Santander

Estudios de Patrimonio

9 / 2026



Santander

Estudios de Patrimonio

9 / 2026

UC | Universidad de Cantabria

Santander : estudios de patrimonio. – N. 9 (2026) – Santander, Universidad de Cantabria, Facultad de Filosofía y Letras, 2018-

Anual

ISSN-L e ISSN 2605-4450 (ed. impresa)

ISSN 2605-5317 (ed. digital)

1. Bienes culturales-Protección. 2. Arte-Historia. I. Universidad de Cantabria. Facultad de Filosofía y Letras.

Santander. Estudios de Patrimonio es una revista científica de periodicidad anual, publicada por la Universidad de Cantabria. Se compone de tres secciones o apartados: uno primero con artículos abiertos a cualquier investigador sobre los variados aspectos que abarca el Patrimonio Histórico, Territorial y Artístico; una segunda sección en donde se dan a conocer investigaciones de los doctorandos, así como las surgidas a partir de Trabajos Fin de Máster, avances de estudios y estados de la cuestión de nuevas investigaciones de futuros doctores. Además, la revista incluye una tercera sección con reseñas de publicaciones recientes sobre patrimonio.

La revista está abierta a todo tipo de colaboración externa y se acepta la participación de investigadores sobre el patrimonio. Antes de su publicación, los escritos son analizados por el software *iThenticate* y revisados por pares ciegos a los que se indica la sección a la que han sido enviados.

Para el envío de originales, consultar https://santanderestudiospatrimonio.unican.es/index.php/sanespat/about/submissions

Como se recoge en el apartado Avisos de derechos de autor/a, la revista *Santander. Estudios de Patrimonio* conserva los derechos de copyright de los textos publicados, pero favorece y permite su reutilización bajo la licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0, tal como se recoge en el apartado Licencia y en este enlace: https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es
El Equipo editorial no se responsabiliza de las opiniones expresadas por los autores ni de los derechos devengados por la reproducción de las imágenes publicadas que son responsabilidad de los autores de acuerdo con las normas de la revista.

Santander. Estudios de Patrimonio
Facultad de Filosofía y Letras. Edificio Interfacultativo. Avda. de los Castros, 52
39005 - Santander
UNIVERSIDAD DE CANTABRIA
Editorial Universidad de Cantabria
© Diseño y maquetación: Alberto y Gonzalo Barrón Ruiz de la Cuesta
© Universidad de Cantabria, 2026
Edición subvencionada por el Vicerrectorado de Investigación, Transferencia y Doctorado.
ISSN-L e ISSN 2605-4450 (ed. impresa)
ISSN 2605-5317 (ed. digital)
DL SA 622-2018

Fotografías de portada y contraportada: *Bóveda de la cabecera y detalle de la clave polar con la Trinidad*, San Juan de Arteaga, 1515-1529, Iglesia de San Pedro, Aránguiz (Álava)

Equipo Editorial
Director: Aurelio Á. Barrón García. UC, España
Secretarios y editores: Alberto Barrón Ruiz de la Cuesta y Francisco Saulo Rodríguez Lajusticia. UC, España

Comité Científico
José Ramón Aja Sánchez. UC, España
Miguel Ángel Aramburu-Zabala Higuera. UC, España
Alberto Barrón Ruiz de la Cuesta. Santander. Estudios de Patrimonio
Rebeca Carretero Calvo. Universidad de Zaragoza, España
Jesús Criado Mainar. Universidad de Zaragoza, España
Gerardo Cueto Alonso. UC, España
Virginia Cuñat Ciscar. UC, España
Juan Carlos García Codron. UC, España
Eloy Gómez Pellón. UC, España
Nuno Cruz Grancho. ARTIS/ Instituto de História da Arte. Univ. Lisboa, Portugal
Celestina Losada Varea. Centro Universitario CIESE, Fundación Comillas, España
María Teresa Paliza Monduate. Universidad de Salamanca, España
Francisco Saulo Rodríguez Lajusticia. UC, España
Antonio Vannugli. Università degli Studi del Piemonte Orientale "Amedeo Avogadro", Italia
Luis Vasallo Toranzo. Universidad de Valladolid, España

Consejo Editorial
Manuel Arias Martínez. Museo Nacional del Prado, España
Begoña Arrúe Ugarte. Universidad de La Rioja, España
Eduardo Azofra. Universidad de Salamanca, España
Alicia Azuela de la Cueva. Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM)
Adrià Besó Ros. Universitat de València, España
Magdalena Cerdà Garriga. Universitat de les Illes Balears, España
Elena De Laurentiis. Società Internazionale di Storia della miniatura, Italia
Concepción Diego Liaño. Universidad de Cantabria, España
Pedro Luis Echeverría Goñi. Universidad del País Vasco, España
Alejandro García Avilés. Universidad de Murcia, España
Fernando Grilo. Universidade de Lisboa, Portugal
Fernando Gutiérrez Baños. Universidad de Valladolid, España
Christiane Heine. Universidad de Granada, España
Eduardo Lamas. Institut royal du Patrimoine artistique (IRPA) – Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium (KIK). Bruselas, Bélgica
Julien Lugand. Université de Perpignan-Via Domitia, Francia
Guadaira Macías Prieto. Universitat de Barcelona, España

Cruz María Martínez Marín. Universidad de Cantabria, España
Francisco Javier Montalvo Martín. Universidad de Alcalá, España
Eva Moreda Rodríguez. University of Glasgow, UK
Clara Maria Martins de Moura Soares. Universidade de Lisboa, Portugal
Manuel Pérez Hernández. Universidad de Salamanca, España
Ana Pérez Varela. Universidade de Santiago de Compostela, España
María José Redondo Cantera. Universidad de Valladolid, España
Christine Seidel. Staatsgalerie Stuttgart, Alemania
Daniela Alejandra Sbaraglia. Università degli Studi di Roma Tor Vergata. Italia
Teresa Leonor M. Vale. Universidade de Lisboa, Portugal
José Javier Vélez Chaurri. Universidad del País Vasco, España

Revisores de los números 7, 8 y 9 de los años 2024-2026

ACERBI, Silvia
ÁLVAREZ RODRÍGUEZ, María Victoria
AÑÍBARRO RODRÍGUEZ, Javier
ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, Miguel Ángel
ARRÚE UGARTE, Begoña
ÁVILA DE LA TORRE, Álvaro
AYORA TALAVERA, Sofía
AZOFRA AGUSTÍN, Eduardo
BARRÓN RUIZ DE LA CUESTA, Alberto
BARTOLOMÉ GARCÍA, Fernando
BECERRA FERNÁNDEZ, Daniel
BESÓ ROS, Adrià
CANDELA ROMERO, Gustavo
CARBONELL BORIA, María José
CARRETERO CALVO, Rebeca
CIRICI NARVÁEZ, Juan Ramón
CRIADO MAINAR, Jesús
CUÑAT CISCAR, Virginia
DE GARAY, Graciela
ESPINO CALVO, Blanca del
ESTEBAN LÓPEZ, Natividad
EZQUERRA REVILLA, Ignacio
FERNÁNDEZ MATEOS, Rubén

FLORES-ALÉS, Vicente
GARCÍA MANSO, Angélica
GARCÍA-MARÍN, Ramón
GARCÍA ZAPATA, Ignacio José
GIL DE ARRIBA, Carmen
GÓMEZ DARRIBA, Javier
GÓMEZ PELLÓN, Eloy
GRANCHO, Nuno Cruz
GUTIÉRREZ-HERNÁNDEZ, Alexandra M.
HERRERA HERNÁNDEZ, Victoria Eugenia
HOYO MAZA, Sara del
HOYOS ALONSO, Julián
JAPÓN FRANCO, Rafael
JIMÉNEZ GARCÍA, Jesús Ángel
LA SPINA, Vincenzina
LACOUR JIMÉNEZ, Rafael Ángel
LEDESMA, Antonio
LOMBILLO, Ignacio
LORDUY OSÉS, Lucas
LOSADA VAREA, Celestina
LUGAND, Julien
MANCEBO ROCA, Juan Agustín
MARTÍN GARCÍA, Ana
MIGUÉLIZ VALCARLOS, Ignacio
MILLAN RABASA,Marc
MONJO CARRIÓ, Juan
MONTALVO MARTÍN, Francisco Javier
MONT MUÑOZ, Ismael
MONTES GONZÁLEZ, Francisco
MORIENTE DÍAZ, David
MOURA SOARES, Clara María Martins de
MORO PALACIOS, Isabel
MOYA MUÑOZ, Jorge
NOGUÉS LINARES, Soledad
ORTUETA HILBERATH, Elena de
PALIZA MONDUATE, María Teresa
PALOMERO PÁRAMO, Jesús Miguel
PALOMO DUARTE, Miguel
PEÑA VELASCO, María Concepción de la
PÉREZ AGUIRRE, Dulze María
PÉREZ AMORES, Grecy

PÉREZ DÍAZ, Sebastián
PÉREZ VARELA, Ana
PONS PONS, Anacleto
RABASA DÍAZ, Enrique
RIEGO AMÉZAGA, Bernardo
RODRÍGUEZ LAJUSTICIA, Francisco Saulo
ROSALES MENDOZA, José Manuel
RUPÉREZ ALMAJANO, Nieves
SAAVEDRA ARIAS, Rebeca
SÁNCHEZ SÁNCHEZ, David
SBARAGLIA, Daniela Alejandra
SETIÉN MARQUÍNEZ, Jesús
TERUEL SERRANO, María Dolores
TORRES ARROYO, Ana María
TRAMULLAS SAZ, Jesús
TRAVÉ MOLERO, Raúl
VANNUGLI, Antonio
VASALLO TORANZO, Luis
VÁZQUEZ ASTORGA, Mónica
VELÁZQUEZ HERNÁNDEZ, Aurelio

Índice / Table of Contents

ARTÍCULOS / ARTICLES 15

Andueza Unanua, Pilar, *Los catálogos comerciales en la Inglaterra victoriana: una nueva fórmula para el amueblamiento del espacio doméstico burgués a finales del siglo XIX / Trade catalogues in Victorian England: a new approach to furnishing the bourgeois domestic interior in the late nineteenth century* 17

Ayora Talavera, Sofía y Ramírez Alpuche, Marysol, *Potencial del vacío urbano como patrimonio y vínculo entre lo cotidiano y lo sagrado: el espacio del ruedo en Yucatán, México / The potential of the urban void as heritage and as a link between the everyday and the sacred: the* ruedo *in Yucatán, Mexico* 65

Baladrón Alonso, Javier, *Mariano García Maestro (1896-1977): aproximación biográfica a un pintor, decorador, escenógrafo y restaurador vallisoletano / Mariano García Maestro (1896-1977): a biographical approach to a painter, decorator, scenographer and restorer from Valladolid* 95

Barrón García, Aurelio Á., *La iglesia de Aránguiz (Álava), obra de San Juan de Arteaga, arquitecto tardogótico, 1515-1529 / The church of Aránguiz (Álava), by San Juan de Arteaga, a Late-Gothic architect, 1515-1529* 137

Çaushi, Edlira y Ndreçka, Erinda, *Dolma-tekke in Kruja (Albania): A preliminary research approach to interior artistic decoration, techniques, and materials used / Dolma-tekke en Kruja (Albania): un enfoque de investigación preliminar sobre la decoración artística del interior, las técnicas y los materiales utilizados* 201

Criado Mainar, Jesús, *La traza del retablo mayor del monasterio de Nuestra Señora de Rueda (Zaragoza). 1599 / The* traza *for the high altarpiece of the Monastery of Nuestra Señora de Rueda (Zaragoza). 1599* 231

Lorduy-Osés, Lucas, *La mujer indígena mexicana en la obra plástica del escultor Josep Cañas (1948-1955) / The indegenous Mexican woman in the plastic work of the sculptor Josep Cañas (1948-1955)* 259

Loren-Méndez, Mar; Ferreira Lopes, Patricia; Espino Hidalgo, Blanca del y García de Casasola Gómez, Marta, *Hacia una estrategia de accesibilidad y visibilidad del patrimonio contemporáneo: análisis y diagnóstico del sistema de gestión de la información de Andalucía / Towards a strategy for accessibility and visibility of contemporary heritage: analysis and diagnosis of the information management system in Andalusia* 307

Moya Valgañón, José Gabriel, *Aspectos bastante desconocidos de la colección vizcaína Solano / Quite unknown aspects of the Vizcaya Solano collection* 339

Pérez Varela, Ana, *Nuevas aportaciones al catálogo de la familia Otero: platería civil y religiosa de un obrador compostelano entre los siglos XIX y XX / New additions to the catalogue of the Otero family: secular and religious silverwork from a Santiago de Compostela workshop between the nineteenth and twentieth centuries* 365

Valencia Palacios, Marco, *Cementerios históricos de Valparaíso, Chile. Gestión de un patrimonio en riesgo / Heritage cementeries of Valparaiso, Chile. Management of a heritage site at risk* 401

INVESTIGACIONES INICIADAS / INITIATED RESEARCHES 441

Conti Angeli, Tonino, *Los manuscritos de Camilian Demetrescu (1969-2012). Prolegómenos de su creación artística / The manuscripts of Camilian Demetrescu (1969-2012). Prolegomena to his artistic oeuvre* 443

Cortés Perruca, José Luis, *De la corte al altar: el Peinador de la Reina de Olvés (Zaragoza), mueble de ámbar báltico / From court to altar: the Queen's Cabinet of Olvés (Zaragoza), a piece of Baltic amber furniture* 467

Escorial Esgueva, Juan, *Nuevos datos sobre Juan de Vallejo: entre el patrimonio familiar y la actividad constructiva / New data on Juan de Vallejo: between family heritage and building activity* 495

Salas-Bustamante, Jesús, *Ruralidad extrema y modernidad: una reflexión en torno al valle de Tudanca / Extreme rurality and modernity: a reflection on the Tudanca Valley* 517

Yenokyan, Ashkhen, *The decoration of Armenian princely headdress during the Mongolian period (XIII-XIV centuries) / La decoración del tocado principesco armenio durante el período Mongol (siglos XIII-XIV)* 537

Agoiz Gómez, Miguel Ángel; Cantos Martínez, Olga y Criado Mainar, Jesús, *"De madera y alabastro". El retablo de la Visitación de la Virgen de la Catedral de Tarazona. En la tradición escultórica del Primer Renacimiento aragonés*, Tarazona, Institución "Fernando el Católico" - Centro de Estudios Turiasonenses, 2025. (Cruz María Martínez Marín) 559

Carretero Calvo, Rebeca, *El veneciano Ambrosio Marieschi y la técnica de la* scagliola *en la antigua Corona de Aragón en los Siglos XVII y XVIII*, Tarazona, Institución "Fernando el Católico" - Centro de Estudios Turiasonenses, 2026. (Miguel Ángel Aramburu-Zabala Higuera) 562

Di Liscia, María Silvia y Sanz Jara, Eva, *Museos comunitarios en el ámbito Iberoamericano. Entre esencias del pasado y propuestas alternativas*, Sevilla, Editorial Universidad de Sevilla, 2025. (María Alejandra Pupio) 565

Fernández Mateos, Rubén, *El escultor Gregorio Español (1554-1631) y los seguidores de Gaspar Becerra en la antigua diócesis de Astorga*, León, Universidad de León, 2024. (Aurelio Á. Barrón García) 569

Artículos

Los catálogos comerciales en la Inglaterra victoriana: una nueva fórmula para el amueblamiento del espacio doméstico burgués a finales del siglo XIX

Trade catalogues in Victorian England: a new approach to furnishing the bourgeois domestic interior in the late nineteenth century

Pilar Andueza Unanua

Universidad de La Rioja
Departamento de Ciencias Humanas, Área de Historia del Arte
Edificio Vives. C/ Luis de Ulloa, 2. 26004 – Logroño
m-del-pilar.andueza@unirioja.es
ORCID: https://orcid.org/0000-0001-5844-5609
Fecha de envío: 21/6/2026. Aceptado: 10/9/2026
Referencia: *Santander. Estudios de Patrimonio*, 9 (2026), pp. 17-64.
DOI: https://doi.org/10.22429/Euc2026.sep.09.01
ISSN-L e ISSN 2605-4450 (ed. impresa) / ISSN 2605-5317 (digital)

Resumen: Este artículo examina los catálogos comerciales ingleses de muebles publicados en Londres durante el último tercio del siglo XIX para ponerlos en relación con la cultura material y el espacio doméstico burgués. Tras contextualizar los volúmenes dentro de las nuevas fórmulas comerciales y publicitarias desarrolladas por las empresas para vender sus productos, el trabajo analiza y compara diez catálogos, atendiendo a sus características formales y su estructura. A través de ellos, se exploran las estrategias comerciales, los departamentos y los servicios ofertados por las compañías, y se estudian las tipologías, estilos, materiales y técnicas del mobiliario presentado en sus páginas.

Palabras clave: Catálogos comerciales; mobiliario victoriano; Inglaterra; siglo XIX; cultura material; espacio doméstico; burguesía; publicidad.

Abstract: This article examines English furniture trade catalogues published in London during the final third of the nineteenth century, establishing their connection with material culture and the middle-class domestic interiors. After contextualizing these volumes within the new commercial and advertising strategies developed by companies to market their goods, the paper analyses and compares ten specific catalogues based on their formal characteristics and structure. Through this corpus, the study explores the commercial strategies, departments, and services offered by these firms, while also examining the typologies, styles, materials, and techniques of the furniture featured within their pages.

Keywords: Trade catalogues; Victorian furniture; England; 19th century; material culture; domestic space; middle class; advertising.

*****

1. Introducción

La mentalidad burguesa desempeñó un papel fundamental en la configuración del espacio doméstico decimonónico europeo y americano al consagrar la casa como santuario de la familia, de la vida hogareña y de la privacidad. Este marco ideológico resultó determinante, pues influyó directamente en la concepción, distribución y funcionalidad de las estancias, así como en los criterios de amueblamiento y decoración. De igual modo, el impacto de la Revolución Industrial fue decisivo. De hecho, los avances tecnológicos y científicos tuvieron una repercusión trascendental en la vivienda al poner a su servicio un extenso conglomerado de materiales, objetos y artefactos, cuya producción en serie, y consecuente abaratamiento, permitió progresivamente a las clases medias el acceso a ellos, contribuyendo, además, a la mejora de las condiciones de higiene y confort doméstico.[1]

Una de las novedosas fórmulas para la venta de todos aquellos productos fue el catálogo comercial y es precisamente en este tipo de publicidad ilustrada donde se ubica nuestro trabajo, centrado en los catálogos ingleses de mobiliario de finales del siglo XIX. No se trata de una elección al azar. Bien al contrario, Inglaterra fue el país europeo donde estas publicaciones alcanzaron un mayor desarrollo en aquellas fechas, reflejando en sus páginas un estilo mobiliar y ornamental propio. A pesar de que se ha reconocido su riqueza informativa, como veremos, resulta llamativa la limitada atención que se les ha prestado hasta el momento en el ámbito de la historia del arte, de donde deriva nuestra investigación, que puede ligarse, además, con estudios sobre cultura material, historia del consumo, prácticas de la domesticidad o vida cotidiana.

2. Nuevas fórmulas de comunicación comercial

Para iniciar este artículo, toca retomar la Revolución Industrial. La necesidad de dar salida a los excedentes productivos, expandir los mercados y lograr puntos de venta más eficientes introdujo en el siglo XIX no solo nuevos modelos de organización empresarial, sino también innovadores mecanismos para su comercialización, desde espacios expositivos en las propias fábricas y talleres, hasta extensas tiendas especializadas y grandes almacenes, generando así el nacimiento y desarrollo de un nuevo género arquitectónico que, con su ubicación y concentración en determinadas calles de la ciudad,

1 Sobre este tema puede verse: ANDUEZA UNANUA, Pilar, "Artefactos, muebles y objetos que transformaron el espacio doméstico burgués en el siglo XIX, en PACHO FERNÁNDEZ, María Jesús y BARTOLOMÉ GARCÍA, Fernando R. (coords.), *La casa, intimidad y nuevos usos del espacio doméstico, Madrid*, Catarata, 2024, pp. 61-93.

contribuyó a la jerarquización del espacio urbano y a la valorización del suelo, como ocurrió, por ejemplo, con el West End de Londres. Dotada de amplios escaparates acristalados y diversas secciones y departamentos, esta nueva arquitectura comercial fue evolucionando a lo largo de la centuria desde una apariencia sencilla y utilitaria, hasta otra monumental, ornamental y transmisora de ostentación y riqueza, a pesar de ofrecer productos estandarizados. El propio edificio, con sus grandes ventanales y sus espacios resplandecientes y suntuosos, se erigió en un reclamo publicitario. Se trataba de impresionar, seducir y estimular al comprador, haciendo de las compras un placer festivo en aquella naciente sociedad de masas de fuertes impulsos consumistas. Allí, los sectores asalariados emulaban las pautas de consumo de los grupos socialmente más acomodados y se mimetizaban con la burguesía.[2] No en vano, el acceso y circulación eran libres y no había obligación de compra. Los productos se ofrecían a un precio fijo, se podían examinar, devolver, cambiar y pagar a plazos, todo ello atendido por un personal que transmitía confianza y bajo una constante sensación de lujo (Fig. 1).[3]

Pero aquel despliegue no era suficiente para aumentar ventas y obtener beneficios económicos. Paralelamente, hubo que buscar nuevas fórmulas de comunicación comercial, tanto para darse a conocer, como para generar demanda y atraer clientes, moviendo su voluntad hacia el gasto. La solución se halló en la publicidad, que ahora, en el mundo finisecular, coincidiendo con la modernización de las sociedades occidentales y el triunfo de las ideas liberales, alcanzó su consagración y madurez, al constatarse que gracias a ella se acrecentaba la confianza del público en la marca o en el producto.[4] Por eso, las empresas desplegaron diversas estrategias, entre las que queremos destacar dos que fueron especialmente utilizadas en el comercio de muebles y decoración: los anuncios en la prensa, fórmula que se coronó muy exitosa

2 GARCÍA VÁZQUEZ, Carlos, "Sociabilización y metrópoli a finales del siglo XIX: los espacios para el consumo de masas. Los almacenes Wertheim en Berlín", *Scripta Nova*, 2/28 (1998); FACIABÉN LACORTE, Patricia, "Los grandes almacenes en Barcelona", *Scripta Nova*, 7/140 (2003); SERRANO SÁSETA, Rafael, "Modernismo y primeras sociedades consumistas. El caso de los grandes almacenes", en *Congreso Internacional el Modernismo en el Arco Mediterráneo. Arquitectura, arte, cultura y sociedad*, Cartagena, Universidad Politécnica de Cartagena, 2016, pp. 770-775. Un estudio sobre la influencia del comercio minorista y los grandes almacenes en el desarrollo de la ciudad victoriana puede encontrarse en: SHAW, Gareth y WILD, M. T., "Retail patterns in the Victorian city", *Transactions of the Institute of British Geographers*, 4/2 (1979), pp. 283-286 especialmente.

3 CORRIGAN, Peter, *The Sociology of Consumption: An introduction*, London, SAGE Publications, 1997, sobre todo el capítulo "Shops and shopping: The Department Store", pp. 50-65. Una síntesis sobre la historiografía de los grandes almacenes: HOWARD, Vicki, "History of department stores: an introduction", *Retailing and Consumption*, 7/1 (2012), pp. 1-8.

4 EGUIZÁBAL MAZA, Raúl, *Historia de la publicidad*, Madrid, Celeste, 1998, pp. 95 y 118; CHECA GODOY, Antonio, *Historia de la publicidad*, La Coruña, Netbiblo, 2007, p. 33.



Fig. 1. *Grandes almacenes de William Whiteley en Westbourne Grove.* William Whiteley. H. 1885. *Illustrated catalogue & price list*. Caroline Simpson Library. Sídney (Fuente: Internet Archive)

gracias a la potencia de aquel medio de comunicación, y los catálogos comerciales —*travelling salesmen*, en palabras de Fredgant—,[5] capaces de extender el negocio más allá de la propia tienda, llegando incluso al extranjero. Estos instrumentos, que vinieron a sumarse a otros ya existentes como el cartel o la tarjeta comercial, a los que irían desplazando, estaban destinados a incrementar clientela, pero también fueron capaces de enseñar a la población a consumir y marcaron modas, estilos y tendencias.[6]

En el auge de estos recursos publicitarios confluyeron diversos factores, entre los que sobresalieron el desarrollo de las comunicaciones, así como los grandes avances tecnológicos que impulsaron los medios impresos: la máquina de vapor y sus aplicaciones a la producción y al transporte, la fabricación de papel barato a partir de la madera y la mecanización de la imprenta, sin olvidar los nuevos sistemas de estampación, que permitían mezclar imagen y texto. Esta integración de elementos iconográficos y tipográficos se manifestó absolutamente determinante en la elaboración de los catálogos co-

5 FREDGANT, Don, *American Trade Catalogs*, Paducah, Kentucky, Collector Books, 1984, pp. 9 y 11. Este autor define el catálogo como "pliego suelto, folleto o libro impreso diseñado para generar negocios entre el vendedor (emisor del catálogo) y el comprador (lector del catálogo), especialmente en el área de los productos enumerados o descritos en las publicaciones (catálogos). Pueden estar o no ilustrados, contener o no precios reales y pueden ser emitidos por un fabricante, un distribuidor (mayorista) o un minorista".

6 RODRÍGUEZ MARTÍN, Nuria, "Anunciar es vender: Nacimiento y desarrollo de la publicidad en la España del primer tercio del siglo XX", en ALDUNATE LEÓN, Óscar y HEREDIA URZÁIZ, Iván, *I Encuentro de Jóvenes Investigadores e Historia Contemporánea de la Asociación de Historia Contemporánea*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2008, pp. 2-3.

merciales, al lograr dejar atrás de manera progresiva el grabado calcográfico y el aguatinta, utilizados en la ilustración de libros, e incorporar novedades, desde la litografía a la fotografía. La inclusión del color, en especial a través de la cromolitografía, posiblemente la innovación más significativa, también abrió nuevos horizontes, como lo hizo la posterior técnica del semitono (*halftone*). De este modo, para 1901 ya se había desarrollado toda la gama de procesos modernos de reproducción gráfica, constituyendo precisamente los catálogos comerciales un magnífico campo de experimentación para el avance de las técnicas de impresión, diseño y tipografía.[7] El papel impreso se convertía así en el medio de comunicación más propicio para promover los productos de las crecientes industrias y comercios y con ello los catálogos ilustrados iniciaban la andadura del comercio hacia la globalización.[8]

3. La relevancia de los catálogos comerciales como fuente primaria

El catálogo comercial decimonónico se nos presenta como una fuente primaria de extraordinaria importancia capaz de alimentar investigaciones sobre historia, sociología, economía, comercio, marketing, publicidad, tecnología, inventos o arte, entre otras muchas materias; capaz, en suma, de testimoniar la cultura material de un determinado momento y, por tanto, elemento clave para trazar la historia cultural.[9]

En el ámbito del diseño y la decoración, el estudio sistemático de sus textos y, especialmente, de sus ilustraciones, aporta rica información sobre técnicas y materiales en las artes industriales, así como sobre su evolución estilística y su cronología. Facilita la identificación de fabricantes, establecimientos comerciales o diseñadores y permite establecer relaciones de influencia y/o dependencia no solo dentro del mismo país, sino también con otros, contribuyendo de igual modo al conocimiento de los gustos, el consumo y la industria.[10] De hecho, junto con los libros de diseño, algunas pu-

7 MITCHELL, Herbert y MATERO, Frank G., *The Architectural trade Catalog in America, 1850-1950. Selections from the Avery Collection*, New York, Columbia University, 1985, p. 6; EGUIZÁBAL MAZA, Raúl, *Historia…*, pp. 119, 124-132; LONG, Helen C., Long, *Victorian Houses and their Details. The role of publications in their building and decoration*, Oxford, Architectural Press, 2002, pp. 11-18.

8 SILVA CONTRERAS, Mónica, "Los catálogos de piezas constructivas y ornamentales en arquitectura: artefactos modernos del siglo XIX y patrimonio del siglo XXI", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 97 (2010), pp. 71-72.

9 SECKELSON, Linda y otros, "Trade Catalogs: Opportunities and Challenges", *Art Documentation: Journal of the Art Libraries Society of North America*, 34/2 (2015), p. 268.

10 MCKINSTRY, E. Richard, *Trade catalogues at Wintherthur. A guide to the literature of merchandising, 1750 to 1980*, New York, London, Garland Publishing, 1984, pp. IX-X; MITCHELL,

blicaciones periódicas y otras nacidas de las exposiciones universales e internacionales, los catálogos comerciales resultan básicos para el estudio de las artes decorativas de la segunda mitad del siglo XIX y primeras décadas de la centuria siguiente, sumándose además a estas fuentes los registros de patentes, la documentación generada por las empresas productoras y, por supuesto, las piezas que se han conservado.[11]

Gracias al protagonismo que alcanzaron las imágenes en estos libros, este tipo de literatura comercial facilita al investigador en un solo volumen más objetos que los que podría reunir en años de búsqueda en museos y colecciones, tal y como señaló ya en 1978 Kenneth L. Ames.[12] Pero, además, la reproducción de habitaciones completamente decoradas y amuebladas nos posibilita acceder a los interiores históricos en su arquitectura, ornamentación y disposición del mobiliario, aspectos especialmente relevantes si tenemos en cuenta que la mayoría de esos espacios domésticos se han perdido o se han transformado por el carácter vivo y en constante metamorfosis de la vivienda. De hecho, pocos son los interiores que han llegado hasta nuestros días fosilizados y, si lo han hecho, su carácter privado impide a menudo el acceso a ellos.[13]

Lamentablemente, a pesar de su extraordinaria relevancia, los catálogos son materiales que en buena medida han desaparecido. Forman parte del amplio conjunto de *ephemera*, materiales gráficos de carácter pasajero que reflejan diversos aspectos de la vida cotidiana, económica y cultural de la sociedad, y que, en los últimos tiempos, han suscitado un creciente interés investigador[14]. Su carácter caduco, al quedar los productos anunciados supe-

---

Herbert y MATERO, Frank G., *The Architectural…*, p. 3; AMES, Kenneth L., "Trade Catalogues and the Study of History", en FEDERHEN, Deborah Anne (ed.), *Accumulation and Display: Mass Marketing Household Goods in America, 1880-1920*, Winterthur, Henry Francis du Pont Winterthur Museum, 1986, pp. 7-14; MONTOYA BELEÑA, Santiago, "Catálogos comerciales franceses del siglo XIX en Valencia: el álbum de la Casa Thiriot y el álbum de la Casa Garnier", en *El Mediterráneo y el Arte Español. Actas del XI Congreso del CEHA*, Valencia, CEHA, 1996, pp. 387-388; BAECK, Mario, "Tiled interiors on paper: trade catalogues as a key source to understand the use of floor and wall tiles in european interiors", *Acta Academiae Artium Vilnensis*, 104 (2022), p. 18.

11 FLOUD, Peter, "Furniture", en *The early victorian period, 1830-1860*, London, The Connoisseur, 1958, pp. 35-36; ASLIN, Elizabeth, *Nineteenth Century English Furniture*, London, Faber and Faber, 1962, pp. 22-23.

12 Citado por MCKINSTRY, E. Richard, *Trade Catalogues…*, p. IX.

13 MCKINSTRY, E. Richard, *Trade Catalogues...*, p. IX; BAECK, Mario, "Tiled Interiors…", p. 21.

14 En nuestro país, cabe destacar: RAMOS PÉREZ, Rosario, *Ephemera: la vida sobre papel. Colección de la Biblioteca Nacional*, Madrid: Biblioteca Nacional, 2003. Con anterioridad en el mundo anglosajón destacan: LEWIS, John, *Printed Ephemera. The changing uses of type and letterforms in English and American printing*, Ipswich, W. S. Cowell Ltd, 1962; CLINTON, Alan,

rados por otros nuevos, bien por los avances tecnológicos, bien por los cambios estéticos, ha propiciado que muchos de los ejemplares editados hayan desaparecido. No obstante, hay países de gran tradición industrial, como Gran Bretaña, donde nacieron, y, especialmente Estados Unidos, donde más ejemplares se imprimieron, preocupados por reunirlos y hoy los conservan en bibliotecas, museos y colecciones.[15] Por el contrario, la ausencia de una industria del mueble potente en España en tiempos pasados, así como la escasa sensibilidad que ha habido hacia al patrimonio industrial, han provocado que apenas podamos hallar este tipo de documentos en nuestro país. De hecho, a pesar de una exhaustiva búsqueda, los hallazgos alcanzados pertenecientes al periodo analizado han sido muy limitados.

4. El surgimiento de los catálogos comerciales en torno a la vivienda

Vinculados a la Revolución Industrial, los catálogos fueron ideados como instrumentos comerciales para la distribución de bienes. Su desarrollo comenzó en la segunda mitad del siglo XVIII en Inglaterra, especialmente en las Mindlands y el norte, en ciudades como Birmingham, Liverpool y Sheffield, donde los fabricantes de herramientas, objetos metálicos y piedra artificial reproducían sus mercancías en folletos ilustrados y los enviaban a sus agentes en Francia, Italia, España, América y posiblemente India y Rusia. Su edición era cara, pues se utilizaba el grabado en cobre y los precios se agregaban manualmente. De manera gradual, se fueron extendiendo a otros sectores de la industria y las manufacturas, alcanzando un gran crecimiento a lo largo de la segunda mitad de la centuria siguiente.[16] Si analizamos con-

Printed Ephemera. Collection, organisation and Access, London, Clive Bingley, 1981; RICKARDS, Maurice, *The Encyclopedia* of *Ephemera.* A *guide to the fragmentary documents of everyday life for the collector, curator and historian*, London, Michael Twyman, The British Library, 2000.

15 Sobre algunas colecciones y catálogos estadounidenses: ROMAINE, Lawrence B., *A guide to American trade catalogs, 1744-1900*, New York, R. R. Bowker Company, 1960; MITCHELL, Herbert y MATERO, Frank G., *The Architectural…*, pp. 3-4; MCKINSTRY, E. Richard, *Trade Catalogues...*, pp. X-XII. En Inglaterra destacan: VICTORIAN AND ALBERT MUSEUM, *Trade Catalogs in the Victoria & Albert Museum*, London, Mindata, 1986; SMITH, Gaye, *Trade Catalogues: a hundred years, 1850-1949*, Manchester, Manchester Metropolitan University Library, 1992.

16 HYATT MAYOR, Alpheus, "Foreword", en ROMAINE, Lawrence B., *A guide to American trade catalogs, 1744-1900*, New York, R. R. Bowker Company, 1960, p. VII; LONG, Helen C., *Victorian Houses…*, pp. 97-98. La biblioteca del Winterthur Museum (Winterthur, Delaware) ha conservado varios catálogos fechados en la década de los años setenta del siglo XVIII de objetos metálicos destinados al adorno de muebles (*cabinet hardware*), como tiradores, bisagras, bocallaves, pestillos, etc., algunos de gran belleza. Sirvan como ejemplo: [*Catalogue of furniture hardware and sconces*], ¿Birmingham?, h. 1770; BARKER, John, [*Catalogue of furniture*

cretamente los correspondientes al mobiliario y a la decoración del hogar, en el ámbito anglosajón se observa su extraordinaria proliferación en la década de los años ochenta y noventa.[17]

Buscando aumentar las ventas, este invento moderno de publicidad impresa se convirtió en protagonista de la comercialización, pues era un medio para informar al cliente potencial de sus productos y servicios, tanto si residía en la misma localidad, en otra parte del país o incluso en el extranjero. En este sentido, resultan sorprendentes algunos catálogos estadounidenses por su elevado número de páginas y gran variedad de productos. Sirva de ejemplo la compañía Sears Roebuck & Co., de Chicago, que en torno a 1900 editaba catálogos de más de mil cien páginas.[18] Orientados exclusivamente a la venta por correo y con el mundo rural como principal destino, estos libros lograron romper el aislamiento de las familias y contribuyeron a la democratización del consumo y la homogeneización cultural.[19] A través de sus páginas vendían joyas, libros, instrumentos musicales, armas de fuego, medicamentos, maquinaria agrícola, carruajes, arreos de caballo, muebles, ajuares y adornos para la vivienda, herramientas, máquinas de coser, ropa, calzado, telas, objetos de óptica y fotografía y un larguísimo etcétera. Iniciado el siglo XX, llegarían incluso a vender diseños y planos de casas junto con los materiales necesarios para su edificación.[20]

El gran desarrollo económico de la Inglaterra victoriana estuvo acompañado de un notable incremento de población y consiguiente construcción de casas, fenómeno que se extendió al otro lado del Atlántico, especialmente tras la guerra civil americana. En sus diseños, tanto en lo relativo a su arquitectura, como a su decoración y amueblamiento, a lo largo de la centuria ejercieron influencia un conjunto de medios impresos: los libros de modelos (*pattern books*) y los manuales de construcción o de oficios que servían de inspiración a arquitectos, constructores y particulares; los catálogos de precios y tarifas, con información sobre materiales y mano de obra; y los tratados de

hardware: handles, scutcheons, hinges, etc.], Birmingham, h. 1772; [*Catalogue of brass handles, escutcheons, hinges, etc*], h. 1775.

17 Así se constata al analizar ROMAINE, Lawrence B., *A guide…* y VICTORIAN AND ALBERT MUSEUM, *Trade Catalogues...*

18 Un ejemplar de 1172 páginas (SEARS, ROEBUCK & CO., *Catalogue no. 112*, Chicago, Sears, Roebuck & Co., [190?]) se conserva en la Biblioteca del Winterthur Museum y puede verse en internet.

19 Sobre la trascendencia de estos catálogos publicitarios destaca: NORRIS, James D., *Advertising and the transformation of american society, 1865-1920*, New York, Greenwood Press, 1990, pp. 23-58 (capítulo II especialmente).

20 REIFF, Daniel D., *Houses from books. Treatises, pattern books, and catalogs in american architecture, 1738-1950: A history and guide*, Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press, 2000, pp. 185-196.

economía doméstica y decoración del hogar. De igual modo, los periódicos, junto con las revistas especializadas, también tuvieron un fuerte influjo. En este contexto, las empresas desplegaron un gran aparato publicitario anunciando sus productos en muchos de los soportes mencionados, pero en su esfuerzo por ganar a la competencia añadieron a este repertorio los catálogos comerciales, muchos de ellos de gran extensión y profusamente ilustrados, que fueron reemplazando poco a poco a los libros de diseño,[21] coincidiendo con la sustitución de los talleres artesanos por las fábricas.[22]

En el éxito de todos estos medios impresos no solo fueron claves estos factores, los avances tecnológicos ya mencionados, los nuevos medios de comunicación y transporte, especialmente el ferrocarril, sino también la aparición en escena de manera paulatina de una nueva generación de lectores adultos, merced a la imposición de una ley de educación primaria obligatoria, que propició que el periodo victoriano fuera considerado como la "era de los libros", alcanzándose en los años noventa el culmen editorial.[23] Si a todo ello sumamos la apreciación de H. J. Cooper, quien en *The Art of Furnishing* (1876) consideraba que el mobiliario y la decoración nunca habían recibido tanta atención del público como entonces, hallamos todos los ingredientes para comprender la proliferación de los catálogos de muebles en las últimas décadas del siglo XIX.[24]

Dentro de los catálogos comerciales hubo diversas tipologías, desde el formato libro hasta simples pliegos sueltos o pequeños folletos. Los más importantes fueron los que distribuían los fabricantes a los minoristas para que eligieran sus productos, así como los que las empresas comerciales minoristas, productoras o no, hacían llegar tanto a particulares como a instituciones, clubes, hoteles, escuelas u hospitales para su dotación.[25]

5. Los catálogos comerciales ingleses de muebles

Para la elaboración de este análisis de catálogos ingleses de muebles, se ha seleccionado un corpus compuesto por diez catálogos comerciales con un elemento común: todos fueron editados en Londres. [26] Ocho de ellos datan

21 Estos medios impresos son analizados para el ámbito británico por LONG, Helen C., *Victorian Houses…*, y para el estadounidense por REIFF, Daniel D., *Houses from Books…*

22 HYATT MAYOR, Alpheus, "Foreword…", p. VII.

23 LONG, Helen C., *Victorian Houses…*, pp. 10-11.

24 COOPER, H. J., *The art of furnishing on rational and aesthetic principles*, London, H. S. King, 1876, p. V.

25 MCKINSTRY, E. Richard, *Trade Catalogues...*, pp. XI-XII.

26 Los ejemplares seleccionados pertenecen a la Caroline Simpson Library (Sídney), centro de investigación especializado en el estudio de la vida doméstica y la vivienda. Hemos acce-

de las décadas de 1880 y 1890, coincidiendo por tanto con el punto álgido de este tipo de publicaciones. Se trata de los publicados por las firmas C. & R. Light,[27] James Shoolbred & Co.,[28] Silber & Fleming Ltd,[29] William Whiteley,[30] Maple & Co.,[31] Army & Navy Auxiliary Cooperative Supply Ltd[32] y Graham & Banks.[33] A ellos se han sumado intencionadamente otros dos ejemplares previos, correspondientes probablemente a los años setenta, con el propósito de examinar su posible evolución a lo largo del tiempo: W. A. & S. Smee y Hampton & Sons.[34] Con la misma finalidad se ha incluido asimismo un segundo ejemplar de esta última compañía, fechado unos veinte años después[35]. De todas las empresas seleccionadas, C. & R. Light y Silber & Fleming

dido a ellos a través de Internet Archive (https://archive.org/).

27 C & R. LIGHT, *Cabinet furniture: designs and catalogue of cabinet & upholstery furniture, looking glasses & C.*, London, Waterlow and Sons, 1880.

28 JAMES SHOOLBRED & CO., *Illustrated catalogue of furniture and interior decorations*, London, James Shoolbred & Co., [188?].

29 Aunque la Caroline Simpson Library alberga un ejemplar digitalizado de la empresa Silber & Fleming Ltd, sus escasas dieciséis páginas nos llevó a buscar otro catálogo de la misma compañía con una mayor extensión, hallándolo en la National Art Library, del Victoria & Albert Museum: SILBER & FLEMING LTD, *Illustrated pattern-book of furniture, carpets, rugs, linoleums, floor, cloths, curtains, window blinds, table linen, towellings, blankets, etc*, vol. I, London, Silber & Fleming Ltd, [1885]. Aunque se compone de dos volúmenes, hemos analizado solo el primero por ser el dedicado a mobiliario. Esta compañía no mostraba su nombre comercial en sus catálogos, sino que utilizaba el monograma A.M.S., correspondiente a su fundador, Albert Marcius Silber.

30 WILLIAM WHITELEY, *Illustrated catalogue & price list comprising every article necessary for complete house furnishing, including also building, repairing and decorating*, London, William Whiteley, [h. 1885].

31 MAPLE & CO., *Illustrated catalogue of furniture*, London, Maple & Co., [1891]. Sobre esta empresa, véase: BARTY-KING, Hugh, *Maples Fine Furnishers*, London, Quiller Press, 1992.

32 ARMY & NAVY AUXILIARY COOPERATIVE SUPPLY LTD, *Complete furnishing catalogue*, London, Army & Navy Auxiliary Cooperative Supply Ltd, [189?]. Lamentablemente, a este ejemplar le faltan algunas hojas iniciales.

33 GRAHAM & BANKS, *The house comfortable and the house beautiful*, London, Graham & Banks, 1898.

34 W. A. & S. SMEE, *Designs of furniture: a stock of which is always kept ready for sale at their cabinet, upholstery & bedding manufactory & warerooms*, London, W. A. & S. Smee, [h. 1871]; HAMPTON & SONS, *Illustrated designs of cabinet furniture*, London, Hampton & Sons, [h. 1874]. La biblioteca del Getty Research Institute data este mismo ejemplar como "no anterior a 1869".

35 HAMPTON & SONS, *Designs for furniture and decorations for complete house furnishings*, London, Hampton & Sons, [c. 1891].
La biblioteca del Getty Research Institute fecha este catálogo hacia 1893. LONG, Helen C., *Victorian Houses…*, p. 109 lo ubica en 1894. Sin embargo, la introducción en el ejemplar de la Caroline Simpson Library de sendas anotaciones impresas fechadas en octubre de 1892 y ubicadas entre las páginas 80-81 y 300-301 en las que se anuncia la rebaja de los precios de las

Ltd eran mayoristas, siendo además productora la primera. Por el contrario, el resto de las compañías eran fabricantes y minoristas (*manufacturing retailers*), respondiendo así al modelo de negocio dominante en la capital británica en las últimas décadas del siglo XIX. Solo William Whiteley distribuía bienes comprados a otros proveedores[36].

El estudio se ha centrado en el análisis pormenorizado de cada uno de los ejemplares, lo que ha permitido contrastarlos desde una perspectiva comparativa, atendiendo a sus características formales, estructura, estrategias comerciales, así como a los departamentos y servicios ofertados. Igualmente, se ha examinado y confrontado el mobiliario presentado, tanto en lo relativo a tipologías, materiales y técnicas, como a estilos, aspectos que se desarrollan en los epígrafes siguientes.

5. 1. Características formales y estructura

Nos hallamos ante ediciones cuidadosamente encuadernadas y presentadas, tres en formato vertical, con alturas que oscilan entre los 29 y 43 cm, si bien predominan las de disposición apaisada, con anchos entre 25 y 37 cm. Aunque el ejemplar de Graham & Banks tiene 68 páginas, la mayor parte fluctúa entre 200 y 400 páginas, superándose en los casos de Hampton & Sons II, con 432 páginas, C. & R. Light con 463, y Maple & Co. que se acerca a las 500.

De tapas duras, el color granate resulta predominante en las cubiertas de la mitad de los catálogos y sobre él se inscribe el nombre de la firma comercial en letras doradas o negras, un título abreviado y, en algunos casos, la dirección. Maple & Co. se exhibe además como "tapiceros por nombramiento de Su Majestad la reina", con el escudo real, sin duda un elemento de prestigio y legitimación comercial (Fig. 2). Por su parte, Army & Navy Auxiliary Cooperative Supply Ltd —en adelante Army & Navy Cooperative—, sociedad ligada al Ejército y Marina británicos, y William Whiteley lucen sobre un fondo blanco una orla coloreada para enmarcar igualmente el nombre de la compañía, el título y ubicación. No obstante, el ejemplar más suntuosamente encuadernado se corresponde con el que la firma Hampton & Sons publicó hacia 1891, concebido como un álbum fotográfico de la época, con una cubierta imitando el cuero repujado con ornamentación de ins-

alfombras y un incremento de un 10% en las camas de hierro debido a la subida del fuel, nos indica que el catálogo tuvo que ser editado obligatoriamente antes de la mencionada fecha de 1892.

Para distinguir los dos catálogos de esta empresa y facilitar la lectura, los denominaremos en el texto principal Hampton & Sons I y Hampton & Sons II.

36 Para adentrarse en la historia de estas empresas, consúltese: BIFMO (British and Irish Furniture Makers Online), base de datos y recurso de investigación digital editado por The Furniture History Society: https://bifmo.furniturehistorysociety.org/



Fig. 2. *Cubierta anterior.* Maple & Co. 1891. *lllustrated catalogue of furniture*. Caroline Simpson Library. Sídney (Fuente: Internet Archive)

piración renacentista. Diferente a todos los anteriores resulta el catálogo de Graham & Banks, pues lo titula *La casa confortable y la casa bonita*: *su mobiliario y decoración retratados por el lápiz y la cámara*, como si de un libro de diseño se tratara. La dirección del establecimiento, en Oxford Street, y un monograma de la compañía acompañan la silueta de una mujer y una niña encaramada a una banqueta, ambas de espaldas, asomadas a un mirador, en una de cuyas vidrieras figura el año de edición.

Ya en el interior, los títulos de portada aparecen más desarrollados y resultan bastante similares entre sí, siendo los vocablos más recurrentes catálogo ilustrado, mobiliario, amueblamiento, diseño y decoración. Dado que estas publicaciones no poseían una periodicidad regular y se concebían para que tuvieran una vigencia de varios años, la mayoría carece de fecha de edición, por lo que su cronología resulta aproximada.[37] Rompen esta norma los ejemplares de C. & R. Light, Maple & Co. y Graham & Banks, fechados en 1880, 1891 y 1898 respectivamente[38].

En sus páginas interiores, estos catálogos presentan una estructura y unos rasgos que se repiten de forma casi sistemática. En general, se inician con unas páginas de presentación que reúnen información diversa, como la ubicación de sus tiendas, fábricas y almacenes, las condiciones de venta, los servicios ofrecidos, los distintos departamentos y un índice alfabético de las secciones o los productos, índice que en el caso de Maple & Co. y Army &

37 Para datar los ejemplares hemos seguido las fichas catalográficas de la Caroline Simpson Library.

38 En el caso de C. & R. Light, la fecha figura con números entrelazados en la portada; en Maple & Co. aparece al final de los textos introductorios (p. 2: octubre de 1891) y en el de Graham & Banks se muestra en el dibujo de la portada. La National Art Library (Victoria & Albert Museum) fecha el ejemplar de Silber & Fleming Ltd en 1885, si bien no hemos podido constatar dicho año en el libro.



Fig. 3. *Establecimiento de Hampton & Sons en Pall Mall East*. Hampton & Sons. H. 1874. *Illustrated designs of cabinet furniture*. Caroline Simpson Library. Sídney (Fuente: Internet Archive)

Navy Cooperative se encuentra cerrando el volumen. Algunos incorporan también datos telefónicos y telegráficos, costes de envíos, rutas de reparto o entidades bancarias con las que trabajaban.

Elemento común en estas primeras hojas es la reproducción de la imagen del establecimiento, recurso visual con el que se pretendía transmitir la fortaleza de la compañía mediante la exhibición de un edificio propio, intensificando así la imagen de marca. James Shoolbred & Co. optó por mostrar un pequeño y sencillo escaparate asociado a la fecha de fundación de la empresa, 1822, otorgando así protagonismo a la antigüedad y trayectoria de la firma. Hampton and Sons, en cuyos catálogos figuraba también el año del inicio de su actividad empresarial, 1830, reprodujo, primero en estampa y luego en fotografía, su magnífica sede en Pall Mall, cerca de la National Gallery (Fig. 3). Silber & Fleming Ltd también ofrecía una imagen grabada de sus instalaciones en Wood Street. Por su parte, William Whiteley reproducía en una litografía coloreada sus grandes almacenes en West Bourne Grove, aunque el mobiliario y los objetos de decoración se vendían en su establecimiento de Queen´s Road, que aparecía reflejado en la cubierta posterior del

catálogo, exhibiendo un amplísimo y diáfano escaparate, elemento clave en la nueva arquitectura comercial.

Frente a estos rasgos comunes, también se detectan algunas particularidades. Así, por ejemplo, Silber & Fleming Ltd destacaba la obtención de medallas de oro en las exposiciones internacionales de Sydney (1879-80), Melbourne (1880-81) y Calcuta (1883-84), así como en la Exposición de Artes e Industrias de Adelaida de 1881, lo que funcionaba indiscutiblemente como un componente prestigiador. Excepcional resultaba igualmente el volumen de C. & R. Light, no solo porque dedicó sus primeras páginas exclusivamente a ofrecer una breve historia del mueble, acompañada de algunas consideraciones estéticas, sino también porque introdujo en las últimas páginas publicidad de otras empresas, destacando S. B. Whitfield, de Birmingham, una de las grandes productoras de camas metálicas del país.[39] Entre las singularidades cabe mencionar asimismo la referencia a los muebles patentados de la que hacían gala algunas compañías, si bien ya en páginas interiores. Es el caso del somier metálico, modelo Tucker, de W. A. & S. Smee, premiado en la Exposición internacional de 1862 por un jurado que destacó su simplicidad, ingenio, solidez, salubridad, confortabilidad y moderado precio, elementos a los que la propia marca agregó su fácil transporte.[40] A él se unía la escalera-caballete para librería inventada en 1884 por Hampton & Sons, por la que recibió una medalla de bronce en la Exhibición de Londres un año después.[41] William Whiteley era el que más patentes ofertaba, destacando entre ellas un asiento plegable presentado como "la silla reclinable más barata, fuerte y cómoda, revestida con lona y asiento tapizado", tipología que ha llegado hasta nuestros días.[42]

Tras las páginas iniciales, en las que se aportaba la información general anteriormente descrita, el grueso de los volúmenes continuaba con la reproducción gráfica de los objetos a la venta, numerados y sistematizados de acuerdo con dos criterios fundamentales. Por un lado, en todos los casos los muebles se presentaban ordenados según la estancia del hogar a la que estaban destinados, indicándose generalmente al pie de cada pieza las características, medidas y precios. Por otro, aquellas compañías que, además de

39 C & R. LIGHT, *Cabinet furniture…*, pp. 1-8 y 439-444.

40 W. A. & S. SMEE, *Designs of furniture…*, p. [10].

41 HAMPTON & SONS, *Designs for furniture…*, p. 159, nº 259. Esta pieza quedó recogida en: *The Furniture Gazette*, vol. XXII, 2-8-1884, p. 88; *The Furniture Gazette*, vol. XXIII,1-7-1885, p. 275 y reproducida en p. 311. *International Inventions Exhibition. Official Catalogue*, London, William Clowes & Sons, 1885, nº 1722, p. 209.

42 WILLIAM WHITELEY, *Illustrated catalogue…*, p. 107, nº 346. Otros muebles patentados de su catálogo eran mesas de comedor, escritorios, sillas austriacas y camas metálicas (pp. 43-47, 58-59, 93, 108, y 123-124).

mobiliario, comercializaban bienes de decoración y utillaje para la casa, los organizaban y mostraban por departamentos, intercalando páginas de texto en las que se detallaban propiedades, dimensiones, materiales e importes. Únicamente los catálogos de Hampton & Sons I y C. & R. Light, dedicados en exclusiva a la venta de muebles, carecen de esta información, información que quedaba recogida en un cuadernillo independiente distribuido de forma adjunta, tal y como atestigua expresamente en su introducción el primer ejemplar.[43] Una estrategia similar debió de ser adoptada por Silber & Fleming Ltd. Aunque su volumen incluía textos explicativos sobre las piezas, evitaba consignar los costes de manera directa debido a su condición de mayorista. De este modo, su comprador potencial —el comerciante minorista— podía exhibir el mismo catálogo a sus propios clientes sin revelar los márgenes de ganancia. Este recurso de omitir los precios habría permitido a las empresas actualizar el valor de sus piezas en caso de fluctuaciones económicas y prolongar, en consecuencia, la utilidad de los libros.

Los catálogos no eran, en general, gratuitos, al menos los destinados a particulares. De hecho, en tres de ellos figura expresamente su precio —Maple & Co. diez chelines y seis peniques, William Whiteley cinco chelines y Hampton & Sons II una guinea—, si bien las dos últimas firmas advertían de que se reembolsaría el importe en caso de devolver el ejemplar en buen estado o de realizar una compra o pedido.[44]

5. 2. Departamentos y servicios

Aunque los catálogos más antiguos, Hampton & Sons I, W. A. & S. Smee y C. & R. Light, solo exhibían mobiliario en sus páginas, prácticamente todas las demás firmas presentaban, además, una amplia variedad de productos destinados a la decoración, dotación y equipamiento del hogar, lo que permite conocer la organización interna de estas empresas a través de departamentos especializados.[45] La mayor parte de las compañías disponían de un departamento de alfombras, donde se documentan tanto ejemplares de importación —turcos, persas, indios, bruselenses— como de fabricación nacional (Axminster). Las empresas contaban igualmente con secciones de

43 HAMPTON & SONS, *Illustrated designs*…, p. [3].

44 MAPLE & CO., *lllustrated catalogue*…, cubierta; WILLIAM WHITELEY, *Illustrated catalogue*…, p. [i]; HAMPTON & SONS, *Designs for furniture*…, p.[ii]. En ambos casos la información aparece tachada manualmente y acompañada de las expresiones *no charge* y *void/cancelled*, lo que hace pensar en un cambio de criterio hacia su gratuidad en algún momento posterior a su edición.

45 Sobre la expansión de estas compañías, resulta muy elocuente Hampton & Sons, pues, al comparar sus dos catálogos, se puede comprobar su rápido crecimiento a través de la incorporación de diversos departamentos.

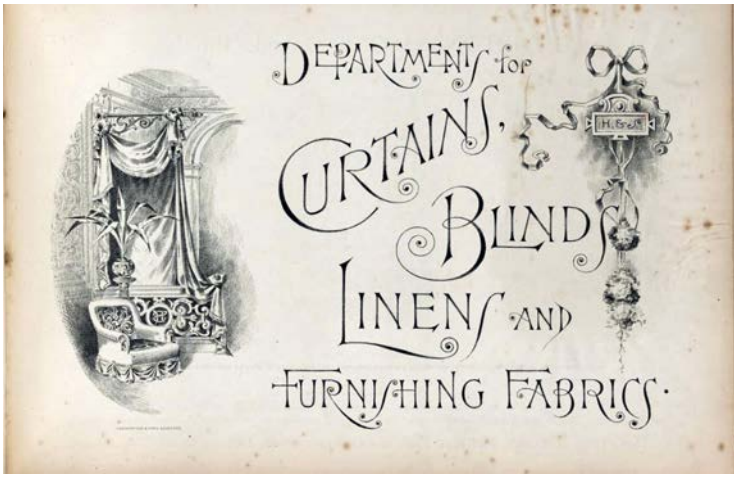


Fig. 4. *Portadilla de departamentos.* Hampton & Sons. H. 1891. *Designs for furniture and decorations for complete house furnishings*. Caroline Simpson Library. Sídney (Fuente: Internet Archive)

persianas y toldos, de cortinas, de tapicerías, de camas, de ropa blanca y de decoración, donde se integraban papeles pintados, vidrieras, molduras y remates de puertas, paneles para pared, embocaduras de chimeneas, parqués o linóleos (Fig. 4). Había también división de porcelana y cristal, donde se ofertaban vajillas, servicios de té y café, aguamaniles, conjuntos de tocador, cristalerías y, en ocasiones, piezas de adorno.

Especial relevancia tenía el departamento de objetos metálicos. En él adquirían gran protagonismo los accesorios ligados a las chimeneas (guardafuegos, pantallas, cajas de carbón, morillos o conjuntos de tenaza, badil y atizador), a la higiene del cuerpo (lavabos, bañeras de diversos tamaños, cubos y jarras), variados utensilios de cocina y comedor, así como las lámparas, con modelos de pie, techo, pared y sobremesa. En William Whiteley esta sección metálica resultaba muy extensa, pues incluía además frigoríficos, armarios refrigeradores, heladeras, máquinas para escurrir y planchar, cocinas económicas, estufas (de cocina) de gas, pesos, balanzas, picadoras, molinillos de café, jaulas, herramientas y muebles de jardín, mientras James Shoolbred & Co. incorporaba sets de tenis y croquet. Algunas firmas encuadraban en esta división de metal los objetos de plata y los electroplateados (piezas para la mesa, cuberterías y juegos de café y té), aunque también podían formar una sección independiente.

Determinados establecimientos, como James Shoolbred & Co. y Silber & Fleming Ltd, estaban dotados de una sección de arte que, de acuerdo con sus respectivos catálogos, ofrecía pinturas, grabados, artículos orientales, relojes, barómetros, jarrones, estatuas y diversas piezas de carácter ornamental.[46] Junto a estos apartados, las empresas desarrollaron un amplio abanico

46 JAMES SHOOLBRED & CO., *Illustrated catalogue…*, pp. 324-331; SILBER & FLEMING LTD, *Illustrated pattern-book…*, pp. 51-96.

de prestaciones y servicios complementarios que evidencian una progresiva ampliación del concepto de amueblamiento hacia una oferta integral para el espacio doméstico. Así se observa en la generalización de áreas dedicadas a reformas de casas con trabajos de albañilería, carpintería, pintura, empapelado y decoración, a la que añadían instalaciones de gas, electricidad y fontanería. Tal es el caso de James Shoolbred & Co., William Whiteley, Maple & Co., Army & Navy Cooperative, Graham & Banks y Hampton & Sons II, cuyas propuestas revelan una clara voluntad de centralizar en un único establecimiento la transformación material de la vivienda, así como la incorporación de los últimos avances tecnológicos al hogar.[47] Indiscutiblemente, en este último aspecto Hampton & Sons II se hallaba a la vanguardia, pues contaba con sendos departamentos específicos dedicados por un lado al saneamiento del hogar, donde sus topógrafos, fontaneros y químicos ofrecían diversos servicios en torno a la instalación de agua corriente y cuarto de baño, y, por otro, a la luz eléctrica, donde sus ingenieros no solo cableaban viviendas, sino que también ejecutaban instalaciones lumínicas temporales para recepciones, bailes, fiestas o representaciones teatrales. La empresa acompañaba estas secciones ilustrándolas con componentes y mecanismos de fontanería y electricidad.[48]

La mayor parte de firmas proporcionaba servicios de almacenamiento, embalaje, transporte y mudanzas, tanto dentro del país como, en varios casos, al extranjero. Así, por ejemplo, Graham & Banks destacaba la pericia de su personal en la manipulación de muebles valiosos y delicados, subrayando así su fiabilidad, mientras W. A. & S. Smee disponía de guardamuebles, asociado a un seguro contra incendios.[49] Algunas compañías presumían incluso de sus vehículos, como James Shoolbred & Co. y Hampton & Sons II que mencionaban sus furgonetas Pantechnicon, símbolo publicitario de eficiencia y modernidad, mientras Maple & Co. citaba sus propios vagones ferroviarios.[50]

De forma más específica, ciertas empresas contaban con una división de reparación de muebles, que incluía retapizados, desinsectación de maderas y limpieza de alfombras, cortinas y ropa de cama, como Hampton & Sons I,

47 HAMPTON & SONS, *Illustrated designs*…, p. [3]; JAMES SHOOLBRED & CO., *Illustrated catalogue*…, p. 8; WILLIAM WHITELEY, *Illustrated catalogue*…, pp. 2-3 y 6; MAPLE & CO., *Illustrated catalogue*…, pp. [1] y 468-469; ARMY & NAVY AUXILIARY COOPERATIVE SUPPLY LTD, *Complete furnishing*…, p. 302; GRAHAM & BANKS, *The house*…, cubierta v[a]; HAMPTON & SONS, *Designs for furniture*…, p. 19.

48 HAMPTON & SONS, *Designs for furniture*…, pp. 5-18.

49 GRAHAM & BANKS, *The house*…, p. [2]; W. A. & S. SMEE, *Designs of furniture*…, p. [3].

50 JAMES SHOOLBRED & CO., *Illustrated catalogue*…, pp. 9 y 62; HAMPTON & SONS, *Designs for furniture*…, p. [5] y 45; MAPLE & CO., *Illustrated catalogue*…, p. [2].

Maple & Co. o James Shoolbred & Co., quien añadía además restauración de cuadros o arreglo de relojes.[51] Más excepcionales resultaban la venta de muebles de segunda mano (Army & Navy Cooperative), de antigüedades (Hampton & Sons II), así como el servicio de organización de eventos ofrecido por James Shoolbred & Co., que incluía el alquiler de mobiliario, vajillas, cristalerías, cuberterías, adornos o toldos para desayunos, bodas, almuerzos, bailes y fiestas nocturnas.[52] Tres empresas —Maple & Co., Hampton & Sons II y William Whiteley— completaban su actividad con un departamento de subastas y agencia inmobiliaria, sumándose también la última como agencia naviera.[53]

Los catálogos analizados no se dirigían exclusivamente a particulares ni se limitaban al amueblamiento doméstico. La presencia en varias compañías de un departamento específico destinado al equipamiento de clubes, hoteles, oficinas públicas y de gobierno, teatros, hospitales e instituciones revela una estrategia de diversificación y ampliación del mercado, así como una aspiración por intervenir en espacios de representación social y política, proyectándose en escenarios colectivos de sociabilidad y prestigio. Así, por ejemplo, James Shoolbred & Co. se vanagloriaba de haber amueblado recientemente varios hoteles y clubes en Londres y en provincias, además de haber renovado otros.[54] Por su parte, Maple & Co., que presumía de haber sido proveedor de la familia real y de otras cortes europeas, señalaba entre sus clientes a las principales compañías ferroviarias inglesas, clubs y la administración pública, respaldando tales afirmaciones con una extensa relación de encargos. Cerraba su catálogo con una imagen del Hotel Metropole, de Brighton, el establecimiento "más grande, elegante y suntuoso de la costa inglesa" que había sido amueblado por la firma, al igual que los hoteles Metropole, Grand y First Avenue de Londres.[55] En la misma línea, Hampton & Sons II sumaba sus proyectos para salones, barcos, ferrocarriles, oficinas bancarias y de seguros, ayuntamientos, sacristías, colegios, escuelas, hospitales, enfermerías y edificios públicos.[56] De hecho, esta compañía recibió a lo largo de su dilatada vida relevantes encargos como la dotación y decoración del yate real

51 HAMPTON & SONS, *Illustrated designs*…, p. [4]; MAPLE & CO., *lllustrated catalogue*…, p. 478; JAMES SHOOLBRED & CO., *Illustrated catalogue*…, pp. 8, 22, 324 y 328.

52 ARMY & NAVY AUXILIARY COOPERATIVE SUPPLY LTD, *Complete furnishing*…, p. 303; HAMPTON & SONS, *Designs for furniture*…, pp. [3-4]; JAMES SHOOLBRED & CO., *Illustrated catalogue*…, pp. 9 y 61.

53 MAPLE & CO., *lllustrated catalogue*…, p. 479; HAMPTON & SONS, *Designs for furniture*…, pp. 1-4; WILLIAM WHITELEY, *Illustrated catalogue*…, p. 3.

54 JAMES SHOOLBRED & CO., *Illustrated catalogue*…, p. 8.

55 MAPLE & CO., *lllustrated catalogue*…, cubierta vª y p. [481].

56 HAMPTON & SONS, *Designs for furniture*…, p. [4].

Britannia o los trasatlánticos Queen Elizabeth, Queen Mary o teatros, como el Drury Lane y el Duke of York, hoteles como el Dorchester o el May Fair, sin que faltaran palacios para príncipes indios, como el nizam de Hyderabad o el maharajá de Kashmir.[57]

Aunque la mayoría de los ejemplares analizados corresponde a empresas centradas primordialmente en mobiliario, algunos catálogos deben contextualizarse en el ámbito de los grandes almacenes, paradigma de la modernidad comercial y de la integración del consumo en un único establecimiento gracias a su oferta extraordinariamente diversificada. Es el caso de William Whiteley que vendía ropa, calzado, sombreros, maletas, telas y encajes, mobiliario funerario, joyería, disfraces, herramientas para el deporte, tiendas de campañas o alimentación en sus establecimientos de Westbourne Goves y Queens Road. Su propietario, que se autodenominaba proveedor universal, destacaba la capacidad de suministrar toda clase de bienes procedentes de distintas partes del mundo.[58] Por su parte, Army & Navy Cooperative contaba con departamentos de animales, agricultura, plantas y flores, destacando por su novedad el de fotografía. En sus *showrooms* situados en Francis St. y Victoria St. comercializaba, además de comestibles, ropa, sombreros y calzado, así como sillas para inválidos, máquinas de coser o mobiliario de iglesias, elementos estos tres últimos que aparecen recogidos en el catálogo analizado.[59] Finalmente, aunque no respondía estrictamente a la tipología de gran almacén y era una empresa mayorista con fuerte orientación a la exportación al extranjero,[60] Silber & Fleming Ltd, en Wood St., ampliaba significativamente su oferta más allá del mobiliario y los ajuares domésticos incorporando joyería, bisutería, abanicos, vestidos, bastones, sombrillas, paraguas, artículos masónicos, herramientas, maquinaria agrícola, productos ópticos y fotográficos, bolsos, maletas, bicicletas, triciclos, equipamientos deportivos, carruajes, arreos de caballo, armas de fuego, tabaco, tarjetas de felicitación, objetos de escritorio, perfumería, instrumentos musicales o juguetes.[61]

57 City of Westminster Archives Centre [en adelante CWAC], ref. 2258. Hampton and Sons Ltd, furnishers, 8 Pall Mall and 1-3 Whitcomb Street. Puede verse en: The National Archives: https://discovery.nationalarchives.gov.uk/details/r/4dc17722-b2c5-4c4c-91c1-caf9020f48be

58 Sobre la figura de este hombre de negocios, que creó un gran imperio y murió asesinado: CWAC, ref. 726: William Whiteley, Department Store, Queensway, Puede verse en: The National Archives, https://discovery.nationalarchives.gov.uk/details/r/a9a31d39-c40d-402d-9a98-94af2b598abe

59 ARMY & NAVY AUXILIARY COOPERATIVE SUPPLY LTD, *Complete furnishing…*, pp. 103-109, 270-277 y 294-303.

60 Así se especifica en SILBER & FLEMING LTD, *Illustrated pattern-book…*, p. [iv].

61 De esta compañía se han conservado diversos catálogos. Por su extensión destaca el que hemos seleccionado para esta investigación, centrado fundamentalmente en mobiliario, aunque incorpora también alfombras, cortinas, tapetes, parqués, linóleos y papeles pintados. El

5. 3. Estrategias comerciales y mecanismos de persuasión

Como soporte fundamental para las ventas a distancia, los catálogos se sirvieron de una serie de recursos y fórmulas, tanto iconográficas como textuales, orientadas no solo a informar al potencial comprador, sino también a persuadirlo hacia la adquisición de productos. Con el fin de captarlo y convencerlo, desplegaron una serie de estrategias, algunas de las cuales resultan recurrentes en los ejemplares analizados.

Aunque el desarrollo de los catálogos hacía innecesaria la visita física a los establecimientos, las firmas animaban a la clientela a visitarlos por diversos motivos, como la variedad y continua renovación del *stock*, así como la comodidad de adquirir diversos bienes en un mismo espacio. Es el caso de W. A. & S. Smee, James Shoolbred & Co., William Whiteley y Maple & Co.[62] La posibilidad de observar los objetos de manera directa y recorrer los novedosos *showrooms* completamente amueblados y decorados fue también utilizada como un potente y sofisticado reclamo por las mismas firmas, a las que se unían también en este sentido Silber & Fleming Ltd, Hampton & Sons y Graham & Banks.[63] No en vano, estas habitaciones recreadas eran mostradas como si del espacio real de una vivienda se tratara, lo que permitía al cliente imaginar cómo sería residir en él, haciendo de la compra una experiencia visual y emocional.[64] Así, por ejemplo, William Whiteley informaba de que su magnífico edificio en Queens Road ofrecía, en la planta baja, más de cincuenta conjuntos de comedor y otros tantos de salón, de diversos estilos, además de pianos y armóniums. El primer piso albergaba muebles de dormitorio dispuestos en habitaciones modelo; el segundo reunía una vasta colección de camas de hierro y latón, así como sillas; finalmente, el tercero

ejemplar se completa con un segundo volumen que ofrece, además de ajuares domésticos —un extensísimo repertorio de piezas metálicas, de loza, porcelana, cristal, terracota, papel maché, bronces, lámparas, estufas o cocinas—, otros ajenos al espacio doméstico como los mencionados en el texto. La edición facsímil de otro de sus catálogos, fechado hacia 1883, puede consultarse en BOSOMWORTH, Dorothy, *The Victorian catalogue of Household Goods. A Complete Compendium of over five thousand items to Furnish and Decorate the Victorian Home*, London, Studio Editions, 1993.

62 W. A. & S. SMEE, *Designs of furniture*…, p. [2]; JAMES SHOOLBRED & CO., *Illustrated catalogue*…, pp. 7 y 9; WILLIAM WHITELEY, *Illustrated catalogue*…, p. 5; MAPLE & CO., *Illustrated catalogue*…, p. [1].

63 SILBER & FLEMING LTD, *Illustrated pattern-book*…, p. [iv]; HAMPTON & SONS, *Designs for furniture*…, p. [3]; GRAHAM & BANKS, *The house*…, cubierta v^{a}.

64 Sobre esta nueva fórmula de ventas (*model rooms*), véase: LARA-BETANCOURT, Patricia, "Displaying Dreams: Model Interiors in British Department Stores, 1890-1914", en LASC, Anca I; LARA-BETANCOURT, Patricia y MAILE PETTY, Margaret (eds.), *Architectures of Display. Departments Stores and Modern Retail*, Abingdon, Routledge, 2017, pp. 31-46.

acogía el almacén y los talleres de ebanistería y tapicería, donde trabajaban más de doscientos operarios.[65]

La estrategia de presentarse como fabricantes y, por tanto, poder ofrecer calidad a precios ajustados constituyó también un recurso habitual en la práctica comercial de las empresas analizadas. Sin embargo, para distinguirse de la competencia, las compañías trataban de añadir algún elemento singular que reforzara su prestigio. Por ejemplo, Maple & Co. destacaba su condición de importador de madera a gran escala, lo que le permitía disponer de la mejor materia prima procedente de Asia, África, América y Europa. Invitaba incluso a los clientes a observar el proceso de secado y tratamiento de la madera en sus aserraderos y en sus nuevas instalaciones.[66] Otros fabricantes, como Hampton & Sons II, presumían de maquinaria vanguardista, pero al mismo tiempo destacaba sus acabados realizados a mano por expertos artesanos. Esta firma se enorgullecía en los años noventa de su "reciente crecimiento sin precedentes", vinculando su reputación a la satisfacción de una clientela culta, adinerada y de gusto educado.[67] Graham & Banks, por su parte, era consciente de que su política de precios bajos podía asociarse con artículos ordinarios y de escasa calidad. Sin embargo, tan seguros estaban de la excelencia de sus productos que animaban a la clientela a visitar sus talleres, bien ventilados e iluminados, donde se daba gran importancia a la salud y satisfacción de sus trabajadores. Igualmente, instaba a las parejas próximas a contraer matrimonio a pasar por su establecimiento, donde se les ofrecerían proyectos personalizados con presupuestos ajustados, lo que les permitiría ahorrar dinero, optimizar tiempo, eludir el cansancio y prescindir de compras superfluas. Esta compañía, que destacaba la belleza de sus diseños y la solidez de su mobiliario, garantizaba el asesoramiento personalizado de sus directores, los señores Graham y Banks, especialistas en el arte de decorar y amueblar, tanto para compras modestas como para el amueblamiento integral de una casa de campo, un palacio o una mansión. En este sentido, la firma trataba de distinguirse de otras tiendas donde, según sostenía, los propietarios dejaban el negocio en manos de vendedores poco cualificados, interesados únicamente en obtener comisiones, lo que a menudo generaba frustración en los clientes.[68] Una atención cuidada e individualizada era también garantizada por Maple & Co., donde incluso se instaba al cliente insatisfecho a remitir una carta marcada con la expresión *PRIVATE*.[69]

---

65 WILLIAM WHITELEY, *Illustrated catalogue*…, p. 8.

66 MAPLE & CO., *lllustrated catalogue*…, p. [2].

67 HAMPTON & SONS, *Designs for furniture*…, p. [3].

68 GRAHAM & BANKS, *The house*…, pp. 4 y 15.

69 MAPLE & CO., *lllustrated catalogue*…, p. [2].

En este panorama general dominado por fabricantes, William Whiteley era una excepción y atribuía la excelente relación calidad-precio de sus productos a la compra al por mayor y a su masiva venta con márgenes reducidos. Era, por ejemplo, la única empresa de las analizadas que ofrecía muebles "sólidos y excelentes" fabricados en Estados Unidos a precios inferiores a los británicos, orientándose así a un público más amplio.[70] Silber & Fleming Ltd tampoco era fabricante, pero su condición de mayorista le permitía igualmente presumir de precios, de amplios *stocks*, rotación de mercancía y capacidad de servir los pedidos en 24 horas.[71]

Junto con los reclamos comerciales fundamentados en la comodidad, el precio, la calidad o la atención al cliente, en los catálogos se incorporaron otras tácticas complementarias orientadas a reforzar las propuestas empresariales. Entre ellas destacó la oferta de presupuestos gratuitos para trabajos decorativos, que incluía la visita de personal especializado para asesorar al cliente y realizar las mediciones oportunas. Asimismo, varias compañías promovieron la ejecución de proyectos integrales de reforma y decoración mediante equipos de trabajadores cualificados y experimentados, lo que garantizaba coherencia y armonía en el resultado final.[72]

Elemento recurrente en varios ejemplares fue la oferta de un precio global para el amueblamiento completo de viviendas según su número de habitaciones. Así lo hacían Army & Navy Cooperative, que acompañaba sus estimaciones con ilustraciones de las estancias amuebladas, Hampton & Sons II y William Whiteley, que incluía en el precio final vajillas, cristalerías, cuberterías, piezas electroplateadas y objetos metálicos. Suministraba también el amueblamiento de estancias individuales en residencias de primera clase, donde un salón alcanzaba las 1046 libras.[73]

Menos frecuente era la oferta de transporte de mercancías gratuito y diario en Londres y alrededores, como hacía William Whiteley y Hampton & Sons. Por su parte, los envíos en ferrocarril a escala nacional se ofrecían muy económicos, como se ve en James Shoolbred & Co., Maple & Co. y Hampton

70 WILLIAM WHITELEY, *Illustrated catalogue*…, pp. 5-6.

71 SILBER & FLEMING LTD, *Illustrated pattern-book*…, p. [IV].

72 HAMPTON & SONS, *Illustrated designs*…, p. [3]; W. A. & S. SMEE, *Designs of furniture*…, p. [3]; JAMES SHOOLBRED & CO., *Illustrated catalogue*…, pp. 8-9; WILLIAM WHITELEY, *Illustrated catalogue*…, p. 6; MAPLE & CO., *lllustrated catalogue*…, p. [2]; HAMPTON & SONS, *Designs for furniture*…, p. [4]; GRAHAM & BANKS, *The house*…, p. [2].

73 ARMY & NAVY AUXILIARY COOPERATIVE SUPPLY LTD, *Complete furnishing*…, pp. 5-28; HAMPTON & SONS, *Illustrated designs*…, p. [3]; WILLIAM WHITELEY, *Illustrated catalogue*…, pp. 270-282. Sobre los presupuestos ofrecidos por las empresas: EDWARDS, Clive, "Furnishing a Home at the Turn of the Century: The Use of Furnishing Estimates from 1875 to 1910", *Journal of Design History*, 4 (1991), pp. 233-239.

& Sons II.[74] Varias compañías destacaban también la rapidez en la tramitación de los pedidos por correo y la fiabilidad del sistema, lo que pone de manifiesto la relevancia del departamento de giros postales en la estructura empresarial.[75]

Para mejorar la experiencia de los visitantes en sus establecimientos, las firmas incorporaron ciertos servicios complementarios de los que se mostraban orgullosas. Así James Shoolbred & Co. disponía de cafetería, lavabos, salas de descanso, escritorio y buzón, mientras Hampton & Sons II brindaba sin cargo alguno refrigerios a los clientes que requirieran una visita prolongada a sus salas de exposición. Army & Navy Cooperative ampliaba su oferta con restaurante, bar e incluso peluquería, prestación esta última que también existía en William Whiteley. En aras a la comodidad, Maple & Co. había diseñado infraestructuras para evitar la fatiga del cliente, incluyendo una gran escalera de acceso cómodo y un ascensor. La confianza en la excelencia de sus instalaciones era tal, que afirmaba que su establecimiento se había convertido en una atracción en Londres, visitado por turistas y viajeros de todo el mundo.[76]

A finales del siglo XIX, cuando se estaba afianzando la publicidad como herramienta comercial, vender un producto exclusivamente a través de un texto no era suficiente. La incorporación de la imagen gráfica se volvió imprescindible, dada su indudable eficacia para captar la atención del comprador, especialmente en catálogos de muebles y decoración. Para ello se emplearon diversas fórmulas, tanto en el diseño y estructura de los catálogos, como en las técnicas de impresión, lo que generó diferencias significativas entre unos ejemplares y otros. Así, los catálogos más antiguos correspondientes a W. A. & S. Smee y Hampton & Sons I, fechados en los años setenta, reproducían estampados los muebles, uno a uno, agrupados en las páginas siguiendo el orden de las estancias de la casa: hall, comedor, biblioteca, salón y dormitorio. Sin embargo, se observa una innovación notable en los años ochenta: sin abandonar dicha estructura, los ejemplares comenzaron a introducir litografías que mostraban estancias completas amuebladas en diversos estilos. Así lo hizo muy tímidamente C. & R. Light hacia 1880, incorporando

74 HAMPTON & SONS, *Illustrated designs…*, p. [4]; WILLIAM WHITELEY, *Illustrated catalogue…*, p. 6; HAMPTON & SONS, *Designs for furniture…*, p. [5]; JAMES SHOOLBRED & CO., *Illustrated catalogue…*, p. 9; MAPLE & CO., *Illustrated catalogue…*, p. [2].

75 JAMES SHOOLBRED & CO., *Illustrated catalogue…*, p. 8; MAPLE & CO., *Illustrated catalogue…*, p. [2]; GRAHAM & BANKS, *The house…*, portada v^{a}; HAMPTON & SONS, *Designs for furniture…*, p. [4].

76 JAMES SHOOLBRED & CO., *Illustrated catalogue…*, p. 9; HAMPTON & SONS, *Designs for furniture…*, p. [4]; ARMY & NAVY AUXILIARY COOPERATIVE SUPPLY LTD, *Complete furnishing…*, p. 303; WILLIAM WHITELEY, *Illustrated catalogue…*, p. 2; MAPLE & CO., *Illustrated catalogue…*, p. [1].



Fig. 5. *Moorning room estilo Reina Ana.* Hampton & Sons. H. 1891. *Designs for furniture and decorations for complete house furnishings*. Caroline Simpson Library. Sídney (Fuente: Internet Archive)

cinco ilustraciones de habitaciones acompañadas de sus correspondientes planos. Esta representación integral fue aumentando de forma progresiva a lo largo de esta década y la siguiente, pero siempre de manera limitada, como puede observarse en los catálogos de James Shoolbred & Co., William Whiteley, que en su repertorio insertó incluso un dormitorio de sirviente y otro de institutriz, Maple & Co., Army & Navy Cooperative, único en presentar una cocina, y Hampton & Sons, que fue el que aportó un mayor número (Fig. 5).[77] Junto a estas estampas de habitaciones completas, se añadieron también conjuntos mobiliarios a juego, —una de las grandes novedades del siglo XIX—, dispuestos en una misma página, en dos consecutivas —par e impar— e incluso integrados en una misma ilustración, especialmente sillerías, comedores y, sobre todo, dormitorios. En el caso de Army & Navy Cooperative, estos conjuntos alcanzaban mayor grado de verosimilitud gracias a la adición de detalles decorativos, como papeles pintados, adornos sobre

77 JAMES SHOOLBRED & CO., *Illustrated catalogue…*, pp. 64-73; WILLIAM WHITELEY, *Illustrated catalogue…*, pp. 137-144 y 179; MAPLE & CO., *lllustrated catalogue…*, pp. 40, 69, 85, 107, 320-325, 328-331, 336-339, 344-345; ARMY & NAVY AUXILIARY COOPERATIVE SUPPLY LTD, *Complete furnishing…*, pp. 8, 22-24, 28, 284-285 y 301; HAMPTON & SONS, *Designs for furniture…*, láms. 1-43.



Fig. 6. *Alfombra bruselense de calidad superior*. James Shoolbred & Co. 188? *Illustrated catalogue of furniture and interior decorations*. Caroline Simpson Library. Sídney (Fuente: Internet Archive)

las repisas y plantas, lo que contribuía a una representación más evocadora y persuasiva de los ambientes domésticos.

La integración del color y la incorporación de la fotografía en los catálogos de muebles y decoración a finales del siglo XIX constituyeron innovaciones de gran relevancia en la estrategia de comunicación comercial, al permitir transmitir de manera más precisa la apariencia real de los productos y reforzar la sugestión publicitaria. La necesidad de mostrar las características de alfombras, tapicerías, cortinas, porcelanas, muebles lacados y dorados y camas metálicas evidenció que la representación gráfica en blanco y negro basada en el dibujo resultaba insuficiente para influir en la percepción del comprador, lo que pudo superase parcialmente con la inclusión del color. Su inserción en los catálogos revisados se llevó a cabo en los años ochenta, aunque también de manera muy puntual y selectiva, restringida a determinados muebles y objetos y generalmente limitada a unas pocas páginas, casi siempre litografías coloreadas. Así, por ejemplo, William Whiteley dotó de un leve color a las láminas de estancias completas. James Shoolbred & Co., Silber & Fleming Ltd, Maple & Co. y Hampton & Sons II lo utilizaron para ilustrar ejemplares de alfombras, esteras, linóleos, parqués, cortinas, camas de hierro y juegos de porcelana (aguamaniles y vajillas) fundamentalmente (Fig. 6). Maple & Co. incluyó además el color en algunos sofás y butacas tapizadas, relojes de sobremesa, bronces, jarrones, tibores y asientos de mimbre, mientras Silber & Fleming Ltd sumó cuadros, molduras y alfombras de pieles de animal.

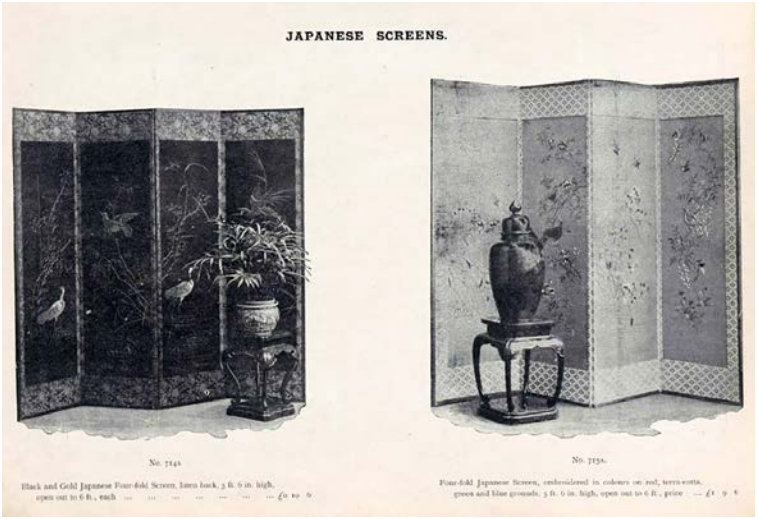


Fig. 7. *Biombos japoneses.* Army & Navy Auxiliary Cooperative Suply Ltd. 189? *Complete furnishing catalogue.* Caroline Simpson Library. Sídney (Fuente: Internet Archive)

La introducción del color no solo sirvió para mostrar dibujos y estampados, sino también para tratar de reproducir algunas técnicas decorativas. Es el caso de C. & R. Light, que destacó como ningún otro, en el uso del negro y el amarillo-beige para reproducir muebles lacados, dorados y *boullé*.

No obstante, la novedad más significativa y revolucionaria en estos catálogos se produjo con la entrada de la fotografía. La incorporación de esta técnica permitió una representación objetiva de los muebles y de los espacios interiores, reforzando así la credibilidad del soporte comercial y potenciando un efecto de autenticidad. En consecuencia, la imagen fotográfica contribuyó de manera decisiva a reducir la incertidumbre asociada a la compra no presencial.

A juzgar por los catálogos analizados, la fotografía debió de introducirse en los años noventa, pues los tres catálogos que ofrecen esta técnica se fechan en esa década. Mientras Army & Navy Cooperative la empleó de manera muy tímida, destacando por su belleza los biombos de inspiración oriental (Fig. 7),[78] Hampton & Sons II y Graham & Banks apostaron con determinación por ella, lo que supuso una rotunda renovación formal y conceptual de los catálogos, al mostrar modelos reales tanto de piezas sueltas como de conjuntos y habitaciones.

Hampton & Sons II arrancaba su ejemplar con 31 litografías, acompañadas de breves comentarios explicativos, que reproducían estancias completas de diversos estilos, incluyendo un cuarto de baño y el salón de un yate. Entre ellas se intercalaban 12 láminas con las fotografías de algunos muebles

78 ARMY & NAVY AUXILIARY COOPERATIVE SUPPLY LTD, *Complete furnishing…*, pp. 198-202.

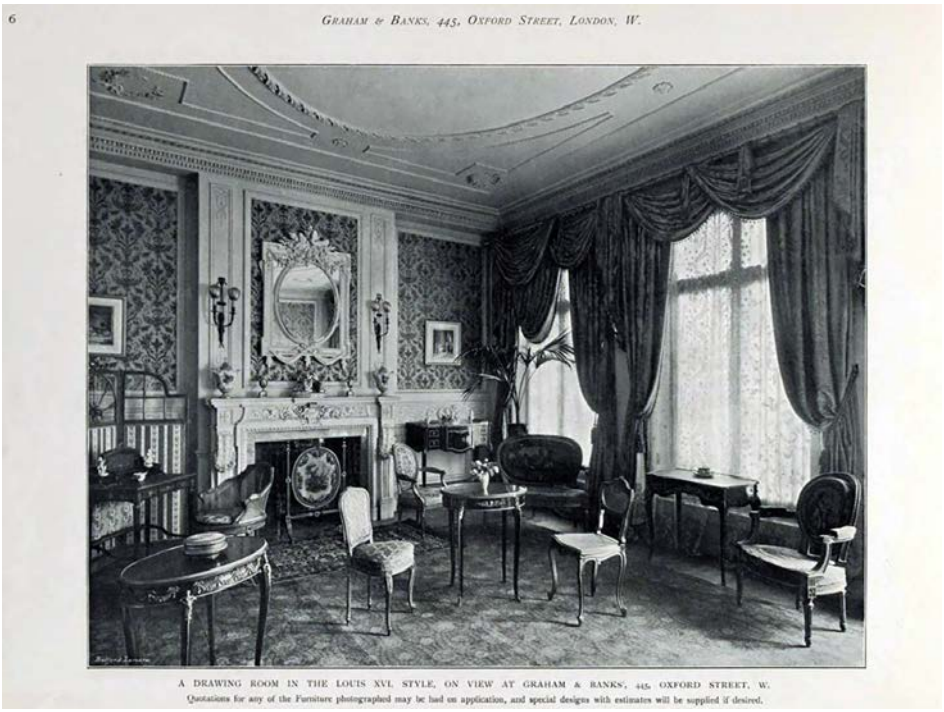


Fig. 8. *Salón de estilo Luis XVI, en exposición*. Graham & Banks. 1898. *The house comfortable and the house beautiful*. Caroline Simpson Library. Sídney (Fuente: Internet Archive)

correspondientes a dichas estancias y a ellas le seguían más de 200 páginas con fotografías de muebles a los que se sumaban también lámparas y objetos metálicos principalmente. Consciente de la trascendencia de las innovaciones de su catálogo, presumía de haber incorporado los últimos métodos de reproducción fotográfica e impresión, calificando su ejemplar como "único y sin rival". Informaba de que estaba ilustrado con 50 calotipos de interiores completos, así como con más de 2000 objetos reproducidos mediante semitono (*halftone*).[79] Aquel libro que combinaba litografías —en blanco y negro y en color— con fotografías resultó extraordinario, sin duda uno de los más bellos y completos de todos los analizados.

Graham & Banks llevó esta innovación un paso más allá al presentar fotografías de 10 habitaciones completas (salones y dormitorios), que se correspondían con sus *showrooms*, lo que por otro lado introducía al lector directamente en el espacio expositivo del establecimiento (Fig. 8).[80] A ellas sumó 12 páginas con fotografías de conjuntos coordinados, tanto de dor-

79 HAMPTON & SONS, *Designs for furniture*…, portada y p. [3].

80 GRAHAM & BANKS, *The house*…, pp. 5-14.

mitorio como de salón, y 10 más con muebles sueltos de salón. Todo ello se combinaba a lo largo del volumen con páginas en las que se seguían reproduciendo estampas, integrando así tradición gráfica y modernidad.

5. 4. El mobiliario: tipologías, materiales, técnicas y estilos

Revisados con detenimiento los catálogos seleccionados, se observa una clara evolución estilística entre los muebles presentados en los años setenta y los ofrecidos en las dos siguientes décadas, detectándose, además, algunas novedades tanto tipológicas como relativas a técnicas y materiales. Estas diferencias se hacen especialmente visibles comparando los dos catálogos correspondientes a la firma Hampton & Sons, separados entre sí por unos veinte años.

Los volúmenes más tempranos, situados en los años setenta, muestran una fuerte vigencia del estilo victoriano, formado entre 1830 y 1860, lo que pone de manifiesto el conservadurismo del mobiliario inglés. La perduración de dicho estilo en el tiempo posiblemente fue propiciada por la reedición durante varias décadas de los escasos libros de diseños anteriores a mitad de siglo, así como por el surgimiento de una clase media sin formación estética que tendía a reproducir modelos ya existentes para no evidenciar su ignorancia.[81] Este estilo se basaba en la curva y, en consecuencia, se caracterizaba por formas redondeadas y carencia de angulaciones. De carácter funcional y utilitario, su finalidad primordial era dotar de confortabilidad a los hogares burgueses.[82] De hecho, en 1876, Pollen afirmaba que en el mobiliario inglés había más empeño en lograr comodidad y conveniencia que belleza y excelencia artística.[83] Ejemplos paradigmáticos de este estilo, tal y como se aprecia en las páginas de Hampton & Sons I (nos 35-55) y W. A. & S. Smee (láms. 89-94), son las piezas de asiento, especialmente la silla con el respaldo de globo (*balloon-back chair*), que se hizo muy popular (Fig. 9). De patas delanteras torneadas inicialmente y cabriolé después, este modelo con sus múltiples variantes estuvo vigente en comedores y salones hasta aproximadamente 1870 y, aunque su fabricación continuó hasta fin de siglo, como se ve en catálogos posteriores, su presencia resultaba ya para entonces testimonial.[84] Por su parte, las butacas y sofás, con sus innumerables variantes,

81 FLOUD, Peter, "Furniture"…, pp. 37-38.

82 FLOUD, Peter, "Furniture"…, pp. 39-40; ASLIN, Elizabeth, *Nineteenth…*, p. 32; AGIUS, Pauline, *British Furniture, 1880-1915*, Woodbridge, Antique Collectors´ Club, 1978, pp. 17, 20 y 22.

83 POLLEN, J. H., "Furniture and woodwork", en BEVAN, G. Phillips, *British Manufacturing Industries*, vol. VII, 2.ª ed., London, 1877, p. 166.

84 FLOUD, Peter, "Furniture"…, pp. 43-44; ASLIN, Elizabeth, *Nineteenth…*, p. 32; SYMONS,

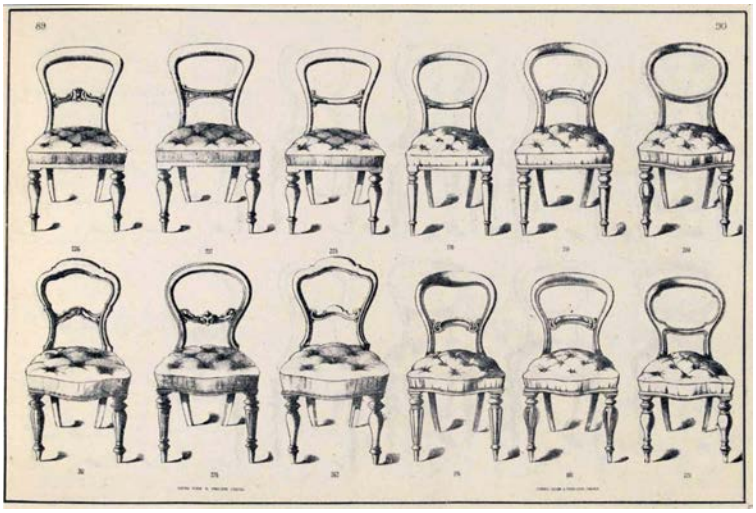


Fig. 9. *Sillas de comedor y salón.* W. A. & Smee. H. 1871. *Designs of furniture*. Caroline Simpson Library. Sídney (Fuente: Internet Archive)

presentaban también en los primeros catálogos líneas onduladas y envolventes. Su armazón lignario quedaba en gran medida oculto por los henchidos y mullidos tapizados realizados gracias a los novedosos muelles, introducidos en el mobiliario en los años treinta. A este marcado énfasis en las tapicerías y a los profundos rellenos, frecuentemente rematados con capitoné desde mediados de siglo, contribuyeron tanto la búsqueda de comodidad como la disminución del precio de las telas desde los años cuarenta, propiciada por la mecanización de la industria textil.[85] Sin embargo, aunque en los catálogos de las dos últimas décadas de siglo todavía es posible encontrar estas modalidades de asiento, se evidencia, como ocurrió con las sillas mencionadas, la pérdida de su protagonismo. Este sustancial cambio, iniciado tímidamente en los años cincuenta y acentuado a finales de la década posterior, supuso un paulatino abandono de las líneas curvas, en favor de otras más rectas, dando lugar a formas más sólidas e incluso pesadas, que se acompañaron por un creciente protagonismo de la madera, que se fue haciendo cada vez más visible en su estructura, con brazos semiacolchados, patas a la vista y la introducción de líneas de pequeños balaustres (Fig. 10). Asimismo, se constata la tendencia a la sustitución progresiva de las tapicerías por el cuero en los asientos de bibliotecas y comedores conforme la centuria llegaba a su fin.[86]

R. W. y WHINERAY, B. B., *Victorian Furniture*, London, Studio Editions, 1987, pp. 111-113.

85 FLOUD, Peter, "Furniture"…, p. 39-40; GABRIEL, Jüri, *Victoriana*, London, Hamlyn, 1969, p. 13; KIRKHAM, Pat, "The London furniture trade, 1700-1870", *Furniture History*, 24 (1988), pp. 121-122; EDWARDS, Clive D. *Victorian Furniture. Technology and Design*, Manchester, Manchester University Press, p. 110; BANHAM, Joanna; MACDONALD, Sally y PORTER, Julia, *Victorian interior designs*, London, Cassell, 1991, pp. 28-29.

86 FLOUD, Peter, "Furniture…", pp. 41-42.



Fig. 10. *Sillería de comedor.* Maple & Co. 1891. *lllustrated catalogue of furniture*. Caroline Simpson Library. Sídney (Fuente: Internet Archive)

En esta evolución se detecta la fuerte influencia que ejercieron los dictados de Eastlake, como demuestra la temprana incorporación de su modelo de silla, sillón y sofá, ofertado ya en el catálogo de W. A. & S. Smee, algo que llama especialmente la atención por su excepcionalidad en un volumen donde las formas curvilíneas inundaban todavía prácticamente todas sus páginas.[87] Igualmente, desempeñaron un papel determinante en esta transformación hacia asientos con respaldos rectos y tapizados los ejemplares desarrollados por algunos diseñadores ligados al Movimiento Estético, como Bruce Talbert, Edward William Godwin o Thomas Edward Collcutt, fabricados por empresas como Collinson & Lock o William Watt.[88] De hecho, la silla de comedor de roble ideada por Collcutt hacia 1872 se convirtió en el patrón de referencia durante las dos siguientes décadas, tal y como se aprecia en los catálogos revisados,[89] mientras el sillón de club de Godwin se localiza, por ejemplo, en el catálogo de Silber & Fleming Ltd, que muestra abundantes piezas muy similares.[90] Esta progresiva pérdida de la línea curva se constata

87 EASTLAKE, Charles L. *Hints on household taste in furnirture, upholstery and other details*, 2.ª ed., London, Longmans, Green and Co., 1869, pp. 157-158 y lám. XXIX; W. A. & S. SMEE, *Designs of furniture*…, lám. 88c, nos 508, 456 y 246.

88 WATT, William, *Art furniture from designs by E.W. Godwin: with hints and suggestions on domestic furniture and decoration*, London, BT, Batsford, 1877; COLLINSON & LOCK, *Sketches of Artistic Furniture*, London, Collinson & Lock, h. 1880.

89 GABRIEL, Jüri, *Victoriana*…, p. 39.

90 Un ejemplar original de dicho sillón figura en: BARRINGTON, Michael, "The Arts and Crafts Movement", en EDWARDS, Clive y OTROS, *British furniture 1600-2000*, The Intelligent Layman Publishers, London, 2005, pp. 218-219; SILBER & FLEMING LTD, *Illustrated pattern-book*…, p. 49.

de igual modo en la evolución de los aparadores para el comedor y los *cabinets* para salón, que vuelven a traslucir el influjo de los mencionados diseñadores.

El mobiliario del último tercio de siglo expuesto en estos volúmenes certifica el gran protagonismo que alcanzaron los historicismos, con persistentes reproducciones e interpretaciones de estilos pasados, merced al interés por las antigüedades, compartiendo espacio entre sí y propiciando otra de las señas de identidad de la decoración inglesa, el eclecticismo. De hecho, eran muchas las viviendas que desarrollaban un estilo diferente en cada estancia de la casa. Aunque la mirada a los muebles de épocas pretéritas fue una constante durante prácticamente toda la centuria, entender la parte final del siglo XIX no es sencillo porque la variedad de estilos fue muy amplia. La entrada en escena de un estilo no significaba la desaparición de otro, sino su convivencia, lo que a menudo dificulta la datación de los muebles de época victoriana.[91] Repasemos brevemente aquellos que aparecen reflejados en los catálogos.

El *revival* gótico se consolidó como una de las líneas estéticas más arraigadas en la Inglaterra decimonónica. Fue alimentado desde las primeras décadas de la centuria por publicaciones como las de Henry Shaw, Joseph Nash y, sobre todo, de Augustus Pugin, cuya influencia en el mobiliario se dejó sentir especialmente tras su muerte en 1852, en un ambiente abonado por las novelas de Sir Walter Scott y el pensamiento de John Ruskin.[92] Hacia mediados de la década de 1860, cobró un notable impulso una reinterpretación victoriana del mobiliario medieval inglés conocida como *Early English Style*, la cual incorporó progresivamente elementos procedentes de los lenguajes vernáculos ingleses de los siglos XVI y XVII. Como se constata en los catálogos comerciales analizados, esta corriente mantuvo su vigencia durante los años ochenta, extendiéndose prácticamente a todas las estancias de la vivienda. [93] Nuevamente se advierte en él el pensamiento de Eastlake que abogaba por muebles robustos y de líneas simples, aunque a su crecimiento y evolución contribuyeron también los diseñadores relacionados con la firma de William Morris (Morris & Co.), así como figuras próximas al Movimiento Estético, como William Burges, y, sobre todo, los mencionados Collcutt y Talbert, autor este último de un libro de diseño gótico de gran in-

91 SYMONS, R. W. y WHINERAY, B. B., *Victorian Furniture*…, pp. 24 y 31; BANHAM, Joanna; MACDONALD, Sally y PORTER, Julia, *Victorian interior*…, pp. 195-203; MEYER, Jonathan, "The nineteenth century. Empire and eclecticism", en EDWARDS, Clive y otros, *Bristish furniture 1600-2000*, London, The Intelligent Layman Publishers, 2005, p. 112.

92 ASLIN, Elizabeth, *Nineteenth*…, pp. 30-32.

93 SYMONS, R. W. y WHINERAY, B. B., *Victorian Furniture*…, p. 61.

fluencia, además de diseñador comercial muy competente que desarrolló un gótico secularizado.[94]

Los muebles de vestíbulo, los conjuntos de dormitorio y algunas librerías y aparadores concentraron, en líneas generales, los rasgos más medievalizantes.[95] No obstante, en los catálogos se comprueba que fue en esta última tipología y en los *cabinets* donde en los años ochenta se incorporaron modelos que, influidos por el Movimiento Estético y su mobiliario artístico, abandonaron el aspecto pesado, severo e incluso tosco del gótico, excesivo para el ámbito doméstico, para transitar hacia formas más ligeras, depuradas y decorativas, con maderas en su color o superficies ebonizadas, soportes torneados, líneas de pequeños balaustres o husillos, estantes, vidrios biselados, paneles pintados y tallados o tapas cóncavas de remate.[96] De hecho, pueden verse abundantes ejemplares sobre todo en C. & R. Light, James Shoolbred & Co., William Whiteley —que suma láminas de habitaciones completas— y Maple & Co., empresas estas dos últimas que utilizan explícitamente el calificativo de *Early English* (Fig. 11).[97] No pocos de estos muebles presentan afinidades formales con el *cabinet* diseñado por Collcutt para Collinson & Lock,[98] presentado con gran éxito a la Exposición Internacional de Londres

94 GABRIEL, Jüri, *Victoriana…*, pp. 18-19; AGIUS, Pauline, *British Furniture...*, pp. 58-71; SYMONS, R. W. y WHINERAY, B. B., *Victorian Furniture…*, pp. 61-73; TALBERT, Bruce James, *Gothic Forms Applied to Furniture, Metalwork and Decoration for Domestic Purposes*, London, S. Birbeck, 1867; TALBERT, Bruce James, *Examples of Ancient and Modern Furniture, Metalwork, Tapestries, Decoration, etc*. 1876. Sobre este último autor resulta de interés: MACDONALD, Sally, "Gothic Forms Applied to Furniture. The Early Work of Bruce James Talbert", *Furniture History*, 23 (1987), pp. 39-66; JERVIS, Simon, *Victorian Furniture*, London, Ward Lock & Co., 1968, pp. 19-22.

95 Sirvan de ejemplo: HAMPTON & SONS, *Illustrated designs…*, nos 567-587; W. A. & S. SMEE, *Designs of furniture…*, sin paginar: dormitorios que figuran bajo denominación *Special designs of ashwood inlaid bedroom furniture*, y nos 88a-88d y 123e-123f; C & R. LIGHT, *Cabinet furniture…*, diversos muebles en pp. 2-30, 57, 63, 118 y 373; WILLIAM WHITELEY, *Illustrated catalogue…*, pp. 9-11, 18, 19, 31-32, 35 y 51-53; JAMES SHOOLBRED & CO., *Illustrated catalogue…*, pp. 70-71 y 75-76; MAPLE & CO., *Illustrated catalogue…*, pp. 41, 42, 53, 366-367.

96 SYMONS, R. W. y WHINERAY, B. B., *Victorian Furniture…*, pp. 72-73; JERVIS, Simon, *Victorian Furniture…*, p. 22; AGIUS, Pauline, *British Furniture…*, pp. 70-73.

97 JAMES SHOOLBRED & CO., *Illustrated catalogue…*, pp. 92-97 y 103-108; C & R. LIGHT, *Cabinet furniture…*, pp. 160-170, 294-299, 304; WILLIAM WHITELEY, *Illustrated catalogue…*, pp. 84-92 y láminas de estancias completas en pp. 137, 139, 141 y 143; MAPLE & CO., *Illustrated catalogue…*, pp. 39-47 y 134, 137-139 y 142.

98 Esta empresa se dedicó al mueble artístico y alcanzó gran éxito, pues supo conjugar hábilmente aspectos estéticos, gracias a la contratación de profesionales cualificados, con atractivo comercial: EDWARDS, Clive, "'Art Furniture in the Old English Style', The Firm Collinson and Lock, London 1870-1900", *West 86th: A journal of Decorative Arts, Design History and Material Culture*, 19/2 (2012), pp. 259-264. El término *mueble artístico*, en contraposición con *mueble comercial*, era utilizado para denominar el realizado por empresas que contrataban artistas y

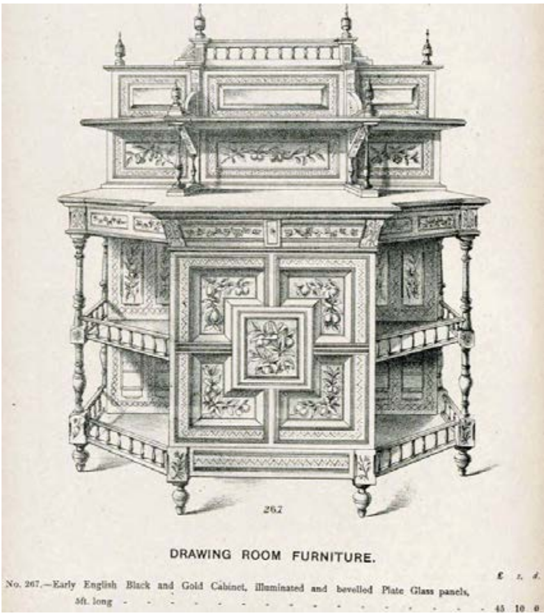


Fig. 11. *Early English Cabinet.* William Whiteley. H. 1885. *Illustrated catalogue & price list*. Caroline Simpson Library. Sídney (Fuente: Internet Archive)

de 1871, con el aparador *Pet* ideado por Talbert para Gillow & Co. con destino a la misma muestra o con el *cabinet Juno* de este mismo autor realizado para Jackson & Graham, empresa que lo exhibió en la Exposición de París de 1878, ejemplares todos ellos que pueden verse en la actualidad en el Victoria & Albert Museum.[99]

La influencia francesa en Inglaterra, presente ya en los años treinta y cuarenta de la centuria, como atestiguaba J. C. Loudon en 1833,[100] se intensificó en torno a 1855 y siguió vigente en el último cuarto de la centuria, tal y como se puede apreciar en todos los catálogos analizados. Incluso se alargaría hasta bien entrado el siglo XX.[101] Sus muebles, ligeros y a menudo dorados o con incrustaciones, ocupaban especialmente salones y *boudoirs*,

---

arquitectos para diseñarlo. Es el caso de firmas como Collinson & Lock o William Watt, que tuvieron en sus filas a Talbert, Goldwin o Collcut y con cuyos diseños se presentaron a algunas exposiciones internacionales.

99 Cabinet: https://collections.vam.ac.uk/item/O61448/cabinet-collcutt-te/. Sideboard: https://collections.vam.ac.uk/item/O61232/sideboard-talbert-bruce-james/. The Juno Cabinet: https://collections.vam.ac.uk/item/O9156/the-juno-cabinet-cabinet-talbert-bruce-james/

100 LOUDON, John Claudius, *An Encyclopaedia of Cottage, Farm, and Villa Architecture and Furniture*, London, Longman, Brown, Green, and Longmans, 1846, p. 1039. En 1833, cuando se editó por primera vez la obra, afirmaba que los estilos de mobiliario vigentes entonces eran el griego, el gótico, el isabelino y el Luis XIV.

101 SYMONS, R. W. y WHINERAY, B. B., *Victorian Furniture*…,p. 23; JERVIS, Simon, *Victorian Furniture*…, p. 38; AGIUS, Pauline, *British Furniture*…, p. 35.

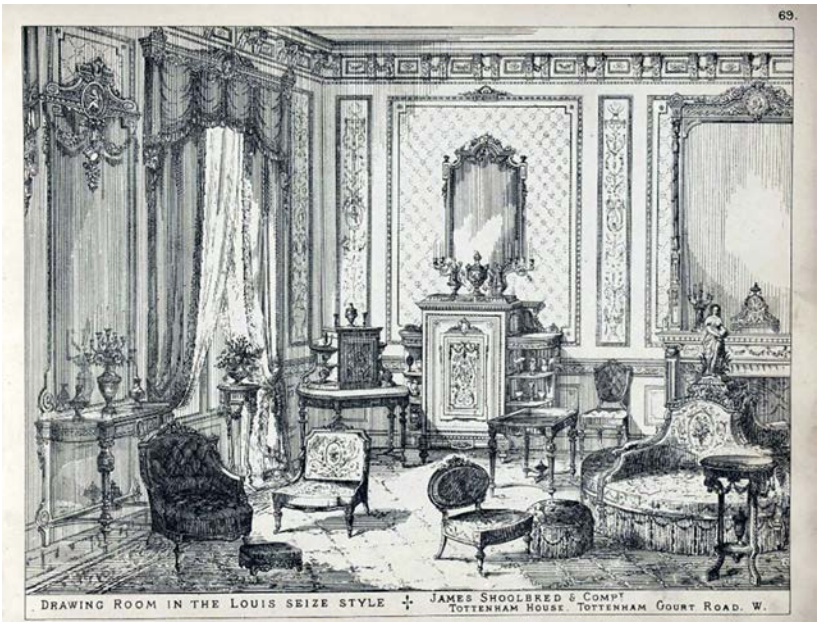


Fig. 12. *Salón de estilo Luis XVI.* James Shoolbred & Co. 188? *Illustrated catalogue of furniture and interior decorations*. Caroline Simpson Library. Sídney (Fuente: Internet Archive)

desarrollando los estilos Luis XV y Luis XVI.[102] De ello dan fe las piezas sueltas ofertadas por Hampton & Sons I y W. A. & S. Smee, las estampas de los *drawing-rooms* que ofrecían James Shoolbred & Co. (Fig. 12) y Hampton & Sons II, las fotografías de salones y dormitorios publicadas por Graham & Banks, así como las páginas específicamente dedicadas a mobiliario francés por Silber & Fleming Ltd, Maple & Co., Army & Navy Cooperative y nuevamente Hampton & Sons II, en las que son protagonistas consolas, espejos, *cabinets*, sillerías, escritorios, cómodas y mesitas auxiliares.[103]

En los catálogos examinados se percibe también la presencia de los estilos de los grandes ebanistas ingleses del siglo XVIII. Si durante algún tiempo sus muebles fueron apartados y enviados a las habitaciones del servicio,

102 ASLIN, Elizabeth, *Nineteenth…*, p. 29; BANHAM, Joanna; MACDONALD, Sally y PORTER, Julia, *Victorian interior…*, pp. 203-207.

103 HAMPTON & SONS, *Illustrated designs…*, nos 370-373, 399-407 y 441-444; W. A. & S. SMEE, *Designs of furniture…*, pp. 204, 334-230; JAMES SHOOLBRED & CO., *Illustrated catalogue…*, p. 69; HAMPTON & SONS, *Designs for furniture…*, láms. 23-26 y 38-39, pp. 174, 191, 202-216, 225, 227, 229-231 y 233; GRAHAM & BANKS, *The house…*, pp. 6, 7, 12, 13, 45 y 55; SILBER & FLEMING LTD, *Illustrated pattern-book…*, pp. 117-119; MAPLE & CO., *Illustrated catalogue…*, pp. 122-131, 135 y 187-189; ARMY & NAVY AUXILIARY COOPERATIVE SUPPLY LTD, *Complete furnishing…*, pp. 151-158, 184-185 y 208-210.

avanzado el siglo XIX se produjo una recuperación progresiva de sus modelos, resurgiendo los estilos Adam, Hepplewhite y, sobre todo, Reina Ana, Sheraton y Chippendale.[104] No en vano, figuras como Lucy Faulkner Orrinsmith recomendaban la incorporación de mobiliario antiguo original en la decoración de los hogares británicos. Sin embargo, la insuficiente disponibilidad de antigüedades provocó su reproducción y recreación para nutrir la creciente demanda.[105] Aunque el proceso de revitalización se inició entre los años sesenta y setenta, en los volúmenes examinados no se constata su presencia hasta los ejemplares publicados en los años ochenta, como se ve, por ejemplo, en las láminas del dormitorio Adam ofrecido por James Shoolbred & Co., el comedor Chippendale que recoge William Whiteley o la biblioteca Reina Ana reflejada por Army & Navy Cooperative, junto a algunas piezas de mobiliario aisladas. Sin embargo, su presencia se intensificó en los catálogos de los años noventa correspondientes a Hampton & Sons II y Graham & Banks, especialmente en conjuntos de comedor y dormitorio, así como en librerías, sillas y *cabinets* (Fig. 13).[106] Conviene señalar, no obstante, que el empleo de estas denominaciones por parte de fabricantes y comerciantes resultaba en ocasiones arbitraria y errónea, pues el conocimiento de la historia del mueble era todavía entonces limitado y confuso.[107]

La exhibición de la colección del cónsul británico en Japón, Sir Rutherford Alcock, en la Exposición Internacional de 1862 dio inicio a una ola de japonismo que rápidamente inundó la Inglaterra victoriana, extendiéndose también por otros países europeos. El atractivo del país del Sol Naciente resultó doble. No solo ofrecía un mundo exótico y desconocido, sino que además se mostraba como la antítesis de la industrialización británica[108]. La influencia japonesa en los catálogos de los últimos veinte años del siglo es clara, aunque limitada, y se aprecia sobre todo en bellos y delicados biombos

104 AGIUS, Pauline, *British Furniture…*, pp. 45-51; BANHAM, Joanna; MACDONALD, Sally y PORTER, Julia, *Victorian interior…*, pp. 208-211.

105 ORRINSMITH, Mrs.,*The Drawing-room. Its decorations and furniture*, London, Macmillan & Co. 1878, p. 84; AGIUS, Pauline, *British Furniture…*, p. 34.

106 JAMES SHOOLBRED & CO., *Illustrated catalogue…*, p. 73; WILLIAM WHITELEY, *Illustrated catalogue…*, p. 140; ARMY & NAVY AUXILIARY COOPERATIVE SUPPLY LTD, *Complete furnishing…*, p. 23; HAMPTON & SONS, *Designs for furniture…*, láms 20, 27, 28, 31, pp. 44, 102-103, 109, 114-115, 131, 138-139, 141-142, 159-160, 175-185, 188, 190-193, 218-225, 234-236, 239, 242, 278, 294, 296, 330 y 332 principalmente; GRAHAM & BANKS, *The house…*, pp. 16-28 y 50-51.

107 AGIUS, Pauline, *British Furniture…*, p. 33.

108 AGIUS, Pauline, *British Furniture…*, p. 54; BANHAM, Joanna; MACDONALD, Sally y PORTER, Julia, *Victorian interior…*, pp. 110-122; GERE, Charlotte y WHITEWAY, Michael, *Nineteenth-century design: from Pugin to Mackintosh*, New York, Harry N. Abrams Inc. Publishers, 1994, p. 126.



Fig. 13. *Mobiliario Chippendale.* Graham & Banks. 1898. *The house comfortable and the house beautiful*. Caroline Simpson Library. Sídney (Fuente: Internet Archive)

decorados con pájaros y plantas —también pantallas de chimenea—, como se ve en C. & R. Light, William Whiteley, Maple & Co., Silber & Fleming Ltd, Army & Navy Cooperative o Hampton & Sons II, todos ellos correspondientes a los años ochenta avanzados y los noventa. La última empresa ofertaba, además de un amplio repertorio de muebles de inspiración oriental —en su mayoría de pequeño formato, lacados y con incrustaciones de madreperla o realizados en bambú—, otros modelos que la firma etiquetaba como turcos, árabes, indios o chinos. Denominaciones como El Cairo, Badgad o el calificativo morisco eran empleadas por Maple & Co. para designar un reducido grupo de mesas auxiliares de apariencia exótica.[109]

En todos los catálogos analizados aparecía también una amplia representación de muebles vieneses derivados de los diseños de Michael Thonet, quien patentó un procedimiento que permitía obtener formas curvilíneas en la madera sometiéndola a un tratamiento de vapor. La ligereza, resistencia y durabilidad de sus piezas hicieron que especialmente las de asiento alcanzaran un gran éxito internacional y fueran reproducidas profusamente tras la expiración de la patente en 1869. Estos modelos figuran en todos los catálogos estudiados, excepto en los correspondientes a la década de 1870 y el de Graham & Banks de 1898[110].

109 C & R. LIGHT, *Cabinet furniture…*, pp. 250-251 y 176; WILLIAM WHITELEY, *Illustrated catalogue…*, p. 113; MAPLE & CO., *Illustrated catalogue…*, pp. 152-153, 155 y 219-222; SILBER & FLEMING LTD, *Illustrated pattern-book…*, pp. 92-93; ARMY & NAVY AUXILIARY COOPERATIVE SUPPLY LTD, *Complete furnishing…*, pp. 198-201; HAMPTON & SONS, *Designs for furniture…*, pp. 243-254.

110 JAMES SHOOLBRED & CO., *Illustrated catalogue…*, pp. 181-182; WILLIAM WHITELEY,

La revisión de los catálogos permite también aproximarse a los materiales y técnicas utilizados en aquel declinar de la centuria. La mayoría de los muebles eran ofrecidos principalmente en caoba, roble y nogal, aunque también era posible encontrar otras maderas como el palisandro o palosanto para muebles de salón, mientras otras más pobres como abedul, fresno o pino se utilizaban de manera muy puntual para piezas pequeñas o de poca relevancia. Aunque se sabe que se utilizó la técnica del chapado, apenas hay alusión a ella en los catálogos, posiblemente porque tenía una connotación negativa y la madera maciza era defendida con vehemencia por autores como Eastlake.[111] La información ofrecida sobre los acabados es muy limitada. Muy esporádicamente, como ocurre en los ejemplares de W. A. & S. Smee o Maple & Co., se hace referencia al pulimento francés o a muñequilla, técnica que, gracias a su acabado liso y suave, de gran atractivo comercial, se generalizó en Inglaterra después de 1814, reemplazando el laborioso trabajo de encerado.[112] No obstante, las maderas también podían ofrecerse, además de teñidas, enceradas o pintadas. Asimismo, se constata que fueron muy habituales los muebles lacados en negro y ebonizados, generalmente destinados a los salones, así como los esmaltados en blanco para los dormitorios. No faltaron los muebles tallados, asociados por el público con la calidad y el elevado precio, así como otros decorados con incrustaciones de marquetería, metal dorado, carey o madreperla, destacando la recuperación de la técnica *boullé*, muy valorada.[113]

La utilización del hierro constituyó una de las grandes aportaciones al mobiliario del siglo XIX. El entusiasmo por este material figuraba ya en la *Encyclopaedia* de Loudon (1833), donde se recomendaba para casas de campo. De su éxito da buena cuenta el elevado número de patentes que se sucedieron con gran velocidad a lo largo de la centuria.[114] El bajo coste y la durabilidad de los muebles metálicos se presentaban como sus principales ventajas, junto con la posibilidad de pintarlos imitando madera. La tipología donde este material alcanzó mayor difusión fue la cama, que sumó como virtudes su fácil montaje y carácter higiénico. Casi todos los catálogos analizados incluían modelos de hierro y latón, destacando el extenso repertorio de Maple & Co. que reproducía en sus páginas más de un centenar de ejemplares, a la

Illustrated catalogue…, p. 108; MAPLE & CO., *Illustrated catalogue…*, pp. 398-401; ARMY & NAVY AUXILIARY COOPERATIVE SUPPLY LTD, *Complete furnishing…*, pp. 112-114; SILBER & FLEMING LTD, *Illustrated pattern-book…*, p. 205; HAMPTON & SONS, *Designs for furniture…*, pp. 330 y 337.

111 EDWARDS, Clive D. *Victorian Furniture…*, pp. 32-34.

112 KIRKHAM, Pat, "The London…", p. 34; EDWARDS, Clive D. *Victorian Furniture…*, p. 76.

113 POLLEN, J.H., "Furniture and woodwork...", p. 165.

114 ASLIN, Elizabeth, *Nineteenth…*, pp. 44-45.

vez que afirmaba poseer un stock de 10 000. A esta tipología se unieron también masivamente paragüeros y colgadores para los vestíbulos.[115]

En todos los catálogos de los años ochenta y noventa figuraban igualmente muebles de mimbre y ratán, como cestos, sillas, sillones y mesas auxiliares, algunos de ellos recubiertos con vistosas tapicerías. También estaba presente el mobiliario de bambú, reflejo del mencionado influjo japonés, que alcanzó notable éxito en asientos, mesas auxiliares, pequeños *cabinets*, pantallas de chimenea, biombos y jardineras gracias a su precio moderado y a su resistencia.[116] De igual forma proliferaron las piezas con asiento de enea y estructuras sencillas, entre las que destacaban las sillas Sussex, un viejo modelo de silla rural recuperado y comercializado por la firma Morris & Co., de coste asequible frente a otras producciones de la empresa,[117] que ofertaban en versiones parecidas Silber & Fleming Ltd, Maple & Co. y Hampton & Sons II. Por su parte, C. & R. Light y Maple & Co. también incluían en sus páginas un puñado de muebles realizados con troncos de árbol.[118]

Como materiales complementarios del mobiliario cabe destacar el mármol y el vidrio. En ambos casos, la mejora de sus procesos de fabricación durante los años treinta y cuarenta redujo considerablemente sus precios, lo que favoreció la proliferación del primero en las tapas de los lavabos, tocadores, consolas y muebles de vestíbulo, y del segundo en los aparadores, armarios de luna y un sinfín de espejos de muy diversas formas y tamaños.[119] No se puede dejar de mencionar el azulejo, muy extendido en los frentes de los muebles de lavabo con una función decorativa, pero también protectora de la madera. Aunque el papel maché experimentó un gran desarrollo en la Inglaterra decimonónica, únicamente se ha localizado una silla y una mesita auxiliar de este tipo en el catálogo de William Whiteley.[120] No en vano, esta técnica era más propicia para bandejas y objetos de pequeño tamaño como los que ofertaba Silber & Fleming Ltd en su segundo volumen o el mismo

115 Sobre el uso del metal en el ámbito doméstico puede consultarse: MELTON, James, "Domestic Metalwork", en *The early victorian period, 1830-1860*, London, The Connoisseur, 1968, pp. 103-112; EDWARDS, Clive D. *Victorian Furniture…*, pp. 115-124; MAPLE & CO., *lllustrated catalogue…*, pp. 233-276.

116 WALKING, Gillian, *Antique Bamboo Furniture*, London, Belle and Ryman, 1979; SYMONS, R. W. y WHINERAY, B. B., *Victorian Furniture…*, p. 79. Las referencias en los catálogos a los muebles de bambú se han incluido en la nota 109, al aludir a la influencia japonesa.

117 ASLIN, Elizabeth, *Nineteenth…*, p. 58; AGIUS, Pauline, *British Furniture…*, p. 81.

118 SILBER & FLEMING LTD, *Illustrated pattern-book…*, p. 163; MAPLE & CO., *lllustrated catalogue…*, pp. 206 y 221; HAMPTON & SONS, *Designs for furniture…*, p. 327; C. & R. LIGHT, *Cabinet furniture…*, p. 431.

119 KIRKHAM, Pat, "The London…", p. 120.

120 WILLIAM WHITELEY, *Illustrated catalogue…*, pp. 79 y 102.

Whiteley. Finalmente, debe mencionarse la proliferación de ruedas metálicas, presentes en piezas de asiento, mesas auxiliares y camas metálicas que facilitaban su movilidad dentro de las habitaciones.

No queremos cerrar este epígrafe sin referirnos a las tipologías mobiliarias de la casa burguesa. De la revisión y análisis de los catálogos se desprende con nitidez las piezas que amueblaban el espacio doméstico inglés, repetidas una y otra vez a lo largo de sus páginas.

En el vestíbulo de la casa victoriana se popularizó desde mediados del siglo XIX hasta los inicios de la siguiente centuria un conjunto de componentes funcionales integrado por paragüero, perchero para abrigos y sombreros, espejo para arreglo personal y una mesa para depositar tarjetas de visita y pequeños objetos. Todas estas piezas, de madera o metal, nos hablan de la sociabilidad burguesa, de la relevancia de las visitas y de la importancia de la vestimenta y apariencia personal. Dependiendo del espacio disponible, podían colocarse de modo independiente o fusionadas entre sí formando un único mueble de mayor empaque. No faltaba algún asiento, como un banco o sillas, a menudo con el escudo familiar tallado en el respaldo. Siguiendo las directrices de Eastlake debían caracterizarse por su solidez y simplicidad.[121] La entrada podía completarse con un reloj de caja larga y un barómetro.[122]

El comedor era la estancia donde la familia se reunía para el desayuno, el almuerzo y la cena y entre las clases medias podía desempeñar también la función de sala de estar. Allí el mueble más relevante era, indiscutiblemente, el aparador, destinado a guardar vajillas, cuberterías y mantelerías. En los catálogos más antiguos dominaba el modelo de cuerpo único formado por dos pedestales con un hueco en el centro o cerrado con puertas de acuerdo con una tipología que había ido evolucionando desde los años cuarenta, rematándose con un gran espejo curvo.[123] Sin embargo, esta oferta fue ampliándose posteriormente con otras variantes, como las ya señaladas influidas por el gótico y el Movimiento Estético. Al aparador principal podían unirse otros más pequeños y ligeros, así como mesitas y carritos auxiliares (*dinner wagon*) donde los sirvientes podían depositar y trasladar platos y fuentes. Una mesa extensible o telescópica a la que se le podían añadir tablas para ampliarla se situaba en el centro. De cuatro patas robustas y generalmente torneadas, solía ser rectangular con los extremos redondeados. El repertorio de sillas, que podía acompañarse de algún sofá y butacas, era abundante y en este ámbito

121 EASTLAKE, Charles L. *Hints on household…*, pp. 56-63.

122 AMES, Kenneth L., "Meaning in artifacts: hall furnishings in Victorian America", *Journal of Interdisciplinary History*, 9 (1978), pp. 21-42; SYMONS, R. W. y WHINERAY, B. B., *Victorian Furniture…*, pp. 100-104.

123 FLOUD, Peter, "Furniture…", p. 47; SYMONS, R. W. y WHINERAY, B. B., *Victorian Furniture…*, pp. 105-114.



Fig. 14. *Conjunto de comedor Marlborough.* Maple & Co. 1891. *lllustrated catalogue of furniture*. Caroline Simpson Library. Sídney (Fuente: Internet Archive)

se preferían ejemplares fuertes y con respaldo tapizado para ofrecer mayor comodidad (Fig. 14).

Dado el valor social que tuvo el salón para la burguesía como espacio de representación, sociabilidad y de exhibición, aquella fue la estancia más importante de la casa victoriana. Destinada a la familia, pero sobre todo a los invitados, en ella se mostraba el gusto y la posición de sus propietarios. Por eso, se caracterizaba por la diversificación y especialización del mobiliario y concentraba las piezas más lujosas, como consolas, espejos, espejos con repisas para las chimeneas —*overmantel mirrors*—, *cabinets*, *chiffoniers* y multitud de sillas, sillones y sofás de diversas tipologías y tamaños que podían agruparse libremente para favorecer la conversación en grupo, destacando el *settee* o *couch* por su aparición de manera recurrente en todos los catálogos. Mesas auxiliares de diversos tamaños y morfologías, con funciones polivalentes (juego, té, costura…) inundaban esta estancia, lo que explica su masiva presencia en los libros revisados. Entre ellas podemos destacar por su prolongada vigencia los modelos de mesas plegables *Sutherland* o *Pembroke*, o el escritorio *Davenport*. El gusto por los objetos decorativos hizo necesaria la presencia de otros muebles de pequeño formato, como estanterías, expositores y *whatnots* destinados a exhibirlos, además de columnas y pedestales empleados con la misma finalidad o para colocar plantas, tan de moda entonces. Los salones podían completarse con biombos, pantallas de chimenea o un piano, que se asociaba también con una banqueta y un *canterbury*, un

pequeño mueble musiquero concebido para guardar y organizar partituras musicales, empleado también como revistero o porta-libros.[124]

La presencia habitual de una biblioteca o despacho destinado al trabajo, estudio o retiro de la figura paterna en las casas burguesas se reflejaba también en los catálogos, que incluían mobiliario específico para su equipamiento, fundamentalmente escritorios. Aunque los había de cuatro patas, resultaban más frecuentes los formados por dos hileras de cajones laterales que podían rematarse con una encimera lisa, pero más habitualmente con un segundo cuerpo, en ocasiones dotado de una tapa enrollable de láminas que, una vez cerrada, ocultaba completamente compartimentos y papeles (*roll-top desk*). No faltaban tampoco esbeltas y sobrias librerías de dos cuerpos —con puertas cerradas en el inferior y acristaladas en el superior— que, en ocasiones puntuales, podían incorporar una tapa abatible a modo de escritorio. Butacas, sofás y sillas de despacho, junto a atriles y estanterías giratorias, así como pequeños objetos de escritorio completaban el mobiliario para esta estancia.

En los dormitorios se impuso la moda de su amueblamiento integral a juego compuesto por armario, tocador, lavabo, mesilla y silla, a los que solían añadirse algún asiento tapizado y un toallero (Fig. 15). Aunque el conjunto podía incorporar cama de madera, a veces de medio dosel, lo cierto es que la mayoría de los catálogos la excluyeron del conjunto, pues tras la Exposición Universal de Londres de 1851, se impuso la cama metálica, dado que en ella confluían higiene, tecnología, diseño y facilidad de montaje y traslado. Se ofrecían como complementos para el dormitorio sillones-orinal, escalones para subir a la cama o espejos —de tocador, de cuerpo entero y mesa-espejo masculina—, todos ellos basculantes.[125]

No queremos dejar de citar otras tipologías que podían verse en las páginas de estas empresas londinenses. Es el caso de pianos, instrumento musical imprescindible en las prácticas de sociabilidad burguesa y presente en todos los salones. Igualmente destacaban los muebles destinados a las salas de billar, con la mesa de juego como protagonista, y a las salas de fumar, en las que adquirían especial relevancia butacas y sofás completamente tapizados con telas asociadas en el imaginario colectivo al mundo turco, de donde se creía procedía el tabaco de mayor calidad. Cabe destacar, finalmente, los muebles de campaña, que evidencian el peso del estamento militar en la Gran Bretaña colonial, y los muebles destinados a los niños, concretamente tronas y cunas, que ponen de manifiesto el protagonismo creciente de la infancia en la familia burguesa, sin olvidar los ya mencionados muebles para

124 SYMONS, R. W. y WHINERAY, B. B., *Victorian Furniture…,* pp. 115-132 y 177.

125 ASLIN, Elizabeth, *Nineteenth…*, pp. 44-45; SYMONS, R. W. y WHINERAY, B. B., *Victorian Furniture…,* pp. 169-175.



Fig. 15. *Mobiliario de dormitorio medieval.* James Shoolbred & Co. 188? *Illustrated catalogue of furniture and interior decorations*. Caroline Simpson Library. Sídney (Fuente: Internet Archive)

enfermos y movilidad reducida, que supusieron igualmente una importante innovación.

6. Conclusiones

El análisis de los diez catálogos comerciales de muebles, con cerca de 3000 páginas, permite constatar el notable potencial de estas publicaciones como fuentes para el estudio de la cultura material, la vida cotidiana y el espacio doméstico burgués en la Inglaterra victoriana de las últimas décadas del siglo XIX. Integrados en el amplio conjunto de los *ephemera*, estos materiales evidencian, asimismo, las estrategias desarrolladas por las empresas para publicitar sus productos, diversificar su oferta y establecer nuevas fórmulas de comunicación con los consumidores.

Una de las principales conclusiones que se desprende de la comparación de estos volúmenes es la evolución del concepto de amueblamiento. De la presentación de muebles individuales en los ejemplares de los años setenta se pasó a ofrecer, durante las décadas de 1880 y 1890, proyectos domésticos completos, proporcionando así una respuesta integral a las necesidades de la vivienda burguesa, que por entonces trataba de dotarse de un alto nivel

de confort y comodidad. Paralelamente, esta ampliación de la oferta comercial se acompañó de un fuerte crecimiento de la estructura interna de las compañías, con la creación de nuevos departamentos dedicados a tapicerías, alfombras, cortinas, ropa blanca, porcelana, cristal, objetos metálicos y de plata, decoración (papeles pintados, vidrieras, molduras, parqués…) e incluso, gas, electricidad y fontanería. A estas áreas se sumaron otros servicios orientados a facilitar y estimular las compras de los clientes, revelando una creciente sofisticación de las estrategias comerciales.

También los catálogos experimentaron una visible transformación, no solo por la incorporación gradual de las mencionadas novedades, sino también por el enriquecimiento de los recursos gráficos y visuales empleados en sus hojas. La representación de conjuntos coordinados y habitaciones completamente amuebladas, junto con la incorporación progresiva del color y, especialmente, de la fotografía, dotó de mayor atractivo, credibilidad y verosimilitud a las propuestas comerciales, proporcionando al consumidor modelos susceptibles de ser reproducidos en su propia vivienda. Con estas ideas estéticas y funcionales, reiteradas en todos los ejemplares de cronologías más tardías, el catálogo dejó de ser simplemente un repertorio de objetos para construir y transmitir patrones de interiores domésticos. Se pasó así, durante el periodo examinado —unos treinta años— de vender muebles sueltos a vender conjuntos mobiliarios, y de vender conjuntos mobiliarios a vender incluso interiores completos, es decir, de comercializar productos a difundir también unos prototipos domésticos asociados a una manera de habitar.

La revisión de los muebles ofrece información sobre el impacto de la industrialización en la producción y el consumo, así como sobre los materiales, los lenguajes formales y su evolución. Permite, asimismo, observar con nitidez el eclecticismo del gusto victoriano a finales del siglo XIX, caracterizado por la convivencia de historicismos, de *revivals*, de influencias internacionales llegadas desde Francia, Viena y Oriente, y de elementos propios decimonónicos, como los derivados de las propuestas de Eastlake, Morris o el Movimiento Estético. Por su parte, las propias tipologías documentadas y los conjuntos representados testimonian la organización social de la casa burguesa, con una especialización del mobiliario del vestíbulo, comedor, salón, biblioteca y dormitorio, que responde a la diferenciación funcional de las estancias, al tiempo que revela las prácticas sociales desarrolladas en ellas.

Desde un punto de vista metodológico, los resultados ponen de manifiesto la conveniencia de incorporar definitivamente los catálogos comerciales al repertorio de fuentes utilizadas por la historia del arte, especialmente en el estudio de las artes decorativas y el espacio doméstico. Su valor no reside únicamente en la posibilidad de identificar muebles, documentar fabri-

cantes, vendedores, materiales o estilos, sino también en su capacidad para relacionar domesticidad con producción, comercio, publicidad y consumo dentro de un mismo documento.

El corpus analizado constituye, finalmente, una muestra susceptible de ampliarse mediante la incorporación de otros ejemplares, otras empresas y otros ámbitos geográficos y cronológicos. La comparación de estos repertorios visuales permitiriría profundizar en las relaciones entre mercado, cultura material y configuración del espacio doméstico, así como valorar el papel desempeñado por los catálogos comerciales en la difusión de modelos de mobiliario, decoración y formas de habitar en las sociedades occidentales contemporáneas.

Bibliografía

AMES, Kenneth L., "Meaning in Artifacts: Hall Furnishings in Victorian America", *Journal of Interdisciplinary History*, 9, 1978, pp. 19-46, https://www.jstor.org/stable/203667

AMES, Kenneth L., "Trade Catalogues and the Study of History", en FEDERHEN, Deborah Anne (ed.), *Accumulation and Display: Mass Marketing Household Goods in America, 1880-1920*, Winterthur, Henry Francis du Pont Winterthur Museum, 1986, pp. 7-14.

ANDUEZA UNANUA, Pilar, "Artefactos, muebles y objetos que transformaron el espacio doméstico burgués en el siglo XIX", en PACHO FERNÁNDEZ, María Jesús y BARTOLOMÉ GARCÍA, Fernando R. (coords.), *La casa, intimidad y nuevos usos del espacio doméstico, Madrid*, Catarata, 2024, pp. 61-93.

AGIUS, Pauline, *British Furniture, 1880-1915*, Woodbridge, Antique Collectors´ Club, 1978.

ARMY & NAVY AUXILIARY COOPERATIVE SUPPLY LTD, *Complete furnishing catalogue*, London, Army & Navy Auxiliary Cooperative Supply Ltd, [189?], https://archive.org/details/Auxiliary14027

ASLIN, Elizabeth, *Nineteenth Century English Furniture*, London, Faber and Faber, 1962.

BAECK, Mario, "Tiled Interiors on Paper: Trade Catalogues as a Key Source to Understand the Use of Floor and Wall Tiles in European Interiors", *Acta Academiae Artium Vilnensis*, 104, 2022, pp. 18-48, https://doi.org/10.37522/aaav.104.2022.93

BANHAM, Joanna; MACDONALD, Sally y PORTER, Julia, *Victorian Interior Designs*, London, Cassell, 1991.

BARKER, John, [*Catalogue of furniture hardware: handles, scutcheons, hinges, etc.*], Birmingham, h. 1772, https://archive.org/details/catalogueoffurni00john/page/n15/mode/2up

BARRINGTON, Michael, "The Arts and Crafts Movement", en EDWARDS, Clive y otros, *British Furniture 1600-2000*, London, The Intelligent Layman Publishers, 2005, pp. 187-219.

BIFMO: British and Irish Furniture Makers Online. Editado por The Furniture History Society, https://bifmo.furniturehistorysociety.org/

BOSOMWORTH, Dorothy, *The Victorian Catalogue of Household Goods. A Complete Compendium of over five thousand items to Furnish and Decorate the Victorian Home*, London, Studio Editions, 1993.

[*Catalogue of brass handles, escutcheons, hinges, etc*], h. 1775, https://archive.org/details/catalogueofbrass00unse/mode/2up

[*Catalogue of furniture hardware and sconces*], Birmingham?, h. 1770, https://archive.org/details/catalogueoffurni00unse/page/n3/mode/2up

CHECA GODOY, Antonio, *Historia de la publicidad*, Oleiros, Netbiblo, 2007.

CLINTON, Alan, *Printed Ephemera. Collection, organisation and access*, London, Clive Bingley, 1981.

COLLINSON & LOCK, *Sketches of Artistic Furniture*, London, Collinson & Lock, h. 1880.

C. & R. LIGHT, *Cabinet furniture: designs and catalogue of cabinet & upholstery furniture, looking glasses & C.*, London, Waterlow and Sons, 1880, https://archive.org/details/Light5211/mode/1up

COOPER, H. J., *The Art of Furnishing on Rational and Aesthetic Principles*, London, H. S. King, 1876.

CORRIGAN, Peter, *The Sociology of Consumption: An introduction*, London, SAGE Publications, 1997.

EASTLAKE, Charles L. *Hints on Household Taste in Furniture, Upholstery and other Details*, 2.ª ed., London, Longmans, Green and Co., 1869.

EDWARDS, Clive, "Furnishing a Home at the Turn of the Century: The Use of Furnishing Estimates from 1875 to 1910", *Journal of Design History*, 4, 1991, pp. 233-239, https://doi.org/10.1093/jdh/4.4.233

EDWARDS, Clive D., *Victorian Furniture. Technology and Design*, Manchester, Manchester University Press, 1993.

EDWARDS, Clive, "'Art Furniture in the Old English Style', The Firm Collinson and Lock, London 1870-1900", *West 86th: A journal of Decorative Arts, Design History and Material Culture*, 19/2 (2012), pp. 255-281, https://doi.org/10.1086/668063

EDWARDS, Clive y otros, *British Furniture 1600-2000*, London, The Intelligent Layman Publishers, 2005.

EGUIZÁBAL MAZA, Raúl, *Historia de la publicidad*, Madrid, Celeste, 1998.

FACIABÉN LACORTE, Patricia, "Los grandes almacenes en Barcelona", *Scripta Nova*, 7/140 (2003), https://www.ub.edu/geocrit/sn/sn-140.htm

FREDGANT, Don, *American Trade Catalogs*, Paducah, Kentucky, Collector Books, 1984.

FLOUD, Peter, "Furniture", en *The Early Victorian Period*, London, The Connoisseur, 1958, pp. 42-44.

GABRIEL, Jüri, *Victoriana*, London, Hamlyn, 1969.

GARCÍA VÁZQUEZ, Carlos, "Sociabilización y metrópoli a finales del siglo XIX: los espacios para el consumo de masas. El caso de los almacenes Wertheim en Berlín", *Scripta Nova*, 2/28 (1998), https://www.ub.edu/geocrit/sn-28.htm

GERE, Charlotte y WHITEWAY, Michael, *Nineteenth-century Design: from Pugin to Mackintosh*, New York, Harry N. Abrams Inc. Publishers, 1994.

GRAHAM & BANKS, *The house comfortable and the house beautiful*, London, Graham & Banks, 1898, https://archive.org/details/Banks6935

HAMPTON & SONS, *Illustrated designs of cabinet furniture*, London, Hampton & Sons [h. 1874], https://archive.org/details/hampton-sons.3391/mode/2up

HAMPTON & SONS, *Designs for furniture and decorations for complete house furnishings*, London, Hampton & Sons, [h. 1891], https://archive.org/details/Hampton34121

HOWARD, Vicki, "History of department stores: an introduction", *History of Retailing and Consumption*, 7/1 (2021), pp. 1-8, https://doi.org/10.1080/2373518X.2021.1980285

HYATT MAYOR, Alpheus, "Foreword", en ROMAINE, Lawrence B., *A Guide to American Trade Catalogs, 1744-1900*, New York, R. R. Bowker Company, 1960, p. VII.

International Inventions Exhibition. Official Catalogue, London, William Clowes & Sons, 1885.

JAMES SHOOLBRED & CO., *Illustrated catalogue of furniture and interior decorations*, London, James Shoolbred & Co., [188?], https://archive.org/details/ShoolbredCo2494/mode/2up

JERVIS, Simon, *Victorian Furniture*, London, Ward Lock & Co., 1968.

KING, Hugh, *Maples Fine Furnishers*, London, Quiller Press, 1992.

KIRKHAM, Pat, "The London Furniture Trade 1700-1870", *Furniture History*, 24 (1988), i-219, http://www.jstor.org/stable/23406689

LARA-BETANCOURT, Patricia, "Displaying Dreams: Model Interiors in British Department Stores, 1890-1914", en LASC, Anca I; LARA-BETANCOURT, Patricia y MAILE PETTY, Margaret (eds.), *Architectures of Display. Departments Stores and Modern Retail*, Abingdon, Routledge, 2017, pp. 31-46.

LEWIS, John, *Printed Ephemera. The changing uses of type and letterforms in English and American printing*, Ipswich, W. S. Cowell Ltd, 1962.

LONG, Helen C., *Victorian Houses and their Details. The role of publications in their building and decoration*, Oxford, Architectural Press, 2002.

LOUDON, John Claudius, *An Encyclopaedia of Cottage, Farm, and Villa Architecture and Fur*niture, London, Longman, Brown, Green, and Longmans, 1846.

MACDONALD, Sally, "Gothic Forms Applied to Furniture. The Early Work of Bruce James Talbert", *Furniture History*, 23, 1987, pp. 39-66.

MAPLE & CO., *lllustrated catalogue of furniture*, London, Maple & Co., [1891], https://archive.org/details/Maple37037/mode/2up

MCKINSTRY, E. Richard, *Trade Catalogues at Winterthur. A Guide to the Literature of Merchandising, 1750 to 1980*, New York, London, Garland Publishing, 1984.

MEYER, Jonathan, "The Nineteenth Century. Empire and Eclecticism", en EDWARDS, Clive y otros, *British furniture 1600-2000*, London, The Intelligent Layman Publishers, 2005, pp. 109-185.

MELTON, James, "Domestic Metalwork", en *The Early Victorian Period, 1830-1860*, London, The Connoisseur, 1968, pp. 101-112.

MITCHELL, Herbert y MATERO, Frank G., *The Architectural Trade Catalog in America, 1850-1950. Selections from the Avery Collection*, New York, Columbia University, 1985.

MONTOYA BELEÑA, Santiago, "Catálogos comerciales franceses del siglo XIX en Valencia: el álbum de la Casa Thiriot y el álbum de la Casa Garnier", en *El Mediterráneo y el Arte Español. Actas del XI Congreso del CEHA*, Valencia, CEHA, 1996, pp. 387-393.

NORRIS, James D., *Advertising and the Transformation of American Society, 1865-1920*, New York, Greenwood Press, 1990.

ORRINSMITH, Mrs. *The Drawing-room. Its Decorations and Furniture*, London, Macmillan & Co., 1878.

POLLEN, J. H., "Furniture and Woodwork", en BEVAN, G. Phillips, *British Manufacturing Industries*, vol. VII, 2.ª ed., London, Edward Stanford, 1877, pp. 161-216.

REIFF, Daniel D., *Houses from Books. Treatises, Pattern Books, and Catalogs in American Architecture, 1738-1950: A History and Guide*, Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press, 2000.

RAMOS PÉREZ, Rosario, *Ephemera: la vida sobre papel. Colección de la Biblioteca Nacional*, Madrid, Biblioteca Nacional, 2003.

RICKARDS, Maurice, *The Encyclopedia* of *Ephemera.* A *guide to the fragmentary documents of everyday life for the collector, curator and historian*, London, Michael Twyman, The British Library, 2000.

RODRÍGUEZ MARTÍN, Nuria, "*Anunciar es vender: Nacimiento y desarrollo de la publicidad en la España del primer tercio del siglo XX"*, en ALDUNATE LEÓN, Óscar, y HEREDIA URZÁIZ, Iván, *I Encuentro de Jóvenes Investigadores e Historia Contemporánea de la Asociación de Historia Contemporánea*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2008, pp. 1-14.

ROMAINE, Lawrence B., *A Guide to American Trade Catalogs, 1744-1900*, R. R. Bowker Company, New York, 1960.

SEARS, ROEBUCK & CO., *Catalogue no. 112*, Chicago, Sears, Roebuck & Co., [190?], https://archive.org/details/catalogueno11200sear/mode/2up

SECKELSON, Linda y otros, "Trade Catalogs: Opportunities and Challenges", *Art Documentation: Journal of the Art Libraries Society of North America*, 34, 2, 2015 , pp. 267-300, https://doi.org/10.1086/683385

SERRANO SASETA, Rafael, "Modernismo y primeras sociedades consumistas. El caso de los grandes almacenes", en *Congreso Internacional el Modernismo en el Arco Mediterráneo. Arquitectura, arte, cultura y sociedad*. Cartagena, Universidad Politécnica de Cartagena, 2016, pp. 767-776.

SHAW, Gareth y WILD, M. T., "Retail Patterns in the Victorian City", *Transactions of the Institute of British Geographers*, 4/2 (1979), pp. 278-291.

SILBER & FLEMING LTD, *Illustrated pattern-book of furniture, carpets, rugs, linoleums, floor, cloths, curtains, window blinds, table linen, towellings, blankets, etc*, London, Silber & Fleming Ltd, [1885], https://archive.org/details/SilberandFlemingIllustratedPatternBookOfFurnitureCarpets1885/mode/2up

SILVA CONTRERAS, Mónica, "Los catálogos de piezas constructivas y ornamentales en arquitectura: artefactos modernos del siglo XIX y patrimonio del siglo

XXI", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 97 (2010), pp. 71-100, https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2010.97.2321

SYMONS, R. W. y WHINERAY, B. B., *Victorian Furniture*, London, Studio Editions, 1987.

SMITH, Gaye, *Trade Catalogues: a Hundred Years, 1850-1949*, Manchester, Manchester Metropolitan University Library, 1992.

TALBERT, Bruce James, *Gothic Forms Applied to Furniture, Metalwork and Decoration for Domestic Purposes*, London, S. Birbeck, 1867.

TALBERT, Bruce James, *Examples of Ancient and Modern Furniture, Metalwork, Tapestries, Decoration, etc.*, London, B. T. Batsford, 1876.

The Furniture Gazette, vol. XXII, 2-8-1884.

The Furniture Gazette, vol. XXIII, 1-7-1885.

VICTORIAN AND ALBERT MUSEUM, *Trade Catalogues in the Victoria & Albert Museum. London [1762-1939]*, London, Mindata, 1986.

WALKING, Gillian, *Antique Bamboo Furniture*, London, Belle and Ryman, 1979.

W. A. & S. *SMEE, Designs of furniture: a stock of which is always kept ready for sale at their cabinet, upholstery & bedding manufactory & warerooms*, London, W. A. & S. Smee, [h. 1871], https://archive.org/details/Smee4538/mode/2up

WATT, William, *Art furniture from designs by E.W. Godwin: with hints and suggestions on domestic furniture and decoration*, London, B. T. Batsford, 1877.

WILLIAM WHITELEY, *Illustrated catalogue & price list comprising every article necessary for complete house furnishing, including also building, repairing and decorating*, London, William Whiteley, [h. 1885], https://archive.org/details/Whiteley6176/mode/2up

Potencial del vacío urbano como patrimonio y vínculo entre lo cotidiano y lo sagrado: el espacio del ruedo en Yucatán, México

The potential of the urban void as heritage and as a link between the everyday and the sacred: the *ruedo* in Yucatán, Mexico

Sofía Ayora Talavera [1] y Marysol Ramírez Alpuche [2]

Universidad Marista de Mérida, Yucatán (México)
Periférico Norte; Tablaje catastral 13941. Carretera Mérida-Progreso, C.P. 97300 – Mérida, Yucatán (México)
sayora@marista.edu.mx [1] / mramirez@marista.edu.mx [2]
ORCID: https://orcid.org/0009-0004-1470-2107 [1]
https://orcid.org/0009-0006-6514-6491 [2]
Fecha de envío: 27/2/2026. Aceptado: 15/10/2026
Referencia: *Santander. Estudios de Patrimonio*, 9 (2026), pp. 65-94.
DOI: https://doi.org/10.22429/Euc2026.sep.09.02
ISSN-L e ISSN 2605-4450 (ed. impresa) / ISSN 2605-5317 (digital)

Resumen: Prácticamente todos los pueblos de Yucatán, en México, tienen un espacio cercano a la plaza que permanece vacío la mayor parte del año. Dicho lugar, posee la condición física de disponible y carece de especificidad funcional, por tanto, puede considerarse flexible y capaz de albergar, en la cotidianidad, una multiplicidad de usos que responden a las costumbres y necesidades de cada localidad. Sin embargo, durante las fiestas patronales sufre una gran transformación: al ser ocupado por la estructura efímera del ruedo, adquiere un uso específico que vincula lo sagrado y lo profano de las celebraciones y lo convierte en testigo y símbolo del sincretismo maya-español.

Palabras clave: culturas mesoamericanas; espacio cotidiano; espacio maya; espacio sagrado; ruedo yucateco; vacíos urbanos patrimoniales.

Abstract: Virtually all villages in Yucatán, Mexico, possess an open space located near the main square that remains vacant for most of the year. This site is physically available and lacks a specific functional designation; it can therefore be regarded as a flexible space capable of accommodating a wide range of everyday uses shaped by the customs and needs of each community. During the patron saint festivities, however, it undergoes a profound transformation. When occupied by the ephemeral structure of the *ruedo*, it acquires a specific function that links the sacred and the profane dimensions of the celebrations, becoming both a witness to and a symbol of Maya-Spanish syncretism.

Keywords: everyday space; heritage urban voids; Mayan space; Mesoamerican cultures; sacred space; Yucatecan bullring.

*****

Las corridas de toros en México son una herencia que data del período colonial. En la península yucateca, estas prácticas manifiestan fuertes vínculos

con la cosmovisión mesoamericana pues poseen rasgos espaciales particulares y una manera propia de celebrarse. Tradicionalmente, se llevan a cabo durante las fiestas patronales en un coso taurino natural, efímero y construido especialmente para cada ocasión sobre un vacío urbano predeterminado. Sin embargo, a pesar de su popularidad y la frecuencia con la que se realizan,[1] sólo seis de los ciento seis municipios del estado de Yucatán poseen una plaza construida con materiales perdurables para este propósito, es decir, sólo las de Mérida, Motul, Peto, Panabá, Seye y Abalá son permanentes.[2] Lo anterior realza la importancia de la existencia, la conservación y el cuidado de este vacío destinado a ser el soporte del ruedo en los pueblos de la región.

Este documento pretende señalar que su valor radica tanto en su estado habitual de "libre", como en su condición festiva de "ocupado" por una estructura física, pues, aunque es común otorgar a las edificaciones un valor patrimonial, no sucede lo mismo con los espacios no construidos, sobre todo si carecen de infraestructura como es el caso que nos ocupa. En la Fig. 1 puede observarse, a manera de ejemplo, el espacio de Uayma, ahí y en el resto de los poblados yucatecos el terreno libre destinado para el ruedo concede un espacio lúdico para juegos, reunión o venta, es conector de áreas cercanas o simplemente un lugar de paso o circulación; es decir, su categoría de espacio público, su disponibilidad física y la ausencia de especialización funcional, le permiten en la cotidianidad, ser flexible y adaptarse fácilmente a una multiplicidad de usos. Son también esas características las que le confieren, en momentos especiales, la posibilidad de ser usado por la comunidad para una actividad con tintes festivos y sagrados. Como se verá más adelante, esta especie de dualidad no sólo se presenta en este lugar, sino que es una característica del espacio-tiempo maya que, en el uso, incluye conceptos como la multifuncionalidad, la flexibilidad, la regeneración, la efimeridad y el movimiento perpetuo. Aspectos también presentes en el solar maya[3] que, en términos de conservación, han permitido la permanencia de ciertas tradiciones y costumbres en estos lares.

Por otro lado, la apropiación contemporánea de los conceptos del espacio-tiempo maya podrían abrir un camino para reactivar creativamente

1 Sólo en el estado de Yucatán se llevan a cabo aproximadamente 1648 corridas de toros al año en 279 localidades (municipios y comisarías), durante 327 fiestas patronales y ferias. Lo anterior equivale al 81.75% de los festejos taurinos de la Península de Yucatán; TAUROMAQUIA MEXICANA, "Estadísticas", en TAUROMAQUIA MEXICANA, *La fiesta no manifiesta. La península de Yucatán y su tauromaquia. Las fiestas taurinas populares en los estados de: Campeche, Yucatán y Quintana Roo*, México, Tauromaquia Mexicana A. C., 2020, p. 84-109.

2 RIVERA Rodríguez, Antonio, "De los tablados y las razones materiales...Las plazas de toros peninsulares", en TAUROMAQUIA MEXICANA, *La fiesta no manifiesta...*, p. 53.

3 Nombre de la vivienda maya que surge durante el período colonial. Es un sistema que contiene y enlaza espacios para la vida y la producción familiar.



Fig. 1. *Espacio vacío y ocupado por el ruedo en Uayma, Yucatán, México*. Fotos: Talleres Baktún. 2017

el diseño de los espacios públicos y de los vacíos urbanos y, por supuesto, permitir la transformación cultural y su adaptación a las nuevas circunstancias sociales y medioambientales bajo una visión ecológica que minimice el desperdicio y enfatice la preservación.

1. Método

La investigación tiene un enfoque cualitativo y se basó, por un lado, en la revisión bibliográfica de fuentes referidas al ruedo y al espacio-tiempo maya y, por otro, en las observaciones de campo realizadas en diversos poblados del estado de Yucatán. El carácter hermenéutico del proceso de análisis y sínte-

sis permitió la contrastación de la información a través de sucesivas barridas y, también, la apreciación de las similitudes existentes entre las concepciones mayas y las prácticas que se realizan en este vacío urbano. Así mismo, este procedimiento evidenció las semejanzas y discrepancias entre las maneras de realizar las actividades y de edificar el ruedo en las diversas localidades yucatecas.

Por tanto, a través de este ejemplo con referentes ancestrales, la investigación destaca la importancia y vigencia de la concepción maya acerca del espacio-tiempo en la comunidades y de las nociones de multiplicidad, flexibilidad, regeneración y efimeridad como estrategias para el cambio funcional de espacios preexistentes, realzando la importancia de los vacíos patrimoniales y de su conservación como soportes espaciales de las prácticas tradicionales pues los ritos que tienen lugar ahí, entre otras cosas, "transmiten y representan aquellos valores y órdenes que mantienen cohesionada una comunidad".[4]

2. Concepción del espacio-tiempo maya

Para facilitar la inmersión en la cultura maya, el artículo inicia con la revisión del estado de la cuestión explorando la concepción del espacio-tiempo desde el dinamismo espacial que posibilita la transformación de sus atributos y funciones. Lo anterior permite interpretar el espacio designado para el ruedo a partir de su condición de vacío urbano y, también, de espacio ocupado. Sin embargo, para el entendimiento de este último, es prioritario ahondar en el entorno que define el emplazamiento de la plaza de toros y sus lazos con las fiestas patronales; con este fin, se hace una descripción de la religión y los ritos en las culturas precolombinas y de cómo la práctica de la corrida de toros se inserta en este contexto.

Es importante apuntar que existe una amplia bibliografía que describe y analiza el ruedo yucateco desde diferentes perspectivas. Entre ellas podemos mencionar: su historia,[5] sus vínculos con las fiestas patronales,[6] las particularidades de la fiesta brava de la región,[7] los métodos constructivos

4 HAN, Byung-Chul, *La desaparición de los rituales. Una topología del presente*, Barcelona, Herder, 2020, p. 6.

5 DZUL NAH. Julián, "Los vecinos de este pueblo quieren fiesta: Celebraciones patronales y corridas de toros durante la prohibición revolucionaria en Yucatán", *Maya America: Journal of Essays, Commentary and Analysis*, Vol. 3 (2021), pp. 7-31.

6 QUINTAL AVILÉS, Ella Fanny, *Fiestas y gremios en el oriente de Yucatán*, Yucatán, México, Cultur Servicios: Gobierno del Estado de Yucatán, 1993, pp. 3-35.

7 MEDINA HERNÁNDEZ, Andrés y RIVAS CETINA, Francisco Javier, "Las corridas de toros en los pueblos mayas orientales. Una aproximación etnográfica", *Estudios de cultura maya*,

y saberes ancestrales que se requieren para su construcción,[8] las relaciones entre su estructura y la casa maya[9] y los aspectos intangibles de las lidias en Yucatán.[10] De manera general, los estudios se refieren al ruedo y al contexto que lo rodea, por tanto, enfatizan el uso festivo y sagrado del espacio y su condición cuando está "ocupado"; sin embargo, no dan importancia al vacío que permanece, ni a su ambivalencia espacial y temporal que muestra su potencial y su valor comunitario y patrimonial y, como se verá a continuación, lo vinculan a las concepciones del espacio-tiempo maya.

"En las concepciones mayas, el recorrido solar crea el tiempo y, con él, delimita el espacio que le está intrínsecamente ligado […] cada parcela de espacio es de hecho concebida como un momento en el universo".[11] Por tanto, el tiempo se concibe como una cadena de movimientos cíclicos y ordenados del espacio cuya unidad es el día.[12] Así, el tiempo y el espacio conforman una entidad en movimiento perpetuo de alteración y de regeneración producido por la alternancia y oposición entre el día y la noche. Este ciclo, a su vez, corresponde al de la naturaleza y conforma la experiencia humana cotidiana.

La regeneración y el movimiento constantes marcan una diferenciación entre el espacio diurno y el nocturno mostrando su flexibilidad, efimeridad y cambio funcional. Durante el día, el espacio maya es abierto, ordenado y está delimitado y dividido por la posición del sol en el cielo. Al anochecer,

---

XXXV (2009), pp. 131-162; GONZÁLEZ CAAMAL, Jorge Luis, "Las actividades taurinas en Yucatán: tipología y breve glosario para entender la fiesta brava", *1er. Congreso Interdisciplinario del Sureste "Pasado, presente y futuro del patrimonio cultural". Mesa panel "Entre la tradición y la polémica"*, (2017) pp. 1-28.

8 VICTORIA OJEDA, Jorge y SÁNCHEZ SUÁREZ, Aurelio, "'Palqueros' en las fiestas patronales de la península de Yucatán, México. Grupos privilegiados con saberes constructivos milenarios", en UCHOA CAVALCANTI, Soraya Araujo (org.), *La producción del conocimiento en las Ciencias Sociales Aplicadas*, Brasil, Atena, 2023, pp. 33-45; SÁNCHEZ SUÁREZ, Aurelio, "Los tablados: arquitectura vernácula efímera de los pueblos mayas", *Arquitecturas del Sur*, 33 (2015), pp. 26-37.

9 SÁNCHEZ SUÁREZ, Aurelio, "Paisaje Cultural Efímero. El Patrimonio Vernáculo Maya en su Relación con el Territorio", *Arquitecturas del sur*, 38 (2020), pp. 74-89.

10 GABRIEL, Marianne, "La 'coronación' de la plaza de toros. Ceremonia de la toma de posesión del cargo en los festejos taurinos de la península de Yucatán, México", *Revista de Estudios Taurinos*, 47 (2021), pp. 95-131; SÁNCHEZ SUÁREZ, Aurelio, "El patrimonio inmaterial y material de la corrida de toros en los pueblos Mayas", *Revista del Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares*, 69 (2009), pp. 19-42.

11 ROULLET, Juliette, "Espacio ordenado, espacio dilatado: metamorfosis del día y la noche", en BRETON, Alain; MONOD BECQUELIN, Aurore y RUZ, Mario Humberto (eds.), *Espacios Mayas. Usos representaciones y creencias*, México, Universidad Nacional Autónoma de México y Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, 2003, pp. 305-306.

12 GARZA, Mercedes de la,"La historia del tiempo, el tiempo de la historia", Revista digital, 12/13 (2012), pp. 1-17.

cuando desaparece el sol y el calor y, por tanto, la referencia direccional y temporal más evidente, la percepción se altera y entonces se lleva a cabo una modificación relacional entre el espacio y su uso: el campo espacial se reduce y los puntos de referencia se vuelven más privados, el habitar se repliega a lo íntimo del hogar. Afuera, todo es incertidumbre, ahí se mueven seres y cosas del mundo de la noche y "la alteración a la que está sometido el alrededor nocturno se encuentra multiplicada por el adormecimiento y la experiencia onírica".[13]

La noción del espacio-tiempo se manifiesta en la estructura espacial, tanto en su idea más general: el universo, como en el lugar específico donde habitan los humanos: la tierra. El primero se concibe compuesto por tres capas interconectadas y atravesadas por un árbol de ceiba (Ceiba petandra): el inframundo, el cielo y la tierra.[14] Dichos estratos, como todo espacio maya, se encuentran en constante movimiento y cambio y, por supuesto, poblados por seres considerados epifanías de los dioses o que están bajo su influencia. Esta expresión de lo sagrado en seres naturales se diversifica en múltiples deidades que poseen diferentes formas, funciones y significados que varían de acuerdo con las circunstancias y la relación de unas con otras.[15]

En cuanto a la tierra, lugar y espacio que sustenta el habitar humano, es considerada de forma cuadrada y plana, sólo delimitada por los cuatro puntos cardinales y, por tanto, con un carácter aparentemente infinito que permite pensarla como un continuo que alberga y donde convive todo lo que existe: lo natural, lo humano y lo sobrenatural. Su heterogeneidad es establecida por el uso y la interacción humana en el tiempo, no por los límites físicos. En términos de Heidegger, se diría que dicho plano permite aviar espacios no por la subdivisión de "El Espacio",[16] sino como una manifestación del ser y el estar particulares que, en este caso, permitieron el surgimiento del mundo maya y han contribuido a su resiliencia y continuidad.

De esta manera los espacios aparecen conforme a las necesidades y a su condición de útiles, cubriendo lo esencial: la subsistencia, lo social y lo sim-

13 ROULLET, Juliette, "Espacio ordenado, espacio dilatado...", p. 311.

14 LIZAMA QUIJANO Jesús, "Ser maya en Yucatán. Apuntes sobre la dinámica identitaria", en LIZAMA QUIJANO Jesús (coord.), *El pueblo maya y la sociedad regional. Perspectivas desde la lingüística, la etnohistoria y la antropología*, México, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores de Antropología Social, Universidad de Oriente, 2010, pp. 115-146.

15 GARZA, Mercedes de la, "La religión. Los dioses, el mundo y el hombre", en BUSTOS, Gerardo e IZQUIERDO, Ana Luisa (eds.), *Los mayas. Su tiempo antiguo*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1996, pp. 197-220.

16 Heidegger establece una diferenciación entre "el" espacio (singular), como aquel matemático que puede ser medido a través de sus tres dimensiones y los espacios (plural), que pueden medirse transversalmente y que están vinculados a los lugares, a los significados; HEIDEGGER, Martin, *Conferencias y artículos*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1994, pp. 136-137.

bólico. La tierra no es sólo el espacio que se fragmenta, es la multiplicidad de espacios aviados por lugares donde el vacío, como parte del continuo, tiene la posibilidad de ser cooptado para diversas actividades y en diferentes momentos.

Un ejemplo de esto podría ser el *kab'*, vocablo que durante el período maya Clásico tardío definía una entidad política dispersa en el territorio y carente de límites lineales fijos. Dicha jurisdicción era administrada por los gobernantes mayas que controlaban el usufructo de la mano de obra y la participación en la red de intercambio interna y externa creando elementos culturales, sociales, económicos y religiosos de identificación grupal.[17] Estos atributos se materializaron en la organización sociopolítica basada en los *cahob*, *batabilob* y *cúuchcabalob*[18] y, al mismo tiempo, determinaron rasgos característicos del espacio maya y de su espacialidad tales como la multifuncionalidad, la flexibilidad, la dispersión, la carencia de límites o linderos linealmente trazados, el crecimiento de estructuras por adición y la variabilidad dimensional, formal y distributiva de los espacios.[19] Estos atributos perviven en los solares de las comunidades de Yucatán, por eso "podemos hablar de un espacio percibido y habitado de una manera específicamente maya"[20] en sus diferentes esferas y escalas. Esta mirada, como se verá más adelante, incluye al espacio ambivalente del ruedo.

Las propiedades que se han mencionado hasta ahora, por un lado, dan cuenta de cómo el binomio tiempo-espacio conforma una unidad insepara-

17 RIVERA ACOSTA Gabriela, "El kab': su territorialidad y el ejercicio del poder de los gobernantes mayas del Clásico", en OKOSHI HARADA, Tsubasa, MACHAULT, Julien y SARMIENTO TEPOXTECATL, Alberto (coords.), *Recorriendo el lindero, trazando frontera. Estudios interdisciplinarios sobre el espacio y las fronteras en las sociedades indígenas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2018, pp. 36-55.

18 El término *kab'*, corresponde a la organización política maya prehispánica mínima que estaba conformado por un grupo de familias extensas, enlazadas por componentes de carácter social y cuyo número y extensión territorial era variable. La unión de varios *cahob* conformaba un *batabil*, organización más compleja cuyo nombre significa "señorío" y que estaba encabezada por un *batab*. Existía un tercer nivel de asociación, el *cúuchcabal* que, bajo el mismo esquema, estaba conformado por un conjunto de los *batabilob*; OKOSHI HARADA, Tsubasa, "De lo ajeno impuesto a lo nuestro fundado: el proceso de la 'domesticación' del espacio de los pueblos de indios de la gobernación de Yucatán", en OKOSHI HARADA, Tsubasa; MACHAULT, Julien y SARMIENTO TEPOXTECATL, Alberto (coord.), *Recorriendo el lindero, trazando frontera. Estudios interdisciplinarios sobre el espacio y las fronteras en las sociedades indígenas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2018, pp. 14-35.

19 AYORA TALAVERA, Sofia, "La habitación maya: lugar donde lo edificado y lo natural se encuentran sin mediación conceptual ni material", *Santander. Estudios de Patrimonio*, 7 (2024), pp. 15-43.

20 LE GUEN, Olivier, "Geografía de lo sagrado entre los mayas yucatecos de Quintana Roo –configuración del espacio y su aprendizaje entre los niños-, *Ketzalcalli*, 1, (2005), p. 54.

ble que se manifiesta en todos los aspectos de la vida maya, en lo profano y en lo ritual. Así mismo, evidencian que su materialización supone un conocimiento profundo del paisaje, del territorio y de la naturaleza y sus ciclos, además de una concepción del espacio diferente a la occidental. Por ejemplo, el "monte", término con el que comúnmente se conoce a la selva maya, era percibido por los conquistadores españoles como un espacio homogéneo y salvaje; sin embargo, los pobladores originarios lo concebían como un espacio complejo y diferenciado física y socialmente que cobraba sentido en el uso y de acuerdo con los vínculos que establecían con los seres que lo habitaban y con los cuales lo compartían.[21] De la misma manera, en la actualidad "los mayas siempre hablan de los montes en relación con la gente que los ocupa. Es un espacio natural, pero también un espacio de trabajo, de sustento […] El espacio no es natural o cultural, sino que es natural y cultural".[22]

Desde esta concepción dinámica, es claro que el espacio maya posee un alto potencial de mutación que le confiere, no solo la facultad de variar funcionalmente, sino la de transformar sus propiedades o atributos pues el mismo espacio puede ser natural o cultural, sagrado o cotidiano, ritual o trivial. La definición de dicho carácter depende del contexto y de los participantes:[23] el contexto está definido por el tiempo (el día, la noche, los días de la semana o las fiestas) y, los participantes (humanos y no humanos), según sus relaciones interpersonales, exhiben maneras particulares de realizar las actividades, de organizarse y de comportarse.

3. El vacío urbano asignado para el ruedo

3. 1. La religión y los ritos asociadas a las fiestas patronales

De acuerdo con la mencionada concepción dinámica del espacio maya, éste posee el potencial y la capacidad de variar, tanto su carácter, como su función. En el caso del terreno para el ruedo, su mayor metamorfosis se manifiesta durante las fiestas patronales: cambia de vacío a lleno, pues aparece la estructura efímera del tablado, y muda de un estado profano a otro sagrado. Para entender dichas transformaciones, se describe a continuación el contexto que las rodea.

---

21 ORTÍZ YAM, Inés, "Los montes yucatecos: la percepción de un espacio en las fuentes coloniales", en GUNSENHEIMER, Antje; OKOSHI HARADA, Tsubasa y CHUCHIAK, John F. (eds.), *Texto y contexto: La literatura maya yucateca en perspectiva diacrónica*, Alemania, Shaker Verlag, 2009, pp. 185-203.

22 ESTRADA OCHOA Adriana, "Naturaleza, cultura e identidad. Reflexiones desde la tradición oral maya contemporánea", *Estudios de Cultura Maya*, XXXIV (2009), p. 191.

23 LE GUEN, Olivier, "Geografía de lo sagrado entre los mayas yucatecos...", p. 67.

En cuanto a los aspectos religiosos y rituales, puede decirse que las fiestas patronales son celebraciones de origen colonial en honor a los santos patronos que definen la identidad comunal de cada pueblo de Yucatán. Las festividades incluyen elementos profanos y sagrados y, si bien sus manifestaciones espaciales pueden considerarse parte del sincretismo religioso y cultural maya-español, su permanencia quizá se deba al arraigo del pueblo maya a la religión y los ritos desde tiempos ancestrales.

> "La religión ocupa un lugar fundamental en la cultura maya pues es una forma de comunidad con lo divino que da sentido y consistencia a la comunidad interhumana, porque el conjunto de prácticas rituales está fundamentado por un pensamiento, una explicación del mundo y del hombre a partir de los dioses; una concepción estructurada del universo, que se manifiesta en los mitos, en las fórmulas religiosas y en las mismas prácticas rituales".[24]

Por otro lado, así como los ciclos y los ritmos en la naturaleza transcurren y están determinados por el sol, el astro sagrado, éste también guía los ciclos, las rutinas y los ritmos de la temporalidad maya, el tránsito vital de lo humano y las prácticas sociales en la comunidad y el ámbito familiar.

Por tanto, los mayas en su habitar cotidiano están en una constante obligación ritual establecida por los días en su calendario y, de manera individual, por la fecha de su nacimiento. Sus mundos, el espiritual y el concreto, forman un todo indivisible que se rige por las mismas formas y principios organizativos; éstos se expresan en el sistema calendárico a partir de subsistemas estrechamente ligados y asociados a una funcionalidad cotidiana específica: la agricultura, la caza, la pesca, la recolección o al registro histórico-profético y adivinatorio.[25] Así mismo, dichos universos se muestran a través de los ritos, los cuales pueden considerarse conductas sagradas por medio de las cuales los mayas desde la antigüedad "se acercaban al universo divino y, gracias a un intercambio de dones, mantenía la armonía con el cosmos".[26]

En este sentido, la fiesta es la culminación del diálogo e intercambio con los dioses y no una mera conmemoración, se realiza por una necesidad actual y en ella se espera el arribo divino, por lo tanto, sus características, las actividades y la actitud de los creyentes dependen de la naturaleza de la fuerza que se hace presente.

---

24 GARZA, Mercedes de la, *El hombre en el pensamiento religioso náhuatl y maya*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1978, pp. 14-15.

25 LÓPEZ AUSTIN, Alfredo, *Los mitos del Tlacuache*, México, Universidad Autónoma de México, 2006. pp. 115-116.

26 NÁJERA CORONADO, Martha Ilia, "Del mito al ritual", *Revista Digital Universitaria*, 5/6 (2004). p. 2.

3. 2. El vacío urbano y las fiestas patronales

En la actualidad, las fiestas constituyen un ejemplo del sincretismo maya-español y es evidente que algunos aspectos centrales de las prácticas católicas populares tienen una historia maya prehispánica, pues la imposición del cristianismo significó una reconfiguración de la religión maya, basada en "procesos de sincresis, apropiación, resimbolización y refuncionalización"[27] para integrar los códigos preexistentes con los nuevos que, a la larga, desarrollaron los sistemas simbólicos contemporáneos y, el culto a los santos patronos, es una de sus expresiones más evidentes.

De hecho, en la zona oriente del estado de Yucatán se encontraron huellas del culto a los santos patronos desde el año de 1600 en documentos del área de Valladolid. En ellos, la manera de nombrar a los santos refiere claramente al sincretismo religioso y cultural maya-español:

> "las palabras mayas para nombrar al santo patrón eran ah *Bolon Pixan* y a continuación el nombre del santo, por ejemplo: *ah Bolom Pixan* San Bartolomé. También suele aparecer la frase: *kilich yum ah Bolom Pixan*. Cuando la patrona es una virgen la frase maya que se utiliza es: *kilich kolel*; por ejemplo, es el caso de la patrona de Kaua, la Virgen de la Concepción: *kilich kolel* Santa María de la Concepción".[28]

En nuestros días, aún se observa una clara vigencia y continuidad de estas celebraciones. Quintal y Rejón[29] señalan que se realizan fiestas patronales en las 106 cabeceras municipales que integran el estado de Yucatán y en la investigación de campo se encontró que el 59% de ellas celebra una sola fiesta, pero, el 41% restante, lleva a cabo dos, tres y hasta cuatro fiestas dedicadas a diferentes vírgenes o santos. Lo anterior evidencia que existe una gran variedad de manifestaciones de identidad colectiva en las localidades yucatecas.

En la mayoría de las comunidades, las festividades patronales se celebran durante el fin de semana más cercano a la fecha señalada por el santoral católico, lo que puede implicar adelantar o postergar algunos días su realización.[30] Es importante señalar que el calendario de estas fiestas también está

---

27 BARTOLOMÉ, Miguel Alberto, *Gente de costumbre y gente de razón. Las identidades étnicas en México*, México, Siglo XXI / Instituto Nacional Indigenista, 1997, p. 103.

28 QUINTAL AVILÉS, Ella Fanny, "Fiestas y gremios en el oriente...", p. 3.

29 QUINTAL AVILÉS, Ella Fanny y REJÓN PATRÓN, Lourdes, "Fiestas y celebraciones en Yucatán", *I'INAJ Semilla de Maíz. Revista de Divulgación del Patrimonio Cultural de Yucatán*, 15 (2005), pp. 37-48.

30 MEDINA HERNÁNDEZ, Andrés y RIVAS CETINA, Francisco Javier, "Las corridas de toros en los pueblos mayas...", p. 140.



Fig. 2. *Conjunto central durante la fiesta patronal dedicada a la Virgen de la Natividad en Sotuta, Yucatán*. Fotos: Talleres Baktún. 2016

íntimamente vinculado con las prácticas dedicadas al cultivo del maíz, base de la cultura maya rural.[31]

Las actividades realizadas en honor al santo patrono varían según los poblados y pueden tener un carácter religioso-sagrado o profano; sin embargo, es común que ambas dimensiones se entrelacen e intercalen en el desarrollo de la celebración. Son tres las actividades principales que se practican con mayor frecuencia en los poblados: las corridas de toros (94%), las vaquerías (93%) y los bailes populares (73%).[32] A estas expresiones festivas se suman otras manifestaciones culturales como ferias, desfiles, verbenas, cabalgatas, muestras ganaderas e incluso peleas de gallos (ver Fig. 2). Tanto las corridas, como los bailes y la feria son organizadas en ocasiones por el Ayuntamiento para fomentar la economía local.

El ciclo ritual de la fiesta patronal inicia formalmente con una actividad conocida como la noche de alborada o vaquería que incluye la siembra de una ceiba o *yaxché* en el ruedo,[33] música, fuegos pirotécnicos y el baile

31 QUINTAL AVILÉS, Ella Fanny y REJÓN PATRÓN, Lourdes, "Fiestas y celebraciones...", p. 38.

32 GOBIERNO DE MÉXICO, *Sistema de Información Cultural. Festividades* (2025), https://sic.cultura.gob.mx/lista.php?table=festividad&estado_id=31&municipio_id=-1

33 MEDINA HERNÁNDEZ, Andrés y RIVAS CETINA, Francisco Javier, "Las corridas de toros en los pueblos mayas...", p. 141.

tradicional de "El torito", en el cual la mujer personifica al toro y el hombre asume la posición del torero. Las vaquerías o bailes tradicionales de jarana representan en numerosas localidades una promesa al santo patrono; por tanto, es un acto ritual donde los límites de lo sagrado y profano se pierden y funden: es la existencia de la solemnidad religiosa y la diversión o, en otras palabras, lo que se nombra sagrado o de la iglesia y profano o del pueblo.[34]

De manera conjunta con la vaquería, se realiza la corrida de toros que inicia con otro ritual sagrado denominado "coronar el ruedo",[35] el cual por su importancia se abordará posteriormente. Este acto sacraliza el evento cuando la comitiva entra al ruedo llevando al santo patrono y rodea varias veces el espacio en medio de música y petardos.

La cantidad de lidias celebradas en las fiestas varían según las costumbres y posibilidades económicas de cada población; sin embargo, en este contexto, tanto las corridas de toros como las vaquerías poseen un significativo valor social y cultural para las comunidades de Yucatán: son espacios de convivencia, identidad y reafirmación de tradiciones locales. Tan es así, que la fiesta patronal culmina con la charlotada, una corrida chusca en la que los toreros se disfrazan de mestizas, del diablo o de la muerte. Por tanto, como ya se mencionó, estos ritos simbolizan la coexistencia de lo sagrado y lo profano que, en ciertos momentos, enfatiza lo lúdico y, en otras fases de la fiesta, subraya la dimensión devocional.[36]

Otros actores importantes de la fiesta son los gremios,[37] estos conforman el panorama social de las comunidades y su participación tiene un rol clave en las fiestas pues establecen, además, un marco religioso. La intervención de estos grupos consiste en la práctica de rituales específicos, por ejemplo, rezar rosarios en la casa particular de algún miembro del gremio o la entrada y salida de estandartes en la iglesia. Es importante mencionar que estas actividades culminan siempre con una procesión colectiva[38] (ver Fig. 3). Además de lo antes descrito, existe una gama de actividades religiosas que se cele-

34 FERNÁNDEZ REPETTO, Francisco, "Celebrar a los santos: sistema de fiestas en el noroccidente de Yucatán", *Revista Alteridades*, 9 (1995), pp. 51-61.

35 MEDINA HERNÁNDEZ, Andrés y RIVAS CETINA, Francisco Javier, "Las corridas de toros en los pueblos mayas...", p. 145.

36 REYES DOMÍNGUEZ, Guadalupe, "Niños, fiestas patronales e identidad local", *Revista de El Colegio de San Luis*, 19 (2019), pp. 325-350.

37 "Los gremios se constituyen a partir de la comunión de ciertos rasgos, existen los que agrupan a la gente según su oficio (panaderos, labradores, verduleras), otros lo hacen según su categoría de persona (señoras, señoritas, niños) y por último, otros lo hacen de acuerdo con algún principio católico (gremio fe, esperanza y caridad, gremio unión y fuerza)"; FERNÁNDEZ REPETTO, Francisco, "Celebrar a los santos...", p. 57.

38 MEDINA HERNÁNDEZ, Andrés y RIVAS CETINA, Francisco Javier, "Las corridas de toros en los pueblos mayas...", p. 138.



Fig. 3. *Procesión en Sotuta, Yucatán*. Foto: Talleres Baktún. 2016



Fig. 4. *Actividades durante las fiestas patronales en el atrio del templo de Santa Gertrudis Copó, Yucatán*. Foto: Omar Carrillo García. 2019



Fig. 5. *Ocupación de la calle y del palacio municipal durante las fiestas patronales en Sotuta, Yucatán*. Fotos: Talleres Baktún. 2017

bran durante esos días, tales como las misas, las peregrinaciones, el arreglo y adorno del templo o iglesia, serenatas, mañanitas y novenarios, etcétera.[39]

La multiplicidad de actividades que se realizan durante las fiestas patronales y su carácter sagrado o profano transforman los espacios de los poblados. Algunos como la iglesia y su atrio conservan su carácter sagrado y en ellos las actividades corresponden a usos habituales: misas y rosarios, como puede observarse en la Fig. 4 del templo de Santa Gertrudis Copó. Sin embargo, las calles cercanas al templo, de uso cotidiano y trivial, adquieren un carácter sagrado a través de las procesiones y los gremios que pasan por ahí durante esos días de celebración. Otros espacios, lugares de lo profano, como la plaza y el palacio municipal, mantienen su carácter, pero son tomados para actividades especiales y propias de las fiestas como la vaquería, los bailes populares, la venta de comida, la ubicación de puestos comerciales y la feria. De esta manera no sólo "las actividades sagradas y profanas son explícitamente diferentes y distinguibles, el lugareño sabe también reconocer los espacios y territorios de una y de otra actividad".[40] En la Fig. 5, se muestras diversas maneras de usar los espacios públicos durante las festividades en la cabecera municipal de Sotuta.

3. 3. El espacio ocupado por el ruedo

Centrémonos ahora en el vacío que durante las fiestas patronales revierte esta condición y alberga a la estructura del ruedo o tablado como se le conoce popularmente. Su ubicación, aunque no es exacta en todos los poblados,

39 GOBIERNO DE MÉXICO, *Sistema de Información Cultural. Festividades* (2025), https://sic.cultura.gob.mx/lista.php?table=festividad&estado_id=31&municipio_id=-1

40 QUINTAL AVILÉS, Ella Fanny, "Fiestas y gremios en el oriente...", p. 1.



Fig. 6. *Inicio de la construcción del ruedo en Uayma, Yucatán*. Foto: Sofía Ayora Talavera. 2025

tampoco es accidental, una vez que el tablado se ha erigido, éste debe ocupar "un lugar cercano a la iglesia, pues a través de diversos rituales se establece la relación del santo patrón con la corrida de toros".[41] Además de la cercanía a la iglesia, no parece haber un consenso acerca de otras razones que en su momento definieran su localización; sin embargo, el espacio es tan importante y significativo que en muchos de los poblados su posición original se ha conservado a lo largo del tiempo. Para entender esta relación, en la Fig. 6 puede observarse la cercanía que existe entre la construcción de la plaza de toros y la iglesia en Uayma, Yucatán.

En dicho vacío, una o más veces al año, surge poco a poco la estructura del ruedo erigida a cabalidad con materiales perecederos, solo para desaparecer toda vez que la celebración ha terminado. Este proceso recuerda conceptos tales como la regeneración, la efimeridad y el movimiento perpetuo que se asocian a la naturaleza, pero también al espacio-tiempo maya y seña-

41 MEDINA HERNÁNDEZ, Andrés y RIVAS CETINA, Francisco Javier, "Las corridas de toros en los pueblos mayas...", p. 140.

lan que esta mirada "se contrapone a una de las mayores fragmentaciones del mundo actual derivada de la visión antropocéntrica: la separación aparentemente irreconciliable entre cultura y naturaleza".[42]

De esta manera, aunque "el concepto del espacio como contenedor aplicado al espacio arquitectónico pertenece exclusivamente al pensamiento occidental"[43] y, por tanto, la construcción física del ruedo yucateco puede ser una idea heredada de los españoles; la manufactura efímera de la edificación, los materiales, la forma y el método constructivo parecen vincular dialécticamente a la naturaleza y lo construido como parte de las aportaciones mayas que ya describía el explorador John L. Stephens en 1843 en su *Viaje a Yucatán*:

> "La plaza de toros estaba en la de San Cristóbal. El anfiteatro o sitio destinado a los espectadores la ocupaba casi toda: construcción extraña y original, que en su mecanismo podía dejar pasmado a un arquitecto europeo. Era un gigantesco tablado circular, acaso de mil y quinientos pies de circunferencia, capaz de contener de cuatro a cinco mil personas, erigido y asegurado sin emplear un solo clavo, fabricado de madera tosca tal como se extrae de los bosques, atada y sujeta con mimbres. El interior estaba cerrado con enormes postes, cruzados y enlazados entre sí, dejando una abertura para la puerta, y dividido sobre el propio mecanismo en una multitud de palcos. El conjunto formaba una grande obra de rústico enrejado, admirablemente a propósito para aquel clima caluroso, como que facilitaba al aire una circulación libre. La techumbre era una enramada de la hoja de la palma americana; y el edificio entero era simple y curioso a la vez. Los indios se emplean en construir esta clase de obras, que desbaratan tan pronto como se ha terminado una fiesta, convirtiendo después en leña todos los materiales".[44]

La aparición de la estructura efímera del ruedo es un símbolo, para propios y extraños, de que el poblado está de fiesta pues, como se ha mencionado, las corridas de toros se han constituido como una tradición integrada al complejo conjunto de rituales de las fiestas patronales. Si bien hablamos de una práctica heredada de Europa, en Yucatán "ha sido reelaborada y reinterpretada desde la perspectiva de la visión del mundo mesoamericano, en su versión maya".[45] Por tanto, la corrida de toros no puede considerarse como un evento profano circunscrito exclusivamente en el ámbito social de la fies-

---

42 AYORA TALAVERA, Sofia, "La habitación maya...", p. 21.

43 VASILEVA NICHEVA, Nadezhda, *Sistema de objetos del habitar japonés. Acciones y enseres en el espacio doméstico durante el período de modernización* (tesis doctoral), Madrid, Universidad Politécnica de Madrid, 2017, p. 114.

44 STEPHENS, John Lloyd, *Viaje a Yucatán, 1841-1842*, México, D. F., Fondo de Cultura Económica, 2003, p. 14. Edición original: STEPHENS, John L., *Incidents of travel in Yucatan*, New York, Harper & Brotthers, 1843, vol. I, pp. 26-27.

45 MEDINA HERNÁNDEZ, Andrés y RIVAS CETINA, Francisco Javier, "Las corridas de toros en los pueblos mayas...", p. 160.



Fig. 7. *El coso taurino en Xcuyun, Yucatán*. Foto: Sofía Ayora Talavera. 2025

ta; en Yucatán, como apuntan varios autores,[46] posee singularidades que la diferencian claramente de la fiesta brava ibérica y la sacralizan, a pesar de que no existe un canon para su ejecución.

Con respecto a las diferencias más significativas entre las corridas al estilo ibérico y las yucatecas tenemos que, mientras en las primeras lo fundamental es la relación toro-torero, en Yucatán, la figura del vaquero y su conexión con el toro es más importante.[47] En este tipo de corridas, además, los animales entran al ruedo y se les torea, pero no se les mata, a excepción del primero, cuya carne se vende para hacer *chocolomo*, un guiso tradicional.[48] En este sentido, Dzul[49] resume la tauromaquia maya popular en dos modalidades: el *baxalwakax* (jugar al toro) y el *paywakax* (burlar al toro). Sus diferencias dependen de quién enfrenta al animal: en el primer caso se trata de legos del pueblo que se lanzan al ruedo y en el segundo, son personas especializadas cuyos grupos circulan por las fiestas de los poblados.

En cuanto a los aspectos sagrados, sin duda están presentes de múltiples maneras en las corridas de toros de Yucatán y en el ruedo. Como puede

46 QUINTAL AVILÉS, Ella Fanny, "Fiestas y gremios en el oriente...", pp. 3-9; MEDINA HERNÁNDEZ, Andrés y RIVAS CETINA, Francisco Javier, "Las corridas de toros en los pueblos mayas...", p. 50; GONZÁLEZ CAAMAL, Jorge Luis, "Las actividades taurinas en Yucatán...", y SÁNCHEZ SUÁREZ, Aurelio, "El patrimonio inmaterial y material de la corrida...", pp. 24 y 27.

47 GONZÁLEZ CAAMAL, Jorge Luis, "Las actividades taurinas en Yucatán...", p. 24.

48 QUINTAL AVILÉS, Ella Fanny, "Fiestas y gremios en el oriente...", p. 27.

49 DZUL NAH. Julián, "Los vecinos de este pueblo quieren fiesta...", pp. 9-10.

observarse en la Fig. 7, el coso taurino está organizado a través de un árbol de la ceiba que, en términos espaciales, parece ser una reinterpretación del universo maya que fue explicado anteriormente. Por tanto, el conjunto es lugar y centro de la producción y reproducción de prácticas enraizadas en la tradición que conducen a la "formalización del espacio […] como 'representación microcósmica de principios macrocósmicos' sobre la tierra o, lo que es lo mismo, al fuerte vínculo de las sociedades antiguas con las fuerzas de la naturaleza".[50] En concordancia con la estructura espacial del universo, la ceiba se planta al centro del ruedo en diferentes momentos, generalmente la primera noche de fiesta como se ha mencionado, marcando el inicio de las fiestas patronales de cada poblado. Por tanto, es innegable que:

> "Parte crucial del evento es la "siembra" de la ceiba o *x-yaaxche*, el árbol emblemático de la cultura maya, en el coso taurino. Con la siembra de la ceiba se fija el centro de la plaza de toros, allí se amarra el toro destinado al sacrificio para el consumo de la carne. La ceiba constituye el eje de los "procesos de coronación", es decir de los circuitos rituales, procesos de circunvalación del espacio, que determinan los tiempos respectivos en los cuales los encargados del evento se presentan y asoman la representatividad y responsabilidad del mismo en un espacio y tiempo definido".[51]

Por otro lado, la construcción de la estructura efímera que inicia días antes de las festividades es bendecida por un *H'men* o sacerdote maya una vez que su construcción ha concluido. Es importante mencionar que las personas que organizan buena parte de las actividades de las fiestas y las corridas son, al mismo tiempo, las responsables de la construcción del tablado y se les denomina palqueros. El nombre proviene de su relación con "los palcos que amarran en el ruedo donde se celebran las corridas de toros".[52] Por este motivo, las lidias muchas veces están vinculadas a promesas hechas por estas personas o por los diputados (autoridades de los pueblos), las cuales generalmente se pagan ofreciendo al toro con una cinta.[53] También los palqueros son los encargados de otorgar permisos a los gremios o a los grupos religiosos para recorrer el ruedo y obtener contribuciones en beneficio de la iglesia local.[54]

---

50 VASILEVA NICHEVA, Nadezhda, Sistema de objetos del habitar japonés...", p. 336.

51 GABRIEL, Marianne, "La 'coronación' de la plaza de toros...", p. 99.

52 VICTORIA OJEDA, Jorge y SÁNCHEZ SUÁREZ, Aurelio, "'Palqueros' en las fiestas...", p. 34.

53 "Se llama 'promesa' o 'cinta' a una guirnalda de tela decorada con flores y cascabeles que puede llevar el nombre del promesante o ser solamente con la decoración, dicha cinta se le amarra al cuello del toro y se le entrega al primer vaquero que logre lazar el toro"; GONZÁLEZ CAAMAL, Jorge Luis, "Las actividades taurinas en Yucatán...", p. 15.

54 REYES DOMÍNGUEZ, Guadalupe, "Niños, fiestas patronales...", p. 329.



Fig. 8. *El interior de la estructura del tablado en Xcuyun, Yucatán*. Foto: Sofía Ayora Talavera. 2025

Los aspectos antes mencionados muestran cómo el espacio del ruedo adquiere una diversidad de significados sagrados para la multiplicidad de personas que lo usan o participan en su construcción.

Por otro lado, los palqueros poseen conocimientos vinculados a la construcción de la casa maya, a su cosmovisión y, por supuesto, a los factores bióticos regionales. Todos estos saberes tradicionales han sido transmitidos desde los mayas antiguos y son útiles para el acopio de los materiales naturales existentes en el monte y la construcción del ruedo empleando el método y los materiales propios de la vivienda tradicional.

> "La estructura principal de la vivienda maya compuesta por cuatro horcones forma una volumetría cúbica, que es la base de la construcción de palcos para la corrida de toros. Dicha estructura de horcones y vigas formará un palco con dimensiones similares a la vivienda, con la excepción de que se reforzará con horcones intermedios para resistir las cargas de los palcos superiores y del público asistente".[55]

Este módulo se repite linealmente en un diseño circular que permite encerrar la plaza con dos o tres pisos y, posteriormente, la planta baja de los palcos se reviste con un entramado a manera de muro denominado *colox-ché* que, por su transparencia, permite la contemplación del espectáculo a quienes se encuentran a nivel de la acción de manera segura, como lo muestra la Fig. 8. Los muros exteriores de los palcos y la cubierta del ruedo se cubren con la misma palma que es empleada en la casa maya. La construcción posee además el palco de los músicos, el embarcadero con su reja y dos rejas más: la de los vaqueros y la de salida.[56]

55 SÁNCHEZ SUÁREZ, Aurelio, "El patrimonio inmaterial y material...", p. 32.

56 GONZÁLEZ CAAMAL, Jorge Luis, "Las actividades taurinas en Yucatán...", pp. 8-9.

Al igual que en la habitación maya, el empleo de materiales naturales y el ambiente que se generan en el interior del tablado, hablan del gran conocimiento de esta cultura con respecto a la naturaleza y sus ciclos, los cuales determinan condiciones climáticas específicas en Yucatán y que se aplican a este espacio. Así mismo, como se ha dicho, muestran la relación dialéctica entre naturaleza y esta cultura: la utilización de materiales perecederos en el ruedo, permiten concebirlo, de acuerdo con el tiempo maya y sus ciclos, como algo capaz de renovarse y de renovar el espacio, práctica común por lo menos desde el período colonial, como especifica Fray Diego de Landa:[57]

> "Para celebrar la fiesta de todos los ídolos con más solemnidad renovaban en este día todas las cosas de su servicio, como platos, vasos, banquillos, esterillas y la ropa vieja y las mantillas en que tenían envueltos a los ídolos. Barrían sus casas, y la basura y los trastos viejos echábanlos fuera del pueblo, al muladar, y nadie, aunque los hubiese menester, los tocaba".

La condición efímera de la edificación atiende a la metamorfosis constante del espacio y de su uso, esta es otra característica que puede observarse también en la vivienda maya, donde si es necesario levantar algún armazón para cierta tarea: corrales, tinglados, lugares para lavar y tender la ropa o sentarse, generalmente se utilizan elementos provisionales, construidos con materiales perecederos, fáciles de desmontar o reciclables; es decir, aquellos que puedan cambiar de posición o de uso según los requerimientos. Algo similar sucede con el mobiliario dentro de las habitaciones que es siempre flexible y multifuncional.

De esta manera, al construir el ruedo no se piensa en la permanencia, sino en una existencia breve que se repite cíclicamente, que jerarquiza el espacio y lo transforma, convirtiéndolo en un lugar sagrado y de fiesta. Su construcción, por tanto, requiere una depuración de soluciones constructivas y una economía de medios, razones que probablemente condujeron a tomar como referencia la casa maya. Así mismo, la forma resultante de la repetición o redundancia estructural permite que la plaza de toros se adapte al lugar y mantenga una imagen similar, aunque la forma y la dimensión del vacío sobre el cual se asienta, varíen en cada poblado.

En términos culturales, la aparición cíclica del ruedo aunada a su carácter ritual y religioso han promovido su resiliencia: "Lo temporal no desaparece, la paradójica permanencia de lo efímero subyace en el cambio, constancia y la transformación, reafirmando que las edificaciones y los espacios […]

57 LANDA, Diego de, *Relación de las cosas de Yucatán* [1566], Yucatán, Consejo editorial de Yucatán A. C., 1984, p. 166..

son interpretados a través de la experiencia y la memoria, lo que otorga una significación persistente en el tiempo".[58]

La actividad y la muy particular manera de usar el espacio en estas fechas procuran un movimiento diferente en el tránsito de las personas, tanto en su direccionalidad como en su volumen. Así mismo, se produce un giro actitudinal, perceptivo y vivencial de los habitantes frente a un lugar que adquiere un significado distinto y donde se adopta una manera fugaz, especial y distinta de ser y estar. Por tanto, la transformación del vacío no depende exclusivamente de la aparición del tablado, sino también de la espacialidad pues, "en el marco ritual las cosas no se consumen ni se gastan, sino que se usan"[59] y por eso permanecen en el tiempo.

Finalmente, hay que reconocer que la jerarquía de este espacio durante las fiestas patronales es de tal magnitud que sobrepasa la importancia de cualquier otro espacio, incluso la de la iglesia o la plaza del pueblo. Lo anterior se evidencia al considerar que es en el ruedo dónde inician oficialmente las fiestas a través del sembrado de la ceiba y es también ahí, después de celebrarse el espectáculo de la charlotada, que las fiestas llegan a su fin.

4. Discusión: el valor del vacío urbano en la cotidianidad

Como pudo observarse en el apartado anterior, el espacio público cercano a la plaza y aparentemente intrascendente mientras permanece vacío, adquiere importancia y un carácter sagrado y ritual cuando las condiciones contextuales y relacionales le permiten, durante las fiestas patronales, albergar al ruedo. Sin embargo, hay que reconocer que su valor trasciende a este evento, es permanente y radica en su potencial cotidiano de transformación y en su carácter de escenario múltiple y habitual de la acción y la interacción humanas.

Como puede observarse en la Fig. 9, el conjunto edilicio central de los pueblos de Yucatán se conforma, generalmente, por la plaza y la iglesia con su atrio, ambos elementos de origen colonial. Así mismo, alberga al edificio del palacio municipal o de la comisaría y al espacio comunitario que ha sido designado, tradicionalmente, para ser ocupado por el ruedo.

Este último, como se mencionó anteriormente, se constituye como un vacío urbano pues carece de elementos materiales edificados y, a diferencia de los otros espacios cercanos, posee una espacialidad variable manifiesta en la multiplicidad de modos de ser usado y valorado. Es importante mencio-

58 BLANCO LUNA, Julián, "Permanencias a través de lo efímero: paradojas y significaciones de lo temporal en el espacio público", *Transdisciplinar. Revista de Ciencias Sociales*, 4/8 (2025), p. 139.

59 HAN, Byung-Chul, *La desaparición de los rituales*..., p. 8.



Fig. 9. *Conjunto central de Sotuta, Yucatán*. Fotos: Farez Tah Puc. 2017

nar que espacios como éste, además de ser públicos, poseen un carácter comunitario; es decir, los habitantes mayas los consideran propios, pero no en un sentido de propiedad sino de afectividad. Desde esta perspectiva, estos lugares "no sólo permiten la interacción e integración comunitaria durante las celebraciones rituales, sino que incluso se presentan como interlocutores, con quienes los seres humanos establecen relaciones sociales de gran importancia para el desarrollo personal, familiar y comunitario".[60]

La constante metamorfosis que sufre este lugar le impide tener un nombre específico, pero, gracias a ella, logra establecer una paridad con el espacio maya que se ha descrito con anterioridad, caracterizado por la flexibilidad y la multifuncionalidad y todavía presente en la vivienda tradicional yucateca (solar maya): "Tanto el espacio exterior (patio), como el interior (habitaciones) son multifuncionales, ambos consienten la realización de varias activi-

60 ESTRADA OCHOA Adriana, "Naturaleza, cultura e identidad...", p. 191.



Fig. 10. *Usos cotidianos del vacío en Tixcacaltuyub, Yucatán*. Fotos: Talleres Baktún. 2016

dades a la vez y, por lo tanto, son capaces de renovarse continuamente y ser empleados para nuevas actividades o usos".[61]

De este modo y dependiendo del momento, este sitio puede ser cooptado individual o comunitariamente como escenario de múltiples actividades, algunas sistemáticas y otras más espontáneas como muestran las imágenes de la Fig. 10. También varían los participantes, su número, sus motivaciones y el tipo de prácticas: tal vez una tarde se encuentren niños en rutinas lúdicas; adolescentes o adultos en juegos más formales de béisbol, softbol o futbol, según la afición del pueblo; vecinos haciendo venta informal o reunidos para asuntos de diversa índole, incluso sólo conversando o circulando sobre el terreno para cortar camino y llegar a su destino. Finalmente, y como se observó en la Fig. 1, durante las fiestas patronales este "espacio abierto deja de ser paso peatonal cotidiano, cancha de juego, espacio exterior de las fachadas que lo enmarcan para convertirse en una plaza de mayor importancia que la propia plaza principal del pueblo".[62]

Como se advierte, en la cotidianidad este espacio adquiere valor por su flexibilidad, variabilidad, diversidad y multifuncionalidad, características que promueven el movimiento, la regeneración y el cambio y no, necesariamente, por la cantidad o dimensión de estructuras edificadas y permanentes en él. Esto se debe a que en la visión maya las actividades no requieren necesariamente de un contenedor físico para realizarse, es suficiente con el plano de la tierra que se extiende infinitamente (ver Fig. 11). De este modo, los factores que determinan si una actividad sucede o no se supeditan a las

61 AYORA TALAVERA, Sofía, "The Mayan Solar", en LARA-HERNANDEZ, José Antonio; MELIS, Alessamdro; BOARIN, Paola y BESEN, Priscila (eds.), *The Dusk of Design, Integrated Science*, 34 (2025), p. 61.

62 SÁNCHEZ SUÁREZ, Aurelio, "El patrimonio inmaterial y material...", p. 27.



Fig. 11. *Niño jugando a los toros en Uayma, Yucatán*. Foto: Talleres Baktún. 2017

condiciones climáticas; a la existencia o aparición de divinidades y seres que habitan y comparten la tierra con los humanos o son dueños de ella; a las fases de los astros que marcan la temporalidad de los ritos y si éstos están vinculados a la petición o el agradecimiento a los dioses; a los ciclos solares que en la cotidianidad establecen el día y la noche como momentos en constante oposición y; a los mitos, que rigen el comportamiento social o familiar.[63]

De hecho y como afirma Gussinyer: "Mesoamérica no es otra cosa que una más de las civilizaciones del Mundo Antiguo en las que el espacio interior de una estructura público-religiosa no es indispensable para desarrollar su programa arquitectónico".[64]

Por tanto, la mirada maya nos permite reconocer que el espacio cotidiano, aquel que parece irrelevante, invisible y al que normalmente no se le presta atención, tiene una conexión directa no sólo con lo físico, sino con lo intangible. Así mismo, descubre el potencial transformador del vacío, el cual, más allá de ser aquel "que no tiene contenido", que está "deshabitado"

63 AYORA TALAVERA, Sofia, "La habitación maya...", pp. 15-43

64 GUSSINYER i ALFONSO, Jordi, "Notas para el concepto de espacio en la arquitectura precolombina de Mesoamerica", *Boletín Americanista* (1992), p. 194.

o "que está libre o sin ocupar",[65] es aquel que puede llegar a ser o transformarse en cualquiera cosa. El vacío no es sólo el "espacio negativo" como se visualiza en la arquitectura, el arte, la fotografía, el cine, y otros campos es, en cambio, la posibilidad: algo con gran potencial que resalta la importancia de la multifuncionalidad, la flexibilidad, la regeneración, la efimeridad y el movimiento perpetuo como estrategias para el mantenimiento y el uso vital de los espacios.

Todas estas características invitan a entender al lugar destinado para el ruedo como un organismo vivo, vitalidad que se manifiesta a través de la implementación de funciones y concepciones en una "forma" ya existente, transformándola en múltiples direcciones, dimensiones y ritmos y, por tanto, abriendo sus posibilidades en términos de resiliencia, sostenibilidad e innovación. De esta manera, el vacío ha satisfecho y sigue satisfaciendo las necesidades cotidianas y rituales de las comunidades, lo que ha favorecido la preservación de sus atributos, eficacia y valor en el tiempo. Este ejemplo revela la riqueza espacial que fomentan las concepciones mayas y su importancia como parte del patrimonio intangible de la humanidad.

Como se ha visto, el comportamiento espacial del lugar del ruedo manifiesta aspectos fundamentales de la cosmovisión maya. La incorporación del vacío y del lleno en el mismo sitio, permite habitarlo fluidamente en diferentes momentos (cotidianos o rituales), superponiendo los usos como capas ambiguas que desvanecen y transforman los límites espaciotemporales, límites que en lugar de separar o indicar fronteras, conectan.

A partir de lo expuesto se puede observar que, aunque las prácticas que dieron origen a la estructura efímera del ruedo tienen un origen español (tanto las corridas de toros como las fiestas patronales asociadas a la religión católica), la construcción de este elemento muestra características vinculadas a las concepciones del espacio-tiempo maya. En este sentido, Gómez Pellón afirma al discutir acerca del origen de los *sistemas de cofradías* o *de cargos* en Mesoamérica, los cuales considera como una de las manifestaciones más poderosas de las fiestas patronales: "la cultura mesoamericana actual estaría recorrida por costumbres y prácticas duales, esto es, de convivencia generalizada entre la tradición antigua y la moderna."[66]

Tampoco es difícil reconocer que por sus rasgos, la estructura del ruedo, se comporta como los seres vivos: surge en el vacío, cumple su ciclo vital y

---

65 RAE (2025), https://www.rae.es/diccionario-estudiante/vac%C3%ADo

66 GÓMEZ PELLÓN, Eloy, "Religiosidad y Reputación social en Meoamérica: comparación intercultural", en CAIRO CAROU, Heriberto; CABEZAS GONZÁLEZ, Almudena; MALLO GUTIÉRREZ, Tomás; CAMPO GARCÍA, Esther del y CARPIO MARTÍN, José (eds.), *Actas del XV Encuentro de Latinoamericanistas Españoles. Congreso internacional 'América Latina: la autonomía de una región'*, Madrid, Trama editorial / CEEIB, 2012, p. 247.

se reintegra a la naturaleza. No hay desperdicio, no hay gastos innecesarios. Estos atributos, permiten la mutación constante del espacio comunitario y muestran la riqueza espacial de considerar lo natural y lo construido como parte de lo mismo. Fomentar esta visión permite una actitud ecológica en el diseño y en el uso de los espacios, minimizar el desperdicio y enfatizar la conservación del patrimonio tangible e intangible.

El vacío urbano que soporta el tablado no es una casualidad. En términos prácticos sería más fácil construir una plaza permanente; sin embargo, localmente, las corridas de toros enlazan y preservan concepciones, prácticas y una organización social cuyos orígenes están vinculados a la población maya que todavía está presente en la península yucateca.[67] Por lo anterior, este espacio desocupado debiera ser considerado patrimonio, pues sin la relación dialéctica libre/ocupado que ocurre en él, no habría cabida para la reproducción de la serie de prácticas sociales, religiosas, constructivas y culturales que están vinculadas a la edificación del ruedo y a la realización de las fiestas.

De esta forma, podemos decir que este espacio es pensado, usado y transformado a la manera maya y que esto sólo es posible a través de la existencia y la permanencia cotidiana del vacío, pues de ello depende la reproducción de la serie de prácticas sociales, religiosas, constructivas y culturales que están vinculadas a la edificación del ruedo y a la realización de las fiestas patronales. Como afirma Byung-Chul Han, la repetición es el rasgo esencial de los rituales y cuando se da, fomenta "que la atención se estabilice y se haga más profunda",[68] produciendo que el pasado y futuro se fusionen en un presente vivo.

Lo anterior es importante pues la preservación del vacío urbano y su identificación como parte del patrimonio permitirán la continuidad de las prácticas. En la actualidad, los pueblos de Yucatán, sobre todo los más cercanos a Mérida la capital del estado, están sufriendo una vorágine inmobiliaria que amenaza la existencia de cualquier terreno que pueda utilizarse con fines especulativos, sobre todo si parece estar vacío y no tener un propósito definido. Por tanto, retomar e integrar a las circunstancias actuales los conceptos mayas de multiplicidad, flexibilidad, regeneración y efimeridad puede proporcionar herramientas poderosas para revitalizar y conservar los espacios comunitarios.

---

67 Yucatán ocupa el tercer lugar de importancia a nivel nacional con respecto a la población de cinco años o más de habla indígena, alcanza un 24.3% del total de su población (2020), sólo precedido por Oaxaca y Chiapas; INSTITUTO NACIONAL DE ESTADÍSTICA Y GEOGRAFÍA (INEGI), México en cifras, https://www.inegi.org.mx/app/areasgeograficas/?ag=31#tab-MCcollapse-Indicadores

68 HAN, Byung-Chul, *La desaparición de los rituales*..., p. 10.

En estos procesos, sin duda, es indispensable el involucramiento y participación de los pobladores originarios. Sin apropiación no hay permanencia ni memoria para la resiliencia. Cuando se piensa en el futuro de las ciudades y las posibilidades de la vida urbana, es importante reconocer el valor del vacío y de las estructuras efímeras como generadores de experiencias, actividades y cohesión social que, a la larga, conceden la supervivencia social y cultural y la resiliencia.

Bibliografía

AYORA TALAVERA, Sofia, "La habitación maya: lugar donde lo edificado y lo natural se encuentran sin mediación conceptual ni material", *Santander. Estudios de Patrimonio*, 7 (2024), pp. 15-43, https://doi.org/10.22429/Euc2024.sep.07.01

AYORA TALAVERA, Sofía, "The Mayan Solar", en LARA-HERNANDEZ, José Antonio; MELIS, Alessamdro; BOARIN, Paola y BESEN, Priscila (eds.), *The Dusk of Design*, *Integrated Science*, 34 (2025), pp. 53-66, https://doi.org/10.1007/978-3-031-76867-5_5

BARTOLOMÉ, Miguel Alberto, *Gente de costumbre y gente de razón. Las identidades étnicas en México*, México, Siglo XXI / Instituto Nacional Indigenista, 1997.

BLANCO LUNA, Julián, "Permanencias a través de lo efímero: paradojas y significaciones de lo temporal en el espacio público", *Transdisciplinar. Revista de Ciencias Sociales*, 4/8 (2025), pp. 109–147, https://doi.org/10.29105/transdisciplinar4.8-180

BRETON, Alain; MONOD BECQUELIN, Aurore y RUZ, Mario Humberto (eds.), *Espacios Mayas. Usos representaciones y creencias*, México, Universidad Nacional Autónoma de México y Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, 2003.

BUSTOS, Gerardo e IZQUIERDO, Ana Luisa (eds.), *Los mayas. Su tiempo antiguo*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1996.

DZUL NAH. Julián, "Los vecinos de este pueblo quieren fiesta: Celebraciones patronales y corridas de toros durante la prohibición revolucionaria en Yucatán", *Maya America: Journal of Essays*, *Commentary and Analysis*, 3 (2021), https://digitalcommons.kennesaw.edu/mayaamerica/vol3/iss1/4/

ESTRADA OCHOA Adriana, "Naturaleza, cultura e identidad. Reflexiones desde la tradición oral maya contemporánea", *Estudios de Cultura Maya*, XXXIV (2009), pp. 180-201, http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=281322180007

FERNÁNDEZ REPETTO, Francisco, "Celebrar a los santos: sistema de fiestas en el noroccidente de Yucatán", *Revista Alteridades*, 9 (1995), pp. 51-61, http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=74711352005

GABRIEL, Marianne, "La 'coronación' de la plaza de toros. Ceremonia de la toma de posesión del cargo en los festejos taurinos de la península de Yucatán, México", *Revista de Estudios Taurinos*, 47 (2021), pp. 95-131, https://institucional.us.es/revistas/taurinos/47/marianne_gabriel.pdf

GARZA, Mercedes de la, "La historia del tiempo, el tiempo de la historia", *Revista digital*, 12/13 (2012), pp. 1-17, https://www.revista.unam.mx/vol.13/num12/art116/art116.pdf

GARZA, Mercedes de la, *El hombre en el pensamiento religioso náhuatl y maya*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1978, https://www.iifl.unam.mx/uploads/popolVuh/artsCaps/elHombreSuOrigen.pdf

GÓMEZ PELLÓN, Eloy, "Religiosidad y Reputación social en Meoamérica: comparación intercultural", en CAIRO CAROU, Heriberto; CABEZAS GONZÁLEZ, Almudena; MALLO GUTIÉRREZ, Tomás; CAMPO GARCÍA, Esther del y CARPIO MARTÍN, José (eds.), *Actas del XV Encuentro de Latinoamericanistas Españoles. Congreso internacional 'América Latina: la autonomía de una región'*, Madrid, Trama editorial / CEEIB, 2012, pp. 243-251.

GONZÁLEZ CAAMAL, Jorge Luis, "Las actividades taurinas en Yucatán: tipología y breve glosario para entender la fiesta brava", 1*er. Congreso Interdisciplinario del Sureste "Pasado, presente y futuro del patrimonio cultural". Mesa panel "Entre la tradición y la polémica"*, (2017), pp. 1-28, https://uady.academia.edu/JorgeLuisGonzalezCaamal

GUNSENHEIMER, Antje; OKOSHI HARADA, Tsubasa y CHUCHIAK, John F. (eds.), *Texto y contexto: La literatura maya yucateca en perspectiva diacrónica*, Alemania, Shaker Verlag, 2009.

GUSSINYER i ALFONSO, Jordi, "Notas para el concepto de espacio en la arquitectura precolombina de Mesoamerica", *Boletín Americanista*, (1992), pp. 183-230, https://revistes.ub.edu/index.php/BoletinAmericanista/article/view/12929

HAN, Byung-Chul, *La desaparición de los rituales. Una topología del presente*, Barcelona, Herder, 2020.

HEIDEGGER, Martin, *Conferencias y artículos*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1994.

LANDA, Diego de, *Relación de las cosas de Yucatán* [1566], Yucatán, Consejo editorial de Yucatán A. C., 1984.

LE GUEN, Olivier, "Geografía de lo sagrado entre los mayas yucatecos de Quintana Roo –configuración del espacio y su aprendizaje entre los niños-, *Ketzalcalli*, 1 (2005), pp. 54-68, https://pure.mpg.de/rest/items/item_1552192_2/component/file_1552193/content

LIZAMA QUIJANO Jesús (coord.), *El pueblo maya y la sociedad regional. Perspectivas desde la lingüística, la etnohistoria y la antropología*, México, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores de Antropología Social, Universidad de Oriente, 2010.

LÓPEZ AUSTIN, Alfredo, *Los mitos del Tlacuache*, México, Universidad Autónoma de México. 2006, https://antropologiawordpress.wordpress.com/wp-content/uploads/2016/11/321617304-los-mitos-del-tlacuache-pdf1.pdf

MEDINA HERNÁNDEZ, Andrés y RIVAS CETINA, Francisco Javier, "Las corridas de toros en los pueblos mayas orientales. Una aproximación etnográfica", *Estudios de cultura maya*, XXXV (2009), pp. 131-162, https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=281322181006

NÁJERA CORONADO, Martha Ilia, "Del mito al ritual", *Revista Digital Universitaria*, 5/6 (2004). pp. 1-18, http://www.revista.unam.mx/vol.5/num7/art39/art39.htm

OKOSHI HARADA, Tsubasa; MACHAULT, Julien y SARMIENTO TEPOXTECATL, Alberto (coords.), *Recorriendo el lindero, trazando frontera. Estudios interdisciplinarios sobre el espacio y las fronteras en las sociedades indígenas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2018, https://posgrado.unam.mx/mesoamericanos/uploads/docs/Tsubasa%20Okoshi-Alta.pdf

QUINTAL AVILÉS, Ella Fanny y REJÓN PATRÓN, Lourdes, "Fiestas y celebraciones en Yucatán", *I'INAJ Semilla de Maíz. Revista de Divulgación del Patrimonio Cultural de Yucatán*, 15 (2005), pp. 37-48, https://revistas.inah.gob.mx/index.php/iinaj/issue/view/3498/3857

QUINTAL AVILÉS, Ella Fanny, *Fiestas y gremios en el oriente de Yucatán*, Yucatán, México, Cultur Servicios: Gobierno del Estado de Yucatán, 1993, https://www.mayas.uady.mx/articulos/fiestas.html#ret1

REYES DOMÍNGUEZ, Guadalupe, "Niños, Fiestas Patronales e identidad local", *Revista de El Colegio de San Luis*, 19 (2019), pp. 325-350.

SÁNCHEZ SUÁREZ, Aurelio, "El patrimonio inmaterial y material de la corrida de toros en los pueblos Mayas", *Revista del Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares*, 69 (2009), pp. 19-42.

SÁNCHEZ SUÁREZ, Aurelio, "Paisaje Cultural Efímero. El Patrimonio Vernáculo Maya en su Relación con el Territorio", *Arquitecturas del sur*, 38 (2020), pp. 74-89, https://dx.doi.org/10.22320/07196466.2020.38.057.04

SÁNCHEZ SUÁREZ, Aurelio, "Los tablados: arquitectura vernácula efímera de los pueblos mayas", *Arquitecturas del Sur*, 33 (2015), pp. 26-37.

STEPHENS, John L., *Incidents of travel in Yucatan*, New York, Harper & Brotthers, 1843, https://archive.org/details/incidentsoftrav11843step/page/n9/mode/2up

STEPHENS, John Lloyd, *Viaje a Yucatán, 1841-1842,* México, D. F., Fondo de Cultura Económica, 2003, https://archive.org/details/viajeyucatan18410000step

TAUROMAQUIA MEXICANA, *La fiesta no manifiesta. La península de Yucatán y su tauromaquia. Las fiestas taurinas populares en los estados de: Campeche, Yucatán y Quintana Roo*, México, Tauromaquia Mexicana A. C., 2020, pp. 84-109, https://issuu.com/fcth/docs/la_fiesta_no_manifiesta

UCHOA CAVALCANTI, Soraya Araujo (org.), *La producción del conocimiento en las Ciencias Sociales Aplicadas*, Brasil, Atena, 2023, https://doi.org/10.22533/at.ed.3222326064

VASILEVA NICHEVA, Nadezhda, *Sistema de objetos del habitar japonés. Acciones y enseres en el espacio doméstico durante el período de modernización* (tesis doctoral), Madrid, Universidad Politécnica de Madrid, 2017.

Mariano García Maestro (1896-1977): aproximación biográfica a un pintor, decorador, escenógrafo y restaurador vallisoletano

Mariano García Maestro (1896-1977): a biographical approach to a painter, decorator, scenographer and restorer from Valladolid

Javier Baladrón Alonso

Investigador independiente
javierbaladronalonso@outlook.es
ORCID: https://orcid.org/0000-0001-7548-2962
Fecha de envío: 9/5/2026. Aceptado: 7/9/2026
Referencia: *Santander. Estudios de Patrimonio*, 9 (2026), pp. 95-136.
DOI: https://doi.org/10.22429/Euc2026.sep.09.03
ISSN-L e ISSN 2605-4450 (ed. impresa) / ISSN 2605-5317 (digital)

Resumen: La actividad artística en la ciudad de Valladolid entre finales del siglo XIX y la primera mitad del XX permanece aún insuficientemente investigada, más allá de los grandes maestros que alcanzaron relevancia en el ámbito nacional. Este artículo se propone rescatar la figura del pintor, decorador, escenógrafo y restaurador Mariano García Maestro, un artista completamente ignorado y que era exclusivamente conocido por ser el autor de las pinturas murales de la iglesia de los Agustinos Filipinos, la carroza procesional de Nuestra Señora de la Piedad y la restauración de Nuestro Padre Jesús Nazareno.

Palabras clave: Mariano García Maestro; Pintura; Restauración; Teatro; Madrid; Valladolid; Siglo XX.

Abstract: The artistic activity in Valladolid between the late nineteenth century and the first half of the twentieth century remains insufficiently researched, beyond the major masters who achieved national recognition. This article seeks to recover the figure of the painter, decorator, stage designer, and restorer Mariano García Maestro, a completely overlooked artist who was known exclusively as the author of the mural paintings in the church of the Augustinian Friars of the Philippines, the processional float of Nuestra Señora de la Piedad, and the restoration of Nuestro Padre Jesús Nazareno.

Keywords: Mariano García Maestro; Painting; Restoration; Theatre; Madrid; Valladolid; 20th.

*****

1. Introducción

El pintor, decorador, escenógrafo y restaurador Mariano García Maestro (1896-1977) es una figura completamente desconocida en la ciudad que le vio nacer a pesar de los méritos artísticos que alcanzó a lo largo de su vida, los cuales justifican la conveniencia de recuperar su memoria. No obstante, es

preciso subrayar que este olvido no afecta únicamente a García Maestro, sino que se trata de un fenómeno común entre los artistas que trabajaron en Valladolid a lo largo de los siglos XIX y XX, con la excepción de algunos nombres que sí lograron cierto reconocimiento a nivel nacional, e incluso internacional. Son los casos de los pintores Luciano Sánchez Santarén (1864-1945), Victoriano Chicote Recio (1874-1961), Anselmo Miguel Nieto (1881-1964), Aurelio García Lesmes (1884-1942), Francisco Prieto Santos (1884-1967), Eduardo García Benito (1891-1981) y Raimundo de Castro Cires (1894-1970), o de los escultores Aurelio Rodríguez-Vicente Carretero (1863-1917), Ignacio Gallo (1887-post. 1965), José Luis Medina Castro (1909-2003) y Antonio Vaquero (1910-1974).

Tan relegada ha quedado su figura que su nombre ni siquiera aparece en las escasas publicaciones dedicadas a ofrecer un panorama general de la pintura vallisoletana del momento.[1] Esta omisión podría explicarse, quizás, por la naturaleza de su actividad puesto que, aunque formado como pintor, orientó el grueso de su producción hacia la pintura decorativa, un ámbito que tradicionalmente ha suscitado menor interés historiográfico que la pintura de caballete.

A ello se suma la práctica ausencia de referencias bibliográficas sobre su trayectoria artística –y absoluta en lo que respecta a su biografía–, circunstancia que ha contribuido decisivamente a acentuar su invisibilidad en el panorama historiográfico local. Su nombre, solo eso, ha perdurado hasta nuestros días gracias a sus obras más relevantes: la restauración de Nuestro Padre Jesús Nazareno, las pinturas murales de la iglesia del convento de los Agustinos Filipinos y la carroza procesional de Nuestra Señora de la Piedad. Estos trabajos ponen de manifiesto la versatilidad y la destreza técnica que caracterizan su producción artística.

Este artículo no pretende, ni mucho menos, presentar una biografía definitiva, pues todavía se desconocen numerosos datos biográficos y profesionales, por lo que esta quedará abierta a futuros hallazgos y aportaciones.

2. Apuntes para una biografía de Mariano García Maestro

2. 1. Juventud y aprendizaje

Mariano García Maestro, bautizado como Mariano Lucio García Maestro, nació el 8 de noviembre de 1896 en la vallisoletana calle Empecinado, perte-

1 URREA, Jesús, *Pintores de Valladolid (1890-1940)*, Valladolid, Caja de Ahorros Popular de Valladolid, 1985; URREA, Jesús, *Pintores vallisoletanos del siglo XIX*, Valladolid, Caja de Ahorros Popular de Valladolid, 1987; BRASAS EGIDO, José Carlos y URREA, Jesús, *Pintura y escultura en Valladolid en el siglo XX (1900-1936)*, Valladolid, Ateneo de Valladolid, 1988.

neciente a la colación de San Martín y San Benito el Viejo.[2] Vino al mundo en el seno de una familia humilde formada por Indalecio García Salazar (1861-post. 1930), natural de Peleas de Abajo (Zamora), y la vallisoletana Victoriana Maestro Gallego (1859-1935), quienes habían contraído matrimonio el 21 de diciembre de 1884 en la iglesia de San Miguel y San Julián. En esta misma parroquia fueron bautizados los cuatro primeros hijos del matrimonio: Miguel Luis (1885), María del Tránsito Fidela (1887), Cándido (1889) e Indalecio Vicente (1894).[3]

Hasta poco después del nacimiento de este último hijo la familia residió en una vivienda situada en la calle Zapico n.º 9. Posteriormente se trasladaron a la colación de San Martín, en cuya parroquia fue bautizado Mariano el 16 de noviembre de 1896 por don Gaspar Francés, actuando como testigos Eloy Nieto y Guadalupe de Noya. Como anécdota, recibió las aguas bautismales en la misma pila que las había recibido el ilustre vate José Zorrilla (1817-1893).

Los sucesivos censos electorales permiten constatar que la familia quedó definitivamente asentada en este barrio, donde Mariano residió hasta su traslado a Madrid a mediados de la década de 1940. Así, en 1917 figuraban domiciliados en la calle Empecinado n.º 1;[4] en 1925 y 1930, en San Martín n.º 20;[5] y en 1932, en San Martín n.º 26,[6] si bien para entonces el artista debía de llevar ya algunos años independizado.

Aunque no se conocen antecedentes artísticos en el entorno familiar –su padre aparece citado en diversas fuentes como jornalero, coletero, albañil e incluso cochero–, Mariano manifestó desde niño una temprana inclinación

---

2 "Partida de Bautismo. D. Manuel Fernández Narros encargado del Archivo de San Martín y San Benito el Viejo. Certifica: Que según consta en el acta reseñada al margen (Libro 14. Folio 130 vto), correspondiente al libro de Bautismos, D. Mariano Lucio García Maestro fue bautizado el día 16 de noviembre de 1896. Nació el día 8 de noviembre de 1896 en la calle Empecinado, siendo natural de Valladolid. Padres D. Indalecio García, natural de Peleas de Abajo (Zamora) y Dª Victoriana Maestro, natural de Valladolid. Abuelos paternos D. Joaquín García, natural de Peleas de Abajo (Zamora) y Dª Sebastiana Salazar, natural de Peleas de Abajo (Zamora). Abuelos maternos D. Baltasar Maestro, natural de Valdunquillo (Palencia) y Dª Valeriana Gallego, natural de Valderas (León). Padrinos D. Eloy Nieto y Dª Guadalupe de Noya. Ministro D. Gaspar Francés. Valladolid, a 13 de febrero de 2026". Archivo de la Parroquia de San Martín y San Benito el Viejo, Libro 14 de Bautismos, f. 130. Agradezco el dato a D. Manuel Fernández Narros, párroco de esta iglesia.

3 Archivo General Diocesano de Valladolid [en adelante AGDV], Valladolid, San Miguel y San Julián, 1881D, ff. 165 y 234-235; 1887D, ff. 98 y 284.

4 *Boletín Oficial de la Provincia de Valladolid* [en adelante, *BOPV*], Valladolid (14 de agosto de 1917.

5 *BOPV*, Valladolid (10 de noviembre de 1925) y (6 de diciembre de 1930).

6 *BOPV*, Valladolid (26 de enero de 1932).

hacia la práctica artística. Cabe pensar que esta vocación se viera estimulada por el contacto directo con obras de notable calidad que contemplaría en los diferentes templos de la ciudad, y especialmente en la iglesia de San Martín y San Benito el Viejo, a la que acudiría con su familia, e incluso en el cercano Museo Provincial de Bellas Artes, en el cual llegaría a trabajar. En el citado templo sobresalía la imagen de *Nuestra Señora de la Piedad* (Gregorio Fernández, h.. 1627), con la que años después estaría relacionado profesionalmente.

Esta temprana vocación artística le llevó a manifestar a sus progenitores el deseo de formarse en la Escuela de Artes y Oficios, dirigida por aquellos años por dos destacadas figuras: el pintor e investigador José Martí y Monsó (1840-1912), a quien sucedió, tras su fallecimiento, el escultor Ramón Núñez Fernández (1868-1937). Su ingreso debió de producirse en el curso 1911-1912, al término del cual obtuvo premio de asistencia de la clase de Dibujo artístico y el premio ordinario del grupo segundo del taller "De Pintura en seda y telas especiales", adscrito a la referida asignatura.[7] En el curso 1914-1915 volvió a figurar entre los alumnos distinguidos por la institución al obtener uno de los premios concedidos a los alumnos más destacados.[8] Aunque se desconocen las fechas exactas de su permanencia en el centro, los galardones obtenidos permiten reconstruir, al menos parcialmente, su trayectoria académica. Así, al finalizar los cursos 1918-1919 y 1920-1921 fue distinguido con el premio extraordinario del cuarto grupo de Modelado y Vaciado,[9] mientras que en el curso 1924-1925 recibió el accésit al premio extraordinario en la misma disciplina.[10]

Durante aquellos años de formación recibió la enseñanza de maestros y artistas de notable relevancia. La relación del profesorado correspondiente a 1915 permite valorar la calidad de los miembros que componían el claustro: la sección de Modelado y Vaciado estaba integrada por los escultores Ramón Núñez, como profesor titular, Darío Chicote Recio (1862-1951) y Claudio Tordera Antolín (1865-1935), en calidad de profesores de entrada, y José Martínez Oteiza (h. 1870-1942) y Julián del Barrio Tejedor, como ayudantes meritorios. La sección de Dibujo Artístico estaba conformada por los pintores Luciano Sánchez Santarén, Pablo Puchol Arquero (1876-1919) y Emilio López del Castillo, todos ellos profesores titulares, junto con José Gómez Sans (1878-1969) –hijo de Gabriel Osmundo Gómez (1856-1915), conocido

7 VV. AA., *Escuela de Artes y Oficios de Valladolid. Sesión pública celebrada el día 4 de octubre de 1912 para repartir los premios a los alumnos que los obtuvieron en el curso de 1911 a 1912*, Valladolid, Tipo-Litografía de Leonardo Miñón, 1912.

8 *El Norte de Castilla*, Valladolid (16 de octubre de 1915), p. 3.

9 *Diario Regional*, Valladolid (16 de julio de 1919), p. 3; *El Norte de Castilla*, Valladolid (25 de junio de 1921), p. 3.

10 *El Norte de Castilla*, Valladolid (24 de junio de 1925), p. 2.

por el seudónimo "Fray Gafitas"–, que desempeñaba el cargo de ayudante. Por su parte, la sección de Dibujo Lineal estaba integrada por Luis de la Fuente, el afamado retratista local Blas González García Valladolid (1839-1919), Antonio Sivelo de Miguel, José Pradera y Julio Tabernero Pascual, todos ellos profesores titulares, además del ayudante meritorio Antonio San Martín.

La formación recibida por García Maestro en la Escuela de Artes y Oficios de Valladolid resultó determinante en la configuración de su posterior trayectoria profesional. Los premios obtenidos en la asignatura de Modelado y Vaciado ponen de manifiesto el sólido dominio que alcanzó en una disciplina orientada a la representación tridimensional, el estudio del volumen y la reproducción de modelos escultóricos mediante vaciados de yeso, conocimientos especialmente valiosos para el ejercicio de la escultura, la pintura decorativa, el dorado o la restauración. Este aprendizaje se vio reforzado por las enseñanzas de Dibujo Artístico y Dibujo Lineal, impartidas por algunos de los principales artistas vallisoletanos del momento, que le proporcionaron una preparación eminentemente práctica, concebida para atender tanto las necesidades de las Bellas Artes como las de las artes aplicadas. A la luz de esta formación, se comprende la extraordinaria versatilidad que caracterizó su carrera.

Mientras cursaba sus estudios artísticos, en 1917 se presentó al II Certamen del Trabajo organizado por el Ayuntamiento de Valladolid con motivo de las fiestas patronales. Según informaron *El Norte de Castilla* y *Diario Regional*, concurrió con "varios trabajos de escultura decorativa y dorado en cristal",[11] piezas que, en palabras del primero de estos diarios, "gustan mucho".[12] Y tanto gustaron que se alzó con un premio de 75 pesetas por su "reproducción de una columna del panteón de don Juan II".[13] En el mismo certamen, el escultor Pedro Verdugo Pérez (1888-1955), con quien García Maestro colaboraría en diversas ocasiones y con quien probablemente mantuvo una relación de amistad, obtuvo un galardón de 125 pesetas por una "reproducción del arco del panteón de don Juan II".

Las referencias aparecidas en la prensa permiten constatar que desde joven profesó una ideología conservadora, y más concretamente carlista y tradicionalista. La primera mención conocida lo sitúa en el contexto de una velada necrológica celebrada en el Centro Jaimista,[14] ubicado en la calle Ma-

11 *Diario Regional*, Valladolid (26 de septiembre de 1917), p. 1.

12 *El Norte de Castilla*, Valladolid (3 de octubre de 1917), p. 1.

13 *Diario Regional*, Valladolid (5 de octubre de 1917), p. 2.

14 El término "jaimista" hacía referencia al pretendiente carlista al trono de España, Jaime Pío de Borbón y Borbón-Parma (1870-1931), hijo de Carlos de Borbón y Austria-Este –conoci-

cías Picavea n.º 23, en honor del recientemente fallecido periodista y escritor carlista Domingo Cirici Ventalló (1878-1917). En ese contexto tuvo lugar, el 27 de enero de 1918, una

> "velada artística musical organizada por la Juventud, para honrar la grata memoria del ameno escritor y notable periodista católico don Domingo Cirici y Ventalló cuya valiente pluma puesta notablemente al servicio de la Religión y de la Patria supo conquistarse un puesto preeminente entre los periodistas de su tiempo".[15]

Al acto, al que probablemente asistió García Maestro ya que era socio de la Juventud, concurrió "una numerosa y selecta concurrencia", entre la que figuraban "elegantes señoras y bellas señoritas y los valientes jóvenes que forman el requeté". Tras diversas intervenciones musicales se anunció un sorteo, cuyo premio era "un hermoso cuadro con el retrato del notable periodista Cirici Ventalló", obra del "joven don Mariano García Maestro". Con el producto obtenido de la rifa de la "ampliación al óleo de Cirici Ventalló" se iba "a socorrer a la familia del malogrado periodista".[16]

2. 2. Inicios profesionales: primeros proyectos y apertura de taller propio

La primera empresa artística documentada de García Maestro, más allá de su participación en certámenes y concursos, fue la realización junto a Enrique Paredes Prieto de la escenografía teatral[17] para la comedia *Marianela*, adaptación teatral de la novela publicada por Benito Pérez Galdós en 1878 y llevada a escena por los hermanos Serafín (1871-1938) y Joaquín Álvarez Quintero (1873-1944). La obra, presentada por primera vez en el Teatro de la Princesa de Madrid el 18 de octubre de 1916, con la célebre actriz Margarita Xirgú (1888-1969) en el papel principal, iba a representarse posteriormente en el Teatro-Cine Hispania de Valladolid, inaugurado en 1915 en el edificio que anteriormente había acogido el frontón Fiesta Alegre. Con motivo de este estreno vallisoletano, *Diario Regional* vaticinaba que el decorado "segu-

---

do como Carlos VII– y de Margarita de Borbón-Parma.

15 *Diario Regional*, Valladolid (28 de enero de 1918), p. 2.

16 *Diario Regional*, Valladolid (26 de enero de 1918), p. 2.

17 Para una panorámica general de la escenografía teatral en el primer tercio del siglo XX se puede consultar: PLAZA CHILLÓN, José Luis, "Tendencias de la escenografía teatral en España de 1920 a 1936 entre la tradición y la vanguardia: De Salvador Alarma a Maruja Mallo", *Teatro. Revista de Estudios Escénicos*, 13-14 (1980), pp. 95-135, pp. 95-135; GALIARDO VIVAS, Ignacio, "De la escenografía tradicional española a la analogía con las vanguardias europeas de 1920 a 1936", *El Pájaro de Benín*, 5 (2021), pp. 15-47; SANTOS SÁNCHEZ, Diego y MUÑOZ CÁLIZ, Berta, *Teatro y artes escénicas en el ámbito hispánico. España. Siglo XX*, Madrid, Editorial Cátedra, 2023.

ramente llamará mucho la atención".[18] La comedia, estrenada el 26 de enero de 1919, constituyó

> "un grandioso éxito, pues fue preciso levantar el telón varias veces al final de cada acto, premiando el público la labor de los artistas con cariñosos aplausos. También fueron llamados al palco escénico los señores G. Maestro y Paredes, que habían pintado al efecto bonitas decoraciones".[19]

El trabajo escenográfico realizado para *Marianela* no fue el único acometido por García Maestro, pues consta que a finales de la década de 1920 realizó las

> "obras de escenografía de algunos Teatros y entre ellos el de Lope de Vega de la ciudad castellana y en cuyo Coliseo se nota en el primer telón de anuncios que se contempla, el gusto artístico, ideal y bello de tan joven artista".[20]

Asimismo, el 23 de enero de 1932 se estrenó en el Teatro Zorrilla la comedia *La Diosa ríe* de Carlos Arniches (1866-1943), señalándose en la prensa que gustó "mucho la decoración del primer acto, obra del artista vallisoletano García Maestro".[21] A ello se suma que, en 1942, como se verá más adelante, realizó los decorados de la zarzuela *Zaragoza*, representada en el Colegio de Lourdes, lo que confirma la continuidad de su actividad en el ámbito escenográfico. Por desgracia no contamos con ningún testimonio gráfico que nos permita conocer sus dotes en este ámbito.

Regresando al relato cronológico, una breve nota aparecida en *Diario Regional* el 15 de mayo de 1924 informaba del reciente regreso de García Maestro de Madrid,[22] desconociéndose los motivos del viaje. Llama la atención que ese mismo día también volviera de la capital el dorador y pintor decorador Sixto Vallejo (1873-1934). Se ignora si ambos desplazamientos estuvieron relacionados, si bien no resulta descabellado pensar que pudieron obedecer a algún asunto de carácter profesional.

En el censo electoral publicado en el *Boletín Oficial de la Provincia de Valladolid* el 10 de abril de 1925 nuestro artista figuraba inscrito como obrero,[23] y en el de 4 de mayo de 1930 como jornalero,[24] en ambos casos con domicilio en la calle San Martín n.º 22. Sin embargo, en el censo de 26 de enero de 1932 aparece ya residiendo en el n.º 31 de la misma calle.[25] Se desconoce la fecha

18 *Diario Regional*, Valladolid (23 de enero de 1919), p. 2.

19 *El Norte de Castilla*, Valladolid (27 de enero de 1919), p. 2.

20 *El Diario de Ávila*, Ávila (12 de junio de 1930), p. 2.

21 *Diario Regional*, Valladolid (24 de enero de 1932), p. 8.

22 *Diario Regional*, Valladolid (15 de mayo de 1924), p. 4.

23 *BOPV*, Valladolid, (10 de abril de 1925).

24 *BOPV*, Valladolid (4 de mayo de 1930.

25 *BOPV*, Valladolid (26 de enero de 1932), p. 795.

exacta en que decidió independizarse y abrir su propio taller; en cualquier caso, esta circunstancia debió de producirse antes de octubre de 1927, como lo demuestran varios anuncios en los que solicitaba mano de obra. En las ediciones de *El Norte de Castilla* de los días 22 y 25 de octubre de 1927 podía leerse: "Mariano L. García. Maestro pintor. Se necesitan obreros pintores. San Martín, 31 al 35".[26] Años más tarde, en 1935, volvió a anunciarse en *Diario Regional*, aunque en esta ocasión para ofrecer sus servicios profesionales: "Mariano L. García Maestro. PINTURA DECORATIVA. San Martín, 31 al 35. VALLADOLID".[27]

La búsqueda de ayudantes permite suponer que, por aquellas fechas, García Maestro tenía en marcha diversos encargos de cierta envergadura que no podía atender en solitario, aunque se desconoce cuáles fueron exactamente esas obras de pintura decorativa. En cualquier caso, estos anuncios revelan el estatus profesional alcanzado ya por estas fechas, así como el reconocimiento del que gozaba en distintas facetas, especialmente en el ámbito de la pintura decorativa. Buena prueba de ello es la atención que le prestó la revista madrileña *La Ilvstración Vniversal*, que le dedicó una reseña en su n.º 39, publicado en febrero de 1928, dentro de un breve *dossier* titulado "La construcción en Valladolid". En él se incluían asimismo referencias a otros destacados profesionales del momento, como los pintores decoradores Inocencio del Valle (1874-1931) y Julio Martín, el escultor Pedro Verdugo, el marmolista Alejandro Conde, o el taller de carpintería mecánica L. Delibes y Compañía (S. en C.), todos ellos relacionados por entonces con las obras de amueblamiento de la iglesia de los Agustinos Filipinos.

La semblanza dedicada a García Maestro comenzaba subrayando la importancia de la pintura decorativa en la construcción moderna y la necesidad de contar con artistas competentes para su correcta ejecución. A continuación, destacaba su labor como pintor decorador y ponía como ejemplo los trabajos que estaba realizando en la iglesia de los Agustinos Filipinos –su obra más célebre y ambiciosa–, considerada "digna de conocerse por todos aquellos que son admiradores de este exquisito arte", en especial "la bóveda central, en todo lo suyo, habiendo logrado este maestro el elogio de cuantas personas competentes admiraron la valiosa labor tan escrupulosamente acabada". La reseña concluía resaltando sus sólidos conocimientos en dibujo y pintura, su "envidiable temperamento artístico" y su papel como maestro pintor decorador que "mantiene cubierta la bandera del arte en su ramo" en la ciudad de Valladolid.[28]

26 *El Norte de Castilla*, Valladolid (22 y 25 de octubre de 1927), p. 6.

27 *Diario Regional*, Valladolid (6 de septiembre de 1935), p. 5.

28 *La Ilvstración Vniversal*, Madrid, 39 (1928), p. 82.



Fig. 1. *Pinturas de la cúpula*. Mariano García Maestro. 1927.
Convento de los Agustinos Filipinos. Valladolid. Foto del autor

2. 3. Sus primeros éxitos: las pinturas murales de la iglesia de los Agustinos Filipinos

El convento de los Agustinos Filipinos, comenzado a construir en 1759 conforme a los planos del célebre arquitecto cortesano Ventura Rodríguez (1717-1785), experimentó diversos contratiempos que dilataron notablemente su conclusión. Uno de los últimos hitos en la culminación del templo fue la ejecución de la pintura del interior de la cúpula (Fig. 1), cuyo planteamiento general fue definido por el arquitecto responsable de la obra, José María de Basterra (1859-1932).[29]

En 1926, el P. Anselmo Polanco convocó a varios pintores "para discutir con ellos las posibles formas de ejecución, entrando en el juego las sugerencias del arquitecto",[30] entregando "un pliego de condiciones para orientación de los aspirantes y un bosquejo de decoración para la cúpula, y suplicando determinasen dichos pintores aspirantes el precio por metro cuadrado". Pre-

29 RODRÍGUEZ, Isacio (OSA), "La iglesia de Agustinos de Valladolid. Historia de una construcción", *Archivo Agustiniano*, 182 (1980), p. 174.

30 RODRÍGUEZ, Isacio (OSA), "La iglesia...", p. 174.

sentaron sus propuestas Sixto Vallejo, Inocencio del Valle y Mariano García Maestro que, según la documentación, ofrecieron los siguientes precios:

> "pintura al óleo: Mariano Lucio García [Maestro]: 3 pesetas por metro cuadrado; Sixto Vallejo: 4,25 pesetas por íd.; Inocencio Valle: 3,10 pesetas por ídem; temple: 0,35, 1,25, 1,50 pesetas, respectivamente, y siempre por la superficie indicada anteriormente".[31]

A tenor de estas cantidades, Basterra manifestó ciertas dudas respecto a la oferta de García Maestro:

> "A la vista de este cuadrito, se ve desde luego que García es el más barato, y tan barato me parece, que me temo que no sea el más conveniente. Aún en tiempos pasados no me han ejecutado aquí a 0,35. ¿Cuál de ellos ofrecerá más garantía de buenas pinturas, buena ejecución, etc., etc.? [...] No lo más barato, como regla general, es lo más conveniente, ni tampoco lo más caro, por entender que es lo mejor, debe ser criterio para decidirse por ello".[32]

El 29 de noviembre los PP. Agustinos Filipinos solicitaron nuevos presupuestos para la decoración de la cúpula, exigiendo pliego de condiciones y muestras. Las diferencias económicas resultaron notables: mientras Inocencio del Valle y Sixto Vallejo solicitaban 15 400 y 16 000 pesetas, respectivamente, García Maestro presentó un presupuesto muy inferior, de 4220 pesetas. Ante esta abismal diferencia, el P. Polanco, por prudencia, solicitó la valoración confidencial de los bocetos y condiciones al escenógrafo de la Academia de Caballería.

Tras sucesivas consultas con Basterra y el definitorio provincial, se reconoció la calidad de las muestras presentadas por García Maestro, aunque persistieron las dudas derivadas de lo ajustado de su propuesta. Finalmente, el P. Polanco decidió confiarle la ejecución de la obra, medida respaldada por un escrito del propio pintor en el que justificaba su bajo presupuesto por el deseo de darse a conocer, la reducción de los costes laborales y la ejecución estrictamente personal del trabajo.

Aceptadas estas explicaciones, el contrato se firmó el 25 de febrero de 1927, de tal forma que

> "el joven pintor Mariano L. García Maestro daba principio a la ornamentación de la hermosa cúpula, y a partir de aquella fecha, sin interrupción, con rapidez y buen gusto, fue plasmando sobre las blancas paredes la obra de arte, que, en medio de alguna monotonía, hoy es el encanto de cuantos la contemplan".[33]

---

31 RODRÍGUEZ, Isacio (OSA), "La iglesia...", p. 175.

32 RODRÍGUEZ, Isacio (OSA), "La iglesia...", p. 175.

33 VV. AA., *Recuerdo de la consagración de la Iglesia del Smo. Nombre de Jesús de los PP. Agustinos de Valladolid y Solemnísimo triduo dedicado en ella a N. P. S. Agustín con motivo del XV centenario de su muerte*, El Escorial, Imprenta del Real Monasterio, 1930, p. 12.



Fig. 2. *Pinturas de las capillas y de las tribunas*. Mariano García Maestro. 1927-1928. Convento de los Agustinos Filipinos. Valladolid. Foto del autor

Se fijó un precio de 10,33 pesetas por metro cuadrado, sobre una superficie total de 617 metros cuadrados, detallándose con precisión las condiciones técnicas, el empleo de materiales de primera calidad y la aplicación de toques de oro en los rosetones. Los trabajos, ejecutados al óleo sobre el muro previamente preparado, comenzaron a principios de marzo y concluyeron el 26 de junio.

La satisfacción de la comunidad agustiniana fue tal que, antes de finalizar la cúpula, decidió prescindir de nuevos concursos y encargar al propio García Maestro la decoración del resto del templo, es decir, la comprendida entre el pavimento y la cornisa de la cúpula (Fig. 2).[34] Así, el 28 de junio de 1927 el pintor presentó el presupuesto y pliego de condiciones para intervenir en los paramentos inferiores, en los que se incluían las capillas y tribunas. La superficie ascendía a 1.351 m^2 en la rotonda y a otros 1.052 m^2 en capillas, tribunas y coro.[35] El documento detallaba minuciosamente los procedimientos técnicos y los distintos tipos de acabados, con especial atención a las imitaciones marmóreas y a la ornamentación pictórica. Resultan especialmente interesantes las cláusulas relativas a capillas y coro, donde se especificaba que "los adornos deberían ser planos en los techos, y en las paredes mármol, según el precio que se escogiese; en el coro sobre la puerta de entrada, el techo fingiría un artesonado sencillo", añadiéndose además que "los fondos

34 RODRÍGUEZ, Isacio (OSA), "La iglesia...", p. 179.

35 RODRÍGUEZ, Isacio (OSA), "La iglesia...", p. 179.



Fig. 3 izq. *Pintura de Santa Clara de Montefalco en la cúpula.*
Fig. 4 dcha. *Pilastra decorada con el medallón de San Posidio.*
Mariano García Maestro. 1927-1928. Convento de los Agustinos Filipinos. Valladolid.
Fotos del autor

de los adornos imitarían mosaico tinta oro".[36] El proyecto avanzó con normalidad y se dio por concluido el 17 de enero de 1928. La bendición del templo, oficiada por el padre provincial fray Gaudencio Castrillo, tuvo lugar el 4 de mayo de 1930, festividad de Santa Mónica, mientras que la consagración fue celebrada el 12 de junio por el arzobispo Remigio Gandásegui.[37]

El templo responde a una planta central organizada en torno a una rotonda alrededor de la que se abren ocho espacios, disponiéndose en los cuatro ángulos pequeñas capillas sobre las que se sitúan unas amplias tribunas que refuerzan la monumentalidad del conjunto. Sobre los muros enlucidos en yeso, que ocultan el aparejo de ladrillo, García Maestro desplegó una decoración al óleo en la que combinó con habilidad la imitación de mármoles, mosaicos y bronces dorados con motivos vegetales y geométricos, así como escenas y figuras sagradas.

La cúpula, dividida en ocho paños por nervios acasetonados con florones coincidentes con los pilares inferiores, alberga las representaciones de Nuestra Señora del Buen Consejo, San José, San Juan de Sahagún y Santa

36 RODRÍGUEZ, Isacio (OSA), "La iglesia...", p. 180.

37 *El Norte de Castilla*, Valladolid (12 de junio de 1930), p. 3.





Fig. 5. *La curación del paralítico* y *San Agustín entregando la Regla a la comunidad monástica de Tagaste*. Mariano García Maestro. 1927-1928. Convento de los Agustinos Filipinos. Valladolid. Fotos del autor

Clara de Montefalco (Fig. 3),[38] junto con los cuatro Evangelistas. El friso y el zócalo presentan una imitación de mármol verdoso, mientras que sobre los arcos torales figuran cartelas con inscripciones latinas en letras doradas alusivas al Nombre de Jesús, titular del templo: al norte *ELEGISTI DOMUM ISTAM AD INVOCANDUM NOMEN TUUM*, al oeste *AFFERTE DOMINO GLORIAM NOMINI EJUS*, al sur *IN NOMINE JESU OMNE GENUFLECTATUR* y al este *SIT NOMEN DOMINI BENEDICTUM*.

Las pilastras están decoradas con ocho bustos de santos y beatos agustinianos –Santa Mónica, San Posidio (Fig. 4), Santa Juliana de Cornillon, San Máximo, San Juan Stone, el beato Ángel de Foligno, San Fulgencio de Ruspe y San Alipio de Tagaste–.

Por su parte, las hornacinas excavadas en los laterales interiores de los cuatro arcos del crucero albergan una serie de escenas narrativas. Mientras que en la capilla mayor se representan pasajes relacionados con el Nombre

38 La pintura de Nuestra Señora del Buen Consejo constituye un verdadero retrato de la venerada imagen original, fechada en 1467 y conservada en el santuario de Genazzano (Italia). La representación de San Juan de Sahagún, por su parte, parece inspirarse en el célebre lienzo realizado por Claudio Coello (1642-1693) en 1691 para el convento de San Agustín de Salamanca. Del mismo modo, la escena dedicada a Santa Clara de Montefalco guarda una estrecha relación con una composición de Sebastiano Conca (1680-1764), fechable hacia 1750.

de Jesús, titular del templo, como son el Nacimiento y la Curación del paralítico (Fig. 5), en los otros tres arcos se trata de pasajes relativos a la vida de San Agustín –la Conversión de San Agustín, el Bautismo de San Agustín, el Éxtasis de Santa Mónica y San Agustín, San Agustín escribiendo la Regla, San Agustín entregando la Regla a la comunidad monástica de Tagaste (Fig. 5), la Aparición de la Santísima Trinidad a San Agustín y Santa Mónica, y la Aparición de Cristo y de la Virgen a San Agustín–.

Finalmente, en el intradós de los arcos figuran los atributos de la Fe, la Esperanza, la Caridad, y el escudo de la Orden de San Agustín.

En estas pinturas murales García Maestro pone de manifiesto sus notables cualidades como pintor decorador, especialmente en la lograda integración de la pintura con la arquitectura y en la hábil imitación de mármoles y mosaicos, resueltos con solvencia técnica y un acusado sentido ornamental. No obstante, como pintor figurativo presenta ciertas limitaciones pues en las representaciones de santos y en las escenas narrativas predomina un dibujo marcadamente lineal y esquemático, un cromatismo bastante limitado y ciertas dificultades tanto en la definición de los volúmenes como en la articulación coherente del espacio pictórico y de la perspectiva. Sin embargo, al observar algunos de sus óleos, estas carencias resultan menos evidentes; por el contrario, en ellos se aprecia una mayor solvencia técnica. Quizás el motivo de esta diferencia se deba, en parte, a la ubicación de las pinturas murales a una considerable altura, lo que impide al espectador apreciarlas con detalle, por lo que García Maestro buscaría priorizar el efecto decorativo del conjunto sobre la precisión formal de cada uno de los detalles.

Aunque en el primer contrato García Maestro afirmaba que ejecutaría la obra de manera estrictamente personal

> –"4ª El trabajo será mío y personal y, por lo tanto, más económico, por no intervenir en él ningún oficial a sueldo, ya que los precios suelen incrementarse cuando los maestros traen sus ayudantes, máxime si estos son de fuera de la capital, porque además del salario hay que pensar en los gastos de manutención"–,[39]

la magnitud de la intervención hace verosímil, e incluso casi obligatoria, la participación de ayudantes, como sugiere el ya referido anuncio publicado en *El Norte de Castilla* los días 22 y 25 de octubre de 1927: "Mariano L. García. Maestro pintor. Se necesitan obreros pintores. San Martín, 31 al 35".[40] Según el testimonio que nos ha proporcionado la restauradora Carmen Santamaría, su padre, el destacado restaurador Francisco Santamaría Vaquero, habría sido uno de esos colaboradores, pues "entró a trabajar en el taller de D. Ma-

39 RODRÍGUEZ, Isacio (OSA), "La iglesia...", p. 177.

40 *El Norte de Castilla*, Valladolid (22 y 25 de octubre de 1927), p. 6.



Fig. 6. *Altar del coro alto.* Mariano García Maestro. 1927-1928. Convento de los Agustinos Filipinos. Valladolid. Fotos del autor

riano García Maestro, cuando estaban pintando y haciendo las imitaciones a mármol en la iglesia de los Filipinos".

La propia Carmen Santamaría refiere asimismo una anécdota reveladora de aquellos años en los que su padre, junto a otros oficiales y aprendices, trabajaba en el taller del pintor. Lo evoca como un excelente dorador, aunque extremadamente reservado en lo concerniente a la técnica y a la fórmula magistral que empleaba, hasta el punto de ejecutar los trabajos de dorado una vez que sus ayudantes habían abandonado el taller, con el fin de mantener en secreto su método de trabajo.

La comunidad agustiniana volvió a requerir sus servicios tras la ejecución de la sillería del coro alto (1927-1929) realizada por la Casa Delibes & Cía., aunque "con la valiosa cooperación, en cuanto a talla se refiere, del artista arriba citado D. Pedro Verdugo, quien talló así mismo íntegramente el esbelto y precioso trono y el bajorrelieve, que adorna la presidencia del coro".[41] García Maestro se encargó del barnizado de la propia sillería así como del de las dos puertas de acceso, así como de la policromía del altar (Fig. 6), todo ello conforme al presupuesto presentado el 4 de junio de 1929.[42]

Su relación con los PP. Agustinos Filipinos se prolongó en el tiempo puesto que años después, en 1942, le encargarían el retrato de Mateo Colón,

41 VV. AA., *Recuerdo de la consagración…*, p. 20.

42 RODRÍGUEZ, Isacio (OSA), "La iglesia...", p. 193.



Fig. 7. *Retrato de Mateo Colón, obispo de Huesca.* 1942. Convento de los Agustinos Filipinos, Valladolid. Foto del autor

obispo de Huesca (Fig. 7), una de las escasas obras sobre lienzo conocidas del artista, hoy conservada, junto a otros retratos de prelados agustinos, en la galería baja de poniente del claustro.[43] El lienzo, a pesar de la suciedad acumulada y de su deficiente estado de conservación, presenta una factura cuidada que lo sitúa entre las obras más notables del pintor. El obispo aparece retratado sentado, ataviado con la indumentaria y los atributos propios de su dignidad. A su espalda, colgado de la pared, se dispone un cuadro con marco dorado en el que se representa la fachada de la catedral de Huesca, sede del obispado que regentó entre 1922 y 1933. La obra, firmada y fechada en el ángulo inferior derecho ("M. García Maestro. VALLADOLID – 1942), presenta, además, en el ángulo inferior izquierdo una cartela con el siguiente texto: "El Ilmo. y Rvdmo. P. Mateo Colón Canals nació el 10 de abril de 1879. Fue preconizado Obispo Auxiliar de Toledo el 30 de julio de 1921. Murió el 16 de diciembre de 1933". El lienzo muestra una pincelada apretada y un estilo vinculado a la tradición retratística académica, con un cromatismo próximo al de buena parte de la producción de Luciano Sánchez Santarén y Pablo Puchol Arquero. El colorido, dominado por tonalidades oscuras pero animado por intensos claros muy luminosos, queda subordinado a un dibu-

43 APARICIO LÓPEZ, Teófilo, *Patrimonio histórico-artístico de la Orden de San Agustín en Valladolid*, Valladolid, 2001, 79-81.

jo de acusado carácter escultórico, perceptible especialmente en la rotundidad volumétrica de la cabeza y de las manos.

La cercanía que mantuvo con los agustinos le llevó a trabajar también para la desaparecida iglesia de los PP. Agustinos de León, intervención de la que desconocemos su naturaleza pero que, al parecer, fue "terminada antes que la de Valladolid".[44]

2. 4. La consolidación de su prestigio: la restauración de Nuestro Padre Jesús Nazareno y otras iniciativas vinculadas al ámbito cofrade

La primera noticia documentada acerca de su actividad como restaurador se refiere a su actuación sobre una de las imágenes de mayor devoción en la ciudad: la de *Nuestro Padre Jesús Nazareno* (Atrib. Juan de Ávila, h. 1676-1677), popularmente conocido como el "Señor de Valladolid". El diario *El Norte de Castilla*, en su edición del 22 de febrero de 1927, informaba que la Insigne Cofradía Penitencial de Nuestro Padre Jesús Nazareno había abierto una suscripción para recaudar fondos destinados a la restauración de la imagen, particularmente de su policromía, muy deteriorada a causa del continuo roce durante siglos de las túnicas textiles con las que había sido revestida:

> "Con el fin de dar todo el realce posible a las solemnes procesiones, que con motivo de la Semana Santa se celebran en nuestra capital, y visto el estado en que se encuentra la escultura de Jesús Nazareno, el excelentísimo y reverendísimo señor arzobispo, previo el informe favorable de los técnicos y con el fin de que todos puedan admirar la hermosa talla de dicha imagen, ha acordado restaurar la mencionada efigie (exceptuando de la restauración la cara, pies y manos). Para ello, de acuerdo con la Junta directiva, de la Cofradía, se abre una suscripción, a la que se ruega al pueblo vallisoletano ayude con su donativo".[45]

La intervención consistió en el raspado de las cinco capas de policromía existentes, seguido de la aplicación de un estofado destinado a recrear la túnica, respetándose íntegramente el estado previo de la cabeza, las manos y los pies.[46] A tal efecto, se procedió a la policromía de la túnica mediante un fondo de tonalidad morada, sobre el cual se dispuso una trama de líneas doradas. Sobre esta base se incorporaron decoraciones de carácter vegetal perfiladas igualmente con dorados. Asimismo, en las mangas, el cuello y la parte inferior de la prenda se añadieron orlas doradas con cenefas compuestas por sencillos motivos botánicos (Fig. 8). El artista, que recreó a la perfección la estética y los motivos decorativos presentes en la policromía barroca

44 *El Diario de Ávila*, Ávila (12 de junio de 1930), p. 2.

45 *El Norte de Castilla*, Valladolid (22 de febrero de 1927), p. 3.

46 ARRIBAS ARRANZ, Filemón, *La Cofradía Penitencial de N. P. Jesús Nazareno de Valladolid*, Valladolid, Imprenta y librería Casa Martín, 1946, p. 107.



Fig. 8. *Estofado de la túnica del Nazareno, realizado conforme a la estética barroca castellana*. Mariano García Maestro. 1927. Iglesia Penitencial de Jesús. Valladolid. Foto del autor

castellana del momento de la hechura del Nazareno, concluyó el trabajo a tiempo para que la imagen pudiera procesionar ese mismo año. Así, el 14 de abril, Jueves Santo, *El Norte de Castilla* publicaba una fotografía del Nazareno acompañada del siguiente texto:

> "Imagen de Jesús Nazareno, que figuró ayer en la procesión del Vía Crucis. Esta imagen, de la penitencial de Jesús, ha sido cuidadosamente restaurada por don Mariano L. García Maestro, que, respetando el rostro, las manos y los pies de la imagen, ha estofado la túnica con acertada sobriedad, siguiendo fielmente la técnica de los grandes imagineros, y en especial la de Gregorio Fernández".

Conviene interpretar esta intervención en el contexto de las prácticas de restauración de imaginería religiosa vigentes en España durante el primer tercio del siglo XX.[47] Antes de la consolidación de la restauración científica como disciplina autónoma, este tipo de trabajos eran ejecutados habitualmente por pintores, doradores o escultores especializados, con criterios orientados prioritariamente a la recuperación de la integridad estética y fun-

47 Sobre la evolución de los criterios de restauración en España durante los siglos XIX y XX puede consultarse: MACARRÓN MIGUEL, Ana María y GONZÁLEZ MOZO, Ana, *La conservación y la restauración en el siglo XX*, Madrid, Tecnos, 1998; MACARRÓN MIGUEL, Ana María, *Historia de la conservación y la restauración: desde la Antigüedad hasta el siglo XXI*, Madrid, Tecnos, 2021.

cional de las imágenes destinadas al culto. En este sentido, la actuación de García Maestro parece responder a un criterio de intervención claramente reintegrador e historicista, al recrear una policromía inspirada en los modelos barrocos castellanos y restituir mediante un nuevo estofado la apariencia que se consideraba propia de la escultura en el momento de su ejecución. La documentación conservada, sin embargo, no permite determinar con precisión el alcance material de la intervención.

Para acometer una intervención de tal envergadura, García Maestro debía de contar ya con una trayectoria lo suficientemente consolidada que acreditara su pericia como restaurador. Por entonces estaba trabajando en el Museo Provincial de Bellas Artes –denominado Museo Nacional de Escultura desde 1933–, como bien reflejan las cuentas de esta institución, en las que figuran diversos pagos a su nombre en ejercicios sucesivos: en el año económico 1925-1926 se le abonan a "Maestro, armar pasos. 135 pesetas",[48] en 1927 a "L. García, pintura. 422,25 pesetas",[49] en 1928 a "M. L. García, pintura. 35 pesetas",[50] y en 1929 a "García Maestro, pintor. 617,95 pesetas".[51] Dado el carácter lacónico de las anotaciones se desconoce la naturaleza exacta de sus intervenciones. Asimismo, se conoce factura expedida por el pintor el 18 de junio de 1931, en la que se detallaban distintos trabajos realizados para la institución: "Por pintar imitados a nogal cinco pedestales para colocar esculturas", y "Hacer unos remiendos de pintura en las salas de pintura".

Que García Maestro también desempeñó labores de restauración en el museo –y con toda probabilidad en los pasos procesionales, como parece indicar el hecho de que en el ejercicio económico 1925-1926 figure armándolos para su salida a las calles– queda corroborado por una reseña publicada en *El Diario de Ávila* el 7 de enero de 1929. En ella se le menciona como "Mariano Lucio García Maestro, restaurador de las obras cumbres de Gregorio Hernández, que salen en Semana Santa en Valladolid".[52] Conviene recordar que la inmensa mayoría de las esculturas de Gregorio Fernández (1576-1636) que procesionaban, y aún lo hacen, durante la Semana Santa vallisoletana proceden, precisamente, de esta institución.

---

48 AGAPITO Y REVILLA, Juan, "Memoria correspondiente al año 1926", *Boletín del Museo provincial de Bellas Artes de Valladolid*, 7 (1927), p. 132.

49 AGAPITO Y REVILLA, Juan, "Memoria correspondiente al año 1927", *Boletín del Museo provincial de Bellas Artes de Valladolid*, 11 (1928), p. 186.

50 AGAPITO Y REVILLA, Juan, "Memoria correspondiente al año 1928", *Boletín del Museo provincial de Bellas Artes de Valladolid*, 15 (1929), p. 5.

51 AGAPITO Y REVILLA, Juan, "Extracto de cuentas de 1929", *Boletín del Museo provincial de Bellas Artes de Valladolid*, 19 (1930), p. 76.

52 *El Diario de Ávila*, Ávila (7 de enero de 1929), p. 2.

Tras la restauración de *Nuestro Padre Jesús Nazareno*, la cofradía se planteó la conveniencia de reformar su carroza –construida en 1927 mediante el armado del paso "sobre las andas antiguas colocadas en una plataforma rodante que facilitaba el desplazamiento"–,[53] tal como lo evidencian dos presupuestos firmados por García Maestro con fechas de 29 de abril y 6 de julio de 1929.[54]

El primero, fechado el 29 de abril de 1929 y encabezado con la referencia profesional de "pintor, decorador, y dorador. Escenografía", proponía una intervención prácticamente integral. El proyecto contemplaba el refuerzo de los tableros desmontables de la parte inferior de la carroza y su revestimiento mediante una frisada de madera de caoba de Cuba, tallada conforme al boceto presentado. Las molduras, decoradas con hojarasca, se platearían con hoja de plata fina bruñida para armonizar con las combinaciones de plata ya existentes en las propias andas.

En los laterales se preveía colocar escudos tallados en madera de pino, sostenidos por dos esculturas labradas en el mismo material, todo ello policromado, dorado con hoja de oro fino de veintitrés quilates y estofado. Estos escudos permitirían ocultar el saliente de las ruedas y podrían incorporar alegorías de la Pasión u otros motivos que determinase la cofradía. En la parte delantera se dispondría una concha decorada con el paño de la Verónica sostenido por dos ángeles, que sería tallada en pino, policromada y estofada. Para la parte trasera se proyectaban dos figuras que sostendrían pináculos destinados a disimular los reflectores y, entre ambas, un escudo –de España, Real o de Valladolid– a elección de la cofradía. Asimismo, se instalarían otros pináculos para la iluminación, manteniéndose espacio suficiente para la colocación de las velas. Con el fin de mejorar la visibilidad de la imagen se proponía sustituir los faroles existentes, considerados inadecuados, por cuatro hojas decorativas concebidas para albergar nuevos reflectores. El coste total de la intervención, que incluía los trabajos de carpintería, escultura, talla, dorado y estofado, pero no los gastos del electricista, ascendía a 4925 pesetas. Se hacía constar, igualmente, la garantía del empleo de materiales de primera calidad y la posibilidad de que la junta de gobierno y los cofrades supervisaran el desarrollo de los trabajos.

El segundo presupuesto, fechado el 6 de julio de 1929, introducía notables diferencias y parecía responder, por una parte, a las limitaciones económicas de la cofradía, que habrían aconsejado renunciar a la ambiciosa reforma integral, y, por otra, a la voluntad del artista de ofrecer una alternativa

53 ARRIBAS ARRANZ, Filemón, *La Cofradía…*, p. 107.

54 Archivo de la Insigne Cofradía Penitencial de Nuestro Padre Jesús Nazareno [en adelante ACJN], Caja 18/3.

más económica que permitiera atender las necesidades más urgentes de la carroza. Este proyecto se centraba en la adecuación estructural de la parte inferior, interviniendo en los tableros desmontables existentes y modificando el piso, que se elevaría entre 19 y 21 cm para corregir el defecto visual producido por la rueda. Sobre este nuevo nivel se proyectaba una base destinada a sustentar las andas, formada por una frisada de madera de caoba de Cuba de unos 22 cm de altura, tallada conforme a un boceto. El piso se ejecutaría en madera de pino de Soria, pintada imitando caoba, mientras que la frisada de caoba iría barnizada. Una de sus molduras, decorada con hojarasca picada, se platearía con hoja de plata fina bruñida. El importe total ascendía a 670 pesetas, advirtiéndose expresamente que no se incluía el desmontaje del trono, por tratarse de una operación que supondría un gasto adicional considerable.

Se desconoce si finalmente alguna de estas reformas llegó a ejecutarse pues apenas se conservan testimonios fotográficos que permitan apreciar con claridad el aspecto de la carroza en aquellos años. En cualquier caso, esta antigua carroza sería sustituida pocos años después por una nueva de gran calidad artística, que es la que aún continúa procesionando cada Viernes Santo. Dicha carroza fue contratada en 1942 con el escultor Pedro Verdugo, que la dio acabada para su estreno en la Semana Santa de 1943. De lo que no cabe duda es de que tanto la restauración de la imagen de *Nuestro Padre Jesús Nazareno* como el proyecto de reforma de su carroza deben entenderse en el contexto del proceso de revitalización y dignificación de la Semana Santa vallisoletana impulsado años atrás por el arzobispo Remigio Gandásegui, orientado a recuperar el esplendor artístico y devocional de sus desfiles procesionales.

Apenas un año después de haber presentado los presupuestos para la reforma de la carroza, García Maestro vuelve a aparecer vinculado a la cofradía nazarena. El 19 de octubre de 1930 presentó una propuesta para reformar la hornacina del retablo mayor de la iglesia penitencial,[55] espacio presidido por *Nuestro Padre Jesús Nazareno*. Las actuaciones previstas comprendían la sustitución de la cortina situada tras la imagen por una "vidriera imitando vidriera artística (con pintura)", la limpieza del dorado y de los mármoles del retablo, la restauración del expositor, la ejecución de un nuevo frente desmontable para la peana de la imagen y de una cornisa de remate, y la supresión de la verja existente. El presupuesto total ascendía a 1115 pesetas e incluía los trabajos de carpintería, talla y decoración, quedando excluida la instalación eléctrica.

A este documento se adjuntaban un presupuesto para la renovación del alumbrado del camarín y una certificación oficial expedida el 26 de febrero

55 ACJN, Caja 18/3.

de 1942 por el secretario de la cofradía, Germán Miranda del Hoyo, en la que se hacía constar que García Maestro también había restaurado el *Santo Cristo de la Agonía* (Juan Antonio de la Peña, 1684):

> "DON GERMÁN MIRANDA DE HOYO, DE 36 AÑOS DE EDAD, COMO SECRETARIO DE LA COFRADÍA PENITENCIAL DE NUESTRO PADRE JESÚS NAZARENO, DE ESTA CIUDAD. CERTIFICO: Que Don Mariano Lucio García Maestro, natural de Valladolid, de 45 años de edad, de profesión pintor-dorador con domicilio en Valladolid calle de San Martín 31 entresuelo derecha, ha realizado el trabajo de estofado, dorado y policromado de la Imagen de Nuestro Padre Jesús Nazareno (atribuida a Gregorio Fernández) y restauración del Santo Cristo de la Agonía, cuyas imágenes se veneran en la Iglesia de Jesús y salen procesionalmente en la Semana Santa vallisoletana, habiendo requerido en dichos trabajos fielmente la técnica de los grandes imagineros y siendo del agrado de los admiradores. Y para que conste donde convenga expido la presente certificación que firmo y sello en Valladolid a veintiséis de febrero de mil novecientos cuarenta y dos".

2. 5. La Guerra Civil y la posguerra: entre los talleres y la enseñanza

Como ya se ha señalado, García Maestro había frecuentado desde su juventud los círculos tradicionalistas de Valladolid, en particular el denominado Centro Jaimista. Esta vinculación no solo se mantuvo, sino que se intensificó con el paso del tiempo hasta el punto de integrarse en la junta directiva que comenzó a regir el Centro Tradicionalista de Valladolid el 1 de enero de 1935, desempeñando el cargo de tesorero.[56]

A comienzos del mes de marzo de ese mismo año recibió uno de los golpes más duros de su vida pues su madre falleció el día 2 tras una larga y penosa enfermedad. La noticia fue recogida por *El Diario de Ávila*, ya que Miguel Luis, su hermano mayor, trabajaba desde hacía años como "oficial habilitado del Juzgado de Instrucción de Ávila".[57]

El miércoles 11 de septiembre se inauguró, en el n.º 25 de la céntrica calle de Santiago, el café-bar YAGO, establecimiento de carácter elegante cuya decoración causó

> "satisfacción, porque no hace falta preguntar a nadie su opinión, para poder afirmar que a todos agrada grandemente la apertura del café-bar YAGO. Bien lo demuestra el público, tan numeroso, que desde el momento de su inauguración desfila incesantemente por él, y cuyas alabanzas brotan espontáneas al comentar los detalles de su decorado, de su iluminación o de su mobiliario".

La ornamentación del local fue

56 *El Siglo futuro*, Madrid (31 de diciembre de 1934), p. 8.

57 *El Diario de Ávila*, Ávila (4 de marzo de 1935), p. 4.

> "proyectada por la acreditada casa "Decus", de Vitoria y realizada, por lo que a pintura se refiere, por el inteligente y reputado artista vallisoletano el maestro pintor don M. Lucio García Maestro, que tiene su taller en la calle de San Martín, el cual entre otras obras notables, ha efectuado la decoración de la iglesia de los reverendos padres Agustinos Filipinos, considerada como una obra de verdadero mérito".[58]

Como se desprende de las reiteradas menciones, las pinturas murales realizadas por García Maestro en la iglesia de los Agustinos Filipinos fueron evocadas de manera recurrente en distintos contextos y a lo largo del tiempo, lo que constituye un claro indicio del impacto que dicha intervención produjo en la sociedad vallisoletana del momento, pues constituían, no en vano, un *unicum* en el panorama artístico local.

Desconocemos cuál fue la relación que mantuvo con la Escuela de Artes y Oficios Artísticos tras su etapa como alumno. No obstante, consta que, a finales de ese mismo año de 1935, se encontraba trabajando en la institución como ayudante en la clase de Dibujo Artístico, junto con Valentín Orejas (1893-1957),[59] siendo los profesores titulares de dicha asignatura Gregorio Durán Lillo, Mariano Virgilio Gerbolés Molinero (1874-1944) y Emilio López del Castillo. Ignoramos cuánto tiempo se prolongó esta vinculación laboral.

Todavía en 1935 se documenta una nueva referencia de García Maestro, si bien es de carácter meramente anecdótico. Según esta noticia, fue víctima de un robo en una iglesia cuyo nombre no se precisa.[60] En el transcurso del suceso le sustrajeron la cartera, que contenía 75 pesetas y diversa documentación. El autor del hurto, Martín Santos Martínez, la había ocultado en el escapulario, pero finalmente fue detenido gracias a la intervención del sacristán del templo y nuestro pintor pudo recuperar su cartera.

Poco después del inicio de la Guerra Civil Española –durante la cual Valladolid quedó encuadrada desde un principio bajo control del bando sublevado–, el 15 de octubre de 1936, García Maestro sufrió un importante contratiempo en su actividad profesional al ser declarado fallido por la Administración de las Rentas Públicas y quedar inhabilitado para ejercer su profesión hasta satisfacer una deuda de 121,80 pesetas correspondientes a la Contribución Industrial y de Comercio, impuesto obligatorio para el ejercicio de su profesión.[61] Debió de saldar rápidamente esta deuda pues a mediados de noviembre se encontraba ya trabajando en el "altar que la ciudad de Valladolid erigirá, bajo la advocación del Santísimo Corazón de Jesús, en la

58 *El Norte de Castilla*, Valladolid (13 de septiembre de 1935), p. 6.

59 *El Norte de Castilla*, Valladolid (21 de diciembre de 1935), p. 3.

60 *El Norte de Castilla*, Valladolid (8 de octubre de 1935), p. 2.

61 *BOPV*, Valladolid (15 de octubre de 1936), p. 6.



Fig. 9. *Altar efímero del Sagrado Corazón de Jesús para ser dispuesto en la Glorieta de Bilbao de Madrid*. Mariano García Maestro y los carpinteros Castrillo y Velloso. 1936. Iglesia de Santa María La Antigua. Foto: *El Norte de Castilla*

Glorieta de Bilbao (Madrid)".[62] A mediados de marzo de 1937 volvería a ser declarado fallido e impedido de retomar su actividad hasta abonar una nueva deuda de 101,50 pesetas, igualmente relativa a la Contribución Industrial y de Comercio.[63]

El citado altar efímero dedicado al Santísimo Corazón de Jesús (Fig. 9) fue promovido por la Comunidad Tradicionalista de Valladolid como acto de desagravio religioso –motivado por la destrucción de templos y del patrimonio artístico que atesoraban en su interior, e incluso por la del monumento al Sagrado Corazón de Jesús del Cerro de los Ángeles (Getafe, Madrid), acaecida meses antes, al comienzo de la Guerra Civil, y que tuvo un notable impacto simbólico, político y religioso al reforzar la propaganda de "cruzada" del bando sublevado–, así como político, y financiado mediante donativos populares. El altar, de siete metros de altura, estaba presidido por una escultura de tamaño casi natural del Sagrado Corazón de Jesús que "aparece colocada en forma como de hornacina, de un depurado gusto". En el lado izquierdo figuraba "el escudo de España, en uno de cuyos cuarteles figura el Sagrado Corazón de Jesús, y el lado derecho el escudo de la ciudad de Valladolid, donante del mismo". El "sagrario, sobre cuya puerta aparece en relieve un cáliz, está guarnecido de raso blanco guateado". A ambos lados del altar, "y algo separadas de la efigie del Sacratísimo Corazón de Jesús, coronando los mismos, se yerguen las banderas española, alemana, portu-

62 *El Norte de Castilla*, Valladolid (18 de noviembre de 1936), p. 6.

63 *BOPV*, Valladolid (16 de marzo de 1937), p. 3.

guesa e italiana", lo que evidenciaba la vinculación del bando sublevado con el Estado Nuevo de Portugal, la Alemania nazi y la Italia fascista. El conjunto se remataba con "una cruz sobre la que aparece el Sacratísimo Corazón en vivos colores", mientras que "a los lados de la mesa de altar dibujase el águila bicéfala imperial con las insignias del Requeté, los que así también campean en distintas partes del mismo".

La obra, muy elogiada por su calidad artística, su "esbeltez" y "el colorido de sus pinturas", fue realizada por los obreros tradicionalistas Castrillo y Velloso, carpinteros, y por García Maestro, probable artífice de la traza y "autor de las pinturas que embellecen el mismo". Antes de su traslado a la madrileña Glorieta de Bilbao, el altar fue solemnemente bendecido el 17 de noviembre en la iglesia de La Antigua por el arzobispo Gandásegui, en un acto al que asistieron autoridades civiles y militares, representantes carlistas, requetés, y Margaritas y Pelayos.

Durante los años de la Guerra Civil Española y la inmediata posguerra, García Maestro formó parte de la Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional,[64] organismo responsable de la protección y salvaguarda del patrimonio histórico-artístico en la zona nacional durante la contienda. Su actuación está documentada en labores de defensa, control y conservación de bienes entre 1936 y 1940.

El año 1937 resultó especialmente relevante para García Maestro pues obtuvo un empleo como profesor de Dibujo "de los asilados en la Residencia provincial" que, en principio, tenía carácter temporal, durante "los meses de agosto, septiembre y octubre, abonándosele la cantidad de 365 pesetas en total".[65] Comenzó a prestar sus servicios el 2 de agosto[66] y, ese mismo mes, compatibilizó este cometido con el de director "del grupo de pintores que se acordó formar en la Residencia provincial", teniendo como ayudante a Germán Calleja Santos (1913-1965), con un "sueldo de 6 y 5,50 pesetas", respectivamente, "con las demás condiciones que se señalaron en sesión de 30 de julio pasado".[67]

Los tres meses inicialmente previstos se prolongaron, pues en sesión de la comisión gestora de la Diputación Provincial de Valladolid celebrada el 26 de noviembre de 1937 se resolvió que

> "don Mariano Lucio García, profesor de Dibujo de la Residencia provincial, siga desempeñado tal cargo en dicho Establecimiento, con carácter eventual e igual sueldo que ha disfrutado durante cada uno de los tres meses últi-

64 VV. AA., *Arte Protegido. Memoria de la Junta del Tesoro Artístico durante la Guerra Civil* [segunda edición], Madrid, Ministerio de Cultura, 2009, p. 386.

65 *BOPV*, Valladolid (24 de agosto de 1937), p. 3.

66 *BOPV*, Valladolid (25 de agosto de 1937), p. 2.

67 *BOPV*, Valladolid (25 de agosto de 1937), p. 3.

> mos en que ha desempeñado dicho cargo, y en cuanto a los trabajos de pintura, cuando se realicen en los distintos Establecimientos provinciales, en las mismas condiciones con que fue nombrado para realizarlos".[68]

Posteriormente, en sesión de 11 de febrero de 1938, se le asignó "la cantidad de dos pesetas diarias, como remuneración […] para ser abonadas durante el corriente año".[69] A finales de este año realizó un boceto para una cédula de honor de la Diputación de Valladolid, trabajo por el que percibió 150 pesetas.[70]

Su desempeño como profesor de Dibujo en la Residencia Provincial se prolongó hasta comienzos de 1943. Durante los últimos meses surgieron, no obstante, algunos problemas. Así, a finales de abril de 1942 solicitó un permiso de "tres meses a partir de uno de mayo" con el fin de "atender asuntos profesionales", dejando como sustituto en los dos cargos –director del grupo de pintores y profesor de Dibujo de la Residencia Provincial– a "su hijo don Alberto García".[71] Desconocemos la naturaleza exacta de los asuntos profesionales alegados, si bien es probable que estuvieran relacionados con diversas obras que tenía contratadas y que le era imposible atender de manera simultánea. Concluido el plazo solicitado, se reincorporó a sus funciones;[72] sin embargo, a comienzos de 1943 presentó la dimisión como "director del grupo de pintores de la Residencia provincial"[73] y casi al mismo tiempo debió de solicitar una plaza de "maestro de dibujo" que la diputación resolvió respondiendo que "no ha lugar a lo que solicita don Mariano L. García Maestro […] ya que no existe en plantilla dicha plaza".[74] Esta decisión debió enojarle, pues "cesó voluntariamente" de su puesto de profesor de Dibujo el 28 de febrero.[75] Ignoramos cuál fue su relación posterior con la diputación, aunque en agosto de 1944 su nombre aún figuraba en la "relación de los libramientos puestos al pago y que pueden hacerse efectivos en la Depositaría provincial".[76]

Regresando a 1937, desde comienzos de este año, si no antes, y hasta el final de la Guerra Civil, García Maestro figuró casi de manera semanal en los listados de servicio de los "camaradas que han de presentarse en este cuartel

68 *BOPV*, Valladolid (5 de enero de 1938), p. 3.

69 *BOPV*, Valladolid (3 de marzo de 1938), p. 3.

70 *BOPV*, Valladolid (23 de diciembre de 1938), p. 3.

71 *BOPV*, Valladolid (11 de junio de 1942), p. 3 y 27 de junio de 1942), pp. 2-3.

72 *Libertad*, Valladolid (18 de agosto de 1942), p. 2.

73 *BOPV*, Valladolid (5 de marzo de 1943), p. 3.

74 *BOPV*, Valladolid (12 de abril de 1943), p. 1.

75 *BOPV*, Valladolid (16 de junio de 1943), p. 2.

76 *El Norte de Castilla*, Valladolid (8 de agosto de 1944), p. 2.

de Falange Española Tradicionalista y de las Jons".[77] Se trataba de una orden, no de una invitación, por lo que la comparecencia en el cuartel resultaba obligatoria, bajo amenaza de sanción, detención e incluso de ser considerado desafecto en caso de no asistir. La inclusión en esta nómina de "camaradas" no implicaba necesariamente su adhesión ideológica personal –aunque en el caso de García Maestro su temprana filiación tradicionalista y su posterior militancia en la FET y de las JONS permiten pensar que compartía, en buena medida, los postulados del nuevo régimen–, pues muchas personas fueron inscritas de manera obligatoria. Todo parece indicar que su movilización estuvo vinculada con las tareas de control social o de vigilancia desempeñadas por Falange.

Contamos con dos llamamientos en los que se especificaba el objeto de la citación: los de 31 de marzo de 1938 y 30 de enero de 1939. En el primero debía presentarse en el cuartel Onésimo Redondo para integrarse en la "Octava Centuria", que se dedicaría a labores de "repoblación forestal";[78] en el segundo, con un propósito análogo, se le ordenaba acudir a la Jefatura Provincial (calle Fray Luis de León n.º 32), precisándose que "el retraso en la presentación a la hora indicada supone no se tengan en cuenta los trabajos que realicen ese día por considerarlo falta de asistencia, que se sancionará con un día de trabajo por primera vez, doblando el recargo a cada nueva falta".[79] La documentación no especificaba el lugar exacto dónde habrían de desarrollarse tales trabajos. No obstante, para aproximarnos a su alcance y naturaleza, consta que el 16 de enero de 1939 se efectuó una nueva convocatoria para llevarlos a cabo en horario de 09:00 a 14:00 h. Según se indicaba, las labores consistirían en tareas

> "de repoblación forestal correspondientes al nuevo año en curso. Principiarán con la plantación de un Parque-Bosque de una superficie de 15 a 20 hectáreas, alrededor de la Fuente del Sol. Cerca de 22 000 árboles de especies diversas (abetos, pinos, carrascos, cedros, etc.) serán plantados por los camaradas de la Falange vallisoletana".[80]

En aquella ocasión, entre los convocados figuraba el célebre oftalmólogo y escultor José Cilleruelo Zamora (1889-1969).

En la Navidad inmediatamente anterior al término de la Guerra Civil se constata la generosidad del pintor al donar 5 pesetas para sufragar la cabalgata de los Reyes Magos organizada por las Organizaciones Juveniles vin-

77 *El Norte de Castilla*, Valladolid (16 de enero de 1938), p. 2.

78 *El Norte de Castilla*, Valladolid (30 de marzo de 1938), p. 4.

79 *El Norte de Castilla*, Valladolid (29 de enero de 1939), p. 4.

80 *Libertad*, Valladolid (14 de enero de 1939), p. 7.

culadas a la FET y de las JONS el 5 de enero de 1939.[81] Idéntico gesto repitió cuando aportó otras 5 pesetas para la fiesta de Reyes celebrada en 1941 en el Hospicio Provincial.[82] Su afiliación a la FET y de las JONS se extendió hasta el 24 de septiembre de 1942, fecha en la que "por decisión del jefe provincial del Movimiento [Tomás Romojaro] son separados de la comunidad política: Mariano García Maestro, Félix Valbuena Gutiérrez, Marcelo Nieto Rodríguez, David Palencia Clavero".[83] Apenas seis meses antes, el 25 de marzo, se le había ordenado "presentarse de siete a nueve de la noche del martes en la Delegación de la Vieja Guardia (Santiago, 84)".[84]

También de los años de la Guerra Civil se conserva un documento que permite calibrar hasta qué punto su actividad profesional quedó condicionada por el conflicto. En el *Boletín Oficial de la Provincia de Valladolid* de 14 de febrero de 1938 su nombre figura entre las personas requeridas por la Comisión Provincial de Incautación de Bienes para regularizar créditos relacionados con particulares o entidades residentes en la zona republicana.[85] Este tipo de actuaciones, inscritas en la política de control económico del nuevo régimen, evidencian la injerencia administrativa en las relaciones laborales y comerciales, así como la incertidumbre que afectó a numerosos profesionales.

Concluida la Guerra Civil, el artista debía de tener en marcha numerosos proyectos. Además de regentar su propio taller, y de desempeñar dos cargos en la Diputación Provincial –director del grupo de pintores y profesor de Dibujo de la Residencia Provincial–, colaboró durante algún tiempo con la empresa del "conocido industrial vallisoletano" don Daniel Pérez Rodríguez,[86] propietario de los "Talleres de arte religioso. Construcción y restauración de altares, púlpitos, confesionarios, bancos reclinatorios, comulgatorios e imágenes en madera policromada, carpintería general". Estos talleres, localizados en la calle Puebla n.º 2, surgieron con el propósito de devolver a Valladolid su condición de uno de los centros "más importantes de la imaginería y del arte mobiliario religioso". Con tal iniciativa se pretendía reavivar la tradición de los célebres obradores de los siglos XVI, XVII y XVIII, que alcanzaron gran prestigio gracias a maestros como Alonso Berruguete (h. 1486-1561), Juan de Juni (1506-1577), Esteban Jordán (h. 1530-1598/1599), Francisco del Rincón (h. 1567-1608), Gregorio Fernández, Juan de

81 *Libertad*, Valladolid (6 de enero de 1939), p. 6.

82 *Libertad*, Valladolid (31 de diciembre de 1940), p. 7

83 *Libertad*, Valladolid (25 de septiembre de 1942), p. 4.

84 *Libertad*, Valladolid (22 de marzo de 1942), p. 2.

85 *BOPV*, Valladolid (14 de febrero de 1938), p. 2.

86 *Diario Regional*, Valladolid (21 de diciembre de 1939), p. 4

Ávila (1652-1702), Pedro de Ávila (1678-1755), Pedro de Sierra (1702-1761) o Felipe Espinabete (1719-1799).

Los talleres industriales de Daniel Pérez acometían todo tipo de encargos de mobiliario litúrgico, desde "comulgatorios y púlpitos, reclinatorios y confesionarios" hasta retablos conforme a "trazas y estilos diversos: en armonía con los lugares en que han de ser colocados. Les hay góticos y románicos, renacentistas y plateresco". La producción se organizaba por secciones: en la planta baja se fabricaba el mobiliario litúrgico, mientras que "la sección de imaginería y escultura religiosa" ocupaba la planta principal. Allí, según relataba *Diario Regional* el 21 de diciembre de 1939, "unos dibujan las imágenes, carrozas o andas que después han de tallar y esculpir, otros desbastan y preparan las maderas, estos pulimentan, aquéllos dan los últimos toques de gubia".

El periodista que visitó entonces el taller se encontró con

> "un gran número de imágenes de los más diversos tamaños y clases de madera: una magnífica Purísima, un Sagrado Corazón de Jesús de grandes proporciones, un Cristo crucificado, un San Pedro Apóstol, en las que se refleja la inspiración de un artista (escultor Verdugo) y el dominio de una técnica en la que se encuentran no pocas dificultades que vencer".

El artículo subrayaba asimismo que el taller contaba

> "con la entusiasta colaboración de artistas tan reconocidos y reputados como el escultor Pedro Verdugo Pérez –alumno que fue de esta Escuela de Artes y Oficios desde su infancia y, por lo tanto, basado en las modalidades y estilos de los imagineros castellanos que tanta gloria dieron al arte religioso– que se encuentra al frente de la sección de imaginería y don Mariano García Maestro que lo está al frente de la de pintura, dorado, estofado y policromado".

Cabe suponer que el industrial contrató a García Maestro no solo para policromar imágenes y dorar retablos u otras piezas de mobiliario religioso sino también para dirigir al equipo de pintores que, según parece, trabajaba bajo su supervisión, garantizando así un elevado nivel de calidad en las obras salidas del taller. Conviene recordar que la violencia anticlerical acaecida durante la II República (1931) y, posteriormente, durante la Guerra Civil (1936-1939), ocasionó la destrucción de innumerables esculturas y retablos que hubieron de ser restituidos según las posibilidades de cada templo. Este contexto explica en buena medida el éxito de estos talleres que abastecieron no solo a Valladolid sino sobre todo a las provincias más afectadas, caso de "Santander, Madrid, Badajoz, Asturias, Castellón, Cuenca, Toledo, Ciudad Real, Guadalajara, Gijón", e incluso Sevilla. Entre las obras en ejecución en ese momento, el periódico mencionaba el

> "trono construido para la Virgen del Rosario que se venera en la iglesia de San Pablo, de Valladolid (…) la Virgen de la Consolación, para Santander; Corazones de Jesús y María para Artieta (Burgos); San Martín para Villasana de



Fig. 10. *Santísimo Cristo del Consuelo*. Pedro Verdugo y Mariano García Maestro. 1940. Iglesia de Nuestra Señora de la Asunción. La Villa de Don Fadrique (Toledo). Foto: www.villadonfadrique.com

Mena (Burgos); San José para la parroquia de Santiago, en Cuenca; San Antonio y la Purísima para El Pedernoso (Cuenca); el Cristo del Consuelo, con altar y carroza, para Villa de Don Fadrique (Toledo) (Fig. 10); un trono para la Virgen del Rosario de Montes Claros (Santander), y muchísimas más".

Retomando las noticias relativas a su labor como restaurador, el 1 de diciembre de 1939 consta que intervino en

> "un retrato con su marco dorado del Sr. Reinoso del que no se especifica nada pero que tal vez se trate del mismo que pintó el filipino Juan Luna Novicio en 1882 al diplomático vallisoletano Francisco de Reynoso Mateo que ahora se conserva en el Museo de Valladolid y cuya procedencia se desconoce".[87]

2. 6. Últimos años en Valladolid: la carroza de Nuestra Señora de la Piedad

La década de los años 40 comenzará con dos intervenciones muy diferentes realizadas en 1941. La primera fue la ejecución del nuevo altar de Santa Teresa de Jesús (Fig. 11), inaugurado el 28 de abril en la histórica capilla de los Mudarra –primer arco de la nave de la epístola, junto al ábside– del

87 URREA, Jesús, "Patrimonio perdido por la Universidad de Valladolid", *Conocer Valladolid. XI Curso de patrimonio cultural 2017-2018*, 11 (2018), p. 177.



Fig. 11. *Altar de Santa Teresa de Jesús (desaparecido)*. Mariano García Maestro y Marcelo San José. 1941. Monasterio de San Benito el Real. Valladolid. Foto: Nemesio Montero. Publicada en URREA, Jesús, *Nemesio Montero Pérez. Templos de Valladolid (1953-1955)*, Valladolid, Ayuntamiento de Valladolid, 2023

Monasterio de San Benito el Real. Este espacio, reabierto al culto en 1893 por la Venerable Orden Tercera del Carmen y ocupado por los Carmelitas Descalzos desde comienzos de 1897, estuvo dedicado en el siglo XIX al Sagrado Corazón,[88] hasta que, en fecha anterior a 1915, se instaló en él la escultura de la *Transverberación de Santa Teresa*,[89] obra de Francisco Font (1848-1931) realizada hacia 1900.

El nuevo altar fue concebido con un profundo simbolismo, destinado a representar el "Castillo interior (o las Moradas de la Santa)",[90] en clara alusión a la obra mística de Santa Teresa de Jesús. La prensa señalaba que el simbolismo de ese castillo de cristal o diamante "se ha fijado primero la idea luminosa del inspirador y luego el lápiz del artista vallisoletano señor García Maestro, que supo trasladar al lienzo y convertir en proyecto un nuevo y genial altar para la Santa, de los divinos encumbramientos".[91] La ejecución material correspondió Marcelo San José –identificado por Teófanes Egido como "el hermano Carlos de San José (1868-1951), con tantas obras en los conventos españoles de los carmelitas descalzos"–,[92] quien realizó un "ver-

88 EGIDO LÓPEZ, Teófanes, *La mirada de Teófanes Egido, cronista de Valladolid*, Valladolid, Ayuntamiento de Valladolid, 2019, pp. 450 y 546-547.

89 EGIDO LÓPEZ, Teófanes, *La mirada*…, p. 546.

90 EGIDO LÓPEZ, Teófanes, *La mirada*…, pp. 450-451.

91 *El Norte de Castilla*, Valladolid (27 de abril de 1941), p. 4.

92 EGIDO LÓPEZ, Teófanes, *La mirada*…, p. 547.

dadero castillo, que a su simbolismo añade la realidad palpitante del recuerdo augusto del ambiente en que se movieron todos los pasos y la vida entera de la gran santa". La policromía del castillo fue también ejecutada por García Maestro: "El pincel del señor García Maestro ha dado un severo colorido a las piedras del Castillo, con lo que resalta aún más la belleza exquisita del simbólico altar", así como la pintura del fondo de la capilla que representaba una vista de la ciudad de Ávila:

> "En el fondo, la Encarnación, convento donde profesó y moró tantos años Santa Teresa: en el sagrario, la célebre puerta de San Vicente, y en todo el conjunto, las murallas de la histórica ciudad, coronadas de almenas, presididas por la Torre del Condestable y flanqueadas por dos hermosos y fuertes torreones, dignos en todo de la 'torre del homenaje' y del inexpugnable 'castillo de diamante'".

Su aspecto es conocido gracias a una fotografía tomada en la década de 1960 por el polifacético pediatra, fotógrafo y papirofléxico Nemesio Montero (1906-1981).[93] En ella se aprecia que el castillo, coronado de almenas y adornado con abundantes velas y flores, ocupaba todo el ancho de la capilla y alcanzaba la altura de la línea de imposta. Sobre el torreón central se alzaba la citada escultura de la *Transverberación de Santa Teresa* (Francisco Font, h. 1900), flanqueada por las imágenes de *San Elías* (1908) y *San Juan de la Cruz*, probablemente también obras de Font. Desgraciadamente, este singular conjunto fue destruido en julio de 1973,[94] cuando se procedió a la restauración integral del templo.[95]

La segunda intervención acometida en 1941 fue en "el altar de Santa Lucía, con destino a la capilla del futuro Colegio de los Ciegos, e instalado provisionalmente en una de las habitaciones de la Casa", bendecido e inaugurado el 13 de diciembre por el arzobispo Antonio García y García.[96] El altar, "sencillo, pero muy hermoso", fue labrado por el ebanista Nemesio García y "le pintó y doró Lucio García Maestro", mientras que la imagen titular fue "tallada por el docto artista señor Cilleruelo", es decir, el ya referido escultor José Cilleruelo, médico oftalmólogo de profesión.

En 1942 acometió una nueva escenografía teatral, retomando una faceta que ya había cultivado décadas atrás. En esta ocasión diseñó los decorados de la zarzuela *Zaragoza*, con la que se puso broche final al homenaje que el Colegio de Nuestra Señora de Lourdes quiso tributar a quien, durante mu-

93 La fotografía ha sido recientemente publicada por Jesús Urrea; URREA, Jesús, *Nemesio Montero Pérez. Templos de Valladolid (1953-1955)*, Valladolid, Ayuntamiento de Valladolid, 2023.

94 EGIDO LÓPEZ, Teófanes, *La mirada*…, p. 547.

95 Realizada entre 1971 y 1972 bajo la dirección de los arquitectos Manuel Cuadrado Isasa y Felipe Prieto Granda, de la Dirección General de Bellas Artes. Rodríguez Martínez, 1981: 415.

96 *Libertad,* Valladolid (14 de diciembre de 1941), p. 3.



Fig. 12. *Carroza procesional de Nuestra Señora de la Piedad*. Mariano García Maestro. 1944. Nave de pasos de la Junta de Cofradías. Valladolid. Foto del autor

chos años, había sido su capellán, Daniel Llorente, recientemente nombrado "obispo titular de Dafnusia y auxiliar de Burgos". El programa del acto, calificado como una gran "fiesta literario-musical", estaba previsto para el domingo 10 de mayo a las 19:00 h en el salón de actos del colegio.[97] La única referencia conservada acerca de los decorados permite deducir su buena acogida, pues *El Norte de Castilla* consignó de manera sucinta: "En esta obra se estrenaron unas bonitas decoraciones del escenógrafo García Maestro". Por su parte, la "divertida y patriótica zarzuela 'Zaragoza'" fue interpretada por antiguos alumnos del colegio "en unión de otros varios compañeros de Asociación", destacando "por sus condiciones de precoz actor el niño Enrique Bariego".[98]

Junto a las pinturas murales de la iglesia de los Agustinos Filipinos y la restauración de la imagen de *Nuestro Padre Jesús Nazareno*, la empresa más destacada acometida por García Maestro fue la carroza procesional de *Nuestra Señora de la Piedad* (Fig. 12), perteneciente a la cofradía penitencial homónima. Construida sobre los restos del chasis de un antiguo carro militar, la obra fue concluida durante la Cuaresma de 1944 y desfiló por primera vez el Jueves Santo de ese mismo año en la Procesión de Penitencia y Caridad. Tanto el diseño general como el programa pictórico, que recuerda al planteado en la iglesia de los Agustinos Filipinos, fueron concebidos y ejecutados por el propio artista.

La carroza responde a un planteamiento ecléctico de notable sobriedad, cuya traza general, de ascendencia renacentista, se enriquece con elementos de talla y motivos vegetales más próximos al Barroco. La base incorpora, a

97 *El Norte de Castilla*, Valladolid (8 de mayo de 1942), p. 2.

98 *El Norte de Castilla*, Valladolid (12 de mayo de 1942), p. 2.



Fig. 13. *Trasera de la carroza procesional de Nuestra Señora de la Piedad*. Mariano García Maestro. 1944. Nave de pasos de la Junta de Cofradías. Valladolid. Foto del autor

modo de friso corrido en sus cuatro frentes, una decoración vegetal calada en la que se intercalan cabezas aladas de serafines. Sobre ella se elevan dos cuerpos. El superior presenta paneles ornamentados con motivos florales multicolores y tarjas que acogen diversas *Arma Christi* –entre ellas, los clavos de la crucifixión y la columna de la flagelación, situados en los paneles centrales de cada lado–; en la parte posterior, la tarja central muestra la Cruz Desnuda sostenida por ángeles, flanqueada por cabezas aladas de querubines. Finas bandas con decoración vegetal dorada, de carácter esquemático, articulan el conjunto por encima y por debajo de los paneles en los tres lados.

El cuerpo inferior, de mayor relevancia iconográfica, concentra el ciclo pictórico de la Pasión. En los laterales se disponen las catorce estaciones del vía crucis –siete a cada lado–, encuadradas en una galería conformada por pequeñas capillas resueltas mediante arcos de medio punto apoyados sobre columnas dóricas. La parte posterior (Fig. 13), presidida por el emblema de la Cruz de la cofradía, alberga dos escenas –La Flagelación y La Presentación al Pueblo–, además de sendos paneles con el escudo de la ciudad y el de la parroquia de San Martín y San Benito el Viejo. Bajo este último está la firma del artista: *M. GARCÍA MAESTRO VALLADOLID AÑO 1944*. En las cuatro esquinas superiores hay otros tantos golpes de talla que sirven para ocultar los reflectores que dan luz al grupo escultórico de *Nuestra Señora de la Piedad*, recurso que ya había proyectado García Maestro en uno de los proyectos que presentó para la remodelación de la carroza de *Nuestro Padre Jesús Nazareno*.



Fig. 14, izq. *Jesús es condenado a muerte*. Fig. 15, dcha. *Flagelación.*
Carroza procesional de Nuestra Señora de la Piedad. Mariano García Maestro. 1944. Valladolid. Fotos del autor

Las dieciséis pinturas (Fig. 14) se enmarcan dentro de la tradición historicista, logrando una atmósfera clásica a la hora de recrear las escenas evangélicas. Esta recreación historicista se observa perfectamente tanto en la ambientación arquitectónica como en la indumentaria que portan los personajes sagrados, los judíos y los soldados romanos. En cuanto a la técnica, el autor emplea una factura ligeramente abocetada que, sin prescindir del detalle, se enriquece mediante una paleta cromática cálida y terrosa, dominada por los ocres, dorados y rojizos. García Maestro gusta de disponer a los personajes sagrados con nimbos dorados decorados mediante puntillado, técnica antigua que retoma con notable éxito. Este mismo tipo de decoración también la aplica a otros elementos dorados de las pinturas, caso de ciertos detalles de las vestimentas. Como curiosidad, para la escena de la Flagelación (Fig. 15) nuestro pintor decidió utilizar como modelo el *Cristo Atado a la Columna* de la Cofradía de la Santa Vera Cruz.

Ignoramos la autoría de los cuatro Evangelistas representados sedentes en las hornacinas abiertas en los extremos de los lados longitudinales del conjunto. La atribución de estas esculturas plantea ciertas dificultades, pudiendo deberse quizá a Sergio Trapote (1881-1960), circunstancia que habría originado una confusión en la prensa local. En efecto, el diario *Libertad*, en su edición del Viernes Santo de 1944, al reseñar la Procesión de Caridad y Penitencia, indicaba que la Cofradía de la Piedad había estrenado "la magnífica carroza, obra de los talleres de Sergio Trapote".[99] Al día siguiente, el mismo

99 *Libertad*, Valladolid (8 de abril de 1944), p. 6.

periódico rectificó el error mediante una breve nota titulada "Una obra de García Maestro", en la que precisaba:

> "La carroza artística que este año ha sido inaugurada para el admirable 'paso' 'La Quinta Angustia', de la Cofradía de la Piedad, es obra del artista don Mariano García Maestro. Para subsanar un error aparecido en nuestra información de ayer sobre el autor de esta admirable obra, así lo hacemos constar a propio ruego del señor García Maestro".[100]

La relación de García Maestro con la Cofradía de Nuestra Señora de la Piedad, cuya sede canónica se estableció en la iglesia de San Martín en 1935 –parroquia en cuya colación residía el artista–, parece remontarse años atrás. Según el testimonio de la restauradora Carmen Santamaría, fue el propio artista, en colaboración con varios ayudantes –entre ellos su padre, Francisco Santamaría Vaquero–, quién se encargó de cerrar la parte posterior de la imagen mediante una mezcla de arpillera y escayola. Conviene recordar que la *Virgen de la Piedad*, que comenzó a procesionar en 1927, era originariamente un relieve que no tenía labrada la parte posterior y que presidió durante más de dos siglos el retablo de la capilla de la Soledad del convento de San Francisco. Esta circunstancia obligó a su adecuación para el desfile procesional; no obstante, se desconoce la fecha exacta de esta intervención, ya que, en los primeros años, la carencia de espalda se disimuló mediante un recurso textil.

2. 7. Madrid: Especialización en la restauración

La última referencia documental de García Maestro en Valladolid la proporciona el censo electoral de 1945, donde consta que estaba casado, que tenía al menos un hijo –Alberto García Zurro, también pintor–, y que continuaba residiendo en su casa-taller de la calle San Martín n.º 31-35.[101] A partir de este momento se pierde su rastro en su ciudad natal. En 1946 figura ya como "restaurador al servicio del Patrimonio Artístico Nacional",[102] y dos años más tarde, en 1948, le encontramos nuevamente en el ejercicio de su oficio de policromador, encargándose del estofado de las vestiduras de un *San Ginés de la Jara* (Fig.16) labrado por el escultor Jacinto Higueras (1877-1954), autor asimismo de las encarnaduras. La imagen estaba destinada a la localidad jienense de Sabiote, de la que el santo es patrón. Como señala Ruiz Calvente, en esta intervención García Maestro aparece citado como "policromador de Patrimonio Nacional".[103]

---

100 *Libertad*, Valladolid (9 de abril de 1944), p. 2.

101 *BOPV*, Valladolid (15 de febrero de 1945), p. 1194.

102 ARRIBAS ARRANZ, Filemón, *La Cofradía…*, p. 107.

103 RUIZ CALVENTE, Miguel, "El modelo para la imagen de San Ginés de la Jara en Sabiote. Obras ambas del escultor Jacinto Higueras Fuentes (1877-1954)", *Boletín Informativo de San*

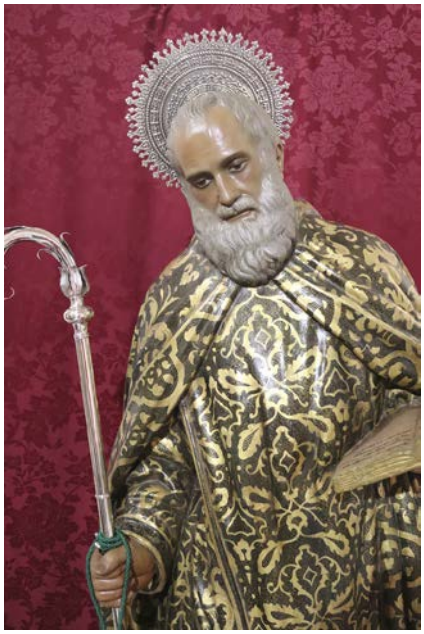


Foto 16. *San Ginés de la Jara*. Jacinto Higueras. 1946. Ermita de San Ginés de la Jara. Sabiote (Jaén). Foto: Facebook de la Hermandad de San Ginés de la Jara de Sabiote

Una referencia posterior procede de un artículo del doctor Luis de Castro titulado "Arte y Artistas. Pedro Verdugo, escultor fecundo", publicado en el diario *Libertad* el 2 de marzo de 1957, en el que se afirma que por entonces García Maestro trabajaba como "restaurador en el Museo del Prado".[104]

Tras su etapa en el Museo del Prado, debió de incorporarse como restaurador al Museo Nacional de Etnología, donde desarrolló su actividad en unos años todavía marcados por la dispersión y la deficiente documentación de numerosas obras incautadas tras la Guerra Civil. Su nombre aparece vinculado a la trayectoria de varios cuadros robados al ex alcalde republicano de Madrid Pedro Rico en 1946 –siete de los cuales fueron restituidos a sus sucesores el 21 de mayo de 2025 por el Ministerio de Cultura–, especialmente *El Bautizo* (Eugenio Lucas Villaamil, h. 1875-1910), cuya localización y custodia permanecieron envueltas en la incertidumbre durante décadas. Tras el robo, el Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional se hizo cargo de los lienzos, aunque no quedó constancia documental del lugar de depósito. En este contexto, García Maestro proporcionó uno de los escasos testimonios sobre su paradero al señalar: "Estos cuadros ignoro de dónde serán, supongo que de los que había almacenados en el edificio de la calle Jesús

Ginés, 14 (2014), p. 26.

104 *Libertad*, Valladolid (2 de marzo de 1957, p. 2.

donde estaba todo lo del Servicio, y a poco de ingresar yo hicieron traslados a distintos sitios de los objetos que allí había".[105]

Durante la década de 1950 intervino directamente en algunos de estos cuadros en su taller del Museo Nacional de Etnología, entre ellos el citado El Bautizo. En una nota manuscrita fechada en 1963 dejó constancia tanto del proceso de restauración como de la confusión administrativa que rodeó el traslado de las obras:

> "El 31 de julio de 1950 me llevaron los de Casa Macarrón dos cajas de cuadros que el Sr. Cruz me dijo que eran para restaurar [...]. El 27 de septiembre de 1951 terminé la restauración de los 35 cuadros, se lo comuniqué al Sr. Cruz y estuvo un día viéndolos y me dijo se lo diría a los de Macarrón para ver la forma de llevarles, le pregunté donde les colocaron y me dijo que no sabía. [...] La fecha que me los volvieron a traer no la recuerdo exactamente, fue poco antes de la obra de albañilería que hicieron en el taller, creo que fue entre el año 1957 y 1958".[106]

Según su propio testimonio, *El Bautizo* ingresó en el Museo Nacional de Etnología, salió de él y regresó nuevamente años después. Finalmente, el 15 de octubre de 1963, la obra fue entregada, junto con otras piezas, al Instituto Central de Conservación y Restauración, cuyos talleres se ubicaban en el Casón del Buen Retiro, donde fue restaurada de nuevo antes de ser depositada en el Museo del Pueblo Español el 17 de septiembre de 1965.[107]

A partir del 15 de octubre de 1963 se pierde el rastro documental de García Maestro. La documentación consultada no aporta nuevas noticias sobre su vida ni sobre su actividad profesional posterior, y tampoco permite establecer la fecha y el lugar de su fallecimiento. No obstante, la web genealógica *MyHeritage* señala como posible fecha de su muerte el 4 de diciembre de 1977, aunque no se precisa el lugar del óbito.

3. Conclusiones

A la luz de la documentación reunida durante la investigación, resulta obligado considerar a Mariano García Maestro como un artista de relevancia dentro del denso, aunque todavía insuficientemente conocido, panorama artístico vallisoletano de la primera mitad del siglo XX. Su importancia radica

105 DÍAZ, Teresa; LÓPEZ-RIOBÓO, Marta; MIGUEL, Carolina; PELÁEZ, María; SILVA, Alejandro y TUDELA, Marta, *VILLANUEVA 41. La búsqueda de los cuadros de Pedro Rico en los Museos Estatales*, Madrid, Ministerio de Cultura, 2024, p. 133.

106 DÍAZ, Teresa; LÓPEZ-RIOBÓO, Marta; MIGUEL, Carolina; PELÁEZ, María; SILVA, Alejandro y TUDELA, Marta, *VILLANUEVA 41*…, p. 133.

107 DÍAZ, Teresa; LÓPEZ-RIOBÓO, Marta; MIGUEL, Carolina; PELÁEZ, María; SILVA, Alejandro y TUDELA, Marta, *VILLANUEVA 41*…, p. 135.

tanto en su perfil polifacético, capaz de desenvolverse con solvencia en ámbitos tan diversos como la pintura de caballete, la pintura mural decorativa, la escenografía, la policromía y la restauración, como en la entidad de alguna de sus realizaciones, destacando especialmente las pinturas murales de la iglesia de los Agustinos Filipinos, la restauración de la imagen de Nuestro Padre Jesús Nazareno y la carroza procesional de Nuestra Señora de la Piedad, que, además, eran hasta el momento las únicas referencias acerca del artista.

A pesar de la naturaleza dispar de estas obras, en todas ellas se pone de manifiesto su dominio de los recursos ornamentales y su notable capacidad para integrar la pintura en conjuntos arquitectónicos, tanto efímeros como permanentes, y escultóricos. Por el contrario, en su producción figurativa se pueden advertir ciertas limitaciones como ya hemos visto, amén de un anclaje a la tradición académica, lo que refuerza su identificación más como pintor decorador que como pintor de caballete.

Si algo caracterizó la globalidad de su producción es que se mantuvo ajeno por completo a los impulsos renovadores promovidos por las sucesivas vanguardias que se sucedieron a lo largo de su vida. Por el contrario, él se mantuvo firmemente anclado en la tradición y en los estilos del pasado, pues, como hemos visto, para su ecléctica producción, recuperó motivos, elementos decorativos y técnicas heredadas tanto del Renacimiento como del Barroco.

Su labor como restaurador es especialmente relevante, no solo por su modélica intervención en una de las imágenes devocionales más importantes de la ciudad, como es Nuestro Padre Jesús Nazareno, sino también por haber trabajado en instituciones de primera categoría como Patrimonio Nacional, el Museo del Prado o el Museo Nacional de Etnología. A ello hay que sumar su participación en las tareas de salvaguarda del patrimonio durante la Guerra Civil, así como su implicación en el proceso de reconstrucción patrimonial de la posguerra cuando trabajó en los talleres de arte religioso de Daniel Pérez Rodríguez.

No obstante, y pese a los numerosos datos aportados, aún quedan importantes lagunas por resolver, especialmente biográficas, pues desconocemos el tramo final de su vida, así como la fecha y lugar de su óbito. Igualmente, teniendo en cuenta la importancia de algunas de sus intervenciones, cabe suponer que participó en otras muchas obras que actualmente no se han logrado documentar.

Biblografía

AGAPITO Y REVILLA, Juan, "Extracto de cuentas de 1929", *Boletín del Museo provincial de Bellas Artes de Valladolid*, 19 (1930), p. 76.

AGAPITO Y REVILLA, Juan, "Memoria correspondiente al año 1926", *Boletín del Museo provincial de Bellas Artes de Valladolid*, 7 (1927), pp. 126-133.

AGAPITO Y REVILLA, Juan, "Memoria correspondiente al año 1927", *Boletín del Museo provincial de Bellas Artes de Valladolid*, 11 (1928), pp. 181-186.

AGAPITO Y REVILLA, Juan, "Memoria correspondiente al año 1928", *Boletín del Museo provincial de Bellas Artes de Valladolid*, 15 (1929), pp. 1-5.

APARICIO LÓPEZ, Teófilo, *Patrimonio histórico-artístico de la Orden de San Agustín en Valladolid*, Valladolid, 2001.

ARRIBAS ARRANZ, Filemón, *La Cofradía Penitencial de N. P. Jesús Nazareno de Valladolid*, Valladolid, Imprenta y librería Casa Martín, 1946.

BRASAS EGIDO, José Carlos y URREA, Jesús, *Pintura y escultura en Valladolid en el siglo XX (1900-1936)*, Valladolid, Ateneo de Valladolid, 1988.

DÍAZ, Teresa; LÓPEZ-RIOBÓO, Marta; MIGUEL, Carolina; PELÁEZ, María; SILVA, Alejandro y TUDELA, Marta, *VILLANUEVA 41. La búsqueda de los cuadros de Pedro Rico en los Museos Estatales*, Madrid, Ministerio de Cultura, 2024, https://libreria.cultura.gob.es/libro/villanueva-41_11963/

EGIDO LÓPEZ, Teófanes, *La mirada de Teófanes Egido, cronista de Valladolid*, Valladolid, Ayuntamiento de Valladolid, 2019.

GALIARDO VIVAS, Ignacio, "De la escenografía tradicional española a la analogía con las vanguardias europeas de 1920 a 1936", *El Pájaro de Benín*, 5 (2021), pp. 15-47.

MACARRÓN MIGUEL, Ana María y GONZÁLEZ MOZO, Ana, *La conservación y la restauración en el siglo XX*, Madrid, Tecnos, 1998.

MACARRÓN MIGUEL, Ana María, *Historia de la conservación y la restauración: desde la Antigüedad hasta el siglo XXI*, Madrid, Tecnos, 2021.

PLAZA CHILLÓN, José Luis, "Tendencias de la escenografía teatral en España de 1920 a 1936 entre la tradición y la vanguardia: De Salvador Alarma a Maruja Mallo", *Teatro. Revista de Estudios Escénicos*, 13-14 (1998), pp. 95-135, https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2991705

RODRÍGUEZ MARTÍNEZ, Luis, *Historia del Monasterio de San Benito el Real de Valladolid*, Valladolid, Caja de Ahorros popular de Valladolid y Ateneo de Valladolid, 1981.

RODRÍGUEZ, Isacio (OSA), "La iglesia de Agustinos de Valladolid. Historia de una construcción", *Archivo Agustiniano*, 182 (1980), pp. 135-226, https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2467939

RUIZ CALVENTE, Miguel, "El modelo para la imagen de San Ginés de la Jara de Sabiote. Obras ambas del escultor Jacinto Higueras Fuentes (1877-1954)", *Boletín Informativo de San Ginés*, 14 (2014), pp. 25-33, https://www.academia.edu/145188270

SANTOS SÁNCHEZ, Diego y MUÑOZ CÁLIZ, Berta, *Teatro y artes escénicas en el ámbito hispánico. España. Siglo XX*, Madrid, Editorial Cátedra, 2023.

URREA, Jesús, "Patrimonio perdido por la Universidad de Valladolid", *Conocer Valladolid. XI Curso de patrimonio cultural 2017-2018*, 11 (2018), pp. 155-177, https://www.realacademiaconcepcion.net/index_files/publicaciones/ConocerValladolidXI.pdf

URREA, Jesús, *Nemesio Montero Pérez. Templos de Valladolid (1953-1955)*, Valladolid, Ayuntamiento de Valladolid, 2023.

URREA, Jesús, *Pintores de Valladolid (1890-1940)*, Valladolid, Caja de Ahorros Popular de Valladolid, 1985.

URREA, Jesús, *Pintores vallisoletanos del siglo XIX*, Valladolid, Caja de Ahorros Popular de Valladolid, 1987.

VV. AA., *Arte Protegido. Memoria de la Junta del Tesoro Artístico durante la Guerra Civil* [segunda edición], Madrid, Ministerio de Cultura, 2009.

VV. AA., *Escuela de Artes y Oficios de Valladolid. Sesión pública celebrada el día 4 de octubre de 1912 para repartir los premios a los alumnos que los obtuvieron en el curso de 1911 a 1912*, Valladolid, Tipo-Litografía de Leonardo Miñón, 1912.

VV. AA., *Recuerdo de la consagración de la Iglesia del Smo. Nombre de Jesús de los PP. Agustinos de Valladolid y Solemnísimo triduo dedicado en ella a N. P. S. Agustín con motivo del XV centenario de su muerte*, El Escorial, Imprenta del Real Monasterio, 1930.

La iglesia de Aránguiz (Álava), obra de San Juan de Arteaga, arquitecto tardogótico, 1515-1529

The church of Aránguiz (Álava), by San Juan de Arteaga, a Late-Gothic architect, 1515-1529

Aurelio Á. Barrón García

Universidad de Cantabria
Facultad de Filosofía y Letras. Edificio Interfacultativo. Departamento de Historia Moderna y Contemporánea. Avda. de los Castros, 52. 39005 – Santander
barrona@unican.es
ORCID: https://orcid.org/ 0000-0002-7608-5923
Fecha de envío: 14/2/2026. Aceptado: 4/6/2026
Referencia: *Santander. Estudios de Patrimonio*, 9 (2026), pp. 137-200.
DOI: https://doi.org/10.22429/Euc2026.sep.09.04
ISSN-L e ISSN 2605-4450 (ed. impresa) / ISSN 2605-5317 (digital)
Este trabajo se enmarca en el Proyecto de Generación de Conocimiento PID2022-141043NB-I00, *Intercambios artísticos entre el Norte y el Sur: escultores septentrionales en el valle del Ebro durante la Edad Moderna*, Universidad de Zaragoza.

Resumen: Este trabajo analiza la cabecera de la iglesia de Aránguiz, singular espacio centralizado. Fue erigida por el arquitecto San Juan de Arteaga, primo de Martín Ruiz de Álbiz y probablemente formado en el foco artístico burgalés de Simón de Colonia. La edificación se relaciona con una iniciativa de Juan Ortiz de Zárate, capellán mayor de la Capilla Real de Granada, que persiguió el ennoblecimiento de su linaje en su lugar natal. Se examina el vínculo de este templo con otras iglesias de la Llanada de Álava, singularmente con la de Estarrona, obra de Hernando de Gardoy (o de Muniategui) que parece continuar un proyecto original de Arteaga.

Palabras clave: Arquitectura tardogótica; Castilla; Siglo XVI; San Juan de Arteaga; Martín Ruiz de Álbiz; Simón de Colonia; Hernando de Gardoy; Ochoa de Larraondo; Pascual de Larrahondo; Juan Ortiz de Zárate; Capilla Real de Granada; Aránguiz; Estarrona; Margarita; Álava; Calahorra-La Calzada.

Abstract: This study analyzes the chancel of the church in Aránguiz, a unique, centrally planned space. It was built by the architect San Juan de Arteaga, a cousin of Martín Ruiz de Álbiz who was probably trained in the artistic milieu of Burgos associated with Simón de Colonia The construction of the church is linked to an initiative by Juan Ortiz de Zárate, chief chaplain of the Royal Chapel of Granada, who sought to enhance the status of his lineage in his birthplace. The study explores the relationship between this church and other churches in the Llanada region of Álava, particularly the church in Estarrona, a work of Hernando de Gardoy (or Muniategui), which appears to continue an original project by Arteaga.

Keywords: Late-Gothic architecture; Castile; 16th century; San Juan de Arteaga; Martín Ruiz de Álbiz; Simón de Colonia; Hernando de Gardoy; Ochoa de Larraondo; Pascual de Larrahondo; Juan Ortiz de Zárate; Royal Chapel of Granada; Aránguiz; Estarrona; Margarita; Álava; Calahorra-La Calzada.

*****

1. Introducción

Los arquitectos San Juan de Arteaga (h. 1483 - † 1529) y su primo carnal Martín Ruiz de Álbiz (h. 1470 - †1529) desempeñaron un papel destacado en las tierras del obispado de Calahorra-La Calzada como representantes del Tardogótico y difusores de los abovedamientos con combados.[1] Procedían del territorio situado en torno a Guernica (Vizcaya), cuna de numerosos canteros durante la Edad Moderna. Como muchos de estos artífices adoptaron como apellido su lugar de procedencia y se han documentado varios maestros canteros apellidados Arteaga, originarios de Gautéguiz de Arteaga (Vizcaya). No obstante, no es posible asegurar que todas las noticias referidas a San Juan de Arteaga correspondan a un mismo cantero.

Entre 1503 y 1509, un primer Juan de Arteaga, cuando era vecino de Préjano (La Rioja), donde pudo intervenir en la nave de la iglesia de San Esteban, laboró en el crucero de la catedral de Calahorra junto con Sancho Pérez de Lequeitio.[2] Este crucero primitivo se encuentra actualmente desplazado por otro crucero posteriormente construido, aunque todavía permanece alineado con la puerta lateral de San Jerónimo. Simultáneamente, Arteaga trabajó en la antigua capilla mayor de la iglesia de Santiago en Calahorra, cuyo cerramiento se concluyó en 1511. En ella se celebró misa por primera vez durante la Navidad de este mismo año, aunque las obras no finalizaron hasta marzo de 1512, el día de la concepción de Nuestra Señora.[3] El cantero mencionado en esta documentación con el nombre de Juan de Arteaga podría haber sido un ascendiente de San Juan de Arteaga. Sin embargo, no creemos que pueda identificarse con el maestro objeto de nuestro estudio, pues en

1 BARRÓN GARCÍA, Aurelio Á., "Martín Ruiz de Álbiz y San Juan de Arteaga, arquitectos de la catedral Santa María la Redonda en Logroño (1523-1529)", *Goya*, 353 (2015), pp. 263-287, con otra bibliografía complementaria. San Juan de Arteaga declaró en 1520 tener treinta y siete años de edad, por lo que su nacimiento puede situarse en torno a 1483; Archivo de la Real Chancillería de Valladolid [en adelante ARCHV], Zarandona y Balboa (Olvidados), Leg. 1.801-1.

2 LECUONA, Manuel de, "La catedral de Calahorra (noticias histórico arqueológicas)", *Berceo*, 2 (1947), pp. 77-78; CALATAYUD FERNÁNDEZ, Elena, *Arquitectura religiosa en la Rioja Baja Calahorra y su entorno (1500-1650): los artífices*, Logroño, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de La Rioja, 1991, t. I, pp. 256 y 528. Entre 1508 y 1509, Juan de Arteaga mantuvo alguna desavenencia con el cabildo catedralicio de Calahorra pues fue excomulgado. Las diferencias estaban resueltas cuando el 11 de abril de 1509 firmaron el finiquito de la obra del crucero.

3 LECUONA, Manuel de, "La parroquia de Santiago de Calahorra: Breves notas históricas", *Berceo*, 24 (1952), p. 478. En la Navidad de 1513 se acabó de trabajar en la capilla que estaba sobre el portal de la iglesia "e la hizo Juan Ruiz cantero", que Lecuona identifica con Arteaga. La iglesia tardogótica de Santiago no se conserva pues los hermanos Juan y Santiago Raón construyeron otra en la segunda mitad del siglo XVII; LECUONA, Manuel de, "La parroquia de Santiago de Calahorra: Breves notas históricas", *Berceo*, 25 (1952), pp. 601-634.

1503 San Juan de Arteaga contaba con solo unos veinte años de edad. De tratarse de su predecesor, San Juan pudo haberse formado con Sancho Pérez de Lequeitio[4] y haber completado su formación con su primo Martín Ruiz de Álbiz, seguidor de Simón de Colonia y miembro de su círculo profesional.

San Juan de Arteaga, así mencionado en la documentación y probablemente identificable con el arquitecto objeto de nuestro estudio, dio en 1522 traza para la construcción de la iglesia de Santa María la Real en Azcoitia (Guipúzcoa), junto con Pedro de Lizarazu y Pedro de Alzaga o Alcega.[5]

En 1523 residía en Leiva (La Rioja), pues figura como "habitante en Leiva", aunque era vecino de Gautéguiz de Arteaga cuando contrató, junto con Martín Ruiz de Álbiz, la obra de la iglesia colegial de Santa María la Redonda de Logroño. La documentación parece indicar que todavía permanecía en Leiva en 1529, localidad en la que levantó la cabecera de la iglesia.[6] (Fig. 1). Dada la semejanza existente entre el crucero de la iglesia de Leiva y el del monasterio de la Piedad en Casalarreina (La Rioja), hemos sostenido que Arteaga hubo de colaborar en esta decisiva empresa junto con su primo Martín Ruiz de Álbiz, documentado asimismo en las iglesias de Zarratón y Bañares, ambas en lugares de La Rioja próximos a Casalarreina, en Labastida (Álava) y en otros templos del obispado de Calahorra-La Calzada.[7]

---

4 En el pleito que Martín Ruiz de Álbiz sostuvo con Juan de Regil a propósito de las obras de la iglesia de Santiago de Logroño, declaró en 1520 un Juan Pérez de Lequeitio inmediatamente después de San Juan de Arteaga. El testigo afirmó entonces tener sesenta años de edad, por lo que debió de haber nacido hacia 1460. Tanto San Juan de Arteaga como Juan Pérez de Lequeitio y Martín de Vergara (h. 1477) testificaron a favor de Ruiz de Álbiz y formularon severas críticas a la obra que Juan de Regil había ejecutado en la iglesia de Fuenmayor. Todos ellos se conocían y probablemente tenían una misma formación profesional; BARRÓN GARCÍA, Aurelio Á., "Martín Ruiz de Álbiz y San Juan de Arteaga, arquitectos...", p. 284, nota n.º 6.

5 GOROSÁBEL, Pablo de, *Diccionario histórico-geográfico-descriptivo de los pueblos, valles, partidos, alcaldías y uniones de Guipúzcoa con un apéndice de las cartas-pueblas y otros documentos importantes*, Tolosa, Imprenta de Pedro Gurruchaga, 1862, p. 79. Este dato lo difundieron Chueca y Arrazola mencionando, por error, el año 1528; CHUECA GOITIA, Fernando, *Arquitectura del siglo XVI. Ars Hispaniae, volumen XI*, Madrid, Plus Ultra, 1953, p. 252; ARRAZOLA ECHEVERRÍA, M.ª Asunción, *Renacimiento en Guipúzcoa. Tomo I Arquitectura*, San Sebastián, Diputación Foral de Guipúzcoa, 1988, pp. 64 y 136. Otros han repetido después esta fecha.

6 MOYA VALGAÑÓN, José Gabriel, *Arquitectura religiosa del siglo XVI en La Rioja Alta. Tomo I: Introducción*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1980, t. I, p. 93: dice que hacia 1529 residía en Leiva Martín de Arteaga pero pudiera ser San Juan si la fecha es correcta.

7 BARRÓN GARCÍA, Aurelio Á., "Martín Ruiz de Álbiz y San Juan de Arteaga, arquitectos...", pp. 263-287. Sobre la obra del monasterio de Casalarreina, BARRÓN GARCÍA, Aurelio Á., "Primeras obras en La Rioja del arquitecto Juan de Rasines, 1469-1542", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 110 (2012), pp. 41-51, con otra bibliografía; BARRÓN GARCÍA, Aurelio Á., "Bóvedas con figuras de estrellas y combados del Tardogótico en La Rioja", *Turiaso*, XXI (2012-2013), pp. 238-240; BARRÓN GARCÍA, Aurelio Á., "El arquitecto tardogótico Juan de Acha en La Rioja: 1528-1558", *Santander. Estudios de Patrimonio*, 1 (2018), pp. 70-71; BARRÓN



Fig. 1. *Iglesia de Nuestra Señora de la Purificación, cabecera.* San Juan de Arteaga. H. 1523. Leiva (La Rioja). Todas las fotos del autor

Antes de acometer en 1523 la obra de la Redonda, San Juan de Arteaga había trabajado en dos capillas de la iglesia de Sotés (La Rioja): la capilla mayor, cubierta con una bóveda de crucería con terceletes, y otra capilla que quedaría sin cerrar. Asimismo, levantó una iglesia, hoy desaparecida, en Bergüenda (Álava) y trabajó en las iglesias de Negueruela y Uruñuela (La Rioja). Además, le hemos atribuido la iglesia de la Asunción de Gautéguiz de Arteaga, su localidad de origen.[8]

Durante las décadas segunda y tercera del siglo XVI se documentan otros canteros apellidados Arteaga. Entre 1517 y 1519, Juan y Martín de Arteaga aparecen en una extensa relación de canteros que trabajaban para Juan

GARCÍA, Aurelio Á., "Precisiones, rectificaciones y noticias sobre la promoción de los Velasco en tierras de Burgos", *Santander. Estudios de Patrimonio*, 6 (2023), pp. 75-79.

8 BARRÓN GARCÍA, Aurelio Á., "Bóvedas con figuras de estrellas y combados...", pp. 250-262; BARRÓN GARCÍA, Aurelio Á., "Martín Ruiz de Álbiz y San Juan de Arteaga, arquitectos...", p. 267. La desaparecida iglesia de Bergüenda fue atribuida a San Juan de Arteaga en la testificación que en 1532 hizo Pedro de Marquina, cantero nacido hacia 1482 y avecindado en Logroño, pues declaró que había construido "junto a Miranda de Hebro otra buena obra que se dize Verguenda", además de las iglesias de Leiva, Sotés y Uruñuela que igualmente le adjudica; ARCHV, Pl. Civiles, Lapuerta (F), C. 446-1.

de Castillo en las obras del monasterio jerónimo de Lisboa.[9] Ambos maestros figuran también en la documentación relativa a la construcción de la catedral de Granada: Juan de Arteaga se menciona desde el 21 de marzo de 1528, y Martín, desde enero de 1529. En julio de ese mismo año se registra asimismo a Arteaga el Mozo. Puesto que en 1530, cuando San Juan de Arteaga ya había fallecido, vuelve a documentarse a Juan de Arteaga y dado que en 1531 aparecen nuevamente Martín de Arteaga y Arteaga el Mozo, cabe afirmar que estos canteros no pueden identificarse con el maestro aquí estudiado.[10]

No obstante, conviene recordar que dos hermanos oriundos de Aránguiz fueron capellanes de la Capilla Real de Granada, como veremos más adelante: Juan Ochoa de Zárate, capellán entre 1514 y 1572, y Juan Ortiz de Zárate, capellán mayor de 1526 a 1532,[11] quien había sido hombre de confianza del influyente arzobispo de Sevilla Diego de Deza.[12] Durante su mandato, el capellán mayor estuvo a cargo de las obras de la Capilla Real. Sin embargos, desconocemos si San Juan de Arteaga pudo haber trabajado en la Capilla Real con anterioridad a los años para los que se conserva documentación de las labores en la anexa catedral de Granada.

Tampoco sabemos si nuestro arquitecto puede identificarse con el Juan de Artiaga que en 1521 trabajaba a destajo en la catedral nueva de Salamanca y que, en enero de 1523, mencionado ya como Juan de Arteaga, fue propuesto como fiador por Juan Gil de Hontañón.[13]

---

9 EALO DE SÁ, María, *El arquitecto Juan del Castillo "el constructor del Mundo"*, Santander, A. Luna Samperio, 2009, anexo III, p. 17.

10 GÓMEZ-MORENO, Manuel, *Diego Siloe. Homenaje en el IV Centenario de su muerte*, Granada, Universidad de Granada, 1963, pp. 86-88 (reed. facsimilar en Granada, Universidad de Granada, 1988). Todavía en enero de 1541 se registra en la obra de Granada a un Juan de Arteaga, en este caso entallador.

11 LÓPEZ, Miguel A., "El clero secular de la diócesis de Granada en 1527", *Chronica Nova*, 30 (2003-2004), p. 651.

12 Ortiz de Zárate ha de ser el "bachiller Zárate" que fue presentado en carta manuscrita escrita el 25 de mayo de 1523 por Diego de Deza, arzobispo de Sevilla, al emperador Carlos V: "El bachiller Zarate, Relator del Santo Oficio de la inquisiçion hablara a vuestra magestad, yo le suplico le mande oir y dare entera fe a lo que de mi parte dira"; Archivo General de Simancas, [en adelante, AGS] Estado, Legajo 2,1,206. Juan Ortiz de Zárate, consta como arcipreste de Armentia, capellán del rey y del Consejo de la Inquisición cuando el 20 de octubre de 1513 adquirió diversas tierras en Yurre y Abechuco (Álava). En otros documentos de compra de terrenos, fechados en septiembre de 1520 y en marzo de 1521, se señala que el "Bachiller Zárate" o Juan Ortiz de Zárate era relator del Consejo de la Inquisición y continuaba como arcipreste de Armentia y beneficiado de las iglesias de Aránguiz y Abechuco; ACPL, Mayorazgo de Zárate, Legajo 1/1 docs. n.º 2, 4 y 7.

13 CHUECA GOITIA, Fernando, *La Catedral nueva de Salamanca historia documental de su construcción*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1951, pp. 45 y 62.



Fig. 2. *Iglesia de San Pedro, exterior.* San Juan de Arteaga. 1515-1529 (cabecera). Aránguiz (Álava)

2. La construcción de la cabecera de la iglesia de Aránguiz

San Juan de Arteaga contrató la construcción de la iglesia de Aránguiz en 1515, cuando contaba treinta y dos años y se encontraba ya en la madurez de su trayectoria artística. Este templo constituye su primera gran obra conocida y la capilla mayor, de diseño centralizado, es su más atrevida construcción y una obra muy singular de la arquitectura tardogótica. La concertó a medias con maestre Ochoa, probablemente Ochoa de Larraondo. Sin embargo, en la documentación parroquial conservada se menciona repetidamente a San Juan como el arquitecto de la cabecera, mientras que el nombre de Ochoa solo figura en el contrato relativo a la construcción de la capilla, según declaración de un demandante, como veremos (Figs. 2-4).

Como era habitual, las obras avanzaron lentamente y estuvieron detenidas algún tiempo: a los motivos particulares del lugar hubo de añadirse la crisis que afectó gravemente a Álava durante la guerra de las Comunidades



Fig. 3. *Iglesia de San Pedro, bóvedas.* San Juan de Arteaga. 1515-1529 (cabecera). Aránguiz

de Castilla. Por ello, el 14 de marzo de 1529, en presencia de San Juan de Arteaga, los representantes de la fábrica de la iglesia concertaron nuevamente el cerramiento y la conclusión de la capilla principal. En esta ocasión, la fábrica, representada por el cabildo, el concejo y los parroquianos, alcanzó un acuerdo con Juan Ortiz de Zárate, capellán mayor de la Capilla Real de Granada, quien se comprometió a anticipar una generosa cantidad para abovedar la capilla y cubrirla con su correspondiente tejado. En este nuevo acuerdo estuvo presente únicamente "maestre San Juan de Arteaga maestro cantero que haze y hedefica la dicha yglesia de Aranguiz",[14] quien advirtió de los daños que podrían sobrevenir a la capilla si no se concluía, pues permanecía descubierta. Por todo ello, acordaron lo siguiente:

> "que por quanto ya avia doze años o mas años que avian començado e prinçipiado de hazer una capilla en la dicha yglesia ques la capilla prinçipal de sobre el altar mayor y ya estaban subidas las paredes casy fasta lo alto e en lo que se avia edificado fasta agora se avian gastado todos los maravedis que la dicha yglesia tenya, e no tenya la dicha yglesia con que continuar la dicha obra, y por causa de no tener bienes con que acabar de hazer la dicha capilla abia estado descubierta en los ynbiernos passados, y caso que los parrochianos

14 Archivo de la Casa de Plaza-Lazárraga (Duque de Sotomayor) [en adelante ACPL], Mayorazgo de Aránguiz, Legajo 1/14.



Fig. 4. *glesia de San Pedro, interior.* San Juan de Arteaga. 1515-1529 (cabecera). Aránguiz

> del dicho lugar tobiesen y tenyan buena yntençion y voluntad para le faboreçer y ayudar con sus bueyes e carros para traer los materiales, no tenia la dicha yglesia con que conprar las cossas nesçesarias e dar de comer a los canteros e ofiçiales que han de hazer y acabar la dicha yglesia asy de capilla como de tejado y lo otro nesçesario, e sobre ello abian traydo al dicho lugar de Aranguiz personalmente al señor licenciado Baldolibas provisor deste obispado de Calaorra y de la Calçada para que diese liçençia para vender las rentas y heredades que la dicha yglesia tenya pues no avia otros bienes con que la dicha yglesia se podiese acabar de hazer e cubrir".[15]

El vicario general y provisor del obispado, Hernando de Valdolibas, dio su consentimiento, en atención a la necesidad de la obra y al ofrecimiento del bachiller Juan Ortiz de Zárate, capellán mayor de la Capilla Real de Granada y beneficiado de la iglesia de Aránguiz. Este se había comprometido a prestar la cantidad necesaria para cerrar la bóveda y cubrir los tejados, con

15 ACPL, Mayorazgo de Aránguiz, Legajo 1/14.

la condición de que se le entregasen en prenda las tierras y heredades de la iglesia. Como reintegro del préstamo, percibiría las rentas anuales y las primicias de la parroquia, con la única reserva de once fanegas de trigo al año, destinadas al sostenimiento del servicio litúrgico. Los mayordomos hicieron constar que el capellán mayor había aportado, a lo largo del proceso constructivo, 80 000 maravedís. De ellos, había entregado 42 000 hacia 1521-1522, aunque durante los años transcurridos desde entonces se le habían devuelto 14 484. Según el documento, se le adeudaban 27 706 maravedís, cantidad a la que se añadieron otros 52 294 en el acuerdo de marzo de 1529, hasta alcanzar los 80 000 maravedís señalados. Por su parte, el maestro cantero San Juan de Arteaga se obligó a esperar hasta que el capellán hubiera recuperado dicha suma antes de que se reanudasen los pagos estipulados en el contrato para la construcción del nuevo templo, a cuyo cumplimiento se habían destinado las rentas y primicias de la iglesia.

En la renovación de la iglesia de San Pedro de Aránguiz intervinieron varios personajes destacados de esta pequeña localidad, casi todos pertenecientes a la familia Zárate. Posiblemente por esta circunstancia, el templo se proyectó con unas dimensiones muy superiores a las exigidas por la población de la localidad. Cabe pensar, asimismo, que la iglesia fue concebida inicialmente con una cabecera funeraria destinada a albergar los enterramientos de dicha familia, aunque siempre permaneció como espacio común de la parroquia.

El primero de los Zárate en enterrarse en la nueva cabecera fue Juan Ochoa de Zárate, esposo de María González Garibay y vecino de Aránguiz. Testó en Vitoria el 18 de noviembre de 1526 y, antes de fallecer, añadió dos codicilos, fechados respectivamente los días 24 y 26 de ese mismo mes. Para entonces, la cabecera de la iglesia ya se encontraba levantada y se había previsto distribuir sepulturas por el suelo del nuevo templo, de modo que los ingresos obtenidos mediante su venta contribuyeran a financiar las obras. Así, Ochoa de Zárate dispuso que fuera enterrado en San Pedro de Aránguiz:

> "en una sepultura nueva que mando hazer en la capilla nueba que agora se faze y se hedifica en la primera hylada junto a las gradas en medio de la capilla [*es decir, en la singular capilla presbiterial cuya cabecera se extiende sin solución de continuidad por el crucero*] donde mejor e mas agradable fuere a mis cabeçaleros e al señor bachiller mi hermano [*don Juan Ortiz de Zárate, capellán mayor de la Capilla Real de Granada*] e si les paresçiere a mis cabeçaleros que fasta tanto que las gradas de la dicha capilla sean traçadas e reformadas por el maestre de la obra de la dicha capilla e por los señores obispo o sus bicarios e por el señor bachiller mi hermano por donde han de ser las dichas gradas y sepulturas, digo que fasta tanto que mi cuerpo este depositado en una fuesa donde yaze mi señor padre". [16]

16 ACPL, Mayorazgo de Aránguiz, Legajo 1/8.

Una vez decidido el reparto de sepulturas, sus restos, y los de su padre, habían de ser trasladados a la nueva sepultura. Todo ello quedaba sujeto a la voluntad de su hermano el bachiller y a la de sus cabezaleros, con la única condición de que sobre su sepultura se colocase "una piedra con las armasençima de mis antepasados porque ayan memoria de mi anima e de mis defuntos". Además, entre las mandas del primer codicilo, recordó que dejaba ocho reales de plata "para maestre San Juan de Arteaga cantero" pues se los adeudaba.

La documentación conservada ofrece, ciertamente, un ejemplo elocuente de la función de sepulcro colectivo con la que fueron concebidos numerosos templos castellanos desde tiempos de los Reyes Católicos. Durante este periodo se facilitó el enterramiento en el interior de las iglesias a quienes contribuían a la construcción de un nuevo templo mediante la adquisición de sepulturas y el pago de las cantidades correspondientes cada vez que estas volvían a abrirse para acoger a otros miembros de la familia.[17]

Estos renovados templos, especialmente los de planta de salón o los constituidos por una única nave de gran amplitud, como el de Aránguiz, deben considerarse como verdaderas iglesias funerarias para la comunidad parroquial, pues fueron construidas para uso de todos los parroquianos, sin excepción. Vinieron a sustituir a las "claustras funerales" de la Baja Edad Media y, como empresas constructivas, compitieron con las capillas funerarias de promoción nobiliaria.

La nobleza, así como los clérigos mejor situados, muchos de ellos pertenecientes a familias nobiliarias, continuó promoviendo capillas funerarias propias. Sin embargo, sus pretensiones se vieron limitadas en numerosos templos parroquiales, donde ya no les resultaba tan fácil como anteriormente derribar muros para abrir capillas particulares ni apropiarse de las capillas mayores, como quizá pretendieron inicialmente los Zárate en Aránguiz. Frente a estas iniciativas se produjo una resistencia vecinal generalizada, pues las iglesias renovadas durante el siglo XVI habían podido construirse gracias a la aportación del conjunto de los vecinos. Estos reclamaron, y en muchos casos consiguieron, disponer de un verdadero templo parroquial destinado al uso de toda la comunidad.

Los nobles pudieron promover con mayor facilidad monasterios que sirvieran como lugares de enterramiento y lugar de conservación de la memoria familiar. Las circunstancias documentadas en Aránguiz corroboran esta interpretación, ya que los parroquianos tardaron en conceder a los Zárate una capilla privativa. Varios miembros de esta familia adelantaron importantes cantidades para acelerar la construcción de la iglesia, pero lo hicieron

17 Hemos tratado sobre este asunto en varias publicaciones, así en BARRÓN GARCÍA, Aurelio Á., "Martín Ruiz de Álbiz y San Juan de Arteaga, arquitectos...", pp. 267-270.

en calidad de préstamo, mientras que la financiación de la obra recayó sobre el conjunto de los vecinos y parroquianos. Finalmente, se cedió a los Zárate un espacio lateral. Su capilla constituye el único ámbito abierto en los muros de la nueva iglesia y rompe, o al menos altera, la unidad del diseño colectivo con el que se había concebido el templo.

En Aránguiz, la distribución de sepulturas para su venta entre los vecinos fue aprobada en 1527. El 6 de mayo, reunidos en el interior de la iglesia ante el escribano Diego Ortiz de Zárate, el cura y beneficiado del templo, los mayordomos y claveros, los representantes del concejo y el maestro cantero, denominado en esta ocasión "San Juan de Albiz"[18] acordaron y dispusieron que, dado que

> "en la yglesia se hazia e hedificaba una capilla nueba en la qual abia suelo virgen sin ronper e aver para sepulturas fasta tres ringleras las quales sepulturas no estaban tassadas biriguadas ni traçadas e a causa que no estaban tassadas las dichas sepulturas ninguna persona no queria ni abia querido enterrar ni tomar de las dichas sepulturas antes se enterraban las personas que se fallesçian al presente en sepulturas viejas de que la dicha yglesia resçibia mucho daño e agrabio a causa de lo susodicho. Por ende para que la dicha yglesia se pudiese remediar con los maravedis que por las dichas sepulturas diesen e las neçesidades que al presente tenia en que los dichos Fernan Martinez cura e Juan Martinez Mateo e Estibaliz de Sarralde por partes de la dicha yglesia e Juan Martinez Ramiro e Juan Diaz de Gobeo e Martin Gonzalez de Garibay por parte del dicho conçejo e maestre San Juan cantero para traçar las dichas huesas siendo todos conformes fallaron que la primera ylada fuese desde los pilares prinçipales fasta la mitad de las capilletas [*es decir, hasta las pequeñas capillas que se disponen a los lados del crucero que guarda unidad espacial con la capilla presbiteral*] donde diz que allaron quatorze fuesas de siete pies en largo e tres en ancho, e en la segunda ylada doze fuesas entre pilar e pilar del mismo conpas, e otra ylada terçera luego syguiente hazia / [a]baxo en que ansymismo allaron que avia quatorze fuesas del mysmo conpas, las quales dichas fuesas dixeron que tasaban e tasaron en esta forma: las primeras de la primera ylada de entre las capilletas en cada dos myl maravedis e las segundas en cada myll e quinientos maravedis e las de la terçera ylada a myll maravedis la qual viriguaçion e ta-

18 En el documento se lee Álbiz en lugar de Arteaga. Es posible que se trate de un *lapsus calami* significativo si verdaderamente había pasado por el lugar Martín Ruiz de Álbiz. De hecho, Arteaga y Ruiz de Álbiz habían de mantener un contrato de compañía desde que tomaron la obra de la Redonda. Así, el 29 de marzo de 1531 los herederos de ambos arquitectos otorgaron poder a Pedro Ortiz de Arteaga y a Hernando de Muniategui para cobrar lo que se debiera "en razon de los contratos y escrituras y obras y edefiçios que *en uno* hizieron e començaron de hazer los dichos Martin Ruiz de Albiz e San Juan de Arteaga maestros canteros"; ARCHV, Pl. Civiles, Lapuerta (F), C. 446-1. Veremos que, en la demanda que Íñigo de Zárraga presentó para el pago de la hechura de la capilla mayor, los procuradores de la parroquia dijeron que buena parte la había labrado un hermano suyo, en referencia muy probablemente a su primo Ruiz de Álbiz, si bien el argumentario procesal de los procuradores no debe tenerse en cuenta en el sentido literal de lo que expusieron, sino como una argucia judicial para evitar gastos.



Fig. 5. *Iglesia de San Pedro, cabecera.* San Juan de Arteaga. 1515-1529. Aránguiz

> saçion de las dichas fuesas de suso nombradas e declaradas en la forma suso dicha dixeron que fazian en la mejor forma e manera que podian e de derecho devian e por esta presente biriguaçion pedian e suplicaban al ylustre e muy reberendo señor don Alonso de Castilla, obispo deste obispado de Calahorra e la Calçada, e a sus provisores e vicarios generales que mandasen confirmar e aver por buena la dicha tasaçion e biriguaçion de todo lo qual dixieron a mi el dicho escribano que asi les diese por testimonio".[19]

El acuerdo fue presentado al vicario de la ciudad de Vitoria, el bachiller y canónigo Martín Díaz de Echabe. Los representantes de la iglesia alegaron que llevaban doce años trabajando en la reconstrucción de la capilla, dato que permite situar el inicio de las obras en 1515, y que carecían de recursos suficientes para proseguirlas. Por esta razón, solicitaban disponer del suelo del nuevo templo para distribuir las sepulturas y venderlas a los vecinos. El vicario de Vitoria emitió un informe favorable tras realizar una información testifical, en la que los declarantes afirmaron unánimemente que las obras de

19 ACPL, Mayorazgo de Zárate, Legajo 1/20. Uno de los testigos fue Martín Ortiz de Zárate, sobrino del capellán mayor de Granada.

la nueva construcción se habían prolongado durante doce años. En consecuencia, el 4 de julio los provisores del obispado concedieron la licencia solicitada, pues la obra emprendida estaba valorada en más de 6000 ducados "e çierta parte esta fecho e hedificado e resta mucho por hazer e que la renta de la yglesia no basta para ello". Asimismo, se advertía del peligro que correría lo ya construido si las obras no se completaban antes del invierno: "si no se acabase este berano y entrase el ynvierno con las muchas llubias e fortunios el hedifiçio que esta fecho resçibiria mucho dapno". También señalaron que, con respecto al templo anterior, la nueva iglesia "se ha ensanchado e alargado entre las gradas de la capilla mayor e las sepulturas e enterramientos primeros ay çierto sytio e tierra desocupada para tasar e bender por sepultura entre los parrochianos vezinos del dicho lugar".[20] El documento aludía así al espacio que, en continuidad espacial con la cabecera, desempeña la función de crucero (Fig. 5).

Sin embargo, el 20 de febrero de 1529, encontrándose en Aránguiz el bachiller Juan Ortiz de Zárate, capellán mayor de la Capilla Real de Granada, visitó la localidad el licenciado Hernando de Valdolibas, provisor y vicario general del obispado. El capellán mayor, el cura y los mayordomos presentaron al provisor episcopal una petición para que se revocase parcialmente la licencia de apertura de sepulturas concedida en 1527. Solicitaron que no se abriesen enterramientos en el espacio comprendido entre los pilares y las gradas del altar mayor, sino que este quedase libre para disponer en él altares, gradas y asientos destinados a los hombres. La peculiar configuración de la primera capilla de la iglesia aconsejaba mantenerla libre de sepulturas. Los peticionarios entendían que era conveniente que

> "las gradas y cançelos quedasen sanos y enteros para la deçençia e ornato de la yglesia e para el serviçio de los altares e asyentos de los onbres syn entrexer asyento de las mugeres con ellos [*era habitual que ellas se sentaran en las losas de las sepulturas de sus familias*] e por quitar los ynconvenietnes que de lo contrario se syguen, mandando ansymismo a las mugeres que no tengan asyento en los dichos pilares arriba [*es decir, desde los pilares hasta las gradas del altar mayor*] antes esten e asyenten en las sepuluras que estubieren a los pilares abaxo cada una dellas en su horden".[21]

De este modo, se respetaba la costumbre documentada según la cual las mujeres podían, o debían, sentarse sobre las lápidas de las sepulturas perte-

20 ACPL, Mayorazgo de Aránguiz, Legajo 1/9. Los provisores repitieron el acuerdo en su licencia, pero para expresar las hiladas de sepulturas escribieron renques: "desde las gradas del altar mayor de la dicha yglesia hasta el renque primero de las sepulturas hay suelo byrgen sin ronper fasta tres renques". Se deduce del documento que el nuevo templo se alargó a partir de la cabecera del viejo edificio medieval.

21 ACPL, Mayorazgo de Aránguiz, Legajo 1/11. La petición fue aprobada por el provisor del obispado.

necientes a sus padres o familiares; es decir, cada una en el lugar y el orden que le correspondían, tal como expresa el documento transcrito.

A continuación, el provisor aprobó y ordenó que se retirasen las sepulturas ubicadas en esta zona privilegiada. Conviene recordar que precisamente Juan Ochoa de Zárate, hermano del capellán mayor, había solicitado ser enterrado en el centro de la franja que se acordó despejar.

El bachiller Juan Ortiz de Zárate, capellán mayor de la Capilla Real en la catedral de Granada entre 1526 y 1532,[22] que, además, era arcipreste de Armentia y beneficiado de San Pedro de Aránguiz, desempeñó un papel especialmente relevante en la edificación del nuevo templo debido a los préstamos que concedió para concluir y cubrir la capilla principal, obras que pudieron finalizarse en 1529 gracias a su intervención. Es desconocido, sin embargo, si también participó en la elección del arquitecto o si llegó incluso a facilitar un diseño o una traza para la iglesia. Como capellán mayor, gestionó los gastos correspondientes a la Capilla Real, aunque el edificio, cuya fundación databa de 1504, se hallaba concluido en 1517. También intervino en la continuación de las obras del monasterio de Santa Isabel la Real de Granada, de modo que anduvo en permanente contacto con artistas de ambos edificios. De hecho, en su testamento mencionó al arquitecto Juan de Marquina y a maestre Bartolomé, rejero de Jaén que, durante su mandato, forjó la reja de la capilla del Sagrario. Ortiz de Zárate no ocupaba el cargo de capellán mayor cuando se contrató la iglesia de San Pedro de Aránguiz, pero muy probablemente era uno de sus capellanes perpetuos desde hacía años, como su hermano.

El capellán mayor estaba estrechamente vinculado a su localidad natal y disponía de una vivienda singular. En 1529 retornó, al menos temporalmente, a Aránguiz donde adquirió nuevas tierras muy cercanas a la iglesia, probablemente con el propósito de agrandar las casas de su propiedad que más adelante heredaría el poseedor del mayorazgo Zárate que pretendía fundar. En febrero de aquel año compró de Juan Fernández de Aránguiz, zapatero, unas casas con huerta, era y portegado —es decir, con pórtico, atrio o cobertizo— por 29 000 maravedís.[23] Además, entre 1512 y 1531 adquirió varias fincas de labranza en Aránguiz o en las poblaciones vecinas.[24]

Se conservan relaciones e inventario de cuentas, escrituras, sentencias y otros papeles, redactados en abril de 1529, con ocasión del primer regreso del capellán a Granada. Estos papeles incluyen una relación de las numero-

22 LÓPEZ, Miguel A., "El clero secular de la diócesis de Granada en 1527", *Chronica Nova*, 30 (2003-2004), p. 651.

23 ACPL, Mayorazgo de Zárate, Legajo 1/21.

24 ACPL, Mayorazgos de Zárate y Aránguiz, Legajo 1/8-30.

sas tierras adquiridas en su lugar de nacimiento y la mención de "la liçençia para el enterramiento de las capilletas dando quarenta ducados".[25] De modo que en un momento indeterminado había reservado para si —y seguramente para su familia— ambas capilletas de la cabecera como lugar de entierro, seguramente después de renunciar a ocupar el espacio central de la cabecera como sugiere el testamento de 1526, arriba comentado, de su hermano Juan Ochoa de Zárate.

Fue otro hermano, igualmente llamado Juan Ochoa de Zárate, también capellán en Granada, quien adquirió la capilla que acabó conteniendo el enterramiento familiar. Está situada en el lado del Evangelio y está adornada con escudos de los Ochoa y/o Ortiz de Zárate, dispuestos tanto en la pared como en el ático del retablo, concluido con anterioridad a 1578.

El capellán mayor otorgó testamento en Granada el 4 de mayo de 1532.[26] Aunque había contribuido decisivamente a construir y cubrir la capilla principal de Aránguiz, pidió ser sepultado en Granada, en el lugar donde eran enterrados los capellanes mayores. No obstante, dispuso que, si surgía algún

25 ACPL, Mayorazgo de Zárate, Legajo 1/21 y 1/32. En el inventario se relacionan cuatro sillas de Granada a la morisca con respaldo y clavazón, sillas "de costillas" y respaldo, un brasero grande de cobre, un repostero y una antepuerta con escudo de los Zárate, abundante vajilla de peltre, ropa y enseres de servicio en la casa. Los tapices colgaduras se valoraron en 200 ducados cuando en 1636 se hizo inventario de los bienes de Catalina de Zárate y Ozaeta, heredera del mayorazgo Zárate en Aránguiz y esposa de Juan Pérez de Lazárraga, vecino de Oñate. Había heredado la casa y palacio de Aránguiz y otra casa en Granada. Aparte de una renta anual de 146 046 maravedís y 1500 ducados en censos, poseía 1000 ducados en plata de vajilla, 1500 en joyas y otros bienes entre los que destaca, por su rareza, un retrato guarnecido de oro de las madres Luisa y Juana Rodríguez, monja y escritora burgalesa tenida entonces por santa; ACPL, Mayorazgo de Lazárraga, Legajo /135; Mayorazgo de Aránguiz, Legajo 1/52 y Seles, Legajo 1/41. Véase también, AGUINAGALDE, Borja de, *Palacio de Plaza - Lazarraga de Oñate. Breve reseña histórica sobre la formación del archivo. Con un apéndice genealógico*, [San Sebastián], Philobiblon / Sociedad de Bibliófilos de Guipúzcoa, 2013, p. 14 y nota n.º 42.

26 ACPL, Mayorazgo de Aránguiz, Legajo 1/15. El capellán mayor no añadió ningún donativo para la iglesia de San Pedro de Aránguiz. Si mencionó que del gasto de 300 000 maravedís, que el emperador había ordenado gastar en el monasterio de Santa Isabel de Granada, aún se debían 6000 o 7000 maravedís que ordenó pagar, con otros 6000 que legó a la priora del convento. También recogió que se adeudaba a la fábrica de la Capilla Real entre 50 000 y 53 000 maravedís de los 2300 ducados que su majestad mandó gastar en la capilla —"se libraron para los reparos de la capilla y rejas y puertas"—. Igualmente se debía pagar una deuda de seis o siete ducados que mantenía con maestre Bartolomé "de vino y otras cosas de frutas"— tal vez por alguno de los alboroques acostumbrados a regalar cuando se finalizaba una obra que, en este caso seguramente sería por la reja de la capilla del Sagrario—. Apuntó igualmente lo que había de pagarse a Juan de Marquina por la madera, tabla y otros materiales. Dispuso que se devolviera al capellán Chaves un libro titulado "Catalogus hereticorum", es decir, la conocida publicación que el inquisidor dominico Bernardo de Luxemburgo había publicado en 1522 —reeditada en 1523, 1524, 1526 y 1529— para combatir las herejías desde los primeros tiempos del cristianismo hasta Lutero: BERNARDO LUTZENBURGO, *Catalogvs Haereticorvm, omnium penè*, Colonia, [Hittorp], 1522, 1523...

impedimento, su cuerpo fuese depositado provisionalmente en la iglesia de San José de Granada, hasta que sus herederos y albaceas pudieran trasladar sus huesos a Aránguiz, al lugar de enterramiento de sus padres y hermanos, que todavía no se encontraba determinado ni concretado, pero que lo tendría comunicado con la familia.

En cuanto a la sucesión de sus bienes, estableció que durante los primeros diez años los disfrutase su primo San Juan, abad de Legarda. Posteriormente, y durante el resto de su vida, pasarían a su hermano Juan Ochoa de Zárate, capellán de la Capilla Real de Granada. Finalmente, recaerían en su sobrino Juan Ortiz, hijo de su hermano Martín Ortiz de Zárate. A este último le ordenó que designase un heredero encargado de conservar y transmitir íntegramente el patrimonio, sin poder dividirlo ni enajenarlo.

También Juan Ochoa de Zárate, capellán perpetuo de la Capilla Real de Granada entre 1514 y 1572, recordó en su testamento la iglesia de su lugar de nacimiento. Aunque en este documento, otorgado en Granada el 2 de noviembre de 1572,[27] pidió ser enterrado en la ciudad andaluza —en la Capilla Real, allí donde se enterraba a los capellanes—, fundó una memoria de misas en la iglesia de San Pedro de Aránguiz, donde estaban enterrados sus antepasados y donde había adquirido una capilla para enterramiento de su sucesor y sucesores en el tronco del mayorazgo de los Zárate que comenzaría con su sobrino —Juan Ortiz de Zárate— y lo continuarían herederos legítimos, con exclusión de los hijos bastardos y los clérigos.

Identificó la capilla señalando que estaba dedicada a la Trinidad[28] y que la había hecho edificar y labrar por completo. En cualquier caso, resulta fácil localizarla, pues fue la única capilla que los parroquianos permitieron abrir en los muros de la nueva iglesia, concebida finalmente como una iglesia funeral de carácter igualitario para el conjunto de la comunidad vecinal. Para mayor elocuencia del carácter familiar de este espacio, las paredes y la clave de la bóveda fueron ornamentadas con las armas de los Ochoa de Zárate (Fig. 6). En la tortera principal de la bóveda se talló un roble con cinco panelas dispuestas en sotuer como las llagas de Cristo. Este elemento heráldico se repite en el segundo cuartel —en la siniestra superior— de las armas representadas en los escudos de la capilla. En el primer cuartel van nueve panelas en tres filas que también representan la heráldica de los Zárate que se

27 ACPL, Mayorazgo de Aránguiz, Legajo 1/23; testamento de Juan Ochoa de Zárate.

28 Los encasamentos superiores del retablo están reservados a la representación de la Trinidad. El banco y el primer cuerpo muestran escenas de la Pasión. Sobre la Piedad, o Quinta Angustia, que preside la caja central, Dios Padre y el Espíritu Santo, efigiado en forma de paloma, reciben a Cristo en un rompimiento de gloria; además, el Crucificado del ático se sitúa en línea con las otras dos personas de la Trinidad. En las casas laterales del segundo cuerpo, la aparición trinitaria en el encinar de Mamré (o Mambré) y la Transfiguración de Jesús en el monte Tabor



Fig. 6. *Retablo de la capilla Zárate y escudos.* H. 1570. Aránguiz

completa con un tercer cuartel —pues se trata de un escudo medio partido y cortado— con dos lobos pasantes superpuestos o en palo que corresponden a los apellidos Ortiz y Ochoa que emplearon unos u otros miembros de la familia según el caso.

Para el servicio de la capilla había enviado desde Granada diversos ornamentos bordados y había encargado la confección de una manga de cruz, un palio para el Santísimo Sacramento, palias y otros objetos litúrgicos. Dispuso que todos ellos se guardasen en cajones situados en la propia capilla y cerrados con dos llaves. Además, había fundado un arca de misericordia, dotada con 150 fanegas de trigo anuales, que debían repartirse entre los pobres y necesitados de Aránguiz y de su comarca.[29]

Puesto que la capilla de los Zárate estaba concluida antes de noviembre de 1572, cabe sostener que para entonces también se había cerrado la primera bóveda de la nave, en cuyos muros está abierta la capilla de los Zárate. También el retablo se levantó en estos años pues consta un pago en abril de

29 ACPL, Mayorazgo de Aránguiz, Legajo 1/23 y 1/25. Aránguiz forma parte de la Hermandad de Badayoz o Badajoz en la que se integraba junto con Antezana, Artaza, Asteguieta, Foronda, Guereña, Legarda, Lopidana, Mandojana, Mendiguren, Otaza, Ullíbarri-Viña y Yurre.



Fig. 7, izq. *Dios Padre con corona imperial con diadema, arco y mitra.* Izq. *Pórtico de la iglesia de San Andrés.* Íñigo de Zárraga. H. 1567. Estarrona (Álava)
Dcha. *Trinidad en la capilla Zárate.* Taller de Íñigo de Zárraga. H. 1570. Aránguiz

1578.[30] El retablo puede relacionarse con el taller de Íñigo de Zárraga (cantero y escultor † 1579) quien pudo contar en la arquitectura de la capilla con la colaboración de Pascual de Larrahondo, pues trabajaron juntos con frecuencia. Observamos una estrecha relación entre la figura de Dios Padre situada en la caja central del segundo cuerpo del retablo y la imagen que preside la portada de la iglesia de Estarrona, obra documentada de Zárraga (Fig. 7). Ambas figuras presentan un rostro similar, visten indumentarias semejantes y portan una corona imperial con arco y mitra, modelo y atributos poco frecuentes en otras partes de España. Dios Padre viste este mismo tipo de corona en una estampa, a página completa, del misal calagurritano de 1554 y, como elemento aislado, la utilizaron en el taller de los Ayala al labrar los sagrarios de Obécuri (Burgos) y Zúñiga (Navarra).[31] El misal del obispado fue impreso en Lyon por Gaspar Trechsel después de una estancia en Viena de donde hubo de traer la matriz xilográfica que muestra el monograma HSK de Hans Springinklee (H. 1490- d. 1522, h. 1540).

30 ACPL, Mayorazgo de Aránguiz, Legajo 1/29: el 14 de abril de 1578 don Rodrigo Eguíluz otorgó, por el retablo, carta de pago de cuarenta ducados a favor de Ortiz de Zárate. No hemos logrado consultar este documento.

31 BARRÓN GARCÍA, Aurelio Á., "Del retablo mayor de Zúñiga (Navarra) y de la obra de sus autores: Juan y Francisco de Ayala, Juan Ruiz de Heredia y Pedro de Gabiria", *Santander. Estudios de Patrimonio*, 7 (2024), p. 104. El grabado de Springinklee se data entre 1516 y 1522: PASSAVANT, Johann David, *Le peintre-graveur*, Leipsic Rudolph Weigel, 1862, Tome Troisieme, n.º 63, pp. 241-242; DODGSON, Campbell, *Catalogue of early German and Flemish woodcuts preserved in the Department of Prints and Drawings in the British Museum*, London, William Clowes and Sons, 1903, vol. I, p. 411; *The new Hollstein German engravings, etchings and woodcuts, 1400-1700, Hans Springinklee. Part II*, Ouderkerk Aan den Ijssel, Sound & Vision publ., 2010, pp. 2-3, cat. n.º 1 (Dieter Beaujean, compiler; Rainer Schoch, editor).





Fig. 8. *Dios Padre bendiciente con corona imperial mitrada*. H. 1520, reutilizada en 1554. Hans Springinklee (HSK). *Missale secundum consuetudinem Calagurritan[ensis] et Calciaten[sis] ecclesiarum*, Lugduni, Gaspar Trechsel, 1554.

Es probable que esta tipología de corona sacra se difundiera a través de grabados de la propaganda de los Habsburgo que buscaba legitimar y patrimonializar su derecho al trono imperial.[32] Sobre todo nos interesan las

32 En el ámbito alemán Dios Padre, como rey de reyes, adoptó los atributos del emperador: el cetro, el orbe y la corona que tuvo dos representaciones: una cerrada con arco rematado en una cruz y mitra dentro del cerco, y otra de tipología real con cuatro diademas arqueadas de uso más frecuente, si hacemos salvedad de las representaciones divinas con la triple corona o tiara papal. Dios Padre luce la corona mitral del Sacro Imperio Romano Germánico en cuadros de Urban Görtschacher (H. 1485-1530) y de Michael Ostendorfer (H. 1490 - † 1559): en *La leyenda de Susana* en el Belvedere de Viena y en la *Aparición de Dios Padre al rey David* en la Pinacoteca del Castillo de Praga, datadas ambas pinturas hacia 1520. Un ejemplo temprano y elocuente es la *Coronación de María* (1514, Museo de Historia del Arte de Viena, https://www.khm.at/kunstwerke/kroenung-mariae-1046) de Han Süss von Kulmbach (H. 1480-1522), pues se ven tres tipos de corona: Dios Padre lleva corona imperial con mitra mientras que el Hijo porta tiara y ambos disponen sobre María una corona real con diademas arqueadas. Entre las primeras estampas que presentan a Dios Padre con corona mitral se encuentran *La creación de Eva* y *La visión Ezequiel* de Hans Brosamer que no es fácil imaginar que se conocieran en la zona (Biblia de Lutero, *Biblia: das ist: Die gantze Heilige Schrifft*, Wittenberg, Hans Lufft, 1550, reeditada hasta 1575, KOCH, Robert A., *The Illustrated Bartsch 17. Early German Masters. Hans Brosamer. The Hopfers*, New York, Abaris Books, 1981, pp. 23 y 25. Con estampas simplificadas se publicó como *Biblia Veteris Testamenti et historiae, artificiosis picturis effigiata*, Frankfurt am Main, Hermannum Gulffericum, 1552. Brosamer fue seguido por Virgil Solis (*Biblische Figuren*, Frankfurt am Main, David Zephelium, 1562, láms. Isaías I, Ezequiel I, Apocalipsis XII).

La corona con mitra, de inspiración bizantina, alude al derecho divino, a la sacralidad de la institución y al deseo de unir el poder temporal y la autoridad religiosa. Federico III, que había sido coronado emperador en Roma, fue reenterrado en Viena en 1513 por su hijo Maximiliano con una corona mitrada dispuesta sobre su cráneo que se reprodujo en la losa

sepulcral de su monumental tumba que comenzada en 1467 por Nikolaus Gerhaert (activo H. 1450-1473) fue finalizada en 1517, aunque parece que la losa estaba concluida con anterioridad al fallecimiento de Gerhaert; KIRCHWEGER, Franz; SCHMITZ-VON LEDEBUR, Katja; WINTER, Heinz y ZEHETNER, Franz (eds.), *In Hoc Precioso Monomento. Die Bestattung Kaiser Friedrichs III. im Wiener Stephansdom*, Wien, Holzhausen Verlag, 2019, pp. 173-198 y los textos de Stefan Roller y Michail A. Bojcov, pp. 43-82.

Esta peculiar corona se difundió con las representaciones y grabados de los emperadores Maximiliano I y Carlos V, como herederos del Sacro Imperio Romano Germánico y de Carlomagno que fue efigiado, como Maximiliano, con corona mitral en la monumental serie de grabados que componen el *Triunfo del emperador Maximiliano I* (1516-1518, impreso en 1526, https://sammlungenonline.albertina.at/objects/330062/der-triumphzug-kaiser-maximilians-i-die-ahnen-kaiser-maxim, o cuando el emperador presenta a sus antepasados, https://sammlungenonline.albertina.at/objects/330061/der-triumphzug-kaiser-maximilians-i-die-ahnen-kaiser-maxim. También en el *Arco de Triunfo*, creado por Durero de 1512 a 1515, todos los emperadores presentes, de Carlomagno a Maximiliano, portan la corona mitral, representada con detalle sobre la linterna de la cúpula superior, como punto culminante, óptico y simbólico de un programa de legitimación y glorificación de los Habsburgo: https://sammlungenonline.albertina.at/objects/381597/die-ehrenpforte-kaiser-maximilians-i-teildarstellung, https://sammlungenonline.albertina.at/objects/381609/turmbekronung-und-misterium-die-ehrenpforte-kaiser-maximili?ctx=10d8a09bee7fdb9f2251cc7558c12daba5f679cd&idx=19#; SCHAUERTE, Thomas Ulrich, *Die Ehrenpforte für Kaiser Maximilien I. Dürer und Altdorfer im Dienst des Herrschers*, München / Berlin, Deutscher Kunstverlag, 2001, pp. 25, 42-48, 54-64. Es significativo que esta corona, que hubo de crearse para Maximiliano, se encuentre entre las ilustraciones que Durero añadió, en 1514, a un *Libro de oraciones* escrito e iluminado para este emperador: precisamente viste la cabeza de San Maximiliano el Confesor; https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb00087482?page=60,61. Del mismo modo se presenta en el grabado de Hans Springinklee *Maximiliano presentado al Todopoderoso por sus santos patronos* (1519, https://www.metmuseum.org/art/collection/search/404534).

La corona mitral se creó a partir de la corona imperial del siglo X que tiene un arco central y frontal que obligó a disponer la mitra de modo transversal, a diferencia de como la visten los obispos. Carlos V empleó una corona con mitra en la ceremonia de coronación como rey de romanos en Bolonia en 1530 (Nicolas Hogenberg, https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_SL-5238-61). En una crónica del acontecimiento se describió detalladamente:

> "questo diadema prezioso ed imperiale vedevasi differente dalle altre regali corone: percioché conteneva sotto di sé una certa mitra, quasi di forma episcopale, più bassa, più aperta, non tanto acuta, ed aperta dal lado della fronte e non delle orecchie, sopra la quale eravi un cerchietto d'oro e semicircolo, in cui stava infisso un piccolo globo con una croce"; GIORDANI, Gaetano, *Della venuta e dimora in Bologna del sommo pontifice Clemente VII per la coronazione di Carlo V imperatore celebrata l'anno MDXXX*, Bologna, Fonderia e tip. gov. - Alla Volpe, 1842, p. 446.

La corona mitral se reprodujo sobre las armas de los Habsburgo en los retratos de Maximiliano I por Durero (en los retratos xilográficos y en el cuadro de 1519, Museo de Historia del Arte de Viena, https://www.khm.at/kunstwerke/kaiser-maximilian-i-617) y en las estampas de Carlos V, por ejemplo las xilografías de Hans Weiditz (H. 1519, Albertina de Viena, https://sammlungenonline.albertina.at/objects/383048/kaiser-karl-v), de Lucas Cranach el Joven (MET, https://www.metmuseum.org/art/collection/search/625369), de Michael Ostendorfer, impresa en Núremberg por Hans Guldenmundt (Fundación Castillo de Friedenstein de Gotha, Alemania) que fue versionada por de Erhard Schoen en 1528 y por Cornelis Anthonisz (The British Museum, https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1845-0809-1571). Un grabado de Niklas Stör (H. 1503 -† 1562) publicado en 1544 por Gundenmundt presenta a Carlos V sentado en trono, con cetro, orbe y tocado con la corona imperial con mitra, en







Fig. 9, arriba. *Detalles de* La magnifique et sumptueuse pompe funèbre... *: corona imperial con mitra e ínfulas —atributos sacerdotales—, columnas de Hércules con la divisa* Plus oultre *y coronas mitral y real en sus remates*. Hieronymus Cock (inven.), Joannes y Lucas van Doetecum (sculp.). 1559, https://memoirevive.besancon.fr/ark:/48565/gsdwt-23b5xpq/c834fbdc-b6d5-478b-86bc-a089865c4274

Fig. 9, izq. *Insignias imperiales entre las columnas de Hércules —interpretadas como pilastras— y, a continuación, pilastras del pórtico de Estarrona y del retablo de los Zárate en Aránguiz*

estampas que reprodujeron las exequias del emperador Carlos V, pues es posible que Zárraga las tomara como fuente para el pórtico de Estarrona ya que emplea tanto el modelo de corona mitral —incluido el adorno geométrico de la mitra—como las pilastras con capiteles corintios reproducidas en el último grabado de una publicación de 1559 sobre las pompas fúnebres de Carlos V que se celebraron en la catedral de Santa Gúdula de Bruselas, y fueron impresas en francés, español, italiano, neerlandés y alemán (Fig. 9).[33]

postura semejante a la utilizada en 1517 por Erhard Schön para efigiar al papa San Gregorio; STRAUSS, Walter S., *The Illustrated Bartsch 13 (commentary). German Masters of the sixteenth century. Erhard Schoen, Niklas Stoer*, New York, Abaris Books, 1984, pp. 54, 215, 475, 637-638.

33 *La magnifique et sumptueuse pompe funèbre faite aus obseques, et funérailles du tresgrand, et tresvictorieus empereur Charles cinquième, célébrées en la ville de Bruxelles le XXIX jour du mois de décembre M.D.LVIII par Philippes roy catholique d'Espaigne son fils*, Anvers, Christophle Plantin, 1559.

Existen, sin embargo, diferencias de calidad muy notables entre la talla de Dios Padre en Estarrona y la figura de Aránguiz, de modo que los relieves del retablo de la capilla Zárate —algunos de ellos particularmente desmañados— deben atribuirse al taller, quizá a Juan u Ortuño de Zárraga, hijo y sobrino de Íñigo, respctivamente.

La nave de la iglesia se cerró siendo Juan Ortiz de Zárate el primer poseedor del mayorazgo fundado por su tío homónimo, pues contribuyó económicamente para que la parroquia de San Pedro de Aránguiz prosiguiera la construcción y cerrara su segunda y última capilla. En 1576 suscribió varios censos destinados a financiar y continuar "las obras de la iglesia" y, más concretamente, a "acabar de çerrar la segunda capilla de algiberia [*con aljibas, algivas u ojivas, es decir, con nervios de crucería*] e toba que esta fecha en la dicha yglesia", así como a cubrirla con una techumbre de madera y teja.[34] La iglesia contaba con licencia del provisor y vicario del obispado, el licenciado Francisco Vicio, para tomar a censo hasta 300 ducados con los que proseguir las obras. Esta autorización había sido concedida el 28 de mayo de 1574 y fue renovada en abril de 1576 por Alonso Osorio, visitador general, pero no se conocen noticias sobre el cantero encargado.

Para concluir el análisis del proceso constructivo de la capilla mayor, examinaremos una demanda presentada ante la audiencia arzobispal de Zaragoza relativa al pago de las obras de la capilla.[35] Este documento resulta especialmente interesante porque menciona a un hasta ahora desconocido heredero de San Juan de Arteaga: San Juan de Larraondo (o Larrahondo).

Hemos visto como el cantero San Juan de Arteaga había renunciado en 1529 al cobro de las rentas y primicias para que la iglesia pudiese tomar un préstamo de 80 000 maravedís de Juan Ortiz de Zárate que permitiera cerrar la capilla mayor y su tejado. Asimismo, consintió que la devolución del préstamo al bachiller Zárate tuviera prioridad sobre la restitución de su derecho a percibir las rentas y primicias, conforme a las condiciones establecidas en el contrato de la obra. Es posible que una situación similar se produjera durante la construcción de los muros y el cerramiento de las dos capillas de la nave. Por ello, la liquidación de las cuentas correspondientes a la capilla presbiteral se prolongó durante años. Incluso cabe la posibilidad de que nunca llegara a formalizarse un finiquito definitivo, pues San Juan de Arteaga había fallecido en noviembre de 1529 y sus herederos directos pudieron tener dificultades para percibir las cantidades adeudadas ya que las obras se detuvieron durante muchos años.

34 ACPL, Mayorazgo de Zárate, Legajo 1/42.

35 Archivo Diocesano de Zaragoza [en adelante ADZ], Apelaciones, Caja 88-5 que es la referencia documental para el relato que sigue, a menos que se indique lo contrario.

En este contexto, Íñigo de Zárraga, escultor vecino de Ábalos (La Rioja), cesionario de los bienes de San Juan de Larraondo y apoderado suyo, intentó percibir las cantidades que la fábrica de Aránguiz adeudaba por las obras de la capilla mayor. Para ello recurrió a la jurisdicción eclesiástica del obispado de Calahorra-La Calzada. En septiembre de 1569, Zárraga, en "birtud del poder en causa propia que tengo de Sant Joan de Larraondo hijo del maestre Pascual de Larraondo vezino del lugar de Mendiola" (Álava),[36] expuso ante el provisor del obispado

> "que maestre San Joan de Arteaga vezino que fue de Arteaga que es en el condado de Bizcaya tomo a hazer una hobra en Sant Pedro de Aranguiz en la forma y segun que se contiene en cierta escritura firmada y signada de escribano publico de la qual ago presentaçion [*se presentó en la audiencia episcopal de Calahorra-La Calzada, pero no se encuentra en los papeles de la apelación trasladada ante el metropolitano de Zaragoza*] y es asi que el dicho maestre San Joan de Arteaga hizo conforme al dicho contrato la dicha hobra de hochabo y parte de la sancristia que es la mayor parte della y aunque no la hacabo esto fue sin culpa suya y fue por muerte que le sobrevino y asi la dicha yglesia y mayordomos della le quedaron debiendo todo lo que obro conforme al dicho contrato que es lo que tengo referido [*tampoco consta la cantidad*] y el dicho maestre Sant Joan por su testamento y ultima voluntad de que asi mesmo ago presentacion [*documento que no se adjuntó en la audiencia zaragozana*] mando su hazienda e ynstituyo por su heredero unibersal al dicho San Joan de Larraondo su nyeto el qual fue emancipado [*luego era de menor edad*] y me zedio su derecho y dio poder en causa propia para cobrar para mi mesmo lo que a el dicho su abuelo y a el como a su heredero se le debia y debe de la dicha hobra conforme a el dicho contrato y para haberiguaçion de lo que se debe de la dicha hobra es nesçesario que se tase lo qual es de derecho y es conforme a el dicho contrato, por tanto a vuestra merçed pido como de derecho mejor lugar aya mande a los mayordomos de la dicha yglesia y a el cabildo y benefiçiados della y a el conçejo y vezinos del dicho lugar de Aranguiz nombren de su parte un tasador porque yo estoy presto y çierto de nombrar de mi parte otro y en caso de discordia nombre vuestra merçed terçero".

36 Pocas noticias se conocen de Pascual de Larrahondo que colaboró con Íñigo de Zárraga. Ambos contrataron en 1565 la construcción de una puerta, posiblemente efímera, para adorno del recibimiento de la reina Isabel de Valois. Debía disponerse en la salida de Vitoria hacia la Magdalena; MARTÍN MIGUEL, María Ángeles, *Arte y cultura en Vitoria durante el siglo XVI*, Vitoria, Ayuntamiento de Vitoria, 1998, pp. 56 y 493. Pascual de Larrahondo, realizó en 1555 el segundo tramo de la iglesia de Ascarza (Álava) que se cierra con nervios combados. También hizo el campanario y en 1571 se obligó a levantar otro en la iglesia de Oquina (Álava). En 1561 tasó la obra realizada en la cabecera de la iglesia de Otazu que volvió a valorarse más tarde en 1572, pues estaría en distinta fase constructiva —en esta ocasión por Íñigo de Zárraga—. Pudo trabajar en la iglesia de Mendiola; ENCISO VIANA, Emilio; PORTILLA VITORIA, Micaela Josefa y EGUÍA LÓPEZ DE SABANDO, José, *Catálogo monumental Diócesis de Vitoria. IV. La Llanada Alavesa Occidental*, Vitoria, Caja de Ahorros Municipal de Vitoria, 1975, pp. 287 y 572; UGALDE GOROSTIZA, Ana Isabel, *Una mirada al cielo. Iconografía de las claves de bóveda de la Diócesis de Vitoria*, Vitoria, Diputación Foral de Álava, 2007, p. 416.

Además, en el momento inicial de la demanda, sustanciada ante la audiencia episcopal de Calahorra-La Calzada, el escultor de Ábalos solicitó que no se dispusiera de los bienes de la iglesia para ningún otro gasto. El pleito, con la documentación aportada y las probanzas fue muy extenso ya que en el proceso se dijo que la demanda contenía más de 300 folios. La parroquia había alegado la renuncia temporal a las rentas y primicias que San Juan de Arteaga había consentido en 1529. Sin embargo, el provisor episcopal, el licenciado Francisco Vicio, ordenó al cabildo, a los mayordomos y a los vecinos de Aránguiz que, en el plazo de tres días, notificaran el nombramiento de un oficial cantero que habría de reunirse con el designado por Zárraga para averiguar el valor de la obra de la capilla. Una vez realizada la valoración, ambos tasadores debían declarar su parecer ante el propio provisor.

La representación de la iglesia, en octubre de aquel mismo año de 1569, impugnó la resolución y se opuso a la tasación. Lo más interesante es que, en su contradicción ante la audiencia metropolitana de Zaragoza, se resumieron los documentos presentados previamente ante la audiencia episcopal de Calahorra-La Calzada, entre ellos el contrato original de 1514 o 1515. Según alegaron los procuradores de la iglesia, San Juan [de Arteaga] había tomado la obra a medias con maestre Ochoa, quien, según afirmaban, había trabajado mucho más que San Juan. Sin embargo, esta declaración debe interpretarse probablemente como una estrategia procesal encaminada a dificultar la resolución de la reclamación. Como hemos visto, la documentación conservada menciona únicamente a Arteaga y, en varias ocasiones, señala expresamente que él hacía o había construido la capilla mayor. Ni siquiera Íñigo de Zárraga, al presentar su demanda, recordó la participación de maestre Ochoa, pese a que reclamaba precisamente el pago que consideraba adeudado a uno de sus herederos o parientes, pues seguramente San Juan de Larraondo era también nieto o pariente de Ochoa de Larraondo, ya que creemos que el citado maestre Ochoa puede identificarse con Ochoa de Larraondo, maestro cantero de Burgos que fue propuesto, el 22 de febrero de 1533, por los herederos de los arquitectos de la Redonda, entre ellos la viuda y los hijos de San Juan de Arteaga, para tasar las obras ejecutadas por Martín Ruiz de Álbiz y San Juan de Arteaga en el templo logroñés.[37]

37 BARRÓN GARCÍA, Aurelio Á., "Martín Ruiz de Álbiz y San Juan de Arteaga, arquitectos...", p. 280. Entonces propusimos identificar a Ochoa de Larraondo con Ochoa de Arteaga, maestro cantero al que se atribuyen, entre otras intervenciones, las obras del arco de Santa María de Burgos. Sin embargo, actualmente esta identificación nos suscita dudas, dado que los sucesores o parientes de Ochoa de Larraondo vivieron en Mendiola y tuvieron un menguado reconocimiento. Con todo, es posible que Pascual de Larrahondo se hiciera cargo de la construcción de las capillas de la nave de San Pedro de Aránguiz y de la capilla de los Zárate, junto con Íñigo de Zárraga como hemos apuntado. Volviendo al pleito por las obras de Santa María la Redonda, maestre Ochoa de Larraondo respondió el 12 de marzo de 1533 a Pedro

Los procuradores de la iglesia alegaron asimismo que en el contrato presentado no figuraba la muestra o traza de la obra y que tampoco se había aportado junto con la demanda, por lo que la tasación resultaba improcedente o, cuando menos, muy difícil de realizar. Añadían, además, que cualquier valoración debía tener en cuenta la alteración experimentada por los precios desde la fecha de contratación hasta el momento presente. Argumentaron igualmente que San Juan no había residido en el lugar conforme a la obligación asumida y que se había ausentado durante la mayor parte del tiempo; añadieron que la piedra utilizada, los demás materiales y los andamios habían sido proporcionados por la iglesia; que la parroquia había alojado a los oficiales a su propia costa, suministrándoles posada, cama, leña y fuego; y que los maestros no habían aportado más que su trabajo personal. Finalmente, sin confesar la limitación de los recursos parroquiales, sostuvieron que tampoco los canteros habían cumplido el plazo de cuatro años establecido para la conclusión de la obra, de manera que la iglesia, años más tarde, hubo de tomar dinero prestado para terminarla, como ya hemos visto, debido al incumplimiento contractual de los maestros canteros:

> "ni pudieron cumplir partida alguna por la gran pobreza e poca facultad e posibilidad e maña que tenian, en espeçial el dicho maestre Sant Joan por ser hombre prodigo y gastador y deperdiçiador y tal que durante el dicho edifiçio le sobrebino çierta frenesia o locura de que estubo mentecapto o doliente mucho tiempo en tal manera que se dudaba si convalesçiera y a la causa un hermano suyo [*podría tratarse de su primo Martín Ruiz de Álbiz*] hedefico gran parte de la dicha capilla, y convalesçido el dicho Sant Joan lo derribo e dio con todo ello en el suelo so color y diziendo que el dicho hedefiçio yba contra arte

Ortiz de Arteaga, representante de los herederos de los arquitectos de la Redonda, que tenía previsto desplazarse a Logroño el día 15 de aquel mes, pero que se había visto obligado a posponer el viaje debido a dos encargos de carácter urgente. Según explicaba, había recibido una provisión real para informar sobre el estado y la reparación de dos puentes situados en Castil de Peones (Burgos) y, al mismo tiempo, la justicia y los regidores de Burgos le habían solicitado un informe acerca de los gastos que tales obras comportarían; ARCHV, Pl. Civiles, Lapuerta (F), C. 446-1. Apuntamos para la biografía artística de Pascual de Larrahondo que había fallecido con anterioridad a marzo de 1585 cuando su viuda, María de Landa, vecina también de Mendiola, reclamó, como heredera, los bienes que le había dejado Pedro Sanz de Landa, clérigo; ARCHV, Ejecutorias, Caja 1638,52, ejecutoria ganada el 8 de marzo de 1589. Por su parte el cantero Ochoa de Arteaga vivió y trabajó en Burgos y fue sucedido por Martín Ochoa de Arteaga, otro arquitecto de notable éxito en la ciudad del Arlanzón. Se recopila la bibliografía sobre la actividad de Ochoa de Arteaga en Burgos y se añaden nuevas noticias documentales en, PAYO HERNANZ, René Jesús, "Ochoa de Arteaga. Arquitecto y escultor vasco del Renacimiento", en ZALAMA, Miguel Ángel y MOGOLLÓN CANO-CORTÉS, Pilar (coords.), *Alma Ars. Estudios de arte e historia en homenaje al Dr. Salvador Andrés Ordax*, Valladolid, Universidad de Valladolid / Universidad de Extremadura, 2013, pp. 47-52; DÍEZ DEL CORRAL GARNICA, Rosario, "Juan de Vallejo y los maestros Arteaga en la capilla de Santa Ana y Santiago en Belorado (Burgos)", *Boletín de la Institución Fernán González*, 255 (2017/2), pp. 525-543.

de geometria en que en hazer y deshazer espendio y gasto grand cuantia e suma de maravedis los quales el dicho maestre Sant Joan e sus herederos son obligados a satisfazer y pagar a la dicha yglesia con mas el daño de la dilaçion de la dicha hobra".

Señalaron asimismo que la pretensión carecía de fundamento, pues habían transcurrido más de cincuenta y cinco años desde la formalización del contrato. Esta afirmación permite deducir que dicho acuerdo se suscribió en 1514, aunque las obras no comenzaran hasta el año siguiente. Los procuradores sostuvieron además que se habían satisfecho importantes cantidades de dinero, principalmente a San Juan, circunstancia que, por otra parte, contradice su anterior alegación de que hubiera trabajado menos que maestre Ochoa. Según afirmaban, los pagos efectuados a Arteaga superaban los mil ducados, a los que añadían otros mil más en concepto de daños y perjuicios ocasionados por la acción u omisión del cantero, valoración que parece responder, una vez más, a una evidente exageración de carácter procesal.

Examinadas las peticiones de ambas partes, el provisor del obispado determinó, el 21 de abril de 1570, que la representación de la iglesia designara a tres personas para que, bajo juramento, respondieran a las preguntas contenidas en una probanza presentada por Zárraga. La iglesia de Aránguiz se sintió agraviada y se negó a practicar la diligencia, por lo que recurrió ante la audiencia metropolitana de Zaragoza en agosto de 1570. Sin embargo, el proceso continuó dilatándose durante años. Finalmente, en 1578, Íñigo de Zárraga trató de alcanzar un acuerdo con la fábrica y los parroquianos de Aránguiz. Con este propósito, el 17 de marzo de ese año ambas partes pactaron que, previa licencia del provisor del obispado, se buscara el modo de abonarle, con cargo a las rentas y bienes de la iglesia, "el valor del edefisçio de la cappilla mayor que en la dicha yglesia hizo y edefico maestre San Juan de Larrahondo, cantero difunto cuyo cesionario el hera".[38] La escritura introduce así una confusión entre el arquitecto de la capilla y el heredero cuyos derechos representaba Zárraga, o bien nos aporta el verdadero apellido y procedencia del arquitecto que estudiamos: el caserío de los Larraondo.

Mas adelante examinaremos los herederos que dejaron San Juan de Arteaga y su esposa, Juana de Arteaga. Entre ellos no se advierten vínculos explícitos con la familia Larraondo, por lo que cabe plantear la hipótesis de que San Juan de Larraondo descendiera de una hija nacida fuera del matrimonio o de un enlace anterior del arquitecto. Esta posibilidad no resulta inverosímil, puesto que, al contraerse segundas nupcias, era habitual proceder a la liquidación de las cuentas con los herederos del primer matrimonio, a quienes debían restituirse la dote y los bienes que les correspondieran por los gananciales acumulados durante la unión. Debe señalarse asimismo que

38 ACPL, Mayorazgo de Zárate, Legajo 1/60.

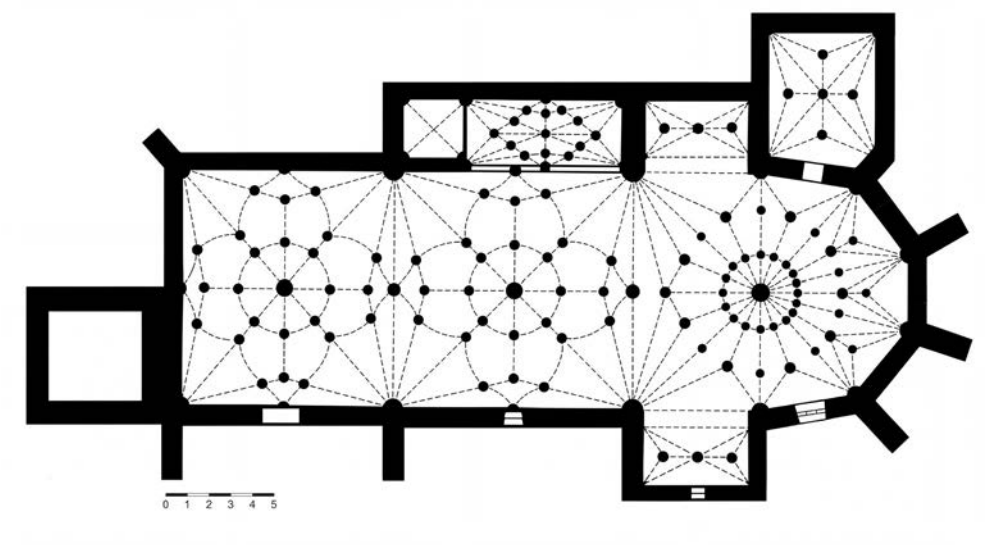


Fig. 10. *Planta de la iglesia de San Pedro.* Aránguiz

Larraondo es un caserío de Gautéguiz de Arteaga, circunstancia que, de ser correcta nuestra interpretación, indicaría un origen común para ambas ramas familiares.

Por último, aunque su participación en la construcción de la capilla fue de naturaleza distinta, conviene mencionar al clérigo que regentó la iglesia de Aránguiz durante aquellos años, o al menos durante una parte sustancial de ellos. En su testamento, otorgado en diciembre de 1540, Fernán Martínez de Foronda dispuso ser enterrado en una sepultura nueva situada en la segunda grada de sepulturas. Como justificación de este derecho, declaró haber aportado 4600 maravedís que había adelantado "al maestro San Juan que hizo la yglesia".[39]

2. 1. Consideraciones sobre la capilla mayor de la iglesia de Aránguiz y la familia Zárate

La iglesia de San Pedro de Aránguiz se levantó con muros de mampostería y grandes y fuertes contrafuertes, reforzados mediante sillares en los ángulos, para garantizar la estabilidad del edificio (Fig. 2).

La capilla se cubre con un original dibujo de crucerías que se extiende sobre el ábside poligonal y el crucero, de tal manera que se origina un notable espacio unitario y centralizado en la cabecera (Fig. 10). Salvo los nervios que se dirigen a las columnas adosadas del arco toral, las nervaduras apoyan en

39 ACPL, Mayorazgo de Aránguiz, Legajo 1/17.

columnas que terminan en ménsulas situadas en el tercio de la altura total, de modo que en el sitio de ocupación humana se crea una zona despejada, aunque ahora la interrumpe y colmata un retablo barroco. El arco toral de la capilla apenas tiene apuntamiento y los cruceros conforman una crucería de rampante redondo en la medida en que lo permite la planta poligonal —y no cuadrada— de la cabecera. Todo ello contribuye decisivamente a reforzar la sensación de unidad espacial.

De cada soporte arrancan nervios cruceros y terceletes, a los que se suman dobles terceletes en los tres paños poligonales del ábside. La clave polar se ornamenta con una gran tortera colgante que representa a la Trinidad. Los combados más próximos al centro configuran un círculo claramente definido, subrayado por dieciocho pequeñas claves talladas situadas en los puntos de intersección de los nervios cruceros y los terceletes con los propios combados. Un segundo anillo, formado por claves decoradas de mayor tamaño, acentúa el efecto cupular de la zona centra de la bóveda de la cabecera.

La distribución de las claves responde a un programa iconográfico cuidadosamente concebido (Fig. 11). En el eje central se suceden, desde el altar hasta el arco toral, el emblema de San Pedro, con las llaves, las ínfulas y la tiara pontificia; a continuación, una representación de María con el Niño; seguidamente, en la clave polar, una notable representación tallada de la Trinidad, con el Padre y el Hijo en amable conversación, que sigue la composición que Durero grabó en 1510 sobre la *Coronación de María por la Trinidad* —conforme a los comentarios sobre la Trinidad en el Evangelio de Mateo y en los Hechos de los Apóstoles—;[40] a continuación sigue una cruz de Jerusalén situada en la intersección de los terceletes más alejados —que se entrecruzan de modo semejante a como se ve en la cabecera de la iglesia de Bañares, obra de Martín Ruiz de Álbiz; y, finalmente, el rostro de San Pedro, patrón de la iglesia, en el vértice del arco toral, al final del eje cuyo recorrido hemos trazado. San Pedro sujeta las llaves del cielo con una mano mientras realiza la bendición papal. María con el Niño aparece, además, flanqueada por cuatro claves decoradas con la cruz de Jerusalén, dispuestas simétricamente en el mismo círculo exterior en el que se encuentra la otra cruz jerosolimitana.[41] Representaciones del sol, la luna —que figuran a los planetas, según la consideración medieval, o el tiempo, si vemos en estas claves al día y la noche—, y una sibila completan

40 En el retablo de la capilleta del muro sur se ha reutilizado una imagen de San Sebastián datable en la época de construcción del templo. La escultura sigue de cerca un grabado de Durero que representa al santo atado a un tronco y asaeteado. Se trata de la única imagen conservada de aquella época en la iglesia, aparte de un Cristo del siglo XIV de tipología burgalesa que actualmente preside el ático del retablo mayor.

41 Se comentan las claves de la iglesia de Aránguiz en, UGALDE GOROSTIZA, Ana Isabel, *Una mirada al cielo...*, pp. 367-368.



Fig. 11. *Claves de la cabecera.*

Izq. *La Trinidad, en la clave polar.*

Abajo. *Torteras alrededor de la clave polar y en el eje longitudinal de la capilla: las llaves y la tiara de San Pedro, María con el Niño, cruz de Jerusalén, San Pedro, el sol, la luna y una sibila.* 1529. Aránguiz

el anillo de las torteras, junto con algunos profetas intercalados en claves menores. El círculo interior alrededor del polo lo ocupan rostros de ángeles y estrellas, tallados en torteras más pequeñas. En definitiva, el firmamento estrellado que evocan los nervios de la bóveda se complementa con una representación celestial significativa si se quería configurar, como veremos, un espacio funeral.

Es posible que la talla de las torteras corresponda a Arteaga o a un cantero de su obrador. También es probable que recurriera a un escultor especialista. Cuando el 10 de febrero de 1530 Sancho Martínez de Arego y su hijo Pedro contrataron la hechura del coro de la iglesia de Santa María de Salvatierra (Álava) —que debía realizarse conforme al de Santo Domingo de Vitoria— se comprometieron a emplear entalladores que hicieran las imágenes del adorno del coro y también las tallas de las claves.[42] Hemos comentado

42 AZCÁRATE RISTORI, José María, "Salvatierra, parroquias, capillas y ermitas", en PORTILLA VITORIA, Micaela J., *Catálogo monumental Diócesis de Vitoria. V. La Llanada Alavesa*



Fig. 12. *Capilla de la Visitación, bóveda*. Juan de Colonia. 1440-1442. Catedral de Burgos

en otro lugar cómo el recurso a especialistas en la talla se mantenía en 1562 cuando el vicario de la iglesia de San Pedro de Viana (Navarra) se concertó con el imaginero Gaspar de Vitoria, vecino de Viana, para que tallara las claves de la sacristía que construía el cantero Juan de Obiña.[43] Se desconoce la identidad de los entalladores que trabajaron en el coro de Salvatierra, pero destacamos que el perímetro exterior de las torteras de la cabecera de Aránguiz y del coro de Santa María de Salvatierra se decora con coronas vegetales de manera semejante en ambos templos, si bien la labor es mas rica en Salvatierra.

El diseño de la bóveda remite a modelos burgaleses del siglo XV. La primera bóveda estrellada con ligaduras dispuestas en torno a la clave polar formando un octógono fue ejecutada por Juan de Colonia en la capilla de la Visitación de la catedral de Burgos entre 1440 y 1442, por iniciativa del obispo Alonso de Cartagena (Fig. 12). A partir de este modelo se desarrollaron soluciones cada vez más complejas, en las que el octógono inicial tendió a transformarse en un círculo de combados. La traza de la bóveda de Juan de Colonia y la decoración de sus claves, mediante figuras talladas y emblemas heráldicos, alcanzaron una amplia difusión en el ámbito burgalés.

Oriental y valles de Barrundia, Arana, Arraya y Laminoria, Vitoria, Caja de Ahorros Municipal de Vitoria, 1982, pp. 149-150 y 158, nota n.º 21. Cada entallador cobraría dos reales diarios "para azer talla asy en la ymagineria [del frente y lateral del coro] como en las llaves [del sotocoro]".

43 BARRÓN GARCÍA, Aurelio Á., "De varia fortuna de los artistas franceses establecidos en el valle medio del Ebro: del taller de Martín Gumet a los artistas colaboradores de Andrés de Araoz", *Santander. Estudios de Patrimonio*, Extraordinario 1 (2026), p. 48



Fig. 13. *Capilletas de la cabecera.* San Juan de Arteaga. 1515-1529. Aránguiz

En este sentido, la cabecera de Aránguiz proporciona un nuevo indicio de la formación de San Juan de Arteaga en el entorno artístico ligado a Simón de Colonia, del mismo modo que sucedió con Ochoa de Larraondo y con su primo Martín Ruiz de Álbiz.[44] Este último recurrió a esta tipología de diseño, reinterpretado el modelo mediante un círculo en lugar de un octógono, en la cabecera de la iglesia del Santo Cristo de Labastida.

Dos capilletas se levantan hasta media altura aprovechando el espacio comprendido entre los contrafuertes, quedando por debajo de la altura de la ventana abierta en el muro meridional contiguo (Fig. 13). Ambas capillitas se cubrieron de forma simétrica mediante bóvedas de crucería con nervios cruceros y terceletes. Los encuentros de los nervios se resaltaron mediante grandes claves que nunca llegaron a decorarse, como si, al concebirlas, se hubiera previsto destinar estos espacios a enterramientos familiares. Sin embargo, tal posibilidad no llegó a materializarse, pues ya hemos visto que se adoptó la decisión de desalojar de sepulturas el ámbito en el que se sitúan estas capillas.

La sacristía, que debe identificarse con la construida por San Juan de Arteaga, se cubre asimismo con cruceros y terceletes. La clave central repite uno de los motivos de la capilla mayor, representando las armas de San Pe-

44 BARRÓN GARCÍA, Aurelio Á., "Bóvedas con figuras de estrellas y combados...", pp. 234-236.



Fig. 14. *Sacristía*. San Juan de Arteaga. 1515-1529. Aránguiz

dro, mientras que las restantes claves se encuentran muy repintadas y desfiguradas (Fig. 14).

La interesante composición de la capilla presbiteral se completa con la virtuosa talla de las ménsulas de los soportes. En ellas se desarrollan cordones, coronas de esferas, racimos y hojas de vid o cardinas ejecutadas mediante talla ahuecada, así como entramados dispuestos en paralelo o al bies, cuyas aristas salientes evocan la corona de espinas de Cristo, motivo particularmente adecuado para un espacio de carácter funerario (Fig. 15).

El adorno más sobresaliente se encuentra en la ventana abierta en el muro sur, cuyo diseño se repite tanto al interior como al exterior del edificio. Enmarcado por arquivoltas de medio punto ligeramente rebajado, el vano contiene tres altos arcos destinados a alojar las vidrieras y un original tímpano dispuesto bajo el arco principal (Figs. 16-17). Las roscas de los tres arcos menores y la del arco mayor aparecen decoradas con angrelados y motivos vegetales que, a nuestro juicio, reproducen las hojas o panelas de las armas de los Zárate y se agrupan de tres en tres de forma intencionada. En el espacio intermedio se desarrollan dos formas acorazonadas, igualmente presentes en la heráldica de este linaje, que enmarcan una corona laureada con la cruz potenzada de Jerusalén, tallada de modo semejante, aunque más detallado, que las cuatro torteras de la claves de la cabecera que hemos apuntado arriba. Todo el conjunto denota una ejecución de extraordinaria calidad y responde a un diseño cuidadosamente concebido. Como emblema heráldico, la cruz de Jerusalén fue adoptada con frecuencia por devoción por quienes



Fig. 15, arriba. *Ménsulas de la cabecera.*
San Juan de Arteaga. 1515-1529



Fig. 16, izq. *Ventana exterior*.
San Juan de Arteaga. 1515-1529

Fig. 17, abajo. *Ventana exterior, detalle.*
San Juan de Arteaga. 1515-1529

Aránguiz



habían peregrinado a Tierra Santa, por lo que resulta poco común encontrar este motivo integrado en la decoración de una ventana de iglesia parroquial.

La documentación conservada no permite determinar si el espacio de la capilla fue proyectado para albergar un enterramiento singular, siguiendo el modelo de las cabeceras funerarias promovidas por los linajes nobiliarios. No obstante, la presencia en la ventana de hojas semejantes a panelas heráldicas y de tallos que dibujan formas acorazonadas rematadas por nuevas panelas —siempre en grupos de tres—, unida a la representación de la Trinidad en la clave polar, permite plantear la hipótesis de una participación directa de los Zárate en el diseño del conjunto. Esta interpretación adquiere mayor interés si se recuerda que la posterior capilla de los Zárate estuvo dedicada precisamente a la Trinidad.

No se han publicado noticias sobre las devociones particulares del bachiller Ortiz de Zárate. Sin embargo, es sabido que el emperador Carlos V profesó una especial veneración por la Santísima Trinidad[45] y que Ortiz de Zárate desempeñó el cargo de capellán mayor de la Capilla Real por nombramiento imperial. También hemos visto que en 1526, al disponer su enterramiento, Juan Ochoa de Zárate subordinó la elección definitiva de la sepultura a la aprobación de su hermano, el capellán mayor. No puede descartarse, por tanto, que este hubiera concebido la posibilidad de reservar para sí, sus padres y otros miembros de su linaje el conjunto de la cabecera del templo.

---

45 Son numerosas las manifestaciones de esta devoción trinitaria y baste recordar el encargo realizado por Carlos V a Tiziano en 1551 de un gran lienzo dedicado a la Trinidad, conocido como *La Gloria* o *La Trinidad* (Museo Nacional del Prado). Puede añadirse todavía un testimonio más temprano. Cuando el rey Carlos llegó a Santo Domingo de la Calzada el 16 de febrero de 1520, las actas capitulares registraron que se dirigió sin detenerse a la catedral, donde oró ante el altar de la Trinidad. Solo después de esta ceremonia procedió a jurar los privilegios y costumbres de la ciudad:

> "Yn Dey nomine amen, jueves en la tarde que se conto a dies e seis dias del mes de febrero año del nasçimiento de nuestro Salvador Ihesu Xpo de mill e quinientos e veynte años en la judicion ottava pontificado de nuestro muy santissimo padre Leon por la divina prividençia Papa deçimo año septimo fasta honze de março e de alli adelante anno ottavo, entro en esta çiudad la cessarea magestad del rey Carlos electo emperador e fue resçibido con grande solennidad anssi de estrannos como de çiudadanos e fue de golpe sin haser oracion ni se assentar ni repossar a las puertas de la yglesia ni en otra parte alguna fasta que llego antel cuerpo de nuestro señor en la Trenidad a donde se arrodillo sobre un paño de brocado e puso los braços e pechos sobre una silla que alli estava adresçada, e hecha su oracion e dicha la oracion la qual dixo don Juan Garcia maestrescuela en la iglesia cathedral desta çivdad el qual tomo juramento en forma sobre los santos evangelios e sobre la señal de la † sobre lo qual todo pusso su mano derecha e puesta el dicho señor maestrescuela le resçibio juramento diziendo que juraba a Dios nuestro señor e aquella sancta crus e de los sanctos evangelios que su cesarea magestad guardaria los usos e costumbres previllegios e assientos e juramientos dados e escrituras que sus antepassados anssi emperadores como reys avian dado e guardado e respondio si juro e respondio el maestro Mota [Pedro Ruiz de la Mota] obispo de Vadajox que lo jura de los guardar como sus antepassados a lo qual fueron puestos por testigos el dicho señor obispo e el dicho señor maestrescuela e Luys de Ybarra sacristan e otros muchos cavalleros e muchas otras personas"; Archivo de la Catedral de Santo Domingo de la Calzada [en adelante, ACSDC], Libro III de acuerdos capitulares, 1517-1561, f. 7r.

Aunque las diferencias entre ambos edificios son evidentes, la capilla mayor de Aránguiz guarda ciertas semejanzas con la Capilla Real de Granada. En ambos casos existen capilletas, denominadas así en la documentación de uno y otro lugar, abiertas en los muros laterales próximos al altar mayor. Asimismo, en Granada el ábside y el tramo que lo precede se cubren mediante bóvedas de crucería y combados que generan en torno a la clave polar una composición de tendencia circular, si bien ya hemos señalado que este recurso conoció una amplia difusión en la arquitectura tardogótica. En Aránguiz, cuya cabecera fue levantada ya en época renacentista, dicho esquema adopta una forma plenamente circular.

Señalamos esta coincidencia porque, a nuestro juicio, contribuye a reforzar los vínculos que parecen existir entre la iglesia de Aránguiz, el entorno granadino y la familia Zárate. Ahora bien, si el bachiller Ortiz de Zárate intervino efectivamente en la elección de la planta o en algunos aspectos de su programa decorativo, debió de abandonar posteriormente ese propósito. Tal circunstancia pudo deberse a la oposición de otras familias del lugar, puesto que se trataba de una iglesia parroquial y no era privativa, o quizá su entierro en Granada estuvo condicionado por su nombramiento como capellán mayor en 1526. En este último caso, habría tenido que acomodarse a la costumbre de recibir sepultura junto a los restantes capellanes mayores de la Capilla Real de Granada, tal como él mismo declaró en su testamento. Sin embargo, tampoco puede descartarse que hubiera contemplado la posibilidad de reservar para sí y para su linaje la capilla principal de la iglesia de su localidad de origen. Ya hemos señalado que la singular transmisión testamentaria de sus bienes estaba orientada a la consolidación de un mayorazgo de los Zárate. Todo indica que se hallaba decidido a ennoblecer y distinguir a su familia dentro de una tierra caracterizada por la hidalguía generalizada. Con este fin dispuso que su hermano, Juan Ochoa de Zárate, capellán perpetuo de la Capilla Real, ejecutara sus últimas voluntades, encargo que este cumplió fielmente en lo referido a la fundación del mayorazgo. Se trata, sin duda, de una actitud poco frecuente en el ámbito clerical y ejemplifica las estrategias de promoción social de los linajes nobiliarios.

2. 2. Proyección e interrelaciones de la cabecera de Aránguiz

Concluida la cabecera en 1529, o poco después, se produjo una interrupción prolongada de las obras antes de emprender la construcción del primer tramo o capilla de la nave. Consideramos que esta debió de cerrarse hacia 1570, como parecen sugerir los capiteles jónicos de sus columnas, la traza renacentista de la ventana y la propia construcción de la capilla Zárate, concluida antes de 1572, según declaró el capellán Juan Ochoa de Zárate en su testamento.





Fig. 18. *Segunda ventana exterior y muro con canecillos medievales reutilizados (uno es figurativo).* H. 1570. Aránguiz

La nueva capilla mayor se había edificado prolongando el templo desde la antigua cabecera y, mientras avanzaba la construcción de las naves, continuó utilizándose la iglesia medieval. De la obra anterior se conservó, en lo posible, el muro meridional, incluidos sus canecillos, reutilizados como material de construcción y apoyo del andamiaje (Fig. 18).

La documentación nada señala sobre la identidad de los oficiales que colaboraron con San Juan de Arteaga, entre los que quizá pudieran encontrarse miembros de la familia Larraondo, tal vez Pascual de Larrahondo. Aunque lo relevante es señalar que hubo una larga interrupción en la construcción del nuevo templo. Mayor interés presenta determinar si Arteaga dirigía simultáneamente otras obras y hasta qué punto la cabecera de Aránguiz pudo influir en la renovación de otros templos de la comarca.

La Llanada Alavesa, tierra de pan llevar, ocupaba una posición estratégica en la red de comunicaciones que enlazaba La Rioja con Vizcaya: el camino que desde Leiva y Casalarreina atravesaba el puente de Haro y Labastida, y el que partía de Logroño hacia Treviño y Vitoria por el puerto de Lapoblación constituyeron importantes ejes de circulación de personas, modelos artísticos y conocimientos constructivos. Los dos arquitectos que aquí estudiamos mantuvieron su vecindad en sus lugares de origen: Martín Ruiz de Álbiz en Guernica y San Juan de Arteaga en Gautéguiz de Arteaga. Allí residían sus familias y allí pasaban habitualmente los meses de invierno. Haro, Labastida, San Vicente de la Sonsierra, Bergüenda y Aránguiz, localidades en las que aparecen documentados, se sitúan precisamente a lo largo de estas rutas, en las que se levantaron otros templos que presentan determinadas afinidades arquitectónicas.



Fig. 19. *Cabecera y nave de la iglesia de San Cristóbal.* H. 1500-1525 (cabecera). San Juan de Arteaga (atrib.). Heredia (Álava)

Durante el siglo XVI se construyeron en la Llanada Alavesa numerosas iglesias dotadas de cabeceras monumentales y de capilletas laterales o capillas elevadas hasta la altura de la cabecera y el crucero. Entre ellas pueden citarse las de Aberásturi, Antezana, Apodaca, Arechavaleta, Aríñez, Estarrona, Foronda, Mendoza y Zuazo de Vitoria. No deja de ser significativo que Antezana y Foronda formaran parte, junto con Aránguiz, de la Hermandad de Badayoz, ámbito en el que pudo difundirse el modelo arquitectónico de la iglesia de Aránguiz, aunque también llegó a las cercanas iglesias de Apodaca, Mendoza y Arechavaleta. A mayor distancia, en la iglesia de San Cristóbal de Heredia (Álava) encontramos una cabecera muy semejante a la de Aránguiz en su planteamiento, igualmente reforzada por grandes contrafuertes y cubierta con una bóveda sin combados, aunque de similar concepción y ambición en su forma unitaria y centralizada (Fig. 19). Su cronología, situada en las primeras décadas del siglo XVI, permite plantear una posible atribución a San Juan de Arteaga, si bien no existe documentación que la avale.

La escasez de documentación conservada dificulta el estudio comparativo de los templos de la Llanada. La iglesia de Arbulo (Álava) posee una cabecera cuadrada cubierta con una bóveda de crucería estrellada y un círculo de combados en torno a la clave polar. No obstante, la decoración de sus claves parece relacionarla más estrechamente con la iglesia de Junguitu

(Álava), donde se repiten algunos motivos característicos en la decoración de las claves de ambos templos, entre ellos la presencia del escudo de los Reyes Católicos. En Junguitu trabajó en 1504 Lope, cantero avecindado en Mendiola y documentado en esta localidad, a través de diversas noticias relacionadas con su esposa, entre 1501 y 1528.[46] Por esas mismas fechas residía en Vitoria, principal núcleo urbano de la Llanada y sede de las primeras autoridades civiles y eclesiásticas del territorio, el cantero Domingo, quien concluyó la iglesia de Lasarte en 1511.[47] Seguramente se trate del cantero Domingo de Vergara, residente en Vitoria, que entre enero de 1500 y diciembre de 1501[48] mantuvo un pleito con el concejo y vecinos de Bernedo (Álava) que debían pagarle 3000 maravedís y proveerlo de piedra para la obra de la iglesia, seguramente por trabajos en la capilla mayor. El templo de Lasarte presenta bóvedas de crucería estrellada de notable calidad, aunque, dada la fecha, carece de combados. En cambio, destaca por la riqueza de sus claves decoradas, uno de los rasgos más característicos de las iglesias de la Llanada Alavesa y, en general, de la diócesis de Calahorra-La Calzada.[49]

Son numerosas las iglesias cuya reedificación se emprendió durante las tres primeras décadas del siglo XVI y, sin embargo, por la señalada escasez

46 ENCISO VIANA, Emilio; PORTILLA VITORIA, Micaela Josefa y EGUÍA LÓPEZ DE SABANDO, José, *Catálogo monumental Diócesis de Vitoria. IV...*, pp. 64 y 91, nota n.º 17. En Mendiola se localizaba una de las canteras más utilizadas en las obras de la Llanada Alavesa. En esta localidad residieron, entre otros artífices, el cantero Lope y Pascual de Larrahondo, circunstancia que pone de manifiesto la estrecha vinculación de este núcleo con la actividad constructiva de la región. Todavía en 1564 consta documentalmente que, para la ejecución del coro de la iglesia de Estarrona, se acarreaba piedra blanca y negra procedente de las canteras de Mendiola y de Treviño; Archivo Diocesano de Vitoria [en adelante, ADV], Estarrona, Libro de cuentas y primicias, 1562-1669, Sig. 1009-1.

47 ENCISO VIANA, Emilio; PORTILLA VITORIA, Micaela Josefa y EGUÍA LÓPEZ DE SABANDO, José, *Catálogo monumental Diócesis de Vitoria. IV...*, pp. 64, 472-474. Juan de Acosta y, posiblemente, Pedro de Araoz fueron los responsables de la decoración pictórica de la iglesia, labor que debió de incluir también la policromía de las claves de las bóvedas. En la nave se representó a María en la Asunción, rodeada por San Pedro y San Esteban, así como por las santas Catalina, Lucía, Bárbara y Marina. En la cabecera, por su parte, se dispusieron figuras de apóstoles en torno a la Trinidad, representada con una composición triangular bajo la iconografía del Trono de Gracia. Aunque esta fórmula hundía sus raíces en la tradición medieval —con un ejemplo sobresaliente en el frontal de altar de la catedral de Santo Domingo de la Calzada—, continuó utilizándose ampliamente durante las primeras décadas del siglo XVI. Así lo demuestra, aparte de otros ejemplos en claves de templos de la diócesis, la *Adoración de la Santísima Trinidad* pintada por Durero en 1511, donde la Trinidad aparece igualmente representada según el modelo tradicional del Trono de Gracia.

48 ADZ, Apelaciones, Caja 299-18 y 307-16. La cabecera es de planta cuadrada con un pequeño ábside de tres lados. Se cubre con bóveda de crucería, terceletes y combados ligando las claves de terceletes de tal manera que forman un círculo en torno a la clave polar.

49 Véase, UGALDE GOROSTIZA, Ana Isabel, *Una mirada al cielo...*, pp. 35-66.

de documentación, resulta arriesgado formular atribuciones concretas más allá de reconocer la difusión de un lenguaje tardogótico ampliamente compartido. Con todo, parece probable que San Juan de Arteaga iniciara la construcción de la iglesia de Estarrona, obra que fue concluida por Hernando de Gardoy (Fig. 20). Este cantero, natural de Arteaga y calificado en varias ocasiones como "maestro cantero de hazer yglesias", fue nombrado en noviembre de 1529 curador de los hijos de Martín Ruiz de Álbiz y, desde 1531, actuó en el pleito seguido contra el cabildo y los parroquianos de Santa María de la Redonda de Logroño en representación tanto de los huérfanos como de la viuda de San Juan de Arteaga, por sí misma y como administradora de sus hijos.

No puede excluirse que Gardoy fuera también el encargado de concluir el cierre de la capilla mayor de Aránguiz, cuya construcción se encontraba muy avanzada cuando Arteaga falleció en noviembre de 1529. Desde marzo de 1530 y en fecha simultánea a su nombramiento de curador, aparece vinculado a la iglesia de San Andrés de Estarrona,[50] localidad en la que residió durante largo tiempo y donde llegó a adquirir unas casas que posteriormente vendió a uno de los mayordomos de la parroquia. La fábrica de la iglesia de esta localidad estaba concluida antes de junio de 1551.[51]

El templo de San Andrés es de nave única con una organización espacial semejante a la de Aránguiz: dos capillas laterales y una cabecera de tres paños enlazada con el crucero, que en este caso se prolonga mediante dos capillas de igual altura. El conjunto se cubre con bóvedas de cruceros y terceletes, sin nervios combados. El trazado de la capilla mayor y la estrella del crucero resultan notables, aunque considerablemente menos sofisticados que los desarrollados en Aránguiz. Asimismo, la articulación entre el ábside y el crucero es menos ambiciosa desde el punto de vista técnico y permitió cerrar cada espacio de manera independiente, sin la complejidad del trazado ni la audacia espacial que caracterizan a la cabecera de Aránguiz.

Resulta igualmente significativo que en Estarrona trabajara Íñigo de Zárraga. Incluso podría plantearse que los parroquianos recurrieran a artífices vinculados al entorno profesional de Arteaga, pues la documentación testimonia la colaboración de Pascual de Larrahondo y Zárraga en otros lugares. Las cuentas de la obra de Estarrona constituyen, además, un magnífico ejemplo del extraordinario esfuerzo económico que las comunidades rurales realizaron durante el siglo XVI para reedificar sus iglesias. Terminada la obra de

50 En Estarrona, el 18 de marzo de 1530, Hernando de Gardoy, en calidad de curador de Martín y Juan Ruiz, hijos de Martín Ruiz de Álbiz, otorgó poder para proseguir la demanda ante la audiencia del arzobispado de Zaragoza contra la iglesia de Santa María de la Redonda; ADZ, Apelaciones, Caja 582-3.

51 ARCHV, Ejecutorias, Caja 756, 47.

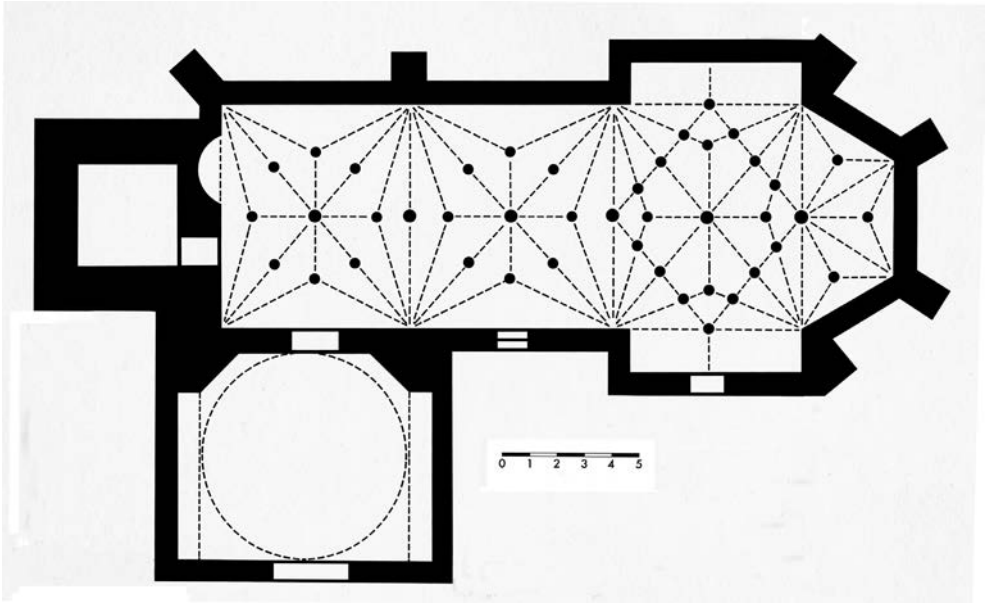


Fig. 20 a. *Planta de la iglesia de San Andrés.* Estarrona (Álava)



Fig. 20 b. *Iglesia de San Andrés, bóvedas.* Hernando de Gardoy. 1530-1550. Estarrona (con los muros desenlucidos en el siglo XX y la mampostería a la vista al picarse el revoco original)

cantería, se contrató un retablo cuya ejecución correspondió a Juan de Oñate y que quedó completamente abonado en 1562. Al año siguiente, en 1563, se encargó a Íñigo de Zárraga la construcción del singular coro que constituye uno de los conjuntos más sobresalientes del territorio y cuyo pago se prolongó hasta 1583. El escultor contó con la ayuda de Ortuño de Zárraga, su criado, y de los canteros Juan Pérez de Bérriz, Juan de Lexpeitia y Pedro de Salinas. Además, edificó una singular portalada presidida por las imágenes del santo titular y de Dios Padre en actitud de bendecir. El espacio servía asimismo para las reuniones concejiles. La obra quedó pagada en 1567.[52]

Gardoy († antes de 1555) intervino también en la iglesia de Margarita (Álava), pues el 9 de mayo de 1545 revendió a Pedro de Mendoza, mercader de Aríñez, un crédito por valor de 30 000 maravedís que aún se le adeudaban por las obras realizadas en la iglesia de Santo Tomás de la citada localidad (Fig. 21). De los 201 000 maravedís comprometidos inicialmente por la parroquia, todavía permanecían impagados los 30 000 señalados, que debían satisfacerse mediante trigo y cebada procedentes de las primicias de la iglesia en el día de San Miguel de 1546. Al no poder recuperar la cantidad adelantada, el mercader acudió a la justicia para resarcirse con otros bienes que se adeudaban a Gardoy. Entre ellos figuraban determinadas cantidades pendientes de cobro en Estarrona y una deuda que Pedro González de Lopidana, mayordomo y clavero de aquella iglesia, mantenía con el cantero pues Gardoy le había vendido las casas que había poseído en la localidad. También estaban implicados otros pagos que debían abonarle el propio Lopidana y Juan de Villodas como mayordomos de la iglesia de Estarrona.[53]

La iglesia de Santo Tomás en Margarita constituye un edificio de reducidas dimensiones formado por dos capillas cuadradas consecutivas, de modo que la capilla mayor es recta. Las dos bóvedas presentan un mismo diseño de nervadura estrellada con cruceros, terceletes y ligaduras rectas que enlazan las claves de los terceletes formando un polígono cercano al círculo. La clave principal del primer tramo está ornamentada con una representación en relieve de santo Tomás rodeado por apóstoles pintados, solución que recuerda la empleada en la sacristía de Aránguiz. En el segundo tramo aparecen diversas santas en torno a una representación de María con el Niño, esquema iconográfico semejante al de la iglesia de Lasarte.

Frente al mercader Pedro de Mendoza, Gardoy perdió el pleito en primera instancia por sentencia dictada por el alcalde mayor de Álava, reunido precisamente en Aránguiz el 12 de agosto de 1551. El cantero recurrió ante la Real Chancillería de Valladolid, que falló a su favor el 8 de abril de 1552. La ejecutoria señala expresamente que Gardoy poseía importantes rentas en

52 ADV, Estarrona, Libro de cuentas y primicias, 1562-1669, Sig. 1009-1.

53 ARCHV, Ejecutorias, Caja 756, 47.



Fig. 21. *Iglesia de Santo Tomás, exterior y bóvedas.* Hernando de Gardoy. H. 1530-1540. El pórtico delantero, como en Estarrona, tiene un banco corrido para la reunión del concejo. Margarita (Álava)

la iglesia de Estarrona, "que se le devian al dicho maestre Hernando por lo que avia de aver por la obra hecha en la dicha yglesia",[54] además de la deuda particular derivada de la venta de las casas a uno de los mayordomos.

Gardoy pudo intervenir igualmente en la construcción de la iglesia de Antezana, aunque la documentación conservada indica que, una vez concluida la obra, en 1550 se abonaron seiscientos ducados a Domingo de Oria, cantero de Oñate y responsable de la mayor parte del edificio.[55] En cualquier

54 ARCHV, Ejecutorias, Caja 756, 47. Ejecutoria expedida el 4 de diciembre de 1552.

55 ENCISO VIANA, Emilio; PORTILLA VITORIA, Micaela Josefa y EGUÍA LÓPEZ DE SABANDO, José, *Catálogo monumental Diócesis de Vitoria. IV...*, pp. 193 y 198, nota n.º 8. Domingo de Oria construyó también la iglesia de San Juan de Arechavaleta, cuya clave polar del ábside presenta una solución que parece inspirada en la de San Pedro de Aránguiz, pese a sus menores dimensiones. Oria había contratado esta obra el 8 de enero de 1545 y se comprometió a concluirla en el plazo de seis años por 450 000 maravedís, conforme a una traza acordada: "conforme e al tenor de una traza que esta hecha de conformidad y contento de entranbas partes que queda en poder del presente escribano". Como fiadores presentó a varios vecinos de Ilárraza, cuya iglesia probablemente había comenzado ya a edificar. En 1559, cuando residía en Antezana, únicamente estaban construidas la capilla mayor, las dos "capillas hornecinas" que conforman el crucero y los cimientos del resto de la iglesia. La parroquia sostuvo que Oria debía acabar el templo a su costa, mientras que el cantero alegó que, con posterioridad al primer contrato, se había acordado una segunda traza, de la que había ejecutado una tercera parte, porción de obra que superaba el valor de todo lo inicialmente contratado, pues se estimaba que la iglesia, conforme al nuevo diseño, alcanzaba un coste de 1800 ducados. La fábrica, que

caso, Gardoy pudo ofrecer la traza pues se encontraba en Antezana el 11 de noviembre de 1533, fecha en la que otorgó poder para continuar el pleito promovido por los herederos de Álbiz y Arteaga contra la iglesia de la Redonda.

La planta de Antezana, aunque de menores dimensiones, guarda estrechas semejanzas con la de Estarrona. Presenta dos capillas cubiertas con bóvedas de terceletes en la nave —cerradas en el siglo XVIII— y una cabecera de tres paños acompañada por un crucero prolongado lateralmente mediante dos capillas de igual altura. En esta ocasión, la estrella del crucero incorpora nervios combados que dibujan una cruz prolongada hasta las claves de los arcos torales, una solución muy frecuente en la arquitectura tardogótica castellana. El muro exterior es de mampostería con grandes contrafuertes en la cabecera, a semejanza de Aránguiz y Estarrona.

No se ha localizado documentación relativa a la iglesia de Estavillo (Álava), localidad perteneciente al señorío de los Velasco, condestables de Castilla, duques de Frías y condes de Haro.[56] Su iglesia parroquial, dedicada a San Martín (Fig. 22), constituye una extraordinaria edificación de cantería levantada íntegramente con piedra de sillería, tanto en sus muros como en sus sistemas de cubrición. Consta de tres tramos cuadrados, dos de los cuales conforman la nave y se cubren mediante sendas bóvedas estrelladas de igual diseño, trazadas con cruceros y terceletes. Una de ellas presenta las claves pintadas, mientras que en la otra las claves fueron talladas por un escultor de notable calidad. El tramo de la cabecera enlaza las claves de los terceletes mediante nervios rectos que dibujan un octógono alrededor de la clave polar, solución tomada de la empleada en la capilla de la Visitación de la catedral de Burgos. La obra revela tal solidez constructiva y una ejecución tan cuidada que parece razonable atribuirla a canteros vinculados al

pudo mostrar la primera traza sin que el cantero aportara la segunda que argumentaba haber seguido, obtuvo sentencia favorable del alcalde de Vitoria en mayo de 1559, resolución que fue confirmada en grado de revista por la Chancillería de Valladolid el 15 de septiembre de 1562: el cantero debía concluir la iglesia conforme a lo estipulado en 1545. La sentencia definitiva se dictó el 13 de junio de 1570, cuando Domingo de Oria ya había fallecido, y fue confirmada el 11 de enero de 1572, afectando a su viuda Mariana Díez de Lazcano, y a sus hijas. En las probanzas practicadas por ambas partes en 1567 se indicó que Domingo de Oria había muerto entre 1561 y 1565. Por parte de los herederos del arquitecto declararon Andrés López de Alzola, cantero de Argandoña (Álava), de sesenta y cuatro años; Juan de Catigera, cantero de Vitoria, de cuarenta y dos; y Pascual de Larrahondo, cantero de Mendiola, de sesenta. Todos coincidieron, como era de esperar, en valorar en 1800 ducados las obras ejecutadas por Oria, incluyendo la piedra blanca y los demás materiales que había dejado a pie de obra, y en afirmar que la nave presentaba una anchura ligeramente superior a la prevista en la traza del contrato de 1545; ARCHV, Reales Ejecutorias, C. 1028-27 y Pl. Civiles, Varela (F.), C. 409-2.

56 Como hemos apuntado, en Bergüenda, colindante con Fontecha (Álava), lugar de los Velasco, San Juan de Arteaga realizó una iglesia que ha desaparecido.

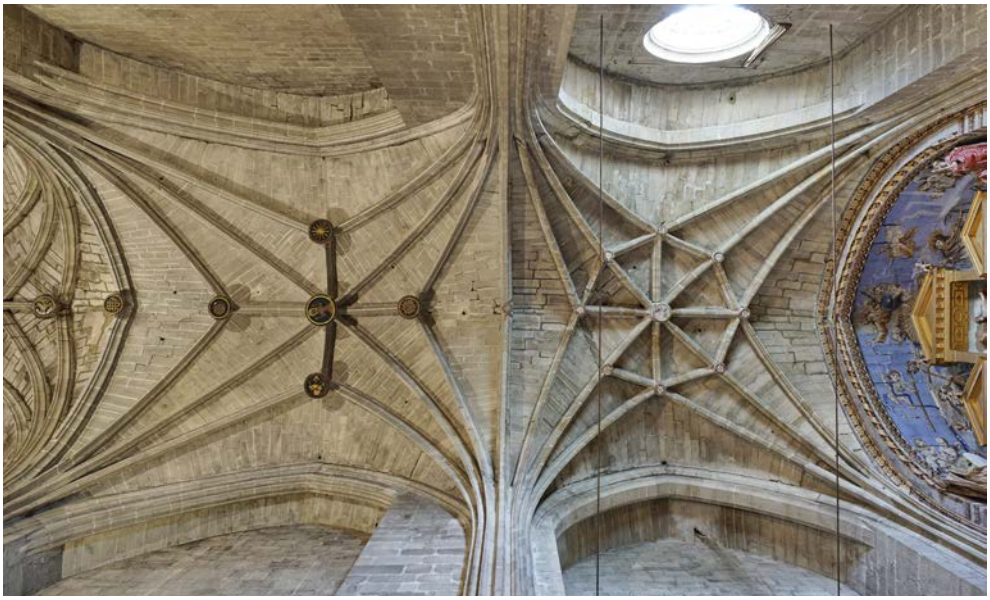


Fig. 22. *Iglesia de San Martín, cabecera.* Taller de Simón de Colonia, Martín Ruiz de Álbiz. H. 1490-1510. Estavillo (Álava)



Fig. 23. *Iglesia del Santo Cristo, cabecera.* Martín Ruiz de Álbiz. H. 1510. Labastida (Álava)



Fig. 24. *Escalera del coro, detalles.* Martín Ruiz de Álbiz. 1500-1510. Estavillo

taller de Simón de Colonia, arquitecto al servicio de Bernardino Fernández de Velasco, señor de la villa. En la misma dirección apunta la portada, de inequívoca filiación burgalesa, así como el programa escultórico asociado a ella, realizado por artistas de notable calidad y estrechamente relacionados con el obrador de Simón.

Planteamos la participación de Martín Ruiz de Álbiz, autor de la iglesia del Santo Cristo de Labastida, cuyo crucero presenta una configuración semejante, aunque en este caso el polígono que organiza la trama de nervios se sustituye por un círculo perfecto y el eje superior va recorrido por una ligadura longitudinal (Fig. 23). Iglesias de tres tramos con cabecera recta y cubierta semejante fueron frecuentes y algunas, como la de Nuestra Señora en Bernedo se debe a Domingo de Vergara que la comenzó por la cabecera hacia 1500 y fue concluida por Domingo de Emasabel o Amasabel entre 1552 y 1560,[57] incluida la torre. Pero en Estavillo encontramos algunos elementos que nos inclinan a pensar en la intervención de Ruiz de Álbiz. Así, en la escalera de acceso al coro se conservan ciertos detalles poco frecuentes y técnicamente sofisticados que recuerdan soluciones utilizadas por este maestro cantero: el antepecho decorado con cuadrifolias flamígeras y, sobre todo, la cadena labrada que enlaza la baranda con su soporte (Fig. 24), prácticamente idéntica a la que dispuso en el coro de San Torcuato (La Rioja) y en el períme-

57 ADV, Bernedo, Libro de cuentas de fábrica, 1547-1629, Sig. 688-1, Tasada la intervención de Emasabel el 25 de octubre de 1560.

tro exterior de la iglesia de Bañares. El artífice de estos elementos demuestra igualmente aptitudes escultóricas, pues talló en piedra las claves de la bóveda de los pies. La clave central representa la duda de santo Tomás, mientras que las cuatro restantes muestran el tetramorfos. Dos de las torteras aparecen enmarcadas en el anillo exterior por un cordón franciscano anudado y las otras dos por una cadena semejante a la representada en el pasamanos de la escalera del coro.

El territorio alavés mantuvo estrechos vínculos con el foco artístico burgalés. Los Velasco poseían varios de los lugares ya mencionados, así como La Puebla de Arganzón —epicentro de los territorios señoriales de los Velasco en Álava— y Ali. La iglesia de La Puebla comparte con la de Estavillo una portada de clara filiación burgalesa y presenta una planta basilical que, inicialmente, se proyectó con soportes compuestos (Figs. 25-26). Sin embargo, las bóvedas acabaron apeándose sobre ménsulas o sobre capiteles abreviados dispuestos en el remate de los pilares fasciculados previamente construidos.

La nave mayor se articula en tres tramos, aunque el último, de planta rectangular, posee una longitud aproximadamente equivalente a la mitad de la de los precedentes. Este tramo alberga el coro y corresponde a la fase constructiva más tardía del edificio, ya comenzado el siglo XVI. La bóveda de la capilla mayor repite el esquema empleado en Estavillo y parece corresponder a la primera campaña de cubrición del templo, que datamos hacia 1470. A continuación se dispone un tramo que funciona como crucero, cubierto con una estrella de terceletes dobles que se adorna con claves talladas; le sigue otro tramo más sencillo, con terceletes convencionales, y finalmente el espacio del coro, donde las claves de los terceletes se enlazan mediante un trazado romboidal enriquecido con grandes claves esculpidas. En el sotocoro se localizan los únicos combados de la iglesia: las ligaduras del rombo central se sustituyen por un círculo de combados acompañado de pequeños trazos conopiales.

Todo ello sugiere la intervención de canteros y escultores vinculados a Simon de Colonia, arquitecto del Condestable durante las dos últimas décadas del siglo XV y los primeros años del XVI, incluidos Gil de Siloé y su obrador, responsables de una magnífica portada presidida por una imagen de María con el Niño.[58] Este grupo escultórico sigue muy de cerca el modelo de la Virgen de la Buena Mañana de la iglesia de San Gil de Burgos, con la túnica o camisilla entreabierta del Niño, recurso iconográfico destinado a

58 ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis y VÉLEZ CHAURRI, José Javier, "Arte religioso en La Puebla de Arganzón, villa de los Condestables", en TABAR ANITUA, Fernando (coord.), *Catálogo monumental. Diócesis de Vitoria. Tomo X. Los valles occidentales entre el Zadorra, el Ayuda y el Inglares. La villa de La Puebla de Arganzón*, Vitoria, Fundación Caja Vital Kutxa, 2011, pp. 158-172.



Fig. 25, arriba. *Iglesia de Nuestra Señora de la Asunción, bóvedas de la cabecera y de la nave mayor.* Taller de los Colonia. H. 1470-1510. La Puebla de Arganzón



Fig. 26, abajo. *Tímpano de la portada*. H. 1500. Gil de Siloé y su obrador. Iglesia de Nuestra Señora de la Asunción. La Puebla de Arganzón

enfatizar el misterio de la Encarnación. Asimismo, presenta evidentes afinidades con la imagen de María con el Niño conservada en el Museo de Burgos, que lleva la túnica cerrada y procede del ayuntamiento de la ciudad, así como con la Virgen de la Leche del sepulcro de Juan II de Castilla e Isabel de Portugal en la cartuja de Miraflores. No se conoce la identidad de los arquitectos y canteros que participaron en la construcción de este temprano y

notable edificio, aunque todo apunta a que formaban parte del foco artístico burgalés y que colaboraban con los Colonia.

3. Los hijos y herederos de San Juan de Arteaga y Martín Ruiz de Álbiz

La obra más importante emprendida por San Juan de Arteaga y su primo Martín Ruiz de Álbiz fue la iglesia colegial de Santa María la Redonda de Logroño (Fig. 27). Ambos maestros contrataron su reedificación en 1523 y dejaron la fábrica prácticamente concluida en 1529, año en el que fallecieron. Martín Ruiz de Álbiz murió a mediados de mayo a consecuencia de un accidente ocurrido mientras se desmontaba una antigua capilla en la cabecera, probablemente la perteneciente al linaje de los Enciso. San Juan de Arteaga falleció por enfermedad natural a comienzos de noviembre de ese mismo año.

La consideración profesional de que gozaban ambos maestros puede apreciarse a través de las declaraciones realizadas por diversos testigos en el pleito que sus herederos mantuvieron contra el cabildo de Santa María la Redonda. En noviembre de 1532 comparecieron varios canteros para informar sobre la calidad de las obras ejecutadas y la competencia técnica de los dos arquitectos. Entre ellos se encontraba Pedro de Oribe, maestro cantero avecindado en Placencia de las Armas (Guipúzcoa), quien declaró que:

> "sabe que los dichos Martin Ruyz y maestre San Juan heran personas dottas y sabyas en su arte de canterya y jumetria y que en las obras que este testigo les vydo hazer y tener a cargo que fue en la yglesia de la villa de Vañares y en la villa de Leyba este testigo les vydo obrarlas y acabarlas y que dieron muy buena quenta y razon de sy como buenos ofiçiales y que heran personas espertas y diligentes en el dicho su ofiçio y este testigo por tales los tobo syenpre que los conoçio e ansy es publico e notorio e publica voz e fama".[59]

También era vecino de Placencia de las Armas Martín de Amézqueta, cantero que por entonces trabajaba en las iglesias de Navarrete (La Rioja) y de sus aldeas, probablemente en Sotés y Hornos de Moncalvillo, lugares relacionados con San Juan de Arteaga con quien habría colaborado, pues declaró que conocía tanto a Arteaga como a Ruiz de Álbiz desde hacía catorce años. Testificó que:

> "sabe que en la Rioja no avya otros dos ofiçiales del arte de canterya mejores que ellos porque los dichos maestros heran personas verdaderas y de gran cuydado y dottas en su arte de canterya y jumetria y este testigo sabe quel dicho Martin Ruyz hizo una yglesia en Haro [*el templo anterior al que hiciera*

59 ARCHV, Pl. Civiles, Lapuerta (F), C. 446-1.



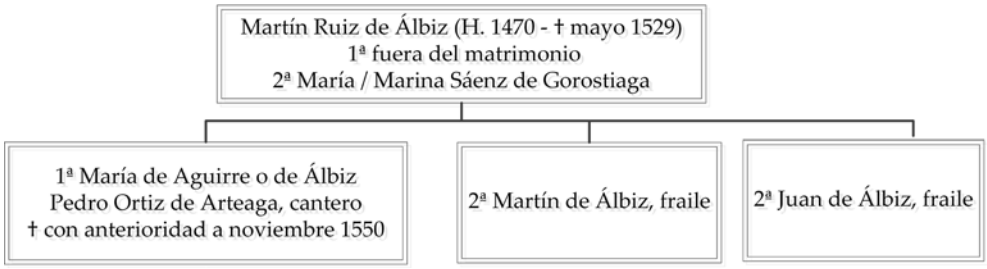
Fig. 27. *Colegiata (hoy concatedral) de Santa María la Redonda, bóvedas.* Martín Ruiz de Álbiz y San Juan de Arteaga. 1523-1529. Logroño (La Rioja)

> *Juan de Rasines, llamado a Haro en fecha posterior a la muerte de Ruiz de Álbiz*][60] y la yglesia de Çarraton que es muy buena obra porque este testigo se la vydo hazer y la yglesia de Bañares y que a dicho maestre San Juan le vydo hazer las yglesias de Uruñuela y Sotes ques buena obra y que este testigo vydo dezir al dicho Martin Ruyz que el mayor cuydado que en este mundo tenya hera ver acabada la yglesia de la Redonda y que le vydo tener mucha voluntad y obra para la hazer y tiene por çierto que la acabara si la dicha obra no le matara [....] le mato un pedaço de la obra vieja de la dicha yglesia de la Redonda e despues dende a tres o quatro meses fallesçio el dicho maestre San Juan en esta çibdad de Logroño de dolençia".

Tan destacados arquitectos no dejaron herederos directos que sobresalieran en el arte de la cantería. Los hijos de ambos quedaron huérfanos siendo todavía menores de edad o sin haber completado su formación profesional, circunstancia que dificultó la continuidad de sus respectivos talleres.

Martín Ruiz de Álbiz dejó dos hijos, Martín y Juan, nacidos de su matrimonio con María, o Marina, Sáenz de Gorostiaga. Ninguno de ellos siguió

60 BARRÓN GARCÍA, Aurelio Á., "La iglesia de Santo Tomás de Haro (La Rioja): Construcciones y reconstrucciones en los siglos XV y XVI", *Artigrama*, 28 (2013), pp. 278-280. Martín Ruiz de Álbiz renovó el templo de Haro de 1500 a 1512.



Genealogía 1. *Familia de Martín Ruiz de Álbiz*

el oficio paterno, pues ambos aparecen mencionados como frailes en 1550.[61] Aparte, siendo todavía soltero, Ruiz de Álbiz había tenido una hija natural, Ana de Aguirre, que contrajo matrimonio con el cantero Pedro Ortiz de Arteaga, maestro cuya trayectoria profesional no alcanzó especial relevancia (Genealogía 1).

Tras el fallecimiento de Ruiz de Álbiz, su viuda regresó a la casa familiar y quedó bajo la protección de su padre, Ochoa Sáenz, o Sánchez, de Gorostiaga.[62] En defensa de sus intereses, entabló pleito contra Pedro Ortiz de Arteaga, esposo de su hijastra, quien además había sido nombrado tutor de los hijos menores habidos en el matrimonio de Ruiz de Álbiz y Marina Sáenz de Gorostiaga. El 2 de junio de 1529, pocos días después de la muerte del arquitecto, Marina, su viuda, otorgó poder, todavía desde Guernica, donde había residido con su marido, para cobrar la mitad de cuantas cantidades se adeudaban a Ruiz de Álbiz en cualquier lugar. Alegaba para ello su condición de esposa legítima y el carácter ganancial de los bienes obtenidos durante el matrimonio.[63] Pretendía asimismo impedir que se efectuara pago alguno a los demás herederos hasta que se resolvieran sus derechos. De forma expresa solicitó que se suspendieran los libramientos pendientes en Santa María la Redonda, Bañares, Zarratón, Labastida y en cualesquiera otras iglesias del obispado mientras se sustanciaba la demanda o, en su defecto, que se le abonara la parte que consideraba legítimamente suya.

61 En Guernica, el 6 de noviembre de 1550, Ana de Álbiz, a quien la documentación identifica también como Ana de Aguirre, declaró ser viuda, circunstancia que permite suponer que para entonces había fallecido Pedro Ortiz de Arteaga. Asimismo, se presentó como hija y heredera de Martín Ruiz de Álbiz y de sus hermanos, fray Martín y fray Juan Ruiz de Álbiz. Mantuvo el pleito que la familia seguía contra el cabildo de Santa María la Redonda de Logroño por las cantidades que todavía se adeudaban por las obras ejecutadas por su padre; ARCHV, Pl. Civiles, Lapuerta (F), C. 446-1.

62 ADZ, Apelaciones, Caja 582-3. Consta que la casa de Ochoa Sáenz de Gorostiaga estaba en la anteiglesia de San Juan de la villa de Guernica.

63 ADZ, Apelaciones, Caja 582-3.

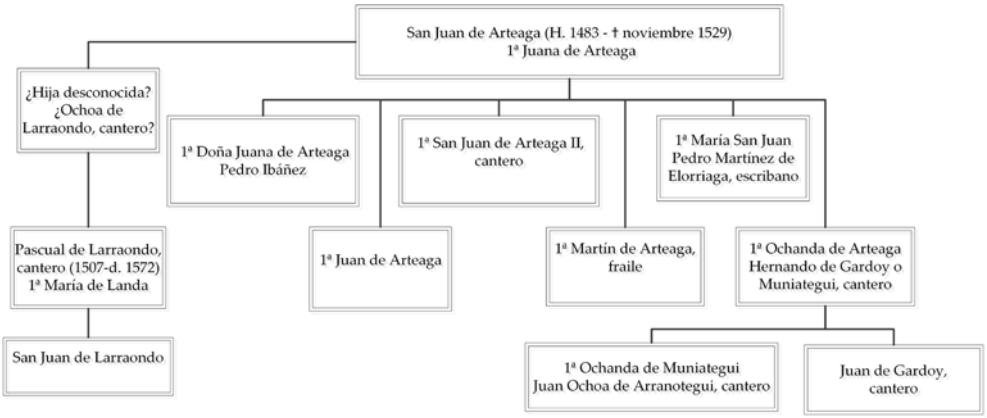
Sin embargo, el 7 de junio de aquel mismo año los canteros San Juan de Arteaga y Pedro Ortiz de Arteaga, vecinos de Arteaga, habían obtenido del teniente de corregidor de Logroño, el bachiller Julián de Carriazo, el nombramiento como curadores de Martín y Juan Ruiz, hijos menores de Ruiz de Álbiz y Marina Sáenz de Gorostiaga. En consecuencia, el 12 de junio presentaron una petición contraria a la formulada por la viuda.[64] Para entonces, el provisor episcopal Hernando de Valdolibas, canónigo de la catedral de Calahorra y vicario general del obispado, había ordenado también el 12 de junio la suspensión de los pagos procedentes de las iglesias hasta que se determinara judicialmente a quién correspondían las cantidades reclamadas, una vez acreditada la legitimidad del matrimonio de Marina. Los Arteaga sostenían que la viuda debía reclamar sus derechos por medio de los tutores y curadores de los menores. No obstante, cuando el vicario episcopal dispuso el 3 de agosto la apertura de la correspondiente probanza, llevaron el pleito ante la audiencia arzobispal de Zaragoza el día 7 de ese mismo mes.

Sucedió que San Juan de Arteaga falleció poco después, por lo que los hijos de Álbiz perdieron a uno de sus curadores. También Pedro Ortiz de Arteaga renunció a la curatela para atender sus propios negocios. Como consecuencia, el 19 de noviembre de 1529 el cantero Hernando de Gardoy, vecino igualmente de Arteaga, fue designado curador único de Martín y Juan Ruiz.[65]

Por esta relación, Gardoy puede considerarse un heredero indirecto, no tanto de Martín Ruiz de Álbiz como del entorno profesional de San Juan

64 ADZ, Apelaciones, Caja 582-3. En la petición se precisó la fecha del fallecimiento de Martín Ruiz de Álbiz. Según declararon los comparecientes, el maestro había muerto "supitamente con una capilla que se cayo en la yglesia de nuestra señora de la Redonda" cuatro semanas antes del acto documental del 7 de junio de 1529, es decir, hacia mediados de mayo Esta cronología se ve corroborada por otra declaración posterior. El 22 de julio, Marina Sáenz de Gorostiaga manifestó que hacía dos meses, poco más o menos, que había fallecido su marido. Los hijos de Martín Ruiz de Álbiz eligieron como curadores a su tío, San Juan de Álbiz, y a su cuñado, Pedro Ortiz de Arteaga. Martín declaró tener catorce años, mientras que Juan afirmó contar con la misma edad o algo menos. Los curadores presentaron como fiador al carpintero Martín Pérez de Arta. Por su parte, Pedro Ortiz de Arteaga actuó asimismo como representante y curador de su esposa, Ana de Aguirre, hija y heredera de Martín Ruiz de Álbiz, quien todavía no había alcanzado los veinticinco años de edad.

65 ADZ, Apelaciones, Caja 582-3. Maestre Hernando de Gardoy, cantero y nuevo curador de Martín y Juan Ruiz, hijos de Martín Ruiz de Álbiz, continuó la demanda en Zaragoza. Con este fin, otorgó poder para su representación el 18 de marzo de 1530. Lo hizo desde Estarrona. La muerte de San Juan en los primeros días de noviembre de 1529 queda corroborada por otra declaración de su viuda, Juana de Arteaga. El 8 de marzo de 1530 compareció ante la justicia de la merindad de Busturia para solicitar la tutela y curaduría de sus hijos menores. Entonces manifestó que su marido había fallecido cuatro o cinco meses antes, dato que sitúa su muerte a comienzos del mes de noviembre del año anterior; ARCHV, Pl. Civiles, Lapuerta (F), C. 446-1.



Genealogía 2. *Familia de San Juan de Arteaga*

de Arteaga. Como ya hemos señalado, mantuvo estrechas relaciones con la familia de este último. Así, el 29 de marzo de 1531, en Aguirre, barrio de la anteiglesia de Santa María de Gautéguiz, Hernando de Muniategui, maestro cantero que ejercía la curatela de los hijos de Ruiz de Álbiz y que se debe identificar con el propio Hernando de Gardoy, obtuvo poder de Ana de Aguirre, con licencia de su esposo Pedro Ortiz de Arteaga, y de Juana de Arteaga, viuda de maestre San Juan de Arteaga, tanto en nombre propio como en calidad de administradora de sus hijos. El poder fue otorgado conjuntamente a Muniategui y a Ortiz de Arteaga

> "en razon de los contratos y escrituras y obras y edefiçios que en uno hizieron e començaron de hazer los dichos Martin Ruiz de Albiz e San Juan de Arteaga maestros canteros, asy en la çibdad de Logroño y en Santa Marya la Redonda de la dicha çibdad como en otras qualesquier partes".[66]

Tampoco los herederos de San Juan de Arteaga destacaron en el ámbito de la cantería. Como ya se ha señalado, el maestro falleció a comienzos de noviembre de 1529. Poco después, su viuda, Juana de Arteaga, vecina de la anteiglesia de Gautéguiz de Arteaga, nombró procurador suyo y de sus hijos a Hernando de Gardoy, "maestro cantero de hazer yglesias". Juana había obtenido la curaduría de los hijos habidos en su matrimonio el 8 de marzo de 1530. En el acto correspondiente, celebrado en Gautéguiz, merindad de Busturia, estuvieron presentes sus hijos Juan, San Juan, Martinico, María San Juan y Ochanda de Arteaga, todos ellos menores de veinticinco años. Probablemente por haber alcanzado ya la mayoría de edad, aunque permanecía soltera, no se mencionó a otra hija, Juana de Arteaga, que aparece documentada como tal en 1554 (Genealogía 2).

66 ARCHV, Pl. Civiles, Lapuerta (F), C. 446-1.

Tras la muerte de San Juan de Arteaga, sus hijos trataron de hacerse cargo de las obras de Santa María la Redonda en calidad de herederos de su padre. Sin embargo, esta situación apenas se prolongó durante unos dos meses. Después de trasladarse a Gautéguiz para pasar las fiestas de Navidad, intentaron reincorporarse a los trabajos, pero el cabildo se opuso a ello y prefirió contratar a Juan Marín, cantero vecino de Logroño, para continuar la construcción del templo.

Particularmente expresiva respecto a la capacidad profesional de los herederos resulta la declaración de Martín Pérez de Arta, carpintero de Logroño, testigo presentado en favor de los hijos y herederos de Martín Ruiz de Álbiz y de San Juan de Arteaga. En 1532 declaró haber visto trabajar personalmente a ambos arquitectos,

> "al dicho Martin Ruyz de Albiz e despues que el muryo ansymismo a dicho maestre San Juan y que despues de muerto el dicho maestre San Juan vydo a sus hijos del dicho maestre San Juan obrar en la dicha obra *con todos los cryados e ofiçiales que quedaron de sus padres* e que sabe que los hijos del dicho maestre San Juan se fueron por las fiestas de navydad a Vizcaya su tierra y que yban con yntençion de bolber a acabar la dicha obra y que entremedio pryncipiaron de moryr de pestilençia en esta çibdad e a esta causa se bolbieron del camyno con un maestro muy buen ofiçial que con ellos trayan para dar fin a la dicha obra que se llama Sancho Martinez de Arevo [Arego][67] que es el mejor ofiçial jometrico que ay desde Burgos a Vizcaya en su arte e que como los dichos hijos de maestre San Juan no bolbieron tan presto a haser la dicha obra, sabe que a la dicha causa los parrochianos de la yglesya de la Redonda dieron la dicha obra a Juan Marin cantero que agora la tiene".[68]

Esta declaración permite delimitar un ámbito territorial definido por la existencia de prácticas artísticas compartidas, en el que actuaron y circularon los mismos maestros de cantería: "desde Burgos a Vizcaya", es decir, el territorio de los obispados de Burgos y Calahorra-La Calzada. La mención de Sancho Martínez de Arego merece un comentario, pues la propuesta formulada por los herederos de los arquitectos de la Redonda permite plantear que estos conocieron a Sancho Martínez de Arego, formado probablemente en Burgos en el taller de Simón de Colonia, con quien también mantuvieron una estrecha vinculación San Juan de Arteaga y —sobre todo y documentalmente constatada— Martín Ruiz de Álbiz. En un pleito que mantuvo Pedro

67 Hemos comentado brevemente la obra de Sancho Martínez de Arego —documentado desde 1501— en BARRÓN GARCÍA, Aurelio Á., "Martín Ruiz de Álbiz y San Juan de Arteaga, arquitectos...", p. 287, nota n.º 60.

68 ARCHV, Pl. Civiles, Lapuerta (F), C. 446-1. Otro tanto declararon el carpintero Juan de Achútegui y el sastre Pedro López de Arta, que extendieron hasta dos meses y medio o tres meses la continuidad de las obras en la Redonda a cargo de los herederos de San Juan y de Pedro Ortiz de Arteaga. Estos testigos también señalaron el propósito que tenían de contar con la ayuda de la maestría de Sancho Martínez de Arego.

Ortiz de Arteaga II, hijo único del cantero homónimo y de Ana de Álbiz, se menciona a Ruiz de Álbiz y a su hija Ana también con el apellido Arexeunaga, aunque no ha de indicar parentela con Arego pues parece una variante de Axcunaga usada con error por el escribano.[69]

Por lo indicado, resulta verosímil que Martínez de Arego trabajara en La Rioja y tuviera conocimiento de las obras del convento de Casalarreina (Fig. 28), cuyo diseño atribuimos a Simón de Colonia y cuya ejecución, a nuestro juicio, correspondió a Ruiz de Álbiz, Arteaga y Juan de Rasines. Por otra parte, considerando que Martínez de Arego contrató el coro de Santa María de Salvatierra en 1530, cabe la posibilidad de que hubiese asumido con anterioridad la construcción de las tres bóvedas o capillas situadas a los pies de la nave mayor de este templo alavés (Fig. 29) que se estaban cerrando en diciembre de 1521, cuando visitó la villa el obispo de Oviedo, Diego de Muros, miembro del Consejo Real.[70]

---

69 ARCHV, Sala de Vizcaya, C. 2973-5, ff. 1r, 2r, 21v, 29v, 31v, 33v, 35r... El documento denomina indistintamente a Martín y Ana con los apellidos Álbiz y Axcunaga [hoy Azcunaga], así como con la variante Arexeunaga. En 1557, Pedro Ortiz de Arteaga, escribano, pleiteó contra Hernando, abad de Gardoy, al considerar que su madre, viuda y de avanzada edad, y él mismo, cuando aún era menor de diecisiete años, habían sido engañados en la cesión de la cuarta parte del valor de tasación de la obra de la iglesia de la Redonda. Según alegaba, al formalizarse el contrato el abad de Gardoy conocía ya la elevada cuantía en que se estaba valorando la obra ejecutada por Martín Ruiz de Álbiz, circunstancia que le permitió obtener un beneficio de 300 ducados por haber representado a la viuda durante tan solo unos meses.

70 El 18 de diciembre de 1521, el obispo de Oviedo autorizó al concejo, justicia y regimiento de Salvatierra a utilizar la madera y materiales de la casa del conde de Salvatierra, que había sido derruida, para la reparación de las puertas, puentes y otras necesidades de la villa; Archivo Municipal de Salvatierra [en adelante AMS], Caja 14, n.º 15.

La lealtad de Salvatierra al rey Carlos I durante la Guerra de las Comunidades, junto con la victoria obtenida por las fuerzas realistas junto a Vitoria —en los combates del puente de Durana y de Miñano Mayor, librados en abril de 1521, cuatro días antes de la batalla de Villalar— fueron recompensadas por el monarca mediante la supresión del señorío condal sobre la villa y la concesión del privilegio de incorporar las armas reales a su escudo municipal: por ello presiden el coro de la iglesia de Santa María, pues se trata de la insignia de Salvatierra. En aquellas acciones desempeñaron un papel destacado los capitanes generales de Álava y Vizcaya, Martín Ruiz de Avendaño y Gómez de Butrón, al frente de las huestes reales y las del Condestable, Íñigo Fernández de Velasco, II duque de Frías, y de Juan Manrique de Lara, hijo de Antonio Manrique de Lara, II duque de Nájera y virrey de Navarra. Estas fuerzas derrotaron a las tropas comuneras de Pedro López de Ayala, II conde de Salvatierra, con el apoyo de Diego Martínez de Álava, diputado de la provincia de Álava y alcaide de la fortaleza de Salvatierra, recientemente arrebatada al conde, quien no logró recuperarla pese a sus reiterados intentos. Además, Salvatierra obtuvo del rey un mercado franco semanal y una reducción anual de 50 000 maravedís en el pago de las alcabalas. A ello se añadieron importantes recursos económicos en 1524 y 1525, cuando el monarca concedió 200 000 maravedís destinados, en principio, a la reparación de las cercas y murallas, si bien las iglesias de Santa María y San Juan formaban parte integrante del sistema defensivo de la población; AMS, Legajo 2, n.º 3.06.



Fig. 28, arriba. *Cabecera y nave central con tres capillas sin nervios cruceros.* Martín Ruiz de Álbiz y San Juan de Arteaga sobre diseño de Simón de Colonia. 1514-1519. Casalarreina (La Rioja)



Fig. 29, izq. *Dos capillas sin nervios cruceros en la nave central de la iglesia de Santa María*. Sancho Martínez de Arego. H. 1521-1525. Salvatierra (Álava)

Consta que se trabajaba en la iglesia de Santa María de Salvatierra en 1490 y en 1504.[71] La torre y el campanario se edificaban en 1521 cuando se

71 GOICOLEA JULIÁN, Francisco Javier, *La oligarquía de Salvatierra en el tránsito de la Edad Media a la Edad Moderna. Una contribución al estudio de las élites dirigentes del mundo urbano alavés, 1400-1550*, Logroño, Universidad de La Rioja, 2013, pp. 80 y 88, nota n.º 159.

produjo el levantamiento de las Comunidades de Castilla. Recuperada la villa para el rey, Diego Martínez de Álava, alcaide de la fortaleza, tomó la piedra, cal, arena y otros materiales que la iglesia de Santa María acumulaba en el cementerio anexo y la empleó para reforzar el baluarte. Pasado el "alboroto de las Comunidades", el templo pretendió reactivar la construcción de la torre y campanario que había confiado al cantero local Martín Sáenz de Legorreta y solicitó que el alcaide compensara a la fábrica de la iglesia por los materiales tomados —estimados en 10 392 maravedís por el cantero—. Sin embargo, Diego Martínez se negó y estorbó la construcción de la torre porque se situaba demasiado cerca del fortín.[72]

El cerramiento de las naves se menciona en una petición presentada por Diego Martínez de Álava, quien hacia 1522 solicitó al rey que prohibiese la construcción de "una torre para poner canpanas" y ordenase demoler la parte ya levantada por los vecinos y parroquianos de Santa María, por cuanto su excesiva altura y proximidad a la fortaleza real comprometían su seguridad.[73] Al comentar la obra de la torre se menciona que los tramos o capillas de la nave de la iglesia se encontraban sin cierre abovedado:

> "esta obra desta yglesia el obispo de Obiedo la vio y mando que [la torre] no se alçase mas de quanto las *capillas della yglesia se cerrasen* y an cerrado tres estados en alto [5 metros] de pared de quatorze pies en ancho [4 m con 26 cm] contra la fortaleza de vuesa magestad y sobre aquella pared quieren alçar otros tres estados de madera para hazer canpanario por hazer mayor perjuizio a la fortaleza, et por ebitar escandalo dexe de resistirlo asta lo hazer saber a vuesa magestad que no obedeçen enbargos ni penas que les he puesto de parte de vuesa magestad para que çesen".

El singular trazado, escasamente difundido, de las capillas finales de la iglesia de Santa María remite, en este ámbito geográfico, a modelos característicos de Simón de Colonia, pues dos de ellas prescinden de nervios

72 ARCHV, Zarandona y Walls (OLV.), C. 282-4. Tras las reiteradas negativas del alcaide a restituir el valor de los materiales, la iglesia interpuso pleito en 1525 ante los provisores del obispado y ante la Real Chancillería. Alegó que el alcaide de la fortaleza se había apoderado por la fuerza de la piedra y de los demás materiales y que, dada su condición de hombre poderoso, respaldado por su hijo Hernando y por más de doscientos escopeteros y piqueros, nadie se atrevió a oponerse por temor a represalias. Antes bien, el alcaide recurrió al cantero y a los oficiales que trabajaban en la construcción de la torre y el campanario para ejecutar obras en la fortaleza, así como para derribar la torre fuerte de Gauna, propiedad del conde de Salvatierra. Descartamos que Martín Sáenz de Legorreta fuera también responsable de la cubrición de las naves de la iglesia por su arraigo local, su desmañada firma y la escasa relevancia de sus colaboradores: Martín de Lormendi, cantero avecindado en Salvatierra, Domingo de Cegama, cantero de Ozaeta (Álava), y Martín de Urrea, cantero de Gaínza (Guipúzcoa).

73 AGS, Cámara de Castilla, Leg. 152/179. En contra de esta posición, la villa había pedido al rey, en 1521 que la fortaleza se derribara y que con los materiales se construyeran cuatro o cinco cubos en la muralla; AGS, Cámara de Castilla, Leg. 142/137.

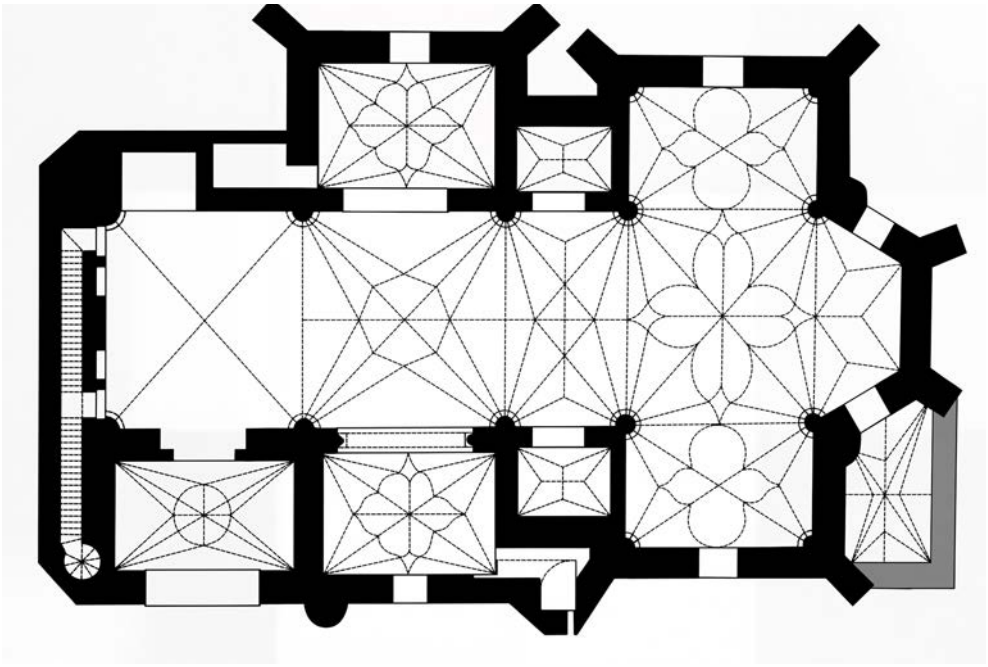


Fig. 30. *Planta y nave de la iglesia de Nuestra Señora de la Purificación.* San Juan de Arteaga. H. 1523-1529. Leiva (La Rioja)



cruceros y se cubren mediante terceletes entrecruzados que configuran un cuadrado girado en el centro de la bóveda, solución que también se observa en la nave mayor del convento riojano, así como en las naves laterales y en otros espacios conventuales.[74] Del mismo modo, en la iglesia de Leiva, San Juan de Arteaga empleó, en el primer tramo de la nave mayor, una bóveda sin nervios cruceros, con ligaduras y formando un cuadrado rotado en torno a la clave polar (Figs. 30 y 1).

Volviendo al pleito por las obras de la Redonda, el procurador del cabildo y de los parroquianos de la Redonda argumentó también contra las pretensiones de los herederos al afirmar que no estaban obligados a encomendarles la continuación de la obra "pues hera cosa y obra que consyste en yndustria e yngenio, e donde la yndustria e arte del padre no es la mesma obra ni yndustria del hijo [por lo que] no se debe de dar".[75] De modo que, en esta ocasión, el cabildo y los parroquianos de la Redonda no mantuvieron el derecho de los herederos menores de edad a suceder a sus padres en la ejecución de las obras pendientes de concluir, circunstancia a lo que, en principio, obligaban las leyes de las *Siete Partidas*: piénsese en Gil y Rodrigo Gil de Hontañón en la sucesión de la maestría de la catedral de Salamanca, en la continuidad de Juan, Simón y Francisco Colonia en la catedral de Burgos o en la de los Rasines al frente de la iglesia de Santo Tomás de Haro.

Los hijos y herederos de ambos arquitectos tuvieron finalmente que renunciar a la continuación de las obras de la Redonda, pues era evidente que carecían de la experiencia y capacidad necesarias para hacerse cargo de una empresa de tal envergadura. Esta circunstancia afectaba tanto a los menores de edad como a Pedro Ortiz de Arteaga, quien había trabajado junto a su suegro durante el año anterior.[76]

---

74 Las iglesias construidas con tramos de bóvedas sin nervios cruceros son tan poco habituales que ya advertimos en su momento sobre las plantas publicadas del convento de Casalarreina —incluso en monografías recientes que insisten, sin documentación, en relacionar el monasterio con Gil de Hontañón—, pues han sido dibujadas erróneamente con cruceros al no haberse considerado esta circunstancia; BARRÓN GARCÍA, Aurelio Á., "Primeras obras...", pp. 41-51.

75 ARCHV, Pl. Civiles, Lapuerta (F), C. 446-1. Alegación comunicada en Logroño el 6 de noviembre de 1532 contra la pretensión de Ortiz de Arteaga y de los hijos de San Juan de continuar con la obra de la Redonda.

76 El 25 de abril de 1529, pocos días antes del fallecimiento de Martín Ruiz de Álbiz, Pedro Ortiz de Arteaga y su suegro actuaron como testigos en el acuerdo alcanzado entre el cabildo y los parroquianos de Santa María la Redonda, por una parte, y Juan de Enciso Zárate y el doctor Enciso, por otra. Estos últimos eran propietarios de una capilla situada en la antigua cabecera de la Redonda, cuya demolición resultaba necesaria para proseguir la construcción de la nueva iglesia. Como compensación, el acuerdo reconocía a los Enciso el derecho a elegir una de las dos primeras capillas laterales de la nueva fábrica; SÁINZ RIPA, Eliseo, *Archivo de Santa María de la Redonda. Catálogo documental. Siglos XVI-XVII*, Logroño, Instituto de Estudios

Ortiz de Arteaga, fallecido con anterioridad a 1550,[77] no desarrolló una actividad profesional especialmente destacada.

De los hijos de San Juan de Arteaga, Martinico siguió estudios de teología y en 1554 aparece mencionado en el pleito de la Redonda con la denominación de licenciado Martín de Arteaga, fraile de la Orden de Santiago.[78] En principio, el único hijo que continuó el oficio paterno fue San Juan de Arteaga II. La documentación de la iglesia de Leiva, edificio cuya construcción se prolongó durante décadas, menciona asimismo a un cantero llamado Martín de Arteaga, identificado en ocasiones con un supuesto hijo de San Juan de Arteaga nacido hacia 1513.[79] Sin embargo, parece más prudente con-

---

Riojanos, 1979; p. 32, doc. 154; MOYA VALGAÑÓN, José Gabriel, *Arquitectura religiosa del siglo XVI en La Rioja Alta. Tomo II: Documentos*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1980; pp. 92-94; ÁLVAREZ CLAVIJO, M.ª Teresa, *Logroño en el siglo XVI. Arquitectura y urbanismo*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2003, doc. del apéndice documental en cdrom. Seguramente Martín Ruiz de Álbiz falleció poco después al derribar esta antigua capilla. El acuerdo llegó tarde y el estado de la capilla mayor antigua debía de ser muy peligroso. Con Álbiz fallecieron otros canteros a su servicio: Fortún abad de Ibargüen recordó en 1557 que "hedificando e fabricando la dicha iglesia el dicho Martin Ruiz e seis o siete conpañeros con el cayeron de una capilla abaxo y ende morieron"; ARCHV, Sala de Vizcaya, C. 2973-5, f. 31v.

77 El 6 de noviembre de 1550, Ana de Álbiz [o Aguirre], viuda e hija de Martín Ruiz de Álbiz, maestro cantero difunto, dijo que era heredera de su padre el arquitecto y de sus hermanos los frailes Martín y Juan de Álbiz, por lo que otorgó poder a procurador para continuar el pleito que mantenía la familia con el cabildo y parroquianos de la Redonda; ARCHV, Pl. Civiles, Lapuerta (F), C. 446-1. Ana de Álbiz y Pedro Ortiz de Arteaga tuvieron un único hijo, también llamado Pedro Ortiz de Arteaga, que fue escribano; ARCHV, Sala de Vizcaya, C. 2973-5.

78 En Valladolid, el 29 de mayo de 1554, el fraile Martín de Arteaga otorgó poder a varios procuradores para continuar el pleito relativo a las obras de Santa María la Redonda. Pocos días después, el 2 de junio del mismo año, un nuevo documento permite identificar a los herederos vivos que continuaban sosteniendo la demanda. En esa fecha otorgaron poder ante el escribano Pedro Martínez de Elorriaga, vecino de la anteiglesia de Arteaga y esposo de María San Juan de Arteaga, una de las hijas de San Juan de Arteaga. Entre los otorgantes del poder figuraban doña Juana de Arteaga, mujer de Pedro Ibáñez, Ochanda de Arteaga, esposa de Fernando de Muniategui, Juan de Arteaga —también llamado Juan Martínez—, San Juan de Arteaga II, todos hijos de San Juan de Arteaga y Juana de Arteaga, difuntos; ARCHV, Pl. Civiles, Lapuerta (F), C. 446-1. Los herederos de San Juan de Arteaga renunciaron, en abril de 1555, al beneficio que pudiera obtenerse del pleito con la Redonda a cambio de 100 o 120 ducados para todos ellos. Consiguió su renuncia Hernando abad de Gardoy. Ana de Álbiz, que se había quedado sin representante tras el fallecimiento del cantero Hernando de Gardoy, otorgó poder al mencionado clérigo, beneficiado de la iglesia de San Martín de Forua (Vizcaya), para proseguir el pleito con el beneficio de una cuarta parte de las cantidades que se lograran cobrar. El abad de Gardoy logró finalmente conciliar a las partes, que la obra fuese tasada y que la Real Chancillería dictara sentencia definitiva en ese mismo año de 1555; ARCHV, Sala de Vizcaya, C. 2973-5.

79 MOYA VALGAÑÓN, José Gabriel, *Arquitectura religiosa del siglo XVI en La Rioja Alta. Tomo I...*, p. 93. Señala que Martín de Arteaga era hermano de Juan de Arteaga quien en 1541 entró al servicio de Juan de Vallejo en Burgos.

siderarlo simplemente miembro de la familia, pero no hijo del arquitecto de la Redonda, ya que no figura en la abundante documentación generada por la actividad de este último, a menos que fuera hijo de un primer matrimonio.

En cualquier caso, ni Martín de Arteaga, ni su hermano Juan de Arteaga, ni tampoco San Juan de Arteaga II desarrollaron una trayectoria artística comparable a la de sus mayores. No pudieron continuar las obras de la Redonda ni aparecen vinculados a la construcción de la iglesia de Aránguiz. Por el contrario, su actividad está documentada en empresas de menor entidad, como son las iglesias de Velasco, Castañares, Ventosa y Cayuela, en La Rioja. En Velasco prosiguieron una obra iniciada por Juan de Goyaz hasta su fallecimiento en 1552, mientras que en Cayuela trabajaron bajo la dirección de Domingo de Beitia.[80] Asimismo, desde 1541 San Juan de Arteaga II dirigió la construcción de la iglesia de Bachicabo (Álava), concluida en 1554[81] según indica la inscripción conservada sobre una ventana geminada de formas renacentistas que recuerdan las empleadas por los arquitectos de la Redonda.

Más favorable resulta, a nuestro juicio, la valoración de la actividad profesional de Hernando de Gardoy o de Muniategui, a quien se deben las iglesias de Estarrona y Margarita. Casado con Ochanda de Arteaga, debió de ser el padre de Ochanda de Muniategui, esposa del cantero Juan Ochoa de Arranotegui —continuador de las obras de Juan de Goyaz y con importantes trabajos en Santo Domingo de la Calzada, Viana y Murillo de Río Leza (La Rioja)— y posiblemente también de Juan de Gardoy, quien entre 1558 y 1564 trabajó al servicio de Ochoa de Arranotegui.[82]

---

80 MOYA VALGAÑÓN, José Gabriel, *Arquitectura religiosa del siglo XVI en La Rioja Alta. Tomo I...*, p. 93 y Tomo II, pp. 41-42.

81 VÉLEZ CHAURRI, José Javier y ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis, "El arte religioso del Renacimiento y el Barroco en Valdegovía", en VÉLEZ CHAURRI, José Javier (coord.), *Las tierras de Valdegovía : geografía , historia y arte : actas de las Jornadas de Estudios sobre Geografía, Historia y Arte en Valdegovía*, Vitoria, Diputación Foral de Álava, 2003, p. 130. La iglesia de Bachicabo se cubre mediante soluciones de crucería estandarizadas, con bóvedas estrelladas que prescinden de terceletes curvos. Una de ellas presenta un anillo de ligaduras en torno a la clave polar, mientras que otra desarrolla un rombo de combados alrededor. También le adjudican la iglesia de Villanañe (Álava) y recuerdan que un Martín de Arteaga, junto con Mateo de Beaugrant, hizo el retablo del santuario de Angosto (Álava), aunque el citado Martín ha de ser un artista distinto homónimo.

82 ACSDC, Libro VI de acuerdos capitulares, 1564-1589, f. 137r. MOYA VALGAÑÓN, José Gabriel, *Arquitectura religiosa del siglo XVI en La Rioja Alta. Tomo I...*, pp. 99-100. La esposa de Ochoa de Arranotegui aparece mencionada como Ochanda de Mitegui. Martín de Arteaga residía en Belorado en 1561, donde unos años antes había participado en la construcción de la capilla de Santiago junto con Juan Martínez de Arteaga. En ese mismo año de 1561 fue propuesto por Juan Pérez de Solarte como tasador de su parte en las obras del claustro de San Millán de la Cogolla. No obstante, los monjes rechazaron su nombramiento al considerar que podía actuar con parcialidad; BARRÓN GARCÍA, Aurelio Á., "Proceso constructivo del claustro de San Millán de la Cogolla por Juan Pérez de Solarte", *Brocar*, 38 (2014), p. 137. Al

Una última noticia ahonda en las intrincadas relaciones existentes entre la familia de San Juan de Arteaga, Hernando de Gardoy, los Larraondo y Ochoa de Arranotegui pues este cantero vasco, afincado en Santo Domingo de la Calzada y a cargo de la portada de Santa María de Viana, fue beneficiario de la renuncia que, en junio de 1563, realizó el escultor Nicolás Venero a proseguir la obra del retablo de Peñacerrada (Álava), cuya ejecución había contratado en colaboración con Íñigo de Zárraga.[83]

Bibliografía

AGUINAGALDE, Borja de, *Palacio de Plaza - Lazarraga de Oñate. Breve reseña histórica sobre la formación del archivo. Con un apéndice genealógico*, [San Sebastián], Philobiblon / Sociedad de Bibliófilos de Guipúzcoa, 2013.

ÁLVAREZ CLAVIJO, M.ª Teresa, *Logroño en el siglo XVI. Arquitectura y urbanismo*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2003.

ARRAZOLA ECHEVERRÍA, M.ª Asunción, *Renacimiento en Guipúzcoa. Tomo I Arquitectura*, San Sebastián, Diputación Foral de Guipúzcoa, 1988.

AZCÁRATE RISTORI, José María, "Salvatierra, parroquias, capillas y ermitas", en PORTILLA VITORIA, Micaela J., *Catálogo monumental Diócesis de Vitoria. V. La Llanada Alavesa Oriental y valles de Barrundia, Arana, Arraya y Laminoria*, Vitoria, Caja de Ahorros Municipal de Vitoria, 1982, pp. 143-177.

BARRÓN GARCÍA, Aurelio Á., "Bóvedas con figuras de estrellas y combados del Tardogótico en La Rioja", *Turiaso*, XXI (2012-2013), pp. 219-268, https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4873314

BARRÓN GARCÍA, Aurelio Á., "De varia fortuna de los artistas franceses establecidos en el valle medio del Ebro: del taller de Martín Gumet a los artistas colaboradores de Andrés de Araoz", *Santander. Estudios de Patrimonio*, Extraordinario 1 (2026), pp. 21-110, https://doi.org/10.22429/Euc2026.sep.Extra.01.02

BARRÓN GARCÍA, Aurelio Á., "Del retablo mayor de Zúñiga (Navarra) y de la obra de sus autores: Juan y Francisco de Ayala, Juan Ruiz de Heredia y Pedro de Gabiria", *Santander. Estudios de Patrimonio*, 7 (2024), pp. 83-148, https://doi.org/10.22429/Euc2024.sep.07.03

BARRÓN GARCÍA, Aurelio Á., "El arquitecto tardogótico Juan de Acha en La Rioja: 1528-1558", *Santander. Estudios de Patrimonio*, 1 (2018), pp. 69-120, https://doi.org/10.22429/Euc2018.sep.01.02

año siguiente Pérez de Solarte lo propuso como tercer tasador de la torre de Ojacastro y consta que residía en Leiva; BARRÓN GARCÍA, Aurelio Á., "La obra del arquitecto tardogótico Juan Pérez de Solarte en Anguiano y Nájera", *Berceo*, 174 (2018), p. 110. Su actividad como perito continuó en años posteriores. En 1568 fue requerido en Haro por Pedro de Rasines para intervenir como tasador y, también en ese año, emitió un informe sobre la traza y las condiciones necesarias para la reconstrucción del puente de Herramélluri (La Rioja); MOYA VALGAÑÓN, José Gabriel, *Arquitectura religiosa del siglo XVI en La Rioja Alta. Tomo I...*, p. 93.

83 ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis, "El retablo mayor de Peñacerrada en la escultura del Primer Renacimiento en el País Vasco y La Rioja", *Kultura. Cuadernos de cultura*, 6 (1984), p. 55.

BARRÓN GARCÍA, Aurelio Á., "La iglesia de Santo Tomás de Haro (La Rioja): Construcciones y reconstrucciones en los siglos XV y XVI", *Artigrama*, 28 (2013), pp. 273-284, https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4811394

BARRÓN GARCÍA, Aurelio Á., "La obra del arquitecto tardogótico Juan Pérez de Solarte en Anguiano y Nájera", *Berceo*, 174 (2018), pp. 65-120, https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6676462

BARRÓN GARCÍA, Aurelio Á., "Martín Ruiz de Álbiz y San Juan de Arteaga, arquitectos de la catedral Santa María la Redonda en Logroño (1523-1529)", *Goya*, 353 (2015), pp. 263-287.

BARRÓN GARCÍA, Aurelio Á., "Precisiones, rectificaciones y noticias sobre la promoción de los Velasco en tierras de Burgos", *Santander. Estudios de Patrimonio*, 6 (2023), pp. 17-90, https://doi.org/10.22429/Euc2023.sep.06.01

BARRÓN GARCÍA, Aurelio Á., "Primeras obras en La Rioja del arquitecto Juan de Rasines, 1469-1542", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 110 (2012), pp. 7-84.

BARRÓN GARCÍA, Aurelio Á., "Proceso constructivo del claustro de San Millán de la Cogolla por Juan Pérez de Solarte", *Brocar*, 38 (2014), pp. 119-144, https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4903762

BERNARDO LUTZENBURGO, *Catalogvs Haereticorvm, omnium penè*, Colonia, [Hittorp], 1523, https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00027607-8

BOJCOV, Michail A., "Ein Tod, drei Bestattungen und vier Exequien Friedichs III", en KIRCHWEGER, Franz; SCHMITZ-VON LEDEBUR, Katja; WINTER, Heinz y ZEHETNER, Franz (eds.), *In Hoc Precioso Monomento. Die Bestattung Kaiser Friedrichs III. im Wiener Stephansdom*, Wien, Holzhausen Verlag, 2019, pp. 59-82.

CALATAYUD FERNÁNDEZ, Elena, *Arquitectura religiosa en la Rioja Baja Calahorra y su entorno (1500-1650): los artífices*, Logroño, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de La Rioja, 1991.

CHUECA GOITIA, Fernando, *Arquitectura del siglo XVI. Ars Hispaniae, volumen XI*, Madrid, Plus Ultra, 1953.

CHUECA GOITIA, Fernando, *La Catedral nueva de Salamanca historia documental de su construcción*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1951.

DÍEZ DEL CORRAL GARNICA, Rosario, "Juan de Vallejo y los maestros Arteaga en la capilla de Santa Ana y Santiago en Belorado (Burgos)", *Boletín de la Institución Fernán González*, 255 (2017/2), pp. 525-543, https://riubu.ubu.es/handle/10259/6513

DODGSON, Campbell, *Catalogue of early German and Flemish woodcuts preserved in the Department of Prints and Drawings in the British Museum*, London, William Clowes and Sons, 1903, vol. I, https://archive.org/details/catalogueofearly01brit

EALO DE SÁ, María, *El arquitecto Juan del Castillo "el constructor del Mundo"*, Santander, A. Luna Samperio, 2009.

ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis, "El retablo mayor de Peñacerrada en la escultura del Primer Renacimiento en el País Vasco y La Rioja", *Kultura. Cuadernos de cultura*, 6 (1984), pp. 54-69.

ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis y VÉLEZ CHAURRI, José Javier, "Arte religioso en La Puebla de Arganzón, villa de los Condestables", en TABAR ANITUA, Fernando (coord.), *Catálogo monumental. Diócesis de Vitoria. Tomo X. Los valles oc-*

cidentales entre el Zadorra, el Ayuda y el Inglares. La villa de La Puebla de Arganzón, Vitoria, Fundación Caja Vital Kutxa, 2011, pp. 155-219.

ENCISO VIANA, Emilio; PORTILLA VITORIA, Micaela Josefa y EGUÍA LÓPEZ DE SABANDO, José, *Catálogo monumental Diócesis de Vitoria. IV. La Llanada Alavesa Occidental*, Vitoria, Caja de Ahorros Municipal de Vitoria, 1975.

GIORDANI, Gaetano, *Della venuta e dimora in Bologna del sommo pontifice Clemente VII per la coronazione di Carlo V imperatore celebrata l'anno MDXXX*, Bologna, Fonderia e tip. gov. - Alla Volpe, 1842, https://archive.org/search?query=external-identifier%3A%22urn%3Aoclc%3Arecord%3A1043012783%22

GOICOLEA JULIÁN, Francisco Javier, *La oligarquía de Salvatierra en el tránsito de la Edad Media a la Edad Moderna. Una contribución al estudio de las élites dirigentes del mundo urbano alavés, 1400-1550*, Logroño, Universidad de La Rioja, 2013.

GÓMEZ-MORENO, Manuel, *Diego Siloe. Homenaje en el IV Centenario de su muerte*, Granada, Universidad de Granada, 1963.

GOROSÁBEL, Pablo de, *Diccionario histórico-geográfico-descriptivo de los pueblos, valles, partidos, alcaldías y uniones de Guipúzcoa con un apéndice de las cartas-pueblas y otros documentos importantes*, Tolosa, Imprenta de Pedro Gurruchaga, 1862, https://bnedigital.bne.es/bd/es/viewer?id=6b42b111-42c2-4e09-9c90-3d9e16350921

KIRCHWEGER, Franz; SCHMITZ-VON LEDEBUR, Katja; WINTER, Heinz y ZEHETNER, Franz (eds.), *In Hoc Precioso Monomento. Die Bestattung Kaiser Friedrichs III. im Wiener Stephansdom*, Wien, Holzhausen Verlag, 2019.

KOCH, Robert A., *The Illustrated Bartsch 17. Early German Masters. Hans Brosamer. The Hopfers*, New York, Abaris Books, 1981.

LECUONA, Manuel de, "La catedral de Calahorra (noticias histórico arqueológicas)", *Berceo*, 2 (1947), pp. 63-110, https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=662435

LECUONA, Manuel de, "La parroquia de Santiago de Calahorra: Breves notas históricas", *Berceo*, 24 (1952), pp. 469-490, https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=61141

LECUONA, Manuel de, "La parroquia de Santiago de Calahorra: Breves notas históricas", *Berceo*, 25 (1952), pp. 601-634, https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=61152 .

LÓPEZ, Miguel A., "El clero secular de la diócesis de Granada en 1527", *Chronica Nova*, 30 (2003-2004), pp. 645-680, https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1465028

MARTÍN MIGUEL, María Ángeles, *Arte y cultura en Vitoria durante el siglo XVI*, Vitoria, Ayuntamiento de Vitoria, 1998.

MOYA VALGAÑÓN, José Gabriel, *Arquitectura religiosa del siglo XVI en La Rioja Alta. Tomo I: Introducción*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1980.

MOYA VALGAÑÓN, José Gabriel, *Arquitectura religiosa del siglo XVI en La Rioja Alta. Tomo II: Documentos*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1980.

PASSAVANT, Johann David, *Le peintre-graveur*, Leipsic Rudolph Weigel, 1862, Tome Troisieme, https://archive.org/details/lepeintregraveu03duchgoog/mode/2up

PAYO HERNANZ, René Jesús, "Ochoa de Arteaga. Arquitecto y escultor vasco del Renacimiento", en ZALAMA, Miguel Ángel y MOGOLLÓN CANO-CORTÉS,

Pilar (coords.), *Alma Ars. Estudios de arte e historia en homenaje al Dr. Salvador Andrés Ordax*, Valladolid, Universidad de Valladolid / Universidad de Extremadura, 2013, pp. 47-52.

ROLLER, Stefan, "Das Grabmal Kaiser Friedrichs III. im Wiener Stephansdom", en KIRCHWEGER, Franz; SCHMITZ-VON LEDEBUR, Katja; WINTER, Heinz y ZEHETNER, Franz (eds.), *In Hoc Precioso Monomento. Die Bestattung Kaiser Friedrichs III. im Wiener Stephansdom*, Wien, Holzhausen Verlag, 2019, pp. 43-58.

SÁINZ RIPA, Eliseo, *Archivo de Santa María de la Redonda. Catálogo documental. Siglos XVI-XVII*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1979.

SCHAUERTE, Thomas Ulrich, *Die Ehrenpforte für Kaiser Maximilien I. Dürer und Altdorfer im Dienst des Herrschers*, München / Berlin, Deutscher Kunstverlag, 2001.

STRAUSS, Walter S., *The Illustrated Bartsch 13 (commentary). German Masters of the sixteenth century. Erhard Schoen, Niklas Stoer*, New York, Abaris Books, 1984.

The new Hollstein German engravings, etchings and woodcuts, 1400-1700, Hans Springinklee. Part II, Ouderkerk Aan den Ijssel, Sound & Vision publ., 2010 (Dieter Beaujean, compiler; Rainer Schoch, editor).

UGALDE GOROSTIZA, Ana Isabel, *Una mirada al cielo. Iconografía de las claves de bóveda de la Diócesis de Vitoria*, Vitoria, Diputación Foral de Álava, 2007.

VÉLEZ CHAURRI, José Javier y ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis, "El arte religioso del Renacimiento y el Barroco en Valdegovía", en VÉLEZ CHAURRI, José Javier (coord.), *Las tierras de Valdegovía : geografía , historia y arte : actas de las Jornadas de Estudios sobre Geografía, Historia y Arte en Valdegovía*, Vitoria, Diputación Foral de Álava, 2003, pp. 127-177.

Dolma-tekke in Kruja (Albania): A preliminary research approach to interior artistic decoration, techniques, and materials used

Dolma-tekke en Kruja (Albania): un enfoque de investigación preliminar sobre la decoración artística del interior, las técnicas y los materiales utilizados

Edlira Çaushi [1] and Erinda Ndreçka [2]

University of Tirana [1] and [2]
Department of Archaeology and Culture Heritage
1001 Elbasan Str., Tirana (Albania)
caushiedlira3@gmail.com [1] e.ndrecka@outlook.com [2]
ORCID: https://orcid.org/0009-0000-2921-4473 [1] /
https://orcid.org/0009-0002-9590-416X [2]
Fecha de envío: 21/4/2026. Aceptado: 4/9/2026
Referencia: *Santander. Estudios de Patrimonio*, 9 (2026), pp. 201-230.
DOI: https://doi.org/10.22429/Euc2026.sep.09.05
ISSN-L e ISSN 2605-4450 (ed. impresa) / ISSN 2605-5317 (digital)

Resumen: El trabajo estudia las pinturas murales de Dolma-tekke en Kruja, un monumento significativo del patrimonio arquitectónico y artístico otomano de Albania de los siglos XVIII-XIX, de gran valor para la preservación de la identidad cultural de los Balcanes en el contexto de desafíos actuales como la urbanización, el cambio climático y la pérdida de bienes históricos debido a desastres naturales. El objetivo del trabajo fue determinar las características de la decoración interior, las técnicas de ejecución y los materiales utilizados en la pintura decorativa, así como establecer su estado de conservación. Para lograr este objetivo, se aplicó un conjunto de métodos: análisis histórico-artístico, trabajo de campo, fotofijación, escaneo tridimensional y mediciones microclimáticas.

Palabras clave: restauración; pintura mural; pigmentos; técnica pictórica; análisis arqueometrico; conservación, Albania.

Abstract: The work was devoted to the study of the wall paintings of Dolma-tekke in Kruja, a significant monument of the Ottoman architectural and artistic heritage of Albania of the XVIII-XIX centuries, which had great value for the preservation of the cultural identity of the Balkans in the context of current challenges such as urbanisation, climate change and the loss of historical objects due to natural disasters. The aim of the work was to determine the features of interior decoration, techniques of execution and materials used in decorative painting, as well as to establish the state of preservation. To achieve the aim, a complex of methods was applied: art-historical analysis, field surveys, photofixation, three-dimensional scanning, microclimate measurements.

Keywords: restoration; mural painting; pigments; technique of execution; archaeometric analysis; conservation, Albania.

*****

1. Introduction

Dolma-tekke in the city of Kruja was one of the outstanding examples of the Ottoman architectural and artistic heritage of Albania of the XVIII-XIX centuries, which combined cult, historical-cultural and artistic values. The interior painting of the building preserved unique decorative programmes with distinct Ottoman and Baroque features, which reflected the synthesis of local traditions and cultural influences. The significance of the object grew in the context of active discussions on the protection of sacred monuments of the Balkan region, especially those damaged by natural and anthropogenic factors. The state of preservation of Dolma-tekke was complicated by cracks, plaster delamination, salt crystallisation and damage after the 2019 earthquake, which made comprehensive scientific research relevant for the determination of materials, techniques of execution and the development of effective approaches to restoration.

Studies of Ottoman monumental painting in Albania were conducted mainly in the art-historical context and concerned the architectural typology of tekkes, iconography and stylistics of decoration. In the works of Turkish, Italian and Albanian researchers, attention was paid to the general characteristics of interior décor and its comparison with other cult monuments of the Balkans. At the same time, in international publications of the latest decades, archaeometric approaches to the analysis of materials and techniques of painting occupied a significant place, which made it possible not only to clarify the technology of creation but also to identify the factors of destruction.

The study of Papa and Basha[1] revealed characteristic floral, geometric and landscape motifs in the wall paintings of Ottoman religious buildings of Albania, in particular Dolma-tekke, executed in the *a secco* technique with the use of black, red, grey and yellow pigments. This emphasised a unique balance between ornamentality and simplicity, which reflected local artistic traditions. The results indicated significant degradation due to climatic factors, which made the findings relevant for the development of conservation strategies for materials and techniques in Kruja. This topic was deepened by the work of Çiftçi et al.[2], which proposed non-invasive methods of conservation, such as detailed visual documentation and the use of lime mortars

1 PAPA, Dorina and BASHA, Brunilda, "Wall painting motifs in Ottoman religious buildings in Albania", *Pollack Periodica*, 20(2) (2025), pp. 168-173.

2 ÇIFTÇI, Aynur; PAPA, Dorina; UĞURYOL, Drahşan; XHANARI, Lindita; DELIU, Muharem and AKTAS, Zeynep, "An overview to a collaborative project for the conservation of wall paintings in Ottoman period in Albania and Türkiye", *EJ-ARCH: e-Journal of Architecture*, 4(3) (2025), pp. 22-32.

with pigments. The authors emphasised the importance of preserving the authenticity of the paintings of Dolma-tekke by means of microclimate control. These results were key for the practical approach to the restoration of the monument. The study of Manahasa[3] analysed the restoration of Ottoman mosques, revealing the adaptation of decorative elements such as murals with floral motifs and stucco techniques, which combined local and imported materials. This made it possible to understand the historical context of the decorative decoration of Dolma-tekke. The results were relevant for the assessment of the impact of restoration interventions on the state of the paintings. Sukaj et al.[4] studied the acoustic characteristics of Ottoman mosques, revealing the influence of geometry and reflective materials on the preservation of interiors. The authors proposed non-invasive acoustic panels that did not damage wall paintings. This work was important for the assessment of the impact of the environment on the materials of Dolma-tekke and the development of comprehensive conservation measures.

In the study, Basha and Sağdiç[5] analysed urban changes in Ottoman religious buildings, which influenced the preservation of decorative elements, in particular paintings, in cities such as Kruja. The results emphasised the vulnerability of such monuments to external factors such as climate and earthquakes. The study contributed to the understanding of the context of material degradation in Dolma-tekke. İbrahimgil and Naldan[6] established the influence of the Florentine school on the murals of the Balkan Ottoman buildings of the XIX century, in particular the *fresco-secco* technique with Baroque motifs, which reflected Western artistic influences. These results made it possible to better understand the evolution of techniques and materials used in Dolma-tekke. The study was relevant for the development of conservation methods that took into account historical features. Yetiş et al.[7] in the research considered the remains of wall paintings of the Suleiman Pa-

3 MANAHASA, Edmond, "Revisiting the Ottoman period mosques in Albania: A Critical Observation on Late Interventions", in DRAYSON, Elisabeth, *Europe's Islamic Legacy: 1900 to the Present*, Leiden, Brill, 2022, pp. 130-156.

4 SUKAJ, Silvana; BEVILASQUA, Antonella; CIABURRO, Giuseppe; IANNACE, Gino and TREMATERRA, Amelia, "Ottoman mosques in Albania: Building acoustic exploration inside five case studies", *Buildings*, 11 (10) (2021), 430, https://doi.org/10.3390/buildings11100430

5 BASHA, Brunilda and SAĞDIÇ, Zafer, "Urban and architectural alterations in Elbasan from Ottoman period to modernity", *Balkan Studies*, 4 (2) (2024), pp. 53-76.

6 İBRAHIMGIL, Mehmet Zeki and NALDAN, Funda, "The reflection of Florentine (Firenze) school of painting on mural paintings of Ottoman architecture in the Balkans in the 19th century", *Institute of Fine Arts*, 26 (44) (2020), pp. 10-20.

7 YETIŞ, Ezgin; EROĞLU, Murat; ESKICI, Bekir; GÜR, Mahmut; DENIZ, Kiymet, and KADIOĞLU, Yusuf, "Investigations of painting techniques: Edirne Süleyman Pasha Mosque wall paintings", *Studies in Conservation*, 68 (4) (2022), pp. 418-431.

sha Mosque in Edirne. Thanks to scanning electron microscopy with energy dispersive X-ray spectroscopy (SEM-EDX), Fourier transform infrared spectroscopy (FTIR), Raman spectroscopy, and portable energy dispersive X-ray fluorescence (PED-XRF) analyses, the use of fresco technique on wet plaster was proved, which differed from the traditional kalem işi. The results testified to the technological diversity of Ottoman wall paintings and the use of mixed techniques. The relevance of the work lay in the recovery of knowledge about forgotten finishing technologies, which formed the scientific basis for the conservation of buildings. In their study, Şerifaki and İpekoğlu[8] investigated the ceiling and wall paintings of an Ottoman mansion in İzmir using optical microscopy, XRD, scanning electron microscopy with energy-dispersive spectroscopy (SEM-EDS), and FTIR. The authors revealed the use of oil technique on a protein basis with a wide range of pigments (lead white, red lead, ultramarine, emerald green). This confirmed the high level of technological processing and the richness of the palette. The relevance of the study was due to the fact that it showed the influence of European artistic practices on Ottoman art and opened perspectives for intercultural comparisons. Kayser et al.[9] conducted an analysis of fragments of paintings in the Church of St Nicholas in Demre, which showed a two-layer plaster structure (arriccio and intonaco) and the use of the *a secco* technique. The use of ochre, calcite, green earth and carbon black as main pigments was established. The study became an important example of the application of archaeometry for the identification of materials of Byzantine and post-Byzantine paintings, relevant also for the Ottoman context. The relevance of the work lay in the demonstration of the possibilities of modern archaeometry for the preservation of the multi-layered cultural heritage of the Balkans.

In scientific studies of 2020-2025, devoted to wall paintings and interior decoration of Ottoman architectural monuments, a number of limitations were traced. The existing works mostly focused on the description of ornamental motifs or partial analysis of techniques and materials, whereas systematic study of the complex combination of artistic style, techniques of execution and factors of degradation remained insufficiently developed. Also overlooked were the long-term influences of microclimate and urban environment on the preservation of wall paintings, which was especially relevant for objects located in conditions open to atmospheric impacts. The absence

8 ŞERIFAKI, Kerem and İPEKOĞLU, Başak, "Execution technique and material characteristics of ceiling and wall paintings of an Ottoman period mansion in İzmir", *Gazi University Journal of Engineering and Architecture Faculty*, 36 (1) (2021), pp. 497-510.

9 KAYSER, Oğuz Emre; ORMANCI, Özden and AKYOL, Ali Akın, "Characterization of wall painting fragments from the West Courtyard Passage at St. Nicholas Church in Demre", *Art-Sanat*, 20 (2023), pp. 293-310.

of an integrated methodology that combined art-historical, archaeometric and conservation approaches made it difficult to form holistic preservation strategies. In this context, the study of the interior decoration of Dolma-tekke in Kruja was aimed at overcoming the mentioned gaps by combining the analysis of artistic solutions, the technical characteristics of materials and the practical aspects of the conservation. The aim of the study was to identify the features of the interior artistic decoration of Dolma-tekke in Kruja by combining art-historical and archaeometric analysis, to determine the materials, techniques of execution and factors of the deterioration. The task of this study was to identify the architectural features, iconography and decorative decoration of Dolma-tekke and to analyse the materials, techniques of execution (*a secco*, *fresco-secco*) and the state of preservation of the paintings.

2. Materials and methods

The design of the study envisaged a multi-analytical approach, which combined field observations with laboratory analyses for a comprehensive characterisation of the architectural features, materials, techniques of execution, and the state of preservation of the wall paintings of Dolma-tekke as an Ottoman monument with floral, geometric, and calligraphic motifs. This included empirical measurements for the assessment of physical parameters and archaeometric analysis for chemical composition, with an emphasis on the two phases of the décor (1779 and 1807-1808) and degradation processes. The study was based on non-invasive methods to minimise damage, with subsequent comparison of data for the reconstruction of technologies and degradation factors, which made it suitable for similar cultural heritage objects.

The sample consisted of 9 specimens (5261/1-9). The inclusion criteria were: selection from areas with pronounced signs of degradation (cracks, fading, delamination, biodeterioration), representation of the décor phases of 1779 and 1807-1808, coverage of the main motifs (arabesques, fruits), minimum sample size (1-2 mm) to preserve the integrity of compositions and adherence to the ethical principles of International Council on Monuments and Sites (ICOMOS). The sample covered 5% of the surface of the paintings (5.5 m^2 out of 110 m^2), providing representativeness for different motifs (arabesques – 60%, fruits – 20%) and degradation zones (delamination – 30%, biodeterioration – 20%). The exclusion criteria were: areas without signs of degradation, non-representative motifs, zones outside the specified phases of décor, areas where sampling could have significantly damaged the composition or violated the principles of ICOMOS.

The data collection methods included fieldwork (visual documentation, photofixation with Canon EOS 5D Mark IV (Japan), mapping of damaged zones, 3D scanning for measuring the area of décor and the length of cracks with a Leica ScanStation P40 laser scanner (Switzerland), microclimate measurements of humidity and temperature with a hygrometer and thermometer Testo 174H (Germany)) and laboratory sampling for the analysis of microstructure, elemental composition, and organic inclusions. For the collection of samples and data, a surgical scalpel Swann-Morton (United Kingdom) and fine tweezers VWR (USA) were used for taking samples sized 1-2 mm, which were stored in sterile Eppendorf containers (Germany). Field data were collected during 3 days in May 2024, covering 100% of the surface (110 m²), with microclimate measurements every 4 hours (humidity 70-80%, temperature 5-30°C). Laboratory data included sampling from 5 zones (mihrab – 3 samples, walls – 6), with the fixation of coordinates for correlation with 3D models.

The analysis of materials and data was carried out using a Bruker D8 Advance diffractometer (Germany) for XRD, a Zeiss EVO LS10 microscope with an Oxford Instruments detector (Germany/United Kingdom) for SEM-EDS, a Thermo Nicolet iS50 spectrometer (USA) for FTIR, an Agilent 1260 chromatograph (USA) for high-performance liquid chromatography (HPLC), a Thermo Scientific ISQ (USA) for gas chromatography with mass spectrometry, and a Thermo Finnigan LTQ (USA) for selected ion monitoring (SIM) analysis, while data processing was performed with Origin software for statistical calculations (degree of damage: 60% of the surface, 66 m²; element content: Pb 38-42%; correlation of humidity and biodeterioration: Pearson r=0.85; nitrates: 0.34%±0.05%) and ImageJ for the analysis of microphotographs (microcracks: 0.1-0.5 mm, length 120 m), with comparison of spectra and chromatograms with NIST (FTIR) and RRUFF (XRD) databases, which made it possible to compare the physicochemical characteristics with artistic features and to identify key degradation factors.

3. Results

The study of the wall paintings of Dolma-tekke in Kruja provided a comprehensive characterisation of the architectural features, interior decoration, and the state of preservation of the monument of architecture. Verification of historical data confirmed that the building was erected at the end of the XVIII century, around 1789, on the initiative of Adem Aga Toptani, with the reconstruction of the dome in 1779-1780 with the participation of members of the Toptani family, as recorded in inscriptions. The wall paintings, executed in 1807-1808 under Kapllan Pasha, covered 110 m² and included floral,

geometric, and calligraphic motifs associated with the tomb of Haxhi Mustafa Aga[10]. The degradation of the paintings, caused by climatic factors (humidity 65-80%, temperature fluctuations 5-30°C) and the earthquake of 2019 (6.4 magnitude), led to structural cracks, delamination of the paint layer, and biological damage, which required urgent conservation measures[11].

3. 1. Architectural features and decorative decoration of Dolma-tekke

Dolma-tekke, located on the south-western edge of Kruja on the tower "Tabya e Dollmes", was a key part of the historical complex that included Kruja Castle, the hammam, a chapel, residences, and the ethnographic museum (the former residence of Hamit Kalaja). Built at the end of the XVIII century (around 1789) by Adem Aga Toptani, five years before the death, the building underwent the reconstruction of the dome in 1193 AH (1779-1780) at the initiative of a member of the Toptani family, as recorded in inscriptions.

According to Kiel[12], Dolma-tekke represents a regional adaptation of the Ottoman domed-hall type, characteristic of late XVIII century Albanian religious architecture. The combination of Ottoman structural principles with Baroque decorative tendencies reflects the synthesis of Eastern and Western stylistic influences. The rectangular semahane-type plan, façade of local yellowish limestone, and three Baroque-topped windows demonstrate the continuity of post-Byzantine decorative traditions alongside new European motifs.

In 1807-1808, under Kapllan Pasha, wall paintings associated with the tomb of Haxhi Mustafa Aga were executed. In 1967, after Albania was declared an atheist state, the tekke lost its religious function, the dervishes' tombs were removed, the türbe was destroyed, but the building remained accessible as a monument. Dolma-tekke belonged to the fourth period of construction of Muslim cult buildings (the XVIII – the first 30-40 years of the XIX century), combining Ottoman ornaments of the XIII-XV centuries with Baroque elements, which testified to a departure from the classical Ottoman typology in favour of local and European influences (Fig. 1).

Empirical measurements carried out using laser scanning established the interior area of 150 m², the dome height of 8 m, and the façade width of 12 m, which provided acoustic harmony and visual unity. The dome, as the central element, supported spatial organisation, and its structure of stone

10 TÜTÜNCÜ, Mehmet, *Corpus of Ottoman inscriptions from Albania and Montenegro*, Haarlem, Research Centre for Turkish and Arabic World Studies, 2017.

11 "Albania hit by deadly 6.4 magnitude earthquake", *British Broadcasting Corporation (BBC)*, (26 November 2019), https://www.bbc.com/news/world-europe-50555776

12 KIEL, Machiel, *Studies on the Ottoman architecture of the Balkans*, London, Variorum, 1990.



Fig. 1. *Dolma-tekke*. Kruja (Albania). Source: "Krujë, the home of Skanderbeg", *One Man, One Map*, (4 Juni 2019), https://www.oneman-onemap.com/de/2019/06/04/kruje-die-heimat-von-skanderbeg/



Fig. 2. *Dolma-tekke after the 2019 earthquake.* Source: "Earthquake damages two of the most important monuments of Kruja Castle", *Kryegjyshata Botërore Bektashiane*, (7 December 2019), https://kryegjyshataboterorebektashiane.org/termeti-dy-nga-monumentet-te-rendesishme-te-kalase-se-krujes-te-demtuara/

vaults contributed to the preservation of the paintings, despite the 2019 earthquake, which intensified structural cracks (Fig. 2).

In Figure 2, significant structural damage to the façade was clearly visible, reflecting the impact of the seismic activity of 2019, with cracks up to 5 mm deep, which threatened the stability of the dome and walls. These damages, exacerbated by high humidity and salt crystallisation, created conditions for further degradation, requiring urgent conservation measures to protect the unique Ottoman decoration.

The wall paintings of Dolma-tekke in Kruja, which covered 110 m², were a vivid example of the Ottoman architectural and artistic heritage of the late



Fig. 3. *Central rosette of the dome of Dolma-tekke.* Source: "Earthquake damages two of the most important monuments of Kruja Castle", *Kryegjyshata Botërore Bektashiane*, (7 December 2019), https://kryegjyshataboterorebektashiane.org/termeti-dy-nga-monumentet-te-rendesishme-te-kalase-se-krujes-te-demtuara/

XVIII – early XIX century, combining local and European influences[13,14]. Empirical measurements using 3D scanning and photofixation specified the distribution of the decoration: the dome occupied 40 m², the walls – 70 m², with the highest density of ornaments in the mihrab (80% coverage, 22 m²). Floral arabesques, which accounted for 60% of the decoration (66 m²), dominated on the walls and dome, creating rhythmic patterns that reflected Ottoman traditions. Fruit motifs (dates, pomegranates), which accounted for 20% (22 m²), were concentrated on the sails of the dome (3 m² each) and the southern wall, symbolising abundance and fertility. Geometric patterns (10%, 11 m²) emphasised architectural symmetry, especially in the mihrab area, where relief arabesques were used. A calligraphic verse on the southern wall (16.5 m², 20 lines) was dedicated to Kapllan Pasha and the tomb of Haxhi Mustafa Aga, confirming the memorial function of the tekke. A landscape element above the western door (10 m²) with the depiction of a mosque was associated with Istanbul, indicating cultural links with the Ottoman centre. The central rosette of the dome (2 m in diameter) combined geometric and floral ornaments, serving as the symbolic accent of the interior (Fig. 3).

13 OSTAPENKO, Inna; SAIBULATOVA, Aray; OMURALIEV, Duishobek; SEITOVA, Nigara and BEKTURGANOVA, Kamila, "Use of modular technologies for the construction of low-rise housing in Kazakhstan", *Architectural Studies*, 11 (2) (2025), 21-35.

14 HASANOV, Elnur, "Innovative study of historical heritage of Ganja city based on cultural-literary materials", *Manuscript and Book Heritage of Ukraine*, 2023 (31) (2023), pp. 271-286.

The ornaments of the central rosette of the dome, executed in the *a secco* technique with durable pigments such as minium and ochre, emphasised the architectural harmony of the Dolma-tekke dome, creating the visual centre of the composition, and underwent partial darkening due to prolonged exposure to ultraviolet (UV) radiation, especially in areas with direct sunlight.

The two-phase nature of the decoration was confirmed by analysis: the early phase of 1779, limited to the mihrab (5 m²), was characterised by orange-brown motifs, whereas the 1807-1808 phase covered 95% of the surface (105 m²) with multicoloured arabesques and fruits, indicating the evolution of style. The execution technique included *a secco* and *fresco-secco* with preparatory incisions on wet plaster, which ensured the precision of ornaments and corresponded to Ottoman methods. The use of imported pigments such as smalt and cinnabar, alongside local ones (ochre, lime), as well as Baroque elements (fruit motifs, landscapes), testified to European influence, complicating conservation due to the sensitivity of the materials to humidity. Comparison with the paintings of mosques in Berat (arabesques – 70% of the decoration) and Tetovo confirmed regional specificity, where floral and geometric ornaments predominated. The northern wall preserved only 6.5 m² of decoration due to significant losses caused by degradation, whereas the eastern and western walls were distinguished by high detail of motifs.

3. 2. Materials, execution techniques, and the state of preservation of the paintings

The analysis of the wall paintings of Dolma-tekke in Kruja, carried out using archaeometric methods, allowed the identification of pigments, binders, and plaster composition of the two main phases of decoration (1779 and 1807-1808), as well as the determination of the application technologies. Figure 4 shows one of the sampling sites.

Figure 4 shows one of the places from which samples for the analysis of Dolma-tekke wall paintings were taken; the samples collected from representative areas, including the mihrab, the southern, northern walls, and the dome, where cracks, fading, paint layer losses, and high humidity were observed, taking into account the phases of decoration of 1779 (mihrab) and 1807-1808 (walls, dome).

For the 1779 phase (samples 5261/1-2), identified in the mihrab area, the use of minium (Pb_3O_4), partially transformed into plattnerite (PbO_2) through oxidation, mixed with calcium (Ca) and magnesium (Mg) for pigment stabilisation, was characteristic. Empirical EDS analysis showed lead (Pb) content at the level of 38-42% in the samples, which indicated the high quality of the pigment and its origin from local or regional sources, probably from Balkan



Fig. 4. *Sampling site.* Photo by the authors

deposits. Additional elements such as calcium (Ca, 15-20%) and magnesium (Mg, 5-8%) detected in the samples testified to the mixing of pigment with fillers to increase adhesion and reduce material costs. The binder was casein obtained from sheep's or goats' milk, identified by SIM analysis, which showed characteristic peaks of amino acids (e.g., proline and glycine). Casein provided strength and adhesion of the paint layer, allowing pigments to adhere to porous plaster even under conditions of increased humidity (70-80%)[15]. The colour palette of this phase was limited to orange, brown, and red-brown shades, creating a restrained decorative effect focused on the mihrab (5 m²). The decoration area of this phase accounted for only 4.5% of the total painting surface (110 m²), indicating a simpler composition compared to the later 1807-1808 phase. The use of minium, partially transformed into plattnerite, caused darkening of certain areas (up to 10% of the surface), confirmed by visual observations and oxidation analysis. The execution technique envisaged the application of pigment to wet magnesian-lime plaster with light incisions (up to 1 mm deep), which served as sketches for floral and geometric motifs, confirming elements of the *fresco-secco* technique. These incisions, found on 80% of the sample surface, ensured line accuracy and contributed to the creation of clear contours of ornaments such as arabesques and plant elements. The plaster for this phase consisted of magnesian lime with fine-grained sand filler (grain size up to 1 mm, 80% limestone, 20% sandstone), which provided a smooth surface for pigment application, but proved vulnerable to microcracks (up to 0.5 mm) due to shrinkage and humidity.

The 1807-1808 phase (samples 5261/3-8), which covered the main part of the Dolma-tekke paintings (105 m², or 95% of the total 110 m²), demonstrated a wider variety of pigments and more complex technique compared to

15 AKBAROVA, Samira and AKBARLI, Reyhan, "Engineering estimation of air regime of building facade systems with fire cut offs", *Reliability Theory and Applications*, 18 (5) (2023), pp. 186-194.

the 1779 phase. Sample 5261/3, taken from the southern wall, contained red ochre (haematite, Fe_2O_3) with an iron content of 23-27%, indicating the use of local materials, probably from deposits in Albania or neighbouring Balkan regions. This pigment provided a saturated red tone, which dominated in arabesques and calligraphic elements. Sample 5261/4, taken from the dome and mihrab zone, included multilayered pigments: smalt (Co-glass, 13-16% cobalt), giving a deep blue colour, lead white ($2PbCO_3 \cdot Pb(OH)_2$), forming a light background, cinnabar (HgS) for bright red accents, realgar/orpiment (As-sulphides) for orange and yellow shades, as well as carbon black for contours and graphic details. The use of smalt and cinnabar testified to access to elite imported materials, probably from Turkey or Western Europe, particularly via Venetian trade routes, underlining the high status of the monument. Sample 5261/5, applied for background layers on all walls and the dome, contained gypsum ($CaSO_4 \cdot 2H_2O$), calcite ($CaCO_3$, 60-70%), and magnesium (Mg, 5-10%), which created an even white background enhancing the contrast of coloured pigments. Sample 5261/6, taken from the western wall, combined red ochre, lead white, minium (Pb_3O_4), and carbon black, forming complex multilayered compositions, particularly for landscape elements depicting a mosque. Sample 5261/7, used for graphic elements on the southern wall and dome sails, contained yellow ochre ($FeO(OH) \cdot nH_2O$, 20-25% iron), calcite, and magnesium, which provided bright accents for fruit motifs such as dates and pomegranates. Casein obtained from sheep's or goats' milk served as the main binder in all samples of this phase, providing strength and adhesion of the paint layer to the plaster, but its sensitivity to humidity (70-80%) contributed to degradation, particularly darkening of cinnabar and smalt on 15-20% of the surface. The execution technique envisaged multilayered application of pigments onto preparatory magnesian-lime plaster with incised sketches (incision depth 0.5-1.5 mm), covering 85% of the decoration surface, which made it possible to achieve complex visual effects such as relief arabesques in the mihrab (22 m^2) and calligraphic inscriptions on the southern wall (16.5 m^2). The multilayering, including up to three pigment layers in sample 5261/4, and incisions confirmed Ottoman techniques, whereas the use of smalt, cinnabar, and Baroque motifs indicated European influences, manifested in decorative sophistication and colour richness.

The plaster (samples 5261/8-9) consisted of magnesian lime with sand filler. Sample 5261/8 (base layer) contained sand up to 1 mm (80% limestone, 20% sandstone) in a ratio of 1:1, with a preparatory layer 3 mm thick, which had cracks and 0.34% nitrates according to HPLC data. Sample 5261/9 (preparatory layer) had a coarser filler (up to 4 mm) in a ratio of 1:2, with a porous structure but no salt crystallisation. SEM analysis revealed microcracks in both layers, indicating mechanical instability due to shrinkage and hu-

midity. The plaster preparation technology included applying the base layer, followed by smoothing and creating a thin preparatory layer for pigments, which ensured adhesion but promoted salt accumulation[16,17]. The main characteristics of the materials and execution technologies of Dolma-tekke paintings are summarised in Table 1.

Sample	Phase	Pigments/Composition	Binder	Technique
5261/1-2	1779	Minium (Pb_3O_4, 40% Pb), plattnerite, Ca, Mg	Casein	*Fresco-secco*, incisions
5261/3	1807-08	Red ochre (Fe_2O_3, 25% Fe)	Casein	*A secco*, multi-layered
5261/4	1807-08	Smalt (15% Co), cinnabar, realgar, lead white, carbon black	Casein	*A secco*, multi-layered
5261/5	1807-08	Gypsum, calcite, Mg	Casein	Background layer
5261/6	1807-08	Red ochre, lead white, minium, carbon black	Casein	Superimposed layers
5261/7	1807-08	Yellow ochre, calcite, Mg, carbon black	Casein	Graphic elements
5261/8	Plaster	Magnesium lime, sand (<1 mm, 80% limestone, 20% sandstone), 0.34% nitrates	-	Base layer, 3 mm
5261/9	Plaster	Magnesium lime, sand (<4 mm), 1:2	-	Preparatory layer

Table 1. *Characteristics of materials*. Compiled by the authors

Table 1 summarises the materials and techniques of the Dolma-tekke paintings, demonstrating the evolution from the simpler palette of 1779 (minium, casein, *fresco-secco*) to the more varied, multi-layered composition of 1807-1808 with imported pigments (smalt, cinnabar).

16 RUBAN, Mykola and FOMIN, Andrii, "Mastering and development of industrial production of rolling stock in Ukraine (1991-2022)", *History of science and technology*, 12/2 (2022), pp. 340-366, https://doi.org/10.32703/2415-7422-2022-12-2-340-366

17 KHOMYAKOV, V. A.; SHOKBAROV, Y. M. and BRYANTSEV, A. A., "Experience in Handling Differential Settlements of Multi-Storey Buildings on Soft Soil", *Soil Mechanics and Foundation Engineering*, 54 (5) (2017), pp. 330-335.

The results of the analysis of the materials and technologies of the Dolma-tekke paintings indicated a complex synthesis of local and imported materials, reflecting the trade and cultural connections of the XVIII-XIX century Albania. The use of casein as a binder and multi-layered techniques with pigments such as smalt and cinnabar indicated a high level of craftsmanship and access to elite resources. At the same time, the structure of plaster made of magnesian lime, despite its strength, proved vulnerable to humidity and salts, requiring specific conservation approaches for the preservation of the monument.

The diagnosis of the state of preservation of the wall paintings of Dolma-tekke in Kruja revealed significant degradation caused by natural and anthropogenic factors, as well as by previous restoration interventions. The analysis covered the mihrab zones, the southern, northern, eastern, and western walls, and the dome, with a total painting area of 110 m². The results confirmed the impact of humidity, salts, mechanical damage, and the 2019 earthquake (6.4 magnitude) on the condition of the monument. The proximity of Dolma-tekke to the hammam (10 m) caused increased humidity inside due to steam emissions and insufficient ventilation of the complex, which worsened the preservation of the paintings. Empirical measurements of the microclimate showed humidity of 70-80% in the mihrab zone, 65-75% in the dome, and 60-70% on the other walls, promoting salt accumulation and microorganism activity. The destroyed türbe and removal of dervish tombs in 1967 disrupted the religious context, complicating the interpretation of the functional significance of the decoration, in particular the calligraphic inscriptions and landscape elements.

The main types of damage identified on the walls included structural cracks, detachment of the paint layer, abrasion, contamination, biological degradation, and pigment darkening. Structural cracks were among the most visible types of damage, located mainly in the dome and on the north-eastern wall. In the dome (40 m²), cracks covered 25% of the surface, equivalent to 10 m², and on the north-eastern wall (15 m²) cracks covered 30%, i.e., 4.5 m². This damage significantly increased after the 2019 earthquake, reaching a depth of 3-5 mm in plaster (sample 5261/8) and a total length of 120 m throughout the building, including 50 m in the dome and 30 m on the north-eastern wall. Detachment of the paint layer was recorded in several areas, including 30% of the mihrab (6.6 m²), 80% of the northern wall (5.2 m² of 6.5 m²), and 20% of the western wall (4.8 m² of 24 m²). This damage was caused by moisture penetration, which weakened adhesion between pigments and plaster, particularly in areas with a casein binder. Abrasion caused by contact with carpets and visitors affected the lower zones of the walls, including the western wall (10 m², 25% abrasion, 2.5 m²), the eastern

wall (8 m², 20% abrasion, 1.6 m²), and the southern wall (25 m², 10% abrasion, 2.5 m²), where up to 25% of the decoration was lost.

Soot contamination was particularly noticeable in the mihrab (3.3 m², 15% of the surface) and on the southern wall (3.75 m², 15%). This altered the colour of red pigments (cinnabar, ochre) and black pigments (carbon black), reducing the visual clarity of arabesques and calligraphy. Biological degradation, particularly in the form of mould, activated by humidity and nitrates (0.34% in sample 5261/8), affected 20% of the surface (22 m²). In particular, 10 m² were located in the mihrab, 7 m² on the northern wall, and 5 m² in the lower zones of the other walls (up to 1 m in height). Pigment darkening, particularly of minium (Pb_3O_4) in samples 5261/1-2 and cinnabar (HgS) in sample 5261/4, caused by UV radiation and oxidation, affected 20% of the surface (22 m²). The strongest effects were observed on the dome (10 m²) and eastern wall (5 m²). Additional degradation factors included UV, which darkened smalt and cinnabar on 22 m², especially in areas with direct sunlight such as the dome and western wall.

Temperature fluctuations (530°C indoors) caused microcracks in the plaster (sample 5261/9), with 150 cracks of 10-50 cm length, which increased mechanical instability. Anthropogenic factors, such as traces from visitors' hands (2% of the surface, 2.2 m², mostly on the southern and western walls) and mechanical damage from furniture (1 m², lower zones of the northern wall), also contributed to the damage. Previous restoration interventions in the 1970s and 1990s left traces of organic solvents on 10% of the surface (11 m²), particularly in the mihrab and on the southern wall. This caused yellowing of pigments. The use of Paraloid (an acrylic consolidant) in the mihrab (22 m²) and on the southern wall (16.5 m²) aimed to stabilise the paint layer, but due to the vapour-impermeability of the material, blisters formed. Blisters were recorded on 25% of the dome (10 m² of 40 m²) and 15% of the mihrab (3.3 m²). The blisters had diameters of 0.5-2 cm and were most pronounced in zones with multi-layered pigments (smalt, cinnabar), where moisture accumulated beneath the consolidant, weakening adhesion.

Mechanical inscriptions left by visitors covered 5% of the northern wall (0.3 m² of 6.5 m²), damaging fragments of arabesques and fruit motifs (dates, pomegranates), reducing the visual integrity of the decoration. These inscriptions, mostly scratches up to 0.2 mm deep, were concentrated in the lower zone of the wall (up to 1.5 m in height). Previous attempts to clean soot in the mihrab in the 1970s proved partly effective, removing up to 50% of the contamination, but leaving microcracks in the paint layer (0.1-0.3 mm), covering 10% of the mihrab (2.2 m²). These microcracks, mainly in cinnabar and red ochre areas, weakened the pigment structure, promoting further detachment. Empirical measurements showed that 60% of the painting surface

(66 m²) displayed signs of degradation, with the highest levels of damage on the northern wall (80%, 5.2 m² of 6.5 m²) and in the mihrab (70%, 15.4 m² of 22 m²).

On the northern wall, losses of decoration caused by detachment and abrasion were most severe due to low ventilation and high humidity (65-75%). In the mihrab, degradation manifested in detachment (6.6 m²), contamination (3.3 m²), and biological activity (mould, 10 m²). The 2019 earthquake (6.4 magnitude) caused additional microcracks in plaster (sample 5261/9) with a total length of 50 m, including 20 m in the dome, 15 m on the north-eastern wall, and 15 m in the lower zones of the other walls. These cracks, 0.1-0.5 mm deep, threatened further losses, especially in areas with multi-layered pigments such as smalt (13-16% cobalt) and cinnabar (HgS), where mechanical instability intensified detachment. The impact of salts, particularly nitrates (0.34%), sulphates, and chlorides, identified in sample 5261/8, promoted crystallisation in the porous plaster, most noticeably in the lower wall zones (up to 1 m in height), covering 15 m². Salt crystallisation, particularly nitrates, stimulated biological degradation, including mould growth affecting 20% of the surface (22 m²), mostly in the mihrab and lower areas of the southern and northern walls. An additional factor was UV, which darkened pigments (22 m²), especially smalt on the dome (10 m²) and cinnabar in the mihrab (5 m²), as well as temperature fluctuations (5-30°C), which exacerbated microcracks in plaster. The main characteristics of degradation of the Dolma-tekke paintings and plaster are summarised in Table 2.

Sample	Zone	Type of damage	Cause	Degree of damage
5261/1-2	Mihrab	Darkening, detachment	Humidity, oxidation	20%
5261/3	Southern wall	Salts, soot contamination	Biological degradation, anthropogenic impact	15%
5261/4	Dome	Blisters, UV sensitivity	Paraloid, UV	25%
5261/8	Plaster (north-eastern)	Cracks, nitrates (0.34%)	Earthquake, humidity	30%
5261/9	Plaster (south-eastern)	Microcracks	Mechanical instability	20%

Table 2. *Characteristics of degradations*. Compiled by the authors

The results of diagnostics indicated the complex nature of the degradation of the Dolma-tekke paintings, caused by a combination of humidity, salt impact, mechanical damage, and unsuccessful restoration interventions. The 2019 earthquake significantly intensified structural damage, particularly in the dome and the north-eastern wall, requiring urgent conservation measures[18]. The problems identified, including blisters from Paraloid and salt accumulation, underlined the need to develop non-invasive stabilisation methods to preserve the authenticity of the monument.

The Dolma-tekke paintings combined Ottoman techniques (*a secco*, *fresco-secco*, incisions) and local materials (ochre, lime) with European influences (smalt, cinnabar, Baroque motifs), creating a unique synthesis reflecting the cultural and historical connections of the XVIII-XIX century Albania[19]. The established architectural features, iconography, materials, execution techniques, and detailed degradation analysis (humidity, salts, the 2019 earthquake, restoration interventions) highlighted the need for further conservation measures to preserve the monument.

4. Discussion

The study of the wall paintings of Dolma-tekke in Kruja revealed the use of the *a secco* technique with local mineral pigments and organic binders, combining Ottoman traditions with European Baroque motifs. The identified floral and geometric ornaments confirmed the influence of regional artistic practices, while the material analysis indicated the use of natural pigments (ochre, carbon black, lead white). Comparison with other studies showed common technological methods (use of lime mortars, *a secco* technique) and regional differences, such as the dominance of dry painting in Kruja. Damage to the paintings due to microclimatic conditions (humidity, temperature fluctuations) underlined the need for integrated conservation approaches, including lime injections and microbiological monitoring. This study revealed the synthesis of Ottoman and European influences, which is significant for the development of cultural heritage conservation strategies under conditions of climate change.

18 MONTAYEV, Sarsenbek; SHINGUZHIEVA, Altynay; ADILOVA, Nurgul; KARSHYGA, Galymzhan and ABDIKEROVA, Uliya, "Methods of increasing the seismic resistance of metal structures", *Architectural Studies*, 11 (1) (2025), pp. 118-130.

19 RUBAN, Mykola, "Prerequisites of formation and development of mainline electric locomotives engineering at the Luhansk diesel locomotives engineering plant (1957–2014)", *History of Science and Technology*, 10 /1(16) (2020), pp. 72-87.

The obtained data on pigment degradation due to humidity echoed those of Desmond et al. [20], who studied chromatic reintegration of frescoes, finding that non-destructive methods such as digital colour mapping allow the recovery of lost shades without harming the original. The results showed that the choice of restoration materials depends on the chemical stability of pigments, which is consistent with the observed loss of brightness of smalt and cinnabar due to humidity in this study. This emphasised the importance of adapting the methods to Dolma-tekke, where casein as a binder added an organic dimension, complicating conservation due to biodegradation caused by nitrates (0.34%). The approach offered prospects for developing restoration protocols that take into account the sensitivity of the materials of this work to humid conditions. This issue of humidity was also reflected in Liu et al.[21], who using micro-XRF and Raman detected ochre and cinnabar in frescoes of the Song and Jin dynasties, corresponding to the palette in the current study. The non-invasive mapping highlighted the stability of mineral pigments, but the absence of organic binders, unlike casein, indicated differences in degradation mechanisms, where the present paintings are more vulnerable to the biological impact of humidity[22]. The methods allowed the proposal of non-invasive approaches for Dolma-tekke, for example, for monitoring pigment stability, which is important for the preservation of Balkan monuments under humid conditions. The correlation with the data underlined the universality of humidity challenges, but the present two-phase character of the paintings added a historical context, reflecting the development of techniques in the region.

Similarly, Cortea et al.[23] identified ochre, cinnabar, and lime plaster in Roman frescoes of Dacia, correlating with the palette of this study and the magnesian-lime base. The results, obtained through Raman and SEM-EDS, confirmed the *fresco-secco* technique, but the absence of organic binders such as casein indicated the evolution from Roman to Ottoman practices. The shared vulnerability to humidity, where nitrates (0.34%) intensified degradation, al-

20 DESMOND, Daniel; POZO-ANTONIO, José Santiago and ARIZZI, Anna, "Present and future of chromatic reintegrations of wall paintings: A comparative study", *Journal of Cultural Heritage*, 67 (2024), pp. 237-247.

21 LIU, Suchi; ZHANG, Mingrui; LIU, Jie; KAYA, Madalina Georgiana Albu and TANG, Keyong, "Non-destructive pigment analysis of mural paintings from the Song and Jin Dynasties in Baode County", *Journal of Archaeological Science: Reports*, 61 (2025), pp. 104-116.

22 XU, Yichong, "Multidimensional Evaluation of Old Building Renovation Schemes", *Journal of Engineering Project and Production Management,* 16 (3) (2026), pp. 1-15.

23 CORTEA, Ioana Maria; GHERVASE, Luminița; RATOIU, Lucian; ȚENTEA, Ovidiu and DINU, Monica, "New insights into the materials and painting techniques of ancient wall paintings from the Roman province of Dacia: A minimally invasive multi-method approach", *Heritage*, 7 (9) (2024), pp. 5268-5294.

lowed the adaptation of these authors' methods for stabilising salts at Dolma-tekke, which is important for the development of regional conservation strategies. This correlation highlighted how Roman influences could have shaped Balkan art, but the present results added a unique organic element.

Moving to the Ottoman context, Ali and Abd Elrahim[24] using FTIR and energy-dispersive X-ray fluorescence (EDXRF) identified ultramarine and Prussian blue in Egyptian Ottoman paintings, correlating with identified smalt as evidence of trade links. The results confirmed the *a secco* technique with organic binders similar to casein, but the present two-phase nature of the paintings added temporal dynamics, pointing to material changes in the XIX century. Shared degradation due to humidity and salts, similar to the identified 0.34% nitrates, underlined the need for conservation methods adapted to Ottoman monuments, making the current findings important for the wider region. This regional unity was traced in the work by Koçer[25], who described arabesques and geometric patterns in the Manisa mosque, reflecting the iconography of Dolma-tekke. Koçer's art-historical approach confirmed the *a secco* technique, but the present analytical data (SEM-EDS, FTIR) added material specificity, showing how casein enhanced biodegradation due to humidity. This is important for understanding the cultural continuity of Ottoman art in the Balkans and Anatolia, offering restoration ideas for preserving similar monuments. The results obtained in this study enriched this context, revealing technical evolution through two-phase character.

The results of Cortea et al.[26] on Roman paintings of Ulpia Traiana, where ochre and cinnabar were found, correlated with the present palette, but the magnesian-lime plaster with casein indicated differences from Roman techniques. The methods (SEM-EDS, Raman) confirmed the current methodology, but degradation due to humidity at Dolma-tekke, intensified by nitrates, required more aggressive stabilisation measures. This highlighted how Roman practices might have influenced Balkan art, while the obtained data added a unique organic dimension important for conservation. Secco et al.[27]

24 ALI, Mona and ABD ELRAHIM, Mohamed, "Analytical study of the blue pigment used in Ottoman house mural paintings, Cairo, Egypt", *Scientific Culture*, 7(3) (2021), pp. 41-51.

25 KOÇER, Serap, "Salihli/Damatlı Köyü Eski Cami'nin kalem işi bezemeleri (Manisa)", *Turkish Studies*, 14 (6) (2019), pp. 3211-3226.

26 CORTEA, Ioana Maria; GHERVASE, Luminița; ȚENTEA, Ovidiu; PARAU, Anca Constantina and RADVAN, Roxana, "First analytical study on second-century wall paintings from Ulpia Traiana Sarmizegetusa: Insights on the materials and painting technique", *Architectural Heritage*, 13(5) (2019), pp. 751-761.

27 SECCO, Michele; RAINER, Leslie; GRAVES, Kiernan; HEGINBOTHAM, Arlen; ARTIOLI, Gilberto; PIQUÉ, Francesca and ANGELINI, Ivana, "Ochre-based pigments in the tablinum of the House of the Bicentenary (Herculaneum, Italy) between decorative technology and natural disasters", *Minerals*, 11 (1) (2021), 67, https://doi.org/10.3390/min11010067

identified ochre in Herculaneum, confirming *fresco-secco* and resistance to natural factors, partly correlating with the present stable ochre, but cinnabar and smalt at Dolma-tekke suffered stronger degradation due to humidity. The methods (SEM-EDS, FTIR) corresponded to the present study, offering ideas for pigment protection. This is important for understanding how global practices can adapt to local conditions of Dolma-tekke. Aceto[28] reviewed organic dyes, finding the vulnerability to humidity, which correlated with casein in this study at 70-80% humidity. Aceto's results emphasised biodegradation of organic binders, which corresponded with mould in this project, but the present mineral pigments added resilience. This offered integrated stabilisation methods for Dolma-tekke, important for preserving organic elements in Ottoman paintings.

Pérez-Diez et al.[29] confirmed the *a secco* technique in Pompeii with protein binders similar to casein, and the degradation due to humidity paralleled the identified nitrates. The methods (micro-XRF, FTIR) complemented the present ones, offering non-invasive conservation protocols. This was important as it emphasised the universality of humidity challenges, enriching the strategies of the present study for Dolma-tekke. Rodríguez-González et al.[30] found lime plasters with pozzolanic additives in Utica, correlating with the identified magnesian-lime base, and the analysis of construction phases reflected the present two-phase character. The results on material provenance suggested examining the sources of Dolma-tekke plaster, which is important for understanding trade routes. The shared problem of salts (0.34% nitrates) added conservation specificity. Prieto-Taboada et al.[31] showed degradation of ultramarine in Pompeii due to humidity, which paralleled the present smalt, and the methods (Raman, XRF) confirmed the present ones.

---

28 ACETO, Maurizio, "Pigments – The palette of organic colourants in wall paintings", *Archaeological and Anthropological Sciences*, 13 (10) (2021), 159, https://doi.org/10.1007/s12520-021-01392-3

29 PÉREZ-DIEZ, Silvia; CARUSO, Francesco; NARDINI, Elena; STOLLENWERK, Martin and MAGUREGUI, Maite, "Secco painting technique revealed in non-restored Pompeian murals by analytical and imaging techniques", *Microchemical Journal*, 194 (2023), 109365, https://doi.org/10.1016/j.microc.2023.109365

30 RODRÍGUEZ-GONZÁLEZ, E.; PONCE-ANTÓN, G. and PONCE DE LEÓN, M., "Analytical characterisation of 1st- and 2nd-century Roman mortars at the Utica archaeological site (Tunisia): Construction phases and provenance of the raw materials", *Archaeological Science: Reports*, 54 (2024), 104404, https://doi.org/10.1016/j.jasrep.2024.104404

31 PRIETO-TABOADA, Nagore; FDEZ-ORTIZ DE VALLEJUELO, Silvia; SANTOS, Anne; VENERANDA, Marco; CASTRO, Kepa; MAGUREGUI, Maite; MORILLAS, Héctor; ARANA, Gorka; MARTELLONE, Alberta; DE NIGRIS, Bruno; OSANNA, Massimo and MADARIAGA, Juan, "Understanding the degradation of the blue colour in the wall paintings of Ariadne's house (Pompeii, Italy) by non-destructive techniques", *Journal of Raman Spectroscopy*, 52 (1) (2020), pp. 85-94.

The results emphasised the role of salts in biodegradation, similar to nitrates, offering preventive measures. This is important for developing protection of Dolma-tekke from salt impact.

Jurado et al.[32] identified fungal degradation in Madrid due to humidity, which reflected mould at 70-80% in the present project. The microbiological analysis showed salt activity similar to the current nitrates, offering biocidal methods for stabilising paintings. These results are important due to allowing adaptation of European approaches to the Ottoman context, enriching the conservation strategies proposed in this work to combat biodegradation. Ma et al.[33] studied fungal degradation in Chinese tombs, finding that high humidity activated microbes, which correlated with mould of the present study. The molecular methods complemented the HPLC data, confirming the role of nitrates in biodegradation[34,35]. This is important for Dolma-tekke, as it suggested antifungal measures adapted to local conditions, contributing to the preservation of Balkan monuments in humid climates. The correlation with the data highlighted the global nature of the problem. Wang and Wu[36] reviewed degradation of frescoes due to humidity, finding that protective coatings reduced the impact, which was consistent with present needs for Dolma-tekke plaster. The results suggested stabilisation methods, but the present casein base and nitrates added complexity, requiring adaptation. This study is important as it emphasised the need for global conservation strategies that can be modified for Ottoman paintings, taking into account the unique two-phase character and materials. The findings enriched this approach, offering regional specificity for Balkan monuments.

---

32 JURADO, Valme; GONZALEZ-PIMENTEL, José Luis; HERMOSIN, Bernardo and SAIZ-JIMENEZ, Cesareo, "Biodeterioration of Salón de Reinos, Museo Nacional del Prado, Madrid, Spain", *Applied Sciences*, 11 (19) (2021), 8858, https://doi.org/10.3390/app11198858

33 MA, Wenxia; WU, Fasi; TIAN, Tian; HE, Dongpeng; ZHANG, Qi; GU, Ji-Dong; DUAN, Yulong; MA, Dongxu; WANG, Wanfu and FENG, Huyuan, "Fungal diversity and its contribution to the biodeterioration of mural paintings in two 1700-year-old tombs of China", *International Biodeterioration & Biodegradation*, 152 (2020), 104972, https://doi.org/10.1016/j.ibiod.2020.104972

34 NAYDENOVA, Petranka and VELEV, Petar, "Study of a dependence between atmospheric and artificial aging of polyvinyl chloride profiles for doors and windows", *Journal of the University of Chemical Technology and Metallurgy*, 47(5) (2012), pp. 513-517.

35 PATEL, D. A.; AL-BAYATI, Ahmed and MANSURI, Lukman, "Construction Safety and Health Management: The Way Forward", *Journal of Engineering Project and Production Management,* 15 (1) (2025), 0001, https://doi.org/10.32738/JEPPM-2025-0001

36 WANG, Yihui and WU, Xiaodong, "Current progress on murals: Distribution, conservation and utilization", *Heritage Science*, 11(1) (2023), 94, https://doi.org/10.1186/s40494-023-00904-9

Coccato et al.[37] confirmed cinnabar stability under the influence of humidity, correlating with the present palette, where cinnabar remained relatively resistant. The results by Raman and FTIR corresponded to the present methods, but casein added an organic element, enhancing vulnerability to mould. This is important for Dolma-tekke, as it suggested integrated conservation strategies combining protection of pigments and binders. The correlation with the data highlighted how the results obtained in this project broaden understanding of Ottoman practices in humid conditions. Ricca et al.[38] identified the *a secco* technique and degradation due to humidity in the paintings of the Sotterra church, reflecting the present conditions with mould and nitrates. The methods (FTIR, SEM-EDS) confirmed the present technique, but the casein base added a unique organic dimension, requiring specific protective measures. This study is important as it suggested adapting Italian conservation methods for Dolma-tekke, taking into account the two-phase character and salt impact identified in this work. The obtained results enriched this approach, highlighting regional specificity of Balkan Ottoman monuments. In the work, Armetta et al.[39] detailed biodegradation due to fungi in cave paintings, finding microbial activity at high humidity, which correlated with identified mould at 70-80%. The results by SEM-EDS and HPLC confirmed the present methods, showing how nitrates (0.34%) intensified microbial impact. This is important for Dolma-tekke, as the biocidal solutions could be adapted to combat biodegradation in Ottoman paintings. The correlation with the data emphasised the global nature of the problem, but magnesian-lime plaster added local specificity, requiring a comprehensive conservation approach.

Rasiņa et al.[40] studied medieval frescoes in Riga Castle, identifying *fresco-secco* and degradation due to humidity using SEM-EDS and Raman, cor-

37 COCCATO, Alessia; MOENS, Luc and VANDENABEELE, Peter, "On the stability of mediaeval inorganic pigments: A literature review of the effect of climate, material selection, and chemical alteration", *Heritage Science*, 5 (1) (2017), 12, https://doi.org/10.1186/s40494-017-0125-6

38 RICCA, Michela; ALBERGHINA, Maria; HOUREH, Negin; KOCA, Aybuke; SCHIAVONE, Salvatore; LA RUSSA, Mauro; RANDAZZO, Luciana and RUFFOLO, Silvestro, "Preliminary study of the mural paintings of Sotterra Church in Paola (Cosenza, Italy)", *Materials*, 15 (9) (2022), 3411, https://doi.org/10.3390/ma15093411

39 ARMETTA, Francesco; CARDENAS, Josue; CAPONETTI, Eugenio; ALDUINA, Rosa; PRESENTATO, Alessandro; VECCHIONI, Luca; STEFANO, Pietro; SPINELLA, Alberto and SALADINO, Maria Luisa, "Conservation state of two paintings in the Santa Margherita cliff cave: Role of the environment and of the microbial community", *Environmental Science and Pollution Research*, 29 (20) (2022), pp. 29510-29523, https://doi.org/10.1007/s11356-021-17211-0

40 RASIŅA, Madara; SPĀRĪTIS, Ojārs; PŘIKRYLOVÁ, Jiřina; RACEK, Martin; KOPECKÁ, Ivana; SVOBODOVÁ, Eva and PŘIKRYL, Richard, "The recent discovery, research, and restoration of Medieval and Renaissance frescoes in Riga Castle – A treasure to the Baltic region", *Heritage*, 6 (3) (2023), pp. 2435-2452.

relating with the present conditions and methodology. The results showed how humidity affected plaster, but the present magnesian-lime base and nitrates added complexity, requiring adaptation of the restoration methods. This is important for Dolma-tekke, as it emphasised the universality of humidity challenges, but the present two-phase paintings added historical dimension, enriching conservation strategies. The obtained data offered a regional approach that could be applied to other Balkan monuments. Abdel-Maksoud et al.[41] identified *a secco* technique with protein binders in a Coptic icon using FTIR and SEM-EDS, correlating with casein and confirming vulnerability to humidity. The results showed degradation due to microbial activity, similar to mould in the present project, allowing adaptation of the conservation methods for Dolma-tekke. This study is important as it emphasised the role of organic binders in degradation processes, but the identified nitrates in the present study added chemical specificity. The correlation with the data suggested an integrated approach to protecting Ottoman paintings, taking into account the local conditions of Albania.

Merkaj and Civici[42] identified cinnabar, ochre, and *a secco* technique in the mosques of Berat using micro-XRF, which perfectly matched the present palette and technique, confirming regional unity of Ottoman practices in the Balkans. The results emphasised the stability of mineral pigments in humid conditions, but the casein base and nitrates (0.34%) of the present project added a unique dimension, indicating greater vulnerability to biodegradation. This study is key as its regional proximity to Dolma-tekke allowed comparison of materials and degradation processes, offering adapted conservation strategies, for example, protection from salt impact. The obtained findings enriched the approach, adding two-phase character and organic binder, highlighting the evolution of Ottoman art in Albania. Akyuz et al.[43] identified cinnabar, ochre, and lime plaster in Ottoman mosques using FTIR and EDXRF, corresponding with the present palette and magnesian-lime base, confirming the prevalence of these materials in Ottoman art. The re-

41 ABDEL-MAKSOUD, Gomaa; IBRAHIM, Medhat; ISSA, Yousry and MAGDY, Mina, "Investigation of the painting technique of a Coptic icon by integrated analytical methods: Imaging, spectroscopy, and chemometrics", *Journal of Archaeological Science: Reports*, 29 (2020), 102085, https://doi.org/10.1016/j.jasrep.2019.102085

42 MERKAJ, Eglantina and CIVICI, Nikolla, "Micro-XRF investigation of decoration materials and painting techniques in three 18th-19th Century mosques in Berat, Albania", *Journal of Materials Science and Chemical Engineering*, 7 (5) (2019), pp. 1-15, https://doi.org/10.4236/msce.2019.75001

43 AKYUZ, Sevim; AKYUZ, Tanil and GULEC, Ahmet, "Scientific face of the artwork: Investigation of the pigments and plasters of the wall paints of some Ottoman mosques by FTIR and EDXRF techniques", *New Trends and Issues Proceedings on Humanities and Social Sciences*, 2 (1) (2016), pp. 75-80.

sults showed pigment stability, but the present casein base and nitrates added complexity, indicating biodegradation due to humidity, requiring specific protective measures. This study is important as its methods complemented the identified methodology, and the commonality of materials highlighted Ottoman continuity, but the present two-phase paintings added temporal uniqueness. The current data suggested integrated conservation strategies combining protection of pigments and plaster, adapted to Balkan conditions.

This analysis emphasised the uniqueness of Dolma-tekke as an example of Balkan Ottoman art, where the synthesis of local and imported materials, such as smalt, reflected trade and cultural links of the XVIII-XIX centuries. The importance of this study lay in revealing the temporal evolution of techniques and materials, allowing not only preservation of this monument, but also development of conservation protocols for other objects in humid climatic conditions. The correlation with global and regional studies confirmed the universality of humidity and salt challenges, but the present data on casein and two-phase character added local specificity, enriching approaches to preservation of Albania's cultural heritage.

5. Conclusions

The multi-analytical study of the wall paintings of Dolma-tekke in Kruja, Albania, established that these paintings were executed in *fresco-secco* technique with pigments (minium, ochre, cinnabar, smalt) bound with casein on magnesian-lime plaster, with two-phase decoration (1779 and 1807-1808), reflecting evolution of materials from local to imported, such as smalt, indicating trade links with Europe. Degradation due to high humidity (70-80%) and nitrates (0.34%), which caused biodegradation, notably mould, affected the stability of pigments and binder. Qualitative indicators obtained using SEM-EDS, FTIR, XRD, and HPLC confirmed chemical composition of pigments and plaster, as well as microbial activity, correlating with regional Ottoman practices, particularly in Berat. These results are significant for understanding Ottoman art in the Balkans, highlighting the synthesis of local and European influences, making Dolma-tekke a unique example of the XVIII-XIX century cultural heritage. The identification of casein as binder and the two-phase nature of the paintings expanded knowledge of technical evolution, indicating adaptation of materials to religious and trade contexts. The practical value lay in developing conservation recommendations: use of biocides to combat mould, salt stabilisation to reduce nitrate impact, and non-destructive colour reintegration methods to preserve iconography.

The limitations of the study were primarily related to the restricted sample base, as the laboratory analysis was conducted on nine specimens

selected from representative but limited areas of the monument. Therefore, the conclusions should be interpreted as preliminary and site-specific to Dolma-tekke, rather than as a basis for broad generalisations about Ottoman wall paintings in Albania or the wider Balkan region. Although the selected samples reflected the main decorative phases and visible degradation zones, they could not fully represent all material variations across the entire painted surface. Additional limitations included the insufficient analysis of the organic components of casein due to HPLC constraints, which limited a complete understanding of its degradation processes, and the lack of precise data on the provenance of smalt, which complicated the reconstruction of pigment supply networks and trade routes.

For further research, it is recommended to expand the number and spatial distribution of samples, conduct isotope composition analysis of plaster to identify material sources, apply molecular methods for a more detailed study of microbial activity, and develop experimental models for testing conservation coatings. These steps could refine, rather than definitively establish, conservation strategies for Dolma-tekke and provide a stronger comparative basis for studying other Ottoman monuments in humid climatic conditions.

Acknowledgements

This study is the result of preliminary research conducted for the development of the restoration project of the Dollma Tekke. The project was funded by the U. S. Ambassador's Fund for Cultural Preservation (AFCP) and facilitated by the organisation Cultural Heritage without Borders, Albania.

Bibliography

ABDEL-MAKSOUD, Gomaa; IBRAHIM, Medhat; ISSA, Yousry and MAGDY, Mina, "Investigation of the painting technique of a Coptic icon by integrated analytical methods: Imaging, spectroscopy, and chemometrics", *Journal of Archaeological Science: Reports*, 29 (2020), 102085, https://doi.org/10.1016/j.jasrep.2019.102085

ACETO, Maurizio, "Pigments – The palette of organic colourants in wall paintings", *Archaeological and Anthropological Sciences*, 13(10) (2021), 159, https://doi.org/10.1007/s12520-021-01392-3

AKBAROVA, Samira and AKBARLI, Reyhan, "Engineering estimation of air regime of building facade systems with fire cut offs", *Reliability Theory and Applications*, 18 (5) (2023), pp. 186-194, https://doi.org/10.24412/1932-2321-2023-575-186-194

AKYUZ, Sevim; AKYUZ, Tanil and GULEC, Ahmet, "Scientific face of the artwork: Investigation of the pigments and plasters of the wall paints of some Ottoman mosques by FTIR and EDXRF techniques", *New Trends and Issues Proceedings on*

Humanities and Social Sciences, 2 (1) (2016), pp. 75-80, https://doi.org/10.18844/prosoc.v2i1.282

ALI, Mona and ABD ELRAHIM, Mohamed, "Analytical study of the blue pigment used in Ottoman house mural paintings, Cairo, Egypt", *Scientific Culture*, 7 (3) (2021), pp. 41-51, https://doi.org/10.5281/zenodo.4916497

ARMETTA, Francesco; CARDENAS, Josue; CAPONETTI, Eugenio; ALDUINA, Rosa; PRESENTATO, Alessandro; VECCHIONI, Luca; STEFANO, Pietro; SPINELLA, Alberto and SALADINO, Maria Luisa, "Conservation state of two paintings in the Santa Margherita cliff cave: Role of the environment and of the microbial community", *Environmental Science and Pollution Research*, 29 (20) (2022), pp. 29510-29523, https://doi.org/10.1007/s11356-021-17211-0

BASHA, Brunildaa and SAĞDIÇ, Zafer, "Urban and architectural alterations in Elbasan from Ottoman period to modernity", *Balkan Studies*, 4 (2) (2024), pp. 53-76, https://doi.org/10.51331/A047

ÇIFTÇI, Aynur; PAPA, Dorina; UĞURYOL, Drahşan; XHANARI, Lindita; DELIU, Muharem and AKTAS, Zeynep, "An overview to a collaborative project for the conservation of wall paintings in Ottoman period in Albania and Türkiye", *EJ-ARCH: e-Journal of Architecture*, 4(3) (2025), pp. 22-32, https://doi.org/10.24018/ejarch.2025.4.3.51

COCCATO, Alessia; MOENS, Luc and VANDENABEELE, Peter, "On the stability of mediaeval inorganic pigments: A literature review of the effect of climate, material selection, and chemical alteration", *Heritage Science*, 5 (1) (2017), 12, https://doi.org/10.1186/s40494-017-0125-6

CORTEA, Ioana Maria; GHERVASE, Luminița; RATOIU, Lucian; ȚENTEA, Ovidiu and DINU, Monica, "New insights into the materials and painting techniques of ancient wall paintings from the Roman province of Dacia: A minimally invasive multi-method approach", *Heritage*, 7 (9) (2024), pp. 5268-5294, https://doi.org/10.3390/heritage7090248

CORTEA, Ioana Maria; GHERVASE, Luminița; ȚENTEA, Ovidiu; PARAU, Anca Constantina and RADVAN, Roxana, "First analytical study on second-century wall paintings from Ulpia Traiana Sarmizegetusa: Insights on the materials and painting technique", *Architectural Heritage*, 13 (5) (2019), pp. 751-761, https://doi.org/10.1080/15583058.2019.1568614

DESMOND, Daniel; POZO-ANTONIO, José Santiago and ARIZZI, Anna, "Present and future of chromatic reintegrations of wall paintings: A comparative study", *Journal of Cultural Heritage*, 67 (2024), pp. 237-247, https://doi.org/10.1016/j.culher.2024.03.010

HASANOV, Elnur, "Innovative study of historical heritage of Ganja city based on cultural-literary materials", *Manuscript and Book Heritage of Ukraine*, 2023(31) (2023), pp. 271-286.

İBRAHIMGIL, Mehmet Zeki and NALDAN, Funda, "The reflection of Florentine (Firenze) school of painting on mural paintings of Ottoman architecture in the Balkans in the 19th century", *Institute of Fine Arts*, 26 (44) (2020), pp. 10-20, https://doi.org/10.32547/ataunigsed.541929

JURADO, Valme; GONZALEZ-PIMENTEL, José Luis; HERMOSIN, Bernardo and SAIZ-JIMENEZ, Cesareo, "Biodeterioration of Salón de Reinos, Museo Nacional del Prado, Madrid, Spain", *Applied Sciences*, 11 (19) (2021), 8858, https://doi.org/10.3390/app11198858

KAYSER, Oğuz Emre; ORMANCI, Özden and AKYOL, Ali Akın, "Characterization of wall painting fragments from the West Courtyard Passage at St. Nicholas Church in Demre", *Art-Sanat*, 20 (2023), pp. 293-310, https://doi.org/10.26650/artsanat.2023.20.1292318

KHOMYAKOV, V. A.; SHOKBAROV, Y. M. and BRYANTSEV, A. A., "Experience in Handling Differential Settlements of Multi-Storey Buildings on Soft Soil", *Soil Mechanics and Foundation Engineering*, 54/5 (2017), pp. 330-335, https://doi.org/10.1007/s11204-017-9477-x

KIEL, Machiel, *Studies on the Ottoman architecture of the Balkans*, London, Variorum, 1990.

KOÇER, Serap, "Salihli/Damatlı Köyü Eski Cami'nin kalem işi bezemeleri (Manisa)", *Turkish Studies*, 14 (6) (2019), pp. 3211-3226, https://doi.org/10.29228/TurkishStudies.37373

LIU, Suchi; ZHANG, Mingrui; LIU, Jie; KAYA, Madalina Georgiana Albu and TANG, Keyong, "Non-destructive pigment analysis of mural paintings from the Song and Jin Dynasties in Baode County", *Journal of Archaeological Science: Reports*, 61 (2025), pp. 104-116, https://doi.org/10.1016/j.jasrep.2024.104923

MA, Wenxia; WU, Fasi; TIAN, Tian; HE, Dongpeng; ZHANG, Qi; GU, Ji-Dong; DUAN, Yulong; MA, Dongxu; WANG, Wanfu and FENG, Huyuan, "Fungal diversity and its contribution to the biodeterioration of mural paintings in two 1700-year-old tombs of China", *International Biodeterioration & Biodegradation*, 152 (2020), 104972, https://doi.org/10.1016/j.ibiod.2020.104972

MANAHASA, Edmond, "Revisiting the Ottoman period mosques in Albania: A Critical Observation on Late Interventions", in DRAYSON, Elisabeth, *Europe's Islamic Legacy: 1900 to the Present*, Leiden, Brill, 2022, pp. 130-156, https://doi.org/10.1163/9789004510722_008

MERKAJ, Eglantina and CIVICI, Nikolla, "Micro-XRF investigation of decoration materials and painting techniques in three 18th-19th Century mosques in Berat, Albania", *Journal of Materials Science and Chemical Engineering*, 7 (5) (2019), pp. 1-15, https://doi.org/10.4236/msce.2019.75001

MONTAYEV, Sarsenbek; SHINGUZHIEVA, Altynay; ADILOVA, Nurgul; KARSHYGA, Galymzhan and ABDIKEROVA, Uliya, "Methods of increasing the seismic resistance of metal structures", *Architectural Studies*, 11 (1) (2025), pp. 118-130, https://doi.org/10.56318/as/1.2025.118

NAYDENOVA, Petranka and VELEV, Petar, "Study of a dependence between atmospheric and artificial aging of polyvinyl chloride profiles for doors and windows", *Journal of the University of Chemical Technology and Metallurgy*, 47 (5) (2012), pp. 513-517, https://www.researchgate.net/publication/286818783_Study_of_a_dependence_between_atmospheric_and_artificial_aging_of_polyvinyl_chloride_profiles_for_doors_and_windows

OSTAPENKO, Inna; SAIBULATOVA, Aray; OMURALIEV, Duishobek; SEITOVA, Nigara and BEKTURGANOVA, Kamila, "Use of modular technologies for the construction of low-rise housing in Kazakhstan", *Architectural Studies*, 11 (2) (2025), 21-35, https://doi.org/10.56318/as/2.2025.21

PAPA, Dorina and BASHA, Brunilda, "Wall painting motifs in Ottoman religious buildings in Albania", *Pollack Periodica*, 20(2) (2025), pp. 168-173, https://doi.org/10.1556/606.2024.01184

PATEL, D.A.; AL-BAYATI, Ahmed and MANSURI, Lukman, "Construction Safety and Health Management: The Way Forward", *Journal of Engineering Project and Production Management*, 15 (1) (2025), 0001, https://doi.org/10.32738/JEPPM-2025-0001

PÉREZ-DIEZ, Silvia; CARUSO, Francesco; NARDINI, Elena; STOLLENWERK, Martin and MAGUREGUI, Maite, "Secco painting technique revealed in non-restored Pompeian murals by analytical and imaging techniques", *Microchemical Journal*, 194 (2023), 109365, https://doi.org/10.1016/j.microc.2023.109365

PRIETO-TABOADA, Nagore; FDEZ-ORTIZ DE VALLEJUELO, Silvia; SANTOS, Anne; VENERANDA, Marco; CASTRO, Kepa; MAGUREGUI, Maite; MORILLAS, Héctor; ARANA, Gorka; MARTELLONE, Alberta; DE NIGRIS, Bruno; OSANNA, Massimo and MADARIAGA, Juan, "Understanding the degradation of the blue colour in the wall paintings of Ariadne's house (Pompeii, Italy) by non-destructive techniques", *Journal of Raman Spectroscopy*, 52 (1) (2020), pp. 85-94, https://doi.org/10.1002/jrs.5941

RASIŅA, Madara; SPĀRĪTIS, Ojārs; PŘIKRYLOVÁ, Jiřina; RACEK, Martin; KOPECKÁ, Ivana; SVOBODOVÁ, Eva and PŘIKRYL, Richard, "The recent discovery, research, and restoration of Medieval and Renaissance frescoes in Riga Castle – A treasure to the Baltic region", *Heritage*, 6 (3) (2023), pp. 2435-2452, https://doi.org/10.3390/heritage6030128

RICCA, Michela; ALBERGHINA, Maria; HOUREH, Negin; KOCA, Aybuke; SCHIAVONE, Salvatore; LA RUSSA, Mauro; RANDAZZO, Luciana and RUFFOLO, Silvestro, "Preliminary study of the mural paintings of Sotterra Church in Paola (Cosenza, Italy)", *Materials*, 15 (9) (2022), 3411, https://doi.org/10.3390/ma15093411

RODRÍGUEZ-GONZÁLEZ, E.; PONCE-ANTÓN, G. and PONCE DE LEÓN, M., "Analytical characterisation of 1st- and 2nd-century Roman mortars at the Utica archaeological site (Tunisia): Construction phases and provenance of the raw materials", *Archaeological Science: Reports*, 54 (2024), 104404, https://doi.org/10.1016/j.jasrep.2024.104404

RUBAN, Mykola, "Prerequisites of formation and development of mainline electric locomotives engineering at the Luhansk diesel locomotives engineering plant (1957–2014)", *History of science and technology*, 10/1 (16) (2020), pp. 72-87, https://doi.org/10.32703/2415-7422-2020-10-1(16)-72-87

RUBAN, Mykola, FOMIN, Andrii, "Mastering and development of industrial production of rolling stock in Ukraine (1991-2022)", *History of science and technology*, 12/2 (2022), pp. 340-366, https://doi.org/10.32703/2415-7422-2022-12-2-340-366

SECCO, Michele; RAINER, Leslie; GRAVES, Kiernan; HEGINBOTHAM, Arlen; ARTIOLI, Gilberto; PIQUÉ, Francesca and ANGELINI, Ivana, "Ochre-based pigments in the tablinum of the House of the Bicentenary (Herculaneum, Italy) between decorative technology and natural disasters", *Minerals*, 11 (1) (2021), 67, https://doi.org/10.3390/min11010067

ŞERIFAKI, Kerem and İPEKOĞLU, Başak, "Execution technique and material characteristics of ceiling and wall paintings of an Ottoman period mansion in İzmir", *Gazi University Journal of Engineering and Architecture Faculty*, 36 (1) (2021), pp. 497-510, https://dergipark.org.tr/tr/pub/gazimmfd/article/690320

SUKAJ, Silvana; BEVILASQUA, Antonella; CIABURRO, Giuseppe; IANNACE, Gino and TREMATERRA, Amelia, "Ottoman mosques in Albania: Building acoustic exploration inside five case studies", *Buildings*, 11(10) (2021), 430, https://doi.org/10.3390/buildings11100430

TÜTÜNCÜ, Mehmet, *Corpus of Ottoman inscriptions from Albania and Montenegro*, Haarlem, Research Centre for Turkish and Arabic World Studies, 2017.

WANG, Yihui and WU, Xiaodong, "Current progress on murals: Distribution, conservation and utilization", *Heritage Science*, 11 (1) (2023), 94, https://doi.org/10.1186/s40494-023-00904-9

XU, Yichong, "Multidimensional Evaluation of Old Building Renovation Schemes", *Journal of Engineering Project and Production Management*, 16 (3) (2026), pp. 1-15, https://doi.org/10.32738/JEPPM-2025-364

YETIŞ, Ezgin; EROĞLU, Murat; ESKICI, Bekir; GÜR, Mahmut; DENIZ, Kiymet and KADIOĞLU, Yusuf, "Investigations of painting techniques: Edirne Süleyman Pasha Mosque wall paintings", *Studies in Conservation*, 68 (4) (2022), pp. 418-431, https://doi.org/10.1080/00393630.2022.2052642

La traza del retablo mayor del monasterio de Nuestra Señora de Rueda (Zaragoza). 1599

The *traza* for the high altarpiece of the Monastery of Nuestra Señora de Rueda (Zaragoza). 1599

Jesús Criado Mainar

Universidad de Zaragoza
Departamento de Historia del Arte. Facultad de Filosofía y Letras
C/ Pedro Cerbuna, 12. 50009 – Zaragoza
jcm@unizar.es
ORCID: https://orcid.org/0000-0001-8328-1642
Fecha de envío: 7/8/2026. Aceptado: 15/10/2026
Referencia: *Santander. Estudios de Patrimonio*, 9 (2026), pp. 231-258.
DOI: https://doi.org/10.22429/Euc2026.sep.09.06
ISSN-L e ISSN 2605-4450 (ed. impresa) / ISSN 2605-5317 (digital)
Este trabajo se enmarca en el Proyecto de Generación de Conocimiento PID2022-141043NB-I00, *Intercambios artísticos entre el Norte y el Sur: escultores septentrionales en el valle del Ebro durante la Edad Moderna*, Universidad de Zaragoza.

Resumen: En este trabajo se estudia una traza de retablo localizada en fecha reciente en el Archivo Municipal de Rubielos de Mora (Teruel), asociada a la instalación en el templo parroquial de dicha localidad de un retablo que Juan Miguel Orliens y Felipe Los Clavos habían realizado para el altar mayor de la iglesia del monasterio de Nuestra Señora de Rueda en 1599-1600, y que finalmente acabó en esta población.

Palabras clave: Renacimiento; romanismo; retablos escultóricos; dibujo.

Abstract: This study examines an altarpiece *traza* (design) recently discovered in the Municipal Archive of Rubielos de Mora (Teruel). This drawing is associated with the installation, in the parish church of that town, of an altarpiece originally made by Juan Miguel Orliens and Felipe Los Clavos for the high altar of the monastery church of Nuestra Señora de Rueda in 1599–1600, but which ultimately ended up in Rubielos.

Keywords: Renaissance, Romanism, sculptural altarpieces, drawing.

*****

El azar ha querido que el Archivo Municipal de Rubielos de Mora (Teruel) custodie una magnífica traza (Fig. 1) elaborada para la contratación del retablo mayor del monasterio bernardo de Nuestra Señora de Rueda, junto a Escatrón (Zaragoza), dada a conocer en fecha reciente por Jorge Civera y David Montolío.[1] Por fortuna, estamos bien informados tanto del proyecto original como de las razones que justifican la conservación del dibujo en esta

1 CIVERA PORTA, Jorge y MONTOLIO TORÁN, David, "El placer de investigar. Un feliz descubrimiento en el Archivo Municipal de Rubielos de Mora: el diseño del antiguo retablo mayor del nuevo templo parroquial", *Rubielos de Mora. Fiestas patronales septiembre 2022*, Rubielos de Mora, Ayuntamiento de Rubielos de Mora, 2022, pp. 29-36.

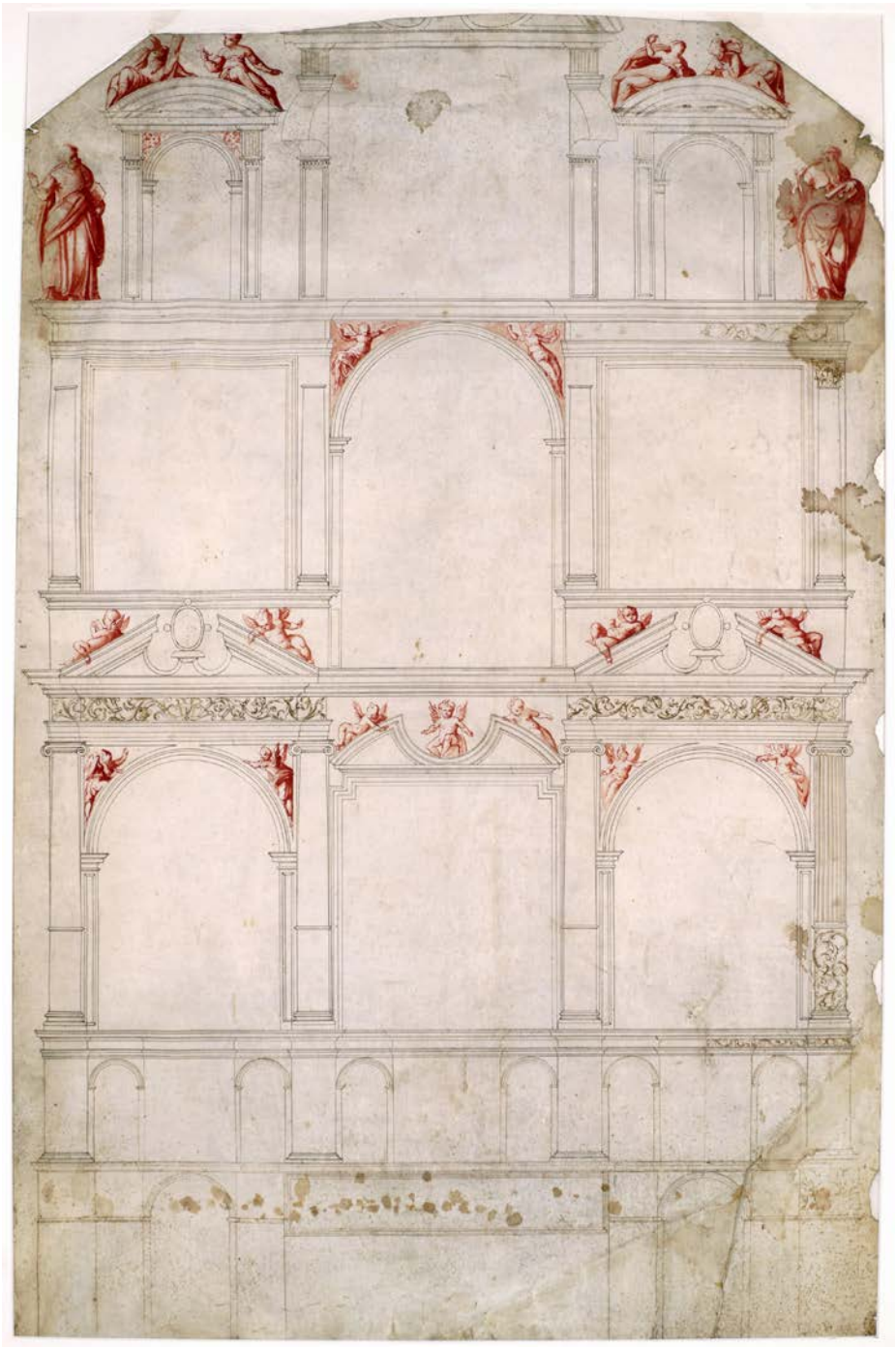


Fig. 1. *Traza para el retablo mayor del monasterio de N.ª S.ª de Rueda*. Autor desconocido. 1599. Rubielos de Mora, Archivo Municipal. Foto: Aurelio Á. Barrón

localidad turolense. Nos proponemos llevar a cabo el estudio de este proyecto gráfico y para ello repasaremos, en primer lugar, las circunstancias del encargo del nuevo retablo mayor del cenobio rotense y el motivo de que no llegara a asentarse en su plaza, que propició su ulterior venta a los regidores parroquiales de Rubielos de Mora. A continuación, analizaremos la traza, que es un notable testimonio gráfico de una modalidad de dibujo de la que, infelizmente, sobreviven pocos ejemplos y rara vez de la elevada calidad del que nos ocupa.

1. El encargo del retablo mayor del monasterio de Rueda. Narración de un fracaso

Las noticias que afectan a este relato comienzan el 20 y 21 de diciembre de 1599, cuando fray Lorenzo Pérez de la Aldea, abad de Rueda entre 1594 y 1600, se concertó en Zaragoza con los "maçoneros" Felipe Los Clavos (doc. 1562-1619, †1619) y Juan Miguel Orliens (doc. 1585, 1595-1641, †1641) para la realización de un gran retablo escultórico de madera de pino destinado a la capilla mayor de esa iglesia monástica.[2] Juan Miguel acababa de trasladar su taller desde Huesca a Zaragoza para atender la ejecución de los elementos figurativos del retablo del colegio de la Compañía de Jesús, que había contratado justo un año antes,[3] pero sin duda también a la búsqueda de un horizonte laboral más propicio y estimulante.[4] Mientras tanto, se había unido en matrimonio con Agustina Los Clavos, hija del ensamblador Felipe Los Clavos y su mujer, Catalina de Areta;[5] una estrategia familiar muy favorable ya que sus suegros disfrutaban de una sólida posición económica y profesional que, sin duda, ayudó a respaldar los primeros compromisos zaragozanos de

2 SAN VICENTE, Ángel, *Lucidario de Bellas Artes en Zaragoza: 1545-1599*, Zaragoza, Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País, 1991, pp. 591-595, doc. n.º 478.

3 BORRÁS GUALIS, Gonzalo M., *Juan Miguel Orliens y la escultura romanista en Aragón*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1980, pp. 22-25, doc. n.º 1. La identificación del retablo, que se conserva en el otrora colegio jesuítico de San Vicente mártir de Tarazona (Zaragoza), en CRIADO MAINAR, Jesús, "El antiguo retablo mayor del Colegio de la Compañía de Jesús de Zaragoza: una obra identificada", *Artigrama*, 22 (2007), pp. 543-566.

4 Durante un tiempo siguió manteniendo intereses profesionales en Huesca, como pone de relieve la documentación publicada por ESQUÍROZ MATILLA, María, "Notas documentales del taller de los Orliens en Huesca", *Actas del V Coloquio de Arte Aragonés*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1989, pp. 207-232.

5 Las capitulaciones matrimoniales en Archivo Histórico de Protocolos de Zaragoza [en adelante, AHPZ], Juan Moles, 1599, ff. 271-279, (Zaragoza, 6 febrero 1599). También nos ha llegado el registro de los esponsales en Archivo Diocesano de Zaragoza, Fondo de la Parroquia de San Gil de Zaragoza, Libro I matrimonios (1563-1599), f. 347, (Zaragoza, 31 mayo 1599). Debo esta última noticia a la generosidad de la profesora Rebeca Carretero Calvo.

este prometedor escultor y futuro arquitecto. No extraña que en la empresa de Rueda aparezcan los dos y que sea justamente el maestro Felipe quien lo haga en primer lugar, sin que ello signifique cuestionar que la primacía artística del proyecto ha de corresponder al oscense.

La capitulación de Rueda describe un conjunto de grandes dimensiones[6] articulado en sotabanco, banco y cuerpo de dos alturas rematado por un amplio ático escalonado. Albergaría un completo discurso de temática cisterciense que las cláusulas describen minuciosamente al tiempo que remiten al empleo de estampas, a facilitar por el abad y que quizás fueran grabados de la conocida serie *Vita et miracula D. Bernardi Clarevalensis abbatis*, publicada en Roma en 1587[7] y usada por esos años con cierta frecuencia.[8] No hace falta remarcar que esta decisión obedece a la voluntad del comitente de formular un programa erudito, con composiciones sin errores iconográficos y de solución formal correcta, en sintonía con la búsqueda de claridad y rigor narrativos que caracteriza al arte de la Contrarreforma.

El contrato desliza una interesante alusión al retablo titular (1509-1518) de Santa María la Mayor y del Pilar de la capital aragonesa a propósito del grupo de la *Asunción de la Virgen*: alojado en Rueda en la calle central, en el segundo piso del cuerpo, debía emular la teatral escena que Damián Forment (act. 1498-1540, †1540) había creado casi un siglo antes con la salvedad de la figura de la *Virgen Asunta*, que estaría "en lo alto, medio asentada en una nube grande muy poblada de angeles y cherubines, a la traça de la historia de la yglesia de Astorga, cubriendo la fealdad del pie que dicha historia de Astorga tiene". Quizás sorprenda que en fechas tan avanzadas la composición de Forment siguiera constituyendo un modelo válido, pero no lo hace, en absoluto, la alusión a la pieza titular del retablo asturicense (1558-1562),[9]

6 De 40 palmos de anchura (760 cm) y 66 de altura (1250 cm).

7 El abad aportaría incisiones para los tres pasajes del primer piso del cuerpo, con *[Aleth de Montbard], madre de Bernardo, ofreciéndolo al templo*, la *Lactatio* —en el centro— y *Bernardo recibiendo el hábito cisterciense de manos del abad Esteban [Harding]*. Se corresponden, respectivamente, con las láminas núms. 19, 5 y 13 de la serie mencionada.

Asimismo, se prescribe la entrega de un grabado para el *Amplexus* (lámina n.º 29 de la serie grabada). Sin embargo, para la *Muerte de San Bernardo*, que no figura en la *Vita et miracula…*, la capitulación señala como referencia el mueble de San Lorenzo del templo monástico. Estas dos últimas ocuparían los laterales de la *Asunción* en el segundo piso del cuerpo.

8 Por ejemplo, en la sillería del monasterio de Nuestra Señora de Veruela (Zaragoza), de cronología cercana a Rueda. En CRIADO MAINAR, Jesús, "La sillería coral del monasterio de Veruela", en CALVO RUATA, José I. y CRIADO MAINAR, Jesús (comis.), *Tesoros de Veruela. Legado de un monasterio cisterciense*, Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 2006, pp. 240-255.

9 Inspirada en el mural central de la capilla de Lucrezia della Rovere en la iglesia romana de la Santa Trinità dei Monti, obra de Daniele da Volterra que Becerra conocía, pues había participado en la ornamentación del recinto. Véase FRACCHIA, Carmen, "La herencia italiana

obra maestra de Gaspar Becerra (act. 1542-1569, †1569) y punto de partida de la corriente romanista en la que se inscribe la obra de Orliens.[10] Y, sobre todo, no deja de llamar la atención la puntillosa corrección al pintor de Felipe II, justificada por la búsqueda de una representación acorde con las normas del decoro.[11] De lo que no hay duda es de que los clientes o, en su defecto, los escultores, conocían de primera mano el mueble leonés; volveremos sobre esta última cuestión.

En virtud de las estipulaciones contractuales, los artistas trabajarían en el cenobio a partir del inicio de la Cuaresma de 1600.[12] Dispondrían de algo más de un año para ultimar el conjunto, que quedaría asentado para la Pascua de Resurrección de 1601 bajo pena de 200 ducados. El precio se fijó en 1500 libras jaquesas —algo más de 1363 ducados— que los artífices irían percibiendo según avanzara la empresa, posponiéndose el pago del último tercio para después de la conclusión. Tan solo nos han llegado dos albaranes que informan de la marcha de las labores: el primero, de 4000 sueldos y otorgado en febrero de 1600, ha de coincidir con el inicio de las mismas; el segundo, por importe de 2000 sueldos, data de julio de ese mismo año.[13]

No tenemos más referencias documentales sobre el proceso de ejecución, que consta se completó, pero una fuente indirecta avisa de que el mueble no alcanzó a ocupar su plaza. La razón es que durante el gobierno del abad fray Juan de Huarte (1600-1616), sucesor en la dignidad de fray Lorenzo, se hizo un segundo retablo, esta vez confeccionado con alabastro extraído en las canteras vecinas al cenobio, que materializó el maestro Esteban con ayuda del picapedrero Domingo de Borunda entre 1607 y septiembre de 1609.[14] La nueva máquina es una creación espectacular que aún contempló *in situ* José M.ª Quadrado en 1844, pero que poco después fue trasladada al templo parroquial de la vecina localidad de Escatrón, donde se conserva.[15]

---

de Gaspar Becerra en el retablo mayor de la Catedral de Astorga", *Anales del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, IX-X (1997-1998), pp. 138-139, figs. 9, 11 y 12, y p. 141.

10 Al menos en su dilatada etapa aragonesa.

11 El extremo cuidado puesto en la plasmación de este pasaje se explica por el hecho de que los cistercienses buscaban una representación bella y monumental de la *Asunción*, "que por ser la principal historia del retablo y la advocacion de la yglesia del monesterio, queden todos los bultos muy bien hechos y la historia muy bien acavada, con muchos angeles y cherubines".

12 La madera se aparejaría en Zaragoza, donde además se llevarían a cabo las operaciones de desbastado, imaginamos que con antelación al desplazamiento de los artistas a Rueda.

13 AHPZ, Juan de Lurbe, 1600, ff. 43 v. y 634 v., (Zaragoza, 1º febrero y 26 julio 1600).

14 Las únicas noticias conocidas son las que ofrece QUADRADO, José M.ª, *Recuerdos y bellezas de España. Aragón*, Barcelona, 1844, pp. 663-664.

15 CRIADO MAINAR, Jesús e IBÁÑEZ FERNANDEZ, Javier, "El antiguo retablo mayor del monasterio de Rueda", en BES GRACIA, Pilar y BLASCO ZUMETA, Javier (coords.), *Comarca*

El retablo permaneció desmontado en los almacenes del cenobio hasta 1620, cuando el abad fray Sebastián Bonfill (1617-1630), natural de Rubielos de Mora, lo ofreció a los regidores del templo parroquial de esta localidad, recién finalizado. Como refiere Josep Martínez, los de Rubielos pagaron por él 600 libras, menos de la mitad del importe en que se contrató, más otras 220 por su transporte. Una vez cerrada la operación, Bernardo Monfort, mazonero de Mora de Rubielos (Teruel), lo asentó, para lo que fue preciso adaptarlo a la planta ochavada de la nueva ubicación.[16] Presidió la iglesia hasta que quedó destruido en el incendio que afectó al edificio en la noche del 16 al 17 de julio de 1844.

2. La traza del retablo del monasterio de Rueda. 1599

Como intuyeron Jorge Civera y David Montolío, la traza del Archivo Municipal de Rubielos de Mora ha de corresponder al retablo de Rueda y los monjes debieron entregarla para que los compradores —a los que acompañó Pedro de Ambuesa,[17] maestro de las obras del templo parroquial— se formaran idea del mismo y también con el propósito de que el artífice encargado de su montaje —como sabemos, Bernardo Monfort— acometiera su ensamblaje en el nuevo destino.[18] A pesar de que el cotejo entre la capitulación de 1599 y el dibujo permite considerar que este último pudo ser el diseño sobre el que se redactó aquella, es necesario hacer algunas matizaciones.

El documento notarial cita ocho veces la traza, sobre todo para apuntillar pormenores de la arquitectura y su ornato. No obstante, la primera es una alusión algo imprecisa de la que, forzando la lectura, podría deducirse que la iconografía del retablo estaba detallada en el dibujo, lo que invalidaría la identificación:

> "Item es condicion que toda la dicha obra, asi de talla entera y medio relleve como de bultos enteros, han de ser muy perfectos y muy acavados, con-

de Ribera Baja del Ebro, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 2005, pp. 195-200.

16 *El templo parroquial de Rubielos de Mora y fiestas que se hicieron en su dedicación (1604-1620)*, introducción, transcripción y notas de Josep Martínez Rondán, Rubielos de Mora, Imprenta E. Navarro, 1980, pp. 65-66. Es justamente esta fuente la que señala que, tras su finalización, el retablo no llegó a ser instalado en la iglesia de Santa María de Rueda.

17 Sobre Pedro de Ambuesa véase la biografía elaborada por ARCINIEGA GARCÍA, Luis, *El monasterio de San Miguel de los Reyes*, Valencia, Generalitat Valenciana, 2001, vol. II, pp. 252-271.

18 La hipótesis de Jorge Civera y David Montolío es perfectamente admisible, pero el documento publicado por Josep Martínez Rondán, del que procede la información disponible, no cita la traza del retablo. Véase *El templo parroquial de Rubielos de Mora…*, pp. 65-66.

forme al arte, de la manera que aqui se yran [e]specifficando y *en la propia traça estan señaladas*".[19]

No hay, pues, que descartar que lo conservado sea una propuesta inicial a partir de la que pudo sacarse un duplicado —ahora perdido— sobre el que se habrían consignado las oportunas anotaciones con texto y que quedó en manos de los artífices. En este sentido, aún es más reveladora la octava y última mención a la traza, una cláusula redactada de otra mano y añadida al final del texto dispositivo del acuerdo:

> "Item es pactado y concordado entre las dichas partes que *la traça pintada [e]scrita que va firmada por los señores obispo de Jaca, abad de Rueda y los dichos Phelipe Los Clavos y Miguel Juan de Urliens*, es la cierta y verdadera, y conforme a ella y la presente capitulacion se a de hazer y ha de quedar el dicho retablo".[20]

Ciertamente, a pesar de que el dibujo del Archivo Municipal de Rubielos de Mora no presenta texto alguno, tampoco firmas, estas últimas podían ir en la zona baja, donde el pergamino está recortado.[21] De este modo, cabría la posibilidad de que esta parte del proyecto gráfico, que en el momento de la venta del retablo a los de Rubielos de Mora había perdido cualquier valor legal,[22] hubiera sido censurada y desechada antes de su entrega a los compradores. Además, de la lectura de la cláusula anterior parece deducirse que existió más de un dibujo —algo, en absoluto extraño—, por lo que, como hemos dicho, no puede descartarse que tanto las suscripciones como las anotaciones sobre la iconografía figuraran, en realidad, sobre un duplicado.[23]

Como señala la capitulación, el obispo de Jaca que rubricó la traza fue fray Malaquías de Asso, religioso bernardo que había profesado en Santa María de Huerta (Soria) en 1559 y que tras un largo *cursus honorum* al servicio de la Congregación de Castilla retornó a Aragón para ejercer como abad de Rueda entre 1581-1591, siendo designado en 1591 obispo de anillo del arzobispo cesaraugustano Andrés de Bobadilla y Cabrera (1586-1592) y, por

19 SAN VICENTE, Ángel, *Lucidario…*, p. 592.

20 SAN VICENTE, Ángel, *Lucidario…*, p. 595.

21 Falta, como mínimo, 1 cm, pero bien podría ser más, pues el sotabanco y la mesa del altar no están completos, habiéndose perdido la línea horizontal de apoyo.

22 Los dibujos se firmaban para garantizar la validez de su contenido, confiriéndoles así carácter contractual. En ARIAS MARTÍNEZ, Manuel, "Sobre Gaspar Becerra y el dibujo de arquitectura *tocante a retablos*", en NAVARRETE PRIETO, Benito y REDÍN MICHAUS, Gonzalo (dirs.), *Dibujos españoles e italianos del siglo XVI en la Biblioteca Nacional de España*, Madrid, Biblioteca Nacional de España, 2021, p. 112.

23 Es preciso señalar en este punto que en 1623 Juan Miguel Orliens hizo un retablo de Nuestra Señora del Rosario para la parroquia de Rubielos de Mora, cuyo contrato no ha sido localizado; en BORRÁS GUALIS, Gonzalo M., *Juan Miguel Orliens…*, pp. 47-48, doc. n.º 15. No obstante, la correspondencia entre la traza que estudiamos y la capitulación del retablo rotense es tan estrecha que descarta que pueda corresponder a otro encargo.

fin, titular de la sede altoaragonesa, que rigió entre 1594 y 1606, fecha de su fallecimiento.[24] Hombre de letras que imaginamos con criterio en materia de arte sacro,[25] debió actuar en esta ocasión como asesor del abad Pérez de la Aldea[26] y probablemente para entonces ya apreciase el trabajo de Juan Miguel Orliens, dado que poco después, en julio de 1600, le encomendó el retablo de su capilla funeraria, dedicada a San Bernardo de Claraval y fundada en el santuario de Nuestra Señora del Portillo de la capital aragonesa.[27]

Fray Malaquías pudo ser también el responsable de la apostilla sobre el grupo titular del retablo de Astorga, pues sabemos que durante su estancia en Castilla desempeñó el cargo de abad de los cenobios bernardos de Matallana (Valladolid) en 1577-1578 y Armenteira (Pontevedra) en 1578-1580, por lo que no resulta difícil imaginar que conociera la catedral astorgana. No obstante, esta no es la única posibilidad.

El dibujo es una creación sofisticada y de gran calidad.[28] Representa un alzado en rigurosa proyección ortogonal con la única licencia de los remates curvos de los soportes que flanquean la casa central del ático, mostrados en perspectiva para facilitar su legibilidad. Carece de escala gráfica, que en origen pudo ir en la zona baja, ahora censurada. Está realizado a pluma con uso de regla y compás sobre un pergamino de 780 x 510 mm,[29] recortado en la parte inferior según hemos indicado; y tampoco está completa la zona del remate, donde falta casi todo el frontón de la casa central.[30]

Para la membratura se usó tinta negra, complementada con aguadas de tinta roja en los motivos figurativos —en las enjutas de cuatro de los cinco

24 YÁÑEZ NEIRA, fray Damián M.ª (OCSO), "Presencia del Císter en Argón a través de sus monjes ilustres", *El Císter. Órdenes religiosas zaragozanas*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1987, pp. 280-283, § 16 [fray Malaquías de Asso].

25 Así lo revelan, cuanto menos, las numerosas precisiones iconográficas que figuran en la capitulación rubricada para el retablo de su capilla del santuario del Portillo.

26 Incluso pudo ser él quien aportó los grabados mencionados en la capitulación, como haría poco después al contratar el retablo de su propia capilla funeraria.

27 Como dio a conocer BORRÁS GUALIS, Gonzalo M., *Juan Miguel Orliens…*, pp. 25-27, doc. n.º 2. Contrariamente a lo que indica el profesor Borrás, el mueble se completó, puesto que trece meses después fray Malaquías confió su policromía a Rafael Pertús. En AHPZ, Diego Casales, 1601, ff. 971 v-194, (Zaragoza, 15 septiembre 1601).

28 Restaurado tras su hallazgo en 2017 a costas de Jorge Civera y David Montolío, tal y como informa una plaquita colocada en el reverso.

29 Dado que tras su restauración se procedió al enmarcado del dibujo con la colocación de un paspartú sobre el pergamino, ofrecemos las medidas que figuran en la noticia en la que Jorge Civera y David Montolío dieron cuenta del hallazgo.

30 A juzgar por lo que puede verse de su arranque era de lados curvos y partido, una solución que remite al modelo de la portada de la edición romana de la *Regola delli cinque ordini d'architettura* de Vignola (1562).



Fig. 2. *Traza para el retablo mayor de Rueda, detalle de una de las casas del primer piso con motivos figurados en sanguina*. Foto: Aurelio Á. Barrón

arcos del cuerpo, los laterales exteriores de todos los frontones visibles[31] (Fig. 2) y en las imágenes ubicadas en la prolongación de las columnas exteriores del segundo piso del cuerpo— y tinta sepia, con o sin plumeados, en los detalles ornamentales superpuestos a la arquitectura —cartela correiforme del sotabanco en el lado de la epístola; roleos sobre el friso de la predela, de nuevo en ese mismo lado; estrías y roleos del imoscapo de la columna exterior del primer piso del cuerpo, una vez más en el lado de la epístola; roleos sobre los frisos de las dos alturas del cuerpo, en el inferior a ambos lados y en el superior tan solo en la parte de la epístola; y capitel corintio de

31 En las figuras apoyadas sobre los frontones del primer piso del cuerpo advertimos una nueva discrepancia entre la capitulación y la traza, pues mientras la primera prescribe que en este lugar los maestros hagan "unos prophetas hechados, como estan en la traça", el dibujo enseña en este punto unas graciosas figuritas de ángeles en variadas posturas. Esto apoya la hipótesis de que, en realidad, nos encontramos ante el primer proyecto, que suponemos reelaborado en una nueva traza para concertar el encargo.

la columna de la parte exterior del segundo piso, siempre en el lado de la epístola— y otros pormenores —los marcos interiores de las casas colaterales del segundo piso del cuerpo y los glifos de los ancones de las pilastras de las tres cajas del ático—.

Una de las cláusulas de la capitulación alusiva a los ornatos expresa que los detalles decorativos en tinta sepia fueron añadidos tras la validación del documento notarial:

> "Item que en la traça señalen los officiales la labor de todos los frisos, cornijas, frontispicios y pedestrales. [*Añadido de otra letra*: Todos los quales bayan y se hagan conforme al arte]".[32]

Esta precisión es muy importante. La capitulación alude, evidentemente, al duplicado del dibujo usado en ese momento, no al original que estamos analizando. El duplicado fue confeccionado, con toda certeza, por Orliens y Los Clavos —sin duda, por el primero—, pero es evidente que también retocaron el proyecto primitivo, que es el que, a nuestro modo de ver, nos ha llegado, en el que, como ya hemos señalado, los complementos ornamentales se hicieron en tinta sepia: distinta de la tinta negra del trazado y de la de color sanguina empleada en los elementos figurativos.

La solución en un único plano que luce el dibujo del Archivo Municipal de Rubielos de Mora se adecúa al testero recto de la capilla mayor de Rueda. Está articulado en sotabanco y tres niveles, incluyendo el primero como basamento la zona de la predela, centrada en torno al sagrario, y sirviendo el tercero como ático. Por su parte, la distribución vertical comprende tres calles. El alzado plantea una rigurosa superposición de orden jónico en el primer nivel —con columnas de fuste estriado anilladas al tercio del imoscapo—, corintio en el segundo —con los soportes sin anillar y, según la capitulación, de fuste entorchado que no muestra la traza conservada— y pilastras cajeadas rematadas por ancones prismáticos con glifos en el ático.[33]

La concepción general y el tipo de trazo, extremadamente rigurosos, acusan la influencia de las novedades introducidas en el campo del dibujo arquitectónico por Juan Bautista de Toledo (hacia 1515-1567) y su discípulo Juan de Herrera (1530-1597) en torno al proceso de diseño del monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial y otras empresas de Felipe II. No obstante, la propuesta se aparta de la dicción vitruviano-serliana defendida por el "aposentador de Su Majestad", bien patente en el grabado que mandó hacer (1589) del alzado del retablo escurialense (1579-1590), para aproximarse al

32 SAN VICENTE, Ángel, *Lucidario…*, p. 594.

33 A la manera del tercer piso del retablo de Astorga. En la descripción de este elemento seguimos a GARCÍA GAINZA, Concepción, "El retablo de Astorga: una nueva tipología de retablo de época de Felipe II", *Felipe II y las artes. Actas del Congreso Internacional*, Madrid, Universidad Complutense, 2000, pp. 624-625.

repertorio de Miguel Ángel y Vignola, en sintonía con los retablos que se inspiran en el de la catedral de Astorga. Esta opción "romanista" es cristalina en detalles tales como la disposición de grandes frontones partidos con angelitos recostados sobre las calles laterales del primer piso del cuerpo o semicirculares que sirven de apoyo a figuritas de virtudes en los laterales del ático (Figs. 2 y 3);[34] el marco quebrado en la zona superior provisto de frontón aovado —otra vez con angelitos apoyados— de la calle central de este mismo nivel (Fig. 4); o el tratamiento como elementos independientes de las tres casas del ático.

La labor de los tracistas de la corona ya era conocida en Aragón en los años noventa, al menos a través de los diseños que Francisco de Mora (1552-1610) elaboró en 1585 para el complejo de San Lorenzo de Loreto, en Huesca, por deseo del monarca, que acabaría delegando la gestión de la empresa, finalmente suspendida, en el obispo de Huesca Diego de Monreal (1594-1607).[35] Don Diego se sirvió más tarde del nuevo repertorio escurialense en su capilla funeraria de Santiago de la parroquia de San Pablo de Zaragoza, como evidencia su retablo de corte vitruviano-serliano.[36] Incluso en una fecha algo anterior, el rejero Hernando Tujarón —que había trabajado al lado de su padre, Guillén, en las rejería del templo funerario filipino— lo había introducido ya en el retablo de su capilla de Santa María la Mayor y del Pilar de la capital aragonesa.[37]

Pero, más allá de estos contactos, la traza rotense es de acento inequívocamente romanista y ello obliga a considerar otros contextos. Ya hemos dicho que no creemos que la aportaran Juan Miguel Orliens y Felipe Los Clavos, buenos representantes —al menos el primero— de esta corriente escultórica, sino un tracista con una vasta formación en este campo. A pesar de su cercanía a las técnicas de diseño puestas a punto en el entorno escurialense —y sin descartar la corte como posible vía—, parece más prudente mirar a Valladolid, uno de los centros creadores en los que el romanismo tuvo un peso determinante desde fechas tempranas, lo que conduce a fray Malaquías de Asso. Es posible que fuera él —no se olvide que había pasado

34 En la tradición de las tumbas mediceas de San Lorenzo de Florencia, según una fórmula recuperada por Becerra en Astorga y largamente empleada por sus discípulos.

35 MARÍAS, Fernando, "La renovación arquitectónica en el Alto Aragón", en MORTE GARCÍA, Carmen, *Signos. Arte y cultura en Huesca. De Forment a Lastanosa. Siglos XVI-XVII*, Huesca, Diputación de Huesca y Gobierno de Aragón, 1994, pp. 70-73.

36 BRUÑÉN IBÁÑEZ, Ana I. y CRIADO MAINAR, Jesús, "La capilla de Santiago del obispo Diego de Monreal en la parroquia de San Pablo de Zaragoza. 1601-1607", *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"*, LXXXIII (2001), p. 37, pp. 41-44 y 50-54, y p. 68, fig. 3.

37 Bajo título de Santa Catalina de Alejandría. En HYCKA ESPINOSA, Olga, *Santa María la Mayor y del Pilar de Zaragoza. Evolución histórica del templo colegial*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2018, pp. 402-417, fig. 117.



Fig. 3. *Traza para el retablo mayor de Rueda, detalle de una de las casas del ático con motivos figurados en sanguina.*
Foto: Aurelio Á. Barrón



Fig. 4. *Traza para el retablo mayor de Rueda, detalle de la casa principal con motivos figurados en sanguina.*
Foto: Aurelio Á. Barrón

muchos años en Castilla— quien pergeñara el proyecto de hacer un nuevo retablo para el cenobio rotense mientras fue su abad (entre 1581 y 1591), que por razones ignotas no fructificó y que fray Lorenzo Pérez de la Aldea (abad de la casa entre 1594 y 1600) retomó unos años después. Esto otorgaría al



Fig. 5 a y 5 b. *Fragmentos de una traza para el retablo de N.ª S.ª del Rosario de la catedral de Tarazona.* Tarazona, Archivo Histórico de Protocolos Notariales. Juan de Bescós, 1595. Fotos: Jesús Criado

futuro obispo de Jaca un papel relevante también en el encargo y selección del proyecto gráfico.

Y todo ello sin olvidar que en la Zaragoza de los años noventa las técnicas de dibujo habían avanzado de forma significativa y pueden proponerse algunas comparaciones. Así, a la cuidadísima técnica gráfica empleada en el dibujo de Rueda se aproximan dos fragmentos de una misma traza de retablo, ahora arruinada, realizada en tinta negra sobre pergamino para contratar en 1595 el de la cofradía de Nuestra Señora del Rosario de la catedral de Tarazona (Zaragoza) (Figs. 5 a y b) y anexada a la capitulación notarial,

pero más tarde reutilizada para encuadernar un volumen notarial. El retablo lo ajustó el ensamblador Juan de Bescós (doc. 1576-1610), oriundo del Alto Aragón pero afincado en Zaragoza, y aunque los restos del diseño no contienen firmas y el texto contractual no precisa la autoría del dibujo, nos han llegado varios más, todos de elevada calidad, que pueden vincularse con este artífice.[38]

Los dos diseños para retablos identificados de Juan Miguel Orliens, diferentes entre sí, responden a planteamientos gráficos que nos parecen algo distantes de la traza exhumada en Rubielos de Mora. El más interesante de los dos es el que se adjuntó a la capitulación acordada en 1598 entre los regidores de la cofradía del Rosario del convento de Santo Domingo de Huesca y nuestro escultor (Fig. 6), un bello testimonio de alzado ortogonal con proyección en la parte inferior de la planta al nivel del basamento.[39] A pesar de que el rigor y la precisión de trazado son también aquí notables, el artista dibujó toda la talla ornamental e incluyó, además, rótulos en los compartimentos con la iconografía; y también otorgó un acabado plumeado a diversos elementos para sugerir volumen, tales como los fustes de las columnas, el interior de los frontones e, incluso, ciertos detalles de la talla ornamental. Todo se plasmó con tinta parda sobre papel, sin retoques en otros colores.[40]

La distancia es, si cabe, más acusada con el otro proyecto retablístico conocido de manos del artífice oscense: la traza del retablo de la capilla del obispo de Jaca (Fig. 7). Esta vez la plasmación de la arquitectura se ha simplificado de modo notable hasta resultar esquemática. Como en el diseño de Rubielos de Mora, la talla ornamental está esbozada tan sólo en algunas partes: mitad derecha del friso del piso noble y ornamentos vegetales de las ménsulas que reciben las columnas de la caja titular. También aquí encontramos figuras exentas en los laterales del ático, acompañadas esta vez de dos soluciones para los remates que las flanquean: una pirámide en el lado del evangelio y una tarja en el de la epístola. Finalmente, como sucede

38 Sobre el retablo del Rosario y su traza véase CRIADO MAINAR, Jesús, *La escultura romanista en Tarazona 1585-1630*, Tarazona, Centro de Estudios Turiasonenses, 2020, pp. 106-107 y 114-116 [traza]; pp. 167-174 [estudio del retablo] y pp. 397-398, doc. n.º 18 [capitulación].

39 Conservado en el Archivo Histórico Provincial de Huesca, mide 65 x 42,5 cm.

40 BALAGUER, Federico y PALLARÉS, M.ª José, "Retablos de Juan de Palamines (1506) y de Juan Miguel Orliens (1598) en Santo Domingo de Huesca", *Argensola*, 107 (1993), traza reproducida en un desplegable sin paginar; y BALAGUER SÁNCHEZ, Federico, "Traza para un retablo de Nuestra Señora del Rosario", en MORTE GARCÍA, Carmen (comis.), *Signos...*, pp. 232-233.
El conjunto se vendió en 1746 a la parroquial de Plasencia del Monte (Comarca de la Hoya de Huesca), donde preside el altar mayor. Un estudio comparativo de traza y mueble en FONTANA CALVO, Celia, "El antiguo retablo de Nuestra Señora del Rosario, hoy en Plasencia del Monte: del diseño en papel a la obra esculpida", *Argensola*, 124 (2014), pp. 117-131.

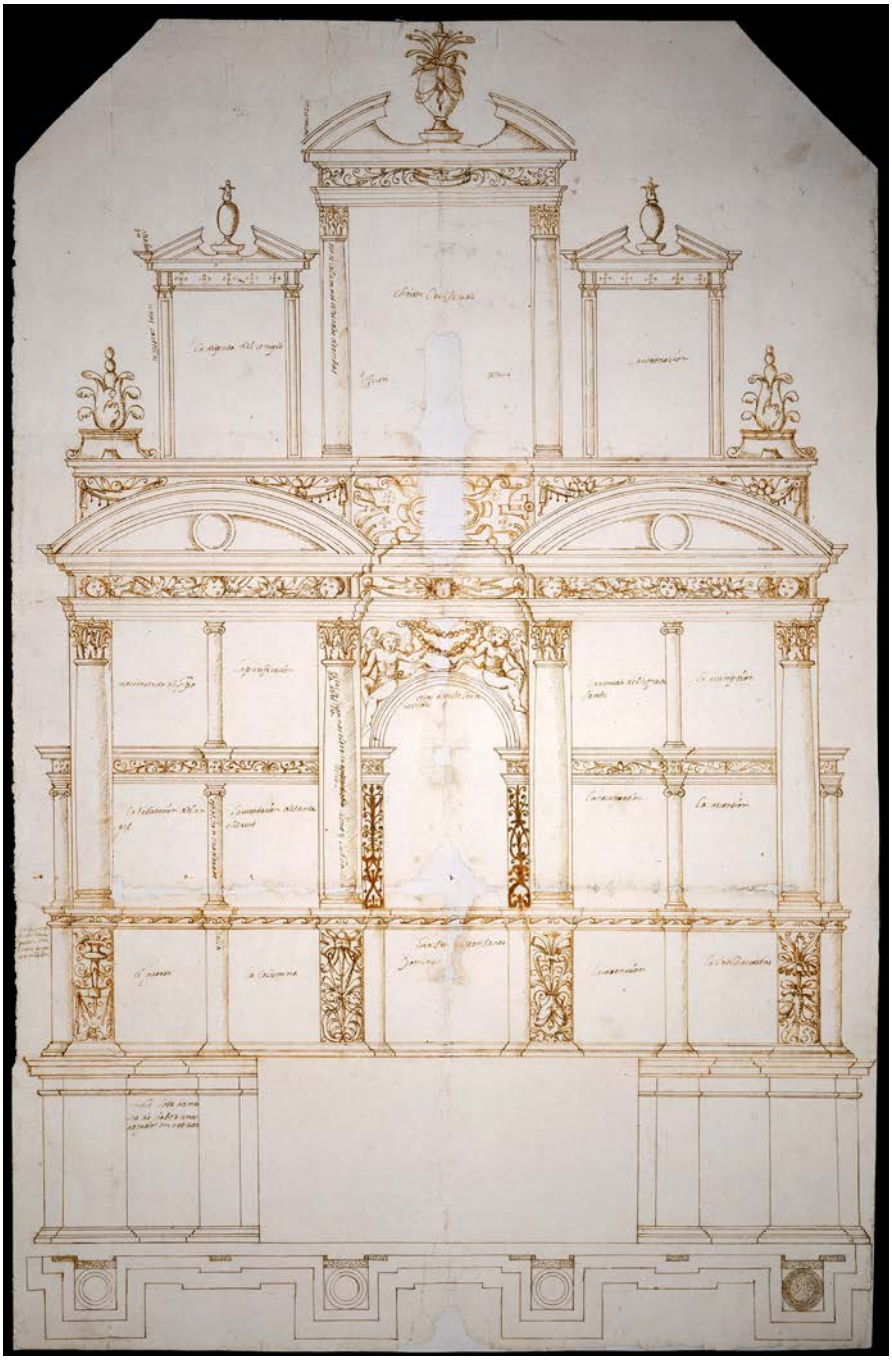


Fig. 6. *Traza para el retablo de N.ª S.ª del Rosario del convento de Santo Domingo de Huesca (ahora en Plasencia del Monte).* Huesca, Archivo Histórico Provincial. Juan Miguel Orliens, 1598. Foto: Fernando Alvira

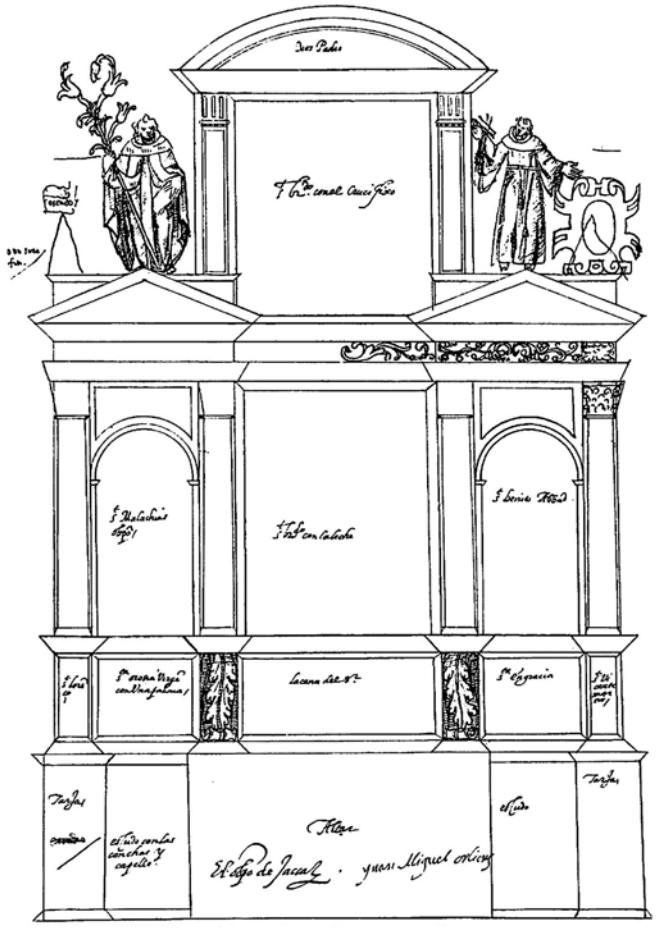


Fig. 7. *Traza para el retablo de San Bernardo del santuario de N.ª S.ª del Portillo de Zaragoza.* Zaragoza, Archivo Histórico de Protocolos Notariales. Juan Miguel Orliens, 1600. Imagen extraída de Gonzalo M. Borrás Gualis, *Juan Miguel Orliens y la escultura romanista en Aragón,* Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1980, lám. 49

en el dibujo oscense, se añadió texto para describir la iconografía, así como las suscripciones del comitente y el artista sobre la mesa del altar. Nada podemos añadir sobre los aspectos técnicos, pues el dibujo está en paradero desconocido.[41]

Pero no solo difieren los aspectos técnicos entre la traza de Rueda y las realizadas con seguridad por Orliens: sucede lo mismo con el estilo de los elementos figurativos, evidente si comparamos los ángeles de Rueda con los de Huesca (Figs. 8 y 9); y, sobre todo, las figuras de *Santo Domingo de Guzmán*

41 Dado a conocer y reproducido por BORRÁS GUALIS, Gonzalo M., *Juan Miguel Orliens…*, fig. 49. El autor se refiere a él en la p. 69, pero su descripción no aporta ninguna información de utilidad para nuestro propósito. No ha sido posible localizarlo en el Archivo Histórico de Protocolos de Zaragoza. Agradecemos a Helena Martín, encargada de este fondo documental, la ayuda prestada en nuestra búsqueda.



Fig. 8, arriba. *Traza para el retablo mayor de Rueda, detalle del frontón de la casa principal con motivos figurados de ángeles en sanguina.* Foto: Aurelio Á. Barrón
Fig. 9, abajo. *Traza para el retablo de N.ª S.ª del Rosario del convento de Santo Domingo de Huesca (ahora en Plasencia del Monte), detalle de la hornacina de la casa central con motivos figurados de ángeles*. Foto: Fernando Alvira

y *San Francisco de Asís* del coronamiento de la traza del retablo del Portillo con las de *San Pedro* y *San Pablo* del cenobio bernardo: las de Huesca y Zaragoza muestran con toda claridad los estilemas que definen el trabajo de Orliens como escultor mientras que las de la traza que estamos analizando



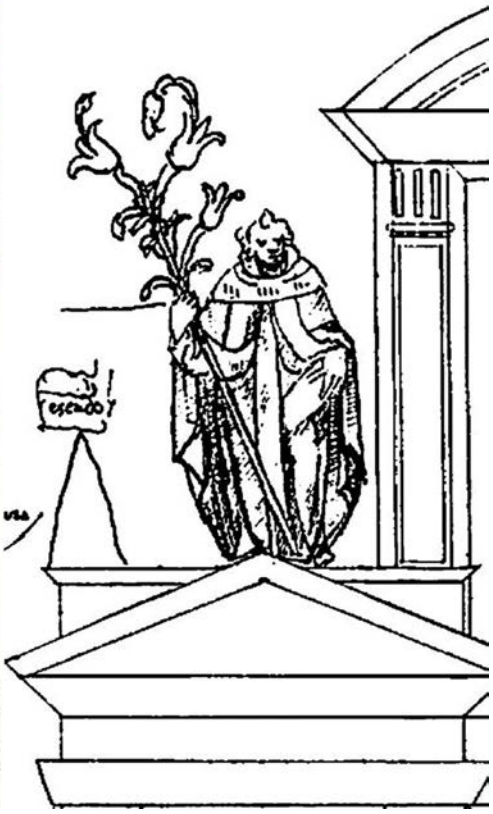


Fig. 10, izq. *Traza para el retablo mayor de Rueda, detalle de una de las casas del ático con San Pedro apóstol en sanguina*. Foto: Aurelio Á. Barrón
Fig. 11, dcha. *Traza para el retablo de San Bernardo del santuario de N.ª S.ª del Portillo de Zaragoza, Santo Domingo*

carecen por completo del tono heroico de corte miguelangelesco de las primeras (Figs. 10-11).

Finalmente, uno de los detalles más singulares de la traza rotense es el uso de aguadas de tinta roja para incorporar unos cuidados motivos figurativos en diversos lugares, en lo fundamental ángeles y querubines —en las enjutas de los arcos y sobre los laterales de los frontones del primer piso del cuerpo—, pero también las referidas figuras en pie de personajes sacros —en el exterior del ático, a plomo sobre las columnas— y alegorías —de las *virtudes cardinales* sobre los frontones curvos de las casas exteriores del ático—. Esta fórmula se había empleado con anterioridad (hacia 1550-1555) en otra traza de retablo, ahora fragmentada y de la que conocemos seis detalles distribuidos entre la Biblioteca Nacional de España y el Museo del Prado;

asignado a Alonso Berruguete o su taller, este dibujo también resalta los elementos figurativos mediante aguadas en rojo.[42] Según apreciación de Benito Navarrete, dicha bicromía sería un rasgo característico de los diseños para retablos castellanos del siglo XVI.[43]

Otros ejemplos de esta bicromía nos sitúan en fechas más cercanas a las del retablo rotense —y, por tanto, más útiles para nuestro propósito—, en el ámbito de la producción de Francisco de Mora, responsable del diseño de un crecido número de retablos. Entre ellos, el más conocido —y controvertido— es un proyecto para el del monasterio de Guadalupe (Cáceres), que consta de una planta (fechada en 1604) y un precioso alzado (Fig. 12) que también se ha puesto en relación con su sobrino Juan Gómez de Mora (1586-1648), que en 1614 firmó en la parte inferior al pie de una larga leyenda.[44] Como sucede con el dibujo de Rubielos de Mora, el alzado de Guadalupe recurre a la técnica de la aguada en rojo, esta vez para las imágenes del tabernáculo, las que ocupan las entrecalles, los escudos reales del exterior del ático, el *Crucificado* situado en esta misma zona y las virtudes de los laterales del frontón que lo culmina.[45]

---

42 BARCIA, Ángel M., *Catálogo de la colección de dibujos originales de la Biblioteca Nacional*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1906, p. 638, n.º 8185, considerado como anónimo italiano del siglo XVII; MENA MARQUÉS, Manuela, "55. Anónimo castellano del siglo XVI. Remate de retablo. B 8185", en SANTIAGO PÁEZ, Elena M.ª (dir.), *Dibujos de arquitectura y ornamentación de la Biblioteca Nacional. Siglos XVI y XVII*, Madrid, Biblioteca Nacional, Fundación Cultural COAM y Entrecalles y Tavora S.A., 1991, p. 36, que sitúa su realización hacia 1550-1560; y BOUBLI, Lizzie "'Magnífico maestre Alonso Berruguete': introduction à l'étude de son œuvre graphique", *Revue de l'art*, 103 (1994), p. 21 y p. 26, fig. 36, con atribución a Alonso Berruguete.

43 NAVARRETE PRIETO, Benito, "7. Taller de Alonso Berruguete. Remate de retablo", en NAVARRETE PRIETO, Benito y REDÍN MICHAUS, Gonzalo (dirs.), *Dibujos españoles e italianos…*, pp. 148-149.

44 BARCIA, Ángel M., *Catálogo…*, pp. 77-78 n.º 365; ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego y PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E., *A Corpus of Spanish Drawings*, vol. 2, *Madrid School 1600-1650*, Londres, Harvey Miller, 1977, pp. 50-51, n.º 274, y lám. LXXII; TOVAR MARTÍN, Virginia, "75. Gómez de Mora, Juan. Retablo mayor de la iglesia del Monasterio de Guadalupe (Cáceres). B 365", en SANTIAGO PÁEZ, Elena M.ª (dir.), *Dibujos de arquitectura…*, pp. 56-57; y ANDRÉS GONZÁLEZ, Patricia *Guadalupe, un centro histórico de desarrollo artístico y cultural*, Cáceres, Institución Cultural "El Brocense", 2001, pp. 287-295.

45 Se defiende la autoría de Francisco de Mora en BUSTAMANTE, Agustín y MARÍAS, Fernando, "B. 20. Mora, Francisco de. Retablo mayor de la iglesia del monasterio de Guadalupe", en SANTIAGO PÁEZ, Elena (coord.), *El Escorial en la Biblioteca Nacional*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1985, pp. 179-180. Con posterioridad, el profesor Marías apuntó la posibilidad de que este alzado fuera la versión definitiva del proyecto, a cargo de Juan Gómez de Mora; en MARÍAS, Fernando, "De retablero a retablista", *Retablos de la Comunidad de Madrid*, Madrid, Comunidad de Madrid, 2.ª ed., 2002, p. 101.

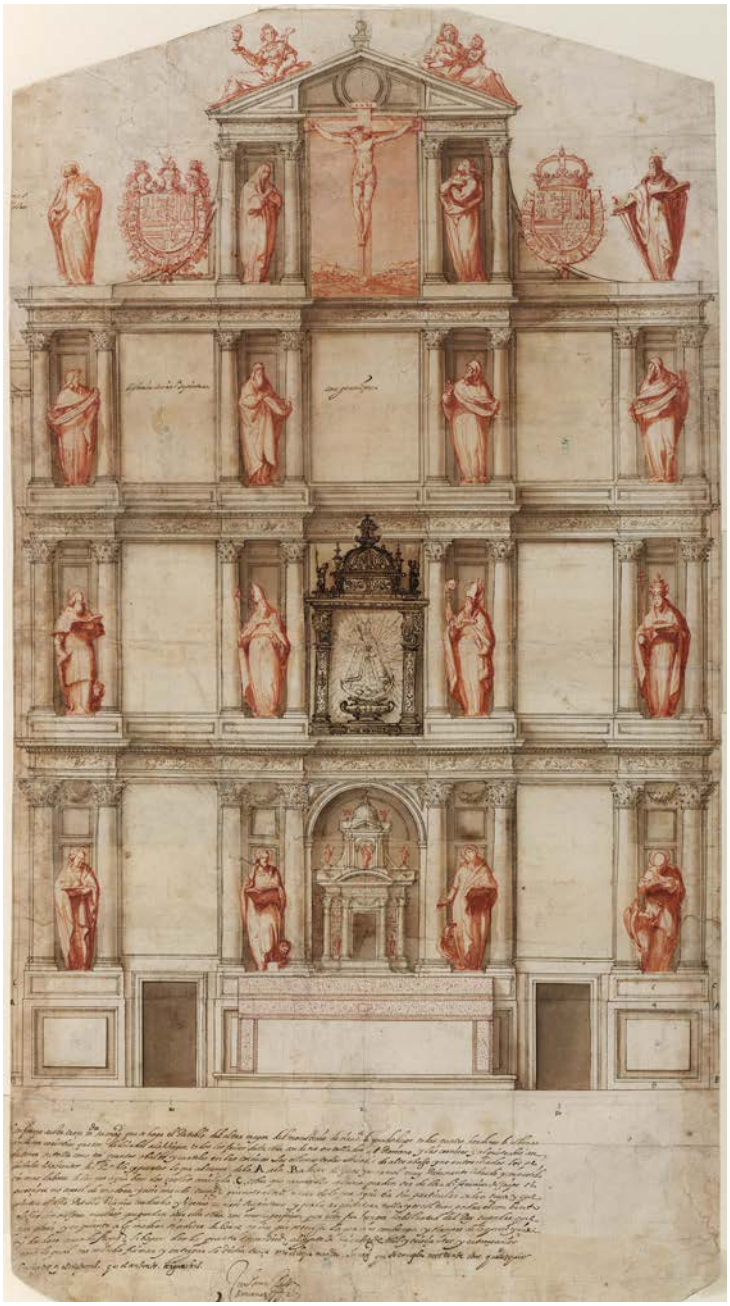


Fig. 12. *Traza para el retablo del monasterio de N.ª S.ª de Guadalupe*. Madrid, Biblioteca Nacional de España. Juan Gómez de Mora, 1614. Signat. DIB/16/34/2. Foto: BNE, https://bnedigital.bne.es/bd/es/card?id=c2024a38-729c-41e6-bb30-ef-567babf473

Más allá de la controvertida autoría del alzado de Guadalupe, consta que Francisco de Mora se sirvió de esta alternancia cromática en otras ocasiones. Así lo corrobora la información conocida sobre la confección en 1608 de las trazas y monteas del retablo titular de la parroquia de los Santos Juanes de Nava del Rey (Valladolid), elaboradas por el discípulo de Juan de Herrera y que, si bien no se han conservado, también mostraban las imágenes de las entrecalles en rojo, en contraste con el trazo negro usado para la arquitectura y el *Calvario*.[46] Finalmente, este recurso lo manejó asimismo Alonso Carbonel (1583-1660), otro retablista de la Corte, en al menos dos notables diseños: el primero, quizás destinado a un retablo de capilla (hacia 1620-1625) y conservado en el Gabinete de Dibujos y Estampas de la Galleria degli Uffizi florentina;[47] el segundo, más complejo e interesante —y firmado por el artífice sobre la mesa del altar—, perteneciente a la Biblioteca Nacional de España y en conexión con el retablo principal (a partir de 1639) de la iglesia de las Maravillas de Madrid.[48]

3. Las trazas de Juan Miguel Orliens. Una consideración final

En la España del Renacimiento la elaboración de las trazas era un capítulo decisivo en el proceso creativo de los retablos que a medida que los fundamentos del clasicismo fueron tiñendo todas las manifestaciones artísticas adquirió un protagonismo considerable. Desde el campo de la arquitectura, el manejo del dibujo como instrumento para concretar la idea pasó al del retablo, que es una de las grandes contribuciones hispanas al arte de la Edad Moderna. Y conforme avanzaba el siglo, con la inestimable colaboración de arquitectos —pero no solo— que actuaron como tracistas, este fue consolidando su esencia arquitectónica, que en ocasiones llega a prevalecer sobre las pinturas o esculturas que llenan su interior. Como el pintor zaragozano —y tracista de objetos tan variopintos como retablos, peanas procesionales, rejados, bustos de plata, custodias o bordados— Jerónimo Vallejo Cósida

46 Como revela la documentación exhumada por RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ, José Manuel, "El retablo mayor de la iglesia de los Santos Juanes de Nava del rey. Aportaciones a su estudio", *Boletín Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción*, 49 (2014), pp. 23-24.

47 ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego y PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E., *A Corpus…*, p. 27, n.º 109, y lám. XXX; MARÍAS, Fernando, "Alonso Carbonel. 50. Traza de retablo", en NAVARRETE PRIETO, Benito (dir.), *I segni nel tempo. Dibujos españoles de los Uffizi*, Madrid, Fundación Mapfre y Gallerie degli Uffizi, 2016, pp. 151-153.

48 BARCIA, Ángel M., *Catálogo…*, p. 18, n.º 11; ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego y PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E., *A corpus...*, p. 27, n.º 110, y lám. XXX; TOVAR MARTÍN, Virginia, "65. Carbonel, Alonso. Retablo B 11", en SANTIAGO PÁEZ, Elena M.ª (dir.), *Dibujos de arquitectura…*, pp. 49-50; BLANCO MOZO, Juan Luis, *Alonso Carbonel (1583-1660), arquitecto del rey y del conde-duque de Olivares*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2007, pp. 257-260.

(doc. 1527-1591, †1592) solía advertir en los contratos de sus obras, los retablos eran "edificios" y como tales debían ordenarse.[49]

A pesar de la importancia decisiva del dibujo en la fase de ideación, conservamos muy pocas trazas para retablos, en Aragón como en cualquier otro territorio peninsular.[50] Su carácter funcional y utilitario ha condenado a la inmensa mayoría a su destrucción, y la condición de piezas aisladas y, con frecuencia, muy diferentes entre sí de una buena parte de las que subsisten supone un obstáculo añadido para su estudio.[51] El limitado interés hacia el coleccionismo de dibujos en el ámbito hispano, con las matizaciones que conviene hacer desde nuestra perspectiva actual, ha obrado el resto.

Juan Miguel Orliens ofrece un buen ejemplo de todo ello. Es más afortunado que otros creadores de su generación, pues conocemos dos dibujos para retablos que pueden relacionarse con él con absoluta seguridad. Pero también ilustra las dificultades a las que se enfrenta el historiador del arte llegado el momento de abordar el análisis de tales materiales, ya que estos dos diseños presentan importantes diferencias entre sí en cuanto a sus características formales y técnica de ejecución.

Como era habitual, la mayoría de las capitulaciones notariales que suscribió para reglar sus encargos mencionan las trazas que, sin duda, él mismo preparaba con sumo cuidado. Una parte de ellas acabaría en manos de sus clientes y otras bajo custodia de los escribanos públicos, caso de las de los retablos de Huesca y Zaragoza. Pero, sin duda, la fracción mayor, que junto

---

49 Así, por ejemplo, la capitulación que formalizó en 1578 con fray Antonio García, obispo de Útica, para el de su capilla de la Pasión en Valtorres (Zaragoza), cuyo encabezamiento alude a "un retablo, siquiere edificio, que el dicho señor manda azer". En ABIZANDA BROTO, Manuel *Documentos para la historia artística y literaria de Aragón procedentes del Archivo de Protocolos de Zaragoza. Siglo XVI*, tomo I, Zaragoza, Patronato Villahermosa-Guaqui, 1915, pp. 60-61.

Apoyándose en el dibujo logró conferir una extraordinaria coherencia a espacios tan armónicos como la capilla de San Bernardo de la Seo de Zaragoza. En CRIADO MAINAR, Jesús, "Estudio histórico-artístico", en *La Capilla de San Bernardo de la Seo de Zaragoza. Restauración 2001*, Zaragoza, Instituto del Patrimonio Histórico Español, Diputación General de Aragón, Caja Inmaculada y Cabildo Metropolitano de Zaragoza, 2001, pp. 56-61.

50 Para el ámbito aragonés, hemos atendido a esta cuestión en dos ocasiones: a un nivel general en CRIADO MAINAR, Jesús, *Las artes plásticas del Segundo Renacimiento en Aragón. Pintura y escultura 1540-1580*, Tarazona, Centro de Estudios Turiasonenses e Institución Fernando el Católico, 1996, pp. 58-74; y a propósito de los ejemplares localizados en el Archivo Histórico de Protocolos de Tarazona en CRIADO MAINAR, Jesús, *La escultura romanista…*, pp. 105-136.

51 Algunas de estas cuestiones han sido abordadas de manera sagaz por HERRERA GARCÍA, Francisco J., "'Según demuestra la traza, planta y montea': aspectos del dibujo aplicado a la retablística en Andalucía Occidental durante la Edad Moderna", en CAVI, Sabina de (ed.), *Dibujo y ornamento. Trazas y dibujos de artes decorativas entre Portugal, España, Italia, Malta y Grecia. Estudios en honor de Fuensanta García de la Torre*, Córdoba, Diputación de Córdoba y De Luca Editori d'Arte, 2013, pp. 154-165.

a sus "rasguños" —apuntes, bocetos, detalles parciales, etc.— y "modelos" —en yeso o en barro, imprescindibles para dar forma a las esculturas— dispuso que pasaran a su hermano y colaborador Vicente Orliens cuando en 1605 dictó testamento,[52] permaneció siempre en su poder como material de reflexión creativa de cara a la puesta en marcha de nuevos proyectos. No nos cabe duda de que este fue su modo de proceder habitual, pues la traza de Rueda —que, como hemos intentado justificar, no le corresponde, pero que según se deduce de la capitulación duplicó— parece haber servido como punto de partida a la hora de diseñar el retablo titular de la parroquia de San Martín del Río (Teruel), que Juan Miguel asumió en 1613 en compañía de su cuñado Juan de Acurio (doc. 1607-1614, †1615) y que, según expresa el contrato formalizado, también se acordó a partir de una traza, desafortunadamente perdida.[53]

A pesar del papel angular que Juan Miguel Orliens jugó en la difusión del repertorio romanista en Aragón, tanto en el ámbito de la imaginería como en el del diseño de retablos, que incluso hace pensar en un paso por Castilla —quizás Valladolid— una vez completado su ciclo formativo en el obrador zaragozano de Juan Rigalte (doc. 1559-1603, †1603),[54] no parece haber sido el autor de la preciosa traza sobre pergamino a la que está dedicada esta investigación más allá de su incuestionable pericia en este campo, bien acreditada por el diseño del retablo del Rosario de Huesca. Todo apunta a que fue fray Malaquías de Asso (para 1599 ya obispo de Jaca) quien aportó el proyecto gráfico, quizás elaborado a su ruego algunos años antes en Castilla. Del mismo modo, las sagaces apreciaciones en torno al grupo titular de la *Asunción* del retablo de la catedral de Astorga se entienden mejor como expresión de una cuestión de decoro contrarreformista que como mera apreciación artística; incluso el hecho de que el referente general para esta escena fuera el "viejo", pero muy monumental, retablo pilarista se justifica mejor

52 "Item dexo de gracia especial al dicho Viçente Orliens, mi hermano, a saber es, modelos traças y rasguños, ferramienta, vestidos y armas, y dos mil sueldos jaqueses. Y con condicion que no se le aya de dar hasta que tenga cumplidos veynte y cinco años". En MORTE GARCÍA, Carmen, "El testamento del escultor Juan Miguel Orliens (1605)", *Homenaje al Profesor D. Juan Miguel Serrera*, en *Archivo Hispalense. Revista Histórica, Literaria y Artística*, LXXXIII, 252 (2000), p. 150.

53 Como argumentamos en CRIADO MAINAR, Jesús y MARCO MARTÍN, Raquel, *El retablo mayor de San Martín del Río y su restauración*, Calamocha, Centro de Estudios del Jiloca, 2026, pp. 38-40, fig. n.º 6. La documentación generada por el encargo en ARCE OLIVA, Ernesto, "Obras del escultor Juan Miguel Orliens en San Martín del Río (Teruel)", *Seminario de Arte Aragonés*, XLII-XLIII (1988-1989), pp. 67-114.

54 Como propusimos en CRIADO MAINAR, Jesús, "Juan Miguel Orliens en el taller de Juan Rigalte y los orígenes de la escultura romanista en Aragón", *Artigrama*, 23 (2008), p. 518.

a la luz de esta interpretación,[55] en unos años en los que el debate en torno a las pretensiones de catedralidad de esta prestigiosa colegiata zaragozana empezaba a subir de tono.[56]

Bibliografía

ABIZANDA BROTO, Manuel, *Documentos para la historia artística y literaria de Aragón procedentes del Archivo de Protocolos de Zaragoza. Siglo XVI*, Zaragoza, tomo I, Patronato Villahermosa-Guaqui, 1915.

ANDRÉS GONZÁLEZ, Patricia, *Guadalupe, un centro histórico de desarrollo artístico y cultural*, Cáceres, Institución Cultural "El Brocense", 2001.

ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego y PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E., *A Corpus of Spanish Drawings*, vol. 2, *Madrid School 1600-1650*, Londres, Harvey Miller, 1977.

ARCE OLIVA, Ernesto, "Obras del escultor Juan Miguel Orliens en San Martín del Río (Teruel)", *Seminario de Arte Aragonés*, XLII-XLIII (1988-1989), pp. 67-114.

ARCINIEGA GARCÍA, Luis, *El monasterio de San Miguel de los Reyes*, Valencia, Generalitat Valenciana, 2001, 2 vols.

ARIAS MARTÍNEZ, Manuel, "Sobre Gaspar Becerra y el dibujo de arquitectura *tocante a retablos*", en NAVARRETE PRIETO, Benito y REDÍN MICHAUS, Gonzalo (dirs.), *Dibujos españoles e italianos del siglo XVI en la Biblioteca Nacional de España*, Madrid, Biblioteca Nacional de España, 2021, pp. 109-120.

BALAGUER SÁNCHEZ, Federico, "Traza para un retablo de Nuestra Señora del Rosario", en MORTE GARCÍA, Carmen (comis.), *Signos. Arte y cultura en Huesca. De Forment a Lastanosa. Siglos XVI-XII*, Huesca, Diputación de Huesca y Gobierno de Aragón, 1994, pp. 232-233.

55 Un último factor a considerar sería el retablo mayor (1600-1601) de la catedral de Barbastro, que compartieron Pedro Martínez *el Viejo* (act. 1578-1609), Pedro Aramendía (doc. 1570-1573 y 1586-1623) y el propio Juan Miguel Orliens, cuya traza es una reelaboración de la que Becerra desarrolló en Astorga, pero sin que hasta el momento haya sido posible profundizar en el proceso de su diseño. La relación fue señalada por BUSTAMANTE GARCÍA, Agustín, "Damián Forment y la escultura del Renacimiento en Huesca", en MORTE GARCÍA, Carmen (comis.), *Signos…*, p. 64; y MARÍAS, Fernando, "La renovación arquitectónica…", pp. 73-74.

Sobre el retablo de Barbastro véase también MORTE GARCÍA, Carmen, "Estudio histórico", en *El retablo mayor de la Catedral de Barbastro. Restauración 2002*, Zaragoza, Instituto del Patrimonio Histórico Español, Diputación General de Aragón, Caja Inmaculada y Cabildo de la Catedral de Barbastro, 2002, pp. 61-93.

56 Un reciente apunte sobre esta cuestión, en la que se revisan investigaciones anteriores y se proponen nuevos puntos de vista centrados en el papel de las imágenes en el debate en torno a la catedralidad de Santa María la Mayor y del Pilar, en CRIADO MAINAR, Jesús, "Arte y poder de persuadir. Una perspectiva plástica para la causa pilarista en los albores del siglo XVII", en LOMBA, Concha, LOZANO, Juan Carlos, CARRETERO, Rebeca y VÁZQUEZ, Mónica (eds.), *Imágenes de poder. Reflexiones sobre el gusto VII*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2025, pp. 31-48.

BALAGUER, Federico y PALLARÉS, M.ª José, "Retablos de Juan de Palamines (1506) y de Juan Miguel Orliens (1598) en Santo Domingo de Huesca", *Argensola*, 107 (1993), pp. 175-178 más un desplegable con la traza del retablo.

BARCIA, Ángel M., *Catálogo de la colección de dibujos originales de la Biblioteca Nacional*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1906.

BAROZZI DA VIGNOLA, Jacopo, *Regola delli cinque ordini d'architettura*, Roma, 1562.

BLANCO MOZO, Juan Luis, *Alonso Carbonel (1583-1660), arquitecto del rey y del conde-duque de Olivares*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2007.

BORRÁS GUALIS, Gonzalo M., *Juan Miguel Orliens y la escultura romanista en Aragón*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1980.

BOUBLI, Lizzie "'Magnífico maestre Alonso Berruguete': introduction à l'étude de son œuvre graphique", *Revue de l'art*, 103 (1994), pp. 11-32.

BRUÑÉN IBÁÑEZ, Ana I. y CRIADO MAINAR, Jesús, "La capilla de Santiago del obispo Diego de Monreal en la parroquia de San Pablo de Zaragoza. 1601-1607", *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"*, LXXXIII (2001), pp. 35-74.

BUSTAMANTE GARCÍA, Agustín, "Damián Forment y la escultura del Renacimiento en Huesca", en MORTE GARCÍA, Carmen (comis.), *Signos…*, pp. 54-65.

BUSTAMANTE, Agustín, y MARÍAS, Fernando "B. 20. Mora, Francisco de. Retablo mayor de la iglesia del monasterio de Guadalupe", en SANTIAGO PÁEZ, Elena (coord.), *El Escorial en la Biblioteca Nacional*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1985, pp. 179-180.

CIVERA PORTA, Jorge y MONTOLIO TORÁN, David, "El placer de investigar. Un feliz descubrimiento en el Archivo Municipal de Rubielos de Mora: el diseño del antiguo retablo mayor del nuevo templo parroquial", *Rubielos de Mora. Fiestas patronales septiembre 2022*, Rubielos de Mora, Ayuntamiento de Rubielos de Mora, 2022, pp. 29-36.

CRIADO MAINAR, Jesús, *Las artes plásticas del Segundo Renacimiento en Aragón. Pintura y escultura 1540-1580*, Tarazona, Centro de Estudios Turiasonenses e Institución Fernando el Católico, 1996.

CRIADO MAINAR, Jesús, "Estudio histórico-artístico", en *La Capilla de San Bernardo de la Seo de Zaragoza. Restauración 2001*, Zaragoza, Instituto del Patrimonio Histórico Español, Diputación General de Aragón, Caja Inmaculada y Cabildo Metropolitano de Zaragoza, 2001, pp. 37-119.

CRIADO MAINAR, Jesús e IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, Javier, "El antiguo retablo mayor del monasterio de Rueda", en BES GRACIA, Pilar y BLASCO ZUMETA, Javier (coords.), *Comarca de Ribera Baja del Ebro*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 2005, pp. 195-200.

CRIADO MAINAR, Jesús, "La sillería coral del monasterio de Veruela", en CALVO RUATA José I. y CRIADO MAINAR, Jesús (comis.), *Tesoros de Veruela. Legado de un monasterio cisterciense*, Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 2006, pp. 240-255.

CRIADO MAINAR, Jesús, "El antiguo retablo mayor del Colegio de la Compañía de Jesús de Zaragoza: una obra identificada", *Artigrama*, 22 (2007), pp. 543-566.

CRIADO MAINAR, Jesús, "Juan Miguel Orliens en el taller de Juan Rigalte y los orígenes de la escultura romanista en Aragón", *Artigrama*, 23 (2008), pp. 449-537.

CRIADO MAINAR, Jesús, *La escultura romanista en Tarazona 1585-1630*, Tarazona, Centro de Estudios Turiasonenses, 2020.

CRIADO MAINAR, Jesús, "Arte y poder de persuadir. Una perspectiva plástica para la causa pilarista en los albores del siglo XVII", en Lomba, Concha, Lozano, Juan Carlos, Carretero, Rebeca y Vázquez, Mónica (eds.), *Imágenes de poder. Reflexiones sobre el gusto VII*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2025, pp. 31-48.

CRIADO MAINAR, Jesús y MARCO MARTÍN, Raquel, *El retablo mayor de San Martín del Río y su restauración*, Calamocha, Centro de Estudios del Jiloca, 2026.

El templo parroquial de Rubielos de Mora y fiestas que se hicieron en su dedicación (1604-1620), introducción, transcripción y notas de Josep Martínez Rondán, Rubielos de Mora, Imprenta E. Navarro, 1980.

ESQUÍROZ MATILLA, María, "Notas documentales del taller de los Orliens en Huesca", *Actas del V Coloquio de Arte Aragonés*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1989, pp. 207-232.

FONTANA CALVO, Celia, "El antiguo retablo de Nuestra Señora del Rosario, hoy en Plasencia del Monte: del diseño en papel a la obra esculpida", *Argensola*, 124 (2014), pp. 117-131.

FRACCHIA, Carmen, "La herencia italiana de Gaspar Becerra en el retablo mayor de la Catedral de Astorga", *Anales del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, IX-X (1997-1998), pp. 133-151.

GARCÍA GAINZA, Concepción, "El retablo de Astorga: una nueva tipología de retablo de época de Felipe II", *Felipe II y las artes. Actas del Congreso Internacional*, Madrid, Universidad Complutense, 2000, pp. 623-631.

HERRERA GARCÍA, Francisco J., "'Según demuestra la traza, planta y montea': aspectos del dibujo aplicado a la retablística en Andalucía Occidental durante la Edad Moderna", en CAVI, Sabina de (ed.), *Dibujo y ornamento. Trazas y dibujos de artes decorativas entre Portugal, España, Italia, Malta y Grecia. Estudios en honor de Fuensanta García de la Torre*, Córdoba, Diputación de Córdoba y De Luca Editori d'Arte, 2013, pp. 154-165.

HYCKA ESPINOSA, Olga, *Santa María la Mayor y del Pilar de Zaragoza. Evolución histórica del templo colegial*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2018.

MARÍAS, Fernando, "La renovación arquitectónica en el Alto Aragón", en MORTE GARCÍA, Carmen (comis.), *Signos…*, pp. 66-75.

MARÍAS, Fernando, "De retablero a retablista", *Retablos de la Comunidad de Madrid*, Madrid, Comunidad de Madrid, 2.ª ed., 2002, pp. 97-109.

MARÍAS, Fernando, "Alonso Carbonel. 50. Traza de retablo", en NAVARRETE PRIETO, Benito (dir.), *I segni nel tempo. Dibujos españoles de los Uffizi*, Madrid, Fundación Mapfre y Gallerie degli Uffizi, 2016, pp. 151-153.

MENA MARQUÉS, Manuela, "55. Anónimo castellano del siglo XVI. Remate de retablo. B 8185", en SANTIAGO PÁEZ, Elena M.ª (dir.), *Dibujos de arquitectura y ornamentación de la Biblioteca Nacional. Siglos XVI y XVII*, Madrid, Biblioteca Nacional, Fundación Cultural COAM y Entrecalles y Tavora S.A., 1991, p. 36.

MORTE GARCÍA, Carmen, "El testamento del escultor Juan Miguel Orliens (1605)", *Homenaje al Profesor D. Juan Miguel Serrera*, en *Archivo Hispalense. Revista Histórica, Literaria y Artística*, LXXXIII, 252 (2000), pp. 147-154.

MORTE GARCÍA, Carmen, "Estudio histórico", en *El retablo mayor de la Catedral de Barbastro. Restauración 2002*, Zaragoza, Instituto del Patrimonio Histórico Español, Diputación General de Aragón, Caja Inmaculada y Cabildo de la Catedral de Barbastro, 2002, pp. 13-97 y 133-162.

NAVARRETE PRIETO, Benito, "7. Taller de Alonso Berruguete. Remate de retablo", en NAVARRETE PRIETO, Benito y REDÍN MICHAUS, Gonzalo (dirs.), *Dibujos españoles e italianos…*, pp. 148-149.

QUADRADO, José M.ª, *Recuerdos y bellezas de España. Aragón*, Barcelona, 1844.

RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ, José Manuel, "El retablo mayor de la iglesia de los Santos Juanes de Nava del rey. Aportaciones a su estudio", *Boletín Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción*, 49 (2014), pp. 21-33.

SAN VICENTE, Ángel, *Lucidario de Bellas Artes en Zaragoza: 1545-1599*, Zaragoza, Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País, 1991.

TOVAR MARTÍN, Virginia, "65. Carbonel, Alonso. Retablo B 11", en SANTIAGO PÁEZ, Elena M.ª (dir.), *Dibujos de arquitectura…*, pp. 49-50

TOVAR MARTÍN, Virginia, "75. Gómez de Mora, Juan. Retablo mayor de la iglesia del Monasterio de Guadalupe (Cáceres). B 365", en SANTIAGO PÁEZ, Elena M.ª (dir.), *Dibujos de arquitectura…*, pp. 56-57.

YÁÑEZ NEIRA, fray Damián M.ª (OCSO), "Presencia del Císter en Argón a través de sus monjes ilustres", *El Císter. Órdenes religiosas zaragozanas*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1987, pp. 233-325.

La mujer indígena mexicana en la obra plástica del escultor Josep Cañas (1948-1955)

The indegenous Mexican woman in the plastic work of the sculptor Josep Cañas (1948-1955)

Lucas Lorduy-Osés

Universidad de Cantabria
Grupo de Investigación Arte y Patrimonio
Facultad de Filosofía y Letras. Edificio Interfacultativo.
Avda. de los Castros, 52. 39005 – Santander
lucaslorduy@gmail.com
ORCID: https://orcid.org/0000-0003-0557-206X
Fecha de envío: 4/3/2023. Aceptado: 7/9/2026
Referencia: *Santander. Estudios de Patrimonio*, 9 (2026), pp. 259-306.
DOI: https://doi.org/10.22429/Euc2026.sep.09.07
ISSN-L e ISSN 2605-4450 (ed. impresa) / ISSN 2605-5317 (digital)

Resumen: Se estudia la obra plástica, pintura y escultura, realizada por el artista catalán Josep Cañas en México entre los años 1948 y 1955, centrada en la representación de las mujeres indígenas de ese país. Esta obra de marcado carácter indigenista, antropológico y etnográfico muestra la gran diversidad étnica existente, lo que se manifiesta mediante detallados retratos y escenas de la vida cotidiana. Todo ello en el marco de un compromiso ético y social del artista con las comunidades de los pueblos originarios, donde la mujer se encontraba todavía triplemente marginada: por indígena, por su género y por su pobreza.

Palabras clave: Josep Cañas; arte indigenista mexicano; escultura indigenista mexicana; mujeres indígenas mexicanas; pueblos originaros de México.

Abstract: This study examines the visual art –paintings and sculptures– created by the Catalan artist Josep Cañas in Mexico between 1948 and 1955, focusing on the representation of indigenous women in that country. This work, with its distinctly indigenist, anthropological, and ethnographic character, reveals the great ethnic diversity of the Mexican nation, manifested through detailed portraits and scenes of daily life. All of this within the framework of the artist's ethical and social commitment to the communities from the native peoples, where women were still triply marginalized: for being indigenous, for their gender, and for their poverty.

Keywords: Josep Cañas; Mexican indigenous art; Mexican indigenous sculpture; Mexican indigenous women; native peoples of Mexico.

*****

"He quedat lligat a Mèxic per l'obra que hi he fet. Aquesta obra és mexicana, no té altra raó de ser que aquesta". Josep Cañas.[1]

1 "He quedado ligado a México por la obra que he hecho. Esta obra es mexicana, no tiene otra razón de ser que ésta". KARSUNKE, Griselda, "Josep Cañas i Cañas", en KARSUNKE,

El escultor catalán Josep Cañas i Cañas (Banyeres del Penedès, Tarragona, 1905-El Vendrell, Tarragona, 2001)[2] viajó a México en el año 1948 para reencontrarse con sus colegas artistas exiliados tras la Guerra Civil española (1936-1939) y en búsqueda de ambientes de libertad y creatividad que no encontraba en la España franquista.

En México – se estableció allí hasta 1955– descubrió un nuevo mundo de paisajes, pueblos y ciudades, quedando especialmente fascinado por las comunidades y grupos indígenas que constituyeron, desde el primer momento, el centro de sus intereses estéticos y artísticos. El afecto hacia ellos, marcaría un compromiso personal con las distintas etnias y culturas prehispánicas vigentes, lo que plasmaría en vibrantes representaciones plásticas (Fig. 1).

Durante esos siete años de estancia, Josep Cañas viajó por todo el país conociendo y conviviendo con diversas comunidades indígenas, como los purépechas (tarascos) de Michoacán, los otomíes de Hidalgo y Morelos, los tarahumaras de Sierra Madre Occidental, los totonacas de Veracruz, los tzotziles de Chiapas o los zapotecas de Oaxaca, realizando un conjunto de más de doscientas cincuenta pinturas y dibujos,[3] que representaban tipos y costumbres de estos pueblos, destacando especialmente las figuras y retratos de mujeres indígenas, muchos de los cuales pasaron a convertirse en esculturas en sus talleres itinerantes de México DF y Oaxaca.

No obstante, estos trabajos no quedaron en México ya que el artista, a instancia de la Comisión mexicana para la III Bienal Hispanoamericana de Arte (Barcelona, 1955- 1956) —que se encargó de facilitar el transporte de las esculturas, documentación, permisos aduaneros, y con todos los gastos pagados—,[4] los trasladó a Barcelona para su exposición en la mencionada Bienal, quedando definitivamente en España.

Josep Cañas ya no regresaría a México, estableciéndose en Cataluña.

Este valioso patrimonio artístico, antropológico y etnográfico plasmado en esculturas, dibujos y pinturas de marcado carácter indigenista, ha permanecido en Cataluña desde entonces, estando reunido actualmente en la Fun-

---

Griselda (com.), *Josep Cañas. Escultures*, Barcelona, Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura, 1992, p. 34.

2 REAL ACADEMIA DE LA HISTORIA (HISTORIA HISPANICA), "José Cañas Cañas. Dibujante. Escultor", https://historia-hispanica.rah.es/biografias/9750-jose-canas-canas

3 Los dibujos preparatorios para la realización de esculturas se convirtieron por sí mismos en un impresionante corpus antropológico, etnográfico y artístico. "Cañas és un gran dibuixant, un dibuixant de vocació, senzillament perquè és un gran escultor i ha necessitat el dibuix per al seu art". FUNDACIÓ JOSEP CAÑAS, "Rostres" (José Manuel Infiesta, 1986), http://www.josepcanas.cat/p/rostres.html

4 KARSUNKE, Griselda, "Josep Cañas i Cañas…", p. 34.

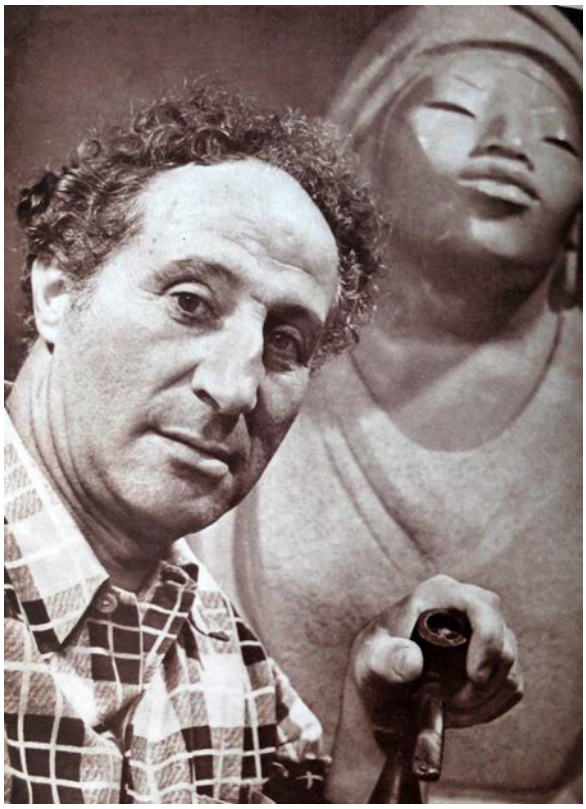


Fig. 1. *Retrato de Josep Cañas con escultura de mujer indígena al fondo*. H. 1955. Fundación Josep Cañas, Banyeres del Penedès (Tarragona)

dación-Museo Josep Cañas (Banyeres del Penedès, Tarragona),[5] en el Museo Deu (El Vendrell, Tarragona),[6] en el Museo de Arte Moderno de Tarragona, en el Ayuntamiento de Banyeres del Penedès y en colecciones particulares.

El objetivo de este trabajo es el estudio de una de las facetas más humanas y profundas de la trayectoria artística de Josep Cañas en México: la representación plástica, mediante pintura y escultura, de las mujeres indígenas a través de enfoques estéticos, antropológicos y etnográficos. Una amplia obra que plasmó a través de un proceso de observación e inmersión en la vida cotidiana de los pueblos originarios, con especial sensibilidad y empatía hacia la condición femenina.

Todo ello se llevará a cabo mediante un método cronológico-iconográfico-narrativo, con la finalidad de aunar de manera integral al autor con lo representado —la mujer indígena—, combinando el orden temporal de los viajes del artista por México, la descripción de sus pinturas y esculturas y la historia que cuentan.

5 FUNDACIÓ JOSEP CAÑAS, "Museu", http://www.josepcanas.cat/p/museu.html

6 MUSEU DEU, "El Blog del Museu Deu", https://museudeuelvendrell.blogspot.com/

1. Josep Cañas sale de España

A principios de septiembre de 1947, Josep Cañas salió de España a bordo del trasatlántico Magallanes desde el puerto de Bilbao rumbo a Nueva York, tras haber padecido incontables trámites e inconvenientes para conseguir un pasaporte, que le había sido sistemáticamente denegado por sus antecedentes catalanistas y republicanos mostrados con anterioridad y durante la Guerra Civil.

Paradójicamente, una casualidad propiciada por el propio régimen franquista le permitió realizar su ansiado deseo de alejarse de la opresora atmósfera cultural de la Barcelona de la época: el Instituto de Cultura Hispánica compró al artista una escultura mural en piedra —de 3 metros de longitud y cinco toneladas de peso— titulada "En las misiones", que había quedado en su taller como excedente de un encargo particular previo.[7] La intención de la mencionada institución cultural franquista era regalarlo a los Estados Unidos de América para hacer un homenaje a las misiones franciscanas españolas fundadas en los siglos XVIII y XIX en California; en realidad, una maniobra que giraba en torno al acercamiento del régimen franquista a esa potencia en el periodo de inicio de la Guerra Fría.[8] Esta adquisición llevaba consigo el nombramiento del artista como comisionado para desplazarse a California acompañando a la obra y dirigir su instalación en la misión franciscana de Santa Bárbara.

Josep Cañas no había sido represaliado tras la Guerra Civil y de alguna manera se había adaptado para sobrevivir en el ambiente artístico español de la posguerra como un autor de cierto prestigio. Esta situación habría sido posible porque a pesar de su antigua afiliación al sindicato Unión General de Trabajadores (UGT) y participación en la batalla del Ebro en el lado republicano —como cartógrafo— no se le consideraba una amenaza política directa. No obstante, se evidencia que el aparato del régimen no conocía, u obviaba, la notoria militancia política del artista: su estudio-taller había estado ubicado en la sede del "Ateneo Socialista de Barcelona" y ostentó el cargo de secretario del "Casal de la Cultura de Catalunya" entre 1937 y 1939. Además, algunas de sus esculturas emblemáticas, bien conocidas, tenían un marcado carácter político, como la titulada *Dinamiter*/Dinamitero (*Museu*

7 Un naviero catalán había encargado a Cañas dos relieves escultóricos con el tema de "Las Américas" para ornamentar la fachada de un edificio museístico, proyecto que no se llegó a concluir, quedándose el artista con las obras realizadas. KARSUNKE, Griselda, "Josep Cañas i Cañas…", pp. 23-24.

8 MARZO, Jorge Luis, "Arte moderno y franquismo. Los orígenes conservadores de la vanguardia y de la política artística en España" [en línea], 2006, pp. 21-30.

Nacional d'Art de Catalunya, 1937)[9] —que representa a un miliciano lanzando una granada contra el ejército sublevado— comprada ese mismo año por el Ayuntamiento de Barcelona regido por el partido político Esquerra Republicana de Catalunya. De la misma manera la escultura titulada "La Niobe" (1938),[10] desaparecida tras la Guerra Civil (existe una reproducción realizada posteriormente por el autor mediante fotografías, depositada en el Museo Josep Cañas, Banyeres del Penedés), poseía una manifiesta intención de denuncia política al representar la figura de una madre protegiendo a sus hijos en el trascurso de los bombardeos de la aviación fascista sobre Barcelona en marzo de 1938.

La desinformación del régimen al respecto, o su desentendimiento en relación a esa militancia política, también se haría patente al ignorar otras obras del artista, de marcado signo anfifascista, realizadas durante la Guerra Civil en su faceta de dibujante. Estos dibujos que representaban trágicas escenas de heridos y muertos en los hospitales de campaña en el lado republicano del frente del Ebro (1938), siguiendo el modelo de Goya en los "Desastres de la Guerra", estaban realizados con la intención de ser enviados y expuestos en Paris, Londres y Nueva York como denuncia de las masacres cometidas por el ejército de Franco.[11] Otros dibujos en la misma línea serían los retratos de miembros de las Brigadas Internacionales, como el titulado por el propio artista como "Un ruso que viene a ayudarnos: se puede decir que viene a salvarnos la vida" (1938)[12] o los dibujos de personas horrorizadas o fallecidas en el transcurso de los bombardeos de la aviación fascista en el puerto de Tarragona en 1939 (Museo Josep Cañas).[13]

Esa posible "ignorancia" o permisividad del régimen franquista respecto al pasado político de Josep Cañas estaría relacionada con sus buenas relaciones sociales durante la posguerra, su amplio reconocimiento como artista y por su capacidad de hacer obras escultóricas, públicas o privadas, útiles —el artista resultaba provechoso— para el nuevo régimen y sus instituciones. Es el caso de obras como la escultura/retrato del pintor Zuloaga,[14] y las tituladas "Alegoría de la primavera" y "Alegoría del verano" (jardines de la

9 Dinamiter (Josep Cañas,1937), https://www.museunacional.cat/es/colleccio/dinamitero/josep-canas/037845-000

10 La Niobe (Josep Cañas, reproducción, *Fundació Josep Cañas*), https://www.museuobert.cat/ca/museu-josep-canas/fjc-444

11 KARSUNKE, Griselda, "Josep Cañas i Cañas…", p. 21.

12 KARSUNKE, Griselda, "Josep Cañas i Cañas…", p. 20.

13 FUNDACIÓ JOSEP CAÑAS, "Rostres", http://www.josepcanas.cat/p/rostres.html

14 La figura del pintor Ignacio Zuloaga y su obra ya habían sido "apropiadas" y utilizadas por el franquismo. NOVO, Javier, "Ignacio Zuloaga y su utilización por el franquismo", *Ondare*, 25 (2006), pp. 233-243.

mansión del empresario Julio Muñoz Ramonet, Barcelona),[15] "Cap de Crist" (actualmente en el Parque escultórico de Sitges, Barcelona), "Sant Joan" (parroquia homónima de Barcelona) o "Cristo yacente" (parroquia de Balsareny, Barcelona), todas ellas realizadas entre los años 1942 y 1947.

Estas obras serían muy bien valoradas por la crítica del momento, destacando los elogios del historiador y experto en arte Guillermo Díaz-Plaja en una publicación aparecida en el semanario *Destino* (Barcelona), tras la exposición de Josep Cañas en la Galería Argos (Barcelona, marzo de 1943):

> "Acabo de ver la Exposición de Escultura de J. Cañas en las Galerías Argos. Y me ha sorprendido como una ráfaga de viento fresco y fuerte que viniera del campo, de la Naturaleza misma. Después de tantos deliquios, de tanta postura afeminada, ¡qué rico chorro de energía de juventud, de ancha y atlética hermosura! ¡Qué espléndido desinterés hacia grupos o escuelas y que sincera extravasación de salud corporal y espiritual! ¡Qué limpia y alegre fortaleza la de la bellísima mujer que sonríe en el centro, altiva como una diosa y sonriente en la plenitud de su mismo triunfo! La Exposición de J. Cañas no es sólo una exhibición de belleza. Es, sobre todo, una lección de humanismo, de equilibrada claridad, de sinceridad humana, al margen incluso de la preocupación estética. Lección de engendrador, de padre, más que de artista. Lección de creador".[16]

Para la misma exposición destacaría otra crítica, también en la revista *Destino*, en este caso realizada por su editor Joan Teixidor, enmarcada en un ámbito que intentaba "recuperar el esplendor cultural de la Barcelona de los años treinta y ofrecer a la burguesía liberal catalana un nuevo espacio de información y comunicación".[17] Esta crítica decía así:

> "Es innegable que José Cañas se ha planteado el problema de la escultura con un entusiasmo desbordante, buscando para su obra un marco de verdadera grandeza […] La extraordinaria ambición de este escultor se expresa incluso en la variedad de temas […] Su obra significa un retorno a una expresión realística que se place, sobre todo, en el carácter y en la atmósfera. Por eso, es quizá en las esculturas de carácter más explicativo —retratos de [Joaquim] Mir y [Ignacio] Zuloaga; 'Maternidad', figura de San Francisco— donde el artista logra dar una nota más personal e inconfundible […] En algunos bustos de mujer la dulzura de los rostros se tiñe de una sentimental alusión a un espiritualismo muy de principios de siglo".[18]

---

15 Julio Muñoz Ramonet fue un polémico empresario establecido en Cataluña en la órbita del franquismo. Su mansión de la calle Muntaner de Barcelona se situaba en la antigua finca "Can Fabra" y es la sede actual de la Fundación Muñoz Ramonet.

16 DÍAZ-PLAJA, Guillermo, "La saeta en el aire. Sobre un escultor", *Destino,* Barcelona, 298 (3 de abril de 1943), p. 10.

17 RIPOLL, Blanca, "La revista Destino (1939-1980) y la reconstrucción de la cultura burguesa en la España de Franco", *Amnis* [en línea], 14 (2015), https://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/173126/1/655035.pdf

18 J. T., "Las Exposiciones de los Artistas. J. Cañas", *Destino*, Barcelona, 298 (3 de abril de

Josep Cañas se había especializado, ya desde antes de la Guerra Civil, en una escultura en el ámbito del movimiento *noucentista* siguiendo al escultor rosellonés Aristide Maillol (1861-1944) y en la línea de otros escultores catalanes contemporáneos como Josep Clarà o Manolo Hugué,[19] en la que se plasmaba de manera destacada la figura humana, tanto en esculturas de cuerpo entero como en bustos, y especialmente la figura de la mujer, como se muestra en su obra *Repòs* (1940),[20] un desnudo femenino que fue adquirido en diciembre de 1944 por el desaparecido Museo de Arte Moderno de Barcelona tras su muestra en la Exposición Nacional de Bellas Artes celebrada ese mismo año en Montjuic.[21] Sería también el caso de otras obras como la titulada "La pirámide/Primavera" (Museo Josep Cañas),[22] fechada en 1936, un desnudo femenino en el ámbito del *noucentismo* que ganó el primer premio de escultura en la Exposición Nacional de Bellas Artes (Barcelona, 1942).

En este contexto, en febrero de 1947, Josep Cañas había conseguido realizar una exposición individual en el Museo Nacional de Arte Moderno (Madrid), filmada por el noticiario NO-DO y comentada elogiosamente por el crítico de arte José Camón Aznar en el diario ABC (Madrid) haciendo referencia, especialmente, a una escultura titulada "Ramona" (H. 1940) que se expone actualmente como escultura pública en El Vendrell, (Tarragona).[23] Respecto a esta escultura, un desnudo femenino cuyo modelo era la propia pareja del artista, el crítico de arte decía:

> "No hay himno más apoteósico a la alegría del mundo que ese cuerpo de mujer en gran formato, con todos sus volúmenes tersos henchidos de savia endémica. Creemos que esta es una de las esculturas más sensacionales de la

1943), p.11, https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1337105

19 El *noucentismo* es un movimiento cultural y artístico surgido en Cataluña a principios del siglo XX que propugnaba un arte "puro", ordenado, equilibrado y de calidad, acudiendo a la tradición clásica mediterránea como fuente, con el fin de superar el esteticismo modernista. D'ORS, Carlos, "Apuntes sobre escultura noucentista", *Revista de la Facultad de Geografía e Historia* (UNED), 2 (1988), pp. 333-354.

RIVAS, Mercedes, "Hacia un nuevo lenguaje escultórico", *Cuadernos Fundación Mapfre*, 41 (2009), pp. 6-49.

20 Repòs (Fundació Josep Cañas), https://www.museuobert.cat/ca/museu-josep-canas/fjc-566

21 KARSUNKE, Griselda, "Josep Cañas i Cañas…", p. 23.

22 La pirámide/La Primavera (Fundació Josep Cañas, 1936), https://www.museuobert.cat/ca/museu-josep-canas/fjc-51

23 "Ramona" se expone actualmente como escultura pública en la plaza Ramona Macipe (El Vendrell, Tarragona). FUNDACIÓ PER A LA DIFUSIÓ DEL PATRIMONI MONUMENTAL CATALÀ, "Escultura Ramona Macipe" (Josep Cañas, reproducción en bronce, H. 1966-2000 del original en piedra H. 1940), El Vendrell, Baix Penedès, https://www.poblesdecatalunya.cat/element.php?e=20948

moderna plástica española. Pocas veces una maestría nos ha arrebatado con toda la gama plástica, como en la obra del escultor Cañas".[24]

También con motivo de esta exposición, el conocido historiador marqués de Lozoya, a la sazón director general de Bellas Artes, junto al crítico de arte Eugenio d' Ors —cuya teoría sobre estética sustentaba una versión mistificada del arte *noucentista* en el ámbito del franquismo—[25] propusieron su ingreso en la Academia de San Fernando (Madrid) con una cátedra de escultura, "porque hacía falta una apertura de estilo, una ráfaga de aire mediterráneo, de vida, en el mundo de la escultura castellana".[26]

El artista no aceptaría dicho nombramiento porque quería ser libre y a ser posible salir de España. Como él mismo decía: "Aquí es demostra que a Catalunya potser hi ha més Quixots que a Castella".[27]

En este contexto, a finales de septiembre de 1947, como se ha mencionado, Josep Cañas llegaría a Estados Unidos comisionado por el Instituto de Cultura Hispánica para la instalación de su relieve escultórico allí titulado *Spirit and works of the Franciscan Missions in California*; una escena muy estereotipada relativa a la llegada de la cultura española a Norteamérica, a través de la imagen de un monje que porta un libro y enseña a una indígena los rudimentos de la religión católica, junto a dos indígenas enmarcando la acción y una carabela al fondo.[28]

En Nueva York, Cañas trabaría amistad con el historiador de arte Josep Pijoan, facilitándole éste contactos con el mundo artístico. En la embajada española de Washington le recibieron afectuosamente y comenzó a trabajar a la espera de la llegada de su obra escultórica. Realiza dibujos y esculturas de encargo, pero ese no sería su interés.

A mediados de diciembre llegó, por fin, su trabajo escultórico a Nueva York y desde allí se envió en barco hacia San Francisco (California). Josep Cañas realizaría ese trayecto en tren. Ya en California, tras diversas vicisitudes instalará, en 1948, el mencionado relieve en los jardines de la misión de San Carlos Borromeo (Carmel, Condado de Monterrey) y no en la misión de Santa Bárbara como estaba previsto[29] Además, realizará también para la

---

24 CAMÓN AZNAR, José, "Un escultor y un pintor", *ABC*, Madrid, 12825 (9 de marzo de 1947), p. 7.

25 MARTÍNEZ DE CARVAJAL, Ángel, "Eugenio D'Ors: Del noucentisme a la estética dirigida", *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, 16 (1984), pp. 629-642.

26 KARSUNKE, Griselda, "Josep Cañas i Cañas…", p. 25.

27 KARSUNKE, Griselda, "Josep Cañas i Cañas…", p. 25

28 *Spirit and works of the Franciscan Missions in California* (Carmel, California, 1947), https://image.wmsm.co/678370c328887/mision-san-carlos-borromeo-de-carmelo-carmel-by-the-sea-44.webp?quality=80&width=1280

29 ALCOLEA, Fernando, "La quimera del éxito: el comercio artístico entre España y Estados

misión de Carmel una escultura de cuerpo entero representando a fray Junípero Serra.

Josep Cañas, nuevamente muy bien relacionado socialmente a través del consulado español, se hace muy popular como artista entre la alta sociedad californiana. Es invitado a conciertos, cenas y recepciones, y vuelve a recibir encargos de retratos escultóricos particulares, como en el caso de la "aristocrática" familia *Lymann*, que le encarga un busto de su hija, o de la familia *Vanderbild*, que le solicita una escultura de su caballo de carreras "Burning Dream", ganador de múltiples concursos. También recibiría otros pedidos, como el de una estatua ecuestre del militar español Gaspar de Portolà, Gobernador de las Californias. Estos proyectos nunca los llevaría a cabo.

Josep Cañas ya aparece en ese momento como un artista o personaje famoso en diarios y revistas californianas; le encargan ilustraciones para libros, en su faceta de dibujante, se realizan exposiciones de sus apuntes y bocetos escultóricos —como los realizados en el Bronx Park (Nueva York)— organizadas por la *Carmel Art Assotiation* y le proponen como director de un centro de arte. Se ve obligado a una intensa vida social, le llueven los encargos; pero a él no le interesa nada de eso. No deja de insistir en que el arte que quieren los norteamericanos no es arte: "S'ha de ser sincer i buscar la veritat".[30]

Con ese fin se plantea ir a México donde espera encontrar su fuente de inspiración. Se pone en contacto con amigos en ese país, como el ingeniero catalán republicano exiliado Josep Bertrán Cusiné[31] y con el cónsul mexicano en San Francisco, al que ya conocía. La decisión ya estaba tomada. Consigue rápidamente el visado, se dirige a Los Ángeles y de allí parte en tren hacia México, a donde llegaría a mediados de agosto de 1948.

2. México y sus pueblos indígenas como elección artística

En 1935, Josep Cañas había sido becado por la Generalitat de Catalunya para completar su formación artístico-escultórica en Londres. Allí centraría su actividad en el estudio y dibujo de la escultura clásica en el *British Museum* y en la *Royal Academy of Arts*. Su gran descubrimiento en el Museo Británico, más allá de los clásicos de Grecia y Roma, sería la galería dedicada a México y Centroamérica con sus objetos de arte precolombino de las culturas mesoamericanas, olmeca, maya, mixteca y azteca. Allí le impresionaría es-

Unidos (1850-19509", en BASSEGODA, Bonaventura y DOMÉNECH, Ignasi, *Mercat de l'art, col.leccionisme i museus (2022)*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2023, p. 32.

30 "Hay que ser sincero y buscar la verdad". KARSUNKE, Griselda, "Josep Cañas i Cañas…", p. 27.

31 ENCICLOPÈDIA.CAT, "Josep Bertran i Cusiné", https://www.enciclopedia.cat/gran-enciclopedia-catalana/josep-bertran-i-cusine

pecialmente el sentido escultórico de piezas como las cabezas labradas en piedra de la cultura totonaca (periodo clásico, años 600-900) encontradas en el centro ceremonial de El Tajín (Veracruz) y la escultura *Xiuhcóatl*, mítica serpiente de fuego de la cultura azteca o mexica, realizada en basalto (periodo posclásico, 1325-1521) procedente de Texcoco.

Para Josep Cañas, que desconocía las culturas precortesianas, este acercamiento a su patrimonio artístico le generaría un gran impacto. Con posterioridad, doce años más tarde, nada más llegar a México, se interesó inmediatamente en su estudio y análisis plástico, convirtiéndose en un asiduo visitante del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía (México DF) y asistente a las sesiones de la prestigiosa Escuela Nacional de Antropología (ENAH), donde ya trabajaban profesores y estudiantes españoles, lo que le vincularía inmediatamente con el mundo indígena del pasado y el presente.

Josep Cañas tendría en ese museo una experiencia que marcó su sensibilidad estética. En una de sus visitas observó a un indígena que contemplaba, embelesado, la escultura de un antiguo ídolo: "era tanta la pureza étnica del indio que me lo imaginaba mirándose en un espejo hecho de piedra. Tan extraordinaria era la semejanza de ese ser actual que parecía el modelo que sirvió al escultor azteca en unos tiempos heroicos".[32]

Esas emociones visuales le llevarían a realizar apuntes y dibujos coloreados de personas indígenas tomados a vuelapluma en las calles, en los "tianguis" o en las peregrinaciones a santuarios, con el propósito de trasladarlos a la escultura.

El primer taller de artista de Josep Cañas, ubicado en el último piso del Hotel Mancera (la antigua mansión de la marquesa de Selva Nevada, México DF), quedó enseguida cubierto en sus paredes por una variedad de dibujos y pinturas al pastel/ gouache de indígenas, especialmente de mujeres, en retratos o mostrando sus atuendos y actividades cotidianas. Además, comenzaría a realizar esculturas en base a dichos bocetos, ya que conseguir "modelos vivos" de indígenas era prácticamente imposible por cuestiones culturales:

> "Entraba y salía [del hotel], provisto de grandes carpetas, una cartera llena de herramientas para dibujar colgando del cuello y un aspecto de poseído que hacía que nunca nadie supiese adónde iba. Ni tampoco yo mismo lo imaginaba. En alguna ocasión, llegaba a lugares abruptos, llevado por vehículos cuyas piezas se quejaban, descontroladas por caminos infernales. Yo debía tener la figura de un aventurero recorriendo el país en busca de tesoros".[33]

---

32 CAÑAS, Josep, *México. Mis años con los indígenas*, Zapopan (Jalisco)/Barcelona, El Colegio de Jalisco/Viena Ediciones, 2003, pp. 18-19.

33 CAÑAS, Josep, *México. Mis años con los indígenas*…, p. 20.



Fig. 2. *Camarera del Hotel Mancera (México DF)*.
Josep Cañas. H. 1948. Pintura al pastel/gouache.
Museo Deu, El Vendrell (Tarragona). Fotos (2-35) del autor

Los bocetos serían cada vez más detallados. Antes de comenzar a dibujar o pintar en calles o mercados analizaba como un etnógrafo el escenario y el ambiente circundante, y lo que estimaba como más importante: la figura humana y de manera especial la de la mujer, su rostro y su semblante. Después estudiaba la vestimenta, el modo en que las mujeres sujetaban sus faldas, como colocaban los pliegues de sus blusas, las vueltas que daban a las fajas, etc.

En Ciudad de México, cuando veía un grupo de indígenas con características de etnia común intentaba apreciar diferencias individuales en semblantes, ademanes, expresiones, vestido o adorno, para trasladarlos a la representación plástica en retratos y figuras de personas concretas (Fig. 2). Otras veces realizaba una síntesis de los aspectos esenciales, lo que consideraba característico de los individuos del conjunto, dando énfasis a los rasgos físicos más marcados y tratando de reflejar el temperamento o carácter del grupo. Todo ello para mostrar en sus obras el espíritu y la personalidad de cada una de las etnias; en definitiva, su idiosincrasia.

El resultado de esta labor, casi de antropólogo y etnógrafo, será un trabajo plástico de utilidad científica que también mostrará la personalidad artística del autor.

Para el mes de mayo de 1949, Josep Cañas ya había realizado setenta y cinco pinturas en torno al mundo indígena mexicano, que fueron muy valoradas por los antropólogos por su valor científico y artístico. La investigadora del INAH (Instituto Nacional de Antropología e Historia) Carmen Cook de Leonard comentaría:

> "La obra de Cañas no puede evaluarse con los mismos conceptos de la crítica del arte con que se analizan las pinturas, cuyos autores generalmente tratan de proyectar su propia personalidad en el lienzo. El pintor que trata de captar el espíritu de todo un grupo étnico es ya un antropólogo. No busca sus temas exclusivamente por inspiración o por lo que le atrae, sino que para él es importante localizar lo típico. [Como un etnólogo] señala los rasgos que separan a un grupo de otro: en suma, lo que es característico. En esto tiene el pintor la ventaja sobre el fotógrafo. El pintor puede fundir en un retrato lo idiosincrático de todo un pueblo, dando énfasis y exagerándolos […] Los varios modelos escogidos por Cañas en un grupo tienen ese aire de raza común, pero también su alma propia, su vanidad particular en las pequeñas diferencias del vestido y del adorno; y algún ademán o expresión que les da su distinción. Pintando se conoce, y Cañas está conociendo a todos los indios de México. [Pero] no porque Cañas se sumerja en el alma nativa, dejan sus cuadros de tener la personalidad del pintor. Un Cañas se reconoce entre los cuadros de otros pintores".[34]

En el mencionado estudio-taller del Hotel Mancera, Josep Cañas llevaría a cabo su primera obra escultórica de temática indigenista; la titulada "La dolça càrrega/La dulce carga" (H. 1948) (Fig. 3) que representa a una madre indígena —de una etnia no definida— que porta en su espalda a su hijo de corta edad. Una imagen real que se podía observar en las calles de México DF y en todo el país, que ya había constituido con anterioridad un tema estereotipado en la pintura y dibujos de Jean Charlot,[35] Diego Rivera[36] y otros artistas mexicanos.

Respecto a esta escultura de Josep Cañas, expuesta posteriormente en la "Sala Decor" (Ciudad de México, 1952), la escritora y crítica de arte española Margarita Nelken, exiliada en ese país, haría hincapié en la figura de la mujer indígena, que reflejaba una situación de marginación no resuelta tras el proceso revolucionario y que se mantenía en un momento de expansión

34 KARSUNKE, Griselda, "Josep Cañas i Cañas…", p. 30.

35 Madre cargando un niño a la espalda (Jean Charlot, 1934, Los Angeles County Museum of Art), https://collections.lacma.org/node/227895?parent=592864

36 Mujer cargando a un niño (Diego Rivera, 1936, Los Angeles County Museum of Art), https://collections.lacma.org/node/193046





Fig. 3, izq. *La dulce carga*. Fig. 4, dcha. *Sacerdotisa*. Josep Cañas. H. 1948 y 1950. Yeso patinado. Museo Josep Cañas, Banyeres del Penedès

económica en México (1946-1952), descartando en dicha escultura cualquier tipo de alegoría nacionalista:

> "Una india descalza, con las trenzas peinadas, cargada de un sentido de eternidad, a veces confundida dentro de la idea de una inmovilidad diría resignada y ancestral, es convertida por Cañas en un movimiento de ritmo y gracia únicos, hasta el punto de nacer una especie de escultura cargada de serenidad y al mismo tiempo dignidad humana casi indescifrable […]
>
> La indita de 'La dulce carga', en el forzoso estatismo de la materia, camina, e incluso lo hace con ese trotecito de nuestros indígenas, agobiados por el peso multisecular que carga sobre sus pies descalzos".[37]

37 NELKEN, Margarita, "Exposición Cañas", *Revista Hoy* (México DF), 807 (9 de agosto de 1952), apéndice Arte, s. pág.

La temática de esta escultura, la indígena que porta a su bebé a las espaldas, que se podría incluir en lo que se ha denominado "Mexican curious",[38] fue tomada por Josep Cañas al margen de los planteamientos mexicanos sobre el indigenismo en el arte —que oscilaban entre lo folklórico, lo nacionalista y lo político— simplemente buscando el principio original o esencia del modelo observado, tal y como lo había aprendido bajo los postulados de la escultura *noucentista* catalana.[39]

En la mencionada exposición Cañas también exhibiría otra de sus esculturas con temática relativa a la mujer indígena: sería la titulada "Sacerdotisa" (H. 1950, Museo Josep Cañas) (Fig. 4), que representa con detalle a una orgullosa mujer yalalteca (de Yalálag, Sierra Juárez, Oaxaca) de etnia zapoteca, con su vestido tradicional, tocado y adorno pectoral.

En lo sucesivo toda la obra de temática indígena de Josep Cañas, tanto pintura como escultura, quedaría al margen de la realizada por artistas mexicanos anteriores o de la misma época, situándose en lo que se podría denominar como arte "secular o secularizado" en cuanto a su independencia del arte politizado que se venía realizando en México desde la Revolución.[40] Así, Cañas podría coincidir con los artistas mexicanos en algunos temas, como la representación de la mujer indígena, pero la manera de hacer y su intencionalidad serían diferentes.

Con esas esculturas iniciales de temática indígena mexicana, "La dolça càrrega/La dulce carga" (1948) y "Sacerdotisa" (1950), Josep Cañas ya comenzaba a cambiar su estilo artístico: manteniendo reminiscencias de la escultura *noucentista* catalana, que dominaba técnica y expresivamente, transitará de una "plasticidad mediterránea", apacible y extrovertida, a otra de tipología "mexicana precolombina" —similar a la que había observado en el Museo Nacional de Arqueología de Ciudad de México— que mostraría un recogimiento hacia el interior, pareciendo querer condensar el drama o el orgullo de los pueblos originarios.

---

38 David Alfaro Siqueiros acuñó el término "Mexican curious" para referirse de manera peyorativa a la producción artística, popular y folclórica, que él consideraba superficial, estereotipada y que se basaba en una simplificación de lo mexicano, en lugar de profundizar en los postulados revolucionarios. Sin embargo, Diego Rivera y Frida Kahlo vieron en ese arte popular una fuente valiosa de inspiración para la creación de sus obras. INTERNATIONAL CENTER FOR THE ARTS OF THE AMERICAS AT THE MUSEUM OF FINE ARTS, HOUSTON, "Rivera, Diego, Mexican Paintings, Pulquerías (Diego Rivera), Anotaciones", https://icaa.mfah.org/s/es/item/734208#?c=&m=&s=&cv=2&xywh=-1673%2C0%2C5895%2C3299

39 D'ORS, Carlos, "Apuntes sobre escultura noucentista…", p. 333.

40 ARROYO, Sergio Raúl, "México. Las lecturas del cuerpo", en ARROYO, Sergio Raúl y FERNÁNDEZ FÉLIX, Miguel, *L'art mexicain 1920-1960. Éloge du corps*, Madrid, Ediciones El Viso, 2013, pp. 180-182.

3. El contexto histórico de la obra de Josep Cañas: los indígenas y su plasmación en el arte mexicano de la posrevolución (1920-1950)

Con la independencia de México a principios del siglo XIX se proclamaría la igualdad de todos sus ciudadanos sin importar su origen étnico o cultural. No obstante, las élites criollas dirigentes equipararían igualdad con homogeneidad, utilizando sus propios referentes: la lengua española, una cultura de tipo occidental en el marco del capitalismo y la religión católica.

En estas condiciones, la multiplicidad de grupos indígenas existentes quedó totalmente al margen de ese proyecto pasando a constituir un problema para la nueva nación.

A principios de la década de 1920, tras la Revolución mexicana, los indígenas componían aproximadamente un tercio de la población, frente a un 60% de mestizos,[41] en el marco de un proceso integrador nacionalista gubernamental, que promovía un cambio cultural e identitario mediante el mestizaje, con el fin explícito de integrar a los indígenas en las condiciones citadas o hacerlos "desaparecer".[42]

En la década de 1930, especialmente durante el mandato de Lázaro Cárdenas, se establecieron políticas indigenistas,[43] utilizando la educación y la acción social para integrar en la nación a los indígenas de manera solidaria y no mediante la eliminación de sus lenguas vernáculas, usos y costumbres, reconociendo además a sus autoridades tradicionales. Esta situación permanecería más allá de la década de 1950. No obstante, el proceso de mestizaje y la emigración del campo al medio urbano en época del desarrollismo —iniciada hacia 1940— favorecieron un paulatino abandono de sus idiomas y tradiciones.

En cualquier caso, entre las décadas de 1940 y 1950, se hablaban en México todavía más de 50 idiomas indígenas diferentes, manteniéndose las singularidades de otros tantos grupos étnicos, conformando al país como un grandioso mosaico cultural. Paradójicamente, esa diversidad era muchas veces menospreciada, evidenciándose una discriminación hacia los indígenas

41 Los mexicanos de origen europeo constituirían aproximadamente un 10% de la población. SIERRA, Justo, *Textos. Una antología general*, México DF, UNAM, 1982, pp. 191-197.

42 NAVARRETE, Federico, *Los Pueblos indígenas de México*, México DF, Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas, 2008, p. 39.

43 RODRÍGUEZ SORIANO, Roberto, "Apuntes para una genealogía de la construcción corporal del indígena en México desde las representaciones visuales", en REYNOSO, Manuel, VIRTO, María Centeocihuatl, ESCOBEDO, Isadora y JUÁREZ, Irving (coords.), *Atlas de la memoria. Experimentos con la verdad*, Cuernavaca, Universidad Autónoma del Estado de Morelos, 2025, pp. 173-174.

que denotaba un racismo latente: "Se les tildaba de flojos, sucios o tontos, complejos originados básicamente por la ignorancia y la falta de información acerca de su forma de ser, ya que evidentemente el hecho de ser diferentes a los demás no los tornaba de ninguna manera en inferiores".[44]

Una cuestión que en muchos mexicanos presentaba una fuerte contradicción ya que, en general, se admiraba a los antepasados de esos mismos indígenas y a las culturas ancestrales previas a la Conquista.

Desafortunadamente, a pesar de los esfuerzos oficiales, los indígenas seguían en unas condiciones de inferioridad, siendo explotados y en ocasiones maltratados, viviendo en economías de subsistencia y etiquetados despectivamente como "indios" o "inditos".

La pobreza de los pueblos y comunidades indígenas se manifestaba en esa época especialmente en las mujeres —cuestión que llega hasta la actualidad— ya que eran, a su vez, discriminadas respecto a los varones en la educación y en los ámbitos productivo, social y político, quedando a su cargo solo el trabajo agrícola de la "milpa" para autoconsumo,[45] las labores de artesanía y el comercio informal, así como el cuidado de la familia.

3. 1. Representaciones plásticas de la figura de los indígenas en la etapa posrevolucionaria

En esta época, etnógrafos y artistas plásticos/visuales, inmersos en el citado proceso integrador nacionalista, generalmente no mostrarían la diversidad étnica del país, presentando una asimilación entre los distintos grupos indígenas y los mestizos. En realidad, desarrollarían una ficción antropológica mediante imágenes que aportaban un aspecto de semejanza y uniformidad del país. Así, destacaron escenas de la cultura popular mexicana —fiestas, tradiciones y rituales— y facetas de la vida laboral de artesanos y jornaleros, mostradas de manera inespecífica. Junto a ello se reflejaría también el acceso de las clases populares a la educación y a la cultura urbana. Esto se manifestará en muchos casos en el muralismo, con buen ejemplo de ello en algunos ciclos realizados por Diego Rivera en la Secretaría de Educación Pública (Ciudad de México), que presenta estas situaciones aplicadas a una clase social "indígeno-mestiza" de manera genérica. No obstante, Rivera señalaría excepcionalmente en alguno de estos murales a un pueblo maya, indiferenciado,[46] o concretando un poco más, a las mujeres indígenas "tehuanas",

44 SCHEFFLER, Lilian, *Grupos indígenas de México*, México DF, Panorama Editorial, 1986, p. 15.

45 Sistema ancestral de cultivo simultáneo de maíz, frijol y calabaza. También de chiles, tomates y "quelites" (diversos tipos de verduras comestibles).

46 Sin diferenciar entre los diferentes grupos: Yucatecos, Tzotziles, Tzeltales, Lacandones, Choles y otros.

aunque sin mencionar su etnia específica zapoteca, mujeres muy conocidas en México por su tradición y matriarcado cultural.

3. 2. La imagen de la mujer indígena en la plástica mexicana (1920-1950)

La utilización de la figura de la mujer indígena/mestiza era materia común en el discurso plástico nacionalista y político de muchos artistas mexicanos desde mediados de la década de 1920. Tanto los pintores —Diego Rivera,[47] Roberto Montenegro,[48] Gabriel Fernández Ledesma[49] y otros— como los escultores, por ejemplo, Carlos Bracho,[50] Ernesto Tamariz[51] o Francisco Zúñiga,[52] la emplearon con la finalidad de establecer plásticamente imágenes arquetípicas representativas de la nación a través de figuras simbolistas; unas imágenes que tendían hacia lo unitario, disolviendo las diferencias étnicas y obviando el reconocimiento multicultural. Así, se promovió plásticamente la idea de la mujer indígena como un ser rural, con una corporeidad de carácter político-identitario, concebida como una fusión entre la imagen de la mujer precortesiana y la campesina mestiza contemporánea; un estereotipo femenino que se asumió como heredero de las raíces fundacionales del país y pilar originario de una línea histórica única que debía allanar las distinciones entre mexicanos en pro de una tipificación exclusiva de la nación.[53]

Los artistas mexicanos que transitaban en estas corrientes trastocaron los modelos canónicos academicistas y realizaron una relectura del cuerpo femenino indígena. Esto daría lugar a un prototipo globalizante que condensaba aspectos políticos y psicológicos, todavía cargados de un peso religioso católico encubierto por el laicismo imperante. Esto se mostraría plásticamente en un conjunto de temas ampliamente repetidos por los artistas, como el aura sagrada de la maternidad, el misterio que envuelve lo autóctono, el amor nostálgico por la tierra, el culto a la vida bucólica y la inocencia del

47 La molendera (Diego Rivera, 1924, Museo Nacional de Arte INBA, México DF), https://munal.emuseum.com/objects/105

48 Tehuana (Roberto Montenegro, H. 1950, Colección Banco Nacional de México), https://es.pinterest.com/pin/544231936205543746/

49 El peinado (Gabriel Fernández Ledesma, 1935, Colección Blaisten, México), https://museoblaisten.com/Obra/1905/El-peinado

50 La raza (Carlos Bracho, 1938, Colección Eduardo Bracho), https://www.cultura.gob.mx/mexico1900-1950/artistas/detalle/?id=26

51 Cabeza de la Patria (Ernesto Tamariz, 1950, Colección Hermanos Tamariz Mascarúa), https://assets.dmagstatic.com/wp-content/uploads/2019/06/latino-arts-project-exhibit-4.jpg

52 Suave Patria (Francisco Zúñiga, 1951, Colección Blaisten), https://museoblaisten.com/Obra/2656/Suave-Patria

53 India (Rómulo Rozo, 1936, Colección Blaisten), https://museoblaisten.com/Obra/2549/India

"buen indio", que con frecuencia se vieron como valores o emociones consustanciales a México.

En las representaciones plásticas, especialmente en la pintura y dibujo, la morfología corporal de la mujer indígena se estableció en un entorno escenográfico pleno de rostros morenos, fiestas comunitarias, cabellos trenzados, sombreros y rebozos, en una especie de "edén recuperado anterior a la conquista española" o bien previo a la modernidad urbana surgida en la época del porfiriato. La mujer indígena se mostraba, así, en parajes rurales y en escenarios campesinos que se convertían en un lugar ideal para la construcción de estereotipos a través de las indumentarias, de la presencia de arquitectura popular, el ganado, los sembrados y a veces con una perspectiva de fondo, donde se observan volcanes, como el Iztaccíhuatl o el Popocatépetl, cumbres que emergen en el paisaje como símbolo de ese "añorado/recuperado edén". Todo ello en un intento de conseguir unos arquetipos nacionalistas posrevolucionarios que borraran otras miradas internas, diluyendo lo específico o particular, dando un sentido selectivo a la denominada "mexicanidad".[54]

En la escultura también se trató de amalgamar visualmente la identidad de la mujer indígena asociando, muchas veces, maternidad y trabajo. La sistemática evocación de su capacidad de reproducción sería una obsesión temática asociada permanentemente a la condición femenina y por ende a la identidad nacional. Así las indígenas serían, muchas veces, representadas llevando en su regazo y protegiendo a sus hijos, los próximos ciudadanos conformadores del futuro de la patria.[55] De la misma manera el trabajo de la mujer indígena y mestiza quedaría como arquetipo de la prosperidad en el devenir nacional.[56]

Entre estas representaciones de la mujer indígena un caso singular sería el de Luz Jiménez, una indígena *nahua* que fue modelo y arquetipo femenino en las escuelas libres de pintura y escultura,[57] así como en los inicios de la pintura mural. Su rostro con largas trenzas y cuerpo ataviado con vestidos regionales o en su desnudez, fueron captados por pintores, escultores y también fotógrafos/as como Edward Weston y Tina Modotti.[58]

---

54 BARBOSA, Alma, "La identidad nacional en el arte pictórico mexicano (siglos XIX-XX)", *Arte y Sociedad. Revista de Investigación*, 16 (2019), pp. 5-20.

55 Familia campesina (Mardonio Magaña, H. 1930, Colección Blaisten), https://museoblaisten.com/Obra/2143/Familia-campesina

56 La molendera (Mardonio Magaña, H. 1930-1932, Colección Blaisten), https://museoblaisten.com/Obra/2145/La-molendera

57 Luz Jiménez (Jean Charlot, 1924, Colección Blaisten), https://museoblaisten.com/Obra/1788/Luz-Jim-nez-

58 Madre nahua, Luz Jiménez y su hija Conchita (Tina Modotti, H. 1926-1927, Museum of Modern Art, MoMA), https://www.moma.org/collection/works/51195

No obstante, existían también excepciones que se apartaban de ese arte nacionalista y político, que si bien mantenían la temática indigenista no tendrían propósitos doctrinarios o didácticos, centrándose en el terreno formal, en la técnica y en la composición. La figura de la mujer indígena sería interpretada, así, en un plano cada vez más cercano a la subjetividad expresiva[59], desprovista de símbolos, pero con múltiples significados como la belleza,[60] la sensualidad,[61] la esencia primigenia[62] o en relación a su singularidad étnica o etnográfica.[63] En este último aspecto destacará especialmente la obra realizada por la artista española exiliada Manuela Ballester (Valencia, 1908-Berlín, 1994) entre los años 1945 y 1953, con pinturas y bocetos que representan a las mujeres de distintas etnias y pueblos indígenas mexicanos con sus atuendos tradicionales.[64]

4. Primer viaje de Josep Cañas al Estado de Oaxaca (1948): las indígenas zapotecas tehuanas

Josep Cañas llegaría al istmo de Tehuantepec invitado por su amigo el ingeniero Josep Bertrán Cusiné, que iba a viajar a Oaxaca y Chiapas para la construcción de la carretera Panamericana encomendada a la empresa de obras públicas "El Águila" creada por la familia catalana Bertrán.

En esa región de Oaxaca, en concreto en las ciudades de Santo Domingo de Tehuantepec, San Blas Atempa y Juchitán de Zaragoza, el objetivo de Cañas era conocer a las legendarias mujeres indígenas de etnia o ascendencia zapoteca: las "tehuanas" (denominadas también como "istmeñas", "paisanas" o *didjazá*). Unas mujeres que habían cautivado a viajeros y artistas —pintores, fotógrafos y escritores— desde el siglo XIX por su belleza, cos-

59 Indias (José Clemente Orozco, 1947, Museo Nacional de Arte, México), https://munal.emuseum.com/objects/1937/indias?ctx=92869f25-5328-45cd-8adb-382185cea406&idx=11

60 Mancacoyota (Alfredo Ramos Martínez, 1930, Colección Blaisten), https://museoblaisten.com/Obra/2487/Mancacoyota

61 Mujer con abanico (Francisco Arturo Marín, H. 1935, Colección Blaisten), https://museoblaisten.com/Obra/2152/Mujer-con-abanico

62 Bebedora de lluvia (Francisco Arturo Marín, H. 1940, Colección Blaisten), https://museoblaisten.com/Obra/2148/Bebedora-de-lluvia

63 India oaxaqueña (Ramón Cano Manilla, 1928, Museo Nacional de Arte),, https://munal.emuseum.com/objects/474/india-oaxaquena?ctx=47470356-2647-4347-a1b8-a4a9205c71e1&idx=10

64 CUESTA, Liliane Inés, *Manuela Ballester en el exilio. El traje popular mexicano*, Valencia, Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias "González Martí" (Ministerio de Educación, cultura y Deporte, 2015, pp. 59-99 y 128-139.

tumbres y vestuario,[65] pero especialmente por su comportamiento social en régimen de igualdad con los varones.[66]

Estas mujeres permanecían allí y constituyeron para Josep Cañas una deslumbrante visión plástica:

> "Si el clima tropical predomina en la zona, también lo hacen las elegantes siluetas de las mujeres tehuanas, estatuas de bronce moviéndose por trenes, mercados y donde sea, mercadeando diligentes, dando la impresión de un matriarcado perfecto. Pero nunca pierden el proverbial encanto de su figura, de una femineidad exultante".[67]
>
> "Parecían cariátides portadoras de jícaras en la cabeza, llenas de frutas, caminando descalzas, exhibiendo una cadencia de movimiento como si avanzasen sobre alfombras esponjosas […] Si la media calabaza que les sirve de canasta está rebosante de carbón, la llevan en la cabeza con la misma galanura que si se tratase de una cesta de flores. Tan arraigado tienen estas mujeres el hecho de mostrarse airosas que uno llega a imaginarse si al nacer ya llevan marcada esa desenvoltura […]".[68]
>
> "La estampa de cariátides vivientes, de aire desenvuelto, contrasta con la apariencia de encogimiento y servidumbre que expresa la india en general"[69].
>
> "Recuerdo una estampa digna de un gran pintor. Al cruzar el río Tehuantepec unas tehuanas lo atravesaban a nado con un solo brazo, ya que el otro, levantado, sostenía el hatillo de la ropa de las sirenas de piel morena. Al llegar a la otra orilla, en un abrir y cerrar de ojos, se vistieron con una rapidez increíble […] aunque sólo llevasen dos prendas, un huipil [blusa] y una faldilla".[70]

Josep Cañas se percataría de la riqueza de esas sencillas prendas que destacaban por sus bordados de vivos colores que las enaltecían:

> "Visten un huipil rojo con bordados de color amarillo y, a veces, una cinta de seda que les ciñe los pechos […] El huipil y la amplia faldilla floreada son las únicas prendas para cubrir un cuerpo que se mueve libre, cadencioso […] por eso no acostumbran a cargar niños pequeños envueltos en el rebozo, esa pieza nacional, para no perder el aire estatuario. En cambio, utilizan el rebozo a modo de chal, o sea como un adorno y hecho de telas finas".[71]

---

65 Río Juchitán/Baño de Tehuantepec (Diego Rivera, 1956, Museo Soumaya, Ciudad de México), https://mvmstudios.com/portfolio-item/museo-soumaya-murales-mosaicos-mvm-studios/

66 REINA AOYAMA, Leticia Mayola, "Las mujeres zapotecas del istmo de Tehuantepec-México en el siglo XIX", *Nuevo mundo. Mundos nuevos* [en línea], 2015, https://doi.org/10.4000/nuevomundo.68503 MATTA ABBUD, Alexa, "Tehuanismo: la invención del imaginario de las mujeres de Tehuantepec", *Designio*, 3 /2 (2021), pp. 86-106.

67 CAÑAS, Josep, *México. Mis años con los indígenas*…, p. 339.

68 CAÑAS, Josep, *México. Mis años con los indígenas*…, pp. 28-30.

69 CAÑAS, Josep, *México. Mis años con los indígenas*…, p. 339.

70 CAÑAS, Josep, *México. Mis años con los indígenas*…, p. 28.

71 CAÑAS, Josep, *México. Mis años con los indígenas*…, p. 339.



Fig. 5. izq. *Martina, flor de Juchitán*. Josep Cañas. H. 1948. Pastel/Gouache. Museo Deu, El Vendrell
Fig. 6, cent. *Tehuana*. Josep Cañas. H. 1948-1955. Bronce. Museo Josep Cañas, Banyeres del Penedès
Fig. 7, dcha. *Chica cruzando el río*. Josep Cañas. H. 1948-1955. Bronce. Museo Deu, El Vendrell

En base a todas estas observaciones Josep Cañas realizaría diversas pinturas mostrando la esbeltez y elegancia de estas mujeres tehuanas-zapotecas, con sus vestidos tradicionales,[72] tal y como lo hicieron en los años 30 y 40 Diego Rivera,[73] Miguel Covarrubias[74] o Frida Kahlo;[75] esta última realizaría, incluso, autorretratos con dicha indumentaria tradicional, que se había convertido en un símbolo de la identidad mexicana ya que, aunque eran solo vestiduras indígenas en sus orígenes, poseían también una influencia de la época colonial con sus bordados y encajes.

En Juchitán, Josep Cañas llevó a cabo, además, el retrato de una indígena que posó como modelo. Esta pintura que fue titulada por su autor como "Martina, flor de Juchitán, compendio de finuras que el trópico genera con

72 Los indígenas tehuanos (Josep Cañas, 1948, *Museu Deu*, El Vendrell, Tarragona), https://es.pinterest.com/museudart/los-ind%C3%ADgenas-mexicanos-de-josep-ca%C3%B1as/los-ind%C3%ADgenas-tehuanos/

73 Baile en Tehuantepec (Diego Rivera, 1928, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires), https://coleccion.malba.org.ar/baile-en-tehuantepec/

74 La Tehuana (Miguel Covarrubias, 1940-1950, Gilcrease Museum, Tulsa, Oklahoma), https://collections.gilcrease.org/object/021475

75 Autorretrato como tehuana (Frida Kahlo, 1943, Museo de Arte Moderno, Ciudad de México), https://www.fridakahlo.org/self-portrait-as-a-tehuana.jsp

admirable profusión" (*Museu Deu*, El Vendrell) (Fig. 5), mostraba la belleza exótica de esta tehuana y su porte orgulloso y aristocrático.

Posteriormente, Cañas realizaría en su estudio de Ciudad de México dos esculturas tituladas "Tehuana" (Museo Josep Cañas) (Fig. 6) y "Chica cruzando el río" (*Museu Deu*, El Vendrell) (Fig. 7), que muestran la delicadeza y gracia de estas indígenas evidenciando, a su vez, su carácter solemne y mayestático. Sin embargo, los rostros de estas esculturas carecen de detalle y por tanto de individualidad, resultando un trabajo plástico que fusionaría de manera arquetípica la idea de la mujer zapoteca-tehuana.

5. Viaje al Estado de Michoacán (1949): las mujeres indígenas purépechas

En 1949, Josep Cañas viaja a Michoacán, a su capital Morelia y a Pátzcuaro, a orillas del lago homónimo. Su intención principal era asistir y conocer la fiesta del día de difuntos que celebran los indígenas purépechas de la isla lacustre de Janitzio.

Las observaciones y primeras obras pictóricas del artista se centrarían en la actividad comercial de las mujeres purépechas en los coloristas tianguis y habitaciones-negocio de Pátzcuaro destinados a la venta de comestibles, alfarería, cestería y productos de artesanía de madera (Fig. 8). Estas tareas tradicionales eran llevadas a cabo siempre por estas mujeres emprendedoras, que además de elaborar y vender manufacturas para turistas eran capaces de fabricar desde muebles a canoas de madera.

Estas indígenas habían participado históricamente en muchos procesos y movimientos sociales en Michoacán, luchando contra injusticias y opresiones, desde la época precolombina hasta la colonial y durante el proceso revolucionario,[76] habiendo sido por este motivo objeto de interés para los artistas plásticos y estudiosos de la etnografía.[77]

Tras la Revolución, las purépechas fueron capaces de crear cooperativas agrarias para la subsistencia familiar e incluso participar en las luchas agraristas, en la década de 1920, a través de Ligas femeniles en apoyo al "Movimiento por la expropiación a latifundistas en Michoacán". Este movimiento, encabezado por el líder agrarista Primo Tapia de la Cruz, defendía a las mujeres indígenas —considerándolas "esclavas de los esclavos"— y las hizo

76 "Mujeres purépechas: fuerza, tradición y amor que sostienen una cultura", Momentos y memorias Mx, 2025, https://www.youtube.com/shorts/HrkKgdDBPvc?feature=share

77 Mujer tarasca. Retrato (Morelia, Michoacán, 1890-1900, Instituto Nacional de Antropología e Historia INAH), https://repositorio.inah.gob.mx/o-39388 Indígena tarasca. Retrato, (Morelia, Michoacán, H. 1892, INAH), https://repositorio.inah.gob.mx/o-39503



Fig. 8. *Mercado purépecha/Tarascos*. Josep Cañas. 1949. Pastel/Gouache. Museo Deu, El Vendrell

partícipes de la lucha, desafiando tanto al poder de los hacendados como a las tradiciones de su propio pueblo que las relegaba al silencio.[78]

Josep Cañas conoció a estas indígenas todavía en un marco de ambigüedad, pues si bien se encontró con unas mujeres industriosas que participaban activamente en la vida económica y social de las comunidades, constató que todavía estaban sometidas a los varones del grupo:

> "Cargado con los utensilios para trabajar, me dirigí al embarcadero [de Pátzcuaro para ir a la isla de Janitzio]. Por el camino me encontré con un conocido de la isla, un tarasco medio cacique. No caminaba ni ligero ni seguro y su mujer, robusta, compacta, iba cargada como una burra delante de él. Al pasar a mi lado el hombre me dijo 'hola amigo, si quiere ir a la isla está invitado y, siempre que quiera, en casa tiene cobijo. Y si yo no estoy encontrará a la gorda'. La gorda era su hija que, si todavía no tenía pretendiente, se lo merecía".[79]

Para sorpresa de Cañas, sería la mujer del cacique la encargada de pilotar la canoa "con la misma delicadeza con que el violinista mueve el arco para arrancar melodías al instrumento". Al llegar a la isla conocería a su

78 REINOSO, Irving, *Primo Tapia de la Cruz. El mártir del agrarismo de Michoacán*, Ciudad de México, Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México, 2025, pp. 21-23.

79 CAÑAS, Josep, *México. Mis años con los indígenas*…, p. 100.

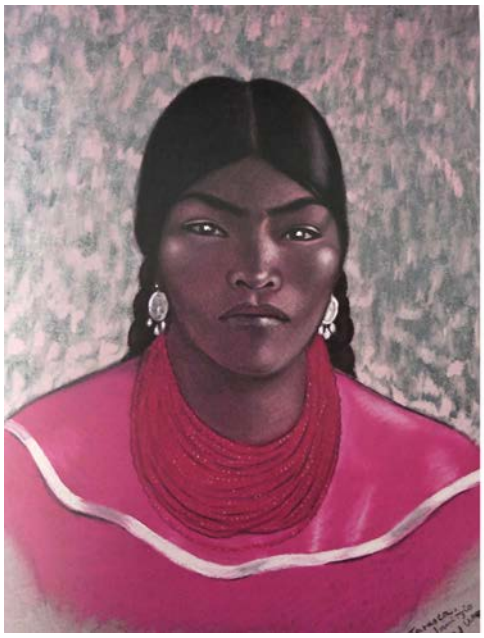



Fig. 9, izq. *La Monna Lisa de la isla de Janitzio/Tarasca*. Fig. 10, dcha. *Tarahumara* Josep Cañas. 1949. Pastel/Gouache. Museo Deu, El Vendrell

hija, Cecilia, que se convertiría en musa del artista y modelo de varias de sus obras.

Josep Cañas quedaría deslumbrado nada más ver a Cecilia, a la que denominaría "La Monna Lisa de la isla de Janitzio", e inmediatamente emprendió su tarea, realizando un apunte febril del rostro de la muchacha "curtido por soles y vientos",[80] vislumbrando una futura escultura en bronce del magnífico modelo.

Posteriormente, Cañas realizaría una detallada pintura de esa muchacha ("Tarasca. Isla de Janitzio", *Museu Deu*, El Vendrell, 1949) (Fig. 9) luciendo sus mejores ropas y aderezos: unos collares de coral de imitación y unos pendientes de bisutería. Sin embargo, la joya era su propio rostro: ovalado, con ojos grandes, almendrados y expresivos, de color café oscuro; con pómulos prominentes, una nariz recta, bien proporcionada; labios carnosos, bien definidos; una piel cobriza y un cabello negro liso color azabache, con raya en medio, recogido en dos trenzas. Todo ello enmarcado por un huipil de color púrpura, que realzaba sus rasgos faciales inconfundiblemente purépechas.

Este interés por el retrato/representación de la mujer purépecha coincidiría con trabajos fotográficos de carácter etnográfico realizados entre las

80 CAÑAS, Josep, *México. Mis años con los indígenas*…, p. 107.

décadas de 1920 y 1940,[81] y con obras de algunos artistas, como Carlos Mérida, que llevarían a cabo obras gráficas en relación a la cultura popular mexicana.[82]

6. Viaje a Sierra Madre occidental (Chihuahua, 1949): las mujeres tarahumaras

En su autobiografía,[83] Josep Cañas documenta la miseria y la indefensión que padecían los tarahumaras en su reducto de la Sierra de Chihuahua; sin embargo, mostrará también cómo hombres y mujeres habían conservado una cultura propia, una visión del mundo y una manera personal de presentarse como individuos, como *rarámuris* —"los de los pies ligeros"—que es el término utilizado por ellos mismos para autodenominarse, por su carácter seminómada, ya que se movilizaban por el territorio según las necesidades del grupo.

En sus pinturas y dibujos, Cañas pone el foco nuevamente en la mujer, tal y como había realizado la fotografía etnográfica desde finales del XIX hasta la década de 1940, mostrando una notable evolución en modos y atuendos de las tarahumaras.[84]

Cañas ya no encuentra mujeres indígenas desnudas de cintura para arriba como mostraban las fotografías decimonónicas,[85] ni con el rostro pintado tal y como recogió el fotógrafo mexicano Agustín Casasola a mediados de la década de 1930.[86] Ahora se presentaban —hacia el año 1950— siempre con el

81 Mujer tarasca (Michoacán, H. 1920, INAH), https://repositorio.inah.gob.mx/o-163203. Mujer tarasca de frente (Raúl Estrada Discua, Carapán, Michoacán, H. 1938-1946, Instituto de Investigaciones Sociales, UNAM), https://ru.iis.sociales.unam.mx/bitstream/IIS/3320/1/3403.png

82 MÉRIDA, Carlos, "Purépecha-Tarasco (Michoacán)", *Carpeta/Porfolio: Trajes regionales mexicanos*, México DF, Editorial Atlante, 1945, https://www.museoreinasofia.es/colecciones/obra/purepecha-tabasco-michoacan

83 CAÑAS, Josep, *México. Mis años con los indígenas*…, pp. 162-197.

84 Los indígenas tarahumaras (Jospep Cañas, 1949, *Museu Deu*, El Vendrell), https://es.pinterest.com/museudart/los-ind%C3%ADgenas-mexicanos-de-josep-ca%C3%B1as/los-ind%C3%ADgenas-taraumaras/

85 LUMHOLTZ, Carl, *México desconocido. Cinco años de exploración entre las tribus de la Sierra Madre Occidental; en la Tierra caliente de Tepic y Jalisco, y entre los tarascos de Michoacán*, México DF, Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas, 2006, pp. 158-159. Joven tarahumara peinada a la mexicana, Chihuahua (H. 1892-1893), https://www.rchav.cl/imagenes5/articulos/alimonda/foto_11.htm

86 Mujer tarahumara con el rostro pintado, retrato (Casasola, H. 1940, INAH), https://repositorio.inah.gob.mx/o-389962. Mujer tarahumara sentada, retrato (Casasola, H. 1940, INAH), https://repositorio.inah.gob.mx/o-389890

cuerpo cubierto por una indumentaria compuesta por una blusa rectangular, falda amplia con pliegues o volantes, faja, sandalias y una banda o collera en la cabeza, que solía tener un color rojo, a diferencia con los hombres que la llevaban siempre solo de color blanco.

En los retratos ejecutados por Cañas se muestra el gusto de las indígenas tarahumaras por el adorno, como pendientes y collares hechos de piezas triangulares de concha sujetas en hilos de cuentas o semillas y otros abalorios de color rojo y azul. Además, muestra cómo la belleza de las jóvenes indígenas no se adaptaría al ideal clásico occidental (Fig.10), en coincidencia con otras diversas descripciones etnográfico-antropológicas:

> "El modelo de belleza tarahumara no se aviene a nuestro ideal clásico ni tampoco se conforma al gusto moderno. Constituyen el primer requisito los muslos gordos [para hombres y mujeres], y tanto es así que a las personas bien parecidas se les llama 'de una buena pierna'. Otro elemento esencial de la belleza es el porte erguido. En la cara, los ojos son lo que más atrae la atención, y los más admirados son 'los de ratón', que es la mayor alabanza que puede hacerse del aspecto personal de cualquiera. Gustan, asimismo, de las cabelleras lacias […]".[87]
>
> "El modelo de belleza femenina [está] encarnado por las formas redondeadas y llenas, lejos de la delgadez, condición que le permite tener más garantías de supervivencia y de atender a los suyos ante la eventual hambruna que se presente. La 'belleza' en cualquier caso, sea del hombre o de la mujer, es opinión generalizada buscarla, no tanto en los atributos físicos, como en los valores y actitudes de las personas, por ello, el hombre busca en la mujer que sepa criar a los hijos, cuidar la casa y hacer tortillas de maíz".[88]

7. Viaje al Valle del Mezquital (Estado de Hidalgo) y al Valle de Toluca (1948-1950): las mujeres otomíes

Josep Cañas entró en contacto con las comunidades otomíes, el grupo étnico más numeroso y extendido por México,[89] en una de sus incursiones como "etnógrafo" en el valle del Mezquital (Hidalgo), en el municipio de *Ixmiquilpan*, una zona pobre y agreste en la que solo se cultivaba el maguey para extraer fibras de tejidos o extraer el aguamiel con el fin de fabricar posteriormente el pulque.

Cañas nuevamente centraría su atención en las mujeres indígenas, tanto en su actividad laboral como hilanderas (Fig. 11) —"nunca dejan de hilar ixt-

87 LUMHOLTZ, Carl, *México desconocido. Cinco años de exploración…*, p. 158.

88 ACUÑA, Ángel, "Usos del cuerpo en la construcción de la persona rarámuri (Chihuahua, México)", *Gazeta de Antropología*, 25/2 (2009), p. 7.

89 Principalmente en el Estados de Hidalgo y en otras zonas de Veracruz, Querétaro, Puebla, Michoacán, Tiaxcala, Guanajuato y Morelos.





Fig 11 izq. *Hilanderas otomíes en Valle del Mezquital*. Josep Cañas. 1950. Pastel/Gouache. Museo Deu, El Vendrell
Fig. 12, dcha. *Mujer otomí*. Josep Cañas. 1950. Museo Josep Cañas, Banyeres del Penedès

le, la fibra de maguey, como si un fatal designio de Cloto, la Parca hiladora, las tuviese sometidas al ritual de hilar e hilar continuamente"—[90] y como vendedoras en los tianguis. Realizaría una importante serie de pinturas y dibujos en este contexto,[91] representaciones muy naturalistas que con anterioridad solo se habían reflejado mediante fotografías para estudios antropológicos a principios del siglo XX.[92]

Josep Cañas daría un paso más, efectuando detallados retratos de primer plano y pinturas donde se muestra de manera minuciosa la indumentaria tradicional de las otomíes: blusa con bordados, falda y *quechquémitl* (chal de forma triangular) de lana o algodón con bordados geométricos, florales o zoomorfos (Fig. 12) que, igualmente, solo se habían plasmado en antiguas fotografías, reunidas por el Instituto Nacional de Antropología e Historia

90 CAÑAS, Josep, *México. Mis años con los indígenas*…, p. 117.

91 Los indígenas otomís (Josep Cañas, 1948-1950, *Museu Deu*, El Vendrell), https://es.pinterest.com/museudart/los-ind%C3%ADgenas-mexicanos-de-josep-ca%C3%B1as/los-ind%C3%ADgenas-otom%C3%ADs/

92 Mujer otomí hilando (Instituto Nacional de Antropología e Historia, INAH), https://bitacoraculturalblog.wordpress.com/wp-content/uploads/2017/10/mujer-hilando-ok.jpg



Fig. 13, izq. *Una otomí oriunda de las tierras altas de Toluca*. 1948. Fig. 14, cent. *Doncella otomí vestida de galas perfecta*. 1948. Fig. 15, dcha. *Mujeres otomíes. Mercado Ixmiquilpan*.1950
Josep Cañas. Pastel/Gouache. Museo Deu, El Vendrell

(México)[93] y en las litografías realizadas por el pintor Ramón Sosa Montes ("Sosamontes"), en el año 1936, en el curso de la denominada "Misión Universitaria del Valle del Mezquital",[94] obra gráfica que se conserva actualmente en el *Phoenix Art Museum* (Arizona, Estados Unidos de América).

Josep Cañas continuaría en la región de Toluca (Estado de México) su labor artística, realizando retratos y pinturas de carácter etnográfico de las otomíes que se prestaban como modelos; es el caso de obras como las tituladas: "Una otomí oriunda de las tierras altas de Toluca pasea una salud perfecta, con la piel del rostro tersa y las mejillas con el color encendido de una manzana camuesa que la protege de la blancura perpetua del Nevado de Toluca" (1948) (Fig. 13), y "Doncella otomí vestida de galas perfectas que luce en la festividad de Toluca" (1948) (Fig. 14).

Nuevamente se ha de resaltar lo novedoso e inusitado de estas pinturas, ya que el artista despliega un detalle y colorido que hasta el momento no se habían desarrollado en México para esta temática etnográfica (Fig. 15), con la

93 Mujer otomí sentada, retrato, 1897 (Instituto Nacional de Antropología e Historia, INAH), https://repositorio.inah.gob.mx/o-37858 . Mujer otomí con sombrero (Instituto Nacional de Antropología e Historia, INAH), https://repositorio.inah.gob.mx/o-231315. Mujer otomí de perfil/Mujer huave de San Mateo (Oaxaca, H. 1930, Instituto Nacional de Antropología e Historia, INAH), https://repositorio.inah.gob.mx/o-37918

94 LÓPEZ HERNÁNDEZ, Haydée, "La Misión Universitaria del Valle del Mezquital en México (1936): ¿indigenismo o antropología liberales", *Revista de História da UEG*, 13(2), 2024, pp. 1-27.

salvedad de las ya mencionadas pinturas y dibujos realizados por la artista española Manuela Ballester.[95]

8. Viaje al norte del Estado de Veracruz (1949-1950): las mujeres totonacas

En diciembre de 1949, Josep Cañas inicia una expedición a Totonacapan, el país de los totonacas, en concreto a la Selva de Tajín y a Papantla, acompañando al antropólogo de la Escuela Nacional de Antropología e Historia (México), Ángel Palerm Vich, un ibicenco del Partido Socialista Unificado de Cataluña (PSUC) que se había exiliado en México en 1939. Se trataba de una expedición destinada a realizar un trabajo de campo del proyecto "Tajín-Totonaca" (Instituto Nacional de Antropología y *Smithsonian Institution*) para estudiar su cultura, organización social y la relación con el entorno. Josep Cañas, como invitado, se centraría en su trabajo pictórico de carácter etnoantropológico, que plasmaría siguiendo los consejos de su camarada.

Cañas realizaría nuevamente dibujos y pinturas de las indígenas totonacas dando énfasis a los retratos (Fig. 16) y a la representación del comportamiento de la mujer en la vida social.[96]

Las comunidades totonacas estaban organizadas en torno a las familias, siendo las mujeres muy respetadas por los varones del grupo; estas tenían actividad laboral en la agricultura —podían ser propietarias de tierras por herencia— y en el comercio al menudeo. No obstante, como en otros pueblos indígenas, una gran parte de su tiempo estaba ocupado por los trabajos domésticos y el cuidado de los hijos (Fig. 17), cuestión que se mantiene en la actualidad:

> "La mujer era la primera que se levantaba, para quitar la ceniza de las brasas enterradas en el fogón, y encender el fuego con la leña estibada […] Tomaba una porción de nixcomel [maíz ya cocido con agua de cal] para lavarlo, e iniciar su molienda en el metate; sobre la lumbre se calentaba el agua del atole, ahora el café, y junto, iba calentando los frijoles; cuando el esposo se levantaba, ella estaba ya volteando las tortillas en el comal y en condiciones de servir el desayuno: frijoles con chile, tortillas y atole".[97]

A pesar de todos los trabajos, las mujeres cuidaban su presencia: se maquillaban y vestían con inmaculadas blusas y faldas blancas, fajas bordadas

95 CUESTA, Liliane Inés, *Manuela Ballester en el exilio*…, pp. 59-99 y 128-139.

96 Las indígenas totonacas (Josep Cañas, 1949-1950, *Museu Deu*, el Vendrell), https://es.pinterest.com/museudart/los-ind%C3%ADgenas-mexicanos-de-josep-ca%C3%B1as/los-ind%C3%ADgenas-totonacas/

97 MELGAREJO, José Luis, *Los totonacas y su cultura*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 1985, p. 125.



Fig. 16, izq. *Mujer totonaca*. 1949. Fig. 17, cent. *Mujer totonaca con niño*. 1949-1950.
Fig. 18, dcha. *Muchachas totonacas*.1950
Josep Cañas. Pastel/Gouache. Museo Deu, El Vendrell

de color rojo, una especie de pañuelo blanco en la cabeza, y las solteras trenzaban su cabello con cintas multicolores (Fig. 18).

Cañas destacaría en estas mujeres su carácter sonriente y alegre, en coincidencia con el apelativo "caritas sonrientes" que los arqueólogos aplicaban a las figuras escultóricas de sus antepasados precolombinos.

9. Viaje al Estado de Oaxaca (1950): las mujeres yalaltecas (zapotecas)

En 1950, Cañas realizó un viaje al Estado de Oaxaca, a la ciudad de Yalálag (actualmente Villa Hidalgo), situada en la denominada comarca de Sierra de Juárez, para conocer y plasmar en su obra plástica a sus habitantes indígenas, los yalaltecas, pertenecientes a la cultura/etnia zapoteca. Estos indígenas eran célebres en el ambiente académico de México ya desde la década de 1920, cuando la Dirección Nacional de Antropología encargó censos etnográficos y estudios de diversos aspectos culturales de esa etnia, que se consideraba "muy indígena, primitiva y remota".[98]

Estas investigaciones que se encuadraban en otras relativas a los grupos étnicos de origen maya, en Oaxaca y Chiapas, determinaron que las particularidades de cada una de las etnias no se considerasen como raciales, sino culturales —especialmente en relación al idioma—ya que debido al mesti-

98 FUENTE, Julio de la, *Yalálag, una villa zapoteca serrana*, México DF, Centro de Desarrollo Indígena, 2012, p. 2.

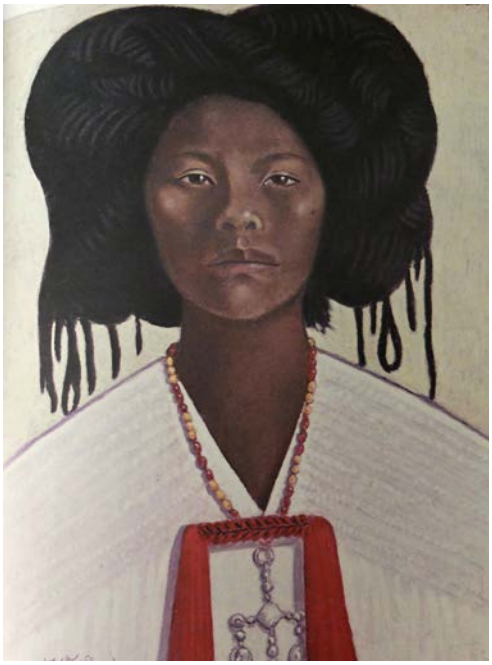


Fig. 19. *Mujer yalalteca*.
Josep Cañas. 1950.
Pastel/Gouache. Museo Deu,
El Vendrell

zaje no existían elementos claros y exclusivos que caracterizasen físicamente a unas respecto a otras.[99]

Josep Cañas a la hora de catalogar su trabajo se encontraría con esa dificultad, optando por asignar la identidad de cada grupo o individuo indígena solo en relación a su origen, ya fuera regional o local.[100] Así, las mujeres indígenas representadas en sus obras realizadas en Yalálag (Oaxaca) serían denominadas mujeres "yalaltecas", aunque la etnia mayoritaria de esa población fuera la zapoteca.

Cañas, como la mayoría de los antropólogos y etnólogos de la época, centraría su trabajo plástico en la plasmación de la fisionomía, vestido, peinado y costumbres de los indígenas.

El artista mostraría así a las mujeres yalaltecas con sus tradicionales vestidos, huipil y falda predominantemente de color blanco,[101] a veces con bordados, que confeccionaban ellas mismas dentro de su actividad laboral como tejedoras. Junto a ello señalaría su adorno: un collar de cuentas rojas y amarillas del que pende la "cruz de Yalálag", aditamento característico de las

99 AQUINO Alejandra y CRUZ-MANJARREZ, Adriana, *Yalálag. Un pueblo zapoteca transnacional*, Colima, Universidad de Colima, 2024, pp. 14-15.

100 AQUINO Alejandra y CRUZ-MANJARREZ, Adriana, *Yalálag. Un pueblo zapoteca*…, p. 15.

101 Mujer yalalteca, retrato (México, H. 1920, Instituto Nacional de Antropología e Historia, INAH), https://repositorio.inah.gob.mx/o-37960

yalaltecas (Fig. 19), consistente en una cruz pectoral de plata con tres colgantes sostenidos por hilos en los que van ensartadas pequeñas cuentas de coral, azabache o semillas. Se trata de un elemento propio del sincretismo cultural de la cosmovisión zapoteca y el cristianismo, donde se representa el cielo, la tierra y el inframundo; es característico de las mujeres casadas ya que es un regalo que se les hace por su matrimonio.

Otro elemento cultural propio de las yalaltecas, enfatizado por Josep Cañas, sería su tocado. Realizado con lana negra entrelazada con sus cabellos, formando madejas, aportaría "una aparatosidad que, con el blanco y largo huipil y la cruz de Yalálag, confiere a estas mujeres una solemnidad que hace que cueste muy poco imaginarlas sacerdotisas de santuarios enclavados en las escarpadas sierras de las que proceden".[102]

10. Viaje a los Estados de Oaxaca y Chiapas (1953): las mujeres de las etnias zapoteca y mixteca (Oaxaca) y las de origen maya, tzotziles y tzeltales (Chiapas)

En 1953, Josep Cañas y su esposa dejaron la capital de México y se trasladaron de manera indefinida a la ciudad de Oaxaca como centro de operaciones para focalizarse en el estudio etnoantropológico y plástico-escultórico de los diversos pueblos y etnias tanto del Estado de Oaxaca como de Chiapas.

Toda su obra mexicana que había realizado hasta ese momento fue guardada en una finca de San Ángel (México DF) propiedad de su amigo Félix Cid, un próspero empresario español (Arcos de Jalón, Soria) que había llegado a México de niño como migrante económico.

En Oaxaca se instalaron en el Hotel Francia, cerca del mercado, en unas habitaciones de la planta baja acondicionadas como residencia permanente y como estudio-taller de pintor y escultor:

> "En la planta baja había una abertura enrejada que miraba al tianguis y de una altura generosa por donde entraba luz a raudales. Era un dormitorio muy amplio, con espacio de sobra para montar en él un pequeño taller y poner en marcha lo que tanto soñaba y que un largo deambular de nómada me impedía: hacer escultura, libre del desasosiego que no me abandonaba".[103]

No obstante, dos meses después, tras realizar diversos dibujos y pinturas de los indígenas zapotecos, Josep Cañas se desplazaría a San Cristóbal de las Casas (Chiapas) para entrar en contacto con los indígenas tzotziles.[104]

---

102 CAÑAS, Josep, *México. Mis años con los indígenas*…, p. 355.

103 CAÑAS, Josep, *México. Mis años con los indígenas*…, p. 250.

104 Josep Cañas ya había viajado a Chiapas y conocido a los tzotziles en su primer viaje por México, en 1948, acompañando al ingeniero catalán Josep Bertrán Cusiné, ya mencionado.

10. 1. Las mujeres indígenas de origen maya del Estado de Chiapas

En San Cristóbal de las Casas, Josep Cañas estableció su estudio-taller en un antiguo local situado frente al mercado, lo que le permitía contemplar y elegir, sin ser visto, los modelos para sus pinturas y dibujos, evitando el rechazo que tenían los indígenas a posar para los artistas por el temor al "mal de ojo". Confiaba captar así, además, una naturalidad en su comportamiento necesario para su obra plástica: "con impaciente dedicación, esperaba un gesto, una silueta que impulsase a mi sensibilidad a dar forma a todo aquello que me fascinase".[105]

Tal y como se ha indicado, a la hora de etiquetar su obra sobre los indígenas de ascendencia maya, Josep Cañas establecería como definitorio su origen —pueblo, ciudad o región— más allá de la etnia preponderante en dichos lugares. De esta manera, en Chiapas, los indígenas originarios de San Juan de Chamula serían denominados "chamulas" (etnia preponderante tzotzil); los de Zinacantán, "zinacantecos" (etnia tzotzil), los de Oxchuc "oxchuquenses" (etnia tzeltal/tseltal) y los de Comitán, "comitecos" o "cositías" (etnias tzetzal y tojolabal). Además, fue capaz de distinguir dicho origen geográfico especialmente a partir de la manera de vestir, sobre todo en las mujeres, ya sea por el color o el ornamento de sus ropajes:

> "Por el dibujo de la greca cosida sobre la faldilla se sabe a qué comunidad pertenecen y, bien mirado, es una manera de llevar los papeles de identidad a la vista de todos […] Quizá en Chiapas y en Oaxaca es donde estos distintivos resultan más evidentes y, sobre todo, de un mayor contraste. No es folklorismo […] aquí se trata de una manera de ser actual, viva, no recuperada artificialmente".[106]

10. 1. 1. Las mujeres chamulas y zinacantecas (tzotziles)

El grupo tzotzil, tal vez el más extenso y compacto entre los de origen maya, es conocido por ser el que promovió más luchas y disputas a lo largo de la historia, enfrentándose en tiempos precolombinos a los aztecas y posteriormente a los españoles durante la conquista: díscolos por temperamento o quizá deseosos de no perder sus libertades.

Cañas destacaría en su obra a las mujeres tzotziles —chamulas y zinacantecas— por ese carácter rebelde que habían sabido mantener, consiguiendo un estatus de independencia y derechos dentro de sus grupos sociales, casi en práctica igualdad con los varones. Este temperamento fue ampliamente descrito, en esa misma época, por la antropóloga Isabel H. de Pozas en el año

105 CAÑAS, Josep, *México. Mis años con los indígenas*…, p. 270.

106 CAÑAS, Josep, *México. Mis años con los indígenas*…, pp. 312 y 315.



Fig. 20, izq. *Maternidad chamula*. Josep Cañas. H. 1953-1955. Escultura en piedra. Museo Deu, El Vendrell
Fig. 21 cent. *Maternidad distraída*. Fig. 22, dcha. *Mujer encantada*. Josep Cañas. H. 1953-1955. Esculturas en piedra. Ayuntamiento de Banyeres del Penedès

1959, concretándose en el concepto denominado *tsots syu'elal*: el prestigio y honor de la mujer.[107]

La independencia económica de las mujeres tzotziles y, por ende, la independencia respecto al hombre tendría mucho que ver con su actividad laboral, imprescindible para la subsistencia del grupo nuclear, tanto en la agricultura, la ganadería, la artesanía y el comercio.

Es de destacar su participación en la cría del ganado ovino y la exclusiva tarea de hilar y tejer la lana para la confección de prendas y su posterior venta. Esos tejidos serían utilizados para la creación de su propio vestuario, utilizado con un carácter práctico y asimismo simbólico en cuanto a su estatus y prestigio social: blusa y huipil blanco con bordados de colores, falda de color oscuro o negra, faja, pañoleta en la cabeza con un trenzado superpuesto, característico, realizado con sus propios cabellos, y un chal de forma cuadrada.

Esa imagen de la mujer tzotzil "independiente" ya había llamado la atención de los fotógrafos-etnógrafos desde las décadas de 1910-1920,[108] y se mantenía en la época en la que Josep Cañas realizaba su trabajo artístico en Chiapas.[109]

---

107 POZAS, Isabel H. de, "La posición de la mujer dentro de la estructura social tzotzil", *Revista mexicana de ciencias políticas y sociales*, 18/5 (1959), pp. 565-575.

108 Mujeres chamulas, retrato (Chiapas, H. 1910-1920, Instituto Nacional de Antropología e Historia, INAH), https://repositorio.inah.gob.mx/o-533149

109 Mujeres chamulas sentadas en una calle de San Cristóbal de las Casas (H. 1940, INAH), https://repositorio.inah.gob.mx/o-844048

Cañas, conocedor de ello, redundaría en el tema y plasmaría el mencionado *tsots syu'elal* de la mujer chamula/zinacanteca, su manera de ser y su comportamiento social tanto en pinturas como en dibujos; como diría: "su manera de vestir les confiere el aspecto de cadenciosas estatuas vivientes y, como van descalzas los pies se les asientan en la tierra como si estuviese alfombrada de un material esponjoso".[110]

Posteriormente esos modelos pictóricos de mujeres tzotziles realizados en San Cristóbal de las Casas le servirían a Josep Cañas para llevar a cabo una importante serie escultórica en sus talleres de Oaxaca y México DF. Así, realizaría la escultura denominada "Maternidad chamula" (H. 1953-1955, *Museu Deu*, el Vendrell) (Fig. 20), y otras con títulos genéricos que englobaban o fusionaban las imágenes de las indígenas de origen maya, tzotziles de Chiapas y/o mixtecas de Oaxaca,[111] como "Maternidad distraída" (H. 1953-1955, Ayuntamiento de Banyeres del Penedès) (Fig. 21) y "Mujer encantada" (Ayuntamiento de Banyeres del Penedès) (Fig. 22).

10. 1. 2. Las mujeres de etnia tzeltal: las tseltales de Oxchuc y de Comitán

> "Encontrarse cara a cara con un ser que sugiere la viva reencarnación de una divinidad autóctona infunde un gran respeto. ¿Y qué inescrutable incógnita insinúan unos ojos tan afinados, surgidos de una cabeza con carisma de antílope? Sin proponérselo, ¿enviará mensajes de un supuesto Oriente? Se diría que el viento sopla de ese lado".[112]

Esta era la reflexión de Josep Cañas ante la visión de las mujeres tzeltales de Oxchuc, impresionado ante sus singulares fisionomías, porte orgulloso y un estilo identificado en los "Altos de Chiapas" con un *stalel* propio,[113] es decir una manera específicamente femenina de pensar, sentir, decir y hacer, para desarrollar su vida; unas características aprendidas y asumidas desde el nacimiento a través de la familia y la sociedad. Un *stalel* indefectiblemente asociado a su trabajo, tanto en la milpa como en el cafetal, en el cuidado de los animales de granja, las labores domésticas y en el cuidado de la prole. Un trabajo que sabían imprescindible para la supervivencia del grupo, de ahí su orgullo.

Mujeres zinacantecas durante un día en la plaza de San Cristóbal de las Casas (H. 1940, INAH), https://repositorio.inah.gob.mx/o-844056

110 CAÑAS, Josep, *México. Mis años con los indígenas*…, p. 264.

111 Esculturas de fusión entre imágenes de mujeres tzotziles (Chiapas) y mixtecas (Oaxaca)

112 CAÑAS, Josep, *México. Mis años con los indígenas*…, p. 272.

113 PÉREZ MORENO, María Patricia, "Vida y existencia de las mujeres tzeltales: una lucha por nuestro reconocimiento parejo", *Desacatos*, 76 (2024), pp. 21-22.

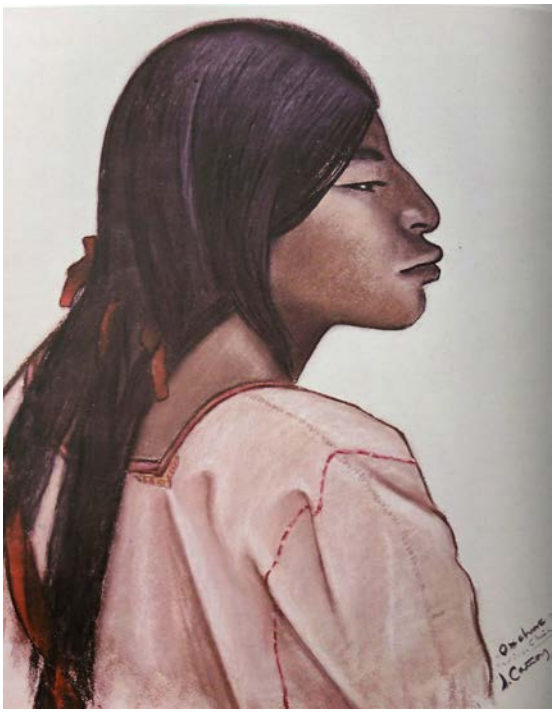


Fig. 23. *Muchacha oxchuqueña*. Museo Josep Cañas. 1953. Pastel/ Gouache. Museo Deu, El Vendrell

Para Cañas, en las representaciones pictóricas de las tzeltales de Oxchuc y de Comitán (Fig. 23), sería fundamental también la plasmación de su prestancia, digna y elegante, sus primorosas vestiduras que manifestaban, a su vez, el origen poblacional de cada una de ellas: huipil blanco bordado en rojo con signos cosmogónicos específicos.

10. 2. Las mujeres zapotecas y mixtecas del Estado de Oaxaca

Todavía en el año 1953, Josep Cañas regresa a Oaxaca para continuar su proyecto artístico. No contento con su trabajo en el taller, comienza a realizar salidas al campo y a los pueblos del entorno para tomar apuntes de los indígenas en sus actividades cotidianas:

> "Más de una vez, cuando despuntaba el nuevo día me encontraba en las afueras de Oaxaca, cerca de las sendas por donde sabía que transitaban los indios camino del tianguis. En cuclillas, entre matojos y cañizales […] estaba cazando actitudes, llenando papeles con apuntes de los confiados viandantes […] para ellos ir al tianguis es como un ritual que debe cumplirse […] son una fiesta de color. El blanco de la indumentaria masculina y el rico contraste de rojos azules, verdes, amarillos o negros de las ropas femeninas forman una maravillosa sinfonía que atrae y deleita a los ojos".[114]

114 CAÑAS, Josep, *México. Mis años con los indígenas*…, p. 312.

Así, iba surgiendo un conjunto de obras, frescas, sinceras e impregnadas de humanidad, lejos de prejuicios esteticistas. Como decía Cañas:

> "En México, gracias a mi aislamiento de los cenáculos artísticos encontré la plena libertad para llevar a cabo unas obras que nunca me habrían permitido unos cánones anquilosados, de un hacer y rehacer constantemente, de normas demasiado exprimidas como para que la pasión no se sintiese frenada a la hora de actuar".[115]

Gracias a su esposa, Ramona Macipe, el artista consiguió que una joven indígena (de la etnia zapoteca/mixteca) accediera a prestarse como modelo de taller: "me encontraba con una indígena que, no sé por qué, me imaginaba descendiente de estirpes valerosas, injerto de algún gran guerrero, de un conductor de masas […] y ella respondió ensayando expresiones que la enaltecían".[116]

Las mujeres auténticamente zapotecas de Zaachila, la última capital y bastión del reino zapoteca antes de la invasión de los mixtecos —periodo postclásico, entre los años 900 y 1521—, constituían una minoría, tanto en ese pueblo de la Sierra Norte como en todo el entorno de la ciudad de Oaxaca, debido al desplazamiento de los zapotecos durante ese período hacia el istmo de Tehuantepec y por el mestizaje con los mixtecos, mayoritarios actualmente en la zona.

Distinguidas por su idioma específico y vestido tradicional, ya descrito anteriormente para las tehuanas, las mujeres zapotecas de la serranía de Oaxaca fueron nuevamente objetivo artístico para Josep Cañas, identificándolas por sus huipiles y enaguas bordados con motivos florales de colores vivos (Fig. 24).

Los grupos zapotecos y mixtecos, rivales o aliados en diversos momentos de la historia, compartían muchos rasgos fisonómicos y culturales, siendo la mayoría de las veces muy difícil distinguir a sus componentes. Este inconveniente, al menos de manera teórica, fue soslayado por Cañas acudiendo a lugares concretos donde se mantenían excepcionalmente "aisladas" dichas etnias: elegiría Zaachila como pueblo emblemático de los zapotecos serranos y Tlaxiaco para los mixtecos.

Las mujeres mixtecas de Tlaxiaco, también con su idioma específico en una de sus variantes —*Ñuu Savi*— se reconocían nuevamente por su tradicional huipil blanco,[117] a veces bordado en el cuello, rebozo y su cabello trenzado (Fig. 25). Josep Cañas las destacaría también en su obra por su trabajo

115 CAÑAS, Josep, *México. Mis años con los indígenas*…, p. 318.

116 CAÑAS, Josep, *México. Mis años con los indígenas*…, pp. 318-319.

117 Mujeres mixtecas (Bedros Tatarian, H. 1940, INAH), https://repositorio.inah.gob.mx/o-38644

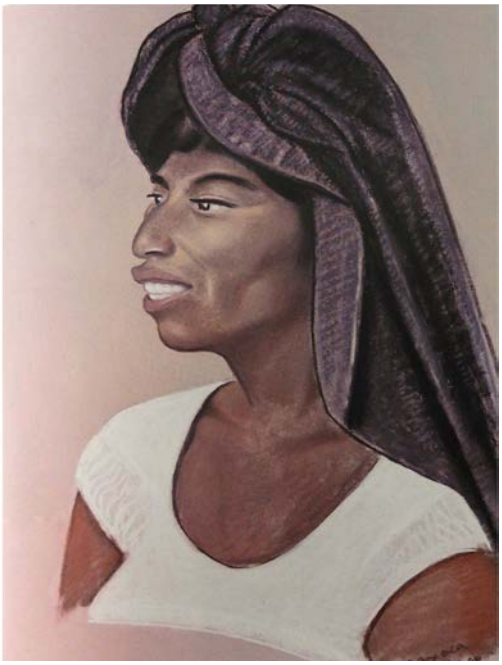



Fig. 24, izq. *Zapoteca serrana de Oaxaca*. Fig. 25, dcha. *Mujer tlaxiaqueña de Oaxaca*. Josep Cañas. 1953. Pastel/Gouache. Museo Deu, El Vendrell

como tejedoras de prendas textiles, en alfarería y artesanía, así como por su actividad comercial en los tianguis.

A principios del año 1954, Josep Cañas regresaría a México DF tras haber realizado una amplia tarea artística como dibujante y pintor en Oaxaca y Chiapas, además de un importante conjunto de esculturas donde reflejaba la imagen de la mujer indígena de manera sincrética, englobando aspectos de las diferentes etnias oaxaqueñas y chiapanecas.

11. La producción escultórica de Josep Cañas

La movilidad de Josep Cañas por toda la nación mexicana determinaría su obra escultórica, prácticamente dedicada solo a reflejar a la mujer indígena:

> "Lanzado de pleno a la escultura […] dispuesto a compendiar en obras amasadas de humanidad, basadas en las experiencias captadas en vivo, directas y muy sentidas: gestos, expresiones y ritmos de unas gentes que me cautivaban. Procuré infundir todo esto a las obras que iba elaborando, poniendo en ello fervor y pasión".[118]

118 CAÑAS, Josep, *México. Mis años con los indígenas*…, p. 419.

Se trataba de unas obras de pequeño o mediano formato realizadas en yeso, piedra o bronce que comenzaría, como se ha indicado, nada más llegar a México en su estudio del Hotel Mancera, de la capital. Posteriormente tendría sucesivamente en México DF otros dos talleres,[119] además de los ya mencionados de Oaxaca y San Cristóbal de las Casas. Como diría Cañas: "La República mexicana en tot el seu llarg i ample em va fer de taller, això no ho pot tenir tothom".[120]

La formación escultórica de Josep Cañas, aunque autodidacta, se había desarrollado en Cataluña desde la década de 1920 en el ámbito del *noucentisme* y toda su obra plasmaba, hasta su llegada a México, las características de ese movimiento artístico: el regreso a un clasicismo de tradición greco-latina, muy mediterránea, que interpretaba una mitología tierna, suave, tranquila y ordenada, donde se destacaba la forma y la concreción estructural, la claridad y la luz, para reivindicar el "seny" catalán —sentido común, ponderación, sensatez o equilibrio— y la razón en el arte.[121]

En 1934 ya había expuesto en Cataluña junto a maestros de la escultura *noucentista*, como Frederic Marès o Josep Clarà, y se le consideraba de manera elogiosa como "el escultor que de manera definitiva podría resumir nuestra época".[122]

Su llegada a México, su inspiración en el mundo indígena y el estudio de la escultura precolombina en el Museo Nacional de Arqueología haría transitar su estilo a hacia características autóctonas. Como él mismo expresaría:

> "El xoc emocional que vaig rebre en contemplar els miravellosos fruits de i'art pre-colombí en el seu propi ambient, va preparar-me per fondre'm en aquel món. Per empendre l'obra vaig haver de despullar-me d'hàbits, oblidar els ritmes ampul·losos mediterranis, per captar nous gestos replegats en si mateixos, empresonar llargs silencis i mirades".[123]

---

119 En la Avenida Álvaro Obregón y en la Calzada de Manuel Villalonguín.

120 "La República mexicana en todo su largo y ancho me hizo de taller, esto no lo puede tener todo el mundo". KARSUNKE, Griselda, "Josep Cañas i Cañas", en KARSUNKE, Griselda (com.), *Josep Cañas. Escultures*…, p. 33.

121 D'ORS, Carlos, "Apuntes sobre escultura noucentista…", pp. 334-335.

122 KARSUNKE, Griselda, "Josep Cañas i Cañas", en KARSUNKE, Griselda (com.), *Josep Cañas. Escultures*…, p. 15.

123 "El choque emocional que recibí al contemplar los maravillosos frutos del arte precolombino en su propio ambiente, me preparó para fundirme en aquel mundo. Para emprender la obra tuve que desnudarme de hábitos, olvidar los ritmos ampulosos mediterráneos, para captar nuevos gestos retraídos en sí mismos, encerrar largos silencios y miradas". KARSUNKE, Griselda, "Josep Cañas i Cañas", en KARSUNKE, Griselda (com.), *Josep Cañas. Escultures*…, p. 31.





Fig. 26, izq. *Cabeza de oaxqueña*. Josep Cañas. H. 1953. Yeso patinado.
Museo Josep Cañas, Banyeres del Penedès
Fig. 27, dcha. *Mujer contemplativa*. Josep Cañas. H. 1953. Escultura en piedra.
Ayuntamiento de Banyeres del Penedès

Primeramente, al igual que en la escultura precolombina, Cañas destacaría la preeminencia de la figura de la mujer [indígena] como objetivo artístico —en este caso también en coincidencia con la escultura del movimiento *noucentista*— realizando esculturas caracterizadas por una vista principal frontal, cierta simetría, rostros esquemáticos, caderas amplias y extremidades apenas esbozadas.

Estas esculturas, la mayoría exentas, aportarían rasgos de las identidades grupales a partir de vestiduras y tocados tradicionales, como se muestra específicamente en "Cabeza de oaxaqueña" (H. 1953, Museo Josep Cañas) (Fig. 26), donde se remarcan los rasgos fisonómicos zapotecas/mixtecas de un rostro femenino inexpresivo.

Otras esculturas destacarían por su hieratismo y sensualidad, como "Mujer encantada" (H. 1953-1955, Ayuntamiento de Banyeres del Penedès), que representa a una mujer tzotzil o mixteca. Esos mismos conceptos se muestran en "Mujer contemplativa" (Fig. 27) (H. 1953, Ayuntamiento de Banyeres del Penedès), que interpreta a una indígena zapoteca de la Sierra de Oaxaca. También resaltaría, por su voluptuosidad, la escultura titulada



Fig. 28, izq. *La enamorada*. H. 1953. Bronce. Fig. 29, cent. *Con las manos en la cabeza*. H. 1950. Fig. 30, dcha. *Relieve de tres figuras mexicanas*. H. 1950. Yeso patinado. Josep Cañas. Museo Josep Cañas, Banyeres del Penedès

"La enamorada" (H. 1953, Museo Josep Cañas) (Fig. 28), una obra en bronce imagen de una mujer oxchuqueña de etnia tzeltal.

Otras esculturas trasladarían aspectos como la dignidad y majestuosidad de las mujeres indígenas zapotecas del istmo de Tehuantepec (Oaxaca), como en el caso de "Con las manos en la cabeza", (H. 1950, Museo Josep Cañas) (Fig. 29), realizada en bronce, o en las ya mencionadas "Tehuana" (H. 1950, Museo Josep Cañas), "Chica cruzando el río" (H. 1950, *Museu Deu*, El Vendrell) y "Relieve de tres figuras mexicanas" (H. 1950, Museo Josep Cañas) (Fig. 30). De la misma manera se mostraría la autoestima y orgullo de estas mujeres en esculturas como "La Sacerdotisa" (H. 1950, Museo Josep Cañas), que representa a una gallarda mujer yalalteca/zapoteca (Sierra Juárez, Oaxaca), con su atuendo tradicional.

Por otra parte, Josep Cañas también centraría su atención como objetivo de su trabajo escultórico en las mujeres indígenas segregadas y arrinconadas por el propio hecho de su identidad y pobreza. Sería el caso de obras como "Enrebozada" (H. 1948-1955, Museo Josep Cañas) (Fig. 31), "La Bola" (H. 1948-1955, Museo Josep Cañas) y "Mujer con manto" (H. 1948-1955, Ayuntamiento de Banyeres del Penedès).

Otro tema escultórico resaltado por Josep Cañas en relación a la mujer indígena sería la maternidad. Esta materia, también tratada ampliamente en sus pinturas y dibujos, se mostraría en obras como, las ya mencionadas, "Maternidad chamula" y "Maternidad distraída". Con la misma temática en "La Manda" (H. 1948-1955, Museo Josep Cañas) (Fig. 32) el artista resaltaría la protección y cuidado de los hijos a través de una escena de "manda" u ofrenda religiosa.



Fig. 31, izq. *Enrebozada*. H. 1948-1955. Bronce. Fig. 32, cent. *La Manda*. H. 1948-1955. Yeso patinado. Fig. 33, dcha. *El coloquio*. H. 1948-1955. Yeso patinado. Josep Cañas. Museo Josep Cañas, Banyeres del Penedès

Finalmente, la obra escultórica de Cañas aportaría una imagen tomada de modelos precolombinos relativos al misticismo maya del posclásico (ss. VIII-X),[124] donde se destacaban las figuras de mujeres asociadas a ciertas deidades o sus personificaciones. Se trataría de "El coloquio" (H. 1948-1955, Museo Josep Cañas) (Fig. 33), que tipifica la espiritualidad de estos pueblos mediante la representación de elementos distintivos de su atavío y atributos asociados; en este caso una guacamaya que estaría fuertemente asociada al dios Sol (*Kinich Ahau*) como patrono de las artes y a la diosa Luna (*Ixchel*) que simbolizaría la fertilidad.[125]

Todas estas esculturas de Josep Cañas se caracterizarían por un clasicismo consistente en la reelaboración de modelos precolombinos provenientes de la arqueología a partir de imágenes captadas mediante una percepción directa de los indígenas contemporáneos. Se considera, también, que se trataría de un trabajo de antropología artística, que más allá de recoger arquetipos y caracteres exóticos "expresa el carácter específico de los estilos estéticos de unas culturas indígenas […] dentro de la concepción de una nueva modernidad escultórica".[126]

En junio de 1954, la producción escultórica de tema indigenista de Josep Cañas se expuso de manera monográfica en el Museo Nacional de Arqueolo-

124 FUENTE, Beatriz de la, "El cuerpo humano: gozo y transformación", en EHRENBERG, Felipe, SERRANO, Enrique y SERRA, Josep (coms.), *Cuerpo y cosmos. Arte escultórico del México precolombino*, Barcelona, Lunwerg Editores, 2004, p. 36.

125 MONTOLIU, María, "La diosa lunar Ixchel sus características y funciones en la religión maya", *Anales de antropología UNAM*, 21/1 (2010), pp. 71 y 75.

126 ESTEVA I FABREGAT, Claudi, "Josep Cañas. Més que sempre", en KARSUNKE, Griselda (com.), *Josep Cañas. Escultures*…, p. 49. Traducción del catalán del autor.

gía, Historia y Etnografía (antigua sede en calle de la Moneda, México DF.),[127] siendo la primera vez que este museo abría sus puertas para exhibir la obra contemporánea de un extranjero. Para ello el artista reelaboró gran parte de su obra escultórica, que estaba realizada en yeso, sobre piedra y bronce.

La presentación de la muestra correría a cargo del director del museo, el antropólogo Eusebio Dávalos Hurtado, con las siguientes palabras:

> "Las pocas veces que [los escultores] han querido buscar inspiración en lo autóctono, sólo han logrado piezas carentes de personalidad, copias que, por serlo, nunca han despertado emoción, o bien objetos cuyo amaneramiento y falta de vigor manifiestan claramente la ausencia del espíritu creador de sus autores […] En este desolado panorama de la escultura actual en México, es muy satisfactorio encontrar a Cañas, un español de la región catalana que ha sabido captar los tipos autóctonos de nuestro suelo […] Ni Francia, ni Inglaterra, ni otros países que con tanta fuerza han atraído a los artistas —por la riqueza emocional que atesoran—lograron conmover a este artífice proteico, como nuestros mixtecos, tzotziles, tarahumaras o tehuanas. Ha encontrado en ellos los valores universales que caracterizan lo mismo a un personaje griego que a una reina egipcia. No ha caído en la trampa de lo regionalista, ni en el delito del sensacionalismo a base de exaltar lo exótico. Cañas estiliza, pero no esteriliza. Siente cada trazo y ni exagera una curva ni la endurece más allá de lo que su sensibilidad sugiere […] Sus tipos autóctonos, no lo son por su vestimenta exclusivamente, sino porque en ellos integró forma, expresión, proporciones, movimiento, en fin, el conjunto de manifestaciones que les dan su perfecta caracterización. Y lo ha hecho con auténtica honradez profesional. Cada una de sus esculturas muestra al tipo como no podría hacerlo el mejor documento. Les da, además, esa modernidad de presentación que tienen todas las expresiones de arte que dicen la verdad, sean de la época de Altamira o de 1954, y si la han logrado, es porque Cañas instala su taller en donde encuentra el material que lo inspira".[128]

Con motivo de esta exposición, una comisión del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) y del Gobierno Federal propondría a Josep Cañas la obtención de la nacionalidad mexicana. Este no la aceptaría ya que su intención era regresar a su Cataluña natal porque, paradójicamente, a pesar de su prestigio profesional en México, tenía serios problemas económicos debido al limitado mercado del arte escultórico en ese país. En realidad, él y su esposa pasaban verdaderas penurias:

> "Debíamos apretarnos el cinturón y poner a hervir ollas de frijoles sin acompañamiento, que Ramona ya había aprendido a condimentar de manera

127 Actualmente, Museo Nacional de Antropología, Bosque de Chapultepec, Ciudad de México.

128 KARSUNKE, Griselda, "Josep Cañas i Cañas…", p. 33.

adecuada, engañando al hambre con picantes y otras picardías que suplían carnes y pescados".[129]

No obstante, como se indicó anteriormente, Cañas llegaría a un acuerdo con la Comisión mexicana de la III Bienal Hispanoamericana de Arte, evento a celebrar en Barcelona (1955-1956), para representar a México. Con motivo de este evento la práctica totalidad de la obra indigenista de Josep Cañas se trasladaría a España de manera definitiva, con cargo al Gobierno mexicano.

12. Regreso de Josep Cañas a Barcelona, vicisitudes y destino de su obra indigenista

La decisión de Josep Cañas de regresar al "Viejo Continente" no fue fácil. Dejaba muchos amigos y vivencias en México, pero su difícil situación económica pesaba. Por un lado, el éxito de su obra en la exposición del Museo Nacional de Arqueología le permitía prever una buena acogida donde quiera que la presentase, pero por otro, tenía sus temores: no quería verse arrastrado hacia movimientos esteticistas o tendencias artísticas que pudiesen alterar la libertad creadora que había disfrutado en México: "Veia a Europa cansada de parir grandeses, acostumbrat con estaba d'estar aïllat en les selves de Mèxic sense tenir pressions de cap mena ni patir elucubracions estètiques, temia el que s'hi podía trovar".[130]

Pero la decisión estaba tomada. Tenía la ilusión de realizar en Cataluña obras escultóricas de carácter público, como la que había planificado con su amigo el músico Pau Casals, en Londres, durante su estancia en 1935: un monumento a los castillos humanos, un gran "quatre de vuit", tan representativo de su tierra".[131]

Josep Cañas regresó a España en 1955, vía Nueva York, llegando al puerto de Barcelona el día 13 de septiembre de ese año, con la sorpresa de ver ya todas sus obras escultóricas mexicanas expuestas en el antiguo Museo de Arte Moderno (Palau de la Ciutadella), donde se realizaría la III Bienal Hispanoamericana de Arte.[132] El artista se vio privilegiado con una sala dedicada a su obra, más de una veintena de esculturas, frente a un máximo de tres que se exponían de otros artífices. De todas las obras se escogió la titulada "La Bola" (Fig. 34) como centro de la sala.

---

129 CAÑAS, Josep, *México. Mis años con los indígenas*…, p. 420.

130 "Veía a Europa cansada de parir grandezas, acostumbrado como estaba de estar aislado en las selvas de México sin tener presiones de ningún tipo ni sufrir elucubraciones estéticas, temía lo que podía encontrar". KARSUNKE, Griselda, "Josep Cañas i Cañas…", p. 34.

131 KARSUNKE, Griselda, "Josep Cañas i Cañas…", p. 34.

132 La III Bienal abrió sus puertas en enero de 1956.





Fig. 34, izq. *La Bola*. Josep Cañas. H. 1948-1955. Bronce. Museo Josep Cañas, Banyeres del Penedès
Fig. 35, dcha. *Mujer con manto*. Josep Cañas. H. 1948-1955. Escultura en piedra. Ayuntamiento de Banyeres del Penedès

Nada más finalizar la Bienal, en 1956, Cañas vende una de sus esculturas: una monumental cabeza de un indígena tarahumara. Su destino será el *Museu do Caramulo* (Portugal).

Algunas esculturas indigenistas de Josep Cañas se exponen ese mismo año en Ginebra (Suiza) y en Barcelona (Sala Parés).

En 1957, el artista vendió la totalidad de sus dibujos y pinturas de tema indigenista a un coleccionista particular, Eduard Cros i Rojas, que pretendía crear un museo de arte mexicano en Barcelona. Este coleccionista expuso toda esta obra pictórica en el Museo de Arte Moderno de Madrid, pero falleció repentinamente sin llegar a realizar su proyecto museístico. Las vicisitudes de estas pinturas son confusas, pero finalmente serían adquiridas por Antoni Deu Font (1908-2001), notario de El Vendrell (Tarragona) y coleccionista de arte, integrándose en 1995 en el *Museu Deu* (Casa Palau Rabassó, El Vendrell), creado por él mismo para albergar su amplia y heterogénea colección de arte. Actualmente este museo y toda la colección de Antoni Deu son gestionadas por el Ayuntamiento de El Vendrell, tras una donación del coleccionista, y forman parte del patrimonio público local.

Antoni Deu compraría también, al menos, dos de las esculturas ya mencionadas anteriormente, "Chica cruzando el rio" (en bronce) y "Maternidad

chamula" (en piedra), que se exhiben actualmente en el mencionado *Museu Deu* (El Vendrell).

Josep Cañas vendería también una parte de su obra escultórica mexicana a otro coleccionista privado de El Vendrell, algunas de las cuales fueron expuestas, en el año 1992, en una exposición antológica de la artista celebrada en Barcelona (Capella de Santa Àgata). Cuatro de esas importantes esculturas realizadas en piedra pasarían a manos del Ayuntamiento de Banyeres del Penedès, y se exponen actualmente en su vestíbulo: "Maternidad distraída", "Mujer contemplativa", "Mujer encantada" y "Mujer con manto" (Fig. 35).

Josep Cañas conservaría un amplio conjunto de esculturas de tema indigenista, principalmente los modelos originales realizados en yeso, que formaron parte de su colección personal. Esta colección fue cedida por el artista, en el año 1990, a la recién creada *Fundació Josep Cañas.* Además, donaría su casa solariega de Banyeres del Penedès al ayuntamiento de esa población para la creación de un museo monográfico del conjunto de su obra.

Josep Cañas falleció en el año 2001.

La *Fundació Josep Cañas,* como organismo autónomo del Ayuntamiento de Banyeres del Penedès mantiene actualmente el legado del artista con el objetivo de estudiar, mantener, exponer y difundir su obra, destacando la escultura indigenista, que constituye todo un goce estético y una inmersión emocional en el mundo de los pueblos originarios de México, con frecuencia menospreciados dentro de su propio país y marginados frente al proceso de globalización.

La imagen de la mujer indígena mexicana queda amplia y dignamente representada en este legado patrimonial público, no como expresión de un exotismo o con una mirada paternalista sino como testimonio de una identidad cultural profunda.

Bibliografía

ACUÑA, Ángel, "Usos del cuerpo en la construcción de la persona rarámuri (Chihuahua, México)", *Gazeta de Antropología*, 25/2 (2009), pp. 1-18.

ALCOLEA, Fernando, "La quimera del éxito: el comercio artístico entre España y Estados Unidos (1850-1950)", en BASSEGODA, Bonaventura y DOMÉNECH, Ignasi, *Mercat de l'art, col.leccionisme i museus (2022)*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2023, pp. 13-47.

AQUINO Alejandra y CRUZ-MANJARREZ, Adriana, *Yalálag. Un pueblo zapoteca transnacional*, Colima, Universidad de Colima, 2024.

ARROYO, Sergio Raúl, "México. Las lecturas del cuerpo", en ARROYO, Sergio Raúl y FERNÁNDEZ FÉLIX, Miguel, *L'art mexicain 1920-1960. Éloge du corps*, Madrid, Ediciones El Viso, 2013, pp. 173-184.

BARBOSA, Alma, "La identidad nacional en el arte pictórico mexicano (siglos XIX-XX)", *Arte y Sociedad. Revista de Investigación*, 16 (2019), pp. 5-20.

CAÑAS, Josep, *México. Mis años con los indígenas*, Zapopan (Jalisco)/Barcelona, El Colegio de Jalisco/Viena Ediciones, 2003.

CUESTA, Liliane Inés, *Manuela Ballester en el exilio. El traje popular mexicano*, Valencia, Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias "González Martí" (Ministerio de Educación, cultura y Deporte, 2015, https://libreria.cultura.gob.es/libro/manuela-ballester-en-el-exilio-en-linea_3311/

DÍAZ-PLAJA, Guillermo, "La saeta en el aire. Sobre un escultor", *Destino,* Barcelona, 298 (3 de abril de 1943), p. 10, https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1337105

D'ORS, Carlos, "Apuntes sobre escultura noucentista", *Revista de la Facultad de Geografía e Historia* (UNED), 2 (1988), pp. 333-354.

ENCICLOPÈDIA.CAT, "Josep Bertran i Cusiné", https://www.enciclopedia.cat/gran-enciclopedia-catalana/josep-bertran-i-cusine

FUENTE, Beatriz de la, "El cuerpo humano: gozo y transformación", en EHRENBERG, Felipe, SERRANO, Enrique y SERRA, Josep (coms.), *Cuerpo y cosmos. Arte escultórico del México precolombino*, Barcelona, Lunwerg Editores, 2004, pp. 30-43.

FUENTE, Julio de la, *Yalálag, una villa zapoteca serrana*, México DF, Centro de Desarrollo Indígena, 2012.

FUNDACIÓ JOSEP CAÑAS, "Rostres" (José Manuel Infiesta, 1986), http://www.josepcanas.cat/p/rostres.html

J. T., "Las Exposiciones de los Artistas. J. Cañas", *Destino*, Barcelona, 298 (3 de abril de 1943), p.11, https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1337105

KARSUNKE, Griselda, "Josep Cañas i Cañas", en KARSUNKE, Griselda (com.), *Josep Cañas. Escultures*, Barcelona, Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura, 1992.

LÓPEZ HERNÁNDEZ, Haydée, "La Misión Universitaria del Valle del Mezquital en México (1936): ¿indigenismo o antropología liberales", *Revista de História da UEG*, 13(2), 2024, pp. 1-27, https://www.revista.ueg.br/index.php/revistahistoria/article/view/15231

LUMHOLTZ, Carl, *México desconocido. Cinco años de exploración entre las tribus de la Sierra Madre Occidental; en la Tierra caliente de Tepic y Jalisco, y entre los tarascos de Michoacán*, México DF, Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas, 2006.

MARTÍNEZ DE CARVAJAL, Ángel, "Eugenio D'Ors: Del noucentisme a la estética dirigida", *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, 16 (1984), pp. 629-642.

MARZO, Jorge Luis, "Arte moderno y franquismo. Los orígenes conservadores de la vanguardia y de la política artística en España" [en línea], 2006, pp. 21-30, https://www.soymenos.net/arte_franquismo.pdf

MATTA ABBUD, Alexa, "Tehuanismo: la invención del imaginario de las mujeres de Tehuantepec", *Designio*, 3/2 (2021), pp. 86-106, https://doi.org/10.52948/ds.v3i2.420

MELGAREJO, José Luis, *Los totonacas y su cultura*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 1985.

MÉRIDA, Carlos, "Purépecha (Estado de Michoacán)", *Carpeta/Porfolio: Trajes regionales mexicanos*, México DF, Editorial Atlante, 1945, https://www.museoreinasofia.es/colecciones/obra/purepecha-tabasco-michoacan

MONTOLIU, María, "La diosa lunar Ixchel sus características y funciones en la religión maya", *Anales de Antropología UNAM*, 21/1 (2010), pp. 61-78.

NAVARRETE, Federico, *Los Pueblos indígenas de México*, México DF, Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas, 2008.

NELKEN, Margarita, "Exposición Cañas", *Revista Hoy*, México DF, 807 (9 de agosto de 1952), apéndice Arte, s. pág.

NOVO, Javier, "Ignacio Zuloaga y su utilización por el franquismo", *Ondare*, 25 (2006), pp. 233-243.

PÉREZ MORENO, María Patricia, "Vida y existencia de las mujeres tzeltales: una lucha por nuestro reconocimiento parejo", *Desacatos*, 76, 2024, pp. 18-35.

POZAS, Isabel H. de, "La posición de la mujer dentro de la estructura social tzotzil", *Revista mexicana de ciencias políticas y sociales*, 18/5 (1959), pp. 565-575.

REAL ACADEMIA DE LA HISTORIA (HISTORIA HISPANICA), "José Cañas Cañas. Dibujante. Escultor", https://historia-hispanica.rah.es/biografias/9750-jose-canas-canas

REINA AOYAMA, Leticia Mayola, "Las mujeres zapotecas del istmo de Tehuantepec-México en el siglo XIX", *Nuevo mundo. Mundos nuevos*, 2015, https://doi.org/10.4000/nuevomundo.68503

REINOSO, Irving, *Primo Tapia de la Cruz. El mártir del agrarismo de Michoacán*, Ciudad de México, Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revoluciones de México, 2025.

RIPOLL, Blanca, "La revista Destino (1939-1980) y la reconstrucción de la cultura burguesa en la España de Franco", *Amnis*, 14 (2015).

RIVAS, Mercedes, "Hacia un nuevo lenguaje escultórico", *Cuadernos Fundación Mapfre*, 41 (2009), pp. 6-49.

RODRÍGUEZ SORIANO, Roberto, "Apuntes para una genealogía de la construcción corporal del indígena en México desde las representaciones visuales", en REYNOSO, Manuel, VIRTO, María Centeocihuatl, ESCOBEDO, Isadora y JUÁREZ, Irving (coords.), *Atlas de la memoria. Experimentos con la verdad*, Cuernavaca, Universidad Autónoma del Estado de Morelos, 2025, pp. 163-199.

SCHEFFLER, Lilian, *Grupos indígenas de México*, México DF, Panorama Editorial, 1986.

Hacia una estrategia de accesibilidad y visibilidad del patrimonio contemporáneo: análisis y diagnóstico del sistema de gestión de la información de Andalucía

Towards a strategy for accessibility and visibility of contemporary heritage: analysis and diagnosis of the information management system in Andalusia

Mar Loren-Méndez [1]; Patricia Ferreira Lopes [2]; Blanca del Espino Hidalgo [3] y Marta García de Casasola Gómez [4]

Universidad de Sevilla
Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Depto. Historia, Teoría y Composición Arquitectónicas [1] [4]; Depto. de Expresión Gráfica Arquitectónica [2] y Depto. Urbanística y Ordenación del Territorio [3].
Av. de la Reina Mercedes, 2. 41012 – Sevilla
marloren@us.es [1]; pwanderley@us.es [2]; bdelespino@us.es [3]; mgcasasola@us.es [4]
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-1154-0526 [1]; https://orcid.org/0000-0002-3886-9698 [2]; https://orcid.org/0000-0002-1442-7385 [3]; https://orcid.org/0000-0002-5308-5322 [4]
Fecha de envío: 5/3/2025. Aceptado: 4/6/2026
Referencia: *Santander. Estudios de Patrimonio*, 9 (2026), pp. 307-338.
DOI: https://doi.org/10.22429/Euc2026.sep.09.08
ISSN-L e ISSN 2605-4450 (ed. impresa) / ISSN 2605-5317 (digital)
Este trabajo se enmarca en el Proyecto de investigación *INfraestructura de gestión de datos de PAtrimonio ConTempOráneo. [INPACTO]*, TED2021-130882B-I00, financiado por MICIU/AEI/10.13039/501100011033/ y por la "Unión Europea NextGenerationEU/PRTR", concedido a la Universidad de Sevillay realizado junto al Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico (IAPH). Expone, además, resultados en el marco de la Cátedra Unesco en Patrimonio Urbano Contemporáneo CREhAR (Creative Research and Education on heritage Assessment and Regeneration), en el convenio entre Unesco y Universidad de Sevilla.

Resumen: Esta investigación se centra en el patrimonio inmueble contemporáneo ofreciendo un protocolo para el análisis y diagnóstico de los Sistemas de Información de Patrimonio Cultural (SIPC) con el fin de mejorar la accesibilidad y visibilidad. Para ello, el estudio revisa las experiencias en la documentación del patrimonio contemporáneo a nivel estatal y andaluz, aportando su contextualización internacional; realiza un diagnóstico detallado del SIPC andaluz desde la experiencia del usuario; genera un protocolo de cara a identificar las limitaciones de los SIPC en materia de información y funciones, y, por último, aporta estrategias para mejorar la accesibilidad y visibilidad del patrimonio contemporáneo tanto en los SIPC existentes como para los futuros.

Palabras clave: patrimonio cultural; patrimonio inmueble contemporáneo; sistema de gestión de la información patrimonial; patrimonio moderno; documentación patrimonial.

Abstract: This research focuses on contemporary immovable heritage, offering a protocol for the analysis and diagnosis of Cultural Heritage Information Systems (CHIS) in order to improve accessibility and visibility. To this end, the study reviews experi-

ences in the documentation of contemporary heritage at the national and Andalusian levels, providing also an international context; develops a detailed diagnosis of the Andalusian CHIS from the user's perspective; generates a protocol to identify the limitations of CHIS in terms of information and functions, and, finally, provides strategies to improve the accessibility and visibility of contemporary heritage in both existing and future CHIS.

Keywords: cultural heritage; contemporary immovable heritage; heritage information management system; modern heritage; heritage documentation.

*****

1. Introducción. Políticas culturales para la gestión de la información del patrimonio

La gestión de la información ocupa un lugar central en la accesibilidad y visibilización patrimonial. En España el desarrollo de estos procesos tiene su origen en el periodo de desarrollo de las políticas culturales autonómicas que se inicia a finales del siglo XX, como consecuencia de la transferencia de las competencias del Gobierno una vez aprobada la Constitución española de 1978. A partir de la primera ley de patrimonio nacional democrática, aún hoy vigente, la Ley 16/1985 del Patrimonio Histórico Español,[1] tiene lugar un ordenamiento jurídico en el ámbito autonómico que se formula de manera desigual, como consecuencia de las diferentes características de los territorios, entre otros factores. La tarea se enmarca bajo el paraguas de la tutela, entendida como el conjunto de actividades encaminadas a la investigación, la protección jurídica, la conservación y la difusión del patrimonio, según el marco legislativo vigente andaluz.[2] Una manera de proceder que tiene como antecedente la identificación y la documentación del patrimonio que se inicia con la realización de un conjunto de catálogos monumentales desarrollados por provincias en el primer cuarto del siglo XX. Un campo de trabajo que se ha visto sometido a una importante transformación como consecuencia de la implementación de las nuevas tecnologías.

Desde los primeros registros del patrimonio, formalizados como inventarios y catálogos iniciados por órdenes a través de los Reales Decretos publicados sucesivamente desde 1900 hasta finales de los años sesenta,[3] se ha

1 BOE, Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español, BOE-A-1985-12534 (Junio 1985).

2 BOE, Ley 4/2026, de 24 de marzo, de Patrimonio Cultural de Andalucía, BOE-A-2026-9798 (Mayo 2026).

3 MUÑOZ COSME, Alfonso. "Catálogos e inventarios del patrimonio en España", en *El catálogo monumental de España (1900-1961): investigación, restauración y difusión*, Madrid, Secretaría

avanzado hacia los Sistemas de Información de Patrimonio Cultural (en adelante SIPC), promoviendo la digitalización y facilitando la sistematización y el archivo de la documentación, pero, sobre todo, mejorando la difusión y la accesibilidad a los recursos generados. Se trata de un proceso de trabajo que no ha sido ajeno a las cuestiones planteadas desde los diferentes textos internacionales de referencia en el campo del patrimonio y que se alinea con la permanente puesta al día de los conceptos y las metodologías que lo caracterizan. En este sentido, los Puntos de Información Cultural (PIC) constituyen un hito (1979) como primera ficha de información patrimonial informatizada en España, encontrando posteriormente en la Carta de Cracovia (2000)[4] el impulso necesario para asumir la necesidad de implementar el uso de las nuevas tecnologías.[5]

En efecto, a lo largo de las últimas décadas se han perfeccionado métodos, técnicas y sistemas de gestión de la información con vistas a la transición digital de la documentación del patrimonio cultural. Todos esos avances han permitido desde el modelado digital enriquecido de información, hasta la creación de sistemas de gestión de datos con enlaces (*Linked Open Data*), modelos de conocimiento (*Knowledge model)* o modelos de ontología estándar específico para el patrimonio cultural como el CIDOC-CRM.[6] Asimismo, la reciente incorporación de la Inteligencia Artificial (IA) en trabajos de registros, identificación y generación de información patrimonial, ha permitido llevar a cabo trabajos altamente transdisciplinares y de gran escala, abriendo nuevos campos de investigación en el ámbito del patrimonio. Está claro que el aumento de las posibilidades y los avances nos brinda la oportunidad de averiguar el punto de partida para trazar criterios futuros, desde una prioridad de objetivos, teniendo en cuenta tanto las posibilidades como las limitaciones.

General Técnica, 2012, pp. 13-36.

4 KADLUCZKA, Andrzej; CRISTINELLI, Giuseppe y ZÁDOR, Mihály (dir.), "Carta de Cracovia 2000 Principios para la Conservación y Restauración del Patrimonio Construido", *Astragalo: Cultura de la Arquitectura y la Ciudad*, 17 (2001), pp. 127-134.

5 QUINTILLA CASTÁN, Marta y AGUSTÍN-HERNÁNDEZ, Luis, "Los Sistemas de Documentación como instrumento de conservación del Patrimonio Arquitectónico. Experiencias en España y Europa", *Erph Revista electrónica De Patrimonio Histórico,* 32 (2023), pp. 41–75. FERREIRA LOPES, Patricia, "Flujos de trabajo digitales en la documentación del patrimonio industrial inmueble. La cadena de datos del proyecto PITGUADIANA", *Santander. Estudios De Patrimonio*, 7 (2024), pp. 149–170.

6 ICOM, Conceptual Reference Model CIDOC-CRM. FERREIRA-LOPES, Patricia y GRACIA GONZÁLEZ, Elena, "Performing a Systematic Literature Review on the Implementation of the CIDOC CRM in Cultural Heritage. *ACM Journal on Computing and Cultural Heritage,* 18 (2025), pp. 1-16.

El presente artículo es resultado del proyecto de investigación y transferencia INPACTO,[7] que se desarrolla dentro del Plan de Recuperación, Transformación y Resiliencia, respondiendo concretamente a la necesidad de la transición digital y ecológica de las administraciones españolas. La transferencia de competencias a las autonomías en materia de patrimonio ha hecho posible acercar a la ciudadanía e intensificar la labor de la tutela patrimonial en España, no obstante, ha repercutido en limitaciones de visibilidad y accesibilidad del patrimonio a nivel nacional, dada la dispersión y heterogeneidad de la información patrimonial, capacidades y funcionalidades de dichos sistemas de datos autonómicos.

Con el fin de aportar estrategias frente a estas limitaciones, el proyecto trabaja en trazar directrices para aportar posibles mejoras a los SIPC. Para ello, se centra en el patrimonio inmueble contemporáneo dentro de los SIPC, aunque sus procesos serán transferibles a otras categorías patrimoniales, y tiene como resultado principal el diseño y desarrollo de un sistema federado para incrementar el conocimiento e intercomunicación de la información relacionada con el patrimonio contemporáneo a nivel autonómico, nacional e internacional. Desde los años noventa del pasado siglo, la Unesco ha señalado reiteradamente su baja representatividad en la Lista de Patrimonio Mundial, fruto de la baja apreciación social e institucional de esta categoría patrimonial, hecho que repercute en su baja protección, y con ello su desaparición. Dado que en la actualidad no existe una definición compartida y un consenso sobre a qué nos referimos cuando hablamos de "patrimonio contemporáneo" (en inglés *Modern Heritage*), explicitamos que en el marco de la presente investigación asumimos como ámbito de estudio el rango temporal asociado a la Edad Contemporánea (1789 hasta la actualidad), denominada en inglés *Modern Era* o también *Late Modern Period*. Nos alineamos así con el ámbito temporal del *Modern Heritage Programme*, proyecto realizado por la Unesco, junto con Icomos y Docomomo International en 2001, con el objetivo de identificar, documentar y promover esta categoría patrimonial.[8]

---

7 Proyecto "Infraestructura de gestión de datos de Patrimonio Contemporáneo. [INPACTO]", TED2021-130882B-I00, financiado por MCIN/ AEI/10.13039/501100011033/ y por la "Unión Europea NextGenerationEU/PRTR". El estudio también se enmarca en la ayuda RYC2022-036213-I financiada por MICIU/AEI/10.13039/501100011033 y por los "FSE+". Expone además resultados en el marco de la Cátedra Unesco en Patrimonio Urbano Contemporáneo CREhAR (Creative Research and Education on heritage Assessment and Regeneration) concedido a la Universidad de Sevilla y realizado junto al Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico (IAPH).

8 LOREN-MÉNDEZ, Mar y ALONSO-JIMÉNEZ, Roberto F., "What is Modern Heritage? A Methodology to Bridge the Research Gap in This Emerging Category of the Built Environment", *Heritage*, 8 (2025), 302; LOREN-MÉNDEZ, Mar y ALONSO-JIMÉNEZ, Roberto F., "Modern Heritage on the UNESCO World Heritage List: Invisibility and Representation of Cultural Heritage from the Late Modern Period", *Heritage & Society*, (2026), pp. 1-23.

Tomando como caso de estudio el estado español, el proyecto realizó por vez primera un estudio de los SIPC de las Comunidades Autónomas CCAA: un análisis comparativo de carácter deductivo, en el que se identifican la información y funciones más pertinentes para diagnosticar la visibilidad y accesibilidad del patrimonio inmueble en general, y del patrimonio contemporáneo en particular. Habiendo concluido que existen lagunas y deficiencias significativas que dificultan el conocimiento de dicho patrimonio, se identifican tres casos que destacan por sus más y mejores capacidades y funcionalidades para acceder su información: Andalucía (en adelante, Guía Digital), Aragón (SIPCA), y País Vasco (Ondarrea).[9] Tras este estudio comparativo previo se concluye que la Guía Digital es el SIPC que ofrece el mayor número de capacidades y funcionalidades para el patrimonio en general y del patrimonio inmueble contemporáneo en particular. Junto con ello, constituyendo la identificación temporal una función central para el patrimonio contemporáneo, la Guía Digital es la única que recoge la búsqueda avanzada de patrimonio arquitectónico de la Edad Contemporánea. Desde el punto de vista de la sistematización de la información, utiliza además un tesauro propio enlazado a los registros.

Además, entre los tres casos antes mencionados, la Guía Digital es la que posee un nivel de acceso mayor a sus datos, con un formato de datos abiertos gracias a una Interfaz de Programación de Aplicaciones (API). Aunque el País Vasco tiene varias APIs en datos abiertos, no es el caso de Ondarrea, dicha página accede a una API para sus datos, y es posible encontrar dichos datos, la API no está documentada. Por último, y en cuanto a la licencia de uso de la información de la Guía, esa tiene una licencia-tipo *Creative Commons Reconocimiento 3.0* . Asimismo, el presente estudio se centra en dicho caso porque dentro de sus actuales capacidades permite también descargar los datos de búsqueda mediante un formato interoperable (como el formato CSV) posibilitando analizar los registros y sus datos.

En este sentido, este artículo tiene como objetivo general contribuir a la mejora de la accesibilidad y visibilidad de los SIPC. El proceso de investigación fue desarrollado en 4 fases: 1) Estudiar y revisar las experiencias en la documentación del patrimonio contemporáneo a nivel estatal y andaluz, aportando su contextualización internacional; 2) Realizar un diagnóstico detallado de la Guía Digital desde la experiencia del usuario, basado en la metodología previa de análisis de los SIPC de España;[10] 3) Generar un proto-

9 LOREN-MÉNDEZ, Mar; ALONSO-JIMÉNEZ, Roberto F.; FERREIRA-LOPES, Patricia, y PINZÓN-AYALA, Daniel, "En busca del patrimonio cultural inmueble contemporáneo. Análisis comparativo de la accesibilidad y visibilidad de los Sistemas de Información del Patrimonio Cultural Inmueble en España", *Ge-Conservacion*, 27/1 (2025), pp. 36-47.

10 LOREN-MÉNDEZ, Mar, ALONSO-JIMÉNEZ, Roberto F., FERREIRA-LOPES, Patricia, y

colo, una *secuencia detallada de un proceso de actuación científica, técnica* potencialmente aplicable a los distintos SIPCs a nivel nacional, de cara a identificar las limitaciones de los mismos en materia de información y funciones; 4) Aportar así estrategias para la mejora de accesibilidad y visibilidad del patrimonio contemporáneo desde los sistemas existentes, así como para diseñar y desarrollar nuevos SIPCs.

2. Experiencias en la documentación del patrimonio contemporáneo: el caso andaluz

2. 1. El registro del patrimonio contemporáneo en España y su contextualización en el panorama internacional

El registro del patrimonio contemporáneo presenta una particularidad especialmente determinante si lo comparamos con la gestión de la información de aquel patrimonio más alejado en el tiempo: al cubrir el patrimonio desde finales del XVIII hasta la actualidad, parte del mismo ha surgido casi al mismo tiempo que se desarrollan las herramientas que van a emplearse para su catalogación y que dan lugar a los SIPC que hoy en día conocemos. Como han puesto de manifiesto algunos estudios, *la preservación del patrimonio nos está sobrepasando*, en la medida en que cada nueva ley de patrimonio o directriz marcada desde el ámbito internacional ha acercado al presente la fecha para considerar una arquitectura digna de preservación.[11]

La catalogación del patrimonio tiene, tal y como se ha apuntado anteriormente, un largo recorrido en España,[12] iniciándose a partir de la aprobación de las primeras leyes de patrimonio, donde se consideran únicamente los bienes inmuebles y objetos muebles de interés que tengan una "antigüedad no menor de un siglo".[13] Una consideración que se va modificando a partir de la permanente actualización y amplificación del concepto de patrimonio, abordándose la documentación y catalogación del patrimonio contemporáneo a finales de los noventa, de la mano de iniciativas lideradas por la Fundación Docomomo Ibérico y especialmente vinculadas a la arquitectura del movimiento moderno incluida en el período de 1925-1965 y posteriormente ampliado hasta 1975. Este referente ha generado un cierto debate en lo que

PINZÓN-AYALA, Daniel, "En busca del…", p.4.

11 KOOLHAAS, Rem y OTERO-PAILOS, Jorge, *Preservation is overtaking us*, New York, Columbia University, 2014.

12 REAL ACADEMIA DE LA HISTORIA, Ley de 4 de marzo de 1915 de Conservación de Monumentos Histórico Artísticos, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 66 (1915).

13 BOE, *Ley de 13 de mayo de 1933 relativa al Patrimonio Artístico Nacional*, BOE-A-1933-4495 (Mayo 1933).

respecta a la cronología en la que se enmarca el patrimonio contemporáneo y su relación con un lenguaje moderno propio de esta arquitectura. El debate se ha movido entre una duplicidad de cuestiones, entre las que se encuentra *lo moderno como estilo y lo contemporáneo como histórico*.[14]

En este sentido, es necesario aportar una aclaración terminológica y conceptual que revise el panorama internacional, el ámbito español y el contexto regional andaluz. En el panorama internacional el término "Modern Heritage" partió de la consideración estilística del "Movimiento Moderno" y la "Modern Architecture", ampliando finalmente su cronología desde finales del XVIII hasta la actualidad. Algo similar ha ocurrido en el ámbito nacional donde el arco temporal llega hasta el presente, pasando del Patrimonio del siglo XX al reconocimiento de la Arquitectura Contemporánea. Una acepción que en el contexto andaluz está consolidada desde finales de los noventa como patrimonio contemporáneo (Fig. 1).

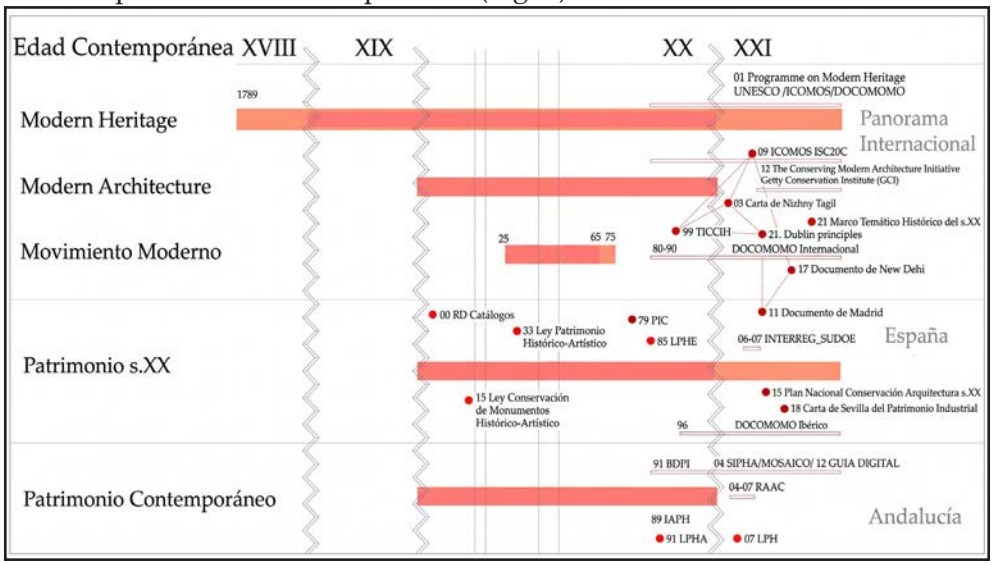


Fig. 1. *Revisión terminológica y ámbito temporal del patrimonio contemporáneo*

Sin embargo, revisadas la legislación autonómica andaluza[15] y la estatal española, es posible afirmar que no existe una referencia expresa al recono-

14 GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Plácido, "Ser modernos y parecerlo. Una reflexión sobre la patrimonialización de la arquitectura y el urbanismo del siglo XX", en JUNTA DE ANDALUCÍA, *Re-habitar el Carmen. Un proyecto sobre patrimonio contemporáneo*, Sevilla, Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico, 2019, pp. 44.

15 La reciente Ley de Patrimonio Cultural de Andalucía, de 24/03/2026, aprobada el 7 de abril de 2026, incluye referencias a su catalogación urbanística y criterios para su intervención, si bien no entrará en vigor hasta abril de 2027, con posterioridad a la publicación de este trabajo.

cimiento del patrimonio contemporáneo, a pesar de que muchas de las leyes que se han ido reemplazando sí han actualizado otras cuestiones relacionadas, fundamentalmente, con el reconocimiento del contexto y el paisaje (en todas sus dimensiones temporales) como escenario en el que situar al hecho patrimonial. Encontramos referencias a otros patrimonios emergentes, de manera que muchos de estos textos hacen alusión al patrimonio etnológico, así como al patrimonio industrial, categorías consideradas patrimonio contemporáneo, aunque no de manera exclusiva. La catalogación se ha realizado en el contexto de iniciativas que, tanto a nivel nacional como internacional, están abordando su documentación, sistematizando el acceso a la información y avanzando sobre su caracterización. Una tarea que se lleva a cabo bajo el amparo de los textos y cartas internacionales de referencia en el campo del patrimonio, atendiendo de manera especial a aquellas que se formulan para abordar su especificidad, muy centrados en el siglo XX y en el patrimonio industrial.[16]

Será el Documento de Madrid (2011) redactado en el marco de trabajo delimitado por el Comité Científico del Patrimonio del Siglo XX de Icomos Internacional (ISC20C) bajo el título "Criterios de Conservación del Patrimonio Arquitectónico del siglo XX" el que apuntará la necesidad de desarrollar de manera preventiva inventarios del patrimonio arquitectónico del siglo XX. Una tarea desigualmente realizada que encuentra antecedentes en algunas comunidades autónomas como Andalucía y que marcará el paso de posteriores documentos como el Plan Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural del siglo XX.[17] Una etapa de mejora de los procesos de catalogación del patrimonio contemporáneo que va más allá del registro, avanzando hacia la identificación de valores y la significación patrimonial, sin renunciar a la necesidad de establecer tipologías que sirvan para la organización del trabajo.

Este plan nacional está en la actualidad siendo sustituido, en lo que se refiere al patrimonio arquitectónico, por el Plan Nacional de arquitectura

16 En concreto: TICCIH, *Carta de Nizhny Tagil sobre el Patrimonio Industrial, Comité Internacional para la Conservación del Patrimonio Industrial*, 2003. ICOMOS, *Documento de Madrid. Criterios de Conservación del Patrimonio Arquitectónico del s.XX*, 2011. ICOMOS, *The Dublin Principles. Principles for the Conservation of Industrial Heritage Sites, Structures, Areas and Landscapes, 2011*. ICOMOS, *Documento de Madrid-New Delhi. Approaches to the conservation of twentieth-century cultural heritage*, 2017. SOBRINO SIMAL, Julián y SANZ CARLOS, Marina (eds.), *Carta de Sevilla de Patrimonio Industrial. Los retos del siglo XXI*, Sevilla, Centro de Estudios Andaluces, Consejería de la Presidencