacete* del AHN⁶¹, 2) el *proceso sumarísimo judicial* del AGHD y 3) relación de la Junta Delegada de Incautación del IPCE.

Si los inventarios han sido clave, en igual medida, lo ha sido el cotejo de fuentes fotográficas de tres tramos cronológicos: 1) 1912, cuyo autor se desconoce pudiendo ser el mismo Rodrigo Amador de los Ríos para anexarlas al *Catálogo*⁶², 2) 1927, por el fotógrafo portugués António Passaporte y 3) 1939-1942 del SDPAN, junto a las colecciones de Jaime Belda, Luis Escobar y particulares que datan de 1930⁶³. A pesar de ello, los obstáculos advertidos han sido varios. Por un lado, la dificultad de confirmar en algunos casos si las obras pertenecían al templo asignado y su lugar en el interior del templo. Y, por otro lado, la ambigüedad descriptiva del *Catálogo* de Rodrigo Amador de los Ríos, que lamenta no haberse completado con mejor impresión de la realidad artística chinchillana. Tal carencia se ha compensado con Pedro Cebrián Martínez de Salas⁶⁴. En paralelo, la literatura gris de principios y mediados del siglo XX ha permitido confirmar la ubicación de obras preguerra y las donaciones de la posguerra por medio de la *Revista*

58 Consta a la parroquia en la actualidad la devolución de una talla maciza policromada de San Antonio de Padua en los últimos meses.

59 Acontecimientos previos al conflicto civil es el traslado de obras artísticas a los pabellones de Murcia-Albacete en la Exposición Regional de Agricultura, Industria y Artes organizada por la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia (1883) y la Exposición Iberoamericana de Sevilla (1929-1930). De lo prestado, señalamos un San Antonio de Padua (sin especificar de qué parroquia en la fotografía perteneciente a un archivo particular) para la de Valencia, mientras que para la de Sevilla, se sabe que de Chinchilla se expuso una campana, todavía hoy ubicada en la catedral de Murcia.

60 Los lienzos del ‘Martirio de San Bartolomé’, ‘El Prendimiento’, la tabla dorada y estofada de ‘San Cristóbal’ y otras piezas se ocultaron en casas y devueltas a la parroquia. No obstante, algunas de ellas permanecieron con los particulares en vez de reponerse.

61 Se identificó en él las fechas de las destrucciones y muertes violentas, resaltándose la del párroco de Villena Ildefonso Cádiz Fernández.

62 Parece ser que se seleccionaron las de mejor calidad artística. Ante todo, este vacío documental lleva implícita una oportunidad perdida a la hora de conocer el repertorio patrimonial.

63 Todas ellas están depositadas en distintas instituciones culturales, académicas y propiedad particular: el IPCE, Archivo de la Imagen de Castilla-La Mancha, Archivo Fotográfico del Instituto de Estudios Albacetenses, Biblioteca de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, el fondo fotográfico del Museo de la Universidad de Navarra, Ayeres antigüedades y los archivos particulares.

64 La recreación de espacios religiosos y civiles por su pluma marcan la diferencia con otras producciones obradas a modo de copias de memorias y cronicones. El *alma mater* de todos estos fueron las *Relaciones Topográficas de Felipe II* (1576) redactadas para Chinchilla por Martín de Cantos. En Cebrián, destaca una constante remisión a fuentes que cita sobre los archivos municipales, cofrades y parroquiales manejados, lo que demuestra que va más allá de continuar la serie de copias, dando mayor fiabilidad y veracidad.

Semana Gráfica (1929) y *La Voz de la Iglesia* (1940)⁶⁵. Estas son una imagen de ‘San Antonio’ por Agustín Requena Sánchez, una imagen del ‘Sagrado Corazón de Jesús’ por Gloria López de Haro viuda de Amores, un retablo con las imágenes de ‘San Andrés’, ‘San Antonio’ y la ‘Santísima Virgen del Rosario’ por Manuel Barnuevo Marín-Barnuevo. Por donación de Luis Cano Manuel López de Haro en 1940 son: los cuadros de la Epístola de escuela novohispana que se corresponden con ‘Nuestra Señora de la Luz’, obra de Miguel Cabrera, una ‘Virgen de Guadalupe’⁶⁶ anónima, una ‘Santa Gertrudis’, un crucifijo, una talla pequeña de la ‘Inmaculada’, un relicario de la ‘Santa Faz’, la imagen de ‘Nuestra Señora de los Dolores’.

Finalmente, con lo planteado en las anteriores líneas, consideramos haber ayudado a despejar incertidumbres acerca del arte conservado, perdido y damnificado. Las nuevas fuentes y la revisión historiográfica local han hecho posible mejorar la metodología seguida hasta ahora. Quedan todavía muchos aspectos indefinidos en los documentos históricos que, tal vez, no se puedan clarificar nunca. No obstante, al menos, la intención de recomponer lo que hubo es un firme intento de valorar el patrimonio histórico-artístico y religioso chinchillano. De acuerdo con esto, no se pretende dar por concluido el estudio, sino dejar abierto el camino a nuevas herramientas de investigación de puesta en valor y difusión patrimonial que miren hacia el ámbito rural, incentivando su réplica en otras localidades albaceteñas.

BIBLIOGRAFÍA

- Agerich Fernández, I. (2012). La fotografía en el Catálogo Monumental de España. Procedimientos y autores. En López-Yarto Elizande, A. (coord.), *El catálogo monumental de España (1900-1961): investigación, restauración y difusión*. Madrid: Ministerio de Cultura.
- Almarha Núñez-Herrador, E. (2000). Arte, patrimonio artístico y Guerra Civil en Castilla-La Mancha. En Ortiz Heras, M. y Fontana Lázaro, J. (coord.), *La Guerra Civil en Castilla-La Mancha: de El Alcázar a Los Llanos*. Ciudad Real: Biblioteca Añil 9, 269-291.
- (2000). Arte, patrimonio artístico y Guerra Civil en Castilla-La Mancha. En *La Guerra Civil en Castilla-La Mancha de El Alcázar a Los Llanos*. Madrid: Celeste ediciones.
- Alted Vigil, A. (2009). Recuperación y protección de los bienes patrimoniales en la zona insurgente: El servicio de defensa del Patrimonio Artístico Nacional. En *Arte protegido. Memoria de la Junta del Tesoro Artístico durante la Guerra Civil*. Madrid: Instituto de Patrimonio Cultural de España y Museo del Prado, 97-124.
- Álvarez Casado, A. I. (1998). Defensa y destrucción del patrimonio histórico español durante la guerra civil española en la prensa republicana. *Boletín de la ANABAD*, XLVIII (1998), 1 (enero-marzo), 173-186.
- Álvarez Lopera, J. (1982). *La política de Bienes Culturales del Gobierno Republicano durante la Guerra Civil Española*. Madrid: Ministerio de Cultura.
- (2009). La Junta del Tesoro Artístico de Madrid y la protección del patrimonio en la Guerra Civil. En *Arte protegido. Memoria de la Junta del Tesoro Artístico durante la Guerra Civil*. Madrid: Instituto de Patrimonio Cultural de España y Museo del Prado, 27-62.
- Amador De Los Ríos, R. (1889). *Murcia y Albacete*. Barcelona: Daniel Cortezo. Consultado el 21 de julio 2025. URL: <http://hdl.handle.net/11169/722> (Biblioteca Floridablanca, Universidad de Murcia, Colección 5. Siglo XIX, Localización: S-XIX 1106).
- (1911). *Catálogo Monumental de Albacete*. Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses, Ed. Facsímil, 3 tomos.
- Asensio Rubio, M. (2011). *El carlismo en Castilla-La Mancha (1833-1875)*, Ciudad Real: Editorial Almud: Biblioteca Añil.
- Ayllón Gutiérrez, C. (2002). *La orden de predicadores en el sureste de Castilla: las fundaciones medievales de Murcia, Chinchilla y Alcaraz hasta el Concilio de Trento*. Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses “Don Juan Manuel”.
- Ballesteros Campos, P. V. y Molina Cantos, J. (1992-1993). Proceso desamortizador durante el trienio liberal (1820-1823) en la ciudad de Chinchilla. *Anales del centro asociado de Albacete*.

⁶⁵ El artículo de *Revista Semana Gráfica* de 1929 se titula “La ciudad de los escudos y linajes” escrito por Ángel Dotor. *La Voz de la Iglesia*, Año I, n.º 1, Chinchilla de Montearagón, 20 de octubre de 1940, p. 5. Impreso en Gráficas Reunidas de Torrente (Valencia).

⁶⁶ La identificación iconográfica del periódico no es la correcta al adjudicarle santa Gertrudis.

- ete, 12, 187-203.
- (1998). *Hermandades y Cofradías Semana Santa en Chinchilla de Montearagón a lo largo de su historia*. Albacete: Imprenta La Mancha.
 - Barros Rozúa, J. M. (2006). Secularización, uso y deterioro de la arquitectura religiosa durante la guerra civil. En *La Guerra Civil española 1936-1939* [Recurso electrónico] Congreso internacional, Madrid 27-29 de noviembre de 2006. Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales.
 - (2008). Las destrucciones iconoclastas durante la Guerra Civil y su papel en la propaganda franquista. *Investigaciones históricas. Universidad de Valladolid*, 28, 185-200.
 - (2019). El patrimonio histórico-artístico español en el siglo XIX: entre la destrucción y la conservación. En Calatrava, J. y Del Cid Mendoza, A. (eds.), *Docencia e investigación en Arquitectura. Diez reflexiones desde el Área de Composición*. Granada: Universidad de Granada.
 - Belda Navarro, C. (1971). La obra de rejería de la Catedral de Murcia. *Anales de la Universidad de Murcia. Filosofía y Letras*, vol. 29, 3-4, 207-255.
 - Bosch Ballbona, J. (2017). Destrucció i salvaguarda del patrimoni durant la guerra Civil. Els casos de Granollers i Mataró. En *La salvaguarda del patrimoni religiós català durant la Guerra Civil espanyola: III Jornada Museus i Patrimoni de l'Església a Catalunya* (coord. por Velasco González, A. y Sureda I Jubany, M.), 129-146.
 - Cabañas Bravo, M. (2019). [Conflictividad social y patrimonio en la provincia de Ciudad Real durante la II República (1931-1939) por Prado Sánchez-Cambronero, J. F.] *Archivo español de Arte*, tomo 92, 365, 107-108.
 - Caridad Salvador, A. (2014). *Cabrera y compañía. Los jefes del carlismo en el frente del Maestrazgo (1833-1840)*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico.
 - Carrión Íñiguez, J. D. (2004). *La persecución religiosa en la provincia de Albacete durante la Guerra Civil (1936-1939)*. Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses "Don Juan Manuel".
 - a (2004). *La insurrección de octubre de 1934 en la provincia de Albacete*. Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses "Don Juan Manuel".
 - Cebrián Martínez de Salas, P. (1884). *Memoria sobre la antigüedad de Chinchilla, su carácter militar, e hijos célebres de la misma bajo tal concepto*. Albacete: Imprenta Ruiz.
 - Chillerón Rueda, M. (2013). *Arte perdido: la destrucción de patrimonio durante la guerra en Albacete*. [Trabajo final de máster] Universidad Politécnica de Valencia.
 - Del Valle Calzado, Á. R. et alii. (1993). La prensa, una fuente para el estudio de la Guerra Civil en Castilla-La Mancha. En *España franquista: causa general y actitudes sociales ante la dictadura*. Universidad de Castilla-La Mancha ediciones, 117-137.
 - Fernández Sánchez, J. A. (2024). Jerónimo Quijano y el Crucificado renacentista en Murcia. *Tabularium Edit*, 11, vol. 1, 48-63.
 - Gómez Porro, F. (2000). Literatura en Castilla-La Mancha durante la Guerra Civil. En *La Guerra Civil en Castilla-La Mancha: de El Alcázar a Los Llanos*. Biblioteca año 9, 223-235.
 - Hernando Sebastián, P. L. (1999). El estudio del patrimonio desaparecido, una asignatura pendiente y un peligro evidente. *Artígrama*, 14, 467-472.
 - Jaén Sánchez, P. J. (2017). Chinchilla y Peñas de San Pedro. Fortificación y defensa de sus castillos en la Guerra de Independencia. *Al-Basit*, 62, 59-96.
 - Jaquero Esparcia, A. y Alcázar García, S. (coord.) (2022). *Arte y devoción en Castilla-La Mancha durante la modernidad. Perspectivas interdisciplinares en torno a la Villa del Bonillo*. Madrid: Editorial Sílex.
 - (2023). El debate en torno al arte religioso y la Guerra Civil en los territorios de Albacete. Propuestas y problemáticas para su investigación. En *En provecho de la Ilustración nacional. Tradición, ruptura y renovación en el patrimonio conventual español*. Albero Muñoz, M. del M. y Pérez Sánchez, M. (eds.). Editorial Pireo Universidad: Servicio de publicaciones de la Universidad de Murcia, 99-113.
 - Ledesma, J. L. (2005). La 'Causa General': fuente sobre la 'represión', la Guerra Civil (y el Franquismo). *Spagna contemporanea. Rivista semestrale di storia, cultura, istituzioni*, 28, 203-220.
 - Lendínez Padilla, J. y Villar Lijarcio, J. J. (2018). Iconoclastia religiosa en Bailén: la destrucción del patrimonio artístico durante la Guerra Civil. *Locvber*, vol. 2, 73-116.
 - López González, A.L. (2015). Renaissance Architecture of Central Scheme: Jerónimo Qui-

- jano and his Immediate Environment. *VLC Arquitectura*, vol. 2 (2): 43-68.
- López Villaverde, Á. L. (2019). La Iglesia española ante la República (1931-1933). *Ayer*, 113, 51-76.
 - Martínez García, Ó. J. (2015). Patrimonio escultórico perdido de Hellín en unos negativos fotográficos de Pascual Valverde. *Revista Al-Basit*, 60, 239-277.
 - Mateo Avilés, E. (1992). La iglesia en Málaga durante la Guerra Civil española (1936-1939). *Hispania Sacra. Parlamento, religión y política en la España Contemporánea*, 44, 513-542.
 - Menjón Ruiz, M. (2017). *Salvamento y expolio. Las pinturas murales del Monasterio de Sijena en el siglo XX*. Zaragoza: Pressas de la Universidad de Zaragoza.
 - Monreal y Tejada, L. (1999). *Arte y Guerra Civil*. Huesca: Colección IEA. Biblioteca Virtual de Aragón
 - Montero Moreno, A. (1961). *Historia de la persecución religiosa en España (1936-1939)*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
 - Munera Martínez, José Ángel (2020). Lezuza en el contexto de las guerras carlistas la facción del cura de Alcabón fue masacrada en 1874. *Revista Al-Basit*, 65, 113-170.
 - Ortega Cortecero, L. (2024). El Patrimonio religioso marteño antes y durante la Guerra Civil. *Revista Aldaba*, 55, Año XXIX (diciembre 2024), 82-90.
 - Ortuño Molina, Jorge (2005). *La fortaleza de Chinchilla durante la guerra del Marquesado de Villena (1476-1480)*. Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses.
 - Parreño Tébar, C. M.^a (2021). *II República y Guerra Civil en La Roda, Albacete, 1931-1939*. Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses “Don Juan Manuel”.
 - Pérez Sánchez, M. (1996). Notas sobre rejería murciana de los siglos XVII y XVIII. *Imafron- te*, 11, 161-174.
 - Pretel Marín, A. (1987). Los gastos militares de Chinchilla en el cerco de 1476. *Anales del Centro de la UNED de Albacete*, 8, 174.
 - Ruiz Rojo, J. A. (2005). Rodajes en Castilla-La Mancha anteriores a la Guerra Civil. En *Los primeros rodajes cinematográficos en España*. Santander: Consejería de Cultura, Turismo y Deporte del Gobierno de Cantabria, 95-102.
 - Ramos Zamora, S. (2006). *La depuración del magisterio en Castilla-La Mancha tras la guerra civil*. Almud, Ediciones de Castilla-La Mancha. Roncero Moreno, F. (2006). Imágenes de la guerra civil: fotografías como símbolo de la causa republicana. En *Fotografía y memoria: I Encuentro en Castilla-La Mancha*, 166-174.
 - Renau, J. (1980). *Arte en peligro 1936-1939*. Valencia: Ayuntamiento de Valencia.
 - Rokiski Lázaro, M.^a L. (1985). *Arquitectura del siglo XVI en Cuenca*. Cuenca: Diputación Provincial.
 - (1993). Los púlpitos de la iglesia de Santa María de Chinchilla. *Archivo español de Arte*, 261, 75-78.
 - Santamaría Conde, A. et alii (1981). *La iglesia de santa María del Salvador de Chinchilla. Estudio histórico-artístico*. Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses “Don Juan Manuel”.
 - Sanz Gamó, R. y Gamó Parras, B. (2017). Del Museo de la Comisión al Museo de Albacete. *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, 35/2017, 843-859.
 - Serrano de La Cruz Peinado, A. (1996). *Las artes plásticas en Castilla-La Mancha. De la Restauración a la República (1875-1936)*. [Tesis doctoral] Universidad de Castilla-La Mancha.
 - (1998). Aproximación al estudio de artistas regionales durante la Guerra Civil Española (1936-1939), *Añil: Cuadernos de Castilla-La Mancha*, 15, 42-46.
 - Villar Garrido, Á. et alii. (2006). La retirada francesa por La Mancha y la conquista del castillo de Chinchilla en 1812 en las memorias del general Hugo. *Al-Basit*, 50, 201-212.

FUENTES PRIMARIAS

- APCh (Archivo Parroquial de Chinchilla de Montearagón). *Libro 3º de Fábrica*, CHI 092 1003 y *Libro de defunciones*, CHI 085 0211.
- AHN (Archivo Histórico Nacional). *Relación de méritos de Pedro Cebrián Martínez de Salas*. 18 de mayo de 1831. ES.28079.AHN, CONSEJOS, 13376, Exp.53.
- AHPAb (Archivo Histórico Provincial de Albacete). *Protocolos de Chinchilla*, Escribano Antonio de Orea, Año 1708, Legajo 36, 139-140.
- BDMM (Biblioteca digital Memoria de Madrid). *Memoria comprensiva de los trabajos verifi-*

cados por las comisiones de monumentos históricos artísticos del reino desde 1º de julio de 1844 hasta igual fecha en 1845. Madrid: Imprenta Nacional, Signatura M76. Consultado el 21 de julio de 2025. URL: <https://www.memoriademadrid.es/view/448152>

- BNE (Biblioteca Nacional de España). LÓPEZ, T. (1786-1789). *Diccionario geográfico de España. Albacete*. [Manuscrito] ff. 1-301. Consultado el 9 de enero de 2026. <https://bnedigital.bne.es/bd/es/viewer?id=a03e77a8-2167-4485-baaa-7202f78035f3>
- MAPAb (Museo Arqueológico Provincial de Albacete). Cebrián Martínez de Salas, P. (Manuscrito sin fechar). *Historia de Chinchilla de Montearagón*. Reg. 7980. Chinchilla (Albacete).

LOS SALONES DE OTOÑO MADRILEÑOS: UNA PROBLEMÁTICA INICIATIVA PARA LA DINAMIZACIÓN DE LAS ARTES EN ESPAÑA (1920-1935)¹

THE MADRID AUTUMN SALONS: A PROBLEMATIC INITIATIVE FOR THE REVITALIZATION OF THE ARTS IN SPAIN (1920—1935)

Vega Torres Sastrús
Universitat de València
<https://orcid.org/0000-0002-1443-8076>
vega.torres@uv.es

RESUMEN

Los salones de otoño, creados por la Asociación de Pintores y Escultores y celebrados anualmente en Madrid desde 1920, constituyeron uno de los principales marcos expositivos de la primera mitad del siglo XX en España. Alojaron a miles de artistas de todas las tendencias y trayectorias, y suscitaron cientos de opiniones publicadas en la prensa. Este artículo parte de una extensa recopilación artículos de prensa y documentación, para proporcionar información contrastada acerca del reglamento, el funcionamiento, los logros y los problemas que presentaron los salones desde su creación hasta la guerra civil. El estudio muestra que la iniciativa surgió como respuesta a las carencias del sistema artístico y a la escasez de oportunidades profesionales, y examina cómo ese contexto condicionó el tipo de obras presentadas. El análisis de conjunto de estas exposiciones permite, así, comprender mejor las tensiones entre apertura institucional y realidad artística, y ofrece una base documental útil para futuras investigaciones sobre las trayectorias de las y los artistas que participaron en ellas.

Palabras clave: Salón de otoño / Asociación de Pintores y Escultores / arte nuevo / arte español / Edad de Plata

ABSTRACT

The Autumn Salons, created by the Association of Painters and Sculptors and held annually in Madrid from 1920 onward, constituted one of the principal exhibition frameworks in Spain during the first half of the twentieth century. They hosted thousands of artists of diverse backgrounds and artistic tendencies and generated hundreds of responses in the contemporary press. Drawing on an extensive compilation of press articles and archival documentation, this article provides a documented account of the regulations, organization, achievements, and shortcomings of the salons from their inception to the outbreak of the Civil War. The study shows that the initiative emerged in response to the deficiencies of the artistic system and the scarcity of professional opportunities, and it examines how this context shaped the types of works presented. A comprehensive analysis of these exhibitions thus clarifies the tensions between institutional openness and artistic reality, while offering a useful documentary basis for future research on the trajectories of the artists who participated in them.

Keywords: Autumn Salon / Asociación de Pintores y Escultores / modern art / Spanish art / Silver Age

¹ Esta publicación es parte del 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”.

1. INTRODUCCIÓN

En 1910, La Asociación de Pintores y Escultores (APE)² fue fundada en Madrid por iniciativa de Eduardo Chicharro, con el respaldo de Miguel Blay y Cecilio Pla. Ante la escasez de oportunidades que entonces brindaba el panorama artístico a los creadores y creadoras del ámbito nacional, dicha asociación surgió con el objetivo de promover la colaboración y los intereses profesionales de los y las artistas, a fin de estimular la actividad cultural en España. Aquella loable intención hizo que el acta fundacional recogiera apellidos tan destacados como Sorolla, Baroja, Pinazo, López Mezquita, Moreno Carbonero, Muñoz Degraín, de Beruete o Zuloaga. Dos años más tarde, en 1912, la APE fue declarada por Real Orden de «Utilidad Pública con carácter de Benéfica y Honores de Corporación Oficial», consolidándose como una de las principales agrupaciones artísticas españolas de principios del siglo XX (De Marta, 1994).

Antes de su primera junta general, la Asociación de Pintores y Escultores ya había logrado publicar el primer número de una revista propia, primero titulada *Gaceta de la Asociación de Pintores y Escultores*, y después, *Gaceta de Bellas Artes*, que sirvió para divulgar mensualmente las actividades llevadas a cabo por la asociación, así como todo tipo de noticias y reportajes de contenido artístico (Asociación Española de Pintores y Escultores, s.f.c.). Sin embargo, su iniciativa más trascendente fue la creación del Salón de otoño, una enorme exposición colectiva de periodicidad anual que actuó como alternativa directa a las exposiciones nacionales de Bellas Artes, las cuales, en aquel momento, estaban siendo arduamente criticadas por su caciquismo y las trabas que imponían a las novedades artísticas.³

Durante el periodo previo a la Guerra Civil pasaron por los salones de otoño miles de artistas de todas las tendencias, tanto consolidados como *amateurs*. Cada edición suscitó la publicación de decenas de artículos y reseñas en la prensa. Sin embargo, la bibliografía académica dedicada a estas exposiciones es todavía apenas existente. El presente artículo surge con la intención de contribuir a rellenar este nicho historiográfico mediante un estudio comprensivo de las fuentes escritas, a fin de arrojar información sobre el funcionamiento, la normativa y la fortuna crítica de los Salones de otoño en sus primeros quince años de historia.

2. LOS SALONES DE OTOÑO: FUNDACIÓN Y REGLAMENTO

El 15 de marzo de 1920, la APE manifestó por primera vez en la *Gaceta de Bellas Artes* la intención de organizar un salón de artistas independientes, similar al *Salon d'Automne* de París, más abierto y menos estricto que las exposiciones nacionales regentadas por el Estado. Los criterios de selección de obras en dichos certámenes habían sido arduamente criticados en la prensa, edición tras edición, por su latente nepotismo, la orientación conservadora de los jurados y el control que estos ejercían sobre las tendencias que se aceptaban (Caparrós, 2015). Conocedora de tan acusados problemas, la APE propuso generar un espacio alternativo en el que pudiera exponerse la mayor cantidad de obras posible, sin excluir a nadie por su estilo, técnica o trayectoria (Alcalá Galiano, 1920).

El 14 de enero de 1920, el vicepresidente de la asociación —en ese momento, Álvaro Alcalá Galiano— había remitido una carta al ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes explicándole la iniciativa y solicitando la cesión del Palacio de Bellas Artes, ubicado en el Retiro, por ser el único local lo suficientemente amplio para albergar una muestra que se preveía muy numerosa. El 16 de febrero se aprobó la petición y aquel se convirtió en el enclave de celebración del salón desde entonces hasta 1946.⁴

El apoyo institucional no fue difícil de conseguir, pues el miembro fundador y entonces presidente de la APE, Pedro Poggio —quien ocupó dicho cargo hasta 1925—, había sido el primer director general de Bellas Artes del país, llegando al puesto en 1915. Anteriormente, había sido Inspector general de Bellas Artes en el gobierno conservador —partido que lideraba el Consejo de ministros en 1920— y diputado por La Palma, en diversas ocasiones, desde

2 Utilizamos «Asociación de Pintores y Escultores» porque era el título que tenía la asociación en el periodo histórico que abordamos y el que aparece en las fuentes consultadas. No obstante, en la actualidad se denomina «Asociación Española de Pintores y Escultores» y la agrupación utiliza el acrónimo «AEPE».

3 Sobre este tema ha trabajado extensamente María Dolores Caparrós Masegosa, véase: Caparrós 2014, 2015 y 2019.

4 En Alcalá Galiano, 1920: 1-3 se reproducen las cartas enviadas durante los meses anteriores.

1896 (Ministerio de Cultura, s.f.). Por tanto, es fácil inferir que su experiencia y trayectoria facilitaron la consolidación de la institución y del salón.

Una vez asegurado el espacio, se puso en marcha la organización de la primera exposición. En abril de 1920, se publicó un llamamiento a los y las artistas con el primer reglamento (Domínguez, 1920), que fue modificado ligeramente en 1922 (APE, 1922a) y permaneció en vigor hasta la Guerra Civil. Según el mismo, el Salón se celebraría anualmente entre los meses de septiembre y noviembre, y tendría un mes de duración. Lo configurarían tres secciones: pintura, escultura y grabado, además de una sala dedicada a estudios y «apuntes de viaje», realizados por cualquier procedimiento. En 1922, se añadió la sección de artes decorativas (APE, 1922b).

Para participar en el salón, las y los artistas debían presentar sus obras personalmente al local de la asociación, aunque se podía autorizar a un representante que viviera en Madrid para llevarlas presencialmente. Además, la persona interesada tenía que rellenar una ficha con sus datos personales y una breve descripción de las obras propuestas, pagar la cuota de inscripción correspondiente e indicar qué piezas estaban a la venta y cuál era su precio. En caso de que una obra se vendiera, la APE se quedaba un 5% del beneficio según el reglamento de 1920, y un 10% según el de 1922, para compensar los gastos de gestión. También se podía facilitar una fotografía de la pintura o la escultura presentada y abonar una tasa extra para que la imagen fuera reproducida en el catálogo oficial de la muestra, dándole mayor visibilidad (APE, 1922a).

Asimismo, el reglamento estipulaba que podían concurrir al certamen artistas españoles y extranjeros, tanto asociados a la APE como independientes. De igual modo, se planteaba la posibilidad de invitar expresamente a «artistas de nota o colectividades artísticas» (APE, 1922: 6), seguramente para favorecer la afluencia de público y para motivar la participación de autores de mayor recorrido, generalmente reacios a este tipo de exposiciones colectivas (Caparrós, 2015). Como veremos, también se destinaron regularmente algunas salas a artistas afamados ya fallecidos, de nuevo, para incrementar el interés de la exposición.

Con todo, la diferencia principal con respecto a las exposiciones nacionales fue que, en los salones, las obras no debían pasar por ningún examen, ni superar ningún proceso de selección por parte de un jurado. Es cierto que cada salón contó con una comisión dedicada a revisar los envíos, pero los requisitos que se establecían para que una obra fuera aceptada eran mínimos.⁵ Tampoco se imponía ninguna regla con respecto al contenido o el estilo de las obras (Domínguez, 1920), mientras que en las nacionales, se prohibía explícitamente la aceptación de pinturas o esculturas «que por su asunto puedan herir sentimiento de decoro o sean ofensivas a la moral, como asimismo las que entrañen tendencias políticas de la actualidad» (Caparrós 2015: 22).

La APE fue consciente, desde sus inicios, de que aquella amplitud de miras podía acarrear resultados muy dispares en cuanto a calidad (Alcalá Galiano, 1920). Sin embargo, consideraba que solo así se podía ofrecer una representación significativa del panorama artístico nacional, emancipada de los prejuicios que impregnaban los certámenes más selectivos. Además, de esta forma, la asociación buscaba proporcionar a los artistas más jóvenes una mayor libertad creativa, al no tener que preocuparse por encajar en los gustos estéticos del jurado. Así lo explicaba su proclama:

Conocido el calvario que los artistas jóvenes tienen que recorrer, la esclavitud que supone toda autoridad, todo Jurado, todo examen previo, todo egoísmo en el de arriba y falta de medios en el de abajo, venía imponiéndose la necesidad de facilitar todo a todos, para que todos seamos jueces independientes y desinteresados (Alcalá Galiano, 1920: 2).

En el reglamento de 1920 no se estableció ningún límite en cuanto a la cantidad de obras que cada artista podía presentar, ni el tamaño de las mismas, lo que produjo que, en su primera edición, el Salón de otoño contara con más de 950 piezas expuestas (Pompey, 1920). Esta cifra denota la enorme acogida que tuvo la iniciativa. No obstante, aquella dimensión era insostenible. Por ello, a partir de 1922 se determinó que las personas asociadas a la APE podrían exponer hasta tres obras y dos tableros —entendidos como conjuntos de grabados

⁵ Al final del artículo, ofrecemos un apéndice documental con los nombres que conformaron la junta directiva, las comisiones y los jurados del Salón en todas las ediciones celebradas entre 1920 y 1935.

o bocetos que se exponían agrupados en un mismo soporte— y las no asociadas, una obra menos. También se añadió una cláusula que prohibía presentar piezas que hubieran figurado previamente en alguna de las exposiciones celebradas en Madrid, para evitar repeticiones (APE, 1922a). Cabe señalar que en 1922 la APE había entrado a formar parte del jurado en las exposiciones nacionales, una posición que mantuvo en casi todas las ediciones celebradas hasta 1936 (Caparrós, 2015).

Otra diferencia fundamental con respecto a las exposiciones dependientes del Ministerio de Instrucción Pública fue que en los primeros salones de otoño no se distribuyeron recompensas. Esto también cambió en 1922, cuando se comenzaron a otorgar ciertas distinciones para motivar a los expositores y las expositoras de mayor desempeño, aunque los premios fueron peores —dado que no implicaban una remuneración económica ni la compra de la obra— y mucho más abundantes que los que se distribuían en las nacionales.⁶ Para la asignación de estas recompensas se creó un jurado de calificación, que fue cambiando ligeramente en cada edición, pero que debía estar conformado por dos socios elegidos por la Junta Directiva —que, a su vez, se renovaba democráticamente cada año— y tres escogidos por los socios de honor (APE 1922a).

El jurado podía conceder a las y los artistas tres distinciones: socio/a —implicaba la gratuidad de la cuota de inscripción a la APE a personas que hasta ese momento no estaban asociadas—, socio/a de mérito —se concedía a las personas ya asociadas y significaba poder exponer cuatro obras y no pagar cuota de inscripción en los salones sucesivos— y socio/a de honor —se ampliaba a seis la cantidad de obras permitidas y también se eximía del pago de la cuota de inscripción—. (APE 1922a). En 1927, la comisión de organización y el jurado de calificación se fusionaron en un único jurado.

3. LAS CRÍTICAS A LOS SALONES EN SU PRIMERA DÉCADA

El Salón de otoño se convirtió rápidamente en un espacio de referencia. Al principio, la iniciativa fue bien acogida por dar cabida a los artistas noveles y, sobre todo, por tratar de corregir los errores más señalados de las exposiciones nacionales.⁷ En *La Ilustración Española y Americana* se aplaudió el proyecto, considerándolo necesario en un país en el que las muestras oficiales, «no pueden dar ni dan ya nunca indicio cierto de los progresos que alcanzan las artes» (Rivas y Llanos, 1920: 10). De igual modo, en *El Mundo*, se reconocieron tres valores del recién nacido salón:

El entusiasmo y la garantía de la Asociación con su actividad y amor al arte; las importantes esperanzas, desde el punto de vista moral y material, que anuncia este concurso, y un mayor acercamiento entre el público y los artistas, y, lo que es más difícil, entre grandes y pequeños artistas [...] una fraternidad que, lejos de existir en las exposiciones nacionales, los aleja con la frialdad de unos títulos oficiales que predisponen académicamente el alma del novicio (Pompey, 1920).

En *La Época* se elogió la variedad de tendencias expuestas: «desde la pintura de los maestros del último tercio del pasado siglo Domínguez, Muñoz Degraín, Rico, Palmaroli, R. Madrazo, etc., al futurismo y cubismo del polaco Pász Kiciviez, y del andaluz Rafael Alberti, pasando por las tétricas pinturas de Gutiérrez Solana» (Vaquer, 1920: 1). Además, el salón contó con actividades como conciertos o, en otras ediciones, conferencias sobre arte (*Conciertos*, 1920: 3; *Correo de las artes*, 1933: 14).

Pese a que, por lo general, el propósito del salón fue bien recibido, pronto llegaron las primeras críticas. En algunos medios, como el periódico conservador *El Siglo Futuro*, la valoración del resultado fue abiertamente negativa, llegando a afirmarse que «la generalidad de

⁶ Cabe decir que en las actas de la junta directiva de la asociación figura, el 24 de julio de 1928, la promesa de una ayuda en metálico por parte del ayuntamiento de Madrid, así como el acuerdo de que serviría para repartir premios económicos. No obstante, el asunto no se vuelve a mencionar en futuras reuniones y el cobro no aparece reflejado en las memorias económicas posteriores, por lo que es de suponer que no llegó a materializarse. Esto prueba una predisposición por parte de la APE que no pudo llevarse a cabo por la falta de fondos (Asociación Española de Pintores y escultores, s.f.a.).

⁷ Aunque casi todos los medios nacionales publicaron artículos sobre el primer Salón de otoño, las reseñas más extensas pueden consultarse en Vaquer 1920 y Blanco Coris, 1920, además de las que se citan posteriormente.

los cuadros presentados son malos y los que no son malos son peores» (J.M., 1920: 2). Otros comentarios se centraron en cuestionar aquella heterogeneidad que distintos medios habían elogiado. Por ejemplo, en *El Parlamentario* se señaló una «falta de orientación premeditada, mezcla de cosas viejas y recientes, [...] batiburrillo de nacional y extranjero, sin orden ni concierto» (Rodenas, 1920: 2). Finalmente, hubo autores ni siquiera reconocieron dicha variedad. En este sentido, Gil Filloi (1920: 4) advirtió un exceso de artistas consagrados, lo cual, según el crítico, contradecía el objetivo de dar cabida a artistas desamparados por las exposiciones nacionales con el que se había planteado el salón. En una línea similar, Juan de la Encina escribía para el diario progresista *La Voz*:

[...] Hace unos meses [...], expusimos en este mismo lugar nuestra convicción de que el nonato Salón de otoño sería uno de tantos salones insignificantes como se celebran constantemente en Madrid. Ciertamente que no era difícil ser profeta veraz en este caso: bastaba simplemente con leer el manifiesto y las firmas de los señores que lo suscribían [...] La inepticia artística triunfa en todas sus salas soberbiamente [...] Un salón de este tipo no lo necesitábamos para nada, y debiera cerrarse por razones de salubridad espiritual [...] Solo Vázquez Díaz, Solana,⁸ un par de pintores extranjeros y algún que otro pintor del pasado siglo —ya muerto— nos indican que, en efecto, en España hay un arte —cierto, no muy extendido— superior al idóneo de este falso primer Salón de otoño (De la Encina, 1920a: 2).

Es cierto que la junta directiva de la APE, así como los primeros jurados de los salones de otoño, estuvieron dominados por una mayoría de artistas de orientación tradicional o académica (véase apéndice documental). De hecho, muchos de ellos actuaron, en la misma época, como jurados en las exposiciones nacionales. Sin embargo, el mismo planteamiento del salón, en teoría, limitaba la influencia que estos podían ejercer sobre el contenido de la muestra, ya que la intención era aceptar la mayor cantidad de obras posible. Así, en las siguientes ediciones, la crítica no tardó en advertir que el resultado anodino que ofrecían las exposiciones otoñales no se debía a la rigidez de los criterios del jurado o de la comisión organizadora, como era habitual en las nacionales, sino, precisamente, a lo contrario.

La excesiva transigencia con la que se concibió esta plataforma, aunque bienintencionada, tuvo efectos contraproducentes, puesto que, en lugar de atraer a los artistas independientes —como pretendía la asociación—, había favorecido la participación de perfiles con escasa pericia artística. De esta forma, aunque en las siguientes ediciones se continuó elogiando la tenacidad de la asociación, el trabajo realizado y, sobre todo, la calidad del montaje, también se incidió repetidamente en que la falta de criterios de selección producía, por lo general, un dominio de la mediocridad que opacaba las pocas aportaciones meritorias que figuraban en el salón (Cuenca, 1921; Perdreau, 1922; S.L., 1922; Francés, 1923; Pérez Bueno, 1924: 1; Silvio Lago, 1924: 15; *Se celebra la inauguración del VI Salón de otoño*, 1925: 5; *El Salón de otoño*, 1925: 6; Vegue y Goldoni, 1925: 3; Pérez Bueno, 1925b: 3).

La APE estuvo al corriente de dichos comentarios, aunque, por entonces, no claudicó y trató de defender con esperanzas el mérito de la iniciativa, sin entrar demasiado en el contenido de las obras expuestas. Así lo manifestó en el número de octubre de 1921 en la *Gaceta de Bellas Artes*, tras los primeros ataques:

Era lástima que la labor comenzada viniese abajo por desinterés de algunos y envidias de otros; mas cuando las ideas son grandes [...]; así surge, a pesar de algunos, el Segundo Salón de otoño [...] Seguramente que en años sucesivos irá adquiriendo mayor preponderancia, hasta llegar a ser la verdadera Escuela del Arte Moderno Español (Aguirre, 1921: 2-3).

El único problema que la asociación reconoció al Salón de otoño fue el estado paupérrimo del local de exposición y, en general, la falta de recursos económicos y de apoyo finan-

⁸ Unos días más tarde, el mismo autor dedicó un artículo únicamente a la participación de Solana: De la Encina, 1922b: 3.

ciero y logístico por parte del Estado (Blanco Coris, 1923).⁹ Conviene recordar, no obstante, que esta queja se inscribía en un diagnóstico ampliamente compartido dentro del sistema artístico español, donde la escasez de financiación pública, pero sobre todo privada, limitaba de forma estructural el desarrollo de la actividad creativa. En este sentido, son numerosas las fuentes que aluden a este problema, no solo en relación a los salones de otoño, sino también en artículos dedicados a las exposiciones nacionales (Khíel, 1922a; Abril, 1934), al Museo de Arte Moderno,¹⁰ a las agrupaciones del arte nuevo o al propio mercado de arte (Brihuega, 1981: 121; Castañer, 1998: 40; Pérez Segura, 2003: 37-44). Frente a este panorama, muchos de los artistas dispuestos a experimentar con lenguajes vanguardistas, decidieron emigrar a París en busca de un clima profesional más propicio (Brihuega, 2017).

Esta situación ayudará a comprender el motivo por el cual las expectativas depositadas en los primeros salones resultaron frustradas. Juan de la Encina, que en 1920 había echado la culpa del adocenamiento a los miembros de la APE, en 1923 admitía que el problema se extendía más allá de una plataforma, que —según el crítico— no había «servido para otra cosa que para hacer ostentación de casi todos los modos y formas de la penuria artística» (De la Encina, 1923:1). Luis Benavente, en la misma línea, reflexionaba en *La Época*:

Nuestro Salón de otoño, salvo alguna excepción, es solamente un medio de que se puedan exhibir obras de artistas mediocres, en los que no hay el menor gesto rebelde [...] ha venido a ser como el refugio de los fracasados y de la impotencia artística. [...] El noble deseo de la Asociación de Pintores y Escultores, no basta. Es preciso que no se abra la puerta a todo el que llega, sino que, por el contrario, aunque se respeten tendencias por muy atrevidas que sean, no se les deje paso a los que prueban estar desprovistos de sentimiento artístico (Benavente, 1923:1).

La misma opinión fue compartida por Antonio Espina en la revista *España*:

La idea fundadora del Salón de otoño fue buena. [...] De atraer a las Escuelas u orientaciones heterodoxas y audaces—siempre que existan claro está, porque si no existen es inútil pretender suplirlas con ficciones grotescas—. [...] Pero para conseguir tan dilatada finalidad era preciso una cierta cosa que se llama criterio (Espina, 1923: 7).

Es innegable que, durante el primer lustro de vida de los salones madrileños, la opinión dominante en la crítica fue que la ausencia de criterios de selección, en un contexto desesperanzador, daba lugar a un conjunto percibido como insustancial. Ello no impidió, sin embargo, que la prensa destacara positivamente algunas iniciativas concretas o determinadas obras expuestas en cada una de las ediciones. Por ejemplo, en 1922, algunos articulistas supieron encontrar cierto atractivo en la sala dedicada a artistas italianos de finales del siglo XIX y principios del XX que acompañaba la exposición, en la que figuraron más de un centenar de obras de Vinceno Caprile, Giuseppe Casciaro, Bernardo Celentano, G. Ciardi, Corzi, Faruffini, Giacomo Favretto, Froli, Luigi Galli, Giacinto Gigante, Antonio Mancini, Mariani, Francesco Paolo Michetti, Domenico Morelli, Filippo Palizzi y Gioacchin Toma (Vaquer, 1922: 1; Francés, 1922: 22). Sin embargo, otros no dejaron de apreciar que, pese a su interés, no dejaba de resultar estéticamente conservadora (Blanco Coris, 1922: 1; Vegue y Goldoni, 1922: 3; Khíel, 1922b: 2; Lago, 1922: 18-19).

En 1923, *La Época*, advirtió «numerosas firmas nuevas o poco conocidas, y se insinuaba alguna que otra tendencia renovadora» (*El IV Salón de otoño*, 1923: 3). De la Encina (1923: 1) señaló como «discretas» las obras de Solana y de Picasso expuestas allí —el malagueño llevó *Un apache*, anterior a la etapa cubista—. Antonio de Lezama (1923: 4) añadía a la lista de obras notables las de Carlos S. de Tejada (FIGURA 1), Martín R. Durbán, Vicente García (FIGURA 2), Luis Garay y Mariano Sancho, algo menos académicas. En 1924, la novedad fue la sala dedi-

9 En las actas de sesión de la junta directiva de la APE aparecen diversos intentos para solicitar al Estado un local propio para la asociación en el que poderse reunir y celebrar las exposiciones (Asociación Española de Pintores y Escultores, s.f.a). Finalmente, se consigue en 1929, gracias a las gestiones de José Francés. Allí se organizaron exposiciones de los socios, pero nunca el Salón de otoño, por carecer el espacio de las dimensiones suficientes (*Nuestro Salón de Exposiciones*, 1929).

10 Una de las explicaciones más explícitas la daba, en 1932, el entonces director del Museo de Arte Moderno de Madrid, que escribía a la viuda de un artista: «No debe V. olvidarse de la enorme crisis que actualmente está sufriendo el arte, consecuencia de la crisis económica mundial, que hace que todos los días bajen los precios los marchantes y los artistas y actualmente es muy difícil que un artista vivo o muerto pueda colocar sus obras» (Carta del 2 de noviembre de 1932, Archivo del Museo Nacional del Prado, MAM 3/95).



Figura 1. Carlos S. de Tejada, *La plaza de la villa*. Reproducción en el catálogo del salón de otoño de 1923.



Figura 2. Vicente García, *Castillo de Vozmediano*. Reproducción en el catálogo del salón de otoño de 1923

cada del argentino Nicolás Antonio de San Luis, que fue bien recibida. Además, aquel año, Juan de la Encina (1924: 1) destacó la valiosa aportación de Solana, Cristóbal Ruiz y Fernández Balbuena, de orientación moderna. Julio Cavestany (1924: 5), más conservador, añadía a esa selección de nombres destacados a Joaquín Mir y Pedro Antonio.

En 1925, la exposición contó con una instalación de arte chino y japonés y con una sección dedicada a la sociedad artística catalana «Cultivadores de las Artes» o «Conreadors de les arts», que fue descrita como contenedora de «vigorosos coloristas y notables lienzos de acabado dibujo y modernísimas tendencias» (*En el Retiro: el VI Salón de otoño*, 1925: 2). También se organizó una sala de «recuerdos» donde figuraban obras de José Llaneces y Antonio Esteve, fallecidos hacía poco (Pérez Bueno, 1925a: 2). Más allá de estas muestras especiales, José Francés (1925: 20) vio algunas aportaciones interesantes en la sección de pintura, que en general calificó de estólida, y en la de escultura, que contó con obras de Pérez Mateo, Santiago Bonome, Carmelo Vicent, Pérez Comendador o Fructuoso Orduna, entre otros. Ángel Vegue (1925: 3) también admitió encontrar cierta mejoría con respecto a salones anteriores por la presencia de algunos artistas salientes.

Ese pequeño progreso debe situarse en contexto. En la primavera de 1925 se celebró la primera exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos, un acontecimiento que supuso un punto de inflexión en el desarrollo y la consolidación de las corrientes modernas en España (Pérez Segura, 1998; 2002). Tanto este hecho como el impulso que empezaban a adquirir diversas agrupaciones de artistas con vocación renovadora han llevado a la historiografía a considerar 1925 como una fecha bisagra para el arte español contemporáneo (Brihuega, Lomba e Ybarra, 1995).

En 1926 no se celebró el salón, aunque la APE organizó un intercambio de obras con el Salón de otoño de París (G.G., 1926: 36). Este margen, en un panorama tan efervescente, podría haber generado alguna expectativa de renovación en las exposiciones de otoño. Sin embargo, en la edición de 1927, no se notaron cambios muy extremos, lo que hizo que la crítica repitiera comentarios muy similares a los de las ediciones anteriores (O., 1927: 4; Francés, 1927: 5).

En la *Revista de las Españas*, se decía: «lo de siempre: ausencia de maestros, discípulos mediocres que parodian a los maestros» (*Memoranda*, 1927: 593), aunque también se mencionaban algunos autores que conseguían destacar, como Aguirre, Almela, Acuña, Balbuena y Chicharro Briones. En otras reseñas se incluían varios nombres más, como Cristóbal Ruiz, Gonzalo Bilbao, Baroja, Rubio, Mariano Benlliure, o Marceliano Santamaría (*Ayer se inauguró el VII Salón de otoño*, 1927: 2). Ese año también hubo una exposición de grabado italiano y francés; una exhibición de arte argentino, en la que participaron Tito Cittadini, Enrique de Larrañaga y Roberto Ramaugé; otra retrospectiva del fallecido José Llaneces y una selección de obras de la Asociación de Arte de Barcelona (APE, 1927).

Pese a todo, algunos medios sí supieron detectar un leve progreso en el certamen de aquel año.¹¹ En *La Época* se decía que la pausa de 1926 había venido bien al salón, que se pre-

¹¹ Además de las que se citan a continuación: *Séptimo Salón de otoño*, 1927: 3; Gil Fillo, 1928a: 3.

sentaba «sin duda, superior a sus hermanos mayores en valores plásticos y en orientaciones [...] domina un tono medio que rompe de vez en cuando alguna obra destacada» (De Valdeavellano, L. G., 1927: 4). En *La Voz* (O., 1927: 4) y en *La Libertad* se comentaba que había «de todo: hasta obras magníficas, como pueden verse en las más sonadas exposiciones del extranjero» (*Ayer se inauguró el Salón de otoño*, 1927: 5). Manuel Abril (1927: 1), que había actuado como uno de los principales impulsores de la Sociedad de Artistas Ibéricos, también advirtió algunas mejoras en el salón, como «el sistema de ir dedicando cada sala o la mayoría de ellas a especialidades de arte». Asimismo, señalaba que, aunque la tónica general era algo «floja», era de admirar que aparecían pintores desconocidos que lograban sorprender con agrado.

En 1928, la crítica notó que participaban en la exposición muchos menos artistas que en ediciones anteriores (I. C., 1928: 11; O. S., 1928: 12), lo cual era cierto, pues en esta ocasión figuraron en la muestra tan solo 270 obras —frente a las 574 de la edición anterior—, además de una sala especial dedicada a los grabados de los maestros holandeses (APE, 1928). Ni en las actas de la junta directiva de la APE ni en la *Gaceta de Bellas Artes* ha quedado constancia de cuál fue el motivo que propició este decrecimiento. Tampoco se han hallado registros de una posible modificación del reglamento, aunque sí se renovó buena parte de la junta directiva. Pese a todo, buena parte de la crítica asumió que la mengua había sido fruto de un supuesto endurecimiento de los criterios de admisión por parte de la organización.

En *El Liberal* se hablaba de que ese rigor había resultado en que «muchas obras de las expuestas merecen alabanzas» (Pérez Bueno, 1928: 3). Gil Fillol describió el salón de ese año como «una exposición más, tal vez con un criterio menos intransigente en la admisión de obras y con mayor desdén por parte de pintores y escultores» (Gil Fillol, 1928b: 2). Por otro lado, en *La Esfera* (Francés, 1928: 36-37) y en *Estampa* se señaló que se estaba cayendo en los mismos «manejos caciquiles» que las exposiciones oficiales, y que la «autoridad artística» del nuevo presidente, Eduardo Chicharro, se veía entibiada por la intervención de aquellos que conducían la asociación (Gil Fillol, 1928c: 5). Precisamente por esa tibieza, Gil Fillol reconoció que había sido posible obtener financiación del Estado, ya que «no iba la dirección oficial de Bellas Artes a dar dinero y facilidades a un organismo cuya misión fuera combatible artísticamente haciendo ver al público las inconveniencias de una viciosa y anquilosada Exposición Nacional» (Gil Fillol, 1928b: 5).

En *El Imparcial*, el mismo autor publicó una columna algo más benevolente con los salones, afirmando que comprendía cuál era su intención: «la optimista posibilidad de que abriendo un salón a todas las ansias juveniles en desacuerdo con las normas gubernamentales de la exposición nacional, surgiera de vez en cuando el artista intrépido e insatisfecho capaz de imprimir nuevos rumbos» (Gil Fillol, 1928b: 2). No obstante, igual que lo habían hecho sus compañeros de profesión en los últimos años, admitía que el insatisfactorio resultado era fruto de un problema más grande:

No hay aquí ambiente para tanto. [...] No lo hay por falta de sentido innovador y por exceso de espíritu conservador; pero podría haberlo si nos hubiéramos cuidado de fomentar conscientemente las rebeldías de la juventud en lugar de extinguirlas y abortarlas con esa funesta incomprensión que ha sido norma nuestra en las manifestaciones artísticas. De tal suerte ponemos trabas a las audaces expansiones juveniles, que puede afirmarse que en nuestro país la juventud artística no pasa de la adolescencia (Gil Fillol, 1928a: 2).

Es posible que este comentario estuviera motivado, entre otras cosas, por la desalentadora interrupción de la Sociedad de Artistas Ibéricos tras su primera exposición, debida a la falta de apoyo institucional, a dificultades organizativas internas y a un clima cultural todavía poco receptivo a la vanguardia (Brihuega y Lomba, 1995; Pérez Segura, 2003). Esa preferencia por el arte más conservador pudo apreciarse especialmente en las críticas dedicadas al salón de 1929. Por ejemplo, el diario *La Prensa* lamentaba que había poca presencia de pintores consagrados, puesto que estos generalmente guardaban sus obras más novedosas para otro tipo de exposiciones, y que su inclusión podría compensar «la mediocridad de los principiantes» (*El IX Salón de otoño*, 1929: 1).

No fue esta una opinión generalizada, pues la mayoría de la crítica coincidió en advertir una concurrencia de artistas consolidados superior a la de ediciones anteriores: «Ortiz Echagüe, Pinazo, Solana, Julio Moisés, Benedito, Adsuara, etc» (De Valdeavellano, L. G., 1929: 2). Lafuente Ferrari confirmó que en aquel salón había una gran concurrencia de autores

«medallados» que «muestran, y es el mayor interés, novedades y evoluciones en su técnica que los rejuvenecen y los hacen dignos de una reconsagración» (Lafuente, 1929: 3). Además, la exposición contó con una sala dedicada al escultor José Capuz (APE, 1929).¹²

En *La Voz* (Noveno Salón de otoño, 1929: 3) y en *La Libertad* (Inauguración del Salón de otoño, 1929: 8) se señaló aquella concurrencia como algo positivo, y en *El Imparcial* (Gil Fillol, 1929b: 8), *Atlántico* (Marquina, 1929: 63-67) y *El Sol* (Ballesteros de Martos, 1929: 4) se explicó que la participación de autores de renombre se debía a la última renovación de la junta directiva de la APE —encabezada ahora por José Francés, aunque dimitió a mediados de año (Asociación Española de Pintores y Escultores, s.f.b.)—, y a que Ortiz Echagüe, Ricardo Baroja, Eugenio Hermoso y Juan Cristóbal habían conformado el jurado de admisión. En *Blanco y Negro* (Méndez Casal, 1929) y en la *Gaceta de Bellas Artes* (APE, 1929) se reconocía que la participación de artistas normalmente ajenos a ese tipo de exposiciones se había debido, en concreto, a las gestiones de Antonio Ortiz Echagüe. Para Juan de la Encina (1929:1) y Gil Fillol (1929a y 1929b), sin embargo, esa renovación no fue suficiente como para que se percibiera un resultado superior al ofrecido en salones anteriores.

Como contrapunto, Gil Fillol (1929b: 3) y Lafuente Ferrari (1929: 3), coincidieron en señalar la elevada participación de artistas mujeres especialmente válidas, lo cual no es de extrañar si se tiene en cuenta que el Salón de otoño tenía por misión no discriminar a los artistas por su trayectoria, estilo o producción. De entre las expositoras de ese año destacó la pintora Ángeles Santos, que presentó al certamen un autorretrato, *Niñas* y *Un mundo* (APE, 1929).

Si en 1929 el protagonismo había recaído en los artistas consagrados, en 1930 la tónica general del certamen fue la opuesta, al concentrarse la atención en la participación extraordinaria de los artistas de avanzada. En *El Sol*, de hecho, se opinaba que concurrían «menos artistas prestigiosos», pero se advertía, en cambio, «mayor número de artistas jóvenes y más amplitud en el criterio selectivo» (Ballesteros de Martos, 1930: 2). En otros medios se incidió en la significativa presencia de autores con lenguajes modernos, como Pedro Sánchez, Genaro Lahuerta, Timoteo Pérez Rubio, Mariano de Cossío, Juan José Cobo Barquera, Agustín Olguera, Santiago Pelegrín Martínez, Francisco Rojas u Horacio Ferrer, etc., cuyas obras fueron, por lo general, muy bien recibidas (Abril, 1930a: 16-22; O., 1930: 3; De Valdeavellano, L. G., 1930: 5; Bort-Vela, 1930: 4; Sorel, 1930a: 8; Criado y Romero, 1931: 9).

No se ha podido hallar documentación que confirme cuál fue el motor de esta participación extraordinaria. No obstante, es plausible que respondiera a la decisión de la APE de reservar la sala monográfica a Ángeles Santos, a raíz del éxito que la artista había cosechado el año anterior. Prueba de la repercusión alcanzada fue la atención que dedicó la prensa a la joven artista, con varios reportajes ilustrados con reproducciones de sus obras (Abril, 1930: 20-21; Francés, 1930: 40-42; Carnes, 1930: 15; Sorel, 1930b: 3; De la Encina, 1930: 1). Asimismo, conviene señalar que desde 1929 formaba parte de la junta directiva Roberto Fernández Balbuena, miembro de la SAI, y que en 1930 la dirección de dicha Junta había vuelto a cambiar, quedando a cargo Julio Moisés hasta 1935.

La orientación académica del nuevo director se vio reflejada en el resto de salas especiales, dedicadas a Eduardo Rosales y Ricardo Verdugo-Landi, que fueron más apreciadas por la crítica conservadora (León Domínguez, 1930). Pese a todo, la atención acaparada por Santos y por el resto de representantes del arte nuevo denotaba unas ansias de renovación del panorama artístico que eclosionarían en la Segunda República.

4. LA SEGUNDA REPÚBLICA: TIBIAS TRANSFORMACIONES

El 10 de octubre de 1931 abrió sus puertas el XI Salón de otoño, el primero celebrado bajo el sistema republicano. A la inauguración acudió Ricardo de Orueta, entonces Director general de Bellas Artes, en representación del gobierno (*El XI Salón de otoño*, 1930).

En la *Gaceta de Bellas Artes* se describió el salón de aquel año como «el más logrado y concurrido que se ha visto» (*Nuestra exposición*, 1931: 5) y en *Nuevo Mundo*, José Francés

¹² En *Estampa* se publicó un reportaje específico sobre la aportación de José Capuz (Gil Fillol, 1929c), así como otros dedicados a la participación concreta de algunos artistas especialmente meritorios, como Ortiz Echagüe (Gil Fillol, 1929d) o José Pinazo (Gil Fillol, 1929e).

coincidió en que era «el mejor de cuantos lleva presentados la Asociación de Pintores y Escultores» (Francés, 1931: 23). Sin embargo, el resto de reseñas no fueron igual de positivas, quizá esta vez azuzadas por las esperanzas puestas en el cambio de régimen. Especialmente combativo se mostró el artista Francisco Mateos, quien llegó a afirmar que «por flojos y antiartísticos que hayan sido todos los otros certámenes anteriores, ninguno llegó a la negación, casi estultez, que el actualmente abierto» (Mateos, 1931: 4).

Casi todos los medios continuaron reprochando que la excesiva tolerancia de los salones hacía que las obras llamativas se perdieran entre una abundancia anodina. Según *La Época*, esto había hecho que los autores más innovadores buscaran otros espacios en los que pudieran destacar, como la exposición permanente del Círculo de Bellas Artes, «sin tener que esperar a que llegue la exposición bienal o el Salón de otoño, pues en uno y otro certamen —en aquel por defecto y en este por exceso de tolerancia— se llega al atrofiamiento de entusiasmo y de estímulo» (L. B., 1931a: 1). En la misma línea, Manuel Abril opinó que los «certámenes cuantitativos» (Abril, 1931b: 13), organizados sin ningún hilo conector ni coherencia estética, carecían de sentido y que las exposiciones debían perseguir algún propósito más allá del de reunir cuadros, «sobre todo cuando ocurre como ahora, que los mismos artistas se retraen y no envían o envían cualquier cosa» (Abril, 1931a: 5).

Gil Fillol comentaba que, aunque se habían vuelto a renovar las juntas de la Asociación de Pintores y Escultores y corregido varios errores, los salones continuaban manteniendo los mismos defectos advertidos en la década anterior:

Una exposición organizada por elementos no oficiales, por los propios artistas, sin recompensas ni jurados, sin ninguno de aquellos arbitrios con los que más podían prosperar el favoritismo y la coacción, había de ser reflejo verdadero, libre y exacto y fértil del momento artístico español. [...] En once años de enmiendas y rectificaciones no se ha logrado enmendar y rectificar el fracaso congénito [...] Desvirtuado desde sus comienzos, el Salón de otoño sólo se distingue de la Exposición oficial por su aparente eclecticismo, en el que, sin embargo, únicamente se barajan firmas y tendencias de sobra conocidas. [...] Ese supuesto eclecticismo no se extiende desde los retrógrados a los más extremistas, sino simplemente de lo bueno a lo malo (Gil Fillol, 1931a: 14).

Incluso la propia APE, desde la *Gaceta de Bellas Artes*, parecía ser más consciente de que esa amplitud les frenaba a la hora de ofrecer una muestra coherente: «Claro que sería mejor eliminar cuanto no merece ser exhibido; pero no puede olvidarse tampoco el carácter de obligatoria tolerancia de estas Exposiciones organizadas por una entidad donde tienen derecho a concurrir todos sus asociados y que, además, procura cumplir una misión de apoyo y estímulo a desvalidos y principiantes» (*Nuestra exposición*, 1931: 6). Luis de Galingosa, en *Blanco y Negro* y desde una perspectiva más realista concluía: «El Salón de otoño de 1931 no nos depara ninguna revelación culminante, no ofrece siguiera el acopio de firmas de primer rango de otros años; pero tiene, en cambio, una unidad y una tónica de ponderado sentimiento artístico como pocas veces lograra» (De Galingosa, 1931: 15).

Aquel salón dispuso cuatro salas con instalaciones especiales, una de ellas dedicada al fallecido Genaro Pérez Villaamil. Las otras tres fueron designadas a la Unión de Dibujantes, al escultor José Planes y a la pintora Pura Vázquez de la Varga (APE, 1931).

La Unión de Dibujantes acababa de elegir una nueva junta directiva —cuya dirección ocupó José Francés— que anunció querer «preparar una completa y amplia renovación de sus actividades e iniciativas» (*La Unión de Dibujantes Españoles*, 1931). Prueba de ello es que, además de exponer conjuntamente en el Salón de otoño, la agrupación se integró al año siguiente en el jurado de la exposición nacional. Tanto su sala, como la dedicada a José Planés, fueron bien recibidas, aunque no se les prestó excesiva atención. Más interés despertó, en general, la sección de escultura, que según Gil Fillol (1931c: 14) demostraba estar en «un florecimiento mayor que la pintura», como podía apreciarse no solo en la sala de Planés, sino también en las obras de Emiliano Barral o de José Ortells.

La sala dedicada a la pintora Pura Vázquez de la Varga (FIGURA 3) llamó especialmente la atención. Las obras presentadas en aquella ocasión habían sido creadas en colaboración con Pedro Luis Díaz Orfila, quien acompañó las imágenes de poemas relacionados con aquello que

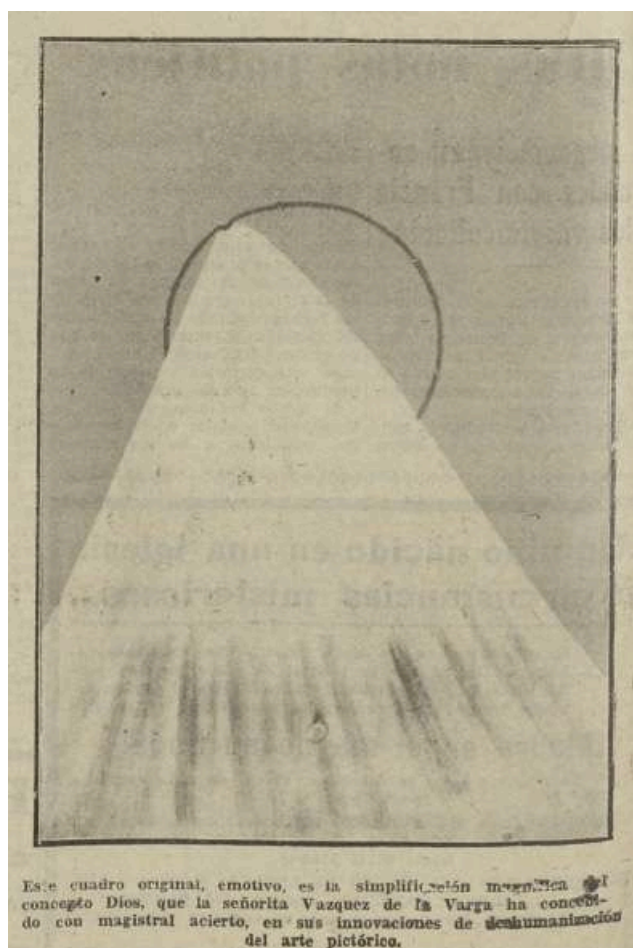


Figura 3. Pura Vázquez, Dios. Reproducción en la tierra, 06-03-1931

representaban (Francés, 1931: 23-25; Rodríguez, 1931: 6). Su ecléctica pintura fue admirada, sobre todo, por los autores más vinculados al arte nuevo, como Francisco Mateos (1931: 4) o Manuel Abril (1931c: 64). En contraposición, Gil Fillol llegó a calificarla como «pintura incongruente que no tiene cabida en las tradiciones antiguas ni en las futuras posibilidades del arte de pintar» (Gil Fillol, 1931a: 14). En otros medios, sencillamente, se presentó como incomprensible:

En la sala XI absorbe toda la pintura futurista de Pura Vázquez de la Varga. Absurda, con concepciones de una definida excentricidad, se ve, sin embargo, que esta artista sabe pintar. Sus óleos necesitan una explicación prevista. De ahí que sus cuadros ¿Una mujer?, ¿Un hombre? sean un triángulo, una hoja de parra y algunas otras manifestaciones absurdas, pero en todo ello se ve el dominio del color que demuestra que la artista, el día que se decida a pintar en serio, lo hará a la perfección (L. B., 1931b: 1).

Por otro lado, como solía ser habitual, el carácter arriesgado de la pintura de Pura Vázquez dio pie a la publicación de comentarios sobre el arte hecho por mujeres en y, en general, sobre la progresiva emancipación femenina que estaba impulsando la república, como puede apreciarse en estas líneas de Gil Fillol:

A una señorita corresponde la nota más discutida del concurso: a Pura Vázquez de la Varga, autora de una colección de cuadros de tendencia ocultista. Pura Vázquez atenta manejar el simbolismo a la manera como algunas sectas religiosas emplean los atributos de la divinidad en sus carteles de propaganda [...] Nada hay en ella que despierta la curiosidad: ni los motivos, demasiado simplistas, ni el color, por lo general sucio, ni la técnica intencionadamente descuidada. El recuerdo de otras pintoras y de otras salas, que tuvieron cierta notoriedad en estas mismas Exposiciones, resta interés a los propósitos revolucionarios de Pura Vázquez. Si la audacia femenina no pasa de ahí, no creo que la concesión del voto a la mujer reporte graves preocupaciones al Estado (Gil Fillol, 1931b: 14)



Figura 4. Rosario de velasco, *el baño*. Reproducción en el catálogo del salón de otoño de 1931

Otros aprovecharon la oportunidad para traer a colación el nombre de otras participantes notorias, como Marisa Pinazo, María Muntadas, o Rosario Velasco, que presentó *El baño* (FIGURA 4), calificada como «una de las mejores obras del salón» (Francés, 1931: 23). En general, la presencia de artistas mujeres en el panorama artístico español fue expandiéndose en los años treinta, no solo en los salones de otoño, sino también en el resto de exposiciones públicas.

En 1932, la prensa prestó especial atención a la labor de la organización, que ese año había decidido dedicar las salas monográficas del salón a Benlliure y a Sorolla (Abril, 1932a). Los comentarios más positivos se dirigieron al montaje museográfico que, según Gil Fillol, tenía más sentido que el de ediciones anteriores (Gil Fillol, 1932a; Gil Fillol, 1932b). Lo mismo opinaba José Francés, quien calificó la distribución de «excelente», señalando que los organizadores habían conseguido que en las salas «únicamente parecen visibles y destacados los que merecen serlo y dejan en piadoso olvido a los innecesarios de ver» (Francés, 1932: 9-10). También se redujo considerablemente la cantidad de obras expuestas, de 614 en la edición anterior a 343 en la presente (APE 1931 y 1932).

La crítica, no obstante, volvió a reiterar sus lamentos por la falta de innovación en los participantes. Así lo comentaba Gil Fillol: «Con doce Salones de otoño, donde acude el que quiere, donde se respetan no solo las audacias artísticas, sino las audacias antiartísticas, el genio reformador no surge» (Gil Fillol, 1932a: 14). Desde una perspectiva más amplia, podemos discutir que el «genio reformador» sí que estaba surgiendo en España, pero en otros escenarios.

Durante el primer bienio de la Segunda República, se habían abierto algunas plataformas expositivas dedicadas exclusivamente al arte nuevo (Brihuega, 2002 y 2019). El Museo de Arte Moderno había comenzado a programar exposiciones temporales dedicadas a autores y autoras contemporáneos (Jiménez-Blanco, 1989) y la Sociedad de Artistas Ibéricos pudo resurgir gracias al apoyo del Estado para organizar varias muestras en España y en el extranjero (Pérez Segura, 2002). En otros rincones del panorama nacional, pudieron florecer diversas agrupaciones próximas a los lenguajes vanguardistas (Brihuega, 1982). De esta forma, las corrientes modernas parecían establecerse en España, pero, aunque por su planteamiento aperturista el Salón de otoño podría haber constituido un marco idóneo para su difusión, algunos artistas prefirieron espacios más específicos para el desarrollo de su actividad.

Especialmente sonado, en este sentido, fue un artículo escrito por Manuel Abril para el diario *Luz*. Después de una reflexión sobre cómo la crítica conservadora atacaba a los artistas modernos, mientras que a la crítica progresista se le solía pedir benevolencia con los conservadores, el autor concretaba:

Que en este Salón de otoño han puesto honrado afán varias personas no lo dudamos nosotros; pero creemos que ese esfuerzo es pernicioso, cuando menos infecundo. Que los muertos entierren a los muertos. Los varios artistas dignos que hay en esa Asociación de Pintores y Escultores o no se ocupan de ella o, cuando se ocupan de ella, lo tienen que dejar, desalentados y exhaustos, por el peso agotador de la masa inerte de ella. Por eso nos parece que los varios beneméritos que hay en esa Asociación se están cansando en vano (Abril, 1932a: 8).

Unos días más tarde, Ángel Vegue contestó a Manuel Abril, defendiendo el arte «conservador» que se exponía en los salones:

Manuel Abril, que ha sido, como yo, jurado de admisión y de colocación en la última Exposición Nacional de Bellas Artes, sabe de sobra que una buena parte de nuestros artistas permanece al margen del movimiento renovador que anima a una minoría. El partido conservador cuenta o debe contar con un respeto que el crítico ecléctico no regateará en cuanto le consta la licitud de un propósito artístico. En arte cualquier actitud está bien cuando está bien. Viejo y nuevo no significan malo y bueno. Hay viejo bueno como nuevo malo, y viceversa» (Vegue y Goldoni, 1932: 3).

Abril, de vuelta, respondió a Vegue, afirmando que no tenía ningún problema con el arte más tradicional. Es más, opinaba que la APE debía especializarse en ese estilo, utilizando los salones para «ofrecer una muestra del arte que hoy producen [...] los pintores más que nada de derechas; los “conservadores” buenos, los “tradicionales” buenos, y luego, mezclados con ellos, lo mediano y la morralla, si se quiere, pero habiendo de los “ases” cantidad suficiente para compensar el resto» (Abril, 1932b: 8). Para Abril, no tenía sentido buscar en esta asociación algo que ya estaban ofreciendo otras:

Están, tal como están, bien distribuidas las cosas para que así se estructuren: la Sociedad de Amigos del Arte, para todo cuanto significa arte del pasado [...]; la Asociación de Pintores y Escultores, para todo lo que signifique derechos del arte vivo; y otra Sociedad tercera —la de Ibéricos, acaso, sí acierta a cumplir su cometido— para atender y recoger la mitad izquierda del arte, desde el centro moderado hasta el extremismo izquierdista. Nada quedaría así desatendido, y la historia artística de España podría estar de ese modo en plenitud de cultivo y esplendor, porque cada organismo atendería a lo suyo sin incompatibilidades ni trabas (Abril, 1932b: 8).

José María Marañón (1932a) también ofreció algunas propuestas de mejora, en su caso, más neutras, afirmando que el Salón podría ganar si se invitara a algunos artistas de renombre, se tamizara el envío de los asociados y las asociadas, y si se expusiera de la juventud, lo más nuevo. Parece que esta fue la opinión que más caló en la APE, lo cual hizo que el salón de 1933 fuera considerado superior a los anteriores. En la *Gaceta de Bellas Artes* fue calificado como «el mejor certamen de los organizados por nuestra Asociación de Pintores y Escultores y el que mejor indica en parte el exponente del arte español contemporáneo» (Estévez-Ortega, 1933: 8). Los argumentos que justificaban esta afirmación eran que el salón era más amplio —aunque se celebró en el mismo local—, que figuraban todos los géneros y, sobre todo, que el jurado no había puesto trabas «al arte joven, moderno y audaz, por avanzadas que fuesen las ideas estéticas de los expositores, tolerando gestos y atrevimientos que, para muchos, pasan de la linde de lo artístico y caen en lo grotesco y bufo» (Estévez-Ortega, 1933: 8).

En otras publicaciones también se encontró este optimismo. La mayoría de críticos coincidieron en que ese salón había sido el mejor hasta la fecha, en que habían concurrido artistas muy interesantes y en que la organización había hecho un buen trabajo colocando las obras, de forma que las buenas destacaran por encima de las demás (Abril, 1933a y 1933b; López Izquierdo, 1933; Marañón, 1933; *Se inaugura el XIII Salón de otoño*, 1933; *Inauguración del XIII Salón de otoño*, 1933). En *Nuevo Mundo*, José Francés asignaba especialmente este hecho al esfuerzo de Enrique Estévez Ortega, quien había hecho un considerable trabajo para ofrecer «una exhibición digna de estimarse como síntoma y como resultado» (Francés, 1933: 4). Además, vinculó el avance en los salones de otoño con la instauración de la Segunda República:

Es a partir del Salón XI cuando, por encima de los obstáculos y dificultades arrastrados desde los anteriores, se empieza a notar un adelanto depurador y un sentido más exacto de la finalidad estética de esta Exposición anual. Especialmente este año. Encontramos, desde luego, ponderado y elocuente un resumen de normas y credos actuales (Francés, 1933: 4).

En *La Época*, incluso se estableció una comparación positiva con respecto a las exposiciones nacionales. Pese a que el Estado había impuesto una serie de medidas para facilitar la integración de las tendencias modernas en aquellas (Caparrós, 2015; Brihuega, 2019), el periódico publicaba que la última nacional había fallado en «ser la verdadera expresión de la vitalidad artística de nuestro país» y que «de seguir como esta vez, llegaremos a la consecuencia de que es en extremo conveniente ir pensando en la desaparición de las exposiciones oficiales para darles más vida y notoriedad a estas» (L. B. 1933: 6).

En esta ocasión, el salón tuvo salas dedicadas a Marceliano Santa María, Julio Romero de Torres y «los artistas catalanes» (Estévez-Ortega, 1933: 9). También figuraron autores consagrados como José Gutiérrez Solana, cuya obra fue altamente elogiada (Estévez-Ortega, 1933: 21; Abril, Manuel, 1933c: 8; De Lezama, 1933: 5). Sin embargo, la mayoría de los halagos fueron dirigidos hacia una sala cedida a los pintores «constructivos», que exponían juntos por primera vez. Desafortunadamente, los títulos de las obras no figuraron en el catálogo de la muestra (APE, 1933), aunque sí conocemos los nombres de los artistas que participaron: Torres García, Benjamín Palencia, Rodríguez Luna, Moreno Villa, Ortiz, Francisco Mateos, Luis Castellanos, Maruja Mallo, y escultóricos de Alberto, Díaz Yepes y Julio González. También sabemos que, a propósito de esta exposición, dieron conferencias Torres-García, Benjamín Palencia, Salas-Viu y Azcoaga (*Correo de las artes*, 1933: 14).

Como se ha adelantado, la iniciativa —totalmente contraria a la sugerencia de Abril— acaparó el protagonismo de la mayoría de artículos dedicados al certamen, lo cual resulta sintomático del rumbo que ansiaba tomar el arte español de los años treinta. No obstante, conviene puntualizar que la inclusión de estos artistas no fue idea de la asociación, como solía ser habitual. Manuel Abril explicó que el grupo había «solicitado una sala para en ella exponer de un modo autónomo» (Abril, 1933a: 8) y en la tinerfeña *Gaceta de Arte*, Guillermo de Torre confirmaba que Torres-García había solicitado al salón una sala para que expusiera el grupo (De Torre, 1933: s. f.).

No sabemos qué llevó a los constructivos a buscar esa colaboración con el salón, pero de Torre comentaba que un grupo de artistas modernos había solicitado exponer en el mismo palacio del Retiro la primavera anterior y que, aunque en un principio esa solicitud fue aprobada, finalmente les retiraron el permiso. Se lamentaba así de que, aunque el gobierno estaba tratando de llevar a cabo iniciativas para la renovación de algunos mecanismos artísticos, también estaba permitiendo «que los espíritus reaccionarios, desde el Ministerio de Instrucción Pública, [...] continúen obstaculizando cualquier obra renovadora» (De Torre, 1933: s. f.). Es posible que ante esta realidad, Torres-García decidiera aprovechar la apertura y el peso de los salones para agilizar la búsqueda de un local de exposición.

El pesimismo de Guillermo de Torre pareció confirmarse al año siguiente, cuando el salón volvió a su discurso habitual. La parcial *Gaceta de Bellas Artes*, como de costumbre, observó que el salón de 1934 era «uno de los más interesantes y más nutridos de obras», aunque advertía la ausencia de firmas importantes. Además, a pesar de ser el boletín oficial de la APE, no dudó en señalar cierta tibieza:

Como en otros anteriores, el Jurado de admisión y calificación, rectificando el criterio de algunos años, ha mostrado una gran amplitud de criterio, y a su generosa condescendencia se debe el que figuren en la Exposición obras de la más opuesta tendencia: desde el cuadro histórico a la elucubración jeroglífica. [...] En general, la tónica del salón es de discreción (*El anual acontecimiento artístico*, 1933: 1).

El conservador diario *El Universo* elogió la labor de los organizadores por la colocación de las obras y la distribución de las salas, en las que, según el crítico, estaban presentes «todas las ideas y tendencias modernas, así como también las que representan el arte de épocas

pasadas» (*El XIV Salón de otoño*, 1934: 11). Otros encontraron frustradas sus expectativas de novedad, acrecentadas por la experiencia del año anterior. En general, el sentimiento que prevaleció en la crítica fue la indiferencia, ya que la mayoría de articulistas no hallaron la exposición especialmente reseñable, ni por buena ni por mala.

Gil Fillol, por ejemplo, observó que el salón era muy similar a la exposición nacional, que no había ninguna mejora ni evolución con respecto a los anteriores, y que no se presentaban novedades (1934: 18). En la misma línea, Julián Moret opinaba: «exposición muy numerosa, de tendencias templadas. No existe el destacado gesto de una personalidad, pero tampoco se acusa una degradada intención plástica. [...] Ideas y procedimientos de siempre. El arte está detenido» (Moret, 1934: 3).

Manuel Abril trató de justificar ese carácter con «que este Salón fuese pobre y escaso de obra de interés por haberse realizado en primavera la Exposición bienal de Bellas Artes. El que más y el que menos habría enviado sus obras a la Exposición de primavera y estaría sin producción en el otoño» (Abril, 1934a: 40-41). En general, el crítico opinaba que no había demasiadas obras buenas en el salón, pero que ese tipo de exposiciones servían para plasmar las orientaciones dominantes del país y para esclarecer las posiciones que adoptaban unos u otros artistas. Concluía, entonces, que el salón corroboraba que la evolución del arte en España estaba en un momento de cambio en positivo, en el que «cada vez se copian menos los unos a los otros, y cada vez se asienta más la libertad» (Abril, 1934a: 43).

La sala retrospectiva se dedicó, en aquella ocasión, a Antonio Muñoz Degraín, fallecido en 1924 (APE, 1934). Sin embargo, también figuraron obras de Moreno Carbonero y Marceliano Santa María que, aunque se mostraron integradas en el certamen, fueron vistas por la crítica como aportaciones especiales (Abril, 1934a: 41). La *Gaceta de Bellas Artes* denotaba, en esta ocasión, una postura conservadora, opinando que estos tres artistas subían el nivel del salón y mostraban «el ímpetu de otra época en la que se rendía culto a la anécdota, había una noble preocupación por componer y se advertía una preocupación literaria que hoy ha desaparecido casi por completo» (*El anual acontecimiento artístico*, 1934: 2).

Gil Fillol sin embargo, se preguntaba «si el Salón de otoño ha sido proyectado para eso. Porque para admirar a los que ya admirábamos, para volver a ver a los ya conocidos, sin que su ejemplo se tome como estímulo, no valdría la pena». Elogiaba, así, a los artistas consagrados que continuaban participando en el certamen como apoyo a la APE, pero lamentaba la falta de concurrencia de los artistas más nuevos (Gil Fillol, 1934: 18). Eso no quiere decir que aquellos no estuvieran. En este sentido, destacaron, por ejemplo, las aportaciones de José y Margarita Frau, quienes según Manuel Abril daban «la nota más cumplida de sensibilidad poética del Salón» (Abril, 1934b: 89-90). Sin embargo, como ocurrió en otras ocasiones, su producción quedó diluida en un conjunto excesivamente amplio.

En mayo de 1935 la Asociación de Pintores y Escultores organizó una exposición colectiva en Madrid, complementaria al salón, con objeto de festejar el vigesimoquinto aniversario de su fundación. La exposición se inauguró en el Palacio de Cristal y siguió el mismo reglamento que los Salones de otoño (*Exposición de Bellas Artes*, 1935: 5). Las críticas hacia este certamen, sin embargo, fueron incluso más mordaces que las de los salones regulares.

En *El Siglo Futuro*, se dijo que no existía en la muestra ninguna obra sobresaliente y que en general, se trataba de «un conjunto de medias tintas» (Don Lápiz, 1935: 22). *El Heraldo de Madrid* publicó un artículo titulado «Si Goya levantase la cabeza...Una exposición de Bellas Artes, en donde lo mejor es un concierto que dan las ranas a la puerta» (J. D. M., 1935: 16). Manuel Abril, en la misma línea, escribió: «aquello es pobre, destartado y, en general, malísimo. [...] En lo que a la pintura se refiere, la Exposición de que hablamos parece constituida casi toda por principiantes torpes y por veteranos fracasados» (Abril, 1935: 4). Ángel Vegue en *La Voz* observó que «ni por su cantidad, ni tampoco por su calidad, es muy notable la exposición» y se lamentaba de la ausencia de salas de carácter retrospectivo, «nota simpática de los últimos salones», de la que careció esta muestra (Vegue y Goldoni, 1935: 3).

En la revista *Oasis* se explicó que la falta de artistas afamados revestía a la exposición de poca importancia. El motivo de su ausencia, según el escritor Diego Alba Cotrina (1935), era que se encontraban desmotivados por la falta de oportunidades que les brindaban este tipo de exposiciones. Ángel Vegue (1935) también admitió haber esperado la concurrencia de

artistas prestigiosos, dado que se trataba de un aniversario. Por el contrario, en la *Gaceta de Bellas Artes* se criticó el alejamiento de los artistas próximos a la vanguardia:

Por razones que no hemos de destacar ahora, se ha retraído una masa considerable de artistas que solían concurrir a estas exposiciones [...] Yo bien sé por qué, y harto discreto soy con no darlo a la publicidad, el motivo por el cual, los artistas modernos y de vanguardia, no han querido concurrir con sus obras este año a la exposición, que sin notas estridentes, ni obras de empaque y envergadura, ofrece un tono gris, suave, en el que se destacan los nombres de siempre (*En el XXV Aniversario de la APE*, 1935: 4).

En cualquier caso, la exposición fue acompañada de varios actos de celebración del aniversario; entre otras, algunas conferencias sobre el panorama artístico del momento. Resulta significativo referenciar el artículo de la *Gaceta de Bellas Artes* en el que se recogieron los discursos pronunciados por José Francés —entonces director de la Academia de Bellas Artes— y Antonio Méndez Casal. Francés habló «de toda la rica variedad de tendencias y de motivos del arte en España en el último lustro». A su discurso, la revista de la APE dedicó un párrafo. Por el contrario, a Méndez Casal se le dedicó una página completa plagada de efusivos elogios. El tema del que habló este último fue diametralmente opuesto al de Francés, mostrándose contrario al arte contemporáneo, tachándolo de «deshumanizador» y «desnacionalizador», y criticando a los artistas vanguardistas emigrados a París, porque según él «lo justo y patriótico sería favorecer el desenvolvimiento del arte hispano y de su personalidad, buena o mala, pero nacional». Criticó también la inspiración en el arte extranjero e incluso —sin demasiada relación con el objeto del discurso— a las mujeres modernas, que cultivaban el «neopaganismo» y habían olvidado el sentido de moral (*El XXV Aniversario de la APE*, 1935: 38-39). La difusión otorgada a ambas posiciones denotaba hacia donde se inclinaba la APE en aquel momento.

La exposición celebrada en primavera no sustituyó al Salón de otoño, que se celebró unos meses más tarde, con la misma junta directiva, pero diferente jurado de calificación (APE, 1935). Las críticas fueron similares a las de otros años, con la falta de novedad y la baja calidad como *leit motivs* (El Otro, 1935; Gil Fillol, 1935a; Estévez-Ortega, 1935; Suárez Solís, 1935). La sala retrospectiva se dedicó al escultor Mateo Inurria, fallecido en 1924.

Además, algunas reseñas coincidieron en observar, en esta ocasión, una baja variedad temática, con «poca pintura de asuntos y abundancia de paisajes y naturalezas muertas» (Estévez-Ortega, 1935: 5). Gil Fillol publicó «Tengo que repetirlo una vez más: la pintura de paisaje es el género que más abunda en las Exposiciones colectivas y el que menos destaca [...] La gente no repara en ellos» (Gil Fillol, 1935b: 34). En *El Herald de Madrid*, por otro lado, señaló una preponderancia del desnudo femenino, bromeando incluso con abrigar a «estas noventa y siete mujeres desnudas» ante el mal clima y las lluvias del otoño madrileño (C. y R., 1935:9). La manera de ejecutar estos géneros tampoco fue bien vista por críticos como Mariano Rodríguez de Rivas, que se quejó de que a los artistas «algo les lleva a no considerar sino lo enfermo: desnudos desagradables, paisajes sucios y cacharros humildes» (Rodríguez de Rivas, 1935: 14).

Las mujeres, sin embargo, no destacaron solo como objeto artístico, pues en *Ahora* se afirmó acerca de este salón: «La mujer ha hecho la mayor aportación artística que se conoce. Entre los expositores se destacan cerca de treinta señoritas, que presentan en el Salón de otoño una buena cantidad de pinturas y esculturas» (*En el Salón de otoño*, 1935: 29). Algunas de las participantes, en esta ocasión, fueron Eva Aggerholm, Marisa Pinazo, Margarita Frau o María Multedo (APE, 1935).

Aquel fue el último Salón de otoño celebrado antes de la dictadura franquista. Su trayectoria fue interrumpida por la Guerra Civil y hasta 1942, la celebración de los certámenes no fue retomada. Desde entonces, hasta la actualidad, los salones de otoño se han celebrado anual o bianualmente en Madrid, aunque en un contexto muy distinto a aquel que les vio nacer: el de los años veinte y treinta del siglo XX.

5. CONCLUSIONES

Con lo expuesto en este estudio, es posible afirmar que los salones de otoño constituyeron uno de los acontecimientos artísticos de referencia en la España de la Edad de Plata por su apertura hacia todo tipo de trayectorias y tendencias, y por la significativa cantidad de obras y artistas que pasaron por ellos. La recuperación y el análisis de más de un centenar de artículos dedicados a dichas exposiciones ha permitido confirmar la relevancia que alcanzaron dichas plataformas y arrojar luz sobre su funcionamiento y recepción.

Los salones surgieron en respuesta a un sistema artístico poco estimulante, lo cual resulta clave para comprender su valor, pero también las limitaciones a las que debieron hacer frente. Ante la escasez de mercado privado y los acusados problemas que presentaban las exposiciones nacionales, la Asociación de Pintores y Escultores buscó crear un espacio abierto y tolerante, que acogiera a todos aquellos creadores y creadoras que, por su estilo o su experiencia no tuvieran cabida en otras plataformas. Como se ha demostrado, los primeros salones contaron algunas participaciones notables; sin embargo, frente aquel panorama general, resultaba poco realista esperar que la iniciativa fuera suficiente para impulsar por sí sola una renovación trascendente, sobre todo en ausencia de recompensas económicas. Aquella situación provocó que muchos artistas se decantaran por estilos más asentados —caducos, según algunos críticos— en lugar de explorar otros rumbos (Khiel, 1922a). Como consecuencia, los salones de los años veinte se vieron dominados por una mayoría de participantes de escaso relieve o aficionados, que convivieron con los maestros consagrados que formaban parte de la asociación y algunos artistas invitados.

A medida que avanzó aquella década, la apertura hacia el arte nuevo fue cogiendo peso, lo cual pudo apreciarse en algunas ediciones del salón: en 1929 la APE decidió dedicar una sala monográfica a Ángeles Santos; en 1931, a Pura Vázquez de la Varga, y en 1933, el grupo de arte constructivo solicitó participar en la muestra, lo cual demostraba que, en un clima más abierto a las corrientes modernas, la innovación florecía. Cabe señalar que algunas de las aportaciones más relevantes fueron enviadas por mujeres, como Rosario de Velasco, Marisa Pinazo, Eva Aggerholm o Margarita Frau. Como se ha explicado, la proclama aperturista del salón favoreció que numerosas artistas, profesionales o *amateurs*, encontraran en él un espacio expositivo más alentador para presentar sus obras ante el público.

En conjunto, el mérito principal del salón fue el de crear una plataforma tolerante y desprejuiciada, en una fecha relativamente temprana, en la que convivieron expositores y expositoras de tendencias muy diversas. Además, es probable que dicha diversidad, contenida en un solo espacio, pudiera propiciar la inspiración o la creación de sinergias entre distintos creadores y creadoras participantes. Pese a su valor positivo, la transigencia y la heterogeneidad que caracterizaron al salón pronto se convirtieron en su gran hándicap, pues, como se ha visto, la prensa señaló constantemente que las pocas aportaciones que lograban destacar se perdían entre una excesiva cantidad de obras de poco mérito que la APE se negaba a rechazar, lo cual hizo que el certamen recibiera, año tras año, críticas negativas.

Con la llegada de la Segunda República, se abrió un nuevo abanico de espacios expositivos algo más amables con el arte moderno y la experimentación artística. Estas alternativas, frente a un salón que, si bien ofrecía las herramientas necesarias para que vieran la luz las novedades estéticas, había sido descrito durante una década como insustancial y falto de novedad, hizo que la mayoría de artistas modernos comenzaran a mirar hacia otros escenarios. El salón de otoño vio así malogradas sus expectativas iniciales de acoger a los *indépendants* españoles, aunque en aquel momento la APE parecía orientarse hacia tendencias algo más conservadoras.

En conclusión, el estudio de los salones de otoño permite entender mejor las tensiones entre la apertura institucional y la realidad del sistema artístico español en las dos décadas anteriores a la guerra civil, al mismo tiempo que proporciona un marco y una base documental que pueden servir de punto de partida para futuros estudios monográficos sobre las y los miles artistas que participaron en estos certámenes.

6. BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES

- Abril, M. (1927, 13 de octubre). El Salón de otoño... en primavera. *La Nación*, 1.
- Abril, M. (1930a, 12 de octubre). Un salón y un saloncillo. *Blanco y Negro*, 16-22.
- Abril, M. (1930b, 26 de octubre). Ángeles Santos y... demonios. *Blanco y Negro*, 20-21.
- Abril, M. (1931a, 14 de octubre). El Salón de otoño en sequía. *Crisol*, 5.
- Abril, M. (1931b, 17 de octubre). El Salón de otoño y la constitución. *Crisol*, 13.
- Abril, M. (1931c, 1 de noviembre). Y sigue el Salón de otoño. *Blanco y Negro*, 64.
- Abril, M. (1932a, 18 de octubre). El nuevo Salón de otoño, la amistad y la justicia. *Luz*, 8.
- Abril, M. (1932b, 2 de noviembre). El Salón de otoño, Vegue Goldoni y yo. *Luz*, 8.
- Abril, M. (1933a, 7 de octubre). Los pintores analfabetos en el XIII Salón de otoño. *Luz*, 8.
- Abril, M. (1933b, 8 de octubre). Más sobre el Salón de otoño. *Luz*, 55.
- Abril, M. (1933c, 24 de octubre). Los constructivos y los en construcción. *Luz*, 8.
- Abril, M. (1934, 13 de mayo). La exposición nacional de Bellas Artes. *Blanco y Negro*, 93.
- Abril, M. (1934a, 9 de octubre). Comienzo de temporada. *Revista de las Españas*, 40—43.
- Abril, M. (1934b, 21 de octubre). Algo más cerca del Salón de otoño. *Blanco y Negro*, 89—90.
- Abril, M. (1935, 14 de mayo). Exposiciones de la A. E. y de la U. D. E. *Diario de Madrid*, 4.
- Aguirre, L. (1921). Segundo Salón de otoño. *Gaceta de Bellas Artes*, 117(14), 2-3.
- Alba Cotrina, D. (1935, junio). La exposición del Palacio de Cristal. *Oasis*, 8, 60.
- Alcalá Galiano, A. (1920). Salón otoñal de artistas independientes: propósitos y fines. *Gaceta de la Asociación de Pintores y Escultores*, 141, 1-3.
- APE. (1929). El IX Salón de otoño. *Gaceta de Bellas Artes*, 371, 3-4.
- APE. (1922a). Tercer Salón de otoño: reglamento. *Gaceta de Bellas Artes*, 196, 6-8.
- APE. (1922b). Tercer Salón de otoño. *Catálogo*. Madrid: Asociación de Pintores y Escultores.
- APE. (1923). Cuarto Salón de otoño. *Catálogo*. Madrid: Asociación de Pintores y Escultores.
- APE. (1924). Quinto Salón de otoño. *Catálogo*. Madrid: Asociación de Pintores y Escultores.
- APE. (1925). Sexto Salón de otoño. *Catálogo*. Madrid: Asociación de Pintores y Escultores.
- APE. (1927). Séptimo Salón de otoño. *Catálogo*. Madrid: Asociación de Pintores y Escultores.
- APE. (1928). Octavo Salón de otoño. *Catálogo*. Madrid: Asociación de Pintores y Escultores.
- APE. (1929). Noveno Salón de otoño. *Catálogo*. Madrid: Asociación de Pintores y Escultores.
- APE. (1930). Décimo Salón de otoño. *Catálogo*. Madrid: Asociación de Pintores y Escultores.
- APE. (1931). Undécimo Salón de otoño. *Catálogo*. Madrid: Asociación de Pintores y Escultores.
- APE. (1932). Duodécimo Salón de otoño. *Catálogo*. Madrid: Asociación de Pintores y Escultores.
- APE. (1933). *Catálogo del XIII Salón de otoño*. Madrid: Asociación de Pintores y Escultores.
- APE. (1934). *Catálogo del XIV Salón de otoño*. Madrid: Asociación de Pintores y Escultores.
- APE. (1935a). *Exposición de Bellas Artes. Catálogo de pintura, escultura, grabado y arte decorativo*. Madrid: Asociación de Pintores y Escultores.
- APE. (1935b). *Catálogo del XV Salón de otoño*. Madrid: Asociación de Pintores y Escultores.
- Asociación Española de Pintores y Escultores. (s.f.a.). *Actas (1922-1930)*. En: <https://gaceta-debellasartes.es/actas-2/>
- Asociación Española de Pintores y Escultores (s.f.b.). *Directores*. En: <https://gacetadebellasartes.es/directores/>
- Asociación Española de Pintores y Escultores. (s.f.c.). *Historia*. En: <https://gacetadebellasartes.es/historia/>
- *Ayer se inauguró el Salón de otoño*. (1927, 7 de octubre). *La Libertad*, 5.
- *Ayer se inauguró el VII Salón de otoño*. (1927, 7 de octubre). *El Liberal*, 2.
- Ballesteros de Martos. (1929, 20 de octubre). El IX Salón de otoño. *El Sol*, 4.
- Ballesteros de Martos. (1930, 5 de noviembre). El X Salón de otoño. *El Sol*, 2.
- Benavente, L. (1923, 16 de octubre). El IV Salón de otoño. *La Época*, 1.
- Blanco Coris, J. (1920, 15 de octubre). Arte y artistas: el Salón de otoño del Retiro. *El Heraldo de Madrid*, 4.
- Blanco Coris, J. (1922, 5 de octubre). Tercer Salón de otoño. *El Heraldo de Madrid*, 1.
- Blanco Coris, J. (1923). Breves consideraciones sobre el Cuarto Salón de otoño. *Gaceta de Bellas Artes*, 226, 2-3.
- Bort-Vela, J. (1930, 20 de noviembre). Del X Salón de otoño. *El Siglo Futuro*, 4.

- Brihuega, L. J. (Dir.), Lomba, C. (Dir.), & Ybarra, L. (Coord.). (1995). *La Sociedad de Artistas Ibéricos y el arte español de 1925*. Àmbit; Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Brihuega, J. (2002b). Renovación, vanguardia y avanzada en el meridiano cronológico de la Segunda República. En I. García García & J. Pérez Segura (Coords.), *Arte y política en España, 1898—1939* (14—27). Granada: Comares.
- Brihuega, J. (2017). *Cambio de siglo, República y exilio. Arte del siglo XX en España*. Madrid: Machado.
- Brihuega, J. (2019). Vasos comunicantes: La estrategia política de la Segunda República en las artes plásticas (1931—1936). *Bulletin d'Histoire Contemporaine de l'Espagne*, (53), 139—160.
- C. y R. (1928, 1 de octubre). Esta mañana ha quedado inaugurado el VIII Salón de otoño. *El Heraldo de Madrid*, 11.
- C. y R. (1935, 11 de octubre). En el Salón de otoño. Tres cosas serias: el gran Inurria, los pensionados de la Casa de Velázquez y Solana con un grupito de magníficos artistas. *El Heraldo de Madrid*, 9.
- Caparrós Masegosa, M. D. (2014). *Historia y crítica de las exposiciones nacionales de bellas artes (1901-1915)*. Granada: Editorial Universidad de Granada.
- Caparrós Masegosa, M. D. (2015). *Fomento artístico y sociedad liberal: exposiciones nacionales de bellas artes (1917-1936)*. Granada: Editorial Universidad de Granada y UNED.
- Caparrós Masegosa, M. D. (2019). *Instituciones artísticas del franquismo: las exposiciones nacionales de Bellas Artes (1941-1968)*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- Carnes, L. (1930, 23 de noviembre). En torno al magnífico “caso” de Ángeles Santos. *Crónica*, 15.
- Castañer, X. (1998). La pintura valenciana. En V. Aguilera et al. (Eds.), *Arte valenciano. Años 30* (pp. 37—66). Generalitat Valenciana.
- Cavestany, J. (1924, 15 de noviembre). Quinto Salón de otoño. *La Época*, 5.
- *Conciertos*. (1920, 6 de octubre). *El Universo*, 3.
- Correo de las artes. (1933, 5 de octubre). El XIII Salón de otoño. *El Heraldo de Madrid*, 14.
- *Correo de las artes. El XIII Salón de otoño*. (1933, 5 de octubre). *El Heraldo de Madrid*, 14.
- Criado y Romero, M. E. (1931, 3 de enero). El año artístico. *El Heraldo de Madrid*, 9.
- Cuenca, A. (1921, 3 de noviembre). En la exposición de otoño: una rana que saluda a los paseantes. *La Tribuna*, 6.
- De Galingosa, L. (1931, 8 de noviembre). El XI Salón de otoño. Un conjunto de gran armonía y algunos relevantes aciertos. *Blanco y Negro*, 15.
- De la Encina, J. (1920a, 16 de octubre). El primer Salón de otoño. *La Voz*, 2.
- De la Encina, J. (1920b, 18 de octubre). Primer Salón de otoño: el caso Solana. *La Voz*, 3.
- De la Encina, J. (1923, 9 de octubre). El IV Salón de otoño. *La Voz*, 1-3.
- De la Encina, J. (1924, 1 de noviembre). El Quinto Salón de otoño, Solana y Ruiz. *La Voz*, 1.
- De la Encina, J. (1930, 30 de octubre) El Salón de otoño II. *La Voz*, 1.
- De la Encina. (1929, 30 de octubre). El IX Salón de otoño. *La Voz*, 1.
- De Lezama, A. (1923, 10 de octubre). El IV Salón de otoño. *La Libertad*, 4.
- De Lezama, A. (1933, 30 de noviembre). El XIII Salón de otoño. *La Libertad*, 5.
- De Marta Sebastián, F. (1994). *Historia de la Asociación Española de Pintores y Escultores 1910-1993*. Madrid: Asociación Española de Pintores y Escultores.
- De Torre, G. (1933). Carta de Madrid. *Gaceta de Arte*, 21, s.
- De Valdeavellano, L. G. (1920, 8 de noviembre). El Salón de otoño. *La Época*, 5.
- De Valdeavellano, L. G. (1927, 6 de octubre). El VII Salón de otoño. *La Época*, 4.
- De Valdeavellano, L. G. (1929, 19 de octubre). El IX Salón de otoño. *La Época*, 1-2.
- Domínguez, L. (1920). Reglamento por que ha de regirse el primer Salón Otoñal de Artistas Independientes. *Gaceta de la Asociación de Pintores y Escultores*, 142, 3-4.
- Don Lápiz. (1935, 24 de mayo). Exposición de Bellas Artes en el Palacio de Cristal del Retiro. *El Siglo Futuro*, 22.
- *El anual acontecimiento artístico. XIV Salón de otoño*. (1934). *Gaceta de Bellas Artes*, 439, 1.
- *El Cuarto Salón de otoño*. (1923, 6 de octubre). *La Época*, 3.
- *El IX Salón de otoño*. (1929, 23 de octubre). *La Prensa*, 1.
- El Otro. (1935, 15 de octubre). XV Salón de otoño. *El Sol*, 2.
- *El Salón de otoño*. (1925, 1 de octubre). *El Sol*, 6.

- *El XI Salón de otoño*. (1931, 11 de octubre). *La Libertad*, 2.
- *El XX Aniversario de la APE*. (1935). *Gaceta de Bellas Artes*, 446, 38-40.
- *En el Retiro: el VI Salón de otoño*. (1925, 1 de octubre). *La Voz*, 2.
- *En el XV Salón de otoño*. (1935, 11 de octubre). *Ahora*, 29.
- *En el XXV Aniversario de la APE*. (1935). *Gaceta de Bellas Artes*, 445, 4-16.
- Espina, A. (1923). El IV Salón de otoño. *España*, 397, 7.
- Estévez-Ortega, E. (1933). Visitas al XIII Salón de otoño. Comentarios de un hombre de buena fe. *Gaceta de Bellas Artes*, 427, 8-22.
- Estévez-Ortega, E. (1935). XV Salón de otoño. *Gaceta de Bellas Artes*, 450, 5-8.
- Francés, J. (1922, 13 de octubre). El Salón de otoño. *Nuevo Mundo*, 22.
- Francés, J. (1923, 21 de septiembre). El Salón de otoño. *Nuevo Mundo*, 18.
- Francés, J. (1925, 21 de noviembre). El Salón de otoño. *La Esfera*, 20.
- Francés, J. (1927, 22 de octubre). El Salón de otoño. *La Esfera*, 5.
- Francés, J. (1928, 20 de octubre). El Salón de otoño. *La Esfera*, 36-37.
- Francés, J. (1930, 1 de noviembre). Palabras en la sala de Ángeles Santos. *La Esfera*, 40-42.
- Francés, J. (1931, 24 de octubre). El Salón de otoño. La sección de Pintura. Las salas especiales. La vocación de un pintor romántico. Paisajistas y retratistas. *Nuevo Mundo*, 23-25.
- Francés, J. (1931, 24 de octubre). El Salón de otoño. La sección de pintura. Las salas especiales. La vocación de un pintor romántico. Paisajistas y retratistas. *Nuevo Mundo*, 23-25.
- Francés, J. (1932, 28 de octubre). El Salón de otoño. *Nuevo Mundo*, 9-10.
- Francés, J. (1933, 3 de noviembre). El Salón de otoño. *Nuevo Mundo*, 4.
- G.G. (1926). El Salón de otoño en París. *Revista de oro*, 27, 36.
- Gil Fillol, L. (1920, 18 de octubre). El I Salón de otoño. *La Tribuna*, 4.
- Gil Fillol, L. (1928a, 1 de enero). Ejemplos dignos de no olvidarse. *El Imparcial*, 3.
- Gil Fillol, L. (1928b, 2 de octubre). Inauguración del Octavo Salón de otoño. *El Imparcial*, 2.
- Gil Fillol, L. (1928c, 9 de octubre). El fracaso del Octavo Salón de otoño. *Estampa*, 5-6.
- Gil Fillol, L. (1929a, 20 de octubre). El IX Salón de otoño. *El Imparcial*, 8.
- Gil Fillol, L. (1929b, 7 de noviembre). El triste sino del Salón de otoño. *El Imparcial*, 3.
- Gil Fillol, L. (1929c, 26 de noviembre). José Capuz en el Salón de otoño. *Estampa*, 17.
- Gil Fillol, L. (1929d, 10 de diciembre). Ortiz Echagüe en el Salón de otoño. *Estampa*, 17.
- Gil Fillol, L. (1929e, 24 de diciembre). José Pinazo en el Salón de otoño. *Estampa*, 11.
- Gil Fillol. (1931a, 23 de octubre). El undécimo Salón de otoño. *Ahora*, 14.
- Gil Fillol. (1931b, 24 de octubre). El undécimo Salón de otoño. Formaciones de “vanguardia”. *Ahora*, 14.
- Gil Fillol. (1931c, 28 de octubre). El undécimo Salón de otoño. La escultura. *Ahora*, 14.
- Gil Fillol. (1932a, 20 de octubre). El XII Salón de otoño. *Ahora*, 14.
- Gil Fillol. (1932b, 22 de octubre). XII Salón de otoño. *Ahora*, 34.
- Gil Fillol. (1934, 25 de octubre). Desorientaciones. Sentido de los Salones. Los maestros Muñoz Degraín, Moreno Carbonero, Marceliano Santa María. *Ahora*, 18.
- Gil Fillol. (1935a, 23 de octubre). La pintura en el XV Salón de otoño. *Ahora*, 35.
- Gil Fillol. (1935b, 25 de octubre). El paisaje en el XV Salón de otoño. *Ahora*, 34.
- *Inauguración del Salón de otoño*. (1929, 20 de octubre). *La Libertad*, 8.
- J. D. M. (1935, 15 de mayo). Si Goya levantara la cabeza... Una exposición de Bellas Artes, en donde lo mejor es un concierto que dan las ranas a la puerta. *El Heraldo de Madrid*, 16.
- J. M. (1920, 20 de octubre). El I Salón de otoño. *El Siglo Futuro*, 2.
- Khiel, E.C. (1922a, 25 de mayo). La Exposición Nacional. *El Liberal*, 3.
- Khiel, E.C. (1922b, 12 de octubre). Los italianos. *El Liberal*, 2.
- L. B. (1931a, 12 de octubre). El XI Salón de otoño. Impresión de conjunto. *La Época*, 1.
- L. B. (1931b, 21 de octubre). El XI Salón de otoño. *La Época*, 1.
- L. B. (1933, 30 de octubre). El XIII Salón de otoño. Impresión de conjunto. *La Época*, 6.
- *La Unión de Dibujantes Españoles*. (1931, 16 de noviembre). *El Heraldo de Madrid*, 2.
- Lafuente, E. (1929). Exposiciones. Arte otoñal. *La Gaceta Literaria*, 69, 3.
- Lago, S. (1922, 4 de noviembre). La sección italiana. *La Esfera*, 18-19.
- Lago, S. (1924, 25 de octubre). El Salón de otoño. *La Esfera*, 14-15.

- León Domínguez, L. (1930). El X Salón de otoño. *Unión Monárquica*, 99, 25-27.
- López Izquierdo, R. (1933, 30 de octubre). XIII Salón de otoño. *La Nación*, 10.
- Marañón, J. M. (1932, 27 de octubre). XII Salón de otoño. Lo que se ve al pasar. Lo que podría ser el Salón. *El Heraldo de Madrid*, 14.
- Marañón, J. M. (1933, 21 de noviembre). El XIII Salón de otoño. *El Heraldo de Madrid*, 14.
- Marquina, R. (1929). La redención del Salón de otoño. *Atlántico*, 7, 63-67.
- Mateos, F. (1931, 14 de octubre). Dos exposiciones. *La Tierra*, 4.
- Mateos, F. (1931, 14 de octubre). Dos exposiciones. *La Tierra*, 4.
- *Memoranda*. (1927). *Revista de las Españas*, 13-14, 593-595.
- Méndez Casal, A. (1929, 10 de noviembre). El noveno Salón de otoño. *Blanco y Negro*, 5-13.
- Ministerio de Cultura. (s.f.). *La creación de la Dirección General de Bellas Artes*. En: <https://www.cultura.gob.es/gl/cultura/mc/bellasartes/historia.html>
- Moret, J. (1934, 24 de octubre). El XIV Salón de otoño. *La Época*, 3.
- *Noveno Salón de otoño*. (1929, 19 de octubre). *La Voz*, 3.
- *Nuestra exposición. El XI Salón de otoño*. (1931). *Gaceta de Bellas Artes*, 404, 5-7.
- *Nuestro Salón de Exposiciones*. (1929). *Gaceta de Bellas Artes*, 353, 1.
- O. (1927, 18 de octubre). El VII Salón de otoño. *La Voz*, 4.
- O. (1927, 18 de octubre). El VII Salón de otoño. *La Voz*, 4.
- O. (1930, 19 de octubre). Inauguración del Salón de otoño. *El Imparcial*, 3.
- O. S. (1928, 1 de octubre). El Salón de otoño. No es una gran cosa. *La Voz*, 12.
- Perdreau (1922, 9 de octubre). El Salón de otoño. *La Acción*, 5.
- Pérez Bueno, L. (1924, 8 de octubre). El V Salón de otoño. *El Liberal*, 1.
- Pérez Bueno, L. (1925a, 1 de octubre). El VI Salón de otoño: impresiones. *El Liberal*, 2.
- Pérez Bueno, L. (1925b, 27 de octubre). El VI Salón de otoño: la escultura. *El Liberal*, 3.
- Pérez Bueno, L. (1928, 3 de octubre). VIII Salón de otoño. *El Liberal*, 3.
- Pérez Segura, J. (1998). *La sociedad de artistas ibéricos (1920—1936)* [Tesis doctoral]. Universidad Complutense de Madrid.
- Pérez Segura, J. (2002). *Arte moderno, vanguardia y Estado: la Sociedad de Artistas Ibéricos y la República (1931—1936)*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Pompey, F. (1920, 15 de octubre). Inauguración del primer Salón de otoño. *El Mundo*, 1.
- Rivas y Llanos, R. (1920, 22 de octubre). El primer Salón de otoño. *La ilustración española y americana*, 10.
- Rodenas, M.A. (1920, 21 de octubre). El Salón de otoño. *El Parlamentario*, 2.
- Rodríguez de Rivas, M. (1935, 18 de octubre). Prefacio y consideraciones ante el XV Salón de otoño. *La Nación*, 14.
- Rodríguez, L. (1931, 6 de marzo). Deshumanización. *La Tierra*, 6.
- S.L. (1922). Artistas castellanos. Gil de Vicario. *La Esfera*, 422, 22.
- *Se celebra la inauguración del VI Salón de otoño*. (1925, 1 de octubre). *El Heraldo de Madrid*, 5.
- *Se inaugura el XIII Salón de otoño*. (1933, 7 de octubre). *La Voz*, 7.
- *Séptimo Salón de otoño*. (1927, 17 de octubre). *El Mundo*, 3.
- Sorel, J. (1930a, 23 de noviembre). X Salón de otoño. *El Imparcial*, 8.
- Sorel, J. (1930b, 4 de diciembre). Una artista de excepción. *El Imparcial*, 3.
- Suárez Solís, R. (1935, 24 de noviembre). El XV Salón de otoño. *Crónica*, 16—17.
- Vaquer, E. (1920, 15 de octubre). El primer Salón de otoño. *La Época*, 1.
- Vaquer, E. (1922, 10 de octubre). El tercer Salón de otoño. *La Época*, 1.
- Vegue y Goldoni, A. (1922, 10 de octubre). El tercer Salón de otoño. *El Imparcial*, 3.
- Vegue y Goldoni, A. (1925, 2 de octubre). Sexto Salón de otoño. *El Imparcial*, 3.
- Vegue y Goldoni, Á. (1932, 25 de octubre). XII Salón de otoño. *La Voz*, 3.
- Vegue y Goldoni, Á. (1935, 20 de mayo). Exposición de Bellas Artes en el Palacio de Cristal. *La Voz*, 3.

7. APÉNDICE DOCUMENTAL

Órganos directivos y jurados del Salón de otoño (1920—1935)¹³

1920

Junta Directiva. Presidente: Pedro Poggio. Vicepresidente: Álvaro Alcalá Galiano. Vocales: Eduardo Urquiola; Manuel López de Ayala; Enrique Martínez Cubells; Enrique Cuartero; Manuel Marín Magallón; Víctor Morelli. Secretario general: Juan Espina y Capo.

Sección de Exposiciones. Presidente: Enrique Martínez Cubells. Miembros: Cecilio Plá; Ramón Pulido; Pedro Estany.

Comisión Interventora (con arreglo al Reglamento del Salón). Ángel Ballesteró; Carlos Dal-Ré; Cándido Medina Queral; Joaquín Martínez Lumbreras; Francisco Blanco y Blanco.

1921

Junta Directiva. Presidente: Pedro Poggio. Vicepresidente: Álvaro Alcalá Galiano. Tesorero: Eduardo Urquiola. Vocales: Lorenzo Aguirre; Elías Salaverría; Julio Vicent; Miguel de la Cruz; Pedro García Camio; Enrique Cuartero; Juan Francés; Pedro Serra; Luis Martínez y Vargas Machuca. Secretario general: Cándido Medina Queral.

Comisión Interventora (con arreglo al Reglamento del Salón). Carlos Dal-Ré; Manuel de Gumucio; Joaquín Martínez Lumbreras; José Urea; Enrique Pesqueira.

1922

Junta Directiva. Presidente: Pedro Poggio. Vicepresidente: Álvaro Alcalá Galiano. Tesorero: Eduardo Urquiola. Vocales: Lorenzo Aguirre; Elías Salaverría; Julio Vicent; Miguel de la Cruz; Juan Antonio Benlliure; Rafael Forns; Enrique Martínez Cubells; Enrique Cuartero; Juan Francés; Pedro Serra; Luis Martínez y Vargas Machuca. Secretario general: Pedro García Camio.

Jurado de Calificación. Presidente: Julio Vicent. Vocales: Álvaro Alcalá Galiano; Eduardo Martínez Vázquez; Daniel Vázquez Díaz; Moisés Huerta.

1923

Junta Directiva. Presidente: Pedro Poggio. Vicepresidente: Álvaro Alcalá Galiano. Tesorero: Eduardo Urquiola. Contador: Lorenzo Aguirre. Vocales: Julio Vicent; Miguel de la Cruz; Juan Antonio Benlliure; Rafael Forns; Enrique Martínez Cubells; Enrique Cuartero; Juan Francés; Pedro Serra Farnés; Luis Martínez y Vargas Machuca; Eduardo Martínez Vázquez. Secretario general: Pedro García Camio.

Jurado de Calificación. Presidente: Julio Vicent. Vocales: José Gutiérrez Solana; Juan Francés; Julio Moisés.

1924

Junta Directiva. Presidente: Pedro Poggio. Vicepresidente: Álvaro Alcalá Galiano. Tesorero: Eduardo Urquiola. Contador: Lorenzo Aguirre. Vocales: Julio Vicent; Miguel de la Cruz; Juan Antonio Benlliure; Rafael Forns; Enrique Martínez Cubells; Enrique Cuartero; Juan Francés; Pedro Serra Farnés; Eduardo Martínez Vázquez; Cecilio Plá. Secretario general: Pedro García Camio.

Jurado de Calificación. Presidente: Álvaro Alcalá Galiano. Vocales: Manuel Castro Gil; Francisco Lloréns; Enrique Marín e Higuero; Eduardo Urquiola.

1925

Junta Directiva. Presidente: Pedro Poggio. Vicepresidente: Álvaro Alcalá Galiano. Tesorero: Eduardo Urquiola. Contador: Lorenzo Aguirre. Vocales: Julio Vicent; Miguel de la Cruz; Juan Antonio Benlliure; Enrique Cuartero; Pedro Serra Farnés; Eduardo Martínez Vázquez; José Chicharro Gamo; José Cruz Herrera; Bernardino de Pantorba; Juan Francés; Rafael Forns. Secretario general: Pedro García Camio.

¹³ La información está extraída de los catálogos oficiales de cada salón. Se ha reproducido la misma terminología que figura en los mismos.

Jurado de Calificación. Eduardo Martínez Vázquez; José Chicharro Gamo; Rafael Argelés; Miguel de la Cruz; Pedro Serra Farnés.

1927

Junta Directiva. Presidente: Álvaro Alcalá Galiano. Vicepresidente: Eugenio Hermoso. Tesorero: Lorenzo Aguirre. Contador: José Chicharro Gamo. Vocales: Julio Vicent; Pedro Serra Farnés; Miguel de la Cruz; Juan Antonio Benlliure; Eduardo Martínez Vázquez; José Cruz Herrera; Bernardino de Pantorba; Jesús María Perdigón; Fructuoso Orduna; Rafael Argelés; Juan Adsuara. Secretario general: Pedro García Camio.

Jurado de Admisión y Calificación. Álvaro Alcalá Galiano; Eduardo Martínez Vázquez; Fructuoso Orduna; Julio Vicent; Manuel Castro Gil.

1928

Junta Directiva. Presidente: Eduardo Chicharro. Vicepresidente: Enrique Martínez Cubells. Tesorero: Francisco Madurell. Contador: Luis Rubio. Vocales: Francisco Navas Linares; Ramón Pulido; José Ribera; Ricardo Colet; Lorenzo Coullaut Valera; Ramón Martín de la Arena; José Pedraza Ostos; Julio González Pola; Jesús María Perdigón; Fernando Álvarez de Sotomayor; José Blanco Coris. Secretario general: Pedro García Camio.

Jurado de Admisión y Calificación. Enrique Martínez Cubells; Pedro Antonio; Rafael Argelés; Fructuoso Orduna; Emilio García Martínez.

1929

Junta Directiva. Presidente: A. Ortiz Echagüe. Tesorero: Francisco Madurell. Contador: Luis Rubio. Vocales: Francisco Navas Linares; Ricardo Colet; Jesús María Perdigón; Roberto Fernández Balbuena; Juan Cristóbal; Francisco Esteve Botey; Carlos Mingo; Julio Moisés; Guido Caprotti; José Pedraza Ostos. Secretario general: Pedro García Camio.

Jurado de Admisión y Calificación. A. Ortiz Echagüe; Ricardo Baroja; Eugenio Hermoso; Juan Cristóbal.

1930

Junta Directiva. Vicepresidente: Julio Moisés. Tesorero: Francisco Madurell Torras. Contador: Luis Rubio. Vocales: Francisco Navas Linares; Ricardo Colet; Carlos Mingo; José Pedraza Ostos; Francisco Esteve Botey; Juan Cristóbal; Juan Adsuara; Roberto Fernández Balbuena; Guido Caprotti; Francisco Llorens; José Pinazo. Secretario general: Emilio Romero Barrero.

Jurado de Admisión y Calificación. Julio Moisés; Ricardo Colet; Emilio García Martínez; José Blanco Coris; Bernardino de Pantorba.

1931

Junta Directiva. Presidente: Julio Moisés. Vicepresidente: Julio Vicent. Tesorero: Francisco Llorens. Bibliotecario: Enrique Estévez-Ortega. Vocales: Juan Adsuara; Guido Caprotti; Enrique Pérez Comendador. Secretario general: Emilio Romero Barrero. Vicesecretario: Carlos Casado.

Jurado de Admisión y Calificación. Francisco Llorens; Enrique Pérez Comendador; Fructuoso Orduna; Eduardo Martínez Vázquez; Eugenio Hermoso.

1932

Junta Directiva. Presidente: Julio Moisés. Vicepresidente: Julio Vicent. Vicesecretario: Carlos Casado. Tesorero: Luis Benedito. Contador: Miguel Lucas "Sacul". Bibliotecario: Enrique Estévez-Ortega. Vocales: Guido Caprotti; Enrique Pérez Comendador; Ramón Pulido. Secretario general: Emilio Romero Barrero.

Jurado de Admisión y Calificación. Enrique Estévez-Ortega; Ramón Pulido; Enrique Martínez Cubells; Guido Caprotti; Francisco Soria Aedo.

1933

Junta Directiva. Presidente: Julio Moisés. Vicepresidente: Julio Vicent. Vicesecretario: Carlos Casado. Tesorero: Luis Benedito. Contador: Miguel Lucas "Sacul". Bibliotecario: Enrique Esté-

vez-Ortega. Vocales: no figuran en el catálogo.

Jurado. Roberto Fernández Balbuena; Enrique Estévez-Ortega; Eugenio Hermoso; Fructuoso Orduna; Pedro Antonio.

Delegado especial para la Sala Retrospectiva. Luis Bea, marqués de Bellamar.

1934

Junta Directiva. Presidente: Julio Moisés. Vicepresidente: Julio Vicent. Vicesecretario: Carlos Casado. Tesorero: Luis Benedito. Contador: Miguel Lucas “Sacul”. Bibliotecario: Enrique Estévez-Ortega. Vocales: Guido Caprotti; Ramón Pulido; Fructuoso Orduna. Secretario general: Emilio Romero Barrero.

Jurado de Admisión y Calificación. Julio Moisés; Enrique Estévez-Ortega; Francisco Llorens; Julio Prieto Nespereira; Pedro de Torre-Isunza.

1935 (mayo)

Junta Directiva. Presidente: Julio Moisés. Vicepresidente: José Ortells. Vicesecretario: Carlos Casado. Tesorero: Carlos Dal-Ré. Contador: Miguel Lucas “Sacul”. Bibliotecario: Enrique Estévez-Ortega. Vocales: Fructuoso Orduna; Lorenzo Aguirre; Manuel de Gumucio.

Jurado de Admisión y Calificación. José Ortells; Enrique Estévez-Ortega; Fructuoso Orduna; Pedro García Camio; Manuel Castro Gil.

1935 (octubre)

Junta Directiva. Presidente: Julio Moisés. Vicepresidente: José Ortells. Vicesecretario: Carlos Casado. Tesorero: Carlos Dal-Ré. Contador: Miguel Lucas “Sacul”. Bibliotecario: Enrique Estévez-Ortega. Vocales: Fructuoso Orduna; Lorenzo Aguirre; Manuel de Gumucio. Secretario general: José Prados López.

Jurado de Admisión y Calificación. Mariano Benlliure; José Moreno Carbonero; Fructuoso Orduna; Francisco Llorens; Enrique Estévez-Ortega.

LA ABSTRACCIÓN DEL PAISAJE TAOÍSTA: LA TRANSFORMACIÓN EN LA ESTÉTICA DE SHITAO Y ZAO WOU-KI

THE ABSTRACTION OF THE TAOIST LANDSCAPE: THE TRANSFORMATION IN THE AESTHETICS OF SHITAO AND ZAO WOU-KI

Ángel Caño Hidalgo
Universidad Rey Juan Carlos.
Facultad de Artes y Humanidades
angel.cano@urjc.es
ORCID: 0009-0003-0036-105X

RESUMEN

Este artículo explora la conexión entre el arte, la naturaleza y la espiritualidad en las obras de dos pintores de contextos temporales y culturales distintos: Shitao, pintor taoísta del siglo XVII, y Zao Wou-Ki, pintor contemporáneo del siglo XX. A través del análisis de sus escritos y producciones artísticas, se busca identificar las convergencias en sus enfoques sobre el arte como mediador entre el hombre y la naturaleza. El artículo analiza cómo ambos artistas, con sus estilos pictóricos, capturan la esencia de la naturaleza y expresan una trascendencia espiritual basada en la concepción taoísta del paisaje. Con enfoque comparativo, se investiga cómo sus obras reflejan la unidad entre materia y forma, explorando el paisaje como una metáfora visual del espacio interior del ser. El estudio concluye que, a pesar de las diferencias estilísticas y temporales, ambos artistas comparten una misma búsqueda espiritual que trasciende las barreras formales del arte.

Palabras clave: Shitao, Zao-Wou-Ki, vacío, estética oriental, paisaje taoísta

ABSTRACT

This article explores the connection between art, nature, and spirituality in the works of two painters from different temporal and cultural contexts: Shitao, a 17th-century Taoist painter, and Zao Wou-Ki, a 20th-century contemporary artist. Through the analysis of their writings and artistic productions, the study seeks to identify convergences in their approaches to art as a mediator between humans and nature. The article examines how both artists, through their pictorial styles, capture the essence of nature and express a spiritual transcendence rooted in the Taoist conception of landscape. Using a comparative approach, it investigates how their works reflect the unity between matter and form, exploring landscape as a visual metaphor for the inner space of the self. The study concludes that, despite their stylistic and temporal differences, both artists share a common spiritual quest that transcends the formal boundaries of art.

Keywords: Shitao, Zao Wou-Ki, emptiness, oriental aesthetics, Taoist landscape.

1. INTRODUCCIÓN

En un contexto marcado por la narrativa del ruido y la constante estimulación, donde la existencia se mide en términos de productividad y eficiencia, se hace cada vez más relevante la necesidad de la pausa. La calma se presenta como un antídoto frente a la satisfacción inmediata y el ajetreo diario. Este artículo explora cómo el arte puede ayudarnos a reconectar con nosotros mismos, proporcionando espacios para recuperar la armonía y el equilibrio. La contemplación del paisaje, en particular, implica un proceso de relajación, silencio y atención plena, lo que permite al observador sentirse más presente en el momento y vincularse con su yo más profundo, así como con los demás seres. Esta práctica puede generar una sensación de unión con el mundo y una experiencia trascendental.

A través de un análisis del *Discurso sobre la Pintura* (Discurso) de Shitao, pintor taoísta del siglo XVII, y el arte de Zao Wou-Ki, pintor contemporáneo del siglo XX, este artículo explora el diálogo entre dos períodos históricos distantes, pero unidos por una búsqueda espiritual común en el arte. Se analizarán sus vidas y obras, apoyándose en sus escritos para identificar las similitudes entre ambos artistas, a pesar de sus diferencias culturales y temporales. Se examinará si en sus propuestas hay una visión compartida del arte y el artista como mediadores entre el hombre y la naturaleza, trascendiendo sus manifestaciones formales. Además, se cuestiona si, más allá de la contraposición entre arte abstracto y figurativo en la estética occidental, ambos artistas buscan, a través de la pintura, la experiencia de unidad entre materia y forma, así como la idea de totalidad. Finalmente, se abordará la concepción taoísta del paisaje como un posible nexo en sus obras, un medio para capturar la belleza y esencia de la naturaleza y transmitir una sensación de trascendencia espiritual, en la que el espacio pictórico se convierte en una metáfora visual de un paisaje interior.

2. LA HERENCIA DEL PAISAJE TAOÍSTA

Los primeros años de la vida de Shitao y Zao Wou-Ki estuvieron marcados por circunstancias familiares y decisiones que influyeron profundamente en su trayectoria artística y personal.

La biografía de Shitao refleja la vida de un hombre en constante búsqueda espiritual. Nacido en una familia imperial, perdió a su padre a los tres años y fue llevado por un sirviente a un monasterio *chan* en las montañas de Xiang, donde creció bajo la tutela de monjes budistas (Hay, 2001: 324). En este entorno, recibió una educación que combinaba la meditación con disciplinas artísticas como la caligrafía y la pintura, prácticas fundamentales en la tradición china. Su aprendizaje, según Cheng (2016), estuvo profundamente vinculado a la naturaleza, concebida no solo como inspiración artística, sino como un medio de conocimiento interior y equilibrio.

La juventud de Zao Wou-Ki transcurrió en un periodo de gran inestabilidad en la historia de China. Si bien las circunstancias sociopolíticas influenciaron su trayectoria, fue su inquietud artística la que lo llevó a trasladarse a Europa, respaldado por el apoyo incondicional de su padre, un reconocido banquero. Este viaje marcó el inicio de su búsqueda personal y pictórica.

Zao Wou-Ki nació en el seno de la aristocrática familia *Tsao*, cuyo linaje se remonta a la dinastía *Song* (960-1279), lo que le permitió acceder desde niño a la caligrafía y la pintura tradicional china (Chazal, 2024). A los 15 años ingresó en la Escuela Nacional de Bellas Artes de Hangzhou, donde profundizó en la pintura paisajística y el grabado. En su autobiografía *Autoportrait*, Zao Wou-Ki rememora la influencia de su abuelo, poeta y pintor taoísta, quien le transmitió la importancia de la emoción en la caligrafía a través de ejercicios como el dibujo sobre sandías (Wou-Ki et al., 2022).

Ambos artistas, desde su formación temprana, desarrollaron una sensibilidad artística enraizada en la tradición china, pero también marcada por un impulso de exploración que definiría su producción pictórica en años posteriores.

Shitao y Zao Wou-Ki comparten una base formativa que se remonta a la pintura paisajística, una tradición artística profundamente influenciada por la filosofía china, particularmente el taoísmo. En la concepción china del paisaje, afirma Ames (2020), existe un respeto reverente hacia la naturaleza, donde el artista se percibe como una parte integral de un universo interconectado, un microcosmos del mundo terrenal. Este enfoque tiene sus raíces en la tradición del pensamiento taoísta, que subraya la armonía entre el hombre y el entorno natural. Como afirma Racionero (2016), este principio ha sido transmitido y consolidado dentro de la estética china a lo largo de los siglos.

Durante las dinastías Tang (618-907) y Song (960-1279), el taoísmo jugó un rol esencial en la configuración de las artes visuales, especialmente en la poesía y pintura paisajística. Esta corriente filosófica abogó por un retorno a la naturaleza, lo que, a su vez, impactó de manera significativa la percepción estética de los paisajes y su representación en el arte. De acuerdo con Romero Leo (2021), los pintores de paisaje de estas épocas se esforzaron por capturar la belleza y la armonía inherentes a la naturaleza, reflejando su carácter mutable y dinámico a través de representaciones que incluyen los diversos momentos del día y las estaciones del año. En este sentido, los textos de Guo Xi enfatizan la naturalidad y simplicidad

que debe reflejar la pintura de paisaje, así como la necesidad de una mente tranquila y vacía para aprehender “el corazón de los bosques y los manantiales” (Ma, 2020: 75) y experimentar la naturaleza profundamente durante el proceso creativo.

En el idioma chino, el término utilizado para referirse al paisaje, *shanshui* (山水), se compone de los caracteres que significan “montaña” y “agua”, lo que simboliza la interacción y la armonía entre estos dos elementos fundamentales del entorno natural (Law, 2011). La relevancia de esta relación se expresa de manera elocuente por Shitao (2012), quien, en el capítulo XVIII de su *Discurso acerca de la pintura*, destaca cómo el paisaje refleja no solo la belleza de la naturaleza, sino también la conexión espiritual y filosófica que el pintor debe establecer con su entorno para capturar la esencia profunda del mundo.

Hace falta acudir a la montaña para ver la amplitud del mundo: hace falta acudir al agua para ver la magnitud del mundo; es preciso aplicar la montaña al agua para que se revele el fluir universal; es preciso aplicar el agua a la montaña para que se revele el abrazo universal (Shitao, 2012:158).

Como discípulo budista, Shitao emprendió múltiples viajes a templos y montañas sagradas, espacios de profunda carga simbólica que representaban el refugio espiritual y la trascendencia del *tao* (Manrique, 2018). Entre estos enclaves, la montaña Huangshan (Monte del Esplendor), en la provincia de Anhui, ocupó un lugar central en su imaginario artístico, siendo representada en numerosos esbozos (Hay, 2001). Estos recorridos en solitario permitieron a Shitao un contacto directo con la naturaleza, favoreciendo, según Cheng (2016), una conexión espiritual y estética que influyó decisivamente en su concepción pictórica.

En este encuentro íntimo de Shitao con el silencio de naturaleza, el artista accede a una realidad viviente que respira gracias al *qi*, el soplo vital que anima el universo (Navarro, 2016). Esta percepción intuitiva de la armonía intrínseca de la naturaleza y su correspondencia con el cuerpo-espíritu humano es descrita por Racionero (2016) como un estado de unidad trascendental. Arnau confiere a esta relación un carácter amoroso: “la unión de un principio masculino (la conciencia) y otro femenino (la creatividad de la naturaleza)” (2022: 75). Los paisajes de Shitao no son simples representaciones miméticas de lugares ni espacios. Expresan, con sus propias palabras “la forma y el impulso del Universo” (Shitao, 2012: 89).

La relación de Zao Wou Ki con la tradición del paisaje fue muy temprana. Él mismo experimentó en sus primeros años en Nantung el contacto con la naturaleza que iba a acompañarle a lo largo de su vida. Contemplando la magia del lago de Hangzhou seguramente, afirma Dominique de Villepin (2020), aprendió a ver y a traducir la emoción de aquel paisaje con su pincel como hicieran tantos pintores taoístas, como su admirado Mifu (1051-1107) y algunos otros de su preciado tesoro familiar. Sin embargo, a su modo de ver, en un determinado momento se produjo un estancamiento de la pintura de paisaje, presa de un academicismo limitante.

Desde mi punto de vista, la pintura china dejó de ser creativa a partir del siglo XVI. A partir de esa fecha, los pintores no hicieron más que recopilar lo que la gran tradición Han y Song habían inventado. El arte chino se convirtió en un conjunto de recetas de fabricación; lo bello pasó a confundirse con la habilidad técnica. Los gestos de la mano y los movimientos del pincel se codificaron. Dejó de haber espacio para la imaginación y lo inesperado (Guigon et al., 2001: 14).

La copia y el estudio de las obras antiguas han sido principios fundamentales para los pintores chinos (Rowley, 1981). Ya en los Seis principios de Xie He se establece la importancia de “transmitir por la copia”, y, en la época Song, el pintor Guo Xi subraya la necesidad de estudiar a los antiguos maestros (Jullien, 2008). Según Ryckmans “para convertirse en maestro, es esencial poseer un amplio conocimiento de los grandes maestros del pasado, sin limitarse a una escuela en particular” (Shitao, 2012: 58). No obstante, con el paso del tiempo, el academicismo de Dong Qichang, hacia finales de la época Ming (1368-1644), otorgó a este principio originalmente enriquecedor una interpretación rígida y limitante; la copia dejó de ser un medio de formación y se convirtió en un fin en sí mismo, lo que, según Ryckmans, “acabó por reemplazar la creación” (Shitao, 2012: 59).

Este enfoque rígido fue cuestionado por artistas independientes, como Shitao, a inicios de la época Qing (1644-1811), quienes representaron la reacción de los creadores individualistas. Ellos afirmaban, suscribe Hay (2001), que la copia no debía reducirse a una reproducción meticulosa de la obra original, sino que debía basarse en una conexión espiritual con ella. De acuerdo con estos artistas, la verdadera inspiración residía en la naturaleza, que servía como modelo primordial de los antiguos maestros de las épocas Song y Yuan, junto con la intuición del propio pintor.

Shitao explica así este matiz en diversas inscripciones de pinturas:

Los Antiguos, incluso cuando apreciaban particularmente a un maestro, no dejaban de copiar extensivamente a todos los demás, y es lo que explica que hayan podido dar bases tan sólidas a su oficio, no como nuestros sabios de hoy que se contentan con recoger viejo viejo huesos y ceniza apagada (Shitao, 2012: 59).

Precisamente esta rigidez de la academia es vista por Zao Wou-ki como un “corsé” con el que aprende y sufre a partes iguales y del que tiene que liberarse.

Desde la infancia, viví esta tradición (el estilo academicista chino) como un molde del que tenía que liberarme. La necesidad de abandonar China para venir a instalarme en Francia fue el primer gesto quirúrgico practicado sobre mi propia cultura para empezar a resolver este problema.... (Guignon et al., 2001: 11).

El impulso de lucha y rechazo hacia todo lo relacionado con la tradición china motivó su deseo de viajar y conocer de manera directa la pintura occidental, que conocía a través de postales proporcionadas por su tío y reproducciones en revistas como *Life* (Dagen, 2013). En Occidente, percibió que la pintura disfrutaba de un prestigio distinto, alejándose de la rigidez y la inmovilidad que caracterizaban a las corrientes artísticas en China en ese momento.

Zao escapa de la agitada situación político y social de su país, que pronto se transformaría en la China popular bajo el liderazgo de Mao Zedong, y tras 36 días de travesía se instala en un apartamento de Montparnasse. París, en ese momento, le ofrecía todo lo que había anhelado. Aquellas reproducciones ahora eran accesibles a sus ojos. Su visita al Museo del Louvre el mismo día de su llegada a la ciudad es un testimonio palpable de su ansia por descubrir un mundo nuevo (de Villepin, 2020). En este nuevo entorno, su tiempo se vio absorbido por clases de francés, visitas a exposiciones y recorridos por museos, actividades que ocupaban la totalidad de su jornada.

Wou-Ki (2022), en primera persona, relata su aprendizaje a partir de los clásicos occidentales. Frecuenta galerías donde se exhiben las tendencias de la modernidad y establece contacto con artistas emergentes como Viera da Silva, Soulages y Riopelle. En sus óleos de esta etapa aún prevalece una marcada figuración, reflejo de su formación académica en China. Según Frèches (2007), el impacto de la creación occidental pudo generar en él una incertidumbre respecto al camino a seguir. Diversos acontecimientos marcarán un punto de inflexión en su obra, que será un vínculo entre dos tradiciones artísticas destinadas a converger. Por un lado, en 1949, Henri Michaux prologa la exposición de sus primeras litografías, elogiando su estética cercana al taoísmo; “(las obras) en las que circula el aire, el aliento de vida” (Yamada, 2022: 9). Por otro, sus viajes, en particular por los Alpes franceses, evocan las brumas de sus paisajes natales. Sus acuarelas de este periodo evidencian su afinidad con esta técnica, que para Frèches le proporciona una nueva dirección creativa y un desafío; trasladar al óleo los efectos de las aguadas vibrantes, transparencias y amplias extensiones cromáticas que consigue con la acuarela; “traspasar la ligereza de los colores diluidos al lienzo, al igual que en la tinta china se diluye el polvo de carbón sobre el papel” (2007: 137).

Finalmente, en uno de esos viajes va a conocer la obra de Klee, otro de sus artistas de referencia. En él descubre una manera de conocer la naturaleza de un modo que se aparta de lo académico. Le atrae su manera de ver la realidad.

Permanecía horas observando esos pequeños rectángulos de colores puntuados de líneas y signos, atónito ante un grado de libertad semejante en el trazado de la línea y la poesía ligera y cantante que se desprendía de esos pequeños cuadros, que parecían súbitamente inmensos por el espacio que sabían crear (Wou-Ki et al., 2022: 106).



Figura 1.- *Entre la montaña y el río, no lejos del monte Huang*. Shitao. 1667 Enciclopedia de artes visuales. Libre de derechos.



Figura 2.- *Dos flores en conversación*. Shitao. 1694. Enciclopedia de artes visuales. Libre de derechos.



Figura 3.- *Barcos a la puerta*. Shitao. 1707 Enciclopedia de artes visuales. Libre de derechos.

Zao Wou-Ki logró evitar la trampa de quedar atrapado en la obsesión por la novedad, manteniendo una distancia crítica que le permitió transformar los signos caligráficos en formas propias dentro de composiciones con una renovada dimensión espacial. Como señala Frèches (2007: 37), su obra evoca “una especie de caos original en el que el artista imprime su huella personal”. Menos condicionado por el signo y los recursos pictóricos que dominaba con maestría, Zao depuró su lenguaje visual, dejando espacio solo para lo esencial.

En el contexto de una vibrante escena artística, dentro de la Escuela de París con figuras como Hartung o Soulages, Zao Wou-Ki se incorpora a la tendencia hacia la no figuración, enmarcada en la llamada “abstracción lírica”. Aunque sin compartir una estética homogénea, sí coincide con estos artistas en la exigencia de una experimentación intuitiva (Roy, 1960). Su aproximación, sin embargo, es pausada y sin estridencias, guiada por una visión taoísta que le permite abordar el mundo de lo informe, aquello que escapa a la representación (Jullien, 2008). En el vacío de lo abstracto, Zao encuentra la plena libertad de pintar.

Esta búsqueda de autonomía creadora lo vincula, de manera profunda, con la figura de Shitao. Al igual que Wou-Ki, el pintor chino del siglo XVII rechazó adherirse a una escuela o movimiento, prefiriendo un camino personal marcado por la innovación y la ruptura con la imitación de los antiguos maestros (Rongqiao & Yan, 2024). Shitao reemplaza la enseñanza académica por un principio de autonomía radical, enfatizando la expresión individual como eje central de su arte. Su obra, caracterizada por un registro estilístico amplio y, en ocasiones, desconcertante, revela una personalidad ambigua y poliédrica, como se aprecia en sus inscripciones y poemas (Hay, 2001). Como señala Sullivan, su pintura mantiene siempre “una frescura inagotable, con un espíritu ligero y una inventiva sin límites” (2008: 269). Su representación incansable de la naturaleza, reflejo tanto del mundo exterior como de su yo interior, encuentra en ciertos elementos, como las flores de ciruelo, la expresión de sus emociones más íntimas (Cheng, 2016). En su conjunto, su obra se alinea con uno de los principios filosóficos fundamentales de su Discurso: la transformación. [Fig. 1, 2 y 3]

3. UN CAMINO DE TRANSFORMACIÓN

La palabra “transformación” emerge como el concepto clave que vincula a estos dos pintores, a la vez que representa una noción fundamental tanto en el taoísmo como en el budismo *chan*. Según Gao Xingjian, este proceso es crucial en la creación artística: “En la creación artística, no es el conocimiento razonable el que da sentido, sino la manera en que el artista transforma los sentimientos y las ideas en fuerza creadora” (Manrique, 2018: 31). De esta manera, la transformación no sólo se entiende como un acto técnico, sino como un proceso profundo y espiritual que otorga significado y potencia a la obra artística. Racionero (2016)

subraya que la pintura debe expresar la gran ley de la metamorfosis del mundo; la realidad es un equilibrio en constante cambio y el propósito del artista es capturar los movimientos vitales del espíritu a través de los ritmos de la naturaleza.

Este proceso de cambio está intrínsecamente ligado a la energía primordial *qi*, que constituye todo lo existente en el mundo físico. Como señala Jullien, “la energía vital se expande entonces de la mano de la materialidad y se transmite a través de ella” (2008: 283). Siguiendo esta concepción, para Shitao el artista debe ir más allá del simple soporte físico y captar el espíritu del mundo, sugiriendo e invitando al espectador a resonar con él. A través de “la pincelada única” el pintor revela el universo como un todo, reflejando la visión taoísta en la que el Uno representa lo Absoluto, y de cuyas metamorfosis emergen todas las criaturas (Maillard, 2021). De acuerdo con esto, Shitao reduce la esencia de la pintura a su forma más elemental y humilde: un simple trazo de pincel, una medida universal de todas las formas y clave estética para toda creación.

El Trazo Único de Pincel es el origen de todas las cosas [...] Por medio del Trazo Único de Pincel, el hombre puede reproducir en miniatura una entidad mayor sin pérdida alguna pues, siempre que en su espíritu se forje una visión clara de ella, el pincel llegará hasta la raíz de las cosas (Shitao, 2012: 28).

En Zao Wou-Ki la transformación se produce gradualmente, a veces revisando territorios ya explorados para reafirmar su camino hacia la no figuración. Su obra *Vent* (1954) [Fig. 4] marca un punto de inflexión en este proceso. Considerado por el propio artista como su primer óleo abstracto, en él aún pueden percibirse signos caligráficos, arcaicos o imaginados, formas que “suben y bajan en la nada de la tela, que parece vaciarse progresivamente para dar lugar al vacío de la ausencia de color” (Frèches, 2007: 42). En esta pieza, Zao se inspira en la estética primitivista de las tallas de piedra de la dinastía Han (206 a.C.-220 d.C.), motivo que, como indica Weitz, posteriormente “se descompondrá en elementos caligráficos completamente abstractos” (2015: 9). A través de este proceso, sus óleos comienzan a reflejar con mayor claridad la esencia de su búsqueda artística. Tras un viaje a Hong Kong, Zao plasmará por escrito la nueva dirección de su trayectoria, consolidando así su compromiso con un lenguaje pictórico plenamente autónomo.

Era el final de un ciclo de mi pintura y, sobre todo, el descubrimiento de otra etapa irreversible: quería pintar lo que no se ve; el soplo de la vida, el viento, la vida de las formas, la eclosión de los colores y su fusión. (Wou-Ki et al., 2022: 69)

De nuevo resuena la idea de aliento o energía vital *qi*, centro de la cosmología china. Es la fuerza vital que rige en el ser humano, al igual que en todas las formas que constituyen el universo.

Todo en el universo tiene origen en el mismo hálito- energía que, gracias a la regulación interna de sus dos factores constitutivos, *yin* y *yang* (en eso consiste el *lí*), desemboca en todas las manifestaciones de existencia y en la diversidad infinita de seres, el hombre incluido, así como en su relación y cohesión en el seno del paisaje (Jullien, 2008: 209).



Figura 4.- *Viento*. Zao Wou-Ki, 1954
Fundación Zao Wou-Ki. Óleo sobre lienzo,
195 × 97 cm, Centre Pompidou, musée
national d'art moderne / CCI, Paris, France.
Photo Dennis Bouchard.

En sintonía con esta concepción del universo como un flujo dinámico en continuo equilibrio de fuerzas opuestas Wou-Ki, orienta su búsqueda pictórica hacia la captación del instante en el que la materia se disuelve y el aliento vital se regenera incesantemente. Su enfoque se alinea con la visión taoísta del vacío descrita por Lao Tse, quien lo define como “[...] vacío, pero inagotable, da lugar a una infinidad de mundos [...]” (2007: 23). No entendido como la nada, sino como el espacio donde se concentra la energía primordial, el vacío representa el potencial de toda existencia, un concepto que Zao explora a través de la abstracción y la disolución de la forma en su pintura.. Bachelard (1954) describe este vacío como una presencia invisible que sostiene todas las cosas, un espacio lleno de posibilidades. De esta manera, el vacío se convierte en un lugar dinámico y activo, lejos de ser una mera ausencia. Cheng (2016) lo define como el lugar de la transformación, un concepto que, en el ámbito artístico, representa el espacio inagotable de la creación, un territorio donde todas las formas posibles existen y donde se armonizan las energías de los opuestos. Este vacío, cargado de potencial, es el contexto en el que se da lugar la creación artística, como un espacio donde las fuerzas contradictorias convergen y dan vida a nuevas formas. Manrique subraya; “una vez que el diálogo entre el vacío y la plenitud encuentra su equilibrio en la superficie del papel, el *qi* se hará perceptible en esa expresión vital que invita a viajar a través de la simple contemplación” (2012: 70).

En la experiencia de soledad con el *tao* manifestado, el artista tiene la oportunidad de liberarse de las reglas preestablecidas y transformarlas. Los maestros, subraya Jullien (2008), nos enseñan cómo han llegado a expresar la belleza esencial de la naturaleza, pero es necesario que cada individuo recorra su propio camino. En este sentido, Shitao enfatiza el origen profundamente personal y autónomo de la creación artística, destacando que el único maestro del artista es la naturaleza: “La naturaleza me lo ha dado todo, entonces, al estudiar a los Antiguos, ¿por qué no podría yo transformarlos?” (2012: 54).

Este proceso de autodescubrimiento y encuentro se refleja en la práctica de Wou-ki, quien, en la soledad de su estudio en la rue Jonquoy, se enfrenta al lienzo en blanco. Su taller, con una iluminación diáfana y uniforme es un espacio apartado del mundo, donde acude diariamente para aislarse y entrar en contacto con la tela. En palabras del propio artista: “En el taller nunca hay un cuadro colgado, ni siquiera una imagen... No quiero una referencia, nada. El vacío. A partir de ahí podemos intentar imaginar algo más”. (Frèches, 2007:147) El silencio y el vacío de su estudio favorece la expresión espontánea y la creatividad, brindando la oportunidad de seguir el instinto sin restricciones. Wou-ki no necesita estar en la naturaleza ni estar en el paisaje, como él mismo reconoce a Pierre Schneider en *Les Dialogues du Louvre*; “no permito que el paisaje entre en mi estudio. Pero en el fondo, tal vez sea porque entra más fácilmente que todo lo demás” (1972: 133). Con la mirada personal de Klee había descubierto en sí mismo una visión distinta de la naturaleza, una mirada íntima que le va a conectar profundamente con ella. Y en ese encuentro es entonces capaz de transmitirnos la belleza de lo inefable.

Según Jullien (2008), la alineación con la energía del *tao* requiere un proceso de vaciamiento y desprendimiento del conocimiento, permitiendo así la manifestación de sus infinitas expresiones. En este marco, Zao Wou-Ki adopta el gran formato, influenciado tanto por la sugerencia de su marchante Koots como por la pintura estadounidense, configurando un espacio ilimitado donde se despliegan las fuerzas creativas. En estas composiciones, el color emerge con la intensidad de un *Big Bang*, simbolizando a través de verdes, rojos, azules, amarillos y negros las distintas energías y los alientos vitales (*qi*) de la materia. Como señala Villepin (2020), el lienzo se convierte en un escenario de tensiones dinámicas que se resuelven en la búsqueda de la luz. En este proceso de transmutación radica la esencia de su pintura, generando una vibración cromática que envuelve al espectador. Sus grandes formatos y trípticos, además, refuerzan la sensación de inmensidad, situando al observador “en el corazón mismo del caos de los orígenes y del nacimiento de las formas” (Mezcua, 2012: 21).

Al igual que Shitao logra superar las distinciones entre el confucionismo, el taoísmo y el budismo chan, integrándolas tanto en su *Discurso* como en las manifestaciones de su obra, Zao Wou-Ki logra trascender las diferencias entre Oriente y Occidente, fusionando ambos sustratos culturales. Su enfoque se caracteriza por la exploración de las especificidades y técnicas de cada

una de estas tradiciones, pero siempre con el propósito de alcanzar una síntesis creativa. Según Villepin (2020), lo que une a ambos artistas es su búsqueda incansable de la unidad en ese estado de naturalidad y espontaneidad que emana del ser. La aspiración de Zao Wou-Ki es crear una pintura que surja directamente del lienzo, tal como lo expresa citando a un pintor Song: “que cuando tu pincel toque el papel, tu idea haya llegado ya más lejos que él” (Schneider, 1972: 23).

En este sentido Zao Wou-Ki distingue claramente entre espontaneidad y rapidez en la creación artística. Su proceso es pausado y meticuloso, dedicando largos períodos a cada obra y manteniendo un ritmo de producción moderado, con no más de ocho o nueve pinturas al año (Weitz et al., 2016). La acumulación de capas pictóricas en sus lienzos refleja esta dedicación. En una entrevista con Plazy (1975), Zao Wou-Ki reflexiona sobre la caligrafía, señalando que para él no posee la novedad del gesto y la inmediatez que representa para los artistas occidentales. En su concepción, la caligrafía no es abstracta, sino más bien figurativa, ya que las palabras que componen los caracteres tienen un significado intrínseco. Esta diferencia en la percepción de la caligrafía subraya el contraste entre las tradiciones artísticas orientales y occidentales, evidenciando una aproximación al arte profundamente enraizada en la simbología y el significado, más allá de la forma visual.

Durante los años 1971 y 1972, incluso en sus tintas, la aparente espontaneidad exige un proceso de reposo y superposición de aguadas antes de la aplicación de los trazos finales. En este período, circunstancias personales lo llevan a redescubrir la técnica del pincel y la tinta, influenciado por el consejo de su amigo Henri Michaux. Impedido de trabajar al óleo mientras cuidaba a su esposa May, Zao retorna a esta práctica en formatos reducidos, encontrando una nueva dimensión expresiva. Michaux, elogia y reivindica el carácter chino del resultado: “sutilmente era humo, no tinta lo que había penetrado en él. Había recuperado los ritmos de la naturaleza y el fino papel los había recogido con total naturalidad” (Wou-Ki et al., 2022: 156). Sin embargo, para Zao no existe una dicotomía entre tradiciones. Como él mismo afirma, el problema de la pintura es universal y debe ser abordado en su totalidad (Wou-Ki & Jianping, 1987). A través del pincel y la tinta, se reconcilia con su herencia artística, fusionando opuestos como el yin y el yang, el vacío y lo pleno, la sencillez y la expresividad del gesto. Esta misma energía de tensiones contrastantes se traslada con igual intensidad a su uso del color, reafirmando su compromiso con una pintura que trasciende categorías culturales.

La obra de Zao Wou-Ki se caracteriza por una búsqueda de síntesis que no se limita a la conciliación de tradiciones artísticas contrastantes, sino que se alimenta de la tensión entre ellas (Lee & Peterson, 2017). Su exploración pictórica se fundamenta en la fusión de materiales, integrando la espontaneidad y emotividad de la tinta china con la deliberación y el análisis propios de la pintura al óleo. A diferencia de la gestualidad directa de artistas occidentales como Soulages o Kline, Wou-Ki desarrolló una técnica que le permitía regresar constantemente a la superficie, reelaborando la pincelada hasta dotarla de vida propia. Como él mismo señala, “cada trazo debe tener una función que desempeñar, para así despertar la imagen y hacerla más viva” (Wou-Ki & Jianping, 1987: 15).

Este proceso resuena con el concepto de la pincelada única de Shitao, entendida no solo como un trazo espontáneo, sino como la unidad del conjunto y una expresión íntima más profunda. En esta línea, Annie Madet-Vache destaca que, aunque su obra parece fruto de un único gesto, cada centímetro cuadrado está trabajado con la minuciosidad de una miniatura (Duponchelle, 2024).

El aprendizaje de la litografía y el grabado también enriqueció su lenguaje visual, permitiéndole incorporar técnicas como la reducción de campos de color a planos lavados o la aplicación de efectos calcográficos. Así, su pintura invita al espectador a un juego perceptivo en el que la materialidad de la obra y la tridimensionalidad de la superficie oscilan entre la abstracción y la evocación paisajística. Como señala Weitz (2016), este efecto hipnótico sumerge al espectador en un ciclo de percepciones cambiantes, donde la aparente calma del cuadro encierra en su interior la posibilidad de la transformación.

Como señala Mezcuca (2021), Zao Wou-Ki trasciende la concepción decimonónica de lo sublime asociada al temor ante las fuerzas destructivas de la naturaleza, sustituyéndola por una voluntad de fusión y contemplación. En su obra, el espectador presencia la manifestación de energías creativas, y en algunas piezas, incluso aparece una figura casi imperceptible que encarna esa mirada contemplativa. Sin embargo, esta presencia no enfrenta lo terrible



Figura 5.- *El viento empuja el mar*. Tríptico. Zao Wou-Ki. 2004. Óleo sobre lienzo, 194,5 x 390 cm. Photo Dennis Bouchard

ni el abismo, sino que supera el miedo para entregarse a la observación serena de las fuerzas naturales en transformación. [Fig. 5]

La pintura de Wou-Ki expresa una aspiración a la plenitud, construyendo un espacio diáfano e ilimitado. A pesar de la monumentalidad de sus grandes formatos, mantienen una profunda intimidad y carga poética (Lacoste, 1964). A través de estos recursos, el artista no solo amplifica la inmersión del espectador, sino que lo conduce al origen del caos, al vacío generador de las manifestaciones del *Tao*, ofreciendo una experiencia de transformación y contemplación del universo en su estado primordial.

4. A MODO DE CONCLUSIÓN

El análisis del arte de Zao Wou-Ki y del *Discurso sobre la Pintura* de Shitao permite comprender cómo, a pesar de la distancia temporal y cultural, ambos artistas comparten una concepción del arte como un medio de exploración espiritual y de conexión con la naturaleza. En un contexto en el que la vida moderna impone ritmos acelerados y una constante estimulación, sus obras ofrecen un espacio de contemplación que invita a la pausa, el silencio y la introspección. Desde esta perspectiva, el arte no es solo una manifestación estética, sino una herramienta para la reconciliación del individuo consigo mismo y con el mundo que lo rodea.

Zao Wou-Ki transforma la tradición pictórica china a través de un proceso de síntesis que le permite integrar elementos de la caligrafía y la tinta con los recursos expresivos de la pintura occidental. Su obra no solo se nutre de la experimentación con materiales y técnicas, sino que también mantiene una profunda afinidad con el pensamiento taoísta, en particular con la concepción del vacío como un espacio dinámico y generador de significado. Este principio, presente en la pincelada única de Shitao, encuentra en la pintura de Zao una reinterpretación en la que la abstracción no es un alejamiento de la realidad, sino una vía para captar su esencia más profunda.

La relación entre la naturaleza y el ser humano, central en la tradición artística china, se manifiesta en ambas propuestas como un eje fundamental. Tanto en los paisajes de Shitao como en las composiciones abstractas de Wou-Ki, la pintura se concibe como un reflejo de los procesos naturales, donde la armonía surge de la interacción entre fuerzas opuestas. Así, la obra pictórica trasciende su materialidad para convertirse en un espacio simbólico de resonancia entre el artista, el espectador y el universo.

En este sentido, el arte se revela como una práctica transformadora que permite experimentar la unidad entre materia y forma, orden y caos, tiempo y eternidad. A través de la contemplación, el espectador no solo accede a una experiencia estética, sino que participa de un proceso de conexión profunda con su propia interioridad. De este modo, la pintura de Zao Wou-Ki y la teoría pictórica de Shitao ofrecen un modelo de percepción que desafía la inmediatez del mundo contemporáneo, reivindicando la importancia del silencio y la atención plena como formas esenciales de conocimiento y existencia.

BIBLIOGRAFÍA

- Ames, R. T. (2020). Correlative thinking: From abduction to Ars Contextualis in early Chinese cosmology. *Azja Pacyfik*, 1(23), 17–35. 10.15804/ap202001
- Arnau, J. (2022). *En la mente del mundo: la aventura del deseo y la percepción*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Chazal, G. (2024). Peinture e souffle. Zao Wou-Ki. *Les allées d'un otre monde* (pp. 13–42). París: In fine. Éditions d'art.
- Cheng, F. (2016). *Vacío y plenitud: El lenguaje de la pintura china*. (7th ed.). Madrid: Siruela.
- Dagen, P. (2013, Apr 11). Zao Wou-ki, la puissance du geste. *Le Monde*, Retrieved from <https://search.proquest.com/docview/1325013388>
- De Villepin, D. (2020, ZaoWou-Ki: Friendship and- reconciliation. <https://www.zaowou-ki.org/>. Retrieved 2024, from <https://www.zaowouki.org/en/zao-wou-ki-friendship-reconciliation-at-the-villepin-gallery-in-hong-kong/>
- Duponchelle, V. (2024). Exposition: à Deauville, Zao Wou-Ki, de la beauté en toutes choses. *Le Figaro*, <https://www.lefigaro.fr/arts-expositions/exposition-a-deauville-zao-wou-ki-de-la-beaute-en-toutes-choses-20240426>
- Frèches, J. (2007). La inspiración y el alma. En Frèches (Ed.), *Zao Wou-Ki. Obras/escritos/entrevistas* (pp. 9-80). Polígrafa.
- Guigon, E., Huser, F., & Ucciani, L. (2001). *Zao Wou- Ki*. Valencia: Instituto Valenciano de Arte Moderno.
- Hay, J. (2001). *Shita : painting and modernity in early Qing China*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Jullien, F. (2008). *La gran imagen no tiene forma*. Barcelona: Alpha Decay.
- Lacoste, M. (1964). Exposition collective. Hors dimensions. Centre américain de Paris, *Le Monde*,
- Lao Tse [versión de Stephen Mitchell]. (2007). *Tao Te Ching*. Madrid: Alianza.
- Law, S. (2011). Being in Traditional Chinese Landscape Painting. *Journal of Intercultural Studies*, <http://dx.doi.org/10.1080/07256868.2011.584615>
- Lee, L., & Peterson, K. (2017). The Global Art of Zao Wou-ki. *Contemporary French and Francophone Studies*, 21(1), 118-126. 10.1080/17409292.2017.1303973
- Ma, M. (2020). “Evaluating Painters All Over the Country” Guo Xi and His Landscape Painting. *Advances in Social Science, Education and Humanities Research, Proceedings of the 4th International Conference on Art Studies: Science, Experience, Education (ICASSEE 2020)*, 469, 72–77. 10.2991/assehr.k.200907.013
- Maillard, C. (2021). *Las venas del dragón. Confucianismo, taoísmo y budismo*. (2ª ed.). Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Manrique, M. E. (2018). *Arte, naturaleza y espiritualidad. Evocaciones taoístas*. Barcelona: Kairós.
- Mezcuca, A. (2021). *Zao Wou Ki o la superación de lo sublime*. Bambú, dragones y tinta. Revista cultural sobre China, Arte y Cultura, nº 7. Retrieved Marzo de 2024, from <https://www.bambudragonesytinta.com/zao-wou-ki-o-la-superacioacuten-de-lo-sublime.html>
- Navarro Huidobro, M. d. M. (2016). *La pintura de paisaje en las tradiciones taoísta y budista zen: el flujo de la vida, la figura humana como elemento natural* <https://hdl.handle.net/20.500.14352/21383>
- Plazy. (1958). La caligrafía y el mundo del arte parisino. Mesa redonda. *Bokubi*, (76)
- Ragon, M. (2007). Entrevista con Zao Wou-Ki en Frèches (Ed.), *Zao Wou-Ki. Obras/escritos/entrevistas*. Polígrafa.
- Racionero, L. (2016). *Textos de estética taoísta* (Tercera ed.). Madrid: Alianza.
- Romero Leo, J. (2021). El descubrimiento del paisaje en China: la influencia de la imaginaria taoísta. *Anales De Historia Del Arte*, 31, 263-282. 10.5209/anha.78059
- Rongqiao, W., & Yan, H. (2024). “Lejos del polvo” en el Discurso acerca de la pintura de Shitao: Soledad en el arte chino. *Arte, Individuo Y Sociedad*, 1-15. 10.5209/aris.90721
- Rowley, G. (1981). *Principios de la pintura china*. Madrid: Alianza.
- Roy, C. (1960). *Zao Wou-Ki*. Nueva York: Grove Press.
- Schneider, P. (1972). *Dialogues du Louvre*. Atheneum. <http://hdl.handle.net/2445/121002>
- Shitao. (2012). In Lecea M. P., Leys S. (Eds.), *Discurso acerca de la pintura por el monje Cala-*

baza Amarga / Shitao; edición española de María Lecea; traducción del chino y comentarios de Pierre Ryckmans. Granada: Editorial Universidad de Granada.

- Sullivan, M. (2008). *The arts of China*. University of California Press.
- Weitz, A. (2015). 'Infused with the Best Essence of China': Zao Wou-Ki's Early Career. *Orientations*, 10.
- Weitz, A. (2016). *Zao Wou-Ki and the split-space of enunciation*. En Walt et al., *No limits: Zao Wou-Ki* (pp. 17-31). Asia Society Museum & Colby College Museum of Art.
- Wou-Ki, Z., Marquet, F., & Hendgen, Y. (2022). *Autoportrait*. París: Hachette Pluriel Editions.
- Wou-Ki, Z., & Jianping, S. (1987). Zhao Wuji Jiangxue Bilu [The lecture notes of Zao Wou- Ki]
- Yamada, S. (2022). Soulages, Michaux, Malraux y Vieira da Silva, amigos e inspiradores de Zao Wou-Ki. *Imafronte (Murcia)*, (29), 1-15. 10.6018/imafronte.480261

LA TIERRA DE LAS MÁSCARAS VOLADORAS SIGUE VIVA: ALGUNAS MÁSCARAS INÉDITAS DE BURKINA FASO PROCEDENTES DE LA COLECCIÓN THOMAS G.B. WHEELLOCK

THE LAND OF FLYING MASK IS STILL ALIVE: SOME INEDIT MASK FROM BURKINA FASO FROM THE THOMAS G.B. WHEELLOCK COLLECTION

José Fenoll Cascales
Universidad Autónoma de Madrid
<https://orcid.org/0000-0002-4668-3471>
jose.fenoll@uam.es

RESUMEN

Este artículo presenta ocho máscaras inéditas de Burkina Faso procedentes de la colección de Thomas G.B. Wheelock. El estudio de estas piezas permite no sólo atisbar nuevos tipos desconocidos hasta el momento en la bibliografía precedente, si no también realizar algunas matizaciones sobre atribuciones anteriores de máscaras similares. A ello se ha de sumar que, con estas nuevas máscaras, se amplía el *corpus* publicado sobre ellas, generando así la posibilidad de enlazar y estudiar en futuros trabajos las relaciones de producción, influencias y recepciones que se producen entre ellas.

Palabras clave: Máscara / Burkina Faso / Mossi / Gurunsi / Arte africano / Colección Thomas G.B. Wheelock

ABSTRACT

This paper presents eight unpublished masks from Burkina Faso from the collection of Thomas G.B. Wheelock. The study of these pieces allows us not only to glimpse new types, hitherto unknown in the previous bibliography, but also to make some clarifications on previous attributions of similar masks. In addition, with these new masks, the *corpus* published on them has been extended, thus generating the possibility of linking and studying the relations of production, influences and receptions between them in future works.

Keywords: Mask / Burkina Faso / Mossi / Gurunsi / African Art / Thomas G.B. Wheelock Collection

1. INTRODUCCIÓN

La pobreza en lo que a piezas procedentes Burkina Faso en las colecciones españolas, ha llevado aparejada una práctica inexistencia sobre bibliografía al respecto de las producciones plásticas de lo antiguamente fue el Alto Volta (Fenoll, 2022: 223 con bibliografía). De hecho, sucede casi lo mismo para el resto del arte étnico no occidental, a excepción de aquellos lugares en los que la presencia colonial española fue importante. Así lo atestiguan en primer lugar el Museo de América o las excelentes colecciones de arte filipino y guineano del Museo Nacional de Antropología.

No obstante, las producciones artísticas de Burkina Faso son una de las más frecuentes dentro de los museos, del mercado de arte internacional y del coleccionismo privado en particular, por lo que constituye una necesidad acuciante para estas disciplinas el disponer de bibliografía al respecto de estos temas en castellano. En el idioma anglosajón, hay algunas publicaciones centradas en el arte de Burkina Faso como lo son los catálogos de las exposiciones realizadas por Kamer (1973) o Robbins (1979), incluso algunas pioneras como la de Lem (1947) en la que estudia algunas piezas del Alto Volta. Sin embargo, la referencia ineludible para el estudio de estas sociedades y su arte es sin duda Christopher D. Roy, profesor en la Universidad

de Iowa que dedicó toda su vida a la investigación a pie de campo de los grupos culturales de Burkina Faso con un especial énfasis en el conocimiento de los Mossi. En su producción destacan dos obras fundamentales: “Art of the Upper Volta River” (El Arte del alto río Volta) (Roy, 1987) y “Land of Flying mask. Art and culture in Burkina Faso from the Thomas G.B. Wheelock Collection” (La tierra de las máscaras voladoras. Arte y cultura de Burkina Faso de la colección Thomas G.B. Wheelock) (Roy, 2007). Mientras que la primera le sirvió como trabajo para obtener el grado de doctor, la segunda supone de largo el catálogo más amplio que existe en la actualidad sobre el arte de las culturas de Burkina Faso. Este hecho no es de extrañar, pues la colección de Thomas G.B. Wheelock se alza sin duda como la más rica, completa e importante en este ámbito (Roy, 2007: 24). Sin embargo, el fallecimiento del coleccionista ha dado lugar a que las piezas que integraban su gabinete hayan comenzado a disgregarse en el mercado de arte internacional. Aunque algunas de los ejemplares más importantes de su colección, acabasen en el Museo de la Universidad de Iowa (Gundlach y Fogel, 2023) muchas otras han salido y saldrán al mercado durante los próximos años, perdiendo en buena medida el carácter monográfico que integró la colección del norteamericano desde su confección.

Es por ello necesario recopilar, documentar, estudiar y publicar algunas de las piezas más importantes del *corpus* antes de que estas se disgreguen y el acceso a ellas se torne prácticamente imposible. En este sentido, constituye una oportunidad fundamental la reciente subasta de parte del legado de Wheelock en la casa *Material Culture* de Filadelfia (29/10/2024), donde en una única sesión se adjudicaron los 230 lotes propuestos para su venta. La riqueza etnográfica y la variedad formal de las piezas ofrecidas constituye una oportunidad excelente para no solo publicar algunas de las máscaras más importantes de la colección por primera vez, sino también para comenzar a solventar el problema planteado previamente, la ausencia de bibliografía en castellano sobre el arte africano del Alto Volta.

Para comprender en su mayor plenitud las piezas estudiadas es necesario caracterizar sucintamente el país del que proceden. Geográficamente Burkina Faso es un Estado sin litoral situado en África Occidental con una extensión de 274 200 km². Se trata de un país plano, sin elevados accidentes geográficos y con biomas que se extienden desde el desierto semiárido hasta la sabana arbolada (Pigeonnière y Jomni, 1998). Su red hidrográfica está configurada en torno a la cuenca del río Volta y sus afluentes más importantes son el Volta Blanco, el Volta Rojo y el Volta Negro. En la actualidad, hace frontera con hasta seis países: Malí, Níger, Benín, Togo, Ghana y Costa de Marfil (Pigeonnière y Jomni, 1998). En lo que a población se refiere, Burkina Faso comprende más de sesenta grupos étnicos diferentes.

2. LA COLECCIÓN THOMAS G.B. WHEELOCK

Desde principios de la década de 1970 Thomas G.B. Wheelock comenzó a recolectar un conjunto ordenado de piezas tanto artísticas como etnográficas procedentes de Burkina Faso (Wheelock, 2007: 14 y ss.; Roy, 2007: 26). A lo largo de más de cuatro décadas los continuos viajes de Wheelock al Alto Volta y el contacto con los comerciantes de arte locales le permitieron conocer en profundidad las sociedades de las que adquirió directamente objetos de su cotidianidad, de su esfera política y religiosa (Wheelock, 2007: 14 y ss.). Estas más de 2000 piezas han sido sin duda el mayor conjunto en el mundo occidental que documenta la vida y el arte de los pueblos de Burkina Faso. Así, además de las máscaras y las esculturas antropomorfas de antepasados las flautas, muñecas, armas, equipamiento de caballo, bastones, artículos personales, adornos, talismanes, cucharas, lámparas, pipas o recipientes cerámicos dan cuenta de la realidad material de estas culturas africanas. Es en este sentido en el que hay que comprender la importancia de la selección de estas piezas por D. Roy (2007) en la monografía sobre el Arte de Burkina Faso, puesto que con este libro contribuía a solventar uno de los grandes vacíos en la bibliografía precedente, la documentación no solo del arte (Roy, 1987) o de la arquitectura (Bordier y Minh-ha, 1985), sino también de la cultura material y cotidiana profundamente vinculada con los valores mencionados, pero desligada generalmente de ellos en el campo de la Historia del Arte. Es importante señalar que la publicación de la colección comienza prácticamente desde el momento en el que Wheelock contacto con la cultura de Burkina Faso a principios de la década de 1970, fosilizándose en una temprana publicación de las primeras piezas que Wheelock había

conseguido por parte de la Galería del Centro Universitario del Estado de Colorado (1975). Sobre los procesos de formación de la colección, resulta complicado apuntar información dado que Wheelock nunca escribió demasiado sobre el tema. Se sabe que la mayor parte proviene de la compra directa a vendedores locales de Uagadugú como Bandé Saidu, Issa Oudraogu o Bernad Yameogo, con quienes tuvo algunos problemas a cerca de la autenticidad de las primeras piezas ofrecidas al coleccionista americano. Durante estos primeros momentos fue asesorado en sus adquisiciones por Toumani Triandé, el por entonces director del Museo Nacional de Alto Volta. Su método de compra consistía en viajar recurrentemente hasta la capital de Burkina Faso y allí visitar diariamente a estos vendedores para ver las nuevas piezas que habían llegado hasta sus locales (Wheelock, 2007: 14 y ss.).

3. ALGUNAS MÁSCARAS INÉDITAS

Pese a que en la publicación de 2007 Roy recogiese una parte importante de las máscaras de la colección de Wheelock, no todas ellas fueron incluidas en la monografía. Ello da lugar a que algunas de las que quedaran inéditas constituyan importantes testimonios de la variedad formal de los pueblos burkineses, siendo así ejemplos que reúnen los rasgos característicos de la producción plástica de cada uno de los grupos culturales presentes en el caso de estudio. A ello se une que algunas de las piezas aquí recogidas representan tipos con pocos ejemplares similares publicados o algunas se tratan directamente de piezas únicas sin ningún paralelo en la bibliografía precedente. Por tanto, la publicación de este seleccionado *corpus* de nueve piezas contribuye a la caracterización y publicación por vez primera de nuevos tipos de máscaras para algunos grupos étnicos de Burkina Faso (Vid. Mossi 1, Mossi 2 y Winiamama 2).

Los grupos étnicos del Alto Volta utilizan las máscaras en la mayoría de sus actos religiosos como los funerales o rituales para la protección del clan. Para ellos máscaras son la corporeización de los espíritus sagrados en los que creen y de los que parten sus cosmogonías. Es por ello que máscara no es la representación de un espíritu, sino el espíritu en sí mismo, al que el escultor da forma de acuerdo a su creatividad y las creencias religiosas de pueblo. Así, en muchos ejemplares las formas abstractas se entremezclan entre varios animales como los búfalos, los antílopes, los cocodrilos o las aves, configurando un animal fantástico relacionado de alguna forma con las leyendas orales de esa comunidad (Roy, 2007: 40 y 41). No se ha de obviar que las máscaras aquí estudiadas no son sino el remate de un traje mayor confeccionado con fibras vegetales que cubre la totalidad del cuerpo del danzante. En el momento del inicio de la *performance*, la personalidad del danzante debe quedar totalmente ocultado, al transmutar en ese momento en el espíritu de la máscara (Roy, 2015: 48 y ss.).

Metodológicamente, el estudio realizado bajo estas líneas ha sido desarrollado en base al estudio de cada una de las máscaras de sus características plásticas. A ello le ha seguido un vaciado bibliográfico y de bases datos como el *Van Rijn Archive of African Art* (YVRA) y el *African Heritage Documentation & Research Centre* (AHDRC) o de algunos museos como el de Quai Branly o el Metropolitano de Arte de Nueva York en busca de paralelos para las piezas tratadas. A ello hay que añadir la revisión de los materiales filmados por D. Roy en sus sucesivos viajes antropológicos a Burkina Faso, los cuales se encuentran disponibles en el canal de *Youtube* que el investigador tenía hasta su fallecimiento.

3.1 MOSSI

Son el grupo étnico más grande de Burkina Faso, cuya formación abarca al menos a la mitad de la población del país. Hablan el mòoré, una lengua voltaica que los relaciona culturalmente con otras etnias de los países vecinos como los Lobi o los Dogón (D. Roy, 2015: 7). Su arte tiene dos raigambres marcadas, la política (llevada a cabo principalmente por el subgrupo Nakomsé) y la espiritual (característica de los Nyonyosé) (D. Roy, 2015: 10), siendo esta segunda en la que se han de interpretar las máscaras del grupo presentadas en este epígrafe.

3.1.1. Máscara Mossi en forma de murciélago.

Se trata de una máscara de casco o cimera con la representación de la cabeza de un murciélago. De ella surge desde la nuca una supraestructura que se bifurca en forma de “V”, que repre-



Figura 1. Máscara Mossi en forma de murciélago. Colección Thomas B. B. Wheelock, Nueva York. Fuente: material culture (Filadelfia, USA).

senta las alas del animal. La decoración geométrica de las tablas se conforma en base a frisos superpuestos de triángulos vaciados, solo interrumpidos en el centro del desarrollo por un motivo en forma de cruz. Ambas tablas se rematan con dos formas troncopiramidales invertidas rellenas de cenefas lineales. En la cabeza del animal se indica los ojos ovalados, las orejas cortas, puntiagudas y pequeñas y la boca con un espacio vaciado en negativo, decorándose los laterales con los mismos motivos decorativos que aparecen en las tablas. No obstante, la máscara se encuentra incompleta, puesto que en la parte central de la supraestructura se ubican dos agujeros para pernos con los que uniría una tabla central, hoy desaparecida, restos del anclaje mediante cuerdas se pueden observar al arranque del prótomo. Este esquema de máscara y sistema aunque es inusual, si dispone de un paralelo directo en la otra máscara publicada de la colección Wheelock (D. Roy, 2015: Pl. 25; 117). La rareza del ejemplar hizo que D. Roy considerarse la máscara estudiada por él como un pájaro al considerar los tablones en V y el central como plumas. Sin embargo, la máscara tiene claramente las orejas bien desarrolladas, lo que debería de invalidar su adscripción como ave. Así pues, salvo que se trate de algún tipo de animal híbrido desconocido hasta el momento todo apunta a que estas máscaras, tanto la presente como la estudiada por Roy corresponden con representaciones de murciélagos. Estos animales no son desconocidos en las máscaras de otras etnias de Burkina Faso como los Bobo o los Bwa, representándose la cabeza del animal de forma idéntica a como lo hace en los cascos de las piezas aquí estudiadas. Madera y pigmentos naturales. Medidas: 89 x 53 x 15 cm. N° de Inv. en la colección: TW0131, número original 1947. (FIGURA 1)

3.1.2. Máscara-polea Mossi con representación femenina.

En esta máscara facial se representa sobre la parte que esconde la cara a una mujer. No obstante, esta representación no es la tradicional de las máscaras faciales *karan-wemba* de los Mossi en las que se ubica a una mujer estante desnuda con los brazos caídos en paralelo al cuerpo y los pechos marcados. En este caso, la mujer aparece representada de forma abstracta sobre la máscara, tomando así la forma de una gran polea antropomorfa, siguiendo el esquema compositivo de las poleas de los telares tradicionales burkineses (Mato, 1977: 28; Roy, 2007: 452). Así, sobre dos patas largas laterales ubicadas en los extremos de la máscara surge la imagen femenina, arrancando esta desde el torso donde se ubican los pechos. So-

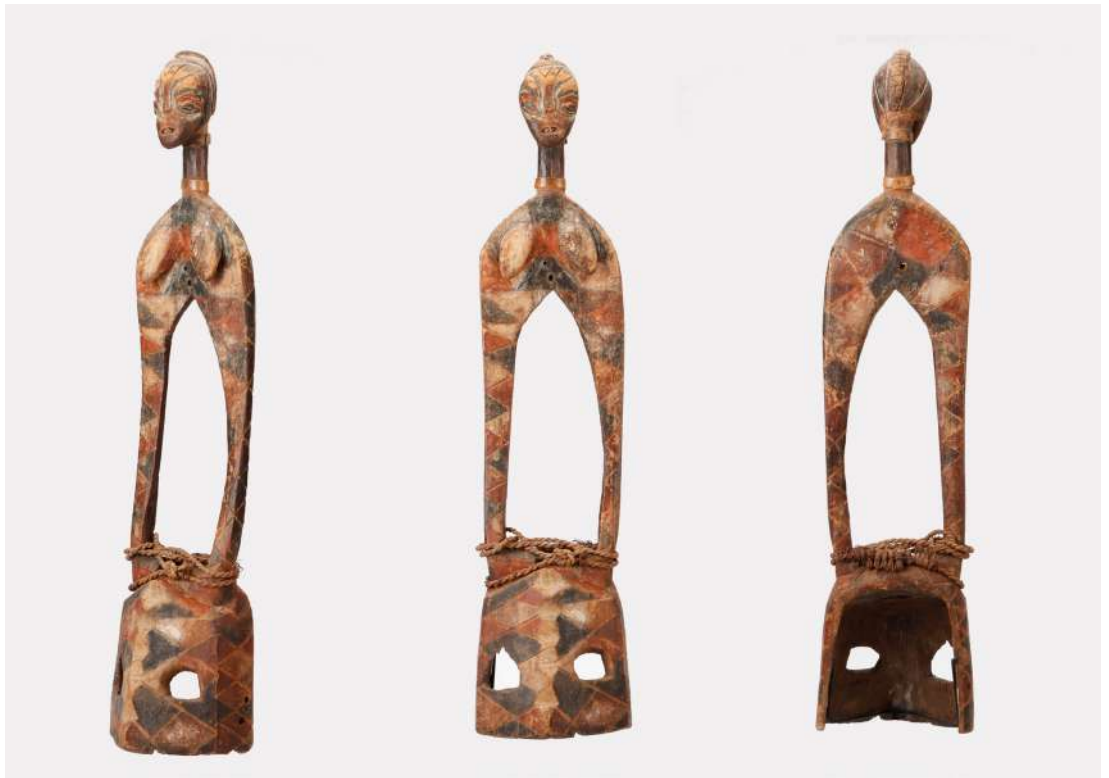


Figura 2. Máscara en forma de polea Mossi con representación femenina. Colección Thomas G. B. Wheelock, Nueva York. Fuente: *material culture* (Filadelfia, USA).

bre los hombros se ubica un cuello cilíndrico muy prolongado, rematado con una cabeza femenina de ojos oblongos, nariz rectangular, boca con dientes de animales, escarificaciones triangulares en la frente y peinado recogido hacia el centro de la cabeza. Esta pieza es una máscara única dando lugar a uno de los tipos hasta ahora nunca documentados por la Academia en la plástica de Burkina Faso; la máscara con esquema compositivo de polea antropomorfa (*Head-Pulley Mask*). En este sentido, es importante remarcar la faceta creativa de los escultores de máscaras Mossi a la hora de concebir una imagen plástica de los espíritus que representan estas máscaras (Roy, 2007: 40). Así pues, aunque es común encontrar algunas representaciones y tipos de máscaras estandarizados (véase las representaciones zoomorfas estudiadas más abajo), no es raro encontrarse con una máscara que siendo claramente auténtica no es posible adscribirla a otro ejemplar de su mismo grupo. En muchas ocasiones esto viene derivado de la influencia compositiva de unos grupos sobre otros, generando estilos a medio camino entre los tradicionales de dos etnias (Roy, 1987b). En otras ocasiones, la singularidad de la máscara está condicionada por la idea del artesano, que aún creado dentro de uno canon religioso, goza de cierta libertad para dar lugar a este tipo de creaciones, en las que se unen dos de las producciones más comunes de los escultores: las máscaras y las poleas. Estilísticamente remite a las comunidades Yatenga o Kurumba por el tipo de máscara facial y la decoración geométrica con grandes triángulos y rombos (que se alternan pintados en blanco, ocre y negro). Madera, pigmentos naturales y comerciales. N° de Inv. en la colección: TW0136, número original 1471. (FIGURA 2).

3.1.3. Máscara Mossi de antílope.

Máscara de casco o cimera en la que se representa al herbívoro con un morro cónico casi en forma de pico y vaciado lateralmente desde ambos lados. Por su parte, la máscara hereda de las formas del antílope un par de extensos cuernos rectos y rallados ubicados tras las orejas que son filiformes y están vaciadas parcialmente para general el negativo del interior del oído. Posee también pequeña cresta que recorre todo el casco. La decoración con se articula con patrones de triángulos, líneas, cuadrados y rombos que copan toda la superficie alternando los colores ocre, blanco y negro. Tiene síntomas de haber estado en uso durante largo



Figura 3. Máscara Mossi de antílope. Colección Thomas G. B. Wheelock, Nueva York.
Fuente: *material culture* (Filadelfia, USA).

tiempo, puesto la parte inferior del casco, en la que se encuentran los agujeros en los que se coloca la fibra vegetal del resto del traje de la máscara, tiene algunas reparaciones, como una segunda línea de agujeros en la parte posterior, debido a una rotura de la línea original. Las máscaras de antílope son sin duda una de las producciones más abundantes dentro de la producción de máscaras de Burkina Faso en general y de los Mossi en particular. No obstante, es poco frecuente encontrar ejemplares en los que el espacio de la boca esté vaciado, suele tratarse de una prolongación cónica maciza. En esta tipología al presente ejemplar se pueden sumar los ejemplares del Museo de Arte de la Universidad de Iowa (Nº de Inv.: 1979.43, un ejemplo muy singular puesto que conserva todo el traje de fibras vegetales), del Museo de Brooklyn (Nº de Inv.:73.179.6) (Roy, 2015: Pl. 29 y 31) o de la propia colección Wheelock (Roy, 2007: Nº 101 y 102). Madera y pigmentos naturales. Medidas: 61 x 18 x 38 cm. Nº de Inv. en la colección: TW0007. (FIGURA 3).

3.1.4. Máscara Mossi en forma de ave.

Máscara de casco en la que se representa la cabeza de un ave. Para el pico se utiliza el mismo sistema que para la máscara de antílope anterior (3.1.3), vaciando lateralmente el prisma que actúa a modo de pico. El otro elemento que presenta una especial relevancia en la máscara es la cresta, tan característica de las máscaras de esta etnia. De hecho, en el centro de la cresta surge un añadido vertical rematado en un prótomo en forma de cabeza de gallina guineana (*Numida meleagris*). Aunque no es raro que las máscaras zoomorfas tengan a modo de elemento añadido pequeñas tallas de pájaros (Roy, 2007: Nº 48, 59 y 111), rara vez aparecen estos animales en forma de prótomo sobre las cabezas de otros. Así, aunque la gallina de Guinea es un animal que suele representarse en las máscaras de Burkina Faso (Roy, 2007: Nº 73, 78; Museo de Quai Branly. Nº de Inv.: 71.1930.31.112, 71.1930.31.113, 71.1930.61.1005, 75.2012.0.138), lo hace generalmente de forma autónoma y como protagonista de la máscara, no como un añadido a otra. De nuevo, este parece integrar un tipo único de máscara no documentado hasta momento, que contribuye a ampliar el repertorio de formas de máscaras Mossi. Conserva parte de los tejidos vegetales que integrarían el traje de la máscara en su danza. Madera, pigmentos naturales y comerciales, fibra vegetal. Dimensiones: 53 x 28 x 23 cm. Nº de Inv.: TW0017, original nº 791. Por el bajo número de inventario dentro de la colección se puede apuntar que la pieza fue adquirida por Wheelock, a principios de la década de 1980. (FIGURA 4)



Figura 4. Máscara Mossi en forma de ave. Colección Thomas G. B. Wheelock, Nueva York.
Fuente: *material culture* (Filadelfia, USA).

3.2 LOS GRUPOS GURUNSI: WINIAMA Y NUNA/NUNUMA

Tanto los Winiama como los Nuna y los Nunuma son subgrupos de la población Gurunsi. De hecho, estas etnias Gurunsi son consideradas como las generadoras de una parte importante de los estilos de máscaras de la parte central del país, de las que surgen otros estilos como los de los Mossi (Roy, 1987b: 40 y 42). En general, los Gurunsi creen en un dios supremo creador de los hombres, los animales y las plantas, de nombre Yi, que dejó tras su retirada todo el dominio a Su, divinidad a la que dedican un altar central en cada uno de sus poblados. Además, existen también toda una serie de altares privados en cada una de las casas de los distintos clanes de los poblados en los que se rinde culto a esta divinidad mediante ofrendas con las que se pide por su protección, por la fecundidad de las mujeres del poblado y para que no actúe contra los individuos del poblado (Roy, 2007: 46). Dentro de las formas representativas de las máscaras Gurunsi se encuentran las que representan animales, las que tienen forma antropomorfa o las que son completamente abstractas. No obstante todas comparten los patrones geométricos y los colores tradicionales obtenidos de los pigmentos naturales, el negro (el cual debiene de hervir semilla de acacia), el rojo (obtenido de tierras férricas) y el blanco (generado a partir del caolín) (Roy, 1987: 240 y ss.). No obstante, los patrones geométricos no son motivos decorativos carentes de significado, si no todo un rico elenco de metáforas y dogmas que son transmitidas desde los ancianos del clan hacia los iniciados en la religión. Un ejemplo de esto son por ejemplo las cenefas con patrones de cuadrados negros y blancos alternos que representan leyes para el comportamiento moral y ético (Roy, 1999; 2015: 31). Los Gurunsi tienen además dos tipos de máscaras, las de uso religioso cuya puesta en danza queda restringida a los ritos agrícolas, funerales de los ancianos del clan y a bailes con los purificar y proteger la aldea. Por otra parte, existen las máscaras de entretenimiento, las cuales se utilizan a diario en los mercados frente a las multitudes y los turistas, o en los distintos festivales de máscaras que se realizan en Burkina Faso (Roy, 2007: 47-49).

Los Winiama se ubican al oeste del centro del país, entre los grupos Bwa y Nunuma con los que comparten muchas características tanto sociales como artísticas. Hablan el Winien, integrado dentro del conjunto de lenguas Gur (Roncador y Míche, 1998). Su población oscila en torno a los 25000 individuos.



Figura 5. Máscara Winiama de triple cresta. Colección Thomas G. B. Wheelock, Nueva York.
Fuente: *material culture* (Filadelfia, USA).

3.2.1. Máscara Winiama de triple cresta.

Este tipo de máscara facial con crestas o cuernos recibe el nombre de *Keduneh* (Roy, 2007: 47). Se trata de una pieza en la se representa un rostro antropomorfo con ojos realizados con círculos concéntricos, orejas rectangulares macizas, boca romboidal poblada con dientes rectangulares arriba y abajo, vaciando su centro para dar lugar entre ellos al óculo para la visión del danzante, que se encuentra en la boca del espíritu representado. De la barbilla sale una protuberancia prismática que sirve para asistir este tipo de máscaras que por su tamaño y longitud son mucho más pesadas y difíciles de manejar. Sólo se decoran las caras exteriores de las dos crestas laterales, apareando estas ornamentadas con ricos patrones geométricos en los que se suceden de arriba abajo, triángulos, rectángulos, cruces y de nuevo triángulos. La rareza de esta máscara no es que pertenezca al tipo *Keduneh*, sino a que presente tres crestas o cuernos, puesto que la mayor parte de los ejemplares tienen solo uno o dos, no encontrándose ningún ejemplar publicado que posea la característica de este, de hecho, esta se trata de la única máscara *Keduneh* de triple hoja que se puede rastrear en el inventario de la colección Wheelock. No obstante, es posible ver que dentro de su rareza, el propio Roy documentó al menos dos más de estas máscaras *in situ*¹. Son consideradas por los Winiama como una máscara que representan a un espíritu peligroso por sus grandes cuernos, a lo que se ha de sumar que cuando estas máscaras se danzan de forma errática y quien las porta lleva en sus manos hachas, mazas o lanzas (Roy, 1987: 218). Madera, pigmentos naturales. Dimensiones: 81 x 28 x 25 cm. Original n° 2166. Procedencia: Colección Thomas G. B. Wheelock, Nueva York. (FIGURA 5)

Los Nuna/Nunuma se encuentran ubicados al sur del centro de Burkina Faso, entre los grupos Bwa, Mossi y Lela. Hablan el Nuni (Roncador y Mieke, 1998) y su población está estimada en torno a los 100.00 habitantes²

1 D. ROY *Masks Greet Guests in the Village*. wood, hemp, Photograph: 2006. JSTOR, <https://jstor.org/stable/community.11881379>. Consultado el: 29 Nov. 2024.; D. ROY, *DANCE OF THE SPIRITS: Winiama masks in Oulo* <https://youtu.be/ZraP3WcqS4U?t=1291> Consultado el: 29 Nov. 2024.

2 D. ROY. *Nuna People. Art and Life in Africa*. Universidad de Iowa. <https://wayback.archive-it.org/823/20220111220420/https://africa.uima.uiowa.edu/peoples/show/Nuna> Consultado el: 29 Nov. 2024.



Figura 6. Máscara de serpiente Nuna. Colección Thomas G. B. Wheelock, Nueva York.
Fuente: *material culture* (Filadelfia, USA).

3.2.2. Máscara de serpiente Nuna.

Esta máscara facial, es uno de los tipos de mayor longitud producidos en toda África. La altura de este tipo de piezas supera los cuatro metros. En ellas se representa una serpiente, cuya cabeza viene a coincidir con el rostro de quien porta la máscara. El morro del reptil se prolonga hacia la parte inferior del rostro, dando lugar casi a una barbilla que sirve como asidero para ser bailada. En la cabeza aparecen dos ojos realizados con círculos concéntricos en los que se alternan los tres colores presentes en la máscara, el rojo, el azul y el negro. En torno a la cabeza surge una cenefa de triángulos en blanco y negro, desde los que surge el cuerpo principal de la máscara. Ese cuerpo principal está concebido en dos partes para facilitar su transporte, ambas se unen con una espiga de madera que sale de una de las partes y encaja en la otra. La supraestructura vertical que compone el cuerpo de la serpiente se realiza con esas tablas mencionadas en forma de zig-zag pero con un nervio central que se acaba rematando en un final puntiagudo pintado en rojo, que destaca sobre el resto que solo está realizado en blanco y negro. Aunque no se trata de un tipo de máscara inédito, si es cierto que todavía no son muchos los ejemplares publicados. En los museos occidentales se pueden rastrear algunos paralelos como el ejemplo de la colección del Instituto de Arte de Minneapolis (AHDRC# 0006416-001), realizada posiblemente por el mismo taller que el ejemplar aquí estudiado. Otra pieza similar se encuentra en el Museo de Quai Branly (Nº Inv. 73.1962.6.1), con medidas prácticamente análogas a esta pieza (445 x 22 x 25 cm.). El propio Wheelock poseyó una máscara similar a esta, aunque relacionada estilísticamente con los Bwa, ampliamente estudiada, expuesta y difundida (LaGamma, 2003: 62-63 con bibliografía; Roy, 2007: 401). La serpiente es un animal totémico generalmente relacionado en las étnias de Burkina Faso con la creación de algunos clanes (Roy, 1987: 268), hecho que le lleva a encabezar algunas procesiones de máscaras tal y como documentó Huet (1978). Madera tallada y policromada en blanco, negro y rojo con pigmentos naturales. Tamaño: 439 x 25 cm. (FIGURA 6).



Figura 7. Máscara de facóquero/potamóquero Nunuma. Colección Thomas G. B. Wheelock, Nueva York. Fuente: *material culture* (Filadelfia, USA).

3.2.3 Máscara de facóquero/potamóquero Nunuma.

Esta máscara de casco representa la cabeza de un facóquero o un potamóquero, un tipo de jabalí. Los ojos del animal se insertan en dos formas romboidales de las que surgen círculos concéntricos. Tras ellos, hacia la nuca surgen las orejas del animal que se proyectan hacia el plano vertical y se rematan de forma semicircular. Lo más característico en las representaciones burkinesas de este animal es la colocación de sendas tiras de formas cónicas en los laterales de la máscara en el lugar comprendido entre los ojos y el hocico. En la máscara se aprovecha este hocico del animal para vaciarlo y proporcionar al danzante un óculo a través del cual disponer de visión del exterior. En el extremo distal del morro se inserta una pareja de colmillos que se tuercen en la parte superior hacia el interior de la máscara. No se trata de la única máscara de este tipo en la colección de Wheelock, pues tuvo al menos un ejemplar más que compró a William Wright (Roy, 2007: 398). La representación de este animal se interpreta por norma general como la de un mamífero recurrente en su cotidianidad, con el que escenifican escenas que han visto en la naturaleza como el momento en el que estos animales huyen de las hienas (Roy, 1987: 298). Madera, pigmentos naturales. Dimensiones: 36 x 22 x 28 cm. Número de inventario en la colección: 568. El bajo número dentro de la colección indica que Wheelock adquirió esta máscara relativamente pronto, quizás incluso a finales de los 70. (FIGURA 7)

3.2.4 Máscara de antílope Nunuma o Bwa.

La máscara de casco representa sobre la cimera la testa de un antílope Nyala (*Tragelaphus angasi*). Esta identificación se puede realizar a través de la forma de los cuernos en forma de “S” del animal (Roy, 1987: 114)³, que la máscara integra en una posición más adelantada que las de las orejas, situadas justo al límite del borde de unión al que iría anclado el traje vegetal. Los ojos se realizan con círculos concéntricos y se encuentran separados por una cresta semicircular de color rojo, tan característica de las máscaras del grupo. Por su parte, el hocico se encuentra muy poco proyectado y está como en la máscara de facóquero/potamóquero vaciado para servir de

³ Este método de atribución no está carente de polémica, puesto que invalida uno anterior de Lem (1949: 19-20), en el afirmaba que el uso de cuernos rectos o en forma de “S” representaba el sexo del animal. No obstante, en las distintas especies de antílope, la hembra nunca desarrolla cornamenta.



Figura 8. Máscara de antílope Nunuma o Bwa. Colección Thomas G. B. Wheelock, Nueva York.
Fuente: *material culture* (Filadelfia, USA).

mirilla para el danzante. Dentro del arte burkinés, el antílope es sin duda uno de los animales más representados, si no, el mayoritario. Esto se debe a que muchas de los grupos creen descender de un antílope al que consideran generador de su estirpe (Roy, 1983: 11 y 12 con bibliografía; 1987: 202; Hanna-Vergara, 1996: 127 y ss.). Madera, pigmentos naturales. Dimensiones: 56 x 20 x 30 cm. N° de Inv.: TW0075, número original 2158. (FIGURA 8).

4. CONCLUSIONES

Con este trabajo se ha dado lugar a la primera publicación científica que contribuye a ampliar el catálogo de máscaras producidas en Burkina Faso desde la publicación de ya mencionado clásico *“Land of Flying masks”* en 2007. Además, la publicación de estas piezas supone que, por vez primera desde entonces, se ha retomado el estudio de la colección Wheelock, que como ya se ha mencionado, se trata del conjunto cerrado más importante en el mundo occidental (y probablemente del mundo entero) sobre el arte de Burkina Faso. Esta fuente excepcional sobre una de las producciones plásticas más interesantes e importantes de toda África comienza ahora disgregarse, de lo que surge la imperiosa necesidad de estudiar y documentar al menos los tipos de piezas nuevos que no han sido reflejados en la bibliografía precedente. Así, al profundizar en las máscaras seleccionadas para este artículo, se ha podido reconocer la adscripción animal de un tipo de máscara singular dentro de los Mossi en la que representan al murciélago (3.1.1), e incluso dar lugar a una nueva variante de las máscaras de esta etnia no documentada hasta el momento, la máscara con forma de polea femenina (3.1.2). A su vez, el estudio y reconocimiento de nuevas variantes dentro de las máscaras conocidas con anterioridad como la cresta Winiamá, con un ejemplar de triple supraestructura (3.2.1), relata la variabilidad formal que estas máscaras pueden adoptar y la riqueza y originalidad con la que los escultores africanos realizan estas piezas sagradas. El resto de las máscaras estudiadas, si bien se tratan de modelos conocidos por anterioridad, son en algunos casos piezas con escasos ejemplares conocidos, por lo que sólo con la ampliación de los catálogos de estas máscaras se podrá llegar a un siguiente nivel de conocimiento sobre ellas. En ese siguiente nivel se podrá comenzar a distinguir talleres y producciones locales adscribibles a un área concreta o incluso a un propio artesano, como ya se ha realizado para algunos tipos de

objetos concretos como las muñecas Mossi (Roy, 1981). Así, la serpiente, el jabalí y el antílope de los Nuna/Nunuma, o el ave y el antílope con pico de los Mossi, completan algunos aspectos poco tratados sobre estos tipos de máscaras y amplían sus variantes conocidas hasta ahora.

Con ello y con todo, solo con la realización de estudios de este tipo, en el que se den a conocer piezas inéditas y carentes de cualquier duda en cuanto a su autenticidad y procedencia, se podrá avanzar en el estudio del arte africano en general y del de Burkina Faso en particular. Completar y añadir ejemplares a las bases de datos como *African Heritage Documentation & Research Centre* (AHDRC), se presenta en la actualidad como un paso necesario a través del cual se podrán jalonar los siguientes pasos que la investigación en esta materia ha de efectuar. Así, unos estudios que en la actualidad se encuentran centrados en repensar y considerar el origen de las colecciones occidentales y como se han de gestionar en los museos modernos (Bosc-Tiessé, Monginot y Desportes, en prensa), debe también de continuar añadiendo ejemplares sus *corpora*, puesto que, ampliando las fuentes de información disponibles, se ampliará cualquier panorámica que de estas piezas se quiera extraer.

En definitiva, el estudio del arte africano es prácticamente residual en el campo de la Historia del Arte en España, pero aguarda aún muchas y muy notables sorpresas, no sólo cuando se aborda el estudio de las colecciones nacionales, sino también cuando se analizan los huecos inéditos en las colecciones extranjeras. Así, que como las máscaras bailaron (y bailan) sobre la tierra rojiza de Burkina Faso, esperamos ver desfilar en los próximos años publicaciones relativas a este tema, para que con ellas se comience a revertir las carencias que acusa esta disciplina en nuestro país.

5. BIBLIOGRAFÍA

- Bordier, Jean-Paul y Minh-Ha, Trinh T. (1985). *African Spaces: Designs for Living in Upper Volta*. Londres: Africana publishing company.
- Bosc-Tiessé, Claire, Monginot, Paule y Desportes, Coline (En prensa). “*Collections Premières*” - *Collections sous l'ancien régime et le premier XIXe siècle*, Paris: INHA.
- D. Roy, Christopher (1981). Mossi Dolls. *African Arts*, vol. 14, n.º 4 (Aug. 1981). 47-51.
- D. Roy, Christopher (1983). Form et signification des masques Mossi/Form & Meaning of Mossi Masks. *Arts d'Afrique Noire*, N°48, 12-19
- D. Roy, Christopher (1987). *Art of the Upper Volta Rivers*. Meudon: A. & F. Chaffin.
- D. Roy, Christopher (1987b). The Spread of Mask Styles in the Black Volta Basin. *African Arts*, Vol. 20, No. 4 (Aug. 1987): 40-47+89-90
- D. Roy, Christopher (1999). The Laws of Man and the Laws of God: Graphic Patterns in Voltaic Art. *Baessler-Archiv*, N°47: 223-258.
- D. Roy, Christopher (2007). *Land of Flying mask. Art and culture in Burkina Faso from the Thomas G.B. Wheelock Collection*. Nueva York: Prestel.
- D. Roy, Christopher (2015). *Mossi*. Milán: 5 Continents Editions.
- Fenoll Cascales, José (2022). Una “Biiga” Mossi de Burkina Faso en las colecciones del Museo de Culturas del Mundo (Barcelona). *Boletín de Arte-UMA*, n.º 43: 223-226, DOI: <http://dx.doi.org/10.24310/BoLArte.2022.vi43.14275>
- Galería Del Centro Universitario Del Estado De Colorado (1975). *Art from Upper Volta from the collection of Thomas G. B. Wheelock*. Fort Collins: Thomas G.B. Wheelock.
- Gundlach, Cory y Fogel, Jonathan (2023). New Perspectives. *The Stanley Museum of Art. Tribal Art Magazine*, N°107: 50-57.
- Hanna-Vergara, Emily (1996) *Masks of Leaves and Wood among the Bwa of Burkina Faso*. Tesis doctoral. Universidad de Iowa, Iowa.
- Huet, Michel (1978). *The Dance, Art and Ritual of Africa*. Nueva York: HarperCollins Publishers.
- Kamer, H. (1973). *Haute-Volta*. Brujas: Comisión de la Comunidad Europea.
- Lagamma, Alisa (2003). *Genesis. Ideas of origin in African sculpture*. Nueva York: Museo Metropolitano de Arte de Nueva York.
- Lem, F. H. (1949). *Sudanese Sculpture*. Paris: Arts et métiers graphiques.
- Lerebours Pigeonnière, Anne y Jomni, Sylvie (1998), *Atlas du Burkina Faso*, París: Les Édi-

tions J.A.,

- Mato, Daniel (1977). *Arts of Africa. Weaver and carver*. Manitoba: Universidad de Manitoba.
- Robbins, Warren M. (1979). *Traditional Sculpture from Upper Volta: An exhibition at the Museum of African Art, Smithsonian Institution*. Washington, DC: Smithsonian Institution.
- Roncador, Manfred von; Miehe, Gudrun (1998). *Les langues gur (voltaïques). Bibliographie commentée et inventaire des appellations des langues*. Köln: Rüdiger Köppe Verlag.
- Wheelock, T. G. B. (2007). "Introduction". En: D. Roy, Christopher (2007). *Land of Flying mask. Art and culture in Burkina Faso from the Thomas G.B. Wheelock Collection*. Nueva York: Prestel.

WEBGRAFIA Y DOCUMENTOS DIGITALES

- D. Roy, Christopher, *Masks Greet Guests in the Village*. wood, hemp, Photograph: 2006. JSTOR, <https://jstor.org/stable/community.11881379> . Consultado el: 20 Enero. 2025.
- D. Roy, Christopher, *DANCE OF THE SPIRITS: Winiam masks in Oulo* <https://youtu.be/ZraP-3WcqS4U?t=1291> Consultado el: 20 Enero. 2025.
- D. Roy, Christopher, *Nuna People. Art and Life in Africa*. Universidad de Iowa. <https://way-back.archive-it.org/823/20220111220420/https://africa.uima.uiowa.edu/peoples/show/Nuna> Consultado el: 20 Enero. 2025.

L'INVENZIONE ERUDITA DELLA ROMA ANTICA IN FELLINI: LA VILLA DEI SUICIDI E LA SUA PROIEZIONE ALLA FINE DEGLI ANNI SESSANTA

LA INVENCION ERUDITA DE LA ROMA ANTIGUA EN FELLINI: LA VILLA DE LOS SUICIDIAS Y SU PROYECCION A FINALES DE LOS AÑOS SESENTA.

Francisco Salvador Ventura
Universidad de Granada
<https://orcid.org/0000-0003-0364-2992>
fransalv@ugr.es

SINOSI

La realizzazione cinematografica di Fellini a partire dal *Satyricon* di Petronio si colloca tra le opere più personali del regista. Per trasporre in immagini le essenze del testo, egli ritiene necessario evitare qualsiasi tentazione di ricostruzione di tipo archeologizzante e preservare la natura stessa del romanzo, configurato come una sorta di mosaico eterogeneo e frammentario. Un'atmosfera distante e perturbante, dominata dall'onirismo, deve prevalere su un realismo mimetico e riconoscibile. Uno degli episodi più singolari del film è denominato nella sceneggiatura come *la villa dei suicidi*, breve narrazione assente nell'opera originale. Attraverso questa invenzione degli sceneggiatori, F. Fellini e B. Zapponi, viene offerta allo spettatore una serie di chiavi interpretative che consentono di proiettarsi nella Roma del I secolo d.C., un mondo remoto e affascinante, mediante una modalità creativa fondata su una marcata erudizione. Tuttavia, al contempo, la (ri)costruzione della vita di quell'epoca si ispira a codici contemporanei, riconducibili ai movimenti giovanili della fine degli anni Sessanta, verso i quali il regista italiano non cela la propria curiosità e simpatia.

Parole chiave: *Fellini-Satyricon*; *villa dei suicidi*; ricezione classica; adattamento letterario; cinema d'autore.

RESUMEN

La filmación de Fellini a partir del *Satiricón* de Petronio figura entre sus películas más personales. Para trasladar a imágenes las esencias del libro, considera que debe evitar cualquier tentación de reconstrucción arqueologizante y mantener la naturaleza de la propia novela, una suerte de mosaico dispar e inconexo. Una atmósfera distante y extraña presidida por el onirismo debe prevalecer sobre un realismo mimético y reconocible. Uno de los episodios más singulares del film es denominado en el guion como *la villa de los suicidas*, historia breve que no se encuentra en la obra original. A través de esta invención de los guionistas, F. Fellini y B. Zapponi, se ofrece al espectador toda una serie de claves con las que poder transportarse a la Roma del primer siglo de nuestra era, un mundo lejano y atractivo, de una manera creativa basada en una marcada erudición. Pero al mismo tiempo, la (re)construcción de la vida de esa época se inspira en claves contemporáneas, identificables con los movimientos juveniles de finales de los años sesenta, por los que el director italiano no oculta su curiosidad y simpatía.

Palabras clave: *Fellini-Satyricon*, villa de los suicidas, recepción clásica, adaptación literaria, cine de autor.

1. IL FELLINI-SATYRICON E LA VILLA DEI SUICIDI

Tra le opere letterarie più seducenti dell'Antichità si annovera, senza dubbio, il *Satyricon* di Petronio. Nel corso dei secoli, l'interesse e l'attrazione suscitati da questo romanzo sono stati costanti per molteplici ragioni, tra le quali, a titolo di esempio, si possono menzionare la sua mancanza di uniformità, trattandosi di un'opera incompiuta che include storie di natura assai

disparata e di estensione diseguale; il fatto che esse siano presentate con grande freschezza e agilità, riuscendo a catturare rapidamente l'attenzione dei lettori; gli inconsueti profili di personaggi poco convenzionali, sempre coinvolti in singolari peripezie; insieme alla sensazione che il lettore sperimenta di essere trasportato in ambienti che generano l'impressione di trovarsi in un tempo tanto remoto quanto quello del I secolo della nostra era e, al contempo, offrono l'intensità palpitante della vita quotidiana di strade percorse da individui di ogni tipo e condizione.

Una conoscenza precoce di questo romanzo fece sì che, fin dalla giovinezza, Federico Fellini avesse l'intenzione di realizzare un film su tale opera. Così egli stesso commenta: *Ho letto per la prima volta il libro di Petronio molti anni fa, ai tempi del liceo, in un'edizione extrascolastica corredata da illustrazioni tanto più erotiche perché irrimediabilmente ispirate a una casta brutalità. Il ricordo di quella lontana lettura ha sempre conservato nella mia memoria una vivezza singolare, un interesse che è andato via via tramutandosi in una costante ed oscura tentazione* (Fellini 1980: 100-101). Tuttavia, ragioni di diversa natura determinarono il rinvio del suo proposito iniziale per diversi decenni, fino a quando l'occasione si presentò alla fine degli anni Sessanta, momento in cui si mise finalmente all'opera. Lo stesso regista si esprime nei seguenti termini riguardo alla scelta definitiva di questo film, configurandola come una decisione quasi fortuita: *In questi venti anni l'idea di farlo m'è venuta più volte, poi ero preso da un altro progetto e l'accantonavo. L'anno scorso feci un contratto per un film, un film ancora da progettare, e dovendo, al momento della firma, indicare un titolo, dissi: il Satyricon* (Zanelli 1969: 42).

Fin dall'inizio si preoccupò di circondarsi di un gruppo di collaboratori che sottolineassero la dimensione immaginativa e poco realistica del film. Si avvalse del prezioso contributo dello scenografo Danilo Donati per la ricreazione degli spazi e la realizzazione dei costumi, divenuti una sorta di colonna vertebrale; dell'uso creativo della luce per generare atmosfere irreali, affidato all'architetto Luigi Scaccianoce; e della libertà narrativa dello sceneggiatore Bernardino Zapponi per stabilire connessioni non logiche entro un tono satirico e talvolta persino grottesco. Tali contributi si fondavano su un previo processo personale di raccolta di informazioni condotto in modo meticoloso. Dopo una lettura metodica del romanzo di Petronio, si recò nei principali siti archeologici urbani conservati della Roma imperiale: le città di Pompei ed Ercolano. Successivamente, si dedicò a una vasta documentazione attraverso consultazioni letterarie e bibliografiche, alle quali aggiunse un'attenta osservazione di numerosi repertori iconografici di oggetti e costruzioni del mondo antico. Di alcune di queste opere sul mondo romano antico consultate si lascia traccia nel libro di Dario Zanelli, particolarmente utile per informare sul processo di realizzazione del film. In esso si menzionano opere come *La vita quotidiana a Roma all'apogeo dell'impero*, di Jérôme Carcopino; *I detectives dell'archeologia: le grandi scoperte archeologiche nel racconto dei protagonisti* di C.W. Ceram; *Il declino di Roma: metamorfosi della civiltà antica dal 200 al 500* di Joseph Vogt; o *La questione petroniana* di Enzo Marmorale. Inoltre, non trascurò il mondo accademico, poiché entrò in contatto con latinisti di riconosciuto prestigio come il professor Ettore Paratore e giunse a prendere come consulente ufficiale durante la fase preparatoria del film il latinista dell'Università di Pisa Luca Canali, allievo dello stesso Paratore (Fava y Viganò 1987: 126).

Tali premesse non condussero a una ricostruzione diretta e dettagliata in immagini del romanzo di Petronio, secondo parametri qualificabili come filologici e/o archeologici. È plausibile ritenere che questo *modus operandi*, così aderente all'opera originale, avrebbe incontrato il favore della maggior parte degli specialisti. Tuttavia, chi conosceva Fellini avrebbe potuto supporre che un simile procedimento si collocasse agli antipodi della sua *maniera* creativa: *Il mondo dell'antichità è per me un mondo perduto con il quale la mia ignoranza non mi consente che un rapporto di fantasia, immaginativo, nutrito da ipotesi e suggestioni sradicate da qualsiasi informazione o conoscenza di tipo storico* (Fellini 1980: 101). Egli era pienamente consapevole che non si sarebbe trattato di un film conforme al gusto dei professori di latino (Solomon 2002: 177). L'approccio felliniano al cosmo petroniano si liberò da vincoli accademici *stricto sensu*, poiché la sua concezione della fedeltà si inserisce in una riflessione di maggiore profondità. Essa scaturisce dalla premessa incontestabile che l'opera originale ci è pervenuta in forma incompleta e, pertanto, preservarne il carattere frammentario si configura come un elemento imprescindibile sin dalla concezione iniziale del film. Il suo modo di costruirla si



Figura 1. Esterno della villa

fonda sull'assenza di un inizio e di una fine, essendo composta come una sorta di disorganizzata raccolta di frammenti diseguali sopravvissuti per effetto di fattori più o meno fortuiti. Si tratterebbe di un mosaico costituito da elementi di diversa provenienza, complesso, incompleto e, in una certa misura, anarchico, privo di una connessione netta tra le sue parti. Così lo esprime Fellini: *Il racconto ci è giunto a frammenti, e il racconto sarà solo a frammenti, con l'alogicità dei sogni, colmo di vuoti improvvisi. Qualcosa come un mosaico dissepolto. La realtà presentata sarà non storica, ma onirica* (Verdone 2002, 76). Il suo atteggiamento risulta più vicino a quello di chi utilizza alcune delle storie petroniane come guida per intraprendere, a partire da esse, un'indagine personale sul mondo antico (Pace 2009: 17-41). Il risultato finale consiste nel condurre lo spettatore in un'immersione nel mondo antico, un mondo completamente estraneo a quello attuale, rendendolo partecipe delle sue scoperte.

L'ingente lavoro svolto preliminarmente aveva, sorprendentemente, come obiettivo non tanto la raccolta di materiale destinato alle riprese, quanto piuttosto una presa di coscienza di tutto ciò che doveva essere evitato nella realizzazione. Fellini afferma: *Non è certo un film storico quello che voglio fare; né mi propongo di ricostruire con devota fedeltà gli usi e costumi dell'antica Roma. Ciò che mi interessa è tentar di evocare medianicamente, come sempre fa l'artista, un mondo sconosciuto di duemila anni or sono, un mondo che non è più* (Zanelli 1969: 21). Numerosi sono gli esempi che si potrebbero utilizzare per mostrare la fattura di questo film, che in linea di principio potrebbero corrispondere sia al caso di adattamenti di storie tratte dal libro originale, come nella ricreazione del racconto della matrona di Efeso, sia a quelli risultanti dalla creazione degli sceneggiatori ispirati ad altre fonti o direttamente frutto della loro invenzione, come avviene nella sequenza denominata la festa del riso (Salvador Ventura 2011). Tra queste, è stato scelto per il presente contributo uno dei frammenti più rappresentativi nella sua relazione poliedrica con il mondo della Roma antica. Si tratta di una sequenza denominata, nelle indicazioni dello stesso regista, la *villa dei suicidi*. Nella sceneggiatura pubblicata del film essa corrisponde alle scene numerate tra la 43 e la 49, entrambe incluse, e la sua durata supera di poco i tredici minuti (Bartesaghi 2009: 426-448). La sua selezione risulta particolarmente appropriata per illustrare la dimensione creativa onnipresente del *Fellini-Satyricon*, considerando che tale episodio non si trova nel romanzo di Petronio, ma è esclusivamente frutto della creazione dei due responsabili della sceneggiatura: lo stesso Fellini e il già citato Zapponi. Tuttavia, J.P. Sullivan ha osservato che la fonte a cui entrambi attinsero fu probabilmente la morte di Publio Trasea Peto, di cui si ha notizia negli *Annali* di Tacito (Sullivan 1991: 253). Si tratta di un senatore stoico che, dopo aver sviluppato la propria carriera politica durante il regno di Nerone, assunse una posizione critica nei confronti dell'imperatore, decisione che comportò la sua condanna a morte da parte del Senato e il conseguente suicidio al momento della notifica nella sua villa suburbana. Per quanto riguarda le invenzioni, è significativo ricordare come lo stesso Zapponi si mostri orgoglioso dei risultati nella stesura della sceneggiatura, quando fa riferimento alle dichiarazioni del consulente scientifico per la lingua latina, secondo cui le parti inventate del copione risultavano persino



Figura 2. La coppia se prepara per il suicidio

più gradite di quelle tratte dal romanzo originale: ... è molto soddisfatto perché al profesor Luca Canali, l'ex assistente di Paratore che fa da consulente al regista per la lingua latina, sono piaciute ancor più le parti inventate, nella sceneggiatura del film, che non quelle derivate dal romanzo di Petronio (Zanelli 1969: 42). Anni più tardi, in un'intervista a Canali realizzata da Nicola Pace, egli riconosce come tra i momenti più riusciti del film figurino due sequenze inesistenti nel romanzo petroniano: il crollo dell'*Insula Felicles* e la villa dei suicidi (Pace 2009: 49-52).

La storia narrata nella villa dei suicidi si suddivide a sua volta in altre due, accomunate dallo sviluppo dell'azione in spazi associati a una villa romana, sebbene la prima, relativa al suicidio propriamente detto, si svolga quasi interamente all'esterno dell'edificio, mentre la seconda, quella dei giochi dei giovani, si sviluppa in diverse stanze interne. In linea con la tendenza generale del film, la prima delle due storie inizia con un brusco cambio narrativo, mediante il quale lo spettatore viene trasportato dalla nave di Lica a una villa di campagna dove la vita scorre placidamente, con un tempo rallentato nel cui fluire si osservano i bambini divertirsi e alcuni servi lavorare. Il *pater familias* procede a liberare tutti i suoi schiavi e li invita ad andarsene, prima che il giorno successivo giungano con il decreto di confisca della casa. Dopo aver affidato i figli a una sua ex schiava, si congedano da loro mentre partono su una carrozza fuori dalla villa, con la promessa fittizia di rivederli il giorno seguente. La coppia aveva deciso di porre fine alle proprie vite e, una volta che tutti se ne sono andati, mettono in atto la loro decisione, con una lentezza ancor maggiore rispetto alla scena precedente. La "cerimonia" ha inizio quando l'uomo si taglia le vene, mentre la moglie si avvicina con diverse coppe. Dopo aver bevuto un po' di vino, egli tenta di convincerla che non è necessario che ella lo segua nella sua decisione. Il consiglio risulta inutile, poiché la consorte, dopo essersi truccata lentamente, prosegue nell'esecuzione del piano prestabilito.

Quando entrambi sono ormai morti, ha inizio la seconda parte della storia con l'arrivo casuale nella villa dei due giovani protagonisti del film, Encolpio e Ascilto. Dopo aver visto i corpi giacenti della coppia, si mettono a curiosare tra le stanze, il che consente loro di imbattersi nelle statue degli antenati e di osservare le diverse pitture murali degli ambienti. Dei gemiti sommessi rivelano la presenza inattesa di qualcuno nelle vicinanze, che si rivela essere una giovane schiava di colore nascosta e impaurita. A partire da quel momento, i tre giovani si abbandonano a giochi di vario tipo, che rapidamente sfociano in ambiti erotici. Infine, i due amici si occupano esclusivamente di sé stessi, sotto lo sguardo divertito della giovane schiava. Dal torpore sonnolento che segue al piacere vengono improvvisamente risvegliati da alcuni soldati che hanno allestito una pira funeraria all'esterno, sulla quale bruciano i corpi dei precedenti proprietari, momento con cui si conclude la storia della villa dei suicidi per lasciare spazio alla sequenza successiva, quella della ninfomane.

2. LE REFERENZE CLASSICHE

Limitarsi a una semplice descrizione di quanto narrato in questa sequenza costituirebbe un approccio eccessivamente elementare. Molteplici sono gli elementi di varia natura che in essa



Figura 3. Liberazione degli schiavi

confluiscono, accrescendo sensibilmente il suo significato e trasmettendo informazioni sostanziali. Si tratta di componenti di ordine contestuale, scenografico, allegorico o metaforico, riferiti al mondo antico e convocati da Fellini nella sua realizzazione. La loro considerazione contribuisce chiaramente a coglierne la complessità, poiché tutti si sviluppano sul piano del simbolico, facendo uso delle parole di Roland Barthes (1970).

Le conoscenze storiche si rivelano imprescindibili per una più corretta contestualizzazione. Grazie ad esse si conosce l'esistenza a Roma della schiavitù fin da epoche molto antiche, divenuta un elemento essenziale per il buon funzionamento della struttura socioeconomica della Roma antica. Tra gli schiavi, un numero considerevole faceva parte della *familia*, termine che nel diritto romano designava l'insieme dei beni del *pater familias*. In effetti, il nome dello schiavo domestico era quello di *famulus* e sembra essere stato anteriore a quello di *familia*, sebbene tale affermazione possa risultare sorprendente allo sguardo contemporaneo. La *familia* di questa *villa dei suicidi* è ampia, in ogni caso superiore alla dozzina di membri, ed è composta da uomini e donne appartenenti a un ampio spettro di età, che va dagli anziani ai bambini. Di fronte all'imminente esecuzione dell'ordine di confisca che incombeva sulla villa, il proprietario decide di esonerare tutti i servitori dalle prevedibili conseguenze, procedendo a liberare l'intera sua *familia* servile, affinché potesse restare al margine della situazione e mettersi in salvo altrove. Come segno della generosità della sua decisione, si congeda da ciascuno di loro e lascia persino trasparire l'affetto particolare che nutriva per alcuni, circostanza che non doveva essere infrequente nell'ambito dei servitori domestici.

All'interno di una villa esisteva una chiara suddivisione fisica e simbolica, secondo la quale si distingueva tra la *pars urbana*, ossia gli ambienti in cui risiedeva il proprietario con i membri della sua famiglia di sangue, e la *pars rustica*, gli spazi destinati agli schiavi, alle stalle per gli animali, ecc. Tra tutti i membri della *familia* domestica di questa sequenza, una sola persona resta esclusa dalla manomissione generale. Si tratta di una giovane schiava che doveva essere stata acquistata di recente, a giudicare dalla mancata conoscenza della lingua degli altri personaggi, come si evince dalle parole che pronuncia, incomprensibili non solo per noi. Rannicchiata, rimane in uno degli spazi servili, ma i suoi lamenti la fanno scoprire dai due giovani mentre esplorano l'interno della villa, lasciata alla loro mercé dopo il suicidio dei proprietari.

Sono tre gli ambienti della villa nei quali si sviluppa la narrazione di questo episodio del film: i dormitori degli schiavi appena citati (una porzione della *pars rustica*); il portico e l'ingresso della casa, dove ha luogo il suicidio dei proprietari; e l'interno dell'abitazione (*pars urbana*), del quale vengono mostrate diverse stanze tipiche di una casa romana. L'esterno della villa è caratterizzato da uno spazio porticato, con due gradinate, al cui centro si trova un ingresso all'abitazione dalle caratteristiche modeste. La distanza tra la linea delle colonne che lo sostengono e quella formata dal muro della casa costituisce una sorta di portico, configurazione che consente una serie di giochi di luce attraverso il contrasto tra luci e ombre nei diversi piani in cui appare. Il resto dello spazio aperto presenta un terreno giallastro sul quale



Figura 4. La coppia dopo il suicidio

si trova una sorta di triclinio (*klíne*). È il luogo scelto dal *pater familias* per tagliarsi le vene ed è su di esso che si adagia dolcemente mentre la vita lo abbandona. La morte della donna, invece, non viene rappresentata: dopo aver osservato l'azione del marito, la macchina da presa la mostra già morta, distesa a terra, quando giungono i giovani.

Per la ricostruzione degli interni si ha cura di presentare ambienti riconoscibili per gli spettatori informati. È il caso del cubicolo destinato al riposo e dell'*atrium*, elemento strutturante della maggior parte degli spazi, con il tetto aperto nella sua parte centrale affinché una sorta di bacino, l'*impluvium*, potesse raccogliere l'acqua piovana. Un evidente interesse per la ricostruzione degli ambienti interni si riflette nella realizzazione di una ricca collezione di dipinti murali (Slavazzi 2009: 74-76), che sono stati eseguiti imitando le tecniche tradizionali del mondo antico: *The paintings, inspired by frescoes at Pompeii and Herculaneum, were made using the ancient Greco-Roman encaustic technique— painting with pigments mixed with melted wax* (Hughes 1971: 35). Nonostante l'esplicita intenzione di non ricostruire alcun motivo riconoscibile, sono state realizzate grazie a una vasta conoscenza dei diversi stili pompeiani identificati a partire dai dipinti della celebre Villa dei Misteri. Negli ambienti si distinguono schemi riconducibili a grandi pannelli monocromi (primo stile), accanto ad altri che suggeriscono architetture illusorie (secondo stile) e, in particolare, nella camera da letto, uno dei pannelli riproduce una figura umana danzante (terzo stile). Le pareti dell'atrio ospitano una pittura murale con una scena sviluppata in continuità che circonda l'intero ambiente, nella quale è rappresentata, su fondo azzurro, una serie di figure che richiamano le scene figurate della suddetta Villa dei Misteri.

Fino a tempi recenti, il rapporto con il cielo era del tutto diverso da quello attuale, dimensione che non sempre viene adeguatamente considerata. Il cielo stellato è stato nel corso del tempo uno spettacolo affascinante e attrattivo, che invitava a essere osservato con curiosità, se non con piacere e persino con un certo timore reverenziale, in quanto ritenuto agente protagonista nelle vicende della vita sulla Terra. Per evidenziare tale dimensione, viene mostrato un momento in cui, nel mezzo del divertimento dei giovani, Encolpio resta per alcuni istanti assorto, immerso nella visione del cielo stellato che si apre davanti ai suoi occhi, incorniciato dalla grande apertura superiore della copertura dell'atrio, mentre una lieve musica di percussioni dai toni acuti dialoga con il sottile tintinnio delle stelle.

Nel piano iconografico, risulta significativa la presenza di pavoni, animali che hanno fatto parte dei repertori simbolici di culture molto diverse nel corso dei secoli. Come è noto, si tratta di un uccello associato nell'Antichità alla dea Giunone, divinità identificata come protettrice del matrimonio. In particolare, essi compaiono nella parte della sequenza dedicata al suicidio, come riferimento alla serenità della vita familiare e come emblema della stessa relazione coniugale. All'inizio, due pavoni si trovano al centro dell'inquadratura, come elemento presente durante un periodo felice segnato dai giochi infantili all'esterno della villa. Poco dopo, durante la scena in cui si svolge la liturgia del suicidio, i due animali sono visibili sul lato opposto rispetto alla coppia nell'inquadratura. Rimangono quasi impassibili, fungendo da contrappunto di serenità al dramma che si consuma accanto a loro.



Figura 5. Dipinti murali nell'atrium



Figura 6. Encolpio osserva assorto il cielo stellato



Figura 7. Le ombre dei giovani che entrano nella villa

Di grande interesse è anche il livello metaforico impiegato in alcuni momenti, legato alla rappresentazione di un tempo ambivalente e sovrapposto: quello dei suicidi e quello dei due giovani intrusi. A questa presenza di un tempo peculiare allude il regista italiano, collocando su un lato del portico un alto pannello lapideo, nella cui parte superiore si trova una grande meridiana. In diversi piani essa appare lateralmente nell'immagine, ma senza che la luce la colpisca mai in modo netto, così da sfumare ogni coordinata temporale precisa. Il tempo sembra essersi arrestato in questa villa, dove come sfondo dello spazio esterno viene utilizzato un grande muro che conserva tracce di *opus reticulatum*, sul modello di numerose

testimonianze archeologiche conservate e più o meno integrate nelle costruzioni e nelle città attuali. In questo contesto spaziale, i due protagonisti si muovono con lentezza, compiendo ciascuno i passaggi previsti per porre fine alla propria vita. Tuttavia, la vita non si è definitivamente arrestata, poiché emerge un nuovo vettore incarnato dall'apparizione di due individui estranei alla situazione preesistente, che accelerano gli eventi nella villa. Si tratta di Encolpio e Ascilto, due giovani vagabondi che restano sorpresi e atterriti alla vista dei cadaveri nei pressi della casa. I due avanzano inizialmente con timore verso l'abitazione, con la cautela di chi ignora ciò che lo attende all'interno e, al contempo, con la curiosità di esplorare e scoprire ciò che cela quel luogo enigmatico. Per sottolineare l'incertezza della situazione, i personaggi vengono mostrati da quel momento in modo indiretto: non appaiono davanti alla macchina da presa. Ciò che lo spettatore percepisce sono soltanto delle silhouette, due ombre che si avvicinano alla soglia della casa e finiscono per penetrarvi.

3. LA (RI)COSTRUZIONE FILMICA FELLINIANA

Roland Barthes sostiene l'esistenza di un terzo livello di relazione con il filmico, quando parla di *troisième sens*, al di là di un primo strato informativo e di un secondo simbolico. Egli definisce la presenza di un livello *obtus* (1970), che ha poco a che fare con il linguaggio articolato, con la razionalità, con il prevedibile e che sfugge a un'interpretazione fissa, essendo piuttosto connesso alle emozioni, poiché instaura un dialogo diretto tra il film e lo spettatore. Tale concetto risulta di grande utilità per tentare di penetrare un ulteriore livello di comunicazione, assai più personale, nella relazione tra Fellini e gli spettatori di questa singolare pellicola. Oltre alla mia esperienza personale in occasione della prima visione, ho avuto modo di constatare in diverse occasioni lo sconcerto e talvolta persino il rifiuto che questo film suscita tra studenti universitari con interessi più o meno vicini al mondo classico. In alcun modo esso aspirava a passare inosservato, poiché proprio Fellini non intendeva generare indifferenza con la sua opera. Il regista stesso ebbe cura di sottolineare ripetutamente che non perseguiva una restituzione archeologica, né nutriva alcuna pretesa di realismo. L'obiettivo primario nella realizzazione del film era quello di suscitare costantemente un sentimento di lontananza, per cui le immagini e l'atmosfera risultante dovevano ispirare una marcata sensazione di estraneità. Egli mirava a generare l'impressione di trovarsi di fronte a uno spettacolo fantastico. Intendeva elaborare un'opera che talvolta definì con il termine di fantascienza, al punto da immaginare i suoi personaggi come una sorta di marziani, esseri chiaramente e irrimediabilmente lontani, distanti e diversi da noi. In alcuni momenti si proponeva di immaginare quale sarebbe la nostra reazione se fossimo improvvisamente trasportati indietro di duemila anni, costretti a muoverci in quella realtà e a risolvere i problemi quotidiani che si sarebbero presentati. Una tale situazione, con ogni probabilità, potrebbe condurci alla follia. In questi termini formulò la sua riflessione: *Se per magia potessimo tornare a duemila anni fa, e dovessimo risolvere tutti i problemi, grandi e piccoli, che tale fatto ci imporrebbe, ci troveremmo in un'agnoscia da impazzirne. Ecco perché questa è una storia nella quale si rimane sempre inquieti, impauriti. È un film sui marziani, un film di fantascienza* (Zanelli 1969: p. 43).

Una grande varietà di risorse cinematografiche viene impiegata per realizzare concretamente questa volontà dichiarata. Una delle più evidenti riguarda la scelta della lingua del film, che si intende rendere poco o per nulla comprensibile agli spettatori. Nel progetto originario si prevedeva che l'intero dialogo fosse in latino, idea alla quale dovette rinunciare per evidenti ragioni legate al possibile rifiuto del pubblico. Tuttavia, non abbandonò del tutto tale proposito iniziale, poiché nel corso del film compaiono diverse sequenze in cui viene utilizzata la lingua latina, come avviene anche in questa sequenza. È il caso del momento della manomissione degli schiavi, in cui la formula impiegata è *homines et mulieres, ego libero vos*. Non contento di ciò, vi sono anche diverse occasioni in cui inserisce frasi in lingua greca, come accade nella scena in cui i giovani entrano nella casa e Ascilto indossa una maschera raffigurante uno degli antenati della famiglia, mentre inizia a recitare in lingua ellenica un frammento di un poema di Archiloco. Il tema non sembra avere alcuna relazione con la situazione, poiché si rifà all'esperienza di un adulto nel gestire un banchetto ed evitarne gli eccessi (Durán 2000: 204), sebbene l'atto di declamare indossando una maschera presenti evidenti



Figura 8. Relazione erotica tra i tre personaggi

echi delle rappresentazioni teatrali greche. A questa stessa volontà di straniamento si aggiungono le sequenze già menzionate in cui la schiava di colore interagisce con i due giovani parlando continuamente in una lingua incomprensibile tanto per loro quanto per noi.

Il suono contribuisce in modo significativo ad accrescere tale sensazione di straniamento e, in certi momenti, potrebbe essere più propriamente definito come onirismo. Nella maggior parte delle scene di questa storia il suono è quasi assente: domina il silenzio, contribuendo ad accrescere la sensazione di irrealtà. Solo occasionalmente, l'inserimento di alcuni suoni naturali isolati focalizza l'attenzione su determinati momenti. Così accade con il canto di un grillo, il rumore delle ruote dei carri su cui si allontanano gli schiavi con i figli, l'acqua che scorre in una piccola cascata vicina, il ritmo monotono di una goccia d'acqua all'interno dei dormitori degli schiavi e, infine, il crepitio della pira funeraria su cui bruciano i corpi dei suicidi.

Si ricerca inoltre l'emotività e l'identificazione con due giovani che stanno vivendo un'avventura fortuita, in cui la vita sembra sorridere loro in modo sorprendente e fugace dopo l'accesso alla villa "disabitata". Una volta constatata l'assenza di pericoli all'interno, i giochi tra Encolpio, Ascilto e la giovane schiava dai tratti esotici appena incontrata prendono il sopravvento. Nel mezzo di questa svolta piacevole degli eventi, il primo enuncia il principio oraziano del *carpe diem* quando afferma con entusiasmo: *Ascilto! Come dice il poeta: per parte mia sempre e dovunque ho vissuto in modo tale da godere il momento presente come fosse l'ultima luce che spuntava!* L'assenza di preoccupazioni e la ricerca della soddisfazione immediata dei piaceri della vita, di fronte all'incertezza del futuro, si instaurano ora all'interno della villa come contrappunto alla situazione drammatica che li aveva preceduti e che, paradossalmente, aveva favorito il loro godimento.

Al di là della sensazione di lontananza e di estraneità, Fellini intende continuare a modellare e deformare il tempo in interazione con lo spettatore. A tal fine si avvale della consuetudine romana di realizzare maschere degli antenati dopo la loro morte, ampliando l'orizzonte temporale verso il passato mediante l'esposizione di una serie di tali testimonianze mortuarie, nelle quali i giovani si imbattono una volta varcata la soglia della villa. Su una piattaforma, sostenute da piccoli piedistalli, si trovano le maschere degli antenati dei proprietari, di forme diverse e in differente stato di conservazione. La scena suscita il commento ironico di Ascilto, che osserva: *Gli antenati dei padroni. Per Ercole, quanti guardiani!* Tuttavia, al contempo, il regista italiano si concede di fantasticare sull'identità di coloro che stanno entrando. All'esterno giacciono i due cadaveri, all'interno si trovano le maschere degli antenati, mentre simultaneamente fanno ingresso nella casa due ombre, due spettri di natura diversa rispetto ai mortali. Encolpio e Ascilto sono, in qualche modo, anch'essi due fantasmi, due personaggi vivi circondati da morti recenti o remoti, ma che, nell'inquadratura e nella sequenza, assumono la medesima dimensione incorporea.

Inoltre, si osserva frequentemente l'uso di primi piani e persino di primissimi piani degli attori, mediante i quali il regista estremizza il ricorso all'immobilità in un linguaggio, quello filmico, per il quale il movimento è essenziale. Egli sembra comporre una sorta di *tableaux*



Figura 9. Primi piani dei figli

vivants che consentono un'interpellazione diretta, una relazione tra spettatore e personaggi senza mediazioni, rendendoli oggetto e/o vittime della nostra indagine aperta. I primi piani risultano inoltre funzionali a instaurare un gioco estetico tra il personaggio di Encolpio e i volti di alcune figure dipinte sulle pareti dell'atrio, creando una sorta di dialogo tra il personaggio disorientato e coloro che contribuiscono al suo smarrimento.

Per quale motivo Fellini decise di inserire questa breve e apparentemente estemporanea storia del suicidio nel film? Con ogni probabilità, si tratta di un'associazione non infrequente tra il mondo antico e quella ammirevole serenità stoica con cui molti individui affrontavano il momento della morte, sia essa scelta volontariamente o indotta dall'imminenza di una punizione o di una condanna a morte. Risulta dunque sorprendente e, in ogni caso, difficile da immaginare nel nostro tempo lo stato psichico di persone capaci di mantenere tale sangue freddo da trafiggersi con una spada o da aprirsi le vene dopo una decisione meditata o imposta dalle circostanze. La serenità dominante giunge a tal punto che la coppia suicida si dedica a conversare su temi banali mentre si avvicina il momento della morte. La donna si premura persino di truccarsi per l'occasione, dopo che il marito le ha fatto notare che appariva un po' pallida. E, dopo aver osservato impassibile il venir meno irreversibile del consorte, e prima di portare a compimento i propri propositi, recita in un momento di particolare intensità i due seguenti versi, ricchi di sonorità poetica e risonanze filosofiche: *animula, uagula, blandula, hospes comesque corporis*. Con queste parole, il regista si permette di emulare l'imperatore Adriano, il quale, secondo quanto narrato nella *Historia Augusta* da Esparciano, poco prima di morire recitò un poema di cui tale verso faceva parte¹ (HA, Hadr. 25.9).

4. L'“INVENZIONE” DEL MONDO ANTICO ALLA FINE DEGLI ANNI SESSANTA

Con l'intento di accantonare ogni visione già consolidata dell'Antichità, Fellini si dedicò a fare affidamento in modo deciso sulla propria fantasia creatrice, “inventando” un mondo antico in chiave felliniana. Egli afferma: *vorrei far questo: inventare un mondo romano come se fosse evocato da una stregonesca operazione ectoplasmatica* (Fellini 1980: 104). È opportuno ricordare come la *inventio* costituisca il primo passo della retorica antica e non sia sinonimo diretto della sua traduzione nella nostra lingua come “inventare”, bensì si riferisca alla complessa indagine preliminare volta a sostenere un'argomentazione, alla scoperta conseguente a una ricerca intensa. In tal modo procede il regista italiano nel decidere cosa narrare per (ri)costruire il *Satyricon* di Petronio e come (ri)presentarlo in forma cinematografica. Lo stesso titolo non lascia dubbi sul suo inconfondibile protagonismo autoriale (Theodorakopoulos 2010: 123). Approfondendo una *maniera* personale già consolidata nella sua ampia e riconosciuta

¹ Il poema completo è: *Animula vagula blandula, / hospes comesque corporis, / quae nunc abibis in loca? / pallidula, rigida, nudula, / nec ut soles dabis iocos*. Con esso si intende costruire un congedo intimo dell'anima, ricco di sensibilità, nel quale, mentre si demistificano la morte e il personaggio, emerge al contempo una certa inquietudine di fronte all'ignoto. I versi sono tratti dal poema per fungere da sfondo a questa scena al tempo stesso triste e pacata.



Figura 10. I tre personaggi si godono il pasto

produzione precedente, egli sceglie, insieme al suo gruppo di collaboratori, di accentuare la dimensione onirica, mediante la quale mira costantemente a segnare la distanza che ci separa dagli individui di quel tempo. Qualsiasi risorsa capace di contribuire ad accentuare tale distanziamento dal presente veniva accolta come un apporto opportuno a questo fine. I costumi, l'ambientazione, la luce, i gesti sono accuratamente differenti da quelli attuali, generando un'atmosfera volutamente enigmatica e, in numerosi casi, inquietante. Non vi è dubbio che Fellini abbia ben presente l'intenzione di elaborare una visione del mondo antico lontana dai condizionamenti della formazione scolastica ricevuta, dalle imposizioni degli stereotipi cinematografici consolidati e dalle influenze delle concezioni figurative idealizzate. Prova della sua libertà creativa è la sequenza nota come la *villa dei suicidi*, frutto dell'ampiezza delle conoscenze acquisite durante il processo preliminare di documentazione, ma assente nel romanzo di Petronio.

La singolarità di questa sequenza non si limita unicamente all'erudizione riscontrabile nella costruzione della sceneggiatura e nella messa in scena, ma può essere colta anche nelle possibili chiavi di attualità percepibili durante la visione. Nel contesto della perplessità suscitata da un adattamento così peculiare, un critico cinematografico di grande prestigio come Giovanni Grazzini sostenne che dovesse essere respinta qualsiasi proposta di interpretazione del film di Fellini in chiave allegorica della realtà contemporanea (Grazzini 1988: 298-299). Secondo lui, veniva rapidamente esclusa la presenza di qualsiasi parallelismo tra il presente e l'epoca di Petronio, poiché, a suo avviso, l'opera si muoveva esclusivamente nel terreno di una versione altamente personale del romanzo. Tale posizione, tuttavia, non tiene conto delle intuizioni dello spettatore, che possono essere peraltro corroborate da dichiarazioni dello stesso Fellini. D'altra parte, non sembra ragionevole trascurare un'evidenza, o forse meglio una massima, secondo cui ogni opera creativa è, in misura maggiore o minore, il risultato del tempo in cui viene realizzata; pertanto, è imprescindibile riconoscere che essa è necessariamente influenzata dal contesto da cui emerge. Senza dubbio, talvolta ci si può lasciare distrarre dalla realtà storica, soffermandosi unicamente sulla dimensione estetica di un'opera cinematografica, certamente evidente in un film della portata del *Fellini-Satyricon*. Tuttavia, non si deve dimenticare che una simile analisi risulterebbe apertamente limitata.

Nel tentativo di individuare le ragioni che ne hanno ispirato la realizzazione, vi è chi ha sostenuto, a mio avviso con notevole pertinenza, che Fellini abbia in certa misura elaborato in questo film una sorta di *dolce vita* della Roma antica (e nessuno più di lui poteva farlo), limitandosi a ritrarre una serie di personaggi che popolavano quell'epoca (Zanelli 1969: 13, 18). Il regista italiano aveva già manifestato nel 1967, in alcune interviste, la propria simpatia per gli *hippies*, per quei soggetti che criticavano apertamente la società in cui vivevano e intendevano realizzare la loro rivoluzione con un atteggiamento nettamente diverso da quello delle rivoluzioni precedenti. Il loro messaggio era estremamente semplice: tentare di vivere secondo i bisogni primari, abbandonando tutto ciò che risultava superfluo: *La loro serena indifferenza di fronte ai problemi che ci hanno assillato per tanti anni, il loro fermo rifiuto di prendere in considera-*

zione perfino se medesimi m'ispirano un rispetto profondissimo. Io credo alla loro sincerità, alla loro purezza. Probabilmente essi sono depositari di una nuova verità, che noi non conosciamo ancora. Come si esprimono, questi ragazzi? Li vediamo: si limitano a respirare, a guardare, a cantare, a far l'amore. Ma è il vuoto, si obietta. Può darsi. Ma non è forse meglio il vuoto, che il pieno di idee cretine che ci ha riempito fino ad ora? (Zanelli 1969: 14-15).

A mio avviso, non è casuale che proprio l'estate del 1968 rappresenti il momento in cui Fellini decise definitivamente di avviare il progetto, a lungo accarezzato, di realizzare una versione cinematografica del *Satyricon*. Il Maggio francese era ancora molto vicino e i suoi echi, in una modalità peculiare, si potrebbe dire felliniana, sono chiaramente riconoscibili nei fotogrammi del film. In modo esplicito, Fellini paragonò i suoi personaggi -soprattutto Encolpio e Ascilto- ai giovani di quell'epoca (Bondanella 1994: 267-268): individui che rifuggivano le convenzioni e gli obblighi sociali dominanti, che vivevano giorno per giorno, minuto per minuto, mangiando, bevendo, cantando, facendo l'amore..., passando senza alcun vincolo da un'avventura all'altra, nel tentativo continuo di soddisfare i propri desideri senza ulteriori preoccupazioni. Si tratta di individui per i quali non esistono obblighi, che non si sentono vincolati dalle limitazioni dell'affettività convenzionale, né dai legami di parentela o di amicizia, come egli stesso afferma nel suo libro *Fare un film: Potrei dire che gli eroi del Satyricon, Encolpio e Ascilto, rassomigliano molto agli hippies, come loro ubbidiscono unicamente al proprio corpo, cercano una nuova dimensione nella droga, rifiutano il problema* (Fellini 1980: 105). Negli ambienti della controcultura degli anni Sessanta si riscontra inoltre un atteggiamento molto più aperto nei confronti della sensualità. La presenza di corpi nudi e di esperienze erotiche innovative è costante in tutto il film e, in particolare, nella scena del rapporto tra Encolpio, Ascilto e la giovane schiava (Villa 2020: 484).

A Fellini essi apparivano più puri e più simpatici rispetto al mondo che li circondava, un mondo che era stato capace di produrre le grandi tragedie del XX secolo, i campi di concentramento, le camere a gas e la bomba atomica: *Ma scusa ... mi sai spiegare a che cosa ci hanno portato, in fin dei conti, le idee di prima? Ai campi di concentramento, alle camere a gas, alla bomba atomica ...* (Zanelli 1969: 14). E, per riflettere per immagini sulle proprie posizioni riguardo a questo movimento giovanile, chiaramente rappresentato nella seconda parte della storia della *villa dei suicidi*, rivolse il proprio sguardo al romanzo di Petronio, (ri)costruendo il mondo della Roma imperiale del I secolo con la libertà creativa e l'erudizione inquieta di un grande regista cinematografico.

BIBLIOGRAFÍA

- Bartesaghi, G. (2009). *Fellini-Satyricon*. La sceneggiatura audiovisiva. En *Fellini-Satyricon. L'immaginario dell'antico*. Milano: Istituto Editoriale Universitario, 319-541.
- Barthes, R. (1970). *Le troisième sens*. *Cahiers de cinéma*, 222, 12-19.
- Bondanella, P. (1994). *Il cinema di Federico Fellini* (trad. G. Gerner). Guaraldi: Rimini.
- De Berti, R., Galletti, E. y Slavazzi, F. (a cura di) (2009). *Fellini-Satyricon. L'immaginario dell'antico*. Milano: Cisalpino Istituto Editoriale Universitario.
- Fava C. G. y Viganò, A. (1987). *I film di Federico Fellini*. Roma: Gremese Editore.
- Fellini, F. (1980). *Fare un film*, Torino: Einaudi.
- Grazzini, G. (1988). *Gli anni sessanta in cento film*. Roma-Bari: Laterza.
- Hughes, E. L. (1971). *On the Set of Fellini Satyricon: A Behind-the-Scenes Diary*. New York: William Morrow and Company.
- Pace, N. (2009). La doppia lente: Petronio attraverso Fellini, ovvero Fellini attraverso Petronio. En *Fellini-Satyricon. L'immaginario dell'antico*. Milano: Istituto Editoriale Universitario, 17-43.
- Pace, N. (2009). Colloquio con Luca Canali su *Fellini-Satyricon*. En *Fellini-Satyricon. L'immaginario dell'antico*. Milano: Istituto Editoriale Universitario, 43-59.
- Salvador Ventura, F. (2011). Dos fuentes para recrear la Roma altoimperial. La matrona de Éfeso y la fiesta de la risa en el *Fellini-Satyricon*. *Habis*, 42, 337-350.
- Slavazzi, F. (2009). L'immagine dell'antico nel *Fellini-Satyricon*. En *Fellini-Satyricon. L'immaginario dell'antico*. Milano: Istituto Editoriale Universitario, 59-92.
- Solomon, J. (2002). *Peplum. El mundo antiguo en el cine* (trad. M. L. Rodríguez Tapia). Madrid: Alianza Editorial.

- Sparziano, E. (1972). Vita di Adriano. En *Storia Augusta* (trad. F. Roncoroni). Milano: Rusconi Editore, 17-65.
- Sullivan, J. P. (1991). The social ambiance of Petronius' *Satyricon* and *Fellini-Satyricon*. En *Classics and Cinema*. London & Toronto: Bucknell University Press, 251-264.
- Theodorakopoulos, E. (2010). *Ancient Rome at the Cinema. Story and Spectacle in Hollywood and Rome*. Exeter: Bristol Phoenix Press.
- Verdone, M. (2002). *Federico Fellini*. Milano: Il castoro cinema.
- Villa, C. (2020). Fellini-Satyricon. En *A Companion to Federico Fellini*, Chichester: Wiley Blackwell, 483-485.
- Zanelli, D. (a cura di) (1969). *Fellini-Satyricon di Federico Fellini*. Bologna: Cappelli Editore.

VARIA

“UNA VIDA BUSCANDO VER MEJOR Y MÁS LEJOS... SOBRE LOS HOMBROS DE GIGANTES”.

Entrevista a Fernando Quesada Sanz.

Carlos Espí Forcén y José Miguel García Cano
Universidad de Murcia



Fernando Quesada Sanz, catedrático de Arqueología de la Universidad Autónoma de Madrid, nos acogió en su casa el 12 de diciembre de 2025 para llevar a cabo esta amable entrevista entre amigos. La conversación fluyó plácidamente, en compañía de su mujer Nuria y con la degustación de unos magníficos quesos y vinos. Tuvimos la oportunidad de consultar su excelsa biblioteca personal, bien ordenada por secciones (íberos, egipcios, griegos, romanos o ejércitos napoleónicos, entre otros), además de algunas de las joyas que atesora en su apartamento: su colección privada de maquetas y soldaditos de plomo, así como varias reproducciones de falcata, pilum, gladius hispaniense, e incluso, un estandarte napoleónico, objetos que reflejan a la perfección sus intereses y pasiones.

De todas tus especialidades, quizás seas especialmente conocido por tus estudios sobre armas y arqueología militar.

Me agobia un poco que la gente diga que yo soy el gran especialista en armas ibéricas, o en armas del Hierro, o el gran especialista en armas, porque yo creo que he hecho mucho más que eso. Lo que pasa es que el mundo académico es territorial, tiende a encasillar, acepta que eres especialista en alguna cosa y no se te discute demasiado en ese campo, y tácitamente tú no te metes demasiado en el terreno de los demás. Pero claro, si además eres un buen conocedor de la cerámica ibérica y has publicado con don Emeterio Cuadrado y has hecho trabajo de campo relevante, eso se conoce y valora menos. Yo creo haber aportado cosas relevantes en varias líneas distintas, pero claro, sin duda, mi trabajo fundamental tiene que ver con la historia militar. En realidad, yo no he estudiado las armas en sí mismas, he usado las armas como un pretexto para hablar de la sociedad ibérica, de un aspecto esencial de la sociedad ibérica, que era su mentalidad aristocrática y guerrera. He estudiado el papel del arma como objeto simbólico, asociado al estatus de hombre libre como criterio de posición social, tanto en la vida y en la muerte, así como el papel de las armas como expresión de la mejor tecnología de cada época, o su función en la ritualidad. Son enormemente expresivas. Todo eso es una expresión de los valores de una sociedad al completo y eso es lo que hace apasionante el estudio de las armas. Pero en su contexto.

Arqueólogo, iberista, egiptólogo y especialista en historia militar. ¿Cómo combinas todas tus especialidades y aficiones?

Creo que modestamente conozco bien el mundo ibérico, pero es muy difícil abarcar todas las facetas y siempre uno acaba especializándose. Otra forma de analizar las cosas es a través del estudio profundo de un tema más concreto pero en larga duración, por lo que me considero, ante todo, un arqueólogo y un historiador militar. Efectivamente, he trabajado mucho, no solamente sobre la guerra y las armas en la Edad del Hierro peninsular, sino que me ha interesado mucho el estudio de la historia militar en toda su duración, en toda su complejidad, en todas sus facetas y a lo largo de toda la historia.

¿Y respecto a la egiptología?

Tengo un amigo, que se dedica al mundo griego clásico, que dice que la egiptología no es una disciplina, sino una patología, en el sentido de que “envenena” -dicho cariñosamente- a quienes se dedican a ella. En eso sigue al gran Auguste Mariette que decía casi lo mismo. La egiptología me atrapó desde niño y es cierto que, en los inicios de mi carrera profesional, jugaba a dos bandas, Egipto y la Cultura Ibérica. Cuando tienes veintipocos años, tienes mucha energía, y estaba excavando en Egipto, aunque, poco a poco, me di cuenta de que hoy en día no se puede servir a dos amos exigentes a la vez. Egipto iba a ser en los años ochenta una vía muerta por la distancia. Y consideré que había más posibilidades de hacer algo importante en el mundo ibérico.

¿Cómo podías estudiar el mundo egipcio e ibérico a la vez?

En el contexto de finales de los 80, me di cuenta de que conseguir una excavación en Egipto iba a ser muy difícil. Además, no sabía leer jeroglífico al nivel necesario -es tarea a hacer

durante años de formación- y no podía, a esas alturas, irme a Estados Unidos o Inglaterra a hacer la carrera de egiptología, así que esa vía decidí no cerrarla, pero sí taponarla, porque también me di cuenta de que no se puede ser especialista de todo. Entonces, de manera natural, por la influencia de Manuel Bendala y de Gratiniano Nieto, me fui haciendo iberista con una mirada puesta en Murcia, en Cabecico del Tesoro y en el sureste peninsular. Cuando volví a Murcia, el nuevo director del museo era José Miguel García Cano. Yo no lo conocía de nada, pero quería seguir trabajando sobre Cabecico del Tesoro y me trató con exquisita amabilidad, aunque con cierta distancia al principio, que luego entendí, porque estaba algo cansado de ver gente que, desde fuera, a veces con cierta soberbia, pedía fotografías y dibujos de materiales para publicarlos luego como paracaidistas, sin haberlos visto directamente. Eso ya ha cambiado por completo, por supuesto. Luego nos hicimos grandes amigos, casi hermanos.

¿Llegaste a excavar en Egipto?

En aquella época, yo era novio de mi primera mujer, María José López, que Don Emeterio Cuadrado llamaba “mi Nefertiti”, ella era una enferma de una de estas patologías egiptológicas y yo también estaba enamorado de la egiptología. Conocíamos a María Carmen Pérez Díe, que era la conservadora de Egipto del Museo Arqueológico Nacional, y conocíamos también un grupo de aficionados, por lo que fundamos la Asociación Española de Egiptología, de la que fui vocal en su primera Junta y fundador del *Boletín de la Asociación Española de Egiptología*, que todavía sigue existiendo. Fue entonces, cuando María Carmen Pérez Díe, que dirigía las excavaciones españolas en el Heracleópolis Magna, nos invitó a María José y a mí a unirnos al equipo de excavación. Y allá fuimos, estuve colaborando en la misión durante dos años y luego volví, un año más, al Congreso Internacional de Egiptología del Cairo, donde no muy auspiciosamente terminó mi vinculación con la egiptología de campo.

¿Con qué te quedas de tu paso por la egiptología de campo?

Era maravilloso, excavábamos en el yacimiento, pero los viernes hacíamos excursiones a yacimientos que no estaban abiertos al público, ya que el Servicio Egipcio de Antigüedades nos daba unas tarjetas que te permitían acceso a cualquier tumba o lugar. Tras terminar la excavación, nos quedábamos dos o tres semanas recorriendo el país, y allí es donde descubrí en detalle, con un coche alquilado, yacimientos como Tell el-Amarna, la zona de El Fayum o los



Con veinticuatro años, estudiando cerámica faraónica en Heracleópolis Magna (Egipto), allá por noviembre de 1986. Obsérvese al gato que, pelado de frío, se ha metido en el recipiente cerámico calentado por el flexo.

oasis. Ahí descubrí lo que era la arqueología que a mí me gustaba, que era la arqueología internacional, donde constantemente, en los congresos, en los yacimientos, estabas hablando con un holandés, un danés, un inglés, un alemán o un francés, y donde el idioma de referencia no era el español, era el inglés.

¿Por qué te desvinculaste de un mundo tan apasionante?

Era muy joven y venía con mucha experiencia de trabajo en paleolítico, en bronce, en iberos, en romanos, en medieval, estaba al tanto de todas las técnicas de entonces, y en Egipto no excavábamos así, con los criterios que yo, en mi cierta soberbia de entonces, propia de la juventud, consideraba que eran los más adecuados. Eso me llevó a disentir de algunos miembros del equipo que tenían criterios más flexibles. Luego entendería que excavar en Egipto no es lo mismo que excavar un yacimiento paleolítico del Manzanares o un yacimiento fenicio, la escala allí era colosal. Pese a ello, publicamos un libro y algunos artículos sobre la cerámica faraónica del yacimiento que creo tienen cierto valor en un campo que, por entonces, apenas era prioritario. Con todo, nunca he abandonado mi vinculación con Egipto, me mantengo bastante al día, en la docencia, o en aspectos muy concretos de la investigación, por ejemplo, en la construcción y empleo de los carros de guerra faraónicos en el contexto del Mediterráneo.

¿Qué crees que te llevó a ser arqueólogo?

Cuando una profesión es vocacional, y desde luego la arqueología lo es, la primera pregunta que te hace la gente, los familiares o los amigos, es precisamente esa: ¿y a ti qué te llevó a hacer arqueología? Y yo siempre les digo que podría haber sido arqueólogo, militar o astrofísico, que son tres cosas muy distintas, pero no pude ser militar por carecer de las condiciones básicas para el oficio, tampoco astrofísico porque las matemáticas y la física son muy duras y a la arqueología me llevó el destino desde muy pequeño. Cuando tenía 9 o 10 añitos, por el año 72-73, una Navidad, una tía segunda me regaló, por puro azar, podría haber sido un libro de animales, o uno de Salgari, pero fue un libro titulado *La gran aventura de la arqueología*, libro maravillosamente ilustrado al modo clásico, sin IA ni Photoshop, que me dejó absolutamente fascinado: trataba Egipto y Sumer, todas esas grandes aventuras de la arqueología, de dioses, tumbas y sabios y caí atrapado, todavía lo tengo en mi biblioteca y lo conservo como oro en paño, aunque esté arrugado y con el lomo destrozado, pues ha pasado más de medio siglo de aquel regalo. Y hasta ahora.

¿Pero mantuviste la pasión desde los 9 años hasta el doctorado?

Curiosamente sí, con 12 ó 13 años, en una asignatura de EGB que se llamaba “pre-tecnología”, hice una maqueta de una tumba egipcia en cartón con todas las pinturas y todos los jeroglíficos puestos en las paredes, su sarcófago de madera de balsa decorada.... Todavía la conservo (se levanta y trae la maqueta). La maqueta era preciosa, pero el profesor -cuyo nombre recuerdo pero no repetiré- me puso un 8 y a un compañero que hizo el testamento político de Franco pasado frotando con gasolina sobre una cartulina, le puso un diez, lo que me convirtió en un antifranquista convencido para el resto de mi vida y me hizo ver la injusticia del mundo académico. Cosa que luego me vino muy bien con el paso de las décadas para darme cuenta de cómo funcionan las cosas. Además, en verano, mis padres me enviaban a Inglaterra a estudiar inglés desde pequeño, por lo que consiguieron que aprendiera inglés ya desde muy joven y, sobre todo, me abrieron las puertas al Museo Británico, donde vi cosas maravillosas, y a las librerías inglesas como Foyles en Londres, o Heffers en Cambridge, donde pasaba horas, y que tenían poco que ver con la Casa del Libro de entonces....

Parece que el regalo de Navidad, la maqueta y el Museo Británico te impulsaron a estudiar arqueología. ¿Dónde estudiaste la carrera?

Entré en la Universidad Autónoma de Madrid en el año 80, con muchísimas ganas, y, la verdad, es que la universidad de entonces permitía mucho más que ahora, desde primero de carrera podíamos excavar. Tuve el privilegio de que, a lo largo de los cinco años de carrera de Historia, pasé dos meses cada verano excavando: todo julio, buena parte de agosto y todo septiembre. Además, el Departamento de Prehistoria y Arqueología de la Autónoma era un departamento muy potente, dirigido por Gratiniano Nieto, que tenía como segundo de abordo

a José Sánchez Meseguer, quien tenía una gran virtud, pues, desde primero de carrera, admitía alumnos en el laboratorio.

¿En qué excavaciones pudiste participar durante estos años de carrera?

Tuve mucha suerte. Excavé Paleolítico en los areneros del Manzanares con Mercedes Gama-zo, Edad del Bronce en la Encantada y en la cueva de Estremera con Sánchez Meseguer, Colonizaciones en el castillo de Doña Blanca con Diego Ruiz Mata, ibérico en Almedinilla con Vaquerizo, villas romanas en Getafe con Concha Blasco y Charo Lucas, y romano en La Bienvenida con Melus Fernández Ochoa... es decir, aprendí de todos los periodos y con muchos grandes nombres de la arqueología. También excavé, hacia 1981, medieval en el yacimiento de Calatalifa con Juan Zozaya Stabel-Hansen, quien me introdujo de forma pionera en el sistema Harris. De manera que entonces uno podía acabar la carrera con una formación de campo extremadamente sólida, con diez o doce campañas de excavación de un mes, a pesar de la interrupción del servicio militar, pero, yo creo, que uno terminaba en condiciones de dirigir una excavación propia con todas las garantías.

Imagino que, además de todo esto, tuviste que hacer “la mili”, que entonces era obligatoria.

Hice voluntariamente el servicio militar en la IMEC, lo que me permitió estar un tiempo en la Academia de Infantería de Toledo y obtener la estrella de alférez. Fue una formación extremadamente interesante por la exigencia académica y física de la Academia de Infantería y por la cantidad de campo que se hacía, útil luego en arqueología. De hecho, cuando volvía a la Facultad, me parecía una broma el nivel de exigencia que se daba en comparación con las clases físicas y las teóricas de tiro, de topografía o de trigonometría que te daban en la Academia. Ahí comprendí que la formación universitaria en la facultad de Filosofía y Letras podía ser mucho más exigente de lo que era realmente.

¿Fue el servicio militar lo que te hizo apasionarse por la arqueología de la guerra?

Me interesaba mucho el mundo de la historia militar, de la arqueología militar, veía ahí que había un mundo que, en aquella época, apenas existía y mucho menos en España. En principio, yo quería estudiar cuestiones de armamento y guerra antigua y fui a hablar con Pepe Sánchez Meseguer para proponerle una tesina sobre las espadas de la Edad del Bronce en la península ibérica, pero él me desanimó, quizá porque era un tema apenas explorado en aquella época. Entonces me quedaban dos opciones: Tarteso y el mundo ibérico. En aquel momento, ya había entrado al departamento, desde Sevilla, Manuel Bendala Galán, que se convertiría, andando el tiempo, en uno de mis dos maestros y fue él quien me dijo: “si te metes en serio en arqueología ibérica y en el mundo de la guerra, tienes para una vida de trabajo”, así que me animó y me especialicé en armamento y guerra en el mundo ibérico.

¿Y eso fue lo que te llevó a Murcia?

Murcia se la debo a Gratiniano Nieto Gallo, un personaje de otra época, había sido rector de la universidad, director general de Bellas Artes y era un caballero. En una ocasión, me recibió en su casa, en un sofá de estilo clásico, con un perro enorme a sus pies y su mujer detrás, apoyada en el sofá, parecía una foto del siglo XIX. Y allí me cedió toda la información del Cabecico del Tesoro, un yacimiento absolutamente esencial en la cultura ibérica, que se había excavado al comienzo de la guerra civil y luego, en los años 50, por Cayetano de Mergelina. Fue él quien hizo ingresar a Gratiniano Nieto en la arqueología desde Valladolid, las excavaciones del yacimiento no se habían publicado, pero Gratiniano tenía una masa de información inédita en distintos grados de orden... y desorden.

Así que te especializaste en arqueología ibérica gracias a Gratiniano Nieto y Cabecico del Tesoro...

Gratiniano era ya mayor, se jubiló y moriría poco después, pero antes me pasó muchos de esos materiales y le dijo a su discípulo Sánchez Meseguer que me facilitara el resto y me dejara trabajar con ello. Así que empecé a trabajar sobre el Cabecico en compañía de unos queridos amigos: Ignacio Jimeno, Patricia Martínez y Paloma Horta. Juntos catalogamos, sis-

tematizamos y empezamos a informatizar toda la necrópolis con un sistema de IBM, previo al Windows, era MS-DOS puro. El Cabecico del Tesoro me abrió las posibilidades no solamente del estudio de las armas y de la guerra, sino de la cultura ibérica en general.

¿Fuiste a Murcia a estudiar los materiales?

Sí, claro. Hacía falta el contacto directo con los materiales y así es como, sin encomendarme ni a Dios ni al Diablo, me dirigí al Museo de Murcia para preparar la memoria de Licenciatura, que, en aquella época, era un trabajo casi del nivel de una Tesis actual, al menos en la UAM. En aquella época, el Museo de Murcia lo dirigía Pedro Lavado, quien me recibió muy solemne y a la vez amable en su despacho, me dio permiso de estudiar las colecciones con la exigencia de que me pusiera un casco para trabajar en los sótanos del museo y de que firmara un documento exonerándole de mi posible muerte si se me derrumbaba encima el techo, que estaba en malas conducciones. No fue una entrada muy auspiciosa en los fondos, pero bueno, firmé lo que había que firmar, me puse el casco de plástico, que me quité, en cuanto llegué a los sótanos, porque hacía un calor espantoso y empecé a ver, fila tras fila de estanterías altísimas, llenas de cajas de madera antiguas, materiales envueltos en papel de periódico de los años 30, 40 y 50. Allí conocí a Sonia Gutiérrez Lloret, catedrática ahora en la Universidad de Alicante, que estaba haciendo también su memoria de licenciatura, y allí pasé yo muchas semanas trabajando con los materiales del Cabecico para redactar mi memoria de licenciatura sobre 'Armamento, Guerra y Sociedad', sí, las tres cosas, que se publicó, en el año 89, en los *British Archaeological Reports*, serie que entonces gozaba de mucho prestigio.

Imagino que entonces te planteaste pedir una beca de investigación...

Ahora hay muchas becas, en realidad contratos predoctorales, del Ministerio, de la universidad, becas de no-sé-qué, ... En 1985, estaban solo las becas de Caja Madrid, que gané, pero renuncié a ella, porque gané la de formación FPI del Ministerio, que, entonces era la puerta noble de entrada a la universidad. Esa beca me permitió hacer la tesis doctoral, bajo la dirección y magisterio de Manuel Bendala Galán, y hacer varias estancias de investigación en Oxford ... gran época.

¿Hiciste otras estancias de investigación internacionales?

Sí, estuve en la Escuela de Arqueología de Roma, por mediación del profesor Bendala, lo que me permitió trabajar en el Vaticano y en el Museo de Villa Giulia, donde pasé semanas dibujando y estudiando *machairas* y otras armas etruscas. Algún conservador del museo me dijo que era el primer español que venía tras María Eugenia Aubet, a la que conocían por los marfiles, y Martín Almagro Gorbea. Recuerdo también haber estado con Francesco Buranelli, que era conservador del Museo Gregoriano Etrusco del Vaticano, y tener experiencias maravillosas, como que me sacaran *machairas* espléndidas a salas nobles del Vaticano para dibujarlas, pues no había un laboratorio para visitantes. Dibujé montones de armas, algunas estaban parcialmente publicadas, otras no, pero yo las redibujé, las estudié, y las publiqué de nuevo, sacando cosas nuevas sobre el origen y las diferencias entre una *machaira* griega, una *machaira* etrusca y una *falcata* ibérica.

¿Alguna anécdota de estas estancias?

Recuerdo un paseo con un bedel, con su guardapolvo, llevando la *machaira* de Bomarzo, una pieza etrusca muy grande, y otro que iba adelante con una enorme llave, llegamos a un pasillo larguísimo, vi una puerta enorme y el bedel metió la llave para ingresar en una sala espectacular, con el techo abovedado lleno de pinturas, una mesa inmensa de estas antiguas en el centro, me colocaron allí la *machaira*, me pidieron que tuviera cuidado y me dejaron encerrado con llave en la sala para que pudiese dibujar, estudiar y fotografiar la pieza. Claro, esas experiencias eran únicas para un chico de veintipocos años, en un Museo Vaticano, en el que me asomaba a la ventana y veía la iglesia de San Pedro.

Has mencionado que también estuviste en Inglaterra...

Hice varias estancias breves en Oxford, entonces los viajes se pagaban con la propia beca, no había fondos específicos para estancias, aunque si alguna ayuda de la Comunidad de Madrid.

Me formé en el *Ashmolean Museum* y en la antigua *Haverfield Room* para estudiar. Recuerdo entrar en la librería del *Ashmolean Museum*, ir a buscar una cosa de cerámica egipcia y en el pasillo quedarme sentado en el suelo del pasillo, viendo libros de asirios. Y luego ir a la parte del mundo ibérico y quedarme atrapado, dos estanterías más adelante, en la parte del mundo celta. Aquello era otro universo, la biblioteca de Oxford no tenía nada que ver con las bibliotecas españolas de entonces, salvo la del Instituto Arqueológico Alemán y la del Museo Arqueológico Nacional. Pero, al volver de una de esas estancias, la Directora del Departamento de entonces me llamó a capítulo en la Autónoma y me dijo que me estaba equivocando, que tenía que hacer más vida de departamento si quería sacar una plaza de ayudante... me di cuenta de que me estaban dando un toque. Hoy en día eso sería inconcebible, al contrario, te obligan a pasar años fuera, pero, en 1985-1986, ni siquiera te pagaban esas estancias.

CEF: Antes de conocerte personalmente, te conocí bibliográficamente por verte citado en bibliografía anglosajona. Algún año después, en un congreso sobre guerra en la Antigüedad en Bonn, comprobé, junto a Fernando Echeverría, que los académicos extranjeros te citaban una y otra vez. ¿A qué piensas que se debe este fuerte impacto internacional?

La formación internacional y la proyección en el extranjero es fundamental y eso lo apliqué desde muy jovencito. En 1989, publiqué mi tesina en dos tomos en una editorial inglesa, los BAR, aunque fuera en español, pero con resumen en inglés y eso que en Oxford no conocía a nadie, salvo al gran Barry Cunliffe, que excavaba en Andalucía. Luego mi tesis doctoral resultó masiva y no encontraba una editorial española que la acogiera entera, sino troceada, así que acabé publicándola en Francia, también en dos volúmenes, y ha sido uno de los libros de la colección que más se ha vendido, se ha citado muchísimo y eso me abrió muchas puertas. No tengo muchísimas publicaciones en idiomas extranjeros, en torno a una cincuenta en media docena de idiomas, además de otras en español en medios extranjeros, pero me he movido mucho en congresos fuera. Aun así, he procurado mantener esa vinculación externa y ahora se acaban de publicar dos traducciones de libros míos al inglés que abren un campo mundial porque debemos reconocer que el mundo anglosajón no lee apenas español, y solo si publicas en sitios clave, en revistas especializadas anglosajonas, o francesas, te encuentras con que te citan y, efectivamente, tengo el privilegio y el agradecimiento de ser bastante conocido en el mundo internacional de la historia militar antigua.

CEF: También noté en ese congreso de Bonn que muchos académicos de historia antigua no conocían bien la arqueología.

Sí, por eso yo estudié las dos especialidades. Primero Prehistoria y Arqueología y luego, ya licenciado y con la beca predoctoral, hice Historia Antigua y leí la segunda tesina con el maestro y amigo Adolfo Domínguez Monedero. A veces, te encuentras con algunos especialistas de historia antigua que no leen trabajos de arqueología pura y dura, que es sin embargo una disciplina histórica -yo soy de formación europea. Y, a la inversa, lo mismo. Luego surgen publicaciones donde se reinventa la rueda, y resulta que lo que han inventado, ya está dicho o sugerido antes desde la perspectiva de la otra disciplina. Para muchos, la arqueología y la historia antigua siguen siendo dos disciplinas independientes. Y no lo son. En temas militares, no solo hay que asimilar a Polibio, que era lo que se había hecho, desde el s. XVIII hasta hace 20 o 30 años, sino estudiar la enorme revolución que, sobre los ejércitos y la guerra en época romana republicana, ha surgido sobre todo en la península ibérica -España y Portugal-, precisamente desde hace 20 años. Todo el tema de la *gladius hispaniensis*, la artillería romana, los contextos arqueológicos de Numancia, de Baecula, los campos de batalla en el bajo Ebro y Cantabria, y tantos trabajos de campo recientes, están generando una revolución que una historia, basada sobre todo en fuentes literarias, no podía proporcionar.

¿Cuándo comenzaste la colaboración con José Miguel García Cano?

En el año 87, él había entrado como director del Museo de Murcia, y había creado una revista maravillosa, la revista *Verdolay*, y me dijo: “oye, tengo aquí un casco de bronce que te puede interesar porque creo que tú has publicado alguna cosa sobre ello”. Se trataba de un casco de bronce Montefortino, procedente de la puebla de Don Fadrique (Granada). En aquella época,



Foto: En casa de Don Emeterio con Raquel Castelo, fotografiando los caballitos del santuario.

se decía que eran celtas, pero yo demostré, y fui de los primeros en argumentarlo con claridad, que eran de origen itálico y de tradición romana. José Miguel me dijo: “si quieres, te mando unas fotos para que lo estudies” y yo le dije: “vale, pero bajo a Murcia a verlo”. Y ahí cambió todo, empezamos a tomar cervezas, a charlar de lo divino y lo humano, y nos hicimos amigos, una amistad, casi una hermandad, que ha perdurado de forma entrañable hasta la actualidad, tanto con él como con su mujer Virginia.

Con Virginia y José Miguel compartes el magisterio de Don Emeterio Cuadrado...

Fue Manuel Bendala quien me presentó a Don Emeterio, que, a finales de los 80, ya era mayor, y tuve la inmensa suerte de caerle en gracia. Durante los años siguientes, todos los martes por la tarde, me iba a su casa, en la calle Alcalá de Madrid, a estudiar lo que todavía estaba sin publicar de la necrópolis de El Cigarralejo. Todavía no estaba publicado su libro sobre la panoplia, ni su libro sobre la necrópolis y discutíamos sobre las falcatas de cabeza de pájaro y cabeza de caballo... las lanzas... la estadística... nos retroalimentamos. Aprendí una barbaridad y se convirtió, quizá, en mi mayor maestro, además de un amigo al que siempre traté de usted. Manuel Bendala fue quien me orientó, abrió puertas y apadrinó a menudo, y Don Emeterio fue mi maestro en lo ibérico... y también lo humano, en la arqueología humana; una persona que, precisamente por no estar metida en la Academia, estaba por encima de las miserias de los departamentos universitarios.

Parece que todo el que le conoció, habla maravillas de Don Emeterio...

A Don Emeterio le adoraba todo el mundo, tenía el respeto y afecto de los alemanes, tenía el respeto de los franceses, todos pasaban por su casa de Mula. Yo “me enamoré” de Don Emeterio, en el mejor sentido de la palabra, pasaba tardes enteras en su casa, desde las 4 hasta las 9 de la noche, y hablábamos y hablábamos, le enseñaba mis cosas, para mí era lo mejor de la semana en lo académico. Vi el cielo el día que él me propuso publicar una cosa juntos. Don Emeterio rarísima vez publicó con nadie y publicamos, en el número 1 de la revista *Verdolay*, un estudio sobre la cerámica de El Cigarralejo, donde yo retocaba y corregía algunas de las cronologías, pero que, sin la masa de información que él tenía recogida, no hubiéramos podido publicar. Fue la arqueología mejor que he hecho en mi vida, disfruté como un enano.

¿Fuiste a Mula a excavar en El Cigarralejo?

Don Emeterio y su mujer, Doña Rosario, me llevaron varias veces a Mula. Pasé muchos días en Mula, con excavación o sin ella, durmiendo en su casa, alguna vez con sabios como Salvador Rovira, con el que compartía el mismo cuarto, y otras veces durmiendo en el polideportivo con el equipo que trabajaba en la excavación. Lo recuerdo como una época entrañable, sobre todo por la confianza y el afecto que Cuadrado me dio. Como curiosidad, contaré que, en realidad, a Cuadrado lo había conocido mucho antes: tan fuerte me había dado por la arqueología que, con 11 ó 12 años, mi madre, que era archivera y bibliotecaria, se enteró de que existía una Asociación Española de Amigos de la Arqueología y me matriculó en ella, por lo que soy miembro de esta asociación desde hace más de medio siglo. Lo curioso es que, en aquella época, la Asociación la presidía Don Emeterio Cuadrado y, en alguna ocasión, me dijo que recordaba a un crío muy pequeño que iba a algunas conferencias. Décadas después hice amistad con él. Gracias a él y a Bendala entré también en contacto con el Instituto Arqueológico Alemán, del que ahora tengo el honor de ser miembro correspondiente. Pero entonces conocí a grandes como Michael Blech, Dirce Marzoli, Schattner, e incluso, aunque menos, a Hermanfrid Schubart. A través de Cuadrado, entré en contacto con lo mejor de la arqueología española, que me acogió con un cariño que yo no esperaba y que no era normal en un joven estudiante. Cuadrado me pasó mucha información inédita, con una generosidad que apabulla: tengo todavía planos completos de todo el Cigarralejo, que él mismo no llegó a publicar en vida, podría haberlos publicado, pero, por respeto y por un poco de pudor, jamás se me ocurrió meterme con aquello.

Podría decirse que tus experiencias en Murcia han marcado tu carrera...

En unas Jornadas de Arqueología en Murcia, creo que en el año 91, conocí también a Doña Ana María Muñoz que me confundió con el nieto de Don Emeterio en un momento muy divertido. Mi vinculación con Murcia nunca cesó de mejorar, continué trabajando con Don Emeterio y creo que fui de los primeros en ver los dibujos que había hecho montando las vitrinas de cómo iba a ser su museo, ahí empecé a colaborar con Virginia Page. De hecho, se ha producido un fenómeno curioso y es que ahora mis discípulos Pepe Fenoll y Jesús Robles, el último recién doctor y uno de los mejores discípulos que he tenido en toda mi vida, han publicado un libro sobre la escultura de El Cigarralejo, que he tenido el privilegio de prologar, en una colección en la que yo escribí el segundo de los libros. Además, Pepe Fenoll hace la tesis sobre el Cabecico del Tesoro aprovechando un proyecto que hicimos José Miguel, Virginia y yo, de modo que se ha formado una cadena intangible, pero muy hermosa, de vinculaciones, se crea una especie de continuidad, un legado en que gente a la que tú has formado, hace cosas que van más allá de lo que tú puedes hacer ya. Para mí, es un verdadero orgullo, además son también discípulos y amigos de José Miguel García Cano, trabajan en Coimbra. Con lo cual, de alguna forma, se forma una red prolongada por generaciones, de vinculaciones y de sapiencia, no solo con Pepe y Jesús, también con Pablo Harding. Otros de mis discípulos, como Javier Moralejo y Mar Gabaldón, son ya profesores de la universidad. Don Emeterio Cuadrado usaba la famosa frase de Bernardo de Chartres “somos enanos sobre los hombros de gigantes”, yo me siento un enano sobre el hombro de un gigante, que es Don Emeterio y otro que es Manuel Bendala, lo que he podido ver después es porque estaba subido sobre sus hombros.

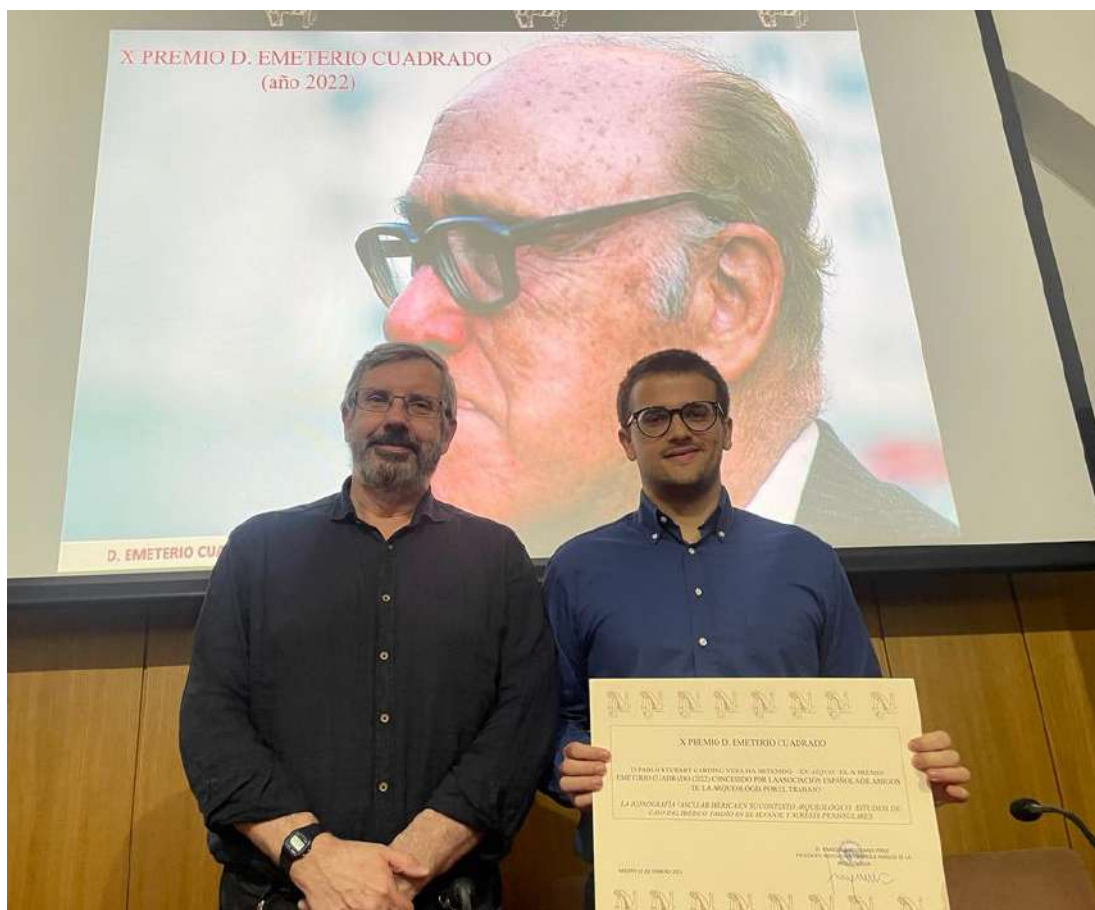


Foto: Fernando Quesada con su contratado predoctoral Pablo Harding en la entrega del X Premio Emeterio Cuadrado (2022) de la Asociación Española de Amigos de la Arqueología. Fernando es Medalla de Honor de la Asociación en su 50 aniversario.

¿Qué destacarías de las aportaciones científicas de Emeterio Cuadrado?

Fueron colosales sus aportaciones sobre armas, cerámica, fíbulas, etc. pero si destacó por algo en su larga vida, fue por su rigor metodológico, propio del gran ingeniero que era. Cuando empecé a trabajar con Cuadrado, estaba harto de ver las fichas y los diarios de campo del Cabecico del Tesoro de académicos puros como Cayetano de Mergelina o Gratiniano Nieto, propios de los años treinta y cuarenta. Sin embargo, había una gran diferencia, entre estos y Cuadrado, en el rigor y eso que Don Emeterio era un ingeniero y un arqueólogo que se decía a sí mismo *amateur*. Recuerdo una ocasión, en el año 86, en que Don Emeterio, con enorme modestia, me enseñó unas fichas de campo sin publicar de El Cigarralejo. Había aplicado su mentalidad de ingeniero en aquellas fichas, mucho mejores que las de otros arqueólogos de la misma época. Y luego me sacó unos rollos de papel enorme y me dijo con cierta timidez: “Mira, esto es lo que he hecho para mi libro sobre la necrópolis”. Yo me froté los ojos y me dije: “No puede ser, este hombre ha inventado el principio conceptual y el principio de representación gráfica de las llamadas ‘matrices Harris’... décadas antes que el propio Harris”. Había una estratigrafía esquematizada de las superposiciones de tumbas de El Cigarralejo que él ya había hecho en los años 50. Si Cuadrado hubiera sido anglosajón, hablaríamos de las “matrices Cuadrado” y no de las “matrices Harris”.

Más allá de tu etapa de formación, ¿cuándo conseguiste hacer carrera académica?

Continué mi trayectoria en el mismo departamento de la Universidad Autónoma de Madrid: primero becario, luego ayudante, asociado y tuve la suerte inmensa, y ¿por qué no también?, la solidez de formación, que me permitió, siendo muy joven, con 29 años, obtener la plaza de profesor titular de universidad en la Universidad Autónoma de Madrid en un concurso con varios candidatos potentes. Es cierto que con el currículum con que se ganaba entonces una plaza de titular, hoy en día, no sacas ni una plaza de contratado doctor; es decir, las exigencias

actuales para entrar en la universidad han crecido exponencialmente. Ser titular muy joven me permitió planificar vida personal: mi primer matrimonio, comprar una casa en un pueblo fuera de Madrid... y me permitió tener la tranquilidad de espíritu para poder hacer lo que yo quería y no lo que otros querían que hiciese. Luego ya ganaría la cátedra, no sin ciertas demoras, por la situación de una universidad que veo en creciente descomposición económica, burocrática e incluso conceptual. Pero esa es otra historia. Y no me quejo de mi “carrera” académica, desde luego.

¿Y qué es lo que hiciste tras la titularidad?

Mientras estaba trabajando en Murcia, me di cuenta de que tenía otra pasión familiar en la vida, que era el mundo andaluz. Mi padre era sevillano, soy un gran amante de Sevilla y mi hermano Pablo es ahora conservador en el Museo Arqueológico de Sevilla. Yo había trabajado en Cádiz, en Doña Blanca, con Diego Ruiz Mata, así que sabía que quería trabajar en Andalucía porque lo que estaba haciendo el equipo de Jaén me parecía muy interesante. También quería trabajar en Córdoba, una zona fronteriza entre el ámbito turdetano y el ibérico, área que estaba menos trabajada que Murcia. En Murcia, el equipo de José Miguel, Virginia y Pedro Lillo trabajaba intensamente en las necrópolis, el trabajo de Cuadrado había abierto un mundo, así que yo quería hacer algo distinto. Por eso, me vinculé con un joven investigador de la Universidad de Córdoba, Desiderio Vaquerizo, que luego ha sido catedrático de esta universidad y dejé Doña Blanca para comenzar a excavar con él en el Cerro de la Cruz, en Almedinilla (Córdoba).

De ahí viene la conocida falcata de Almedinilla del Museo Arqueológico Nacional que has publicado en varias ocasiones.

Así es, Almedinilla, para quien no lo sepa, es uno de los centros fundacionales de la cultura ibérica. Allí, en 1867, Luis Maraver y Alfaro excavó, o más bien, escarbó una necrópolis y sacó las famosas falcatas de Almedinilla, que, en un primer momento, él consideró romanas. Es decir, el concepto de cultura ibérica como tal, en 1867, no existía. El Museo Arqueológico Nacional se fundó en esos mismos años, de Baza era conocido el Cerro Cepero, pero apenas se había publicado y las excavaciones del Cerro de los Santos, la llegada de París y Engel o el descubrimiento de la Dama de Elche estaban todavía décadas en el futuro. El Cerro de la Cruz lo había excavado Luis Maraver y Alfaro y luego vinieron Pierre París y Engel en el cambio de siglo y, en los años 60 y 80 del pasado siglo, hubo un saqueo sistemático, incluso con máquinas excavadoras. Desiderio Vaquerizo me propuso colaborar con él, primero como miembro del equipo, luego como subdirector y finalmente como codirector de un equipo, de un proyecto grande de la Junta de Andalucía. Más tarde, en 2006, el Ayuntamiento y el Museo de Almedinilla me pidieron que volviera a trabajar allí y me volví a incorporar, por lo que llevo 20 años trabajando sin parar en el mundo de la arqueología ibérica y de la conquista romana en la provincia de Córdoba.

¿Cuáles han sido sus principales aportaciones en la excavación y estudio de los materiales del Cerro de la Cruz de Almedinilla?

El Cerro de la Cruz es un poblado absolutamente excepcional porque se destruye en el año 141 a.C., en el contexto de las guerras lusitanas. Viriato intentó montar un control en el centro de Andalucía, con base en la zona de Martos (Jaén), muy cerca de Almedinilla. En este contexto el poblado fue destruido violentamente, casi con seguridad por los romanos, y abandonado, pero con todos sus materiales, con los esqueletos de los cadáveres despanzurrados, despiezados y amputados con una crueldad tremenda. Creo que es uno de los poblados con mejores materiales y mejor conservados de todo el mundo ibérico, desde Andalucía hasta Languedoc.

¿Pero también has trabajado en Jaén?

He mantenido siempre una relación excepcional, afectuosa y académica con el equipo de Jaén, con Arturo Ruiz, con Manuel Molinos y ahora con sus sucesores: Juan Pedro Bellón, Carmen Rueda, Miguel Ángel Lechuga, etc. Y de eso ha salido una fructífera colaboración en el proyecto Baecula, en Ilturgi, donde han tenido la amabilidad de integrarme para colaborar en el estudio histórico de las campañas y el arqueológico de las armas. Estoy muy contento de esa colaboración y de la amistad y confianza que los jienenses me han otorgado siempre.



Excavando en el Cerro de La Cruz, en Almedinilla, en 2009.

En paralelo, mi trabajo en Córdoba se ha traducido en una serie encadenada, desde hace más de quince años, de Proyectos de Investigación del Plan Nacional con el tema compatible de la gradual y violenta implantación romana. Así seguimos colaborando ambos equipos sobre la llamada ‘arqueología del conflicto’, hemos organizado congresos juntos, y parte del modelo de Jaén lo hemos aplicado nosotros para el estudio de los campos de batalla cesarianos en Ulia/Montemayor, en Córdoba.

¿Qué destacarías de tus excavaciones más recientes?

Tras los trabajos en el Cerro de la Cruz de Almedinilla, que estamos puliendo en biblioteca para la publicación de su memoria definitiva, he trabajado muchos años, desde 2009 creo, en el Cerro de la Merced de Cabra, y estamos también desarrollando un proyecto en el campo de batalla, de época de Julio César, en Montemayor. De manera que tenemos una serie de excavaciones y prospecciones que abarcan desde antes de las Guerras Púnicas a las Lusitanas y las Cesarianas, en un todo coherente. En particular, el Cerro de la Merced es un complejo aristocrático ibérico, una nueva tipología de yacimiento en Andalucía, excepcionalmente bien conservado desde el punto de vista arqueológico, destruido en la época de la guerra de Aníbal o justo después. Por este trabajo de grupo, nos concedieron en el 2015, el Premio Egrabrenses de Honor de ese año, prueba de la gran integración con la dinámica cultural de Cabra. En Ulia, hoy Montemayor, más cerca de Córdoba, identificamos un campo de batalla de época cesariana.

¿En Ulia/Montemayor también es donde os ha salido el carro ibérico?

Efectivamente, Ulia/Montemayor es un yacimiento impresionante porque la presencia física de Julio César tiene un atractivo tremendo y, por si fuera poco, el azar también interviene y, haciendo la prospección del campo de batalla cesariano, apareció el famosísimo carro ibérico del siglo IV a.C. en un contexto funerario que, en el año 2018, fue considerado por *National Geographic* como uno de los grandes descubrimientos arqueológicos del año en Europa y a nivel mundial. En este proyecto trabajamos yo mismo, Javier Moralejo, Jesús Robles y un amplio equipo, convirtiendo sobre la marcha una prospección en una excavación en toda regla, para lo cual es necesario obviamente tener un Grupo de Investigación con recursos.



Foto: Estudiando el recién aparecido carro ibérico de Montemayor con Javier Moralejo y Jesús Robles, principios de Octubre de 2018.

¿Cuáles crees que son las virtudes necesarias para el éxito académico?

El ámbito académico no es distinto de cualquier otro, como el de la empresa o el mundo del ejército. En mi opinión, hay un porcentaje muy bajo de gente que es brillante u original en su pensamiento, metódica y trabajadora. Y un número aún más reducido que es brillante, trabajadora, metódica y además tiene don de gentes y encanto, que es algo que fundamental para moverse en este mundo; si gozas en plenitud de esos cuatro rasgos – no es mi caso desde luego-, el éxito está garantizado y la perduración de tu influencia en el tiempo. Pero no es lo normal; lo habitual es que te falle, en mayor o menor medida, alguna de estas patas, que quede alguna más o menos coja. Hay un número importante de gente que no es especialmente brillante, pero sí muy trabajadora y metódica, y además es agradable y buena persona, y a esa gente creo que le suele sonreír el éxito académico si nuestra vida feroz no amarga. Luego hay gente que es razonablemente trabajadora, metódica, aunque no brillante y que no tiene demasiado don de gentes: creo que esa es, en muchas ocasiones, la infantería de los departamentos, museos o empresas y hacen un trabajo competente. Luego hay otras combinaciones que todos conocemos y que se dan en mayor o menor medida, alguna incluso bastante tóxica.

Si hay algo en lo que has destacado, frente a otros académicos, es en tu faceta divulgativa. ¿Qué nos puedes decir del mundo de la divulgación?

He dedicado mi vida a la docencia y, sobre todo, a la investigación, con mucho énfasis. Pero también he dedicado muchísimo esfuerzo a la divulgación, y ha sido una de las cosas que más satisfacciones me ha dado porque la gente de verdad lo agradece, y lo dice con sinceridad. No me refiero a la divulgación del mundo del TikTok, de píldoras de 3 minutos, soy de los que piensan que a la gente que le gusta la historia, se traga, con mucho gusto, conferencias de hora y media en YouTube, mientras que a los que nos les gusta la historia, no escuchan ni media hora, ni tres minutos. No puedes pretender llegar a absolutamente todo el mundo y convertir a todo el mundo en un aficionado al mundo ibérico o a la arqueología de los campos de batalla. Y creo que la divulgación es responsabilidad de los investigadores, aunque no en exclusiva. Que no es una pérdida de tiempo en absoluto y que no podemos quejarnos si no lo hacemos y luego personas con mas entusiasmo que formación ocupan ese nicho y dicen cosas que nos parecen barbaridades. Aunque es cierto que hay divulgadores procedentes del periodismo de gran nivel, como Mario Agudo, por ejemplo.

¿Cuándo empezaste a trabajar en la divulgación?

Comencé también a través de Manuel Bendala, quien me presentó a David Solar, entonces director de *La Aventura de la Historia*. Cuando estaba empezando la revista, en 1998, publiqué un primer artículo sobre el arco largo inglés, el *longbow*, porque también tengo formación de medieval. Escribía articulitos muy breves, de dos páginas, sobre el arco largo inglés, la falcata, la cota de malla, el casco medieval, etc.... con tal éxito que acabé publicando ciento y pico artículos en esa revista. Llegó un momento en que era un fijo y tenía muchísimo éxito. De esos ciento y pico artículos salieron mis dos libros *Armas de Grecia y Roma* y *Armas de la antigua Iberia* y fueron un éxito editorial relevante, a pesar de que eran libros muy caros y eso me hizo ver que a la gente le interesaba. Por cierto que por uno de esos libros me concedieron, en 2011, el Premio Hislibris al mejor ensayo histórico, premio que volvieron a concederme, unos años más tarde, por toda mi trayectoria académica, se ve que me hago mayor. Para mí, la investigación y la divulgación van de la mano y también estoy muy contento de que me concediesen, en 2012, el premio Vaccea de la Universidad de Valladolid, la institución de Cayetano de Mergelina, precisamente por la combinación de investigación y divulgación.

También has escrito numerosos artículos en *Desperta Ferro*...

Sí, además de *La Aventura de la Historia*, he trabajado con *National Geographic* y otras revistas. Pero, una de las cosas de las que más orgulloso estoy, es de que, hace quince años, un joven historiador, con formación de economista y cargo serio en un banco, vino a verme a través de Concha Blasco, catedrática de prehistoria de mi departamento, y me dijo que estaban pensando en montar una editorial nueva y que querían, de alguna forma, mi vinculación, mi colaboración o mi ayuda. Cosa que hice encantado en mis limitadas posibilidades porque me pareció un proyecto muy serio. Me refiero a Alberto Pérez Rubio, que colaboraba con otras dos personas -Javier Gómez Valero y Carlos de la Rocha- para montar esa empresa. Esa editorial era *Desperta Ferro*, que se ha convertido en una de las editoriales de referencia, no ya en España, sino en medio mundo, de buen hacer en historia, arqueología e historia militar. Dos de los directores de las tres cabeceras iniciales habían sido alumnos míos y les dirigí la tesis: Eduardo Kavanagh y Gustavo García Jiménez.

Quizás donde más has llegado al gran público ha sido en tus ciclos de conferencias de la Fundación Juan March...

Me he metido en muchos saraos. Por ejemplo, durante casi un cuarto de siglo, he realizado, como profesor, viajes por todo el Mediterráneo llevando grupos para la Fundación Politeia, y también con la Asociación Española de Egiptología y otras entidades, como la St. Louis University en Madrid. He hecho grandes amigos, he visto muchas cosas, incluyendo sitios maravillosos como la Libia arqueológica en época de Gadafi, y he trabajado como un burro preparando esos viajes 'de autor'. Pero es cierto, los seis ciclos anuales sobre historia militar que coordino en la Fundación Juan March tienen un éxito increíble. Hay una conferencia mía allí que tiene más de 3 millones de visitas en su versión de YouTube; otras muchas, 400.000 o 500.000 visitas..., también tienen mucho éxito las conferencias en la Fundación Pastor donde tengo el honor de ser patrono. Adolfo Domínguez Monedero, que es amigo mío, maestro también, y una de las personas más inteligentes en la Historia Antigua española, y al quien admiro profundamente, también tiene enorme éxito en estas conferencias. Es decir, a través del mundo de las conferencias, sobre todo ahora, a través de YouTube y a través de los canales online, tienes un impacto mundial, pues las conferencias de la Fundación Juan March llegan a toda Iberoamérica y a todo el mundo

JMGC: Fernando y yo compartimos la afición por las maquetas y los soldados de plomo.

Soy un gran aficionado al maquetismo y al mundo naval, pero jamás me compararé en conocimientos navales con mi amigo José Miguel, aunque ambos hemos dado conferencias de gran éxito sobre esos temas un poco frikis en la Universidad de Murcia. Pero una de mis aficiones más relajantes, que a mi mujer le encanta porque dice que me convierto en un hombre mucho más sensato, es pintar figuras de plomo de época napoleónica, periodo sobre el que he leído muchísimo, sobre el que he dado conferencias y tengo algún conocimiento. Es un traba-

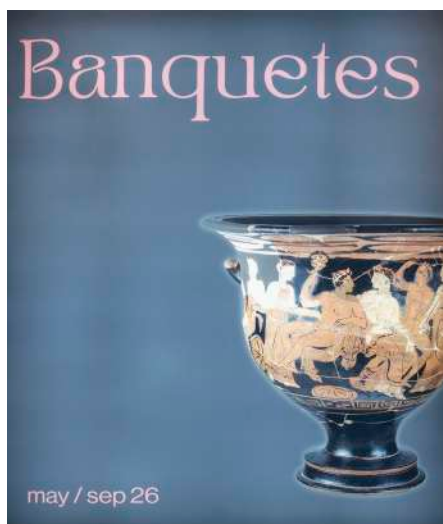
jo manual, hay que limpiar las rebabas de las figuras, prepararlas e imprimir las de un modo mecánico, pero que exige mucho cuidado, antes de comenzar a pintar con exquisito detalle, pues son piezas de 25 mm de altura. Además, hay que documentarse sobre la uniformología de la época y conocer la organización de las unidades: cómo eran los suboficiales, la formación de los soldados, el origen de los soldados, las deserciones, la comida, la articulación de los niveles más bajos de pelotón, compañía, sección, etc. Las innovaciones de los grandes tácticos de la época, el genio de Napoleón, oscuro, pero genio, al fin y al cabo. Todo eso forma parte del *hobby* que es pintar figuras de plomo. Cuando me jubile, espero poder retomar mi afición juvenil al *wargame* para utilizarlas, porque ahora no tengo tiempo...

CEF: Hablando del genio de Napoleón. ¿Crees que hay genios militares que cambiaron el rumbo de la historia o son las circunstancias la que favorecen la aparición del genio?

Creo que hay genios militares. Sin duda. Como genios organizativos, artísticos, científicos o filosóficos. En el caso de Napoleón, fue además un genio organizativo, pero proyecta una sombra moral muy oscura. En todo caso, en lo militar empleó una herramienta forjada en las guerras de la República, una herramienta que él afinó, pero no creó. De hecho, con el tiempo se hace más basta y brutal, más un martillo que un bisturí, a medida que la calidad de sus tropas va disminuyendo por la sangría de sus guerras, provocadas por la ambición insaciable de todos, de él y de sus enemigos. Hasta 1805, la calidad sube, la *Grande Armée* de Austerlitz es el mejor ejército que tiene Napoleón. Desde ahí, entra en declive, en 1809, en la batalla de Wagram, ya tienen que sustituir masas de artillería para compensar la declinante calidad de sus tropas. Napoleón es un excelso táctico, aunque luego se vuelve comodón, cuando tiene esas fuerzas enormes. En cambio creo, contra la opinión general, que como estrategia fue un desastre, derivación en parte de sus orígenes corsos: los errores de cálculo al invadir España y Rusia, su incompreensión de lo que puede hacer Gran Bretaña... En fin, todo esto sería tema de conferencias largas. Pero sí, creo que hay periodos críticos donde el genio y la estupidez se revelan con mayor claridad, y donde personalidades con carisma, genio y pocos escrúpulos pueden convertirse en figuras imperecederas, aunque ambivalentes.

¿Hay algo que desee añadir?

Pues sí. Lo más importante. Tengo la suerte de estar acompañado, desde hace casi un cuarto de siglo, por mi mujer Nuria, que es una lectora ávida y la mejor compañera de vida. Limitándome aquí a lo relativo al trabajo, cuando estás acostumbrado a un universo en donde, ya ni la mayoría de los estudiantes universitarios, parecen apasionarse demasiado por nada, y donde, a menudo, te sientes maltratado -con datos objetivos- por tu *Alma Mater*, te das cuenta de la suerte que tienes cuando vives tu vida con alguien que realmente aprecia el conocimiento, a quien le encanta ver yacimientos y museos, que siempre quiere más, y que te exprime como un limón. Todo eso lo disfruto ahora con mi mujer.



BANQUETES: LOS RITOS DEL VINO ENTRE IBEROS, GRIEGOS Y ROMANOS

Comisarios:

Raimon Graells i Fabregat y
Carlos Espí Forcén

Exposición:

MUSEO ARQUEOLÓGICO DE MURCIA

Fecha:

DEL 7 DE MAYO
AL 20 DE SEPTIEMBRE DE 2026

Murcia

Javier Gómez Marín
Universidad de Murcia
<https://orcid.org/0000-0002-8871-1725>

La exposición *Banquetes: los ritos del vino entre iberos, griegos y romanos*, celebrada en el Museo Arqueológico de Murcia entre el 7 de mayo y el 20 de septiembre de 2026, constituye una de las propuestas museográficas más ambiciosas que se han dedicado en los últimos años al estudio de la cultura material del Mediterráneo antiguo en el sureste peninsular. Para ello reúne una extraordinaria selección de piezas arqueológicas procedentes de instituciones como el Museo Arqueológico Nacional (MAN) de Madrid, el Museo Arqueológico de Murcia (MAM), el Museo Arqueológico de Cartagena, el Museo de Arte Ibérico El Cigarralejo de Mula, el Museo Arqueológico de Alicante (MARQ), el Museo Arqueológico Municipal «Jerónimo Molina» de Jumilla o el Museo Arqueológico y de Historia de Elche (Fig. 1)

Uno de los principales aciertos científicos de la exposición consiste en presentar la vajilla de vino como un conjunto funcional y no como una simple sucesión de objetos excepcionales. Las distintas tipologías cerámicas y metálicas se exponen en conjunto en algunas vitrinas para explicar los principales instrumentos del banquete, lo que permite comprender la función específica que cada vaso o instrumento desempeñaba durante el ritual de beber vino (Fig. 2). Otras vitrinas exhiben algunas de las piezas más singulares para que el visitante pueda admirar aspectos como la belleza de la iconografía que cubrió la cerámica griega, el parecido tipológico entre las cráteras griegas y sus imitaciones ibéricas, así como las variantes tipológicas de un mismo vaso; es decir, los diferentes modelos de cráteras, jarras o copas (Figs. 3). Por otro lado, es de destacar que existe una diacronía expositiva que comienza en el mundo griego, continúa con las imitaciones ibéricas y concluye con las piezas más características que llegaron al valle del Segura tras la conquista de púnicos y romanos.



Fig. 1. Vista de las salas de la exposición



Fig. 2. Copas, cuenco y jarra de origen ático para beber vino



Fig. 3. Tipologías de copas, crateras, jarra y pelike

Nada más entrar en la sala, el espectador tiene la oportunidad de visualizar un video de tres minutos, realizado con inteligencia artificial, que reconstruye el symposion griego, el banquete ibero y el convivium romano con las mismas piezas que forman parte de la colección reunida para la exposición. Una narración de fondo explica brevemente las ideas principales que los comisarios han querido transmitir, de modo que los visitantes pueden contextualizar las propias piezas que van a poder ver a lo largo de la visita. Respecto al aparato gráfico, es importante mencionar los dibujos que ilustran las paredes, ya que reconstruyen escenas de banquete, libación, enterramiento y transporte de ánforas que no poseen un carácter meramente decorativo, sino que sintetizan visualmente complejas hipótesis arqueológicas (Fig. 4).

Entre las obras más sobresalientes destacan, en primer lugar, las dos célebres crateras áticas de figuras rojas procedentes del poblado ibérico de Los Nietos (Cartagena). La primera representa el banquete de Dioniso y Ariadna, mientras que la segunda desarrolla un animado *thiasos* con Dioniso rodeado de ménades y sátiros en plena danza. Ambas constituyen algunas de las mejores representaciones conservadas del imaginario dionisiaco en el sureste peninsular y sintetizan de forma ejemplar la estrecha relación existente entre el vino, la religión y la sociabilidad aristocrática durante el siglo IV a. C. Igualmente excepcional resulta la presencia de varias piezas maestras del Museo Arqueológico Nacional (Fig. 5). Sobresale la cratera de columnas de figuras negras del siglo VI a. C., cuya decoración combina una escena protagonizada por Dioniso, ménades y un sátiro con otra de un auriga sobre cuadriga, constituyendo uno de los mejores testimonios de la primera difusión de la cerámica ática de lujo en Occidente. A ella se suma la magnífica cratera de figuras rojas atribuida al Pintor de Suessula,

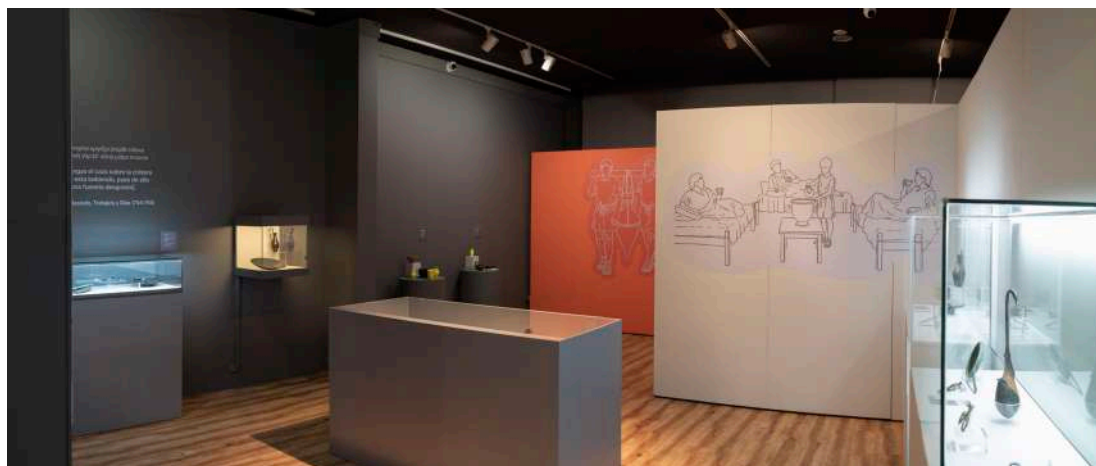


Fig. 4. Sala de vajilla metálica



Fig. 5. Cráteras del Museo Arqueológico Nacional de Madrid

decorada con una escena de *symposion*, que permite comprender cómo las propias imágenes reproducían los rituales de consumo del vino para los que habían sido concebidas. Completa este conjunto una crátera de campana con una procesión de *komastas*, imagen paradigmática de las celebraciones dionisiacas que acompañaban al banquete griego.

La exposición concede igualmente un protagonismo merecido a las producciones recuperadas en el valle del Segura. Especial interés presenta la crátera de columnas de la necrópolis de Cabezo Lucero, cuya escena de jóvenes cubiertos con *himation* refleja el refinamiento alcanzado por las importaciones áticas del siglo V a.C.; de este mismo yacimiento procede una *kylix* del siglo V a.C. con un magnífico enfrentamiento de guerreros. Merece una mención especial una *kylix* de Coimbra del Barranco Ancho, de taller de Mídias, que se reúne por primera vez con la *kylix* de La Albufereta del mismo taller, lo que permite señalar que estas piezas llegaron en lotes a diferentes yacimientos del sureste peninsular (Fig. 6). El medallón interior de la *kylix* de Coimbra representa a un sátiro frente a una *porné*, se trata de una iconografía inseparable del ambiente festivo y erótico asociado al *symposion*, donde el vino, la música y la sexualidad formaban parte de un mismo universo simbólico. De igual modo, el *skyphos* de Castillejo de los Baños con una escena de gineceo constituye un interesante contrapunto al espacio masculino del banquete, recordando la división de funciones existente entre el *andrón* y los ámbitos reservados a las mujeres en la casa griega. Junto a ellas, se han reunido algunas de las piezas más emblemáticas de cerámica ática del sureste peninsular: la *oinochoe* de Alcantarilla, la crátera de Cabecico del Tesoro, la crátera de El Cigarralejo y la *pelike* de Coimbra del Barranco Ancho. Diversas copas y *skyphoi* procedentes de estos yacimientos ilustran la variedad tipológica de la vajilla utilizada en el banquete y permiten apreciar la riqueza iconográfica de los talleres áticos: hemos de destacar el *kantharos* de barniz negro de un solo asa por la rareza de esta tipología.



Fig. 6. Kylix de La Albufereta y fragmento de kylix de Cabezo de Lucero del Museo Arqueológico de Alicante



Fig. 7. Selección de tipologías de cráteras ibéricas de imitación

Otro de los grandes aciertos del recorrido es la incorporación de las producciones ibéricas de imitación, que ponen de manifiesto hasta qué punto las élites indígenas adoptaron no solo las formas de la vajilla griega, sino también los rituales asociados a ella (Fig. 7). Las cráteras de volutas, cráteras de columnas, *stamnoi*, copas y demás recipientes procedentes de El Cigarralejo, Coimbra del Barranco Ancho o Cabecico del Tesoro evidencian la temprana apropiación de modelos mediterráneos por parte de las aristocracias ibéricas. Lejos de ser simples copias, estas piezas revelan la creación de un lenguaje propio en el que las formas griegas fueron reinterpretadas dentro de un contexto cultural indígena.

No menos relevante resulta la selección de vajilla de barniz negro y de formas de uso cotidiano, entre ellas *kantharoi*, *bolsales*, *skyphoi*, *kylikes* y platos de pescado. Aunque menos espectaculares desde el punto de vista iconográfico, estos recipientes permiten reconstruir la dimensión práctica del servicio del vino y muestran la evolución de los gustos de consumo.

Junto a la extraordinaria colección de cerámica griega, la exposición concede un protagonismo poco habitual a la vajilla metálica, con un repertorio excepcional de utensilios relacionados con el ritual del banquete, entre los que destacan una rara pátera etrusca de borde perlado de Crevillente, un cucharón de tipo chipriota, jarras etruscas y magnogriegas, coladores de diferentes procedencias para el filtrado del vino y un rallador de queso con mango de cervatillo para la aromatización de la bebida (Fig. 8). A ello se suman los llamados “braseros de manos” ibéricos,



Fig. 8. Instrumentos metálicos para el banquete griego y etrusco



Fig. 9. Instrumentos metálicos para el banquete romano republicano

en realidad bandejas de bronce para servir alimentos, así como un caldero y una sítula de origen macedonio. El conjunto constituye uno de los repertorios más completos conocidos para el estudio del instrumental metálico asociado a los rituales del vino en el Mediterráneo occidental y pone de manifiesto el papel del valle del Segura como uno de los principales focos de recepción, reinterpretación y difusión de las prácticas del banquete propias de la cultura griega.

Las últimas salas están dedicadas al proceso de romanización del sureste peninsular, entre los siglos III y I a. C., la transformación de la cultura material y de las formas de comensalidad basadas en el *convivium* romano. Testigo de las nuevas formas de consumir vino desde el siglo III a.C. es una magnífica copa de Gnathia de Alhmama, los platos del Taller de las Tres Palmetas de Rosas, las piezas de cerámica campaniense y un cuenco helenístico. La exposición ilustra este proceso mediante una cuidada selección de cerámicas de paredes finas y un excepcional conjunto de vajilla de bronce tardorrepublicana (Fig. 9). Especial interés presentan los *simpula* de bronce, entre ellos el recuperado en la playa de Galúa (Cartagena). A ellos se suman una jarra de tipo Ornavasso, las cerámicas de paredes finas de Cabecico del Tesoro y El Cigarralejo y un significativo conjunto de tres monedas de Julio César y Augusto que representan el *simpulum* como atributo sacerdotal. En conjunto, estas piezas permiten comprender cómo la difusión de nuevas formas de vajilla no respondió únicamente a cambios en los hábitos de consumo, sino que formó parte del proceso de romanización y de la implantación de nuevas prácticas sociales, religiosas y políticas que acompañaron a la consolidación del dominio romano en la península ibérica.



LA GRECIA A ROMA

Comisarios:

Eugenio de la Rocca y
Claudio Parisi Presicce

Exposición:

VILLA CAFFARELLI, MUSEI CAPITOLINI
(ROMA)

Fecha:

DEL 29 NOVIEMBRE DE 2025
AL 12 DE ABRIL DE 2026

Roma

Pelayo Huerta Segovia

Universidad Autónoma de Madrid

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9383-6143>

“La Grecia conquistata
conquistò il selvaggio vincitore
e introdusse le arti nel rozzo Lazio”¹

Entre el 29 de noviembre de 2025 y el 12 de abril de 2026, los Museos Capitolinos presentan en la sede de Villa Caffarelli la exposición *La Grecia a Roma*, comisariada por Eugenio La Rocca y Claudio Parisi Presicce. Integrada en el ciclo dedicado a *I Grandi Maestri della Grecia Antica*, y precedida por la dedicada a *Fidia*², se propone en esta ocasión una reflexión sobre uno de los fenómenos más decisivos para la cultura visual occidental: la recepción del arte griego en Roma –en sus varias vertientes. La segunda *mostra* redirige así el foco desde la individualidad del creador artístico hacia la transferencia cultural para enfatizar la capacidad de los artefactos –y de otros agentes– de generar nuevos significados en contextos diversos de aquellos para los que fueron concebidos. Debe de puntualizarse, a modo de premisa, la decisión de reunir exclusivamente obras originales griegas, evitando recurrir a las manidas copias romanas que tradicionalmente han dominado este tipo de discursos expositivos. Para tal propósito, se han traído a la Villa Caffarelli más de 150 objetos (cerámica, arquitectura, relieves, escultura en mármol, bronce), algunos presentados por primera vez, procedentes de importantes museos italianos e internacionales como el Museo Arqueológico Nacional de Nápoles, el Metropolitan de Nueva York, el Museo de Bellas Artes de Boston o el Museo Británico de Londres, así como los fondos propios de los Museos Capitolinos.

El espacio museográfico adopta un itinerario temático, ordenado cronológicamente, en donde se sigue la evolución histórica de esa relación dialéctica entre la cultura griega y la romana. Su intención principal, sin embargo, no es ofrecer una simple narración lineal desde el período fundacional hasta el imperial, sino poner de relieve distintos modos de interacción entre sendas sociedades, los cuales dan nombre a las cinco grandes secciones.

Inaugura la exposición *Roma incontra la Grecia*, que ofrece un breve acercamiento a ese contacto inicial entre ambas culturas por medio de las importaciones de objetos de factura griega en territorio romano en época arcaica. A través de materiales cerámicos procedentes de contextos arqueológicos romanos, como la cerámica geométrica hallada a en el área de la iglesia de Santo Omobono a los pies del capitolio, se ilustra así la temprana inserción de

¹ Hor. *Epist.* II.1, 156-157: “Graecia capta ferum victorem cepit et artis intulit in agresti Latio”. Célebres versos del poeta Horacio, escritos –en italiano y en inglés– en las paredes de una de las salas.

² Huerta Segovia, P. (2024) “Crónica de la Exposición: Fidias (24 de noviembre de 2023 – 5 de mayo de 2024, Musei Capitolini, Roma)”, *Revista Historia Autónoma* (24): 223-228 <https://revistas.uam.es/historiaautonoma/article/view/18659>

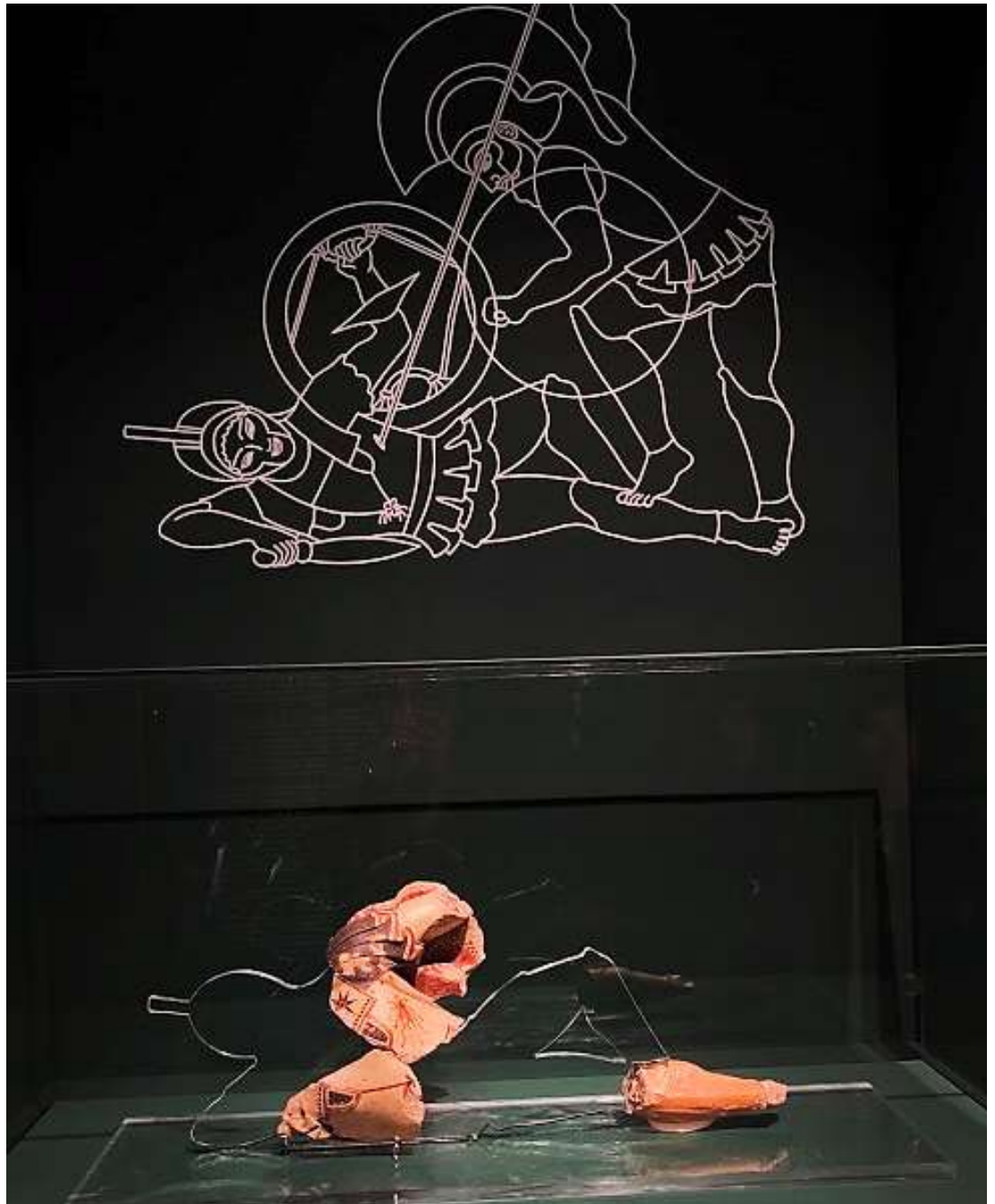


Fig. 1: L'Amazzone dell'Esquilino y su restitución gráfica. Fotografía: autor, enero 2026.

la *Urbs* en las redes de intercambio mediterráneas. Tales objetos, hallados tanto en áreas funerarias como en santuarios, testimonian no solo la circulación de bienes, sino también la existencia de ciertos mecanismos de selección por parte de las élites locales. La incorporación de cerámicas griegas en determinados contextos sugiere que determinados sectores de la sociedad atribuían a estos objetos un valor de prestigio, vinculado a su procedencia helena. Buen ejemplo de ello está en los vasos pertenecientes al conocido como grupo 125, recuperados de la necrópolis del Esquilino, exhibidos longitudinalmente a lo largo del pasillo que da acceso a la primera sala. También procede de la misma colina la conocida como “Amazzone dell' Esquilino”, una escultura tardoarcaica en terracota conservada muy fragmentariamente (ca. 500), atribuida a los artistas italiotas Damofilos y Gorgasos, que muy posiblemente formó parte de un grupo escultórico de un acroterio (fig. 1)³.

³ La restitución gráfica utilizada en la exposición deriva del pormenorizado de estudio de Lulof, P.S. (2007) “L'Amazzone Dell'Esquilino Una Nuova Ricostruzione”, *Bullettino Della Commissione Archeologica Comunale di Roma* (108): 18 [fig. 12].



Fig. 2: Sala central de la segunda sección; en el centro, el caballo de bronce atribuido a Hegias. Fotografía: autor, enero 2026.

Un cambio sustancial se produce en la sección *Roma conquista la Grecia*, centrada en las consecuencias culturales de la expansión romana en el Mediterráneo oriental durante los siglos II y I a.C. La llegada masiva a Roma de estatuas, monumentos y otros artefactos, a menudo como botín de las campañas militares, empezaba a alterar significativamente el paisaje urbano local. Allí pasaron a desempeñar nuevas y diversas funciones, aunque la mayor parte de estos objetos fueron víctima, inevitablemente, de cierta homogenización semántica. Su apropiación y exhibición permanente en templos, palestras, bibliotecas y otros espacios públicos los convirtió en testimonios materiales del poder militar romano, siendo parte esencial de un discurso ideológico que los utilizaba como instrumento de legitimación. Una ilustración extraordinaria de esta modalidad de refuncionalización la encontramos en el caballo bronceo que preside una de las salas, atribuido el bronceista ateniense Hegias, maestro de Fidias, traído a Roma como botín de guerra y probablemente expuesto originalmente en el Capitolio (fig. 2).

La tercera sección bien podría considerarse el núcleo del exposición, tanto a nivel espacial como narrativo. Parafraseando a Horacio, *La Grecia conquista Roma* plantea deliberadamente una paradoja conceptual que constituye uno de los ejes interpretativos fundamentales de la exposición. A pesar de la conquista militar, la cultura (visual) griega ejerció, como es bien sabido, una profunda influencia sobre la sociedad romana. La presencia creciente de obras griegas en espacios públicos no sólo transformó el horizonte visual de la ciudad, sino que contribuyó a redefinir los criterios artísticos y estéticos de sus élites. El arte griego dejó de percibirse únicamente como un elemento externo, apropiado, para convertirse en un referente cultural que integrar, imitar y recodificar como parte intrínseca del lenguaje visual y de la identidad de los romanos. El caso del Templo de la Paz (*Templum Pacis*), reconstruido gráficamente en una pequeña sala de la sección, resulta particularmente elocuente: concebido como monumento conmemorativo de la victoria vespasiana en Judea, este gran complejo albergó progresivamente numerosas obras procedentes de diferentes puntos del Mediterráneo, configurando un escenario público donde arte y poder se articulaban de forma inseparable. Digno de mención, asimismo, el caso del Apolo Pallatino, situado en una de las antesalas, del cual conservamos únicamente su fragmentario rostro; realizado por Escopas probablemente para el santuario de Némesis en Ramnunte (Ática), la estatua fue reinstalada posteriormente por Augusto en el Templo de Apolo en el Palatino (28 a.C.), donde preservó su función cultural. El verdadero corazón de la mostra, no obstante, espera al visitante en la siguiente estancia.

La sala central de la exposición, articulada en tres hileras de piezas, agrupa algunas de las obras maestras reunidas para la ocasión (fig. 3). Entre ellas emerge, en primer plano



Fig. 3: Sala central de la exposición; sobre la pared del fondo, la proyección audiovisual con la reconstrucción digital del Teatro de Marcelo (izquierda) y el Templo de Apolo Sosiano (derecha). Fotografía: autor, enero 2026.

sobre la espina central, la estatua fragmentaria de una *Niké* realizada en mármol pario, de procedencia desconocida y datada en *ca.* 430, que fue adquirida en el mercado de antigüedades. Expuesta a sus espaldas se encuentra parte de una Amazona a caballo, probablemente reusada –se ha sugerido a partir de los dos orificios practicados en el lateral del equino– como parte del programa iconográfico del frontón de un templo. Sobre la pared posterior de la estancia, una gran proyección audiovisual reconstruye gráficamente el Templo de Apolo Sosiano, juntos con otros contextos, con el fin ilustrar al visitante algunos de los espacios públicos romanos que se ornaron con obras de origen griego, poniendo énfasis en algunos programas iconográficos arquitectónicos. Una maqueta a escala del templo se presenta en el extremo de la hilera izquierda. Justo en frente, dentro de una vitrina de la hilera derecha, se presentan los extraordinarios mechones frontales bronceos de una escultura pétreo de Teseo, dando cuenta del efecto estético que producía en el observador antiguo el admirar el rostro radiante del héroe ateniense (fig. 4).

La atención se desplaza posteriormente al ámbito doméstico en la sección *Opere d'arte greca negli spazi privati*, dedicada al fenómeno del coleccionismo privado. A partir del siglo II a.C., la posesión de esculturas griegas se convirtió en un elemento distintivo de las residencias aristocráticas, formando parte tanto de los *horti* o complejos residenciales del centro de Roma, como las villas imperiales ubicadas en la periferia o los suburbios. Algunos objetos procedentes de contextos como los *Horti Sallustiani* ilustran aquí el modo en el que estas obras se integraban en programas decorativos complejos, destinados a construir un entorno visual coherente con las aspiraciones ideológicas y culturales de sus propietarios. De este modo, la exposición también consigue presentar al visitante la dimensión social del coleccionismo, entendido como una práctica mediante la cual las élites romanas también buscaban construir y proyectar su propia imagen. Procedente del mencionado complejo residencial, destaca el conjunto escultórico frontonal perteneciente a un programa narrativo con el mito de los Níobidas, donde una de las hijas de Níobe alcanzadas por las flechas de Apolo y Ártemis –aquella convertida en la imagen promocional de la exposición– se estremece de dolor. La presencia de este grupo revela, complementariamente, la voluntad de sus propietarios de apropiarse de narrativas míticas de raigambre griega como vehículo de estatus y prestigio cultural.

La dimensión social del coleccionismo se materializa también, aunque con menor énfasis, en la sucesiva “sala-jardín”, concebida para evocar el ambiente de los espacios abiertos de una *domus* acomodada. El itinerario trazado en torno a la estancia rodea un león esculpido



Fig. 4: Restos de los mechones frontales de una estatua marmórea de Teseo (ca. 450 a.C.). Fotografía: autor, enero 2026.



Fig. 5: La “sala-jardín” de la cuarta sección; en el centro, el león del Esquilino. Fotografía: autor, enero 2026.

en mármol, procedente de los jardines de Mecenas en el Esquilino. Su imponente presencia permite intuir el impacto visual que estas piezas debieron de ejercer cuando se incorporaban directamente a fuentes u otros monumentos privados, así como ilustrar una de las modalidades más comunes del (re)uso de esculturas griegas en los espacios domésticos romanos.

El *percorso* expositivo pone fin con *Artisti greci al servizio di Roma*, sección centrada en la actividad de escultores griegos que trabajaron en territorio romano y, más concretamente, en la producción asociada al denominado estilo neoático. Las obras aquí reunidas muestran hasta qué punto estos artistas fueron capaces de adaptar su lenguaje “helénico” propio a las nuevas demandas. Más que reproducciones en sentido estricto, estas esculturas constituyen

reinterpretaciones deliberadas que combinan tipologías iconográficas y modelos heredados con distintas variantes. Ello pone de manifiesto el grado de integración alcanzado por el arte griego, convertido ya en un repertorio plenamente adoptado –y alterado– por la cultura visual romana.

Desde el punto de vista museográfico, la exposición destaca por la claridad de su planteamiento, aunque quizás mediante una excesiva planitud. El uso moderado de los recursos digitales facilita la comprensión de un aspecto fundamental: el significado de estas piezas no era inherente únicamente a su forma o materialidad, sino que dependía en gran medida del contexto espacial en el que se inscriben. En conjunto, el recorrido permite al público general entender con mayor precisión los procesos de recepción del arte griego en el mundo romano, que no se redujeron a su mera adopción, sino que implicaron modalidades diversas de apropiación, reconfiguración y adaptación a nuevas funciones y escenarios. En este tránsito, las obras vieron transformado su sentido primigenio y fueron progresivamente resignificadas conforme a las necesidades sociales, estéticas y políticas de Roma. La exposición invita a contemplarlas no solo como vestigios de la Grecia antigua, sino también como testimonios de ese prolongado diálogo con Roma, en el que el arte, lejos de permanecer inmutable, encontró nuevas formas de pervivencia y significado. Se comprende así, al término del recorrido, el alcance pleno de los versos de Horacio: Grecia, aun sometida militarmente, terminó por conquistar a su vencedor, no por el uso de las armas, sino por la eficacia perdurable de sus imágenes.



LA HUELLA DE DIONISOS

Comisarios:

Miguel F. Pérez Blasco y
Santiago Vivanco Sáenz

Exposición:

MUSEO ARQUEOLÓGICO Y DE HISTORIA
DE ELCHE "ALEJANDRO RAMOS FOLQUÉS"
(MAHE)

Fecha:

DEL 10 DE ABRIL DE 2026
AL 11 DE OCTUBRE DE 2026

Elche

Carlos Espí Forcén
Universidad de Murcia,
forcen@um.es
<https://orcid.org/0000-0002-6674-0832>



Figura 1.

El 10 de abril de 2026, se inauguró la exposición *La huella de Dionisos* en la nueva sala de exposiciones del Museo de Arqueología e Historia de Elche (MAHE) (Fig. 1). Dedicada a la temática del vino en la historia, la muestra reúne un notable conjunto de piezas arqueológicas y artísticas procedentes del Museo Vivanco de la Cultura del Vino, ubicado en las bodegas de la familia Vivanco en Briones (La Rioja), junto con diversas obras pertenecientes a la colección permanente del MAHE. Comisariada por Miguel Fernando Pérez Blasco y Santiago Vivanco, la exposición se articula a partir de una selección de materiales arqueológicos de Mesopotamia, Egipto, Grecia y Roma, complementados por una variada colección de tapices, grabados y pinturas de época moderna y contemporánea. El recorrido se inicia con un espacio introductorio, presidido por una escultura romana de una cabeza de Baco, datada entre los siglos I y II d.C. (Fig. 2). Aunque la pieza presenta una restauración frontal, conserva los principales atributos iconográficos del dios del vino, especialmente la corona de vid que ciñe su cabello. La pieza se exhibe junto a un aguafuerte de Pablo Picasso dedicado a la misma divinidad y caracterizado por idéntico atributo iconográfico. Esta asociación adelanta al visitante uno de los principales planteamientos de la muestra: el análisis de la pervivencia de la imagen



Figura 2.

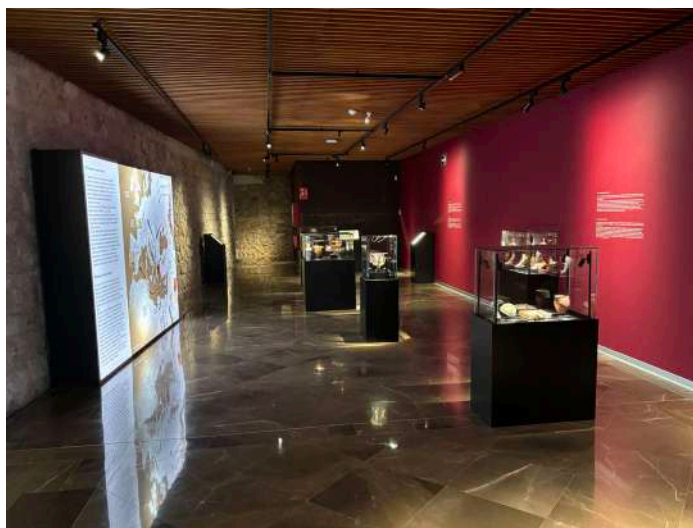


Figura 3.

de Dioniso y de los motivos vinculados a su esfera simbólica —lo dionisiaco, la bacanal, los sátiros, las ménades, los triunfos de Baco, la pantera, la vid, la embriaguez o la sexualidad— desde la Antigüedad hasta la creación artística contemporánea. Se trata, en definitiva, de un repertorio temático de extraordinaria fortuna en la historia del arte, ampliamente representado en la exposición.

Al acceder a la sala principal del pabellón de exposiciones del MAHE, el visitante encuentra una serie de paneles explicativos que contextualizan la importancia del vino en distintos periodos históricos (Fig. 3). Una primera vitrina reúne dos obras relacionadas con el consumo de vino, seguida de un conjunto de piezas egipcias, entre las que destaca un vaso de la cultura Nagada, cuya funcionalidad pudo estar vinculada al consumo de esta bebida. En el centro de la sala, se exhibe la pieza elegida para ilustrar el cartel de la exposición, circunstancia que permite considerarla, en cierta medida, la obra emblemática de la muestra. Se trata de una crátera de cáliz de figuras rojas de producción átula, tipología relativamente infrecuente en los museos arqueológicos españoles, debido a la menor presencia de cerámica italiota frente a la abundante presencia de cerámica ática. Aunque las cráteras griegas se utilizaban en simposios y banquetes para mezclar vino y agua, la iconografía de esta pieza no es propiamente dionisiaca, sino que representa una escena ritual protagonizada por un hombre portador de una gran pátera y una mujer con un espejo. La misma vitrina alberga otras piezas de vajilla griega relacionadas con el consumo de vino, entre ellas destaca una copa de Gnátia con asas anudadas, dos cráteras de columnas y una copa ática de barniz negro. Esta última constituye una de las escasas piezas pertenecientes a la colección permanente del MAHE incluidas en el discurso expositivo. A diferencia de la crátera de cáliz átula, las dos cráteras áticas de columnas procedentes de la Fundación Vivanco —una de figuras negras y otra de figuras rojas— incorporan escenas inequívocamente dionisiacas con sátiros, ménades y el propio Dioniso bebiendo vino mediante ritones.

De manera especialmente acertada desde el punto de vista museográfico, la vitrina siguiente incorpora un *lekythos* de figuras negras decorado con una ménade danzante flanqueada por dos jóvenes que beben vino mediante ritones. La pieza aparece acompañada por dos ritones griegos originales, lo que permite al visitante comprender de forma inmediata la funcionalidad de estos recipientes y contextualizar visualmente las escenas representadas. La sección arqueológica concluye con diversas piezas de vajilla vinaria de época romana, entre ellas un *lagynos* de *terra sigillata*, una jarra destinada al servicio del vino, un *askos* con forma de máscara teatral dionisiaca, un cubilete de paredes finas de tipo Mayet y diversas copas de *terra sigillata* de cronología altoimperial. Otra vitrina se dedica a los recipientes vítreos destinados al consumo de líquidos, donde destacan varios vasos decorados con cabujones de época tardía (siglo V d. C.), procedentes del MAHE, junto a una botella de vidrio perteneciente a la colección Vivanco. El recorrido por la parte arqueológica de la exposición concluye con la exhibición de un singular vaso ritual de plata datado entre los siglos II y III d. C., decorado



Figura 4.

con guirnaldas y bucráneos. La pieza presenta una extensa inscripción griega cuya interpretación no se aborda en el discurso expositivo, circunstancia que posiblemente responda a la necesidad de futuros estudios especializados que permitan esclarecer plenamente su significado.

La segunda planta de la exposición reúne una heterogénea selección de tapices flamencos del siglo XVI, grabados, aguafuertes, litografías y pinturas fechadas entre el siglo XVII y la primera mitad del siglo XX (Fig. 4). Entre las obras pictóricas sobresale una representación de Baco realizada por Eduardo Rosales, caracterizada por la imagen barbada de la divinidad. Esta se presenta junto a una pintura inglesa del siglo XIX que muestra un Baco desnudo y a un tercer lienzo de notable calidad artística realizado por el pintor valenciano Manuel Benedito. Asimismo, merece especial atención la colección de grabados, aguafuertes y litografías dedicadas a temas dionisiacos y al consumo del vino, uno de los núcleos más destacados de la colección de la Fundación Vivanco. Gracias a este préstamo, la exposición incorpora obras de algunos de los artistas más relevantes de la historia del arte occidental, entre ellos Andrea Mantegna, José de Ribera, Annibale Carracci, Giulio Romano, Pablo Picasso y Salvador Dalí.

En conjunto, *La huella de Dionisos* constituye una propuesta expositiva de gran interés tanto por la calidad de las piezas seleccionadas como por la amplitud cronológica de su planteamiento. La combinación de materiales arqueológicos y obras de arte de épocas posteriores permite mostrar la extraordinaria continuidad y transformación de los motivos dionisiacos a lo largo de más de dos milenios de historia cultural, ofreciendo al visitante una visión amplia y rigurosa de la relación entre el vino, la religión, la sociabilidad y la creación artística.

INAUGURACIÓN DE UN BUSTO DE D. EMETERIO CUADRADO EN EL PARQUE “EL CIGARRALEJO” DE MULA

José Miguel García Cano
Universidad de Murcia

Virginia Page del Pozo
Investigadora independiente



Figura 1.

El pasado 28 de septiembre tuvo lugar en Mula un acto entrañable en recuerdo de la figura de D. Emeterio Cuadrado Díaz, al que tuvimos la suerte de asistir en compañía de buenos amigos y colegas, vinculados en buena medida al yacimiento, al Museo de Arte Ibérico El Cigarralejo y por supuesto a nuestro apreciado y homenajeado maestro. Todo se debió a la oportuna iniciativa del excelentísimo ayuntamiento de Mula que quería agradecer la donación al pueblo de Mula del último legado que quedaba en poder de la familia Cuadrado Isasa, la necrópolis ibérica de El Cigarralejo, con el fin de que se pudiera poner en valor e incluso proseguir con las campañas arqueológicas iniciadas en la década de los cuarenta del pasado siglo, tras el descubrimiento del santuario de este mismo complejo en 1945. El homenaje consistió en el descubrimiento de un busto en bronce con su efigie ubicado sobre un pedestal en el parque que lleva por nombre el de este mítico yacimiento, es decir, Cigarralejo y D. Emeterio Cuadrado volvían a unir otra vez y para siempre sus nombres en el espacio y el tiempo (Fig. 1)

La escultura, de carácter realista, es un protomo de D. Emeterio realizado minuciosamente por el escultor ceheginero D. Manuel Páez. La figura, algo menor que el natural, nos muestra al ilustre arqueólogo en *plena faena* excavando en su querida necrópolis ibérica. Aparece estante, de edad avanzada, algo mayor de 76 años, pero todavía fuerte y con gran porte. Se cubre la cabeza con su amplio sombrero de paja que le resguardaba bien del sol, el mono gris de una pieza y repleto de útiles bolsillos que tanto alababa por la comodidad que sentía al enfundárselo por la mañana y que además le evitaba gran parte del polvo y tierra inherentes a toda excavación en el secarral de Mula, durante las semanas centrales del mes de agosto.

La imagen capta el momento en el que nuestro protagonista se disponía a documentar fotográficamente el lóculo o nicho de una tumba ibérica que acabábamos de excavar, con el ajuar delimitado en su sitio y limpio, con el objetivo de que quede bien registrado antes de su cuidadosa extracción. Lleva colgadas al cuello sus dos cámaras, la Nikon y la Contafless, una con película en blanco y negro para la futura memoria de la campaña arqueológica y posibles publicaciones y la otra con diapositivas en color que emplearía en conferencias. Tal y como hemos hecho durante muchos años las distintas generaciones de arqueólogos, hasta la aparición de los dispositivos digitales. En este instante D. Emeterio ya ha bajado la funda de una de las cámaras y mira atentamente hacia la fosa con la incineración, pensando en el mejor encuadre, previo a la realización de la fotografía.

El busto fue elaborado a partir de una fotografía tomada por uno de nosotros (José Miguel García Cano), situado detrás de la tumba objeto de estudio, que también aparece en la diapositiva original durante los trabajos de 1984. El origen de la foto fue a petición de D^a Rosario Isasa, esposa de D. Emeterio y “más eficaz colaboradora en las excavaciones de El Cigarralejo” tal y como la definió el propio Cuadrado. Una mañana, D^a Rosario, tan educada como siempre, llamó a José Miguel para pedirle “un gran favor”. Le comentó que “no tengo ninguna fotografía de D. Emeterio vestido de arqueólogo y en el yacimiento, somos mayores y me gustaría conservar un recuerdo “. De manera que, en la siguiente tumba localizada, lo immortalizó, delante de la misma.

La fotografía que salió bien y al margen de la copia en papel que le envió por correo postal semanas más tarde a Madrid a D^a Rosario, guardó la diapositiva junto al resto de las de la campaña en su caja, dentro del armario correspondiente. Casi 20 años más tarde tras la muerte del genial arqueólogo, la imagen fue recuperada para emplearla en los distintos homenajes que le fuimos haciendo desde la Universidad de Murcia, Comunidad Autónoma o Museo de Arte Ibérico de El Cigarralejo. Ahora se ha vuelto a utilizar y sinceramente creemos que la base de la fotografía unido al concepto interpretativo y las magistrales manos de Manuel Páez ha tenido un resultado extraordinario.

El acto estaba previsto realizarse el lunes 29 de septiembre coincidiendo con la onomástica del homenajeado, pero consideraciones logísticas de la familia Cuadrado Isasa, muchos desplazamientos de buena parte de España y la buena disposición del ayuntamiento de Mula hicieron que el descubrimiento de la escultura tuviese lugar en la mañana del domingo 28 de septiembre, en el mencionado parque El Cigarralejo, con el fin de que pudieran asistir todos sus parientes y amigos de otras localidades, entre los que destacaremos a Juan Blánquez y Lourdes Roldán, catedráticos de la Universidad Autónoma de Madrid, quienes se desplazaron gustosos para presenciar este momento tan emotivo.

Organizado por el excelentísimo ayuntamiento de Mula, a quien hay que felicitar por su constante apoyo a la defensa y difusión del patrimonio cultural del municipio y especialmente en el tema arqueológico. Cabe reseñar las excavaciones y puesta en valor desde hace muchos años de la villa romana de los Villaricos y reiterar la reciente aceptación por parte del ayuntamiento, de la donación de la necrópolis de la familia Cuadrado-Isasa, a la vez que ha adquirido el resto de este interesante conjunto ibérico que conforma el yacimiento de El Cigarralejo, esto es el poblado, el santuario y una pequeña parte de la necrópolis. De manera que el conjunto ibérico es ahora de titularidad pública. En este punto recalcar la inestimable labor de José Antonio Zapata Parra, arqueólogo municipal y director del museo de la Ciudad e Mula.

Sirvió de *speaker* Juan García Sandoval, interviniendo el Señor Alcalde, concejal de Cultura, vicepresidente de la Asociación de Amigos del Museo de Arte Ibérico de El Cigarralejo, Asamic, el propio escultor y cerró la presentación Emeterio Cuadrado, nieto de D. Emeterio, quien tomó el relevo de su padre Manuel Cuadrado Isasa en los eventos relacionados con la figura de su abuelo y como vocal de la Asociación de Amigos del Museo que tanto se ha volcado en los últimos años para mantener vivo el legado de don Emeterio.

Fue una mañana espléndida del otoño-primaveral, tan frecuentes en Murcia, emotiva y de gran satisfacción para todos los asistentes. En primer lugar, la familia con tres de los hijos del ilustre arqueólogo presentes Manolo, Fuensanta y Nina o Antonina ¡que se desplazó desde Madrid con 91 años cumplidos, además de numerosos nietos, bisnietos y sobrinos. También para el público entre los que nos encontrábamos nosotros y otra muchos amigos y ciudadanos



Figura 2.

que habían conocido, tratado, trabajado o simplemente sabían de los hechos y andanzas de D. Emeterio Cuadrado. El reconocimiento no tiene vencimiento y este acto fue una excusa para volver a recordar y homenajear a una persona excepcional se mire desde la óptica que se mire.

Finalizó el acto en el Museo de Arte Ibérico, con un tentempié organizado en el patio del mismo por la Asociación de Amigos y visita guiada al propio museo y especialmente a una interesante exposición temporal. Ya que coincidiendo con la inauguración del busto el Museo de Arte Ibérico de El Cigarralejo organizó una exhibición sobre la figura del renombrado arqueólogo (Fig. 2). Es importante tener en cuenta que, pese a su encomiable labor en el campo de la arqueología y como ingeniero de Caminos, Canales y Puertos, D. Emeterio

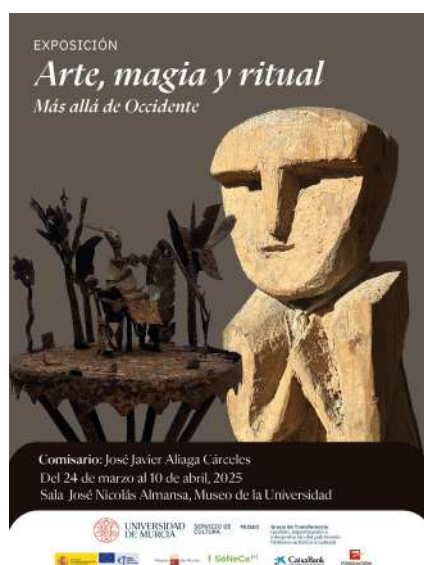
nos dejó tristemente hace más de 25 años y las nuevas generaciones empiezan a desconocer la obra y labor de nuestros grandes referentes. La muestra ha sido comisariada por el joven iberista José Fenoll Cascales que pudo contar con la inestimable y entusiasta ayuda de Manuel Cuadrado Isasa que le aportó un buen número de objetos personales de don Emeterio que, sin duda, enriqueció la presentación. Se tituló *D. Emeterio Cuadrado Díaz. Una vida a través de sus objetos. Fue inaugurada* en la sala temporal del Museo dos días antes del descubrimiento de la escultura, con gran aceptación por parte del público.

La muestra estupendamente plasmada fue organizada en 5 grandes apartados que resumen de manera adecuada y precisa su vida y obra: El niño, el ingeniero, el hombre, el arqueólogo – con el doble de espacio – y por último una buena parte de los homenajes y reconocimientos recibidos a lo largo de su trayectoria profesional y también a título póstumo.

Nacido en Murcia en 1907. Estudio Ingeniero de Caminos, Canales y Puertos en Madrid. Una de sus primeras obras fue el Canal del Taibilla iniciado en 1932 y donde terminó de ingeniero jefe. También trabajó en las presas de Altos del Zadorra para abastecer de agua al área del gran Bilbao, pasando finalmente al canal de Isabel II donde se jubiló en 1977.

Su carrera arqueológica está vinculada principalmente al santuario con la localización de cerca de 200 exvotos en forma de caballitos y sobre todo, a la gran necrópolis de El Cigarralejo (Mula) yacimiento descubierto por el mismo y donde trabajará durante 40 años de manera ininterrumpida hasta 1988. Gracias a sus investigaciones serias, rigurosas y brillantes hoy día conocemos de manera precisa una parte fundamental de la cultura material ibérica, así como el ritual funerario practicado por los iberos y por extensión, su forma de vida y costumbres. Pese al tiempo transcurrido, buena parte de sus estudios siguen siendo punteros, como los dedicados a fíbulas, cerámica ibérica, barniz negro, el armamento, ... por citar solo la punta del iceberg. A él se debió igualmente la creación del Museo de Arte ibérico El Cigarralejo en su tierra de adopción Mula, como colofón a su trayectoria profesional. Fue abierto al público el 11 de mayo de 1993, donde podemos admirar la impresionante colección arqueológica, el santuario con sus exvotos en la planta baja del inmueble y la necrópolis en la primera del palacio del Marqués de Menahermosa, sede permanente del museo.

Terminar felicitando una vez más al ayuntamiento de Mula por la idea de este merecido homenaje, al escultor por su magnífico trabajo a la Fundación Caja Murcia que gracias a su director, Pascual Martínez, sigue estando oportunamente donde debe, a la Asociación de Amigos del Museo de Arte Ibérico de El Cigarralejo y al propio Museo de El Cigarralejo que conserva las riquísimas colecciones documentadas en la necrópolis. La gratitud no tiene caducidad y nosotros siempre le estaremos inmensamente agradecidos a D. Emeterio Cuadrado que fundamentalmente fue un hombre bueno.



ARTE, MAGIA Y RITUAL. MÁS ALLÁ DE OCCIDENTE

Comisario:

José Javier Aliaga Cárceles

Exposición:

MUSEO DE LA UNIVERSIDAD DE MURCIA

Fecha:

DEL 7 DE MARZO

AL 10 DE ABRIL DE 2025

Murcia

José Fenoll Cascales
Universidad Autónoma de Madrid

Durante los últimos años, en la Región de Murcia se han sucedido una serie de exposiciones sobre el arte de las distintas sociedades tradicionales africanas, oceánicas, americanas o asiáticas, que hasta hace poco recibían el calificativo de tribales. Entre ellas se puede indicar, por ejemplo, «Coleccionar para conocer el mundo. Arte de los cinco continentes» o «Entre íberos y africanos. En el germen de la vanguardia». La primera de ellas, como la que nos ocupa, tuvo su sede en el Museo de la Universidad de Murcia, algo que no resulta de extrañar, puesto que en él se conserva una importante colección de máscaras africanas que, aunque realizadas para el mercado occidental sin haber sido utilizadas en los rituales de las culturas tradicionales mencionadas, son importantes al corresponder con la colección pública más grande de este tipo de manifestaciones en la Región.

Es por ello que «Arte, magia y ritual. Más allá de Occidente» se plantea como una exposición que tiene pleno sentido en el Museo de la Universidad de Murcia, puesto que viene a complementar las colecciones que la sede conserva. No obstante, la mayoría de las piezas expuestas en la muestra sí han tenido un uso ritual, en el que la imagen y la magia se fusionan para acabar concibiendo la manifestación material de una creencia. La sala que albergó la exposición se concibió con cuatro espacios diferenciados, en los que se trataron de forma monográfica el arte de los continentes asiático, africano, oceánico y americano.

En la primera de las secciones, «Asia. Nepal y los resquicios del animismo», fue posible encontrar algunas de las piezas más antiguas y singulares de la muestra, como dos putali y una escultura agrícola de Terai. Estas tallas en madera son guardianes protectores a los que se rinde culto tanto en espacios públicos como privados y reflejan a la perfección la religiosidad animista que aún conservan algunas comunidades de las faldas del Himalaya.

Como sucede comúnmente en las muestras de este tipo, el arte africano suele ser el mejor representado; da muestra de ello «África. Los secretos de un continente». El mayor corpus trae asociado una mayor variabilidad en las formas y en la representación de ritos. En esta sección se pudieron ver tres apartados claramente diferenciados, sintomáticos de la plástica africana. En primer lugar, un espacio dedicado al culto a los antepasados, en el que la figura antropomorfa es la clara protagonista y en el que la madera adopta forma tanto de recién fallecidos, en los casos de los ibeji o venani, como de espíritus ancestrales, como los ikega, los bateba, los bieri o los tugubele. Mientras que los primeros velan por el descanso y el mantenimiento del alma de un familiar recién fallecido, los segundos constituyen una de las creencias fundacionales de la mayor parte de culturas africanas: la de los espíritus de los antepasados pretéritos, a los que hay que respetar y realizar ofrendas para que la vida de los mortales siga su curso con fortuna y bajo la protección de estos entes.



Fig. 1. Vista de la sala de la exposición

Si hay algo que en el imaginario colectivo se tiene asociado al continente africano, sin duda son las máscaras, las cuales protagonizan la segunda sección dedicada al continente. Ellas son, de nuevo, la materialización de un espíritu que, convocado en los rituales de danza, aparece bajo la forma caprichosa de estas figuras de animales y hombres. Durante estos ritos, las máscaras no son representaciones, sino el espíritu en sí mismo que aparece e interactúa con quienes se presentan ante ellas. En este caso, las máscaras de los Dogón, Pende, Igbo, Nuna, Dan o Yoruba se presentan como una selección perfecta para comprender la variedad cultural y formal que las máscaras tienen en África.

La tercera y última sección dedicada al arte africano tenía como objeto de exhibición objetos pequeños y cotidianos. Los brazaletes, reposacabezas, taburetes, poleas, cucharas o amuletos dan muestra de que el pequeño formato en la plástica africana es tan variado, curioso y solvente como el estándar; pero, sobre todo, de que también en estos pequeños objetos se trasluce la mentalidad de las culturas que los han creado, en la que las imágenes no son baladíes, sino muestra de una idea mayor con una finalidad determinada, puesto que aquí el arte estético o el arte por el arte no existe.

Para el caso de «América. Catarsis y ritual de los indios Hopi», la exposición trajo dos katchinas del pueblo Hopi, uno de los grupos más característicos de los nativos americanos. Las katchinas son, en realidad, muñecas con las que representan a los espíritus que median entre los hombres y el mundo sobrenatural. Las tallas de los norteamericanos se utilizan en este caso como la miniaturización de un momento en el que alguien del grupo adopta la forma de un espíritu y lo representa en una danza. Las katchinas son objetos sagrados que a menudo se utilizan para formar a los más jóvenes sobre la estética y características de los ritos, pero que también sirven como elementos protectores de los hogares.

En el último espacio, «Oceanía. El hábitat de los ancestros», se pudieron contemplar dos piezas importantes por su rareza dentro de las colecciones españolas. En concreto, se hace referencia a la figura antropomorfa del Sepik con denominación *Kandimbong*, una representación mítica de los fundadores de clan que está presente en la mayor parte de los rituales realizados por los hombres del grupo. A su lado se expuso una espectacular máscara-traje jipae de los Asmat, una pieza extremadamente frágil al conservar todas las fibras vegetales del atuendo con el que este grupo despidió definitivamente a los fallecidos de sus familias.

Más allá de la muestra en sí, se ha de destacar que la exposición ha traído aparejada la publicación de un catálogo homónimo que está disponible a través de *Editum* y en el que se recogen todas las piezas expuestas, con textos explicativos de cada una de ellas. Esto viene a contribuir significativamente a la publicación sobre el arte de las sociedades tradicionales en castellano, algo que, por desgracia, no es demasiado común. Muestras como la presente contribuyen a difundir y propagar este arte para que las formas que han inspirado, dado sentido y protegido la vida de sociedades lejanas sirvan también para aprender sobre la nuestra propia.



SUMERSIÓN

Autor: José Fernando Vázquez Casillas

Comisaria: Julia Alarcón Luna

Editorial:

EDITUM.

EDICIONES DE LA UNIVERSIDAD DE MURCIA

ISBN:

978-84-10172-73-9 (acceso abierto)

Año de edición:

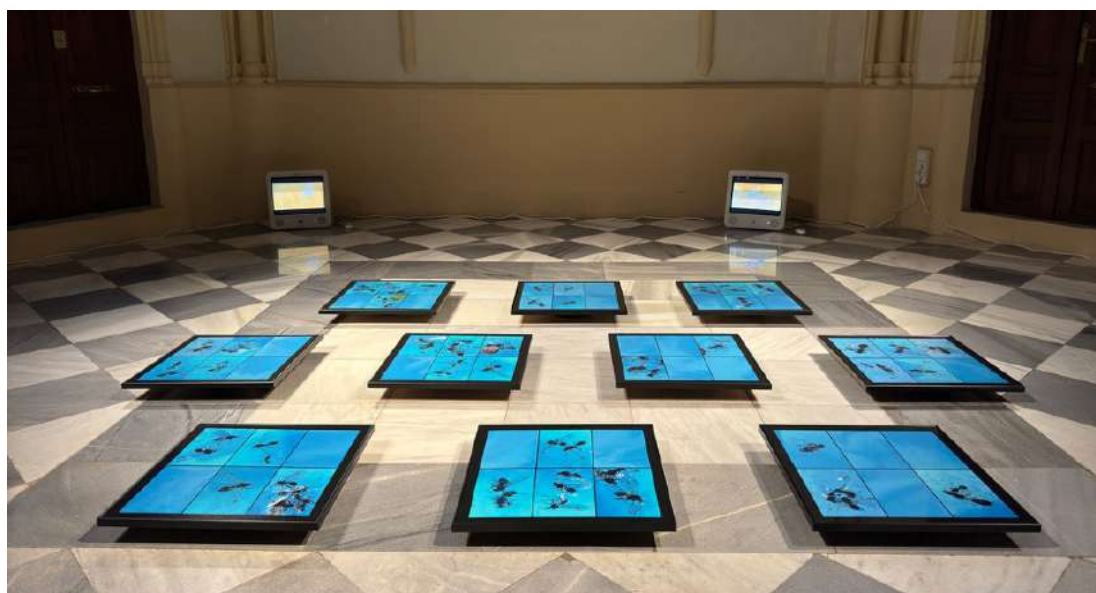
2025

Murcia

Catálogo publicado con motivo de la exposición **Sumersión**, celebrada en la Sala de la Capilla del Rectorado de la Universidad de Murcia, del 22 de enero al 21 de febrero de 2025.

Comisariado: Julia Alarcón Luna

María Victoria Sánchez Giner
Universidad de Murcia



Vázquez Casillas, *Vista de la instalación Sumersión*, Sala Capilla, 2025.

El catálogo *Sumersión* se configura como el eje conceptual de un proyecto artístico que articula imagen, pensamiento científico y reflexión estética en torno a los procesos de transformación de la materia orgánica. Concebido no únicamente como registro expositivo, sino como un dispositivo teórico autónomo, el volumen propone una lectura de la práctica de José Fernando Vázquez Casillas desde un marco en el que arte y conocimiento convergen para construir una experiencia visual de carácter reflexivo.

El ensayo curatorial de Julia Alarcón Luna establece el andamiaje interpretativo del proyecto a partir de la noción de latencia, entendida como un estado de suspensión en el que la materia se sitúa entre la presencia y la disolución. Esta perspectiva desplaza la comprensión de la muerte desde la lógica del acontecimiento puntual hacia una temporalidad procesual, en la que la transformación sustituye a la ruptura. La propuesta se apoya en una economía formal que rehúye la dramatización y favorece una contemplación demorada, situando al espectador ante imágenes que exigen tiempo, atención y disposición reflexiva.



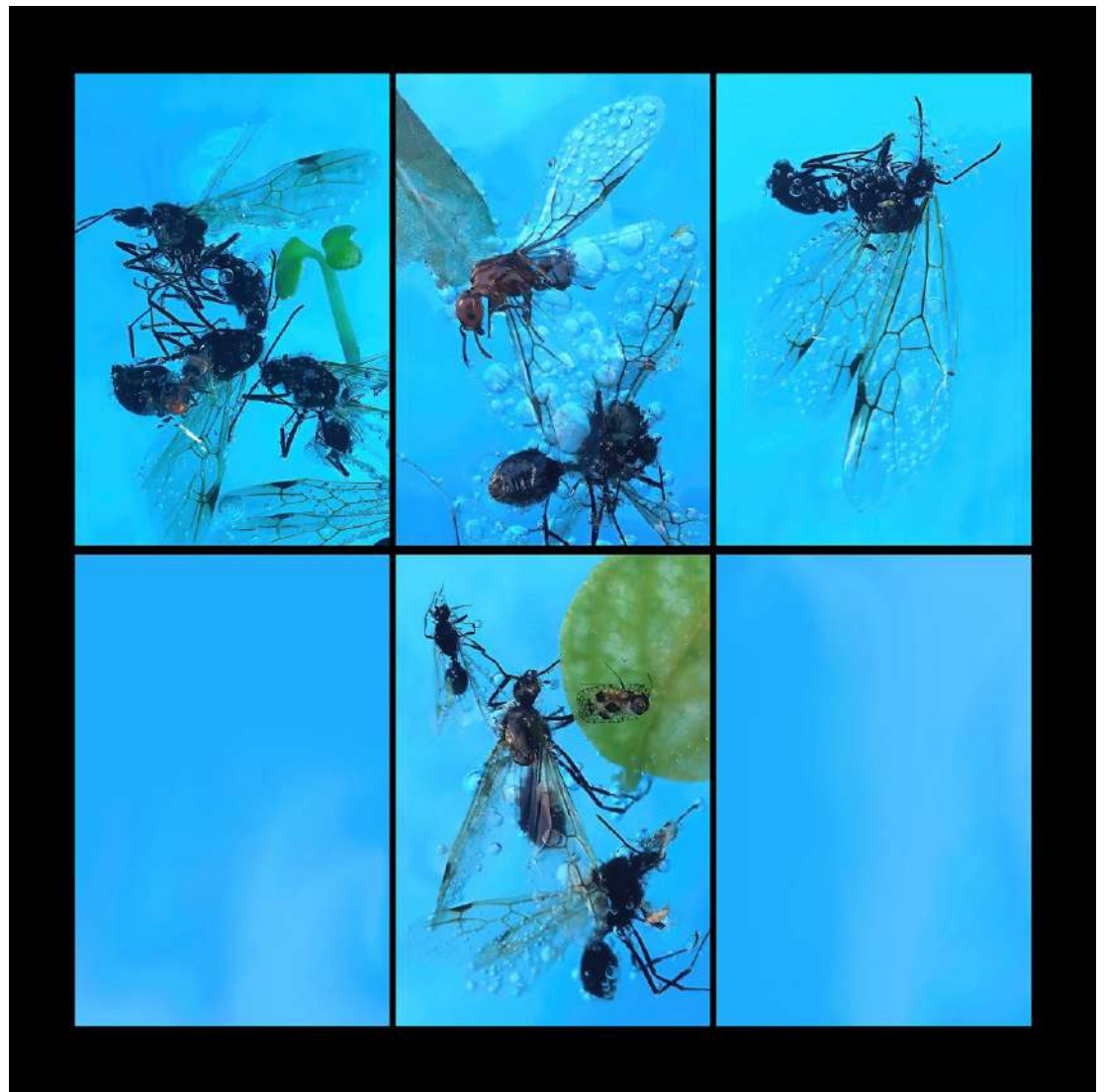
Vázquez Casillas, *Fragmento de la proyección / instalación Movimiento 1. Sumersión*, 2019–2024.

Las composiciones fotográficas reunidas en el catálogo, centradas en cuerpos de insectos aislados sobre fondos cromáticos intensos, constituyen el núcleo visual del proyecto. Extraídos de su contexto natural y presentados como formas suspendidas, estos organismos adquieren una densidad simbólica que excede su escala biológica. El uso del color —especialmente los campos de azul profundo— neutraliza la referencia espacial y sitúa la imagen en un territorio liminar entre documento científico y abstracción pictórica. En esta ambivalencia formal reside una de las claves del trabajo: la capacidad de convertir el registro analítico en experiencia estética.

Alarcón Luna subraya que la práctica de Vázquez Casillas no persigue la ilustración de fenómenos naturales, sino la articulación de un pensamiento visual en torno a la fragilidad de los equilibrios ecosistémicos. La serialidad, la repetición y el aislamiento del motivo configuran un régimen de visibilidad que desplaza la atención hacia lo mínimo, hacia aquello que suele quedar fuera de los discursos hegemónicos de la representación. El catálogo refuerza esta estrategia mediante una secuenciación de imágenes que privilegia la continuidad formal y la variación sutil frente al impacto inmediato.

Los textos del propio artista amplían este marco conceptual al reivindicar la continuidad histórica entre imagen científica e imagen artística. En *Sumersión*, procedimientos próximos al ámbito del laboratorio —control del fondo, aislamiento del espécimen, atención minuciosa al detalle— se integran en una construcción visual que trasciende el valor meramente descriptivo. La imagen se concibe como un espacio de conocimiento sensible, donde la percepción estética opera como vía de acceso a la complejidad de los procesos naturales. De este modo, el catálogo no se limita a documentar una práctica, sino que formula una posición teórica sobre la función contemporánea de la imagen.

La publicación incorpora asimismo la dimensión expositiva del proyecto, entendida como una extensión espacial de las ideas desarrolladas en el libro. La disposición de las obras en la Sala de la Capilla, tal como se recoge en el volumen, invitaba al espectador a reconfigurar su relación corporal con las imágenes, integrando el recorrido físico en la experiencia perceptiva. La arquitectura del espacio —marcada por su verticalidad y su carácter recogido— reforzaba la lectura contemplativa de la propuesta y situaba la visita en un régimen de atención sostenida. El catálogo, al documentar este montaje, evidencia la coherencia entre soporte editorial y espacio expositivo.



Vázquez Casillas, *Composición 9. Sumersión*, 2019.

Desde una perspectiva crítica, *Sumersión* puede leerse como una reflexión sobre la vulnerabilidad de los sistemas vivos formulada desde la contención formal y la distancia poética. En lugar de recurrir a una retórica explícita, el proyecto opera mediante desplazamientos de escala y de foco, situando en primer plano organismos y procesos que habitualmente permanecen en los márgenes de la percepción. Esta estrategia permite abordar la cuestión ecológica desde un plano simbólico y estético, donde la fragilidad se manifiesta como una condición compartida entre las distintas formas de vida.

En conjunto, *Sumersión* se presenta como un instrumento clave para comprender la articulación entre investigación visual y pensamiento ecológico en la obra de José Fernando Vázquez Casillas. Al situar la imagen en el cruce entre arte y ciencia, el volumen propone una forma de conocimiento fundada en la atención, la lentitud y la conciencia de los procesos invisibles que sostienen la materia viva. La “sumersión” a la que alude el título designa así un modo de aproximación al mundo simultáneamente perceptivo, intelectual y ético, que inscribe la práctica artística en un horizonte ampliado de reflexión sobre el tiempo, la transformación y la experiencia de lo vivo.



Dómix, *31 restos*, 04/11/2025.
Fotografía instantánea (Polaroid).

40_RESTOS

Artista: Dómix Garrido Abenza

Comisario:
Mario Gutiérrez Cru

Exposición:
ESPACIO EXPOSITIVO: CUARTEL DE
ARTILLERÍA DE MURCIA

Fecha:
DEL 4 DE OCTUBRE
AL 28 DE NOVIEMBRE DE 2025

Murcia

José Fernando Vázquez Casillas
Universidad de Murcia

La intervención *40_restos*, realizada por Dómix Garrido Abenza en el Cuartel de Artillería de Murcia entre el 4 de octubre y el 14 de noviembre de 2025, se inscribe en el ámbito de las prácticas artísticas de duración que sitúan el cuerpo como espacio de enunciación ética y política. Concebida como una acción silenciosa y sostenida en el tiempo, la obra se articuló a partir de un gesto de renuncia cotidiana: durante cuarenta días, el artista redujo su ingesta a una única comida diaria y destinó el ahorro económico generado a ayuda humanitaria para la reconstrucción de Gaza, trasladando así una decisión íntima al terreno de la responsabilidad colectiva y activando, de manera paralela, una iniciativa solidaria de recaudación de fondos en colaboración con Médicos Sin Fronteras, que extendía el alcance de la acción al ámbito social, implicando a la ciudadanía y haciéndola partícipe del propio hecho performativo.

Lejos de apoyarse en cualquier forma de espectacularidad, *40_restos* construyó su potencia expresiva desde la austeridad. Cada jornada fue registrada mediante la fotografía instantánea de un mismo plato vacío, en cuyo interior aparecían únicamente los restos del alimento consumido y un número escrito en taiwanés, correspondiente al día de la acción. Esta numeración, aprendida expresamente por el artista, establecía un vínculo intercultural con la exposición *Ecos de Taiwán* y con la figura del performer Tehching Hsieh, referencia conceptual señalada por el comisario Mario Gutiérrez Cru. El acto de contar en una lengua ajena, repetido de manera disciplinada, introducía una dimensión ritual que ampliaba el sentido del ayuno, transformando el registro fotográfico en un índice de tiempo, persistencia y autocontrol.

La acción cotidiana de la comida se realizaba, además, sobre un mantel que remitía de forma directa al contexto político aludido: una *kufiyya* palestina, utilizada como soporte doméstico del acto alimentario. Este elemento, integrado sin énfasis escenográfico, operaba como signo silencioso de solidaridad y como anclaje material del gesto performativo, vinculando la intimidad del cuerpo del artista con una memoria colectiva marcada por el conflicto, el desarraigo y la resistencia.

La obra dialogó así con la tradición del arte de duración, en la que el tiempo se convierte en materia plástica y el cuerpo en soporte de significación. No obstante, Garrido Abenza reformuló este legado desde una ética contemporánea que rehuyó la representación directa del sufrimiento para asumir, en su lugar, una privación simbólica que remitía a quienes lo padecen de forma involuntaria. No se trató de estetizar la carencia, sino de encarnarla como ejercicio de conciencia. La repetición diaria del gesto operó como una forma de resistencia frente a la volatilidad mediática y al olvido acelerado que afecta a los conflictos prolongados.



VC, El artista Dómix ante su instalación 40 restos en el Cuartel de Artillería.

El muro de polaroids, dispuesto como una secuencia lineal, funcionó como un diario visual de disciplina y desgaste. La acumulación de imágenes casi idénticas obligaba al espectador a atender a las variaciones mínimas: cambios de luz, restos más o menos visibles, números parcialmente alterados por el calor o la humedad. Estas modificaciones, lejos de constituir defectos técnicos, reforzaban la dimensión performativa del conjunto y subrayaban la condición irrepetible de cada jornada. La fragilidad material de la técnica instantánea se alineaba así con la vulnerabilidad del cuerpo sometido a la restricción alimentaria, estableciendo una analogía entre soporte fotográfico y organismo vivo. El propio plato, utilizado sin reemplazo durante todo el proceso, acumuló marcas y residuos hasta convertirse en una suerte de segundo cuerpo, depositario del paso del tiempo.

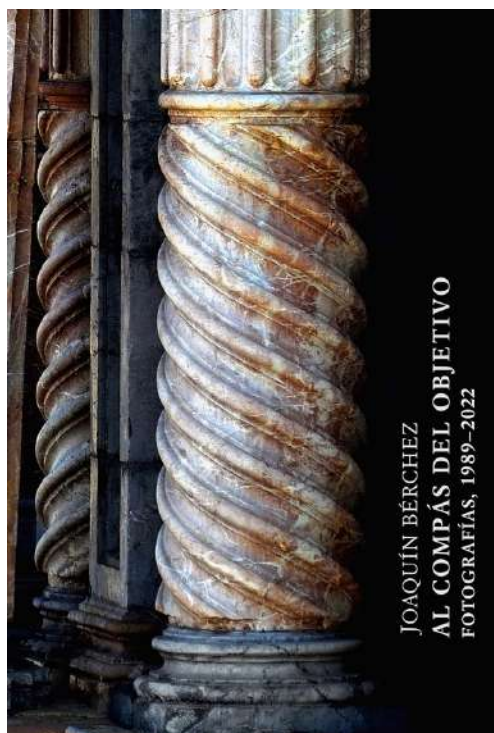
La inclusión de dos autorretratos —uno al inicio y otro al final de la acción— introdujo una dimensión temporal explícita en la representación del cuerpo, evidenciando la transformación física derivada del proceso. Sin embargo, la exposición evitó cualquier dramatización, manteniendo una distancia sobria que desplazaba el peso semántico hacia el conjunto del archivo y no hacia la imagen individual. De este modo, la obra se alejaba del registro testimonial para situarse en el campo de la alegoría, donde la repetición y la ausencia adquirirían un papel central.

Tras la finalización de la acción, la instalación permaneció visible hasta el 28 de noviembre, momento en que la retirada de las polaroids dejó el muro vacío como imagen final del proyecto. Este gesto conclusivo transformó el espacio en un lugar de memoria, subrayando que la obra ya no residía en la presencia del cuerpo ni en la materialidad de las imágenes, sino en la huella conceptual que ambas habían activado. La sala despojada operó como metáfora de la distancia entre el espectador y el conflicto aludido, así como de la facilidad con la que la atención colectiva se desplaza hacia otros focos.

Desde una perspectiva crítica, *40_restos* destacó por la eficacia de un dispositivo mínimo capaz de articular un discurso complejo sobre la empatía, la responsabilidad individual y la normalización del sufrimiento ajeno. Un gesto reiterado, un objeto cotidiano y un registro fotográfico elemental bastaron para construir una obra de prolongada resonancia conceptual. En su silencio, la intervención evitó la retórica de la denuncia explícita para situarse en el terreno más incómodo de la persistencia: la obligación de recordar aquello que, por lejanía o saturación informativa, tendemos a relegar fuera de nuestro campo de visión.

Así, la propuesta de Dómix Garrido Abenza se inscribe en una línea de prácticas contemporáneas que conciben el arte como espacio de conciencia más que como mero dispositivo de representación. *40_restos* no buscó conmover mediante la imagen espectacular, sino activar un tiempo de reflexión sostenida. Es precisamente en esa temporalidad lenta, en esa acumulación silenciosa de restos y números, donde la obra encuentra su verdadera fuerza: recordarnos que la memoria, cuando se sostiene con el cuerpo, puede convertirse en una forma de resistencia.

RESEÑAS



AL COMPÁS DEL OBJETIVO. FOTOGRAFÍAS, 1989-2022

Autor: Joaquín Bérchez

Textos: José Fernando Vázquez Casillas;
Miguel Falomir; Fernando Marías;
Cristóbal Belda Navarro

Editores:

AYUNTAMIENTO DE MURCIA;
UNIVERSIDAD DE MURCIA (LABORATORIO
DE INVESTIGACIÓN FOTOGRÁFICA, LIFUM);
COMITÉ ESPAÑOL DE HISTORIA DEL ARTE

ISBN:

978-84-09-74668-2

Año de edición:

2025

Murcia

Catálogo publicado con motivo de la
exposición **Fotografías de Joaquín Bérchez.**
Al compás del objetivo (1989-2022),
celebrada en el Museo Hidráulico Molinos del
Río Segura – Caballerizas.

Comisariado: José Fernando Vázquez Casillas

Maximiliano Gómez Rodríguez
Universidad de Murcia

El volumen *Al compás del objetivo* constituye una aportación de notable relevancia al campo de la historia del arte y de los estudios visuales contemporáneos, al situar la fotografía de arquitectura en un espacio de confluencia entre investigación historiográfica y práctica artística. Más allá de su función como catálogo expositivo, la publicación articula un discurso crítico que permite comprender la trayectoria de Joaquín Bérchez como un caso singular dentro de la cultura visual actual: el de un historiador del arte que transforma la mirada analítica en lenguaje plástico.

La sólida formación de Bérchez en el estudio de la arquitectura renacentista y barroca se proyecta en su práctica fotográfica sin derivar en un uso meramente ilustrativo de la imagen. La fotografía se configura, por el contrario, como un instrumento hermenéutico que interroga el patrimonio construido desde categorías propias de las Bellas Artes. Composición, ritmo, textura, luz y color operan como vectores de análisis visual que reformulan la experiencia arquitectónica y desplazan la imagen del ámbito del registro neutral hacia el de la interpretación crítica, capaz de generar conocimiento desde la sensibilidad formal.

El armazón teórico del volumen se sustenta en una serie de ensayos que aportan lecturas complementarias de esta práctica. En *“Joaquín Bérchez y la reinterpretación de la arquitectura histórica a través de la fotografía”*, José Fernando Vázquez Casillas examina el modo en que el autor descompone visualmente el edificio para reconstruirlo mediante el fragmento, la oblicuidad y la tensión entre abstracción y referencia. La fotografía se presenta así como una forma de pensamiento visual que prolonga, por otros medios, la tradición crítica de la historia del arte.

Por su parte, Miguel Falomir, en *“Una cierta mirada. Joaquín Bérchez y la fotografía”*, vincula la producción fotográfica con la experiencia docente e investigadora de Bérchez, subrayando la dimensión pedagógica de su mirada. La cámara actúa como instrumento de traducción visual de conceptos espaciales, lumínicos y estructurales, integrando percepción y conocimiento en un mismo gesto. Esta concepción inscribe su obra en continuidad con la

tradición humanista de las Bellas Artes, en la que el acto de ver constituye ya una forma de comprender.

En *“Los compases de Joaquín Bérchez”*, Fernando Marías amplía el marco interpretativo al relacionar esta producción con la historia de la representación arquitectónica y con la cultura visual moderna, especialmente en su vertiente cinematográfica. La experiencia fragmentaria del espacio urbano, el ritmo secuencial de la mirada y la noción de recorrido visual sitúan la fotografía de Bérchez en un territorio intermedial en el que arquitectura, imagen y narración se articulan de manera inseparable.

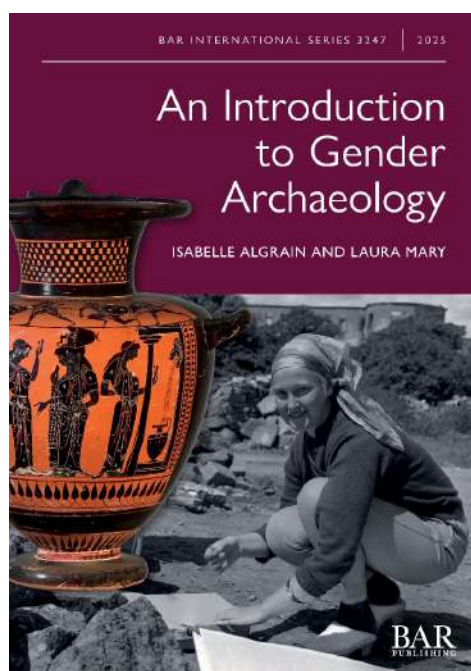
Finalmente, Cristóbal Belda Navarro, en *“Dueño del tiempo y de la perfección”*, incide en la dimensión temporal de estas imágenes, concebidas como lugares de convergencia entre instante y duración. La arquitectura aparece como materia viva, atravesada por la erosión, la memoria y la variación lumínica, mientras que la fotografía se configura como un espacio de contemplación en el que la forma se carga de resonancias históricas y poéticas.

El conjunto de fotografías incluidas en el volumen, realizadas entre 1989 y 2022 en diversos contextos europeos y americanos, confirma la coherencia de estos planteamientos. La insistencia en el fragmento arquitectónico no implica una negación de la totalidad, sino una estrategia para intensificar su lectura. Capiteles, cornisas, superficies erosionadas o encuentros de planos se transforman en campos de tensión visual donde la materia dialoga con la luz hasta rozar la abstracción, sin perder su densidad histórica. La mirada de Bérchez se sitúa así en un equilibrio preciso entre modernidad formal y conciencia patrimonial.

La luz natural desempeña un papel estructural en esta operación estética. La espera del instante exacto, en el que la sombra modela el volumen y revela tensiones latentes, confiere a las imágenes una dimensión temporal que trasciende el registro documental. De igual modo, el uso del color adquiere un valor simbólico: ocres, grises pétreos, azules atmosféricos o verdes de pátina no solo describen materiales, sino que activan asociaciones culturales y ambientales que insertan la arquitectura en una compleja red de significados históricos.

Desde el punto de vista editorial, la sobriedad del diseño y la calidad de las reproducciones refuerzan la condición del libro como objeto de estudio y de contemplación. Texto e imagen establecen un diálogo crítico que reproduce la misma tensión productiva entre análisis e intuición que define la práctica fotográfica de Bérchez.

En suma, *Al compás del objetivo* constituye una contribución sustantiva al estudio de la fotografía de arquitectura en el marco de las Bellas Artes y de la historiografía artística contemporánea. El volumen demuestra que la imagen fotográfica puede operar como herramienta de conocimiento sin renunciar a su autonomía estética y que la mirada cultivada del historiador puede devenir gesto artístico capaz de renovar nuestra relación visual con el patrimonio. La obra de Joaquín Bérchez no se limita a ilustrar la arquitectura: la reactiva como experiencia estética, memoria material y forma viva de pensamiento visual.



AN INTRODUCTION TO GENDER ARCHELOGY

Isabelle Algrain and Laura Mary

Editorial:
BAR PUBLISHING

ISBN:
9781407363325

Año de edición:
2025

Oxford

Ángela Pérez García
Università degli Studi di Salerno
<https://orcid.org/0009-0008-6725-1695>

An Introduction to Gender Archaeology, de Isabelle Algrain y Laura Mary (2025), se presenta como una obra introductoria a la Arqueología de Género que va mucho más allá de ser un manual limitado exclusivamente al estudio “de las mujeres”. El libro se articula en tres grandes partes (teórica, interpretativa y profesional) acompañadas de una amplia introducción, necesaria para explicar términos y conceptos clave útiles a lo largo del texto, una conclusión algo más contenida y sintética, un extenso apartado bibliográfico, un glosario de términos clave y una sección final, “*non-exhaustive who’s who*”, que reúne más de 80 perfiles breves de especialistas mencionados a lo largo de la obra. Esta estructura facilita la comprensión del lector desde los fundamentos conceptuales más básicos hasta los problemas que atraviesan los profesionales en la vida cotidiana, ofreciendo además una visión actualizada de los principales debates sobre género, identidad y poder que atraviesan hoy la Arqueología.

En la primera parte, Algrain y Mary presentan las cuestiones teóricas y metodológicas fundamentales de la Arqueología de Género y subrayan su conexión con otros enfoques críticos (Arqueología descolonial, indígena, queer, feminista, etc.), que comparten el interés por analizar formas de desigualdad, sometimiento y marginación.

El capítulo 1 analiza la influencia del feminismo (desde su “segunda ola”) en el nacimiento y desarrollo de la Arqueología de Género en distintos contextos cronológico-culturales. Esto ha permitido no sólo visibilizar a las mujeres y reconocerlas como sujetos activos, sino también cuestionar las interpretaciones androcéntricas del pasado. El análisis se centra en el mundo occidental, con un especial interés en los países francófonos y Estados Unidos, donde la arqueología de género se institucionalizó tempranamente (p. 15). A nivel general, los primeros trabajos que combinaron feminismo y arqueología denunciaron la jerarquía interna de la profesión, la división sexual del trabajo en las excavaciones y la tendencia a relegar a las mujeres del pasado a meros sujetos pasivos (p. 21).

A partir de la “tercera ola” y del movimiento *#MeToo*, el debate sobre el género se complejiza y se diversifica, incorporando cuestiones de identidad, sexualidad y poder, que ya no encajan con un marco exclusivamente binario. Las autoras insisten en que la evolución de los estudios de género y de las identidades sexuales no ha sido un proceso homogéneo, sino que

su desarrollo depende de cada contexto social, económico, lingüístico y académico. En España, por ejemplo, el primer libro sobre feminismo y arqueología¹ no aparece hasta 1999, tras iniciativas previas a finales de los ochenta y principios de los noventa, pero en un contexto académico diferente (p. 24). En Alemania, las autoras señalan que sus estudios están activos desde principios de la década de 1990, aunque su recepción fuera del país fue limitada debido al idioma (p. 21).

El capítulo 2 aborda de manera directa las relaciones entre racismo y arqueología. Tal y como indican las autoras, la disciplina arqueológica (como muchas otras) ha estado históricamente dominada por la hegemonía de la figura del investigador “hombre blanco”; cuya posición privilegiada ha condicionado tanto las preguntas planteadas como los métodos y respuestas sobre las sociedades del pasado (p. 29). Desde este planteamiento, defienden la necesidad de una Arqueología más responsable y comprometida y, tal y como señala Fitzpatrick (2021), guiada por un compromiso ético real y no de “culpa”. En este contexto, el auge de enfoques descolonizadores (influenciados por el feminismo, los estudios queer y de género y de la teoría crítica de la raza y el pensamiento postcolonial) ha cuestionado la supuesta neutralidad de la investigación y ha buscado transformar las relaciones de poder entre los arqueólogos y las comunidades estudiadas (p. 30-31). Este avance se refleja en el desarrollo de arqueologías indígenas en zonas como Estados Unidos, Canadá o Australia, entendidas no solo como arqueologías hechas “con, para y por” las comunidades, sino con repercusiones mucho más amplias (p. 32). También se examina el paso de una arqueología africana hacia una arqueología de la “diáspora africana”, donde se denuncia el peso del racismo en la disciplina (p. 33) y se reclama una reconceptualización metodológica y teórica (pp. 34-35). El capítulo incluye, además, enfoques de la arqueología feminista negra y su conexión con movimientos sociales como el *Black Lives Matter*.

El capítulo 3 muestra cómo los desarrollos recientes en Arqueología de Género convergen con enfoques que amplían y complejizan el análisis del pasado. En primer lugar, el estudio de las masculinidades ha evidenciado su profundo impacto en la manera en la que se construyen y aplican las normas de género, así como los estereotipos que las sostienen. Por su parte, la arqueología de las sexualidades y la arqueología queer, influidas por la idea del género como construcción social y performativa, cuestionan las normas heteronormativas que han guiado tradicionalmente la interpretación arqueológica (p. 40). Este campo, consolidado desde principios de los 2000, no es igual en todas partes, sino que cambia dependiendo del momento histórico y cultural (p. 40). Al final del capítulo se hace referencia a la arqueología anarquista, que apuesta por trabajos colaborativos, pedagogías críticas y prácticas orientadas a democratizar el acceso al conocimiento; en sintonía con los movimientos feministas, queer, indígenas y de la diáspora africana (p. 43). En conjunto, el capítulo ofrece un panorama útil sobre enfoques recientes que contribuyen a configurar un análisis más diverso y reflexivo del pasado, atento a la pluralidad y las relaciones de poder. Sin embargo, en mi opinión, su articulación resulta algo heterogénea e incompleta, especialmente tratándose de un capítulo tan breve y poco conectado internamente. Reúne líneas de investigación diversas (estudio de las masculinidades, arqueología queer y arqueología anarquista) tratándolas de forma muy sintética y superficial, y quizás habrían encajado mejor dentro de otros capítulos o requerirían un desarrollo más profundo para comprender plenamente su relación con la arqueología de género.

La segunda parte del libro se centra de lleno en el núcleo analítico de los estudios de género en Arqueología: aunque la arqueología de género se plantea preguntas específicas, estas se abordan mediante las herramientas tradicionales (excavación, análisis de cultura material, contextos funerarios, iconografía). Esta cuestión se aborda principalmente a partir de la arqueología funeraria (capítulos 4 y 5), uno de los ámbitos donde el registro arqueológico permite un acceso más “directo” a los individuos y, por extensión, a las construcciones sociales que los definían.

Algrain y Mary recuerdan, acertadamente, la ambivalencia del registro arqueológico y del estudio de los restos (capítulo 4): pueden ofrecer indicios sobre la identidad del individuo,

¹ Colomer et al. 1999.

pero también pueden deformarlos si no se interpretan correctamente. La arqueología funeraria ofrece un conjunto muy amplio de datos (tipo de entierro, arquitectura, ritual, tratamiento del cuerpo, ajuares, ofrendas, etc.) que, junto con análisis osteológico o ADN permiten estimar, en ocasiones, sexo, edad, salud, dieta o parentesco. Pero nada de eso está libre de sesgos. El propio concepto de “sexo biológico” se tambalea cuando se analiza de cerca en el contexto arqueológico, ya que no siempre encaja con una concepción binaria. Además, determinar el sexo de un esqueleto no indica nada sobre cómo esa persona entendía su identidad ni sobre cómo era percibida en su comunidad (p. 51). Y, como bien indican las autoras, la historia del estudio del esqueleto humano y del dimorfismo sexual ha estado atravesada por estereotipos sexistas y racistas, que han condicionado la interpretación arqueológica desde su inicio.

Este límite del análisis osteológico conduce al examen del material asociado a los individuos (*capítulo 5*). Ahora bien, como señalan las autoras, los contextos funerarios, a pesar de informar sobre prácticas y creencias, no reflejan de manera directa la organización social de los vivos. La tumba es una imagen parcial del individuo, construida por otros y situada en el momento de la muerte. Por estos motivos, los objetos asociados no permiten acceder a la identidad de género del individuo tal como era vivida, sino a la identidad social representada. Los primeros estudios clasificaron los objetos como “femeninos” y “masculinos”, proyectando sobre el pasado las normas culturales de quienes los excavaban.

Las autoras insisten en que los objetos no determinan ni el sexo ni el género del individuo (p. 57). Aunque ciertas actividades pudieron estar marcadas por la división del trabajo por género, los ajuares no reproducen de forma mecánica esa división: la presencia o ausencia de armas o instrumentos textiles no basta para asignar identidades en el pasado (p. 58). La selección de los objetos, además del género, también responde a factores como la edad, el estatus o la posición social. Los casos analizados, como las tumbas femeninas de Vix o la Bj 581 de Birka (identificadas inicialmente como masculinas) muestran con claridad que estos hallazgos no pueden entenderse como excepciones anecdóticas. Su reinterpretación evidencia hasta qué punto ciertas clasificaciones han reproducido ideologías y prejuicios contemporáneos, asumiendo que una mujer no podía ocupar posiciones de poder ni aparecer asociada a armas.

El *capítulo 6* aborda cómo el género se expresa, se aprende y se reproduce a lo largo de la vida. Partiendo de la teoría de la performatividad de Judith Butler (1990), según la cual el género es una construcción social que se materializa mediante la repetición de las acciones, las autoras subrayan que el género no es un rasgo biológico, sino un proceso socialmente regulado (p. 69). La socialización del género comienza desde el nacimiento y se refleja en la cultura material: vestimenta, adornos y apariencia corporal funcionan como marcadores de identidad social, estatus, edad o sexo, según el contexto histórico-cronológico. También se analiza la organización del espacio, cuya división entre ámbitos públicos y privados reproduce jerarquías de género y, de forma general, relega a las mujeres al interior doméstico y sitúa a los hombres en el espacio público (p. 71). El capítulo incorpora además la arqueología de las sexualidades, destacando la variabilidad de las prácticas y de los estereotipos que las acompañan (p. 73) y finalmente se aborda la relación entre género y discapacidad, señalando que el hallazgo de personas con discapacidad en necrópolis sugiere que no fueron excluidas de la comunidad en muchas ocasiones (p. 75).

El *capítulo 7* analiza los orígenes de la división sexual del trabajo desde la prehistoria, mostrando que este hecho no responde a diferencias biológicas sino a construcciones simbólicas que jerarquizan lo masculino y lo femenino y devalúan sistemáticamente las tareas asociadas a las mujeres (p. 77). Se aborda la revalorización del trabajo femenino, destacando que su desvalorización es una construcción social tanto del pasado como de la investigación arqueológica contemporánea (p. 79). La idea clásica de hombre-cazador / mujer-recolectora ya ha quedado desfasada y ha puesto de relieve los sesgos androcéntricos en la interpretación de las actividades prehistóricas y en los análisis bioarqueológicos (p. 79). Actividades como la cestería, la recolección o la alfarería fueron tradicionalmente invisibilizadas por asociarse a las mujeres, y solo cuando la producción cerámica adquirió un carácter especializado o comercial, pasó a considerarse un ámbito masculino (p. 80). Más allá de las tareas domésticas y de cuidados (que merecen reconocimiento por sí mismas), las mujeres también participaron en otras ocupaciones, como muestran las fuentes literarias, epigráficas e iconográficas.

En este sentido, las autoras examinan las representaciones iconográficas (*capítulo 8*) como una vía más para estudiar la construcción social del género y como una posibilidad de análisis de los objetos más allá de su dimensión funcional. Prestándole especial atención al caso de la Grecia antigua, las autoras muestran que la iconografía no reproduce la realidad, sino que la idealiza y cambia según el medio, el público y la función de la imagen. De esta forma, las imágenes codifican jerarquías de género y poder y permiten explorar la intersección entre género, clase y etnicidad: escenas de violencia, feminización del enemigo como estrategia de desprestigio, reproducción de modelos de masculinidad hegemónica, representación de mujeres “respetables” o no (como las heteras-cortesanas), junto con el uso diferenciado del tono de piel para mujeres o extranjeros, así como las prácticas representadas (cuidado del cuerpo en la palestra para los hombres, cuidado corporal en el interior de los gineceos para las mujeres). Todo ello remarca el carácter performativo y normativo de estas construcciones visuales a través del cuerpo y se enmarca en debates más amplios sobre la infrarrepresentación de las mujeres y la naturalización de estereotipos en la tradición iconográfica, muchos de los cuales han sido trasladados (de manera más o menos explícita) al análisis contemporáneo.

En el *capítulo 9*, las autoras analizan cómo las concepciones contemporáneas del género han condicionado la interpretación arqueológica y, en consecuencia, cómo los museos han reproducido estereotipos que naturalizan jerarquías sociales. Subrayan la necesidad de incorporar una perspectiva de género en los discursos museográficos, ya que la selección de objetos, textos o imágenes han privilegiado las actividades históricamente asociadas a los hombres (en ocasiones, erróneamente), mientras que las vinculadas a las mujeres, la infancia o la vejez han quedado relegadas a un segundo plano o directamente invisibilizadas. Algrain y Mary destacan además una paradoja significativa en la museología: aunque muchas mujeres han desempeñado un papel fundamental en el trabajo cotidiano de los museos (en parte, por haber sido “excluidas” del trabajo de campo), su presencia en las narrativas expositivas sigue siendo reducida, estereotipada e incluso sexualizada en numerosas instituciones. No obstante, desde los años 2000 son muchas las instituciones que han comenzado a integrar progresivamente perspectivas más inclusivas, promoviendo una comprensión más realista del pasado.

La tercera parte de la obra abandona el análisis del pasado para situarse en el presente de la disciplina. Las autoras muestran cómo distintas formas de discriminación (sexismo, racismo, clasismo, LGTBfobia o capacitismo) atraviesan a las personas que trabajan en Arqueología y condicionan tanto su día a día profesional como su producción científica.

En primer lugar, se aborda de forma crítica el sexismo estructural que atraviesa la disciplina arqueológica (*capítulo 10*), un fenómeno aplicable a cualquier país. Se examina la invisibilización histórica de las aportaciones de las mujeres en la ciencia (el conocido como “efecto Matilda”) y barreras profesionales que limitan su progresión, como el techo o las paredes de cristal, así como la presencia desigual en citaciones y espacios académicos. Retomando trabajos como los de la arqueóloga estadounidense Joan Gero, analizan cómo el prestigio asociado al trabajo de campo y a la dirección de excavaciones ha estado tradicionalmente reservado a los hombres, relegando a las mujeres a tareas poco o nada reconocidas como la limpieza, la catalogación o el dibujo, ya desde las primeras experiencias en el campo como estudiantes.

Por otro lado, se aborda también cómo las expectativas de género influyen en la elección de temas de investigación, concentrando a muchas mujeres en áreas menos valoradas, mientras que los hombres (cisheterosexuales blancos) siguen dominando la mayoría de los campos (salvo en ámbitos como los estudios iconográficos o de género). A todo ello se suman las violencias cotidianas (actitudes paternalistas, bromas sexistas, *mansplaining*... e incluso abusos sexuales), que afectan especialmente a las estudiantes. En la mayoría de los casos, estos comportamientos quedan impunes y son las mujeres las que terminan abandonando la arqueología y marchándose de los espacios académicos para no verse obligadas a convivir con sus agresores, mientras que ellos siguen tranquilamente progresando en sus carreras académicas y profesionales.

Finalmente, el capítulo también visibiliza temas habitualmente ignorados, como la maternidad o la paternidad, además de las condiciones laborales pensadas por y para hombres cisgénero, evidentes incluso en cuestiones básicas como la gestión de la higiene menstrual en la excavación.

En segundo lugar, se analiza el racismo en la disciplina arqueológica (*capítulo 11*), poniendo de manifiesto la escasa presencia de personas racializadas en la profesión y la falta de estudios sobre esta problemática a nivel global. A través de casos como Sudáfrica y Estados Unidos se muestra cómo las desigualdades raciales (heredadas de contextos históricos como el apartheid o el racismo institucional) limitan el acceso a la formación, los recursos y la visibilidad académica de arqueólogos no blancos, especialmente de las mujeres. Aunque las personas racializadas han participado activamente en la arqueología (especialmente como mano de obra), su trabajo ha sido sistemáticamente invisibilizado.

Tal y como señalan las autoras, en lugares como Estados Unidos, las barreras raciales y las condiciones socioeconómicas han llevado a muchas personas negras a optar por otras profesiones, mientras que quienes acceden a la arqueología suelen verse encasillados en el estudio de la diáspora africana. Autoras como Kathleen Sterling denuncian la asociación automática entre identidad y tema de estudio, que no necesariamente tienen que estar relacionados (p.121).

Frente a estas desigualdades, las autoras proponen medidas que no deben recaer solo en quienes sufran racismo, sino que requieren del compromiso activo de toda la comunidad científica. Entre ellas destacan algunas iniciativas como colaborar con las comunidades implicadas, promover la formación de arqueólogos locales, aumentar su representatividad en universidades y ámbitos profesionales y el desarrollo de una arqueología antirracista basada en la participación activa de las comunidades (p. 122).

En tercer lugar, se examina cómo la arqueología también reproduce jerarquías de clase inherentes a una sociedad capitalista (*capítulo 12*). La Arqueología tiende a excluir a la gente de clase trabajadora, en parte por la normalización del trabajo no remunerado, la precariedad y los altos costes de acceso y permanencia en la disciplina. Esta desigualdad se refleja en la división entre trabajo manual e intelectual, analizada por Asa Berggren e Ian Hodder (2003): mientras que directores-arqueólogos realizan las tareas valoradas y remuneradas, los técnicos, los voluntarios o los estudiantes constituyen una mano de obra invisible y muy mal pagada, cuando no directamente gratuita o incluso de pago en muchos de los cursos de verano en el caso de los estudiantes.

El término de “proletariado arqueológico” sintetiza bien esta situación precaria a la que se enfrentan muchos de los jóvenes a nivel global. El alto coste de los cursos de formación y la falta de remuneración excluyen a estudiantes de entornos menos favorecidos, agravado por el hecho de que estos cursos se realizan en verano, cuando muchos necesitan trabajar. A ello se suman prácticas también precarias como publicaciones no remuneradas, contratos insuficientes o altos costes de desplazamiento y manutención para asistir a congresos, que dificultan el desarrollo de una carrera profesional estable.

En cuarto lugar, en relación con las LGBTfobias (*capítulo 13*), las autoras repasan el desarrollo de la Arqueología Queer y su crítica al sistema heteropatriarcal. Como ya se ha comentado, la arqueología ha estado dominada por el hombre blanco cisheterosexual, generando un entorno a menudo incómodo para quienes no encajaban en ese modelo, especialmente marcado por un fuerte machismo y transfobia. No fue hasta los años 2000 cuando surgieron los primeros trabajos de arqueología queer, con autoras como Cheryl Claassen, que denunciaron cómo la homofobia había excluido y limitado las carreras de muchas mujeres, especialmente las lesbianas o negras, estas últimas especialmente explotadas como mano de obra barata.

Aunque desde hace décadas se ha visibilizado la necesidad de construir ambientes de trabajo más inclusivos, la discriminación hacia personas del colectivo LGTB sigue siendo todavía frecuente en aulas, excavaciones y proyectos de investigación, que se manifiestan en aislamientos, insultos, acoso o agresiones. Frente a ello, las autoras proponen estrategias como la formación de responsables en el yacimiento, protocolos claros ante incidentes y, por supuesto, la implicación activa de personas que no son del colectivo para combatir estas desigualdades.

En continuidad con las desigualdades analizadas, en el último capítulo (*nº 14*) se aborda el concepto de capacitismo y se muestra cómo las concepciones normativas sobre la discapacidad influyen en la práctica arqueológica, desde el acceso desigual a oportunidades labora-

les hasta la falta de adaptación de los entornos de trabajo. Ya sea una discapacidad visible o invisible, se construye socialmente a través de barreras estructurales que excluyen a quienes no encajan en el ideal de cuerpo “válido”, especialmente en el campo, donde se exigen un rendimiento físico elevado. De esta forma, se exponen las diferentes formas de discriminación, que van desde el desconocimiento y falta de adaptación institucional hasta el miedo de declarar una discapacidad por miedo a posibles represalias. El capítulo concluye con propuestas para construir entornos de trabajo más accesibles e inclusivos, mediante medidas concretas y un mayor compromiso institucional.

Creo que el libro de Algrain y Mary parte de una premisa acertada: la Arqueología nunca ha sido una disciplina neutral y está atravesada por los mismos sistemas de poder que estructuran el mundo contemporáneo. Desde esta posición, las autoras presentan la Arqueología de Género no como una metodología cerrada sino como un enfoque crítico que cuestiona las narrativas dominantes y examina cómo se construyen las interpretaciones del pasado. El género aparece como un eje vertebrador y transversal en la obra, que afecta a la cultura material, las prácticas funerarias, la iconografía, la división del trabajo y, por supuesto, a la propia disciplina arqueológica.

Aunque la obra mantiene una clara intención pedagógica y ofrece una introducción accesible, en mi opinión, algunas partes presentan saltos temáticos algo abruptos; por ejemplo, entre la parte dedicada al registro arqueológico y la centrada en las desigualdades estructurales dentro de la profesión. Los temas están presentes, pero no siempre se explicita la lógica que los articula, lo que genera cierta sensación de fragmentación interna. Algo similar ocurre con temas como la arqueología queer, la infancia o la vejez, que se comentan muy por encima. Incluso con la interseccionalidad sucede algo parecido, ya que, aunque constituye un pilar teórico fundamental del libro, las categorías de género, clase, raza, sexualidad, discapacidad se abordan en ocasiones más en paralelo que de forma integrada.

A pesar de incluir perspectivas diversas como la arqueología queer, arqueología indígena, sexualidad, discapacidad, etc.) quizá faltaría un desarrollo más explícito de perspectivas no occidentales o una mayor descentralización del enfoque occidental, que parece dominar varios capítulos a pesar de ser la intención contraria de las autoras. Estados Unidos y Europa -en especial las zonas francófonas- reciben un tratamiento detallado, en ocasiones otras zonas también (como Sudáfrica cuando se habla de racismo), pero el resto de las regiones aparecen agrupadas bajo epígrafes genéricos “1.2.4. *And the rest of the world?*”; “10.4.4 *Across the globe*”; o “11.1.3. *Across the world*”. Este tratamiento, aunque seguramente motivado por limitaciones de espacio, reproduce involuntariamente el mismo sesgo que la obra pretende cuestionar.

Aun así, el valor del libro de Algrain y Mary reside en su capacidad de síntesis al mismo tiempo que aporta una amplia recopilación de datos y referencias, lo que demuestra un sólido manejo del tema y permite al lector profundizar de forma autónoma. Aunque no profundiza en algunas de las cuestiones que plantea, considero que como obra introductoria su objetivo no es tanto la exhaustividad sino trazar un panorama general que oriente y despierte el interés del lector. En mi opinión, se trata de un libro ameno y accesible y va acompañado de ilustraciones y cuadros explicativos que facilitan la comprensión de conceptos más complejos o de casos de estudio menos conocidos. Para quienes se acercan por primera vez a la Arqueología de Género constituye una puerta de entrada clara y estructurada; y para quienes ya están familiarizados con el tema ofrece una base de referencia con datos y bibliografía actualizada, además de ofrecer un enfoque más amplio que el tradicionalmente empleado en el estudio arqueológico.

No obstante, la ausencia de referencias a la Arqueología Sensorial² y, en general, a los enfoques centrados en la experiencia, la percepción o la corporalidad me resulta especialmente significativa, a pesar de que en los últimos años han adquirido un peso notable para comprender cómo se construyeron aspectos como la identidad, la agencia y la materialidad en el pasado. La omisión me sorprende porque además las autoras sí citan a autores como

² Sobre la dimensión sensorial del registro arqueológico: Hamilakis 2015; Price 2018; Price 2022.

Yannis Hamilakis³ o Uroš Matić⁴ para otros temas y no se hace referencia a sus aportaciones a este ámbito, especialmente relevantes para comprender cómo los cuerpos sienten, performan y negocian su presencia. Como señala Robyn Price (2018), toda experiencia está mediada por los sentidos, y una lectura sensorial del registro material (que vaya más allá de la hegemonía del estudio iconográfico) permitiría abrir dimensiones más dinámicas y humanizadoras del pasado. En mi opinión, integrar estas perspectivas habría enriquecido de forma natural las cuestiones dedicadas al cuerpo, la performatividad o la construcción material del género. En este sentido, también es llamativa la ausencia de obras previas como *Archeologia delle identità e delle differenze* (Cuozzo y Guidi, 2013), que ya planteaban muchos de los debates clave sobre arqueología feminista, queer, de las masculinidades, de las minorías o postcolonial. Su omisión, quizá por cuestiones lingüísticas (un patrón que, como ya señalaban las propias autoras (p. 21), se repite con otras producciones académicas), limita la amplitud real del debate bibliográfico que la obra aspira a articular.

Aun así, la obra de Algrain y Mary logra articular una aportación valiosa a la disciplina, al visibilizar perspectivas diversas, promover entornos de trabajo más seguros y favorecer una mayor representación de grupos históricamente marginados. Porque como bien recuerdan citando a Meghan Walley (p. 62), si no revisamos críticamente las categorías con las que interpretamos el pasado, corremos el riesgo de perder detalles esenciales e incluso de reproducir clasificaciones que han sido (y siguen siendo) opresivas⁵. Estas reflexiones sintetizan con claridad la necesidad de adoptar miradas críticas y plurales en Arqueología para construir una visión más inclusiva y realista del pasado.

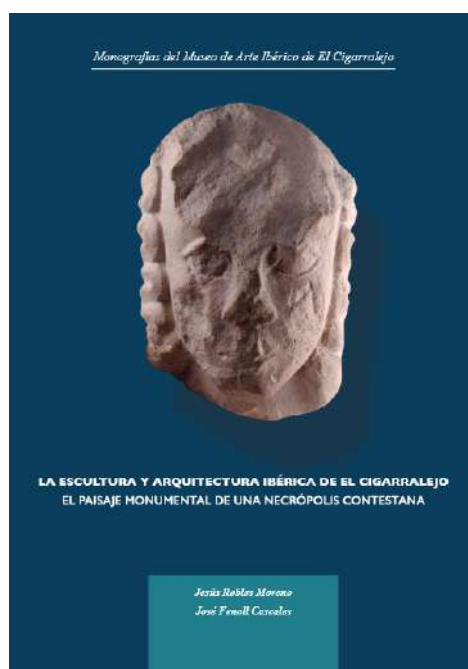
BIBLIOGRAFÍA

- Berggren, A, Hodder, I. (2003) Social practice, method and some problems of field archaeology, in *American Antiquity* 68(3), 421-434.
- Butler, J. (1999) *Gender trouble. Feminism and the subversion of identity*, Routledge.
- Colomer, L., González Marcén, P., Montón, S., Picazo, M. (eds.) (1999) *Arqueología y teoría feminista. Estudios sobre mujeres y cultura material en arqueología*, Icaria.
- Cuozzo, M., Guidi, A. (2013) *Archeologia delle identità e delle differenze*, Carocci.
- Fitzpatrick, A. (2021) Accountability in Action: How can Archaeology make amends? in W. Carruthers et al. (eds.) *Special Issue: inequality and Race in the Histories of Archaeology*, *Bulletin of the History of Archaeology*, 31(1), 14-16.
- Hamilakis, Y. (2015) *Arqueología y los sentidos. Experiencia, memoria y afecto*, JAS Arqueología.
- Matić, U. (2022) *Beautiful bodies: gender and corporeal aesthetics in the past*, Oxbow books.
- Price, R. (2018) Sniffing out the Gods: Archaeology with the Senses, in *Journal of Ancient Egyptian Interconnections* 17(1), 137-155.
- Price, R. (2022) *Sensing the Fundamentals: An Examination of Scent as Integral to Ancient Egyptian Society*, University of California, Los Ángeles.
- Walley, M. (2020) *Incorporating nonbinary gender into Inuit archaeology. Oral testimony and material inroads*, Routledge.

³ Hamilakis 2015.

⁴ Matić 2022.

⁵ Walley 2020, 1.



LA ESCULTURA Y ARQUITECTURA IBÉRICA DE EL CIGARRALEJO. EL PAISAJE MONUMENTAL DE UNA NECRÓPOLIS CONTESTANA.

Jesús Robles Moreno y José Fenoll Cascales

Editorial:

Monografías del Museo de Arte Ibérico de El Cigarralejo. Comunidad Autónoma de la Región de Murcia

ISBN:

978-84-7654-829-3

Año de edición:

2025

Murcia

José Javier Martínez García
CEPOAT - Universidad de Murcia
josejaviermartinez@um.es
<https://orcid.org/0000-0002-8917-7296>

El volumen de Jesús Robles Moreno y José Fenoll Cascales se inserta en la serie “Monografías del Museo de Arte Ibérico de El Cigarralejo” (n.º 7) y constituye una puesta al día, densa y metódica, del repertorio arquitectónico y escultórico procedente de la necrópolis ibérica de El Cigarralejo (Mula, Murcia). La edición corre a cargo de la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia (Dirección General de Patrimonio Cultural), con coordinación de Virginia Page del Pozo; y ofrece, además de un aparato paratextual cuidado (presentación, prólogo, agradecimientos), un índice claro y una estructuración por capítulos que facilita la consulta especializada.

El libro se propone revisar de conjunto todos los fragmentos arquitectónicos y escultóricos monumentales de la necrópolis, replanteando su lectura a la luz de metodologías actuales y de un tratamiento sistemático de los contextos arqueológicos. Los autores justifican el retorno a El Cigarralejo por la excepcional combinación de volumen material y documentación contextual asociada, algo infrecuente en el ámbito de los monumentos ibéricos, donde la procedencia de los hallazgos y el control estratigráfico suelen ser deficitarios por el carácter antiguo o casual de gran parte de las excavaciones. Esta singularidad convierte a El Cigarralejo en un caso de estudio privilegiado para reconsiderar cronologías, funciones, dinámicas de destrucción y prácticas de reciclaje.

El tema principal es el paisaje monumental funerario de la necrópolis durante sus fases de mayor monumentalización (especialmente a inicios del siglo IV a. C.), entendido como la suma de piezas arquitectónicas (pilares, sillares de gola, remates) y esculturas exentas (antropomorfas y zoomorfas) que estructuraron visual y simbólicamente el espacio. A diferencia de aproximaciones centradas en piezas icónicas aisladas, el volumen subraya el análisis relacional de conjuntos y su inserción topográfica, funcional y cronológica. La tesis de fondo sostiene que El Cigarralejo formó parte de un conjunto de necrópolis contestanas, articuladas en torno al valle del Segura y su proyección hacia el Corredor de Montesa, que compartieron repertorios tipológicos, soluciones formales y, crucialmente, manos artesanales vinculadas a un mismo taller itinerante (el denominado Taller del Valle del Segura–Corredor de Montesa).

Los objetivos se declaran explícitamente: (a) confeccionar un catálogo completo de los restos arquitectónicos y escultóricos; (b) precisar su distribución espacial y cronológica; (c)

reconstruir, mediante tipología comparada, los monumentos y su despliegue topográfico; (d) caracterizar los procesos productivos y los talleres implicados; y (e) interpretar la vida larga de las piezas (fase de uso, abandono, destrucción y reciclaje), con especial atención a los sentidos pragmáticos y simbólicos del reempleo en el propio ámbito funerario.

La obra se articula en ocho grandes bloques (además de catálogo y bibliografía), con un orden que progresa desde la contextualización hasta la síntesis interpretativa final:

1. Introducción (cap. 1): delimita el yacimiento, ofrece un estado de la cuestión de la escultura y arquitectura monumental de la necrópolis y explicita la necesidad de la revisión a partir de la documentación inédita/recogida y de la actualización metodológica.
2. Objetivos y metodología (cap. 2): enuncia objetivos y detalla el procedimiento de trabajo, con un énfasis nítido en el método tipológico, su articulación por fases y el cruce constante con datos contextuales (estadísticos, espaciales, estratigráficos).
3. Estudio tipológico (cap. 3): es el núcleo descriptivo. Se distinguen elementos arquitectónicos (pilares; baquetones; sillares de gola; sillares; remates), escultura exenta (antropomorfa y zoomorfa), exvotos en contexto funerario y un apartado de indeterminados. La clasificación permite después el ejercicio de restitución y la inferencia de relaciones funcionales entre piezas y suelos de tumba/encachados.
4. Contexto arqueológico y cronológico (cap. 4): avanza en dos frentes: (i) estadística y espacialidad de los fragmentos; (ii) cronología y discusión de propuestas alternativas (estratigrafía, tipología, posible existencia de monumentos previos). Aquí se asienta la periodización breve pero intensa de la monumentalización.
5. Artesanos y escultores: producción monumental (cap. 5): aborda canteras, extracción, talla, acabados y policromía, montaje de monumentos, y, mediante clave interpretativa, la caracterización de talleres activos en El Cigarralejo, con protagonismo del Taller del Valle del Segura–Corredor de Montesa, plausiblemente itinerante y adaptado a materia prima local.
6. Restitución de los monumentos (cap. 6): integra tipologías y paralelos para proponer reconstrucciones verosímiles de pilares-estela, posibles monumentos de sillaría y esculturas exentas en su posición funeraria.
7. La vida de los monumentos: destrucciones y reciclajes (cap. 7): replantea un debate clásico, destrucción intencional vs. abandono/reutilización, a partir del dossier de El Cigarralejo, mostrando que la mayoría de fragmentos reaparecen reciclados en sepulturas posteriores, con interpretaciones abiertas entre lo utilitario y lo simbólico.
8. Recapitulación final y conclusiones (cap. 8): sintetiza cronología y morfología del paisaje monumental (con pilares-estela numerosos y un conjunto notable de esculturas de bulto redondo antropomorfas y zoomorfas, siempre de escala inferior al natural), subrayando el carácter efímero de la monumentalización y su inserción en una red de necrópolis contestanas coetáneas.

El volumen añade cifras de orden interpretativo: se propone que en la necrópolis existieron más de veinte y menos de treinta esculturas de bulto redondo, integradas en arquitecturas mayores o directamente sobre el encachado de las tumbas; para la antropomorfa se estiman entre 10 y 12 ejemplares, y para la zoomorfa, un mínimo verosímil entre 13 y 19 (aves, caballos, carniceros, leones, bóvidos).

La base primaria de la obra está constituida por el conjunto arqueológico mueble de la necrópolis de El Cigarralejo: fragmentos arquitectónicos (pilares, gola, remates) y esculturas exentas (cabezas antropomorfas, zoomorfos, etc.), documentados con procedencia contextual precisa en buena parte de los casos. La fortaleza del volumen reside en que no se limita a reunir piezas: re-interroga contextos estratigráficos y posiciones de hallazgo para derivar secuencias, reempleos y cronologías relativas y absolutas. Este control de procedencia y estratigrafía, en contraste con lo que sucede en otros yacimientos ibéricos, es subrayado por los autores como condición de posibilidad del replanteamiento interpretativo.

El libro muestra una lectura crítica y actualizada de la bibliografía sobre escultura ibérica, con atención a debates sobre talleres, circulación de modelos y destrucciones. Se citan trabajos de referencia (Almagro Gorbea; Chapa; Izquierdo; Page; García Cano; León; Vives Ferrándiz, entre otros), así como estudios recientes que consolidan la hipótesis de un taller único responsable de los pilares-estela de tradición Corral de Saus y otros repertorios asociados en el área Segura-Montesa, si bien sin obviar propuestas alternativas que postulan centros productivos relacionados, pero no idénticos.

Metodológicamente, el volumen declara su adhesión a un método tipológico aplicado con rigor comparativo, que se combina con análisis espaciales y cronológicos, y con un capítulo específico sobre procesos productivos (extracción de materia prima, talla, acabados, policromía, montaje). La tipología no es un fin en sí misma, sino el medio para proponer restituciones y asociaciones funcionales (p. ej., esculturas sobre encachados, integración de exentas en estructuras arquitectónicas) y para afinar cronologías de fase.

Particular relevancia adquiere el examen de talleres: a partir de rasgos formales, técnicos y de la dispersión geográfica de tipos, se caracteriza el Taller del Valle del Segura-Corredor de Montesa como itinerante, apoyado en el empleo de piedra local y con una esfera de actuación que abarca el valle del Segura, se proyecta hacia el interior (Coimbra del Barranco Ancho, Caudete, Corral de Saus, Font de la Figuera) y tiene ecos hacia la Meseta (Pozo Moro; quizá Libisosa), con paralelos finos en mechones, peinados y soluciones arquitectónicas.

Finalmente, el tratamiento de destrucciones y reciclajes combina lectura estratigráfica con discusiones historiográficas, evitando caer en universalizaciones (ni todo fue destruido, ni nada lo fue): cada caso se aborda desde la evidencia contextual, reconociendo recurrencias en El Cigarralejo (reutilización reiterada en tumbas posteriores) y propendiendo a lecturas mixtas, pragmáticas y simbólicas, del reempleo.

El aporte principal del libro es doble. Por un lado, ofrece un corpus revisado y sistemático del material escultórico-arquitectónico de El Cigarralejo, con validez comparativa para otras necrópolis contestanas; y por otro, reubica El Cigarralejo en el mapa de talleres y modelos compartidos del sureste peninsular, reforzando la lectura de una monumentalización breve e intensa a comienzos del siglo IV a. C., seguida de fases de abandono y reempleo dentro del propio ámbito funerario.

En el terreno de los talleres, el volumen consolida la hipótesis del Taller del Valle del Segura-Corredor de Montesa como actor vertebrador de repertorios (pilares-estela tipo Corral de Saus, damas sedentes y jóvenes estantes, fauna simbólica), con rasgos técnicos y estilísticos que se repiten en yacimientos del eje Segura-Montesa y en satélites más lejanos. Este énfasis refuerza un enfoque productivo-regional frente a visiones excesivamente localistas o, en el otro extremo, pan-ibéricas poco matizadas, y dialoga con propuestas recientes que incluso han identificado la “mano” de un mismo escultor en varios yacimientos.

Respecto al debate destrucción vs. reciclaje, el caso de El Cigarralejo exhibe reciclajes tempranos y tardíos, con piezas que pasan siglos en el suelo de la necrópolis para aparecer reemplazadas en fases muy posteriores, algo que los autores interpretan como indicio de sacralidad del residuo monumental: los restos no abandonan la necrópolis ni migran a poblados, salvo en épocas ya desvinculadas del valor ritual de las piezas. Esta lectura, sustentada en un repertorio contextual robusto, matiza interpretaciones maximalistas y promueve una visión situada, en la que pragmatismo y símbolo coexisten.

Asimismo, el libro aporta a la discusión sobre escalas y formas de la señalización funeraria: (i) predominio de pilares-estela (entre 12 y 19, según mínimos/máximos) como hitos verticales estructurantes del paisaje; (ii) esculturas exentas abundantes, pero siempre a escala inferior a la natural, sin evidencia de escenas complejas con múltiples sujetos integrados; (iii) combinación versátil de exentas sobre encachados y en arquitecturas de mayor entidad. Estas constataciones invitan a repensar la performatividad del paisaje funerario como mosaico de señales discretas más que como escenografías narrativas.

Finalmente, el énfasis en procesos productivos (canteras locales, montaje, policromía, incluso reparaciones con grapas en época ibérica) ancla el estudio de estilo y tipología en una arqueología de la producción, que resulta imprescindible para comprender cómo se organizó el trabajo artesanal y cómo circularon modelos y especialistas.

Desde el punto de vista expositivo, el libro destaca por un estilo claro, ordenado y didáctico, sin sacrificar la densidad argumental. La arquitectura del texto, delimitación de objetivos, despliegue tipológico, contextualización cronológica, caracterización de talleres, restitución, interpretación de destrucciones/reciclajes, recapitulación, guía al lector especializado a través de una secuencia lógica de inferencias: de la descripción minuciosa a la síntesis interpretativa. La presencia de figuras y cuadros (p. ej., las síntesis cronológicas y recuentos de mínimos/máximos) contribuye a la inteligibilidad de propuestas y márgenes de incertidumbre, señalando con honestidad los límites de lo reconstruible.

El aparato crítico es amplio y reciente, con atención a debates clásicos y aportes de la última década; los autores practican una discusión equilibrada, citando posiciones divergentes (taller único vs. red de talleres, alcance geográfico de los modelos, intencionalidad de destrucciones, etc.) y explicitan por qué se inclinan por una opción u otra. La metodología se expone sin ambages (qué permite el método tipológico, qué no; cómo se integran estratigrafía, espacialidad y paralelos; qué asunciones se mantienen como hipótesis abiertas), lo que redundo en consistencia argumentativa.

Merece mención el tratamiento no dogmático del capítulo de destrucciones y reciclajes: se evita la teleología y se subraya la necesidad de no generalizar, de estudiar cada caso y de no forzar totalizaciones interpretativas; se propone, en cambio, una hermenéutica graduada que atiende a ritmos temporales y resignificaciones, aspecto particularmente valioso en la arqueología de lo funerario.

A nivel de contribuciones la obra proporciona un repertorio exhaustivo, revisado y contextualizado de los materiales escultórico-arquitectónicos de El Cigarralejo, con utilísimas listas, recuentos y asociaciones que facilitan la comparación intersitio en el marco contestano. Reafirma el carácter breve e intenso de la fase monumental a inicios del siglo IV a. C., con evidencias de reciclajes superpuestos que incluso permiten hablar de una sacralidad residual de los fragmentos en el propio ámbito de la necrópolis. Fortalece la lectura del taller itinerante Segura-Montesa como motor de convergencias tipológicas y estilísticas, apoyándose en correlaciones técnico-materiales y de dispersión geográfica; esto tiene implicaciones de alcance para la economía del arte ibérico y la circulación de especialistas. El andamiaje tipológico-contextual y el modo de explotar la documentación de campo ofrecen un modelo replicable para relecturas de otros conjuntos con documentación parcial. La propuesta de no extrapolar explicaciones y de interpretar el reemplazo en clave mixta (pragmática/simbólica) contribuye a madurar un debate a menudo polarizado, y sugiere caminos para integrar biografías de objetos en el análisis funerario.

En relación a sus límites, la ausencia de cimentaciones asociadas y el alto grado de fragmentación limitan, inevitablemente, la ambición reconstructiva; los autores lo reconocen y, en este sentido, el capítulo de restituciones, aunque valioso, necesariamente se mueve en el plano de la verosimilitud más que en el de la certeza. La inexistencia de restos que acrediten escenas escultóricas compuestas puede deberse a una auténtica preferencia por señales discretas o, en parte, al sesgo de conservación; el volumen opta prudentemente por no forzar conclusiones. Aún con los avances, la resolución cronológica para discriminar micro-fases dentro del siglo IV a. C. permanece condicionada por la naturaleza del registro; se abren, no obstante, vías para futuras precisiones (p. ej., materiales de construcción, análisis petrológicos y pigmentarios sistemáticos).

La obra se proyecta como referente para estudios de otras necrópolis del sureste y del ámbito contestano en sentido amplio, tanto por su metodología como por las hipótesis sobre movilidad artesanal, circulación de modelos y ritmos de monumentalización/desmonumentalización. Su diálogo con Coimbra del Barranco Ancho, Pozo Moro, Corral de Saus o La Cervera favorece un marco regional coherente para leer convergencias formales y técnicas sin diluir las particularidades locales.

Este volumen ofrece una síntesis sólida y metodológicamente ejemplar sobre la cultura y arquitectura funerarias de El Cigarralejo y, por extensión, sobre la configuración y semántica del paisaje monumental ibérico en un foco clave del sureste peninsular. Su utilidad académica es manifiesta en varios niveles: a) Para arqueólogos y prehistoriadores del Mundo Ibérico oriental, brinda un corpus revisado y un marco interpretativo afinado para interroga-

ciones comparativas (talleres, cronologías de monumentalización, prácticas de reemplazo). b) Para historiadores del arte antiguo y especialistas en iconografía ibérica, ofrece series tipológicas y rasgos estilísticos útiles para atribuciones de taller y para discutir lenguajes formales compartidos a escala regional. c) Para gestores de patrimonio y museografía, el énfasis en contextos y biografías de objetos sugiere estrategias de narrativa expositiva que integren producción, uso, abandono y reciclaje, evitando relatos lineales.

El público natural del libro son los investigadores y profesionales del patrimonio arqueológico y de la cultura ibérica, así como estudiantes avanzados. Las principales limitaciones derivan de la naturaleza del registro (fragmentación; ausencia de fundaciones in situ) y de la consiguiente cautela reconstructiva; lejos de ser un defecto, la obra convierte estas restricciones en virtud metodológica, explicitando hipótesis, márgenes y alternativas. Al situar El Cigarralejo en el entramado contestano-segurano-montesino, el volumen no sólo consolida un paisaje monumental breve e intenso (con pilares-estela y exentas diminutas como marcadores principales), sino que abre una agenda para seguir interrogando la movilidad de artesanos, la economía del encargo funerario y los procesos de resignificación de lo monumental en el tiempo.

En suma, *La escultura y arquitectura ibérica de El Cigarralejo* constituye una contribución mayor a la arqueología ibérica del sureste: asienta un modelo de estudio replicable, refuerza la hipótesis de taller itinerante y ofrece una hermenéutica matizada de destrucciones y reciclajes, todo ello sustentado en un control contextual excepcional. Se trata de una obra llamada a ser referencia de consulta y punto de partida para investigaciones comparativas en la órbita contestana y más allá.



ARTEFACTOS Y ARTIFICIOS EN LA CULTURA ESCENOGRÁFICA. DE LOS MATERIAL A LO AFECTIVO.

Carmen González-Román y
Concepción Lopezosa Aparicio (Eds.).

Editorial:

UJA Editorial. Colección Artes y
Humanidades.

ISBN:

978-84-9159-637-0.

Año de edición:

2024

Jaén

Marina Belso Delgado.
Museo de la Catedral de Murcia.
marina.belso@um.es

Es un hecho que, desde hace varios años, el estudio entorno a la cultura material se ha incrementado notablemente. Los nuevos enfoques aplicados han contribuido a contemplar el objeto o artefacto no sólo como el testimonio material de las creencias, aspiraciones o modos de vida del pasado, sino también desde el punto de vista de aquella dialéctica que un día se generó entre el objeto observado y el sujeto observador, así como la manera en que el primero afectó al segundo y el recuerdo que del mismo pudo quedar hasta la actualidad. Partiendo de ello, la dificultad que atañe al análisis de las manifestaciones artísticas de carácter efímero -teniendo en cuenta la natural predisposición a concebirse para un momento y un lugar temporal- no ha sido impedimento para que se considere su análisis, a pesar de la carencia material y documental de la que se parte con cierta regularidad.

Así, aquellos objetos creados para existir brevemente dentro de un determinado evento o festividad se reconocen como parte de una temporalidad concreta. De este modo, pueden incluirse dentro del concepto “cultura escenográfica”, que atañe a las diversas perspectivas de interpretación en torno a los significados y afectaciones de los objetos culturales frente al público. Siguiendo la idea proclamada por San Buenaventura de que “lo que vemos, suscita nuestras emociones más que lo que oímos”, las emociones constituyen un campo de investigación de gran interés para la reflexión de la cultura material efímera, en la que aspectos como las texturas, composición, disposición, volubilidad, adaptación y transformación temporal del medio, entre otros, condicionaban de manera determinante su mensaje y su capacidad para engañar y sorprender al espectador.

En relación a ello, dentro del proyecto I+D+i “Cultura escenográfica en el contexto hispánico de la Edad Moderna. Un enfoque holístico”, las profesoras en Historia del Arte Carmen González Román y Concepción Lopezosa Aparicio, han editado recientemente el volumen *Artefactos y artificios en la cultura escenográfica: de lo material a lo afectivo*. Se trata de una obra colectiva que explora la historia de los objetos y su puesta en escena, teniendo presente su materialidad, su concepción como manifestación caduca y la respuesta emocional que generan.

El libro contiene 266 páginas en las que se reúnen un total de once textos con imágenes a color, distribuidos en tres bloques temáticos y llevados a cabo por varios autores nacionales e internacionales. Todo ello aparece precedido de una acertada y necesaria introducción denominada “Cultura material efímera”, a cargo de las profesoras González-Román y Lopezosa

Aparicio. En ella se plantea marco teórico de dicha publicación: el interés del estudio de la cultura escenográfica desde los conceptos de *material turn* y *affective turn*, a fin de comprender no sólo la función de los objetos dentro de las prácticas para los que fueron creados, sino también los métodos de investigación aplicables a los mismos, teniendo en cuenta su irremediable condición efímera, el valor de su interacción con el espectador y el impacto afectivo que debieron provocar, para lo que contribuiría de manera determinante sus características materiales.

Dentro del primer punto “Materialidad efímera cristiana”, se pueden encontrar las aportaciones de los investigadores Hermoso Cuesta, Díaz Moreno, Lopezosa Aparicio y González-Román. Desde una mirada transversal, sus textos analizan el componente simbólico y sensitivo de aquellos objetos creados para servir a unas finalidades concretas, dentro de ciertas festividades litúrgicas como la Semana Santa o las funciones del Corpus Christi. Estos autores se ocupan de aspectos como el impacto sensorial de la escultura procesional española durante la Edad Moderna; el significado del carro ceremonial y su utilización en la potenciación y difusión de una serie de mensajes con intereses concretos; el desarrollo que tuvo la tarasca madrileña en el cortejo del Corpus, su función como autómatas, su evolución y su impacto en el espectador; y la reflexión en torno a las posibilidades de investigación de obras efímeras, de las que tan sólo subsisten fuentes descriptivas, como es el caso de una Nave de la Fe que se erigió en el interior de la Catedral de Granada durante el siglo XVII.

Seguidamente, el segundo bloque “Mestizajes materiales y artificios en entornos celebrativos”, aborda el valor de la cultura material efímera en contextos palaciegos y urbanos, así como su diálogo y su componente transformador en estos mismos entornos. De este modo, los autores Mazzoneli, Raggi y Zardoya analizan de manera pormenorizada temas concretos como las relaciones interculturales de las colonias francesas en ámbito canadiense, así como su reflejo en escenografías teatrales como *Le Théâtre de Neptune en la Nouvelle-France* de Marc Lescarbot; los cambios producidos en la festividad del Corpus Christi de Lisboa en el primer cuarto del siglo XVIII, su adaptación a nuevas formas de pensamiento y percepción, así como su aplicación material tanto dentro del cortejo como en la propia ciudad; y también la evolución del ritual escenográfico de los llamativos *desserts*, considerados como verdaderos teatros gastronómicos generadores de experiencias multisensoriales.

Por su parte, la tercera y última sección “Nuevos enfoques temáticos y desafíos metodológicos: de la materialización de los sentimientos a la interfaz multisensorial”, explora las oportunidades y viabilidad de estudio de lo efímero, así como su componente emocional en contextos contemporáneos. Para ello, los investigadores Narro Asensio, Conejo Arrabal, Maldonado García y Risatti ponen el foco de atención en los afectos y su perdurabilidad a través de materiales ligados a eventos temporales concretos: se encargan del estudio de la dinámica de los *souvenirs* conmemorativos nupciales, centrando la atención en aquellos pertenecientes a la boda del rey Alfonso XIII; del valor testimonial de los libros de fiestas, su papel dentro de la experiencia del sujeto y su tratamiento digital para su recreación y mejor comprensión; del impacto sensorial y afectivo de las escenografías de temática natural utilizadas en pasarelas de moda; y de la interpretación de la perspectiva angular en relación al espacio escenográfico real y el percibido de la cultura barroca.

En definitiva, *Artefactos y artificios* constituye una interesante y necesaria aportación al estudio de la cultura escenográfica, en la que se propone una visión renovada de aquellos objetos que, al servicio de una práctica o celebración específica, persiguieron también una interacción afectiva con la audiencia. Este tipo de manifestaciones artísticas, aunque efímeras, estuvieron intrínsecamente ligadas a aspectos económicos, sociales y políticos diversos, por lo que su desarrollo fue determinante en la representación eventual de una serie de ideales y creencias concretas, en las que su capacidad de conmover fue uno de sus objetivos principales.



GABINETE DE LECTURA ESPAÑOLA

Miguel del Manuel,
Isidoro Bosarte y
Pedro Estala.

Editorial:
Visor Libros.

ISBN:
979-13-87745-14-1

Año de edición:
2025

Madrid

Juana María Guirado Muñoz
Universidad de Murcia
<https://orcid.org/0009-0004-3797-9248>

El *Gabinete de lectura española* es una iniciativa literaria nacida en el entorno de los Reales Estudios de San Isidro en Madrid que, entre 1787 y 1793, dio lugar a una serie de folletos monográficos destinados a divulgar el conocimiento de materias como la educación, las bellas artes o la literatura, publicados siempre de forma anónima y sin fechar. Si bien no se puede considerar un periódico, pues los seis volúmenes que componen la obra no siguieron una periodicidad fija, se trata de una clara muestra del interés que a partir de la segunda mitad del siglo XVIII despertaba la prensa, y de las posibilidades que el formato ofrecía para contribuir a la educación pública, a formar el buen juicio de los lectores y, en general, a favorecer el conocimiento de las letras nacionales. Dichos objetivos se encontraban, además, íntimamente relacionados con la institución desde la que partía el proyecto.

Los Reales Estudios de San Isidro de Madrid conformaban un centro de estudios público abierto en 1770 en el espacio que había ocupado el Colegio Imperial hasta la expulsión de los jesuitas. Entre las enseñanzas que ofrecía se incluía una cátedra de Historia Literaria a cargo del bibliotecario primero, de asistencia libre para estudiantes e interesados. Desde 1788 su responsable fue Miguel de Manuel, impulsor del *Gabinete de lectura*, historiador del Derecho, redactor en el *Diario de Madrid* y autor, junto a Cándido María Trigueros, de un truncado proyecto periodístico literario. A él se suman otros dos personajes destacados en el ambiente literario de la época y relacionados con la institución: Isidoro Bosarte y Pedro Estala. El primero de ellos asistía a la biblioteca desde 1786, colaboraba puntualmente en el *Diario de Madrid* y había publicado una disertación sobre las antigüedades de Barcelona. En 1790 se le contrató como bibliotecario tercero de los Reales Estudios, encargado del inventariado de los fondos manuscritos hasta que se trasladó a la secretaría de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1792. Por otro lado, Pedro Estala había abandonado la vida religiosa en la que se había formado para orientar su carrera hacia las Humanidades y tratar de obtener una vacante en los Estudios. Finalmente, llegó para sustituir a Bosarte en las tareas de catalogación, donde continuó ascendiendo y desarrollando sus propios proyectos literarios hasta llegar a ser bibliotecario primero entre 1803 y 1805.

La presente edición corre a cargo de Joaquín Álvarez Barrientos y David García López, reconocidos por sus investigaciones sobre la historia intelectual y la historiografía artística respectivamente. Por su relación con los textos que ahora editan, destacamos las investigaciones del profesor Álvarez Barrientos sobre la República de las Letras en España, así como los

trabajos en torno a la fortuna crítica de Miguel de Cervantes y sus lectores en el siglo XVIII. El profesor García López se ha ocupado de estudiar el proceso de construcción de la Historia del Arte en España y, entre otras cuestiones, las aportaciones historiográficas de eruditos de la talla de Juan Agustín Ceán Bermúdez (1749-1829) o José Vargas Ponce (1760-1821).

Este libro supone una gran novedad para el estudio de las letras del siglo XVIII español, pues reedita, por primera vez desde su finalización en 1793, los seis volúmenes que componen el *Gabinete de lectura española*, una obra de la que existen pocos ejemplares en la actualidad y ninguna biblioteca ha creado un acceso online en el que pueda consultarse. Además, en esta reedición los volúmenes aparecen anotados y acompañados de un completo estudio introductorio. En él, los editores analizan el contexto cultural e intelectual de su publicación y los debates literarios en los que se inscribe el *Gabinete*, se detienen en examinar la autoría de los diferentes números que lo componen y en fijar sus fechas de publicación, aspectos que hasta ahora habían sido ampliamente cuestionados.

Los números del *Gabinete*, a su vez, abordan algunos de los temas más representativos para las letras en el siglo XVIII español, como el *Discurso a los padres de familia sobre la educación de los hijos*, de autor desconocido, pero interesante por servir como declaración de principios para el proyecto, en consonancia con las ideas ilustradas y con las propuestas pedagógicas que Miguel de Manuel desarrolló desde su cátedra. Los números II y III, escritos por Isidoro Bosarte, están dedicados a las Bellas Artes. El primero de ellos se centra en el arte español – especialmente en la pintura – a partir del Renacimiento y clasifica a los artistas según las escuelas italianas que más les influyeron, un método novedoso para la historiografía española. El segundo, el *Discurso sobre el estilo que llaman gótico en las obras de arquitectura*, participa del creciente interés por el arte medieval de finales del siglo XVIII. Al mismo autor se deben también las ediciones de las novelas ejemplares de Cervantes, *Rinconete y Cortadillo* y *El celoso extremeño*, a partir del manuscrito de Francisco Porras de la Cámara que por entonces se encontraba en los Reales Estudios. El último número corresponde a la *República Literaria* escrita por Diego de Saavedra Fajardo, según un primer manuscrito conservado en la misma biblioteca, hasta entonces conocido solo por noticias y que Pedro Estala da a la luz pública. Los textos, por lo tanto, son de sumo interés para los estudios literarios y artísticos de nuestra Ilustración por cuanto se estudian temas de gran importancia en el periodo a través de unos textos no bien conocidos y de difícil acceso. Por tanto, la nueva edición llevada a cabo por estos dos especialistas es especialmente de agradecer.



LA CASA, INTIMIDAD Y NUEVOS USOS DEL ESPACIO DOMÉSTICO.

Mª Jesús Pacho Fernández
Fernando R. Bartolomé García (Eds.)

Editorial:
Catarata

ISBN:
978-84-1067-062-4

Año de edición:
2024

Madrid

César Javier Benito Conde
Departamento de Historia del Arte / Universidad de Oviedo
cesar.benitoconde@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-8760-4330>

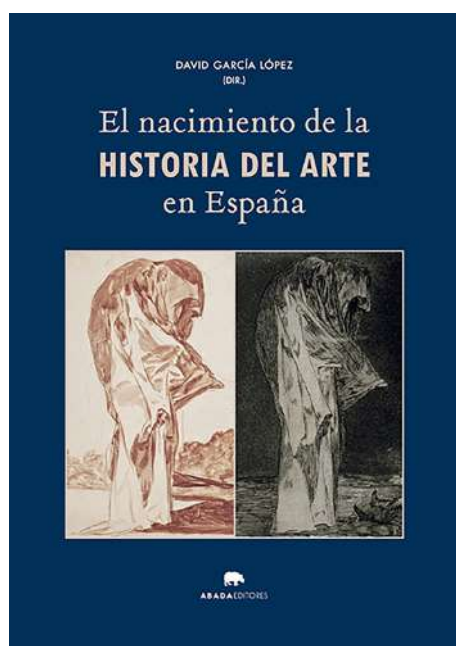
Cuando paseamos por los ensanches de nuestras ciudades no podemos dejar de admirar los edificios residenciales, o los chalets que se asoman detrás de las verjas, símbolo del éxito de la burguesía de finales del XIX y principios del XX. Una imagen de refinamiento que se rompe abruptamente si dirigimos la mirada más allá, hacia los barrios obreros que escalan las laderas o se entreveran con los pabellones industriales. Es de celebrar que la presente monografía dirija su mirada precisamente hacia estas dos tipologías habitacionales, mucho menos atendidas que la casa nobiliaria por la historiografía del arte.

El volumen, editado por los profesores de la Universidad del País Vasco María Jesús Pacho y Fernando Bartolomé, se abre con la correspondiente introducción y se estructura en nueve capítulos que concurren en un interés común: la vivienda y su ornato, circunscrita a España y los siglos XVIII, XIX y XX. Las distintas aportaciones abordan el objeto de estudio desde múltiples perspectivas, tipos, formas, materiales y significados, que comparten una premisa previa: la consideración de la casa como “ente vivo”, mudable y elocuente de códigos estéticos y mentales.

Las contribuciones discurren sobre realidades domésticas tan diversas como la casa popular y su ajuar en el Antiguo Régimen; los interiores burgueses decimonónicos, recreados con detalle; la humilde vivienda “barata” obrera promovida en Bilbao; y las necesarias obras de alcantarillado y provisión de agua. A esta heterogeneidad de intereses, los autores añaden otros más concretos que completan la urdimbre del libro: el uso del papel pintado, reflejo de un nuevo gusto; la imagen del hogar en las revistas de arte y arquitectura, que hoy sirven de fuente documental para conocer muchos interiores transformados o desaparecidos; y, finalmente, la aplicación en el hogar de los avances tecnológicos para responder a las necesidades modernas.

En definitiva, estamos ante un trabajo que presta una merecida y necesaria atención a la vivienda burguesa y obrera, muy en particular a esta última que es la gran ausente en la historiografía del arte. Tal y como se vislumbra en el título, lejos de constreñirse a los aspectos materiales de la casa, la obra ofrece el atractivo de explorarlos en función de sus habitantes y

componentes ideológicos, simbólicos y emocionales. Por este camino, los capítulos reflexionan en torno a cuestiones tan sugerentes como la intimidad, prácticas de sociabilidad, o la segregación de espacios en función del género y de su carácter público-privado. Y junto a estos asuntos se desgranán otros, no menos relevantes, como la proyección social de la familia a través de la casa y el protagonismo de la mujer en la configuración del espacio doméstico, fuera este burgués u obrero. Unos significados inmateriales que tienden lazos indisolubles y permanentes entre la vivienda y sus moradores.



EL NACIMIENTO DE LA HISTORIA DEL ARTE EN ESPAÑA.

David García López (dir.)

Editorial:
Abada Editores

ISBN:
978-84-19008-59-6

Año de edición:
2025

Madrid

Sergio Ramiro Ramírez
Instituto de Historia-CSIC
<https://orcid.org/0000-0002-4201-4780>

Este volumen colectivo trata del nacimiento y desarrollo de la disciplina de la Historia del Arte desde la segunda mitad del siglo XVIII hasta su institucionalización en la universidad española a comienzos del XX. Es, por lo tanto, un tema no demasiado frecuente en nuestro país, el de buscar las raíces de unos estudios que ahora se consideran fundamentales para entender fenómenos tales como el conocimiento del patrimonio o el de la identidad nacional, entre muchos otros. Se trata de la versión en papel del congreso que tuvo lugar en el Museo Nacional del Prado en el año 2023, donde se discutió largamente sobre todas estas temáticas. Como dicho congreso, el volumen está dirigido por el profesor David García López quien, durante los últimos años, ha desarrollado diversas iniciativas en forma de proyectos de investigación, libros y artículos, sobre la historiografía artística de la Ilustración y el Liberalismo, el periodo en el que se definió la importancia que suponía el conocimiento y el estudio de las bellas artes.

El acercamiento a esta temática se desarrolla desde una pluralidad de puntos de vista, uno de los aciertos del libro. Dividido en tres grandes áreas –“Personajes y protagonistas”, “Instituciones y geografías” y “Teoría y crítica de las artes” –; distintos estudiosos llevan a cabo sus aportaciones, que no versan tanto sobre temas ya conocidos o explorados, sino que, por el contrario, abundan las nuevas investigaciones y los enfoques singulares. Además del ya citado coordinador del volumen, participan en el libro investigadores de gran prestigio y con un recorrido científico de excelencia: Joaquín Álvarez Barrientos, Concepción Lomba Serrano, Javier González Santos, Jonatan Jair López Muñoz, Luis Arciniéga García, Jesús Pedro Lorente Lorente, Hilary Macartney, Jorge Maier Allende, Carmen de Tena Ramírez, Beatriz Blasco Esquivias, Carlos Sambricio y Adrián Fernández Almoguera.

Sería imposible desgranar aquí el contenido de todos los capítulos, pues cada uno de ellos haría necesaria una extensión superior a lo que estas líneas acostumbran, por lo que me referiré solamente a algunas de las ideas que mejor condensan las aportaciones del volumen. Como decíamos, aparecen personajes singulares de nuestra historiografía, algunos más conocidos que otros. Se estudia, por ejemplo, a Ramón de Mesonero Romanos alrededor de sus escritos sobre Madrid y las bellas artes; a Luis Eusebi, primer conserje del Museo del Prado y redactor de sus primeros catálogos, incluyendo nuevos datos sobre su persona y su obra; o a Ivo de la Cortina, un poco conocido pionero de la arqueología española, siempre en

ebullición en la propuesta de nuevos proyectos para el estudio de nuestro pasado. También se pasa revista a interesantes personajes femeninos que, desde finales del siglo XIX, cobraron un mayor protagonismo en la escritura sobre las artes, como Alicia Pérez de Gascañana o Emilia Pardo Bazán.

Pero en el volumen también se afrontan otros puntos de vista, los tratados artísticos y arquitectónicos, la crítica ilustrada del gusto desde Antonio Ponz o su desarrollo durante el siglo XIX, es decir, el nacimiento de una nueva variedad de literato que busca satisfacer e ilustrar al nuevo público que se acerca a las recientes manifestaciones de las bellas artes, a los museos y a las exposiciones temporales, poco a poco convertidas en “nacionales”. Durante el periodo también florecen centros que van ofreciendo conferencias y cátedras de historia de las bellas artes, tanto para un público neófito como para los profesionales. Para los primeros se formarán nuevas instituciones, ateneos y liceos que, a través de cátedras y conferencias públicas, acercan el desarrollo histórico-artístico a los hombres y mujeres del XIX. A la vez, los estudiantes de bellas artes también comenzarán a recibir clases de teoría e historia de las artes en los nuevos planes de estudio de las academias reales, como la de San Fernando, desde las que se exportarán a las instituciones provinciales.

Las desamortizaciones del siglo XIX y el interés por el patrimonio histórico-artístico, sobre todo en relación a sus caracteres identitarios, serán fundamentales para la necesidad de formar a nuevos profesionales. En este camino, un paso fundamental será la creación, en 1856, de la Escuela Superior de Diplomática, donde se enseñó a custodiar y clasificar dicho patrimonio. Esta institución se integraría posteriormente en la Universidad Central, donde finalmente se creó la primera cátedra de Historia del Arte de la universidad española, en 1904, que quedó a cargo del valenciano Elías Tormo.

Así, en capítulos sucesivos y desde diversas perspectivas, el lector puede sumergirse en la realidad de aquellos que comenzaron a distinguirse de los artistas eruditos que, hasta el siglo XVIII, se habían dedicado preferentemente a escribir sobre las artes. Estos nuevos literatos y críticos buscaron su nuevo espacio en la sociedad, por ejemplo, a través de la cátedra literaria que se formó en el Real Colegio de San Isidro, donde se impartieron las primeras conferencias públicas sobre historia de las artes, u ocupando puestos de relevancia en las instituciones culturales de la monarquía, como la secretaría de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, empleo desde el que figuras como Antonio Ponz o Isidoro Bosarte realizaron sus viajes artísticos. Aunque priman los estudios focalizados en la capital del reino, lugar frecuente de las iniciativas culturales, algunos de ellos examinan realidades de otras geografías, como el círculo español en Roma, el desarrollo de la historiografía artística en Sevilla o el interés del mundo británico por el arte español y los estudios artísticos que ese interés logró forjar. En definitiva, un volumen que se presume de referencia sobre los primeros pasos de la Historia del Arte en España y al que habrá que acudir con frecuencia durante los próximos años.

OBITUARIOS

IN MEMORIAM

María Ángeles Gutiérrez García († 2026)



Manuel Pérez Sánchez,
Universidad de Murcia

Hay personas cuya desaparición deja tras de sí un silencio particular, como si con ellas se extinguiera una forma delicada de inteligencia y de elegancia. Así ocurre con María Ángeles Gutiérrez García, historiadora del arte formada en la Universidad de Murcia, cuya vida estuvo consagrada al estudio del patrimonio y a la interpretación de esos signos sutiles de la cultura material —el vestido, la joya, el gesto del adorno— en los que se refleja la historia íntima de las sociedades. Quienes compartimos con ella el trabajo universitario sabemos hasta qué punto su inteligencia analítica se hallaba acompañada por una sensibilidad poco común que parecía pertenecer, discretamente, a otro tiempo.

Perteneciente al cuerpo superior de facultativos de la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, desarrolló su actividad en el Centro de Restauración de la Región de Murcia y en el Servicio de Patrimonio Histórico de la Dirección General de Patrimonio Cultural. Desde esas responsabilidades participó en la paciente y a menudo silenciosa tarea de estudiar, catalogar y preservar los bienes que componen la memoria artística de la región. Su autoridad profesional se vio reconocida también mediante su pertenencia al comité de tasación de bienes muebles del patrimonio cultural regional, donde su criterio experto era particularmente estimado.

Una etapa particularmente significativa de su trayectoria quedó asociada al Museo de Bellas Artes de Murcia, institución que dirigió desde la década de los noventa hasta el año 2008. A ella se debe, en gran medida, la concepción intelectual del museo en su configuración actual, pues supo pensar sus colecciones y su discurso expositivo con una mirada histórica y coherente que otorgaba pleno sentido a la pintura murciana dentro de su propio devenir artístico. Durante aquellos años el museo consolidó su papel como espacio de estudio e investigación, lugar donde las obras podían dialogar con la mirada contemporánea sin perder la resonancia de su tiempo.

Su vocación investigadora se manifestó desde fechas tempranas en numerosos trabajos publicados en revistas especializadas —entre ellas *Imafronte*, donde vieron la luz varias de sus aportaciones— y en diversas obras colectivas. En esas páginas abordó cuestiones relativas a los fondos artísticos del museo, a la pintura del siglo XIX y a distintos aspectos de las artes decorativas y de la cultura del objeto. Abanicos, joyas, retratos o tejidos adquirían en sus estudios una elocuencia inesperada, como si bajo la superficie ornamental de aquellos objetos se ocultara un lenguaje complejo que ella sabía descifrar con particular intuición.

La indumentaria del siglo XIX constituyó, entre todos esos intereses, el territorio intelectual que más hondamente despertó su sensibilidad. A ese campo dedicó estudios que exploraban la relación entre literatura, imagen y moda en la cultura decimonónica, línea de investigación que culminó en su tesis doctoral, *Imagen femenina en la literatura española del último tercio del siglo XIX: de Benito Pérez Galdós a Emilia Pardo Bazán*, defendida en la Universidad de Murcia (2019) con la máxima calificación de sobresaliente cum laude. A quien escribe estas líneas le cupo el honor de dirigir aquel trabajo y de acompañarla en una investigación que revelaba con claridad la finura de su mirada y la elegancia intelectual con la que se acercaba a los mundos culturales que tanto amaba.

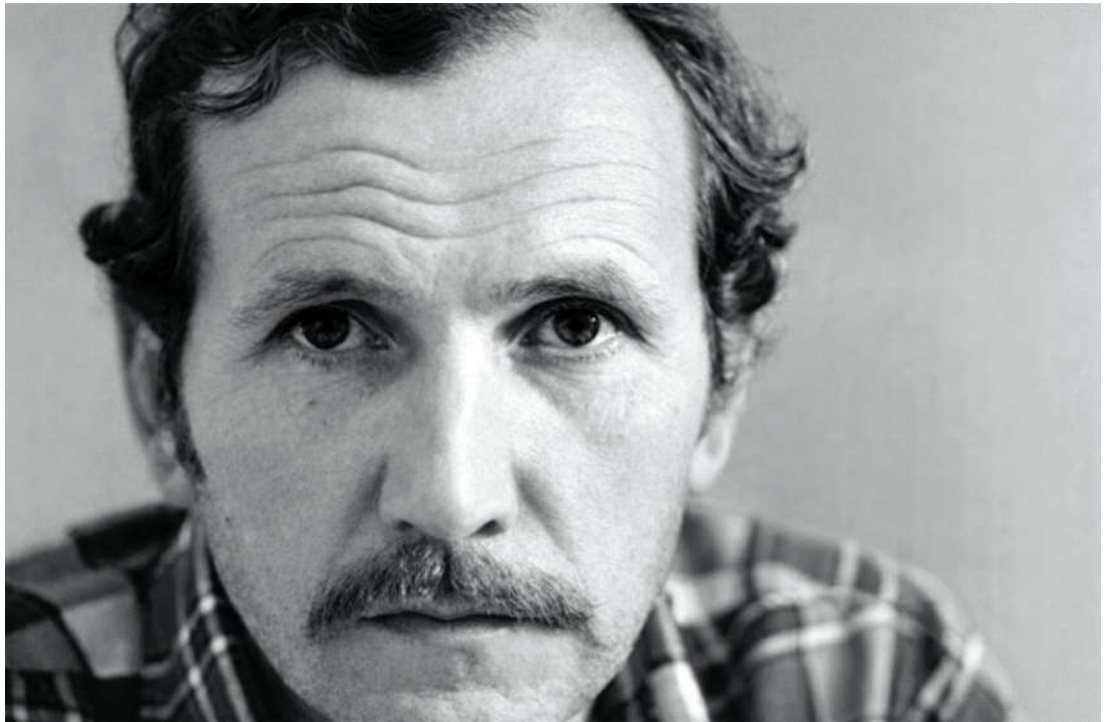
Su vida académica estuvo igualmente vinculada a los grupos de investigación del Departamento de Historia del Arte. Formó parte desde sus inicios del grupo *Artes Suntuarias*, germen de una línea de estudios dedicada al análisis de los objetos preciosos y de la cultura material, y posteriormente del grupo *Cultura Material, Arte e Imagen*, que prolongó y renovó aquella orientación investigadora. Participó asimismo en el Centro de Expertización de Arte de la universidad, colaborando activamente en las actividades científicas allí organizadas, muy especialmente en los cursos y simposios dedicados a *El Arte de la Plata y otras artes suntuarias*, encuentros en los que su presencia resultaba siempre esperada.

Quienes asistieron a aquellas sesiones recuerdan con particular viveza algunas de sus intervenciones. Permanece en la memoria su recordada conferencia “Joyas perversas”, ejemplo de su capacidad para descubrir significados insospechados en el universo del adorno. María Ángeles supo advertir, cuando apenas comenzaban a explorarse estas cuestiones, que los objetos del vestido y de la apariencia constituían un lenguaje cargado de matices sociales, simbólicos y emocionales. Allí donde otros veían simples accesorios, ella encontraba signos de identidad, de deseo, de representación y de poder.

También ejerció durante muchos años como profesora asociada del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Murcia, donde dejó un recuerdo particularmente vivo entre compañeros y alumnos. Poseía el raro don de la narración y una conversación rica en matices que transformaba cualquier clase o lección magistral en un relato lleno de gracia. Quienes la conocieron recuerdan asimismo su elegancia natural, siempre armoniosa y nunca afectada, como si en su modo de estar en el mundo resonara discretamente la estética del siglo XIX que tanto admiraba. Le apasionaba la alta costura, viajaba con curiosidad incansable y poseía una extraordinaria memoria olfativa que le permitía reconocer perfumes con sorprendente precisión, aconsejándolos con una intuición delicada y certera. Aquella sensibilidad por los detalles parecía prolongar, en la vida cotidiana, el mismo interés que mostraba en sus investigaciones por las formas sutiles de la cultura material.

Había además en ella una profunda fidelidad a los paisajes de su memoria. Amaba con pasión los lugares de su infancia, La Puebla de Don Fadrique (Granada) y Rojales (Alicante), territorios íntimos donde se entrelazaban recuerdos familiares y primeras experiencias de vida. Encontraba también una felicidad serena en Yeste (Albacete), y muy particularmente en Totana (Murcia), que con el paso del tiempo llegó a considerar su segunda casa. Allí, en su coqueta vivienda de Montisol, pasaba muchos fines de semana y largos periodos estivales, bajo la presencia tranquila del cercano Santuario de Santa Eulalia, disfrutando de una quietud luminosa que contrastaba con el ritmo intenso de su vida intelectual. Aquel lugar, tan ligado a su vida personal, despertó también su interés como historiadora del arte. A él dedicó varios trabajos publicados en la revista *Cuadernos de la Santa*, en los que abordó con sensibilidad el estudio de la iconografía y de las representaciones pictóricas de la mártir.

María Ángeles Gutiérrez García fue, en definitiva, una mujer culta y generosa, de conversación viva y temperamento cordial. Cantaba copla con una voz hermosa, relataba con encanto historias y anécdotas, y poseía esa rara cualidad que hace de la inteligencia una forma de elegancia. Con su desaparición se pierde una historiadora atenta y original, una profesora recordada con afecto y una presencia cuya elegancia intelectual parecía provenir de ese mundo decimonónico que tanto estudió y amó. Permanece su obra, permanece el recuerdo de su conversación luminosa y queda también la impresión —difícil de nombrar sin cierta melancolía— de haber conocido a una mujer que parecía caminar, con naturalidad y discreción, entre nuestro tiempo y aquel siglo XIX al que supo mirar siempre con inteligencia y con afecto.



Paco Salinas, retrato de José Hernández Pina, Letur, 1978.

José Fernando Vázquez Casillas
Universidad de Murcia

Conocí a Pepe Pina en torno al año 2002, en el marco de mi investigación doctoral, desarrollada en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Murcia y centrada en el papel de la fotografía en la Región de Murcia a finales del siglo XX. Aquel primer encuentro se produjo gracias a Paco Salinas, quien se convertiría en mi maestro y que mantenía, a su vez, una estrecha amistad con Pepe. El estudio atendía no solo al análisis de las obras realizadas, sino también a las trayectorias vitales de sus autores y a los condicionantes sociales y profesionales que influyeron en su desarrollo, con el propósito de fijar, desde una perspectiva histórica, la evolución de la fotografía en ese periodo.

El planteamiento metodológico se apoyó de forma decisiva en entrevistas personales con los protagonistas del panorama fotográfico de esta zona del Levante español, ante la ausencia de trabajos previos de suficiente entidad. Fue en ese contexto donde se estableció un contacto directo con Pepe, mediante una serie de conversaciones destinadas a reconstruir su biografía, su itinerario creativo, su relación con la práctica fotográfica y los colectivos en los que se inscribió su trayectoria. Este proceso de recuperación de su microhistoria adquiere una dimensión que trasciende lo individual, dada su condición de referente en el ámbito fotográfico regional. El término *regional* se emplea aquí de forma consciente, ya que pocas figuras encarnan con tanta claridad el perfil de aquellos fotógrafos que, iniciados en la década de 1960 en España, mantuvieron con continuidad, sensibilidad y rigor una concepción de la imagen estrechamente vinculada al territorio, a la experiencia vivida y a una mirada de raíz humanista.

El trabajo con estos autores se articulaba a partir de sus vivencias y de su memoria personal: dudas, logros, expectativas y también silencios. Cada entrevista aportaba una pieza a un relato coral que comenzaba a adquirir coherencia histórica. En ese proceso, la voz de Pepe resultó especialmente significativa, tanto por la amplitud de su recorrido como por la claridad con la que reflexionaba sobre su propio camino y sobre el sentido profundo del acto fotográfico.



José Hernández Pina, Cañamares (Cuenca), 1998.

Para situar adecuadamente su figura resulta necesario atender a su contexto generacional. José Hernández Pina (Lobosillo, Murcia, 1943) pertenece al grupo más veterano de los creadores que protagonizaron la renovación fotográfica murciana de finales del siglo XX. Fue miembro fundador, en 1965, de la Asociación Fotográfica Murciana de Educación y Descanso, institución clave en la formación de numerosos fotógrafos aficionados. Su perfil responde al modelo característico de la época: una etapa inicial autodidacta, seguida de un perfeccionamiento técnico en el ámbito asociativo y una participación continuada en certámenes, complementada con lecturas especializadas que consolidaron una orientación estética firmemente vinculada al realismo.

Su aproximación a la fotografía estuvo ligada, en un primer momento, a su afición al montañismo. Como miembro activo del Club Montañero de Murcia, documentó sus incursiones en la naturaleza como testimonio de la experiencia vivida. Con el paso del tiempo, esa relación se invirtió y la búsqueda de imágenes se convirtió en el verdadero motor del viaje. Desde entonces, el medio natural quedó integrado de forma estructural en su obra.

Entre 1965 y finales de la década de 1970 desarrolló una producción vinculada al reportaje y al mundo de los concursos, aunque ya entonces trabajaba de manera sistemática por series, guiado por inquietudes personales más que por objetivos competitivos. En 1978 se incorporó al Colectivo Imágenes, grupo esencial en la difusión de una concepción renovada del lenguaje fotográfico en Murcia, del que formó parte hasta 1982. En ese momento, su experiencia le permitía utilizar el concurso no como un fin en sí mismo, sino como un cauce de visibilidad, al tiempo que orientaba su producción hacia ámbitos de mayor proyección pública, especialmente a través de publicaciones.

Su obra puede articularse en torno a tres ejes constantes: la naturaleza, el ser humano y el viaje. Desde los años sesenta se inscribe en un realismo de base humanista, en el que el paisaje es experiencia vivida y la figura humana aparece integrada de forma orgánica en su entorno cultural y natural. Espacios abiertos, una atención cuidadosa a la luz —especialmente en los momentos liminares del día— y una espera paciente del instante preciso caracterizan buena parte de su producción.

Desarrolló un extenso trabajo de reportaje humano y antropológico tanto en contextos lejanos —con especial atención a Marruecos desde mediados de los años sesenta, y posteriormente a distintos países de África y Asia— como en su entorno más inmediato, la Región de Murcia. En todos los casos, sus imágenes se construyen como testimonio de la vida cotidiana, sin escenificación, mediante una narración visual clara que dota a las composiciones de un notable valor documental y humano.

De manera paralela, la fotografía de paisaje se consolidó como uno de los ámbitos más personales de su producción. En ella despliega una mirada atenta, abierta a la belleza de lo observado, donde la luz y el color adquieren un papel expresivo esencial. Sus encuadres se sitúan en un territorio intermedio entre el documento y una cierta idealización poética, resultado de una elección consciente del encuadre, del momento lumínico y de la intensidad cromática.

Desde el punto de vista técnico, comenzó trabajando en blanco y negro, pero incorporó tempranamente el color como elemento central de su lenguaje, hasta convertirlo en uno de los rasgos distintivos de su labor. En sus imágenes, el cromatismo actúa como un recurso interpretativo que construye atmósferas y sugiere emociones más allá de la mera descripción.

Junto a estas líneas principales, cultivó la fotografía submarina desde los años setenta, ámbito en el que obtuvo reconocimientos internacionales, y exploró de forma puntual el fotomontaje, desarrollando imágenes de carácter más onírico sin abandonar su base realista.

En conjunto, su producción configura un corpus coherente y sostenido en el tiempo, en el que naturaleza y ser humano dialogan de forma constante. A través de ella, Pepe Pina no solo documentó lugares y culturas, sino que dejó constancia de una manera de mirar basada en la paciencia, el respeto por lo real y una profunda atención a lo vivido.

La difusión de su trabajo siguió un itinerario acorde con esta concepción de la imagen. Tras una etapa inicial vinculada al ámbito asociativo y a los concursos, su proyección se amplió a finales de los años setenta y comienzos de los ochenta, coincidiendo con su participación en el Colectivo Imágenes. Las exposiciones realizadas con este grupo —galería Yerba (1979), Sala Municipal de Santa Isabel (1980) y Sala Xocolat de Mallorca (1981)— marcaron un punto de inflexión. A ello se sumó la obtención del Premio Planeta de Fotografía en 1981, seguida de su primera muestra individual en 1982 y de su participación, en 1983, en la exposición *259 Imágenes. Fotografía actual en España*, celebrada en el Círculo de Bellas Artes de Madrid.

Durante las décadas de 1980 y 1990 su presencia fue constante en exposiciones colectivas dedicadas a la fotografía contemporánea en la Región de Murcia, donde fue reconocido como una de las miradas más sólidas en los ámbitos del paisaje y el reportaje humano. No obstante, el libro constituyó el espacio de proyección más estable de su trabajo. A través de publicaciones como *Imágenes de la Costa Cálida* (1988), *Murcia. Imágenes de una región* (1990), *Murcia, una región en fiestas* (1993) o *España Natural* (2001), configuró un conjunto visual coherente que articula sus dos grandes líneas temáticas: la naturaleza y el ser humano en su entorno.

Estas publicaciones consolidaron su papel como uno de los principales intérpretes visuales del territorio murciano y fijaron una memoria gráfica de paisajes, celebraciones y formas de vida que hoy posee un indudable valor cultural y documental.

Desde una consideración personal, Pepe Pina fue, además, un referente humano y creativo. Su práctica no respondió a una lógica estrictamente profesional, sino a una relación profunda con la imagen como forma de conocimiento y crecimiento propio. Trabajó siempre en un entorno de compañerismo y respeto, entendiendo la fotografía como un ejercicio de honestidad, coherencia y atención al mundo.

Con su fallecimiento en 2025 se pierde una de las figuras que contribuyeron de manera decisiva a sostener y dar forma a la fotografía murciana de finales del siglo XX. Permanece, sin embargo, su obra y, con ella, una mirada atenta y comprometida que sigue interpelando a quienes se aproximan a la fotografía desde el respeto por lo real y por las personas.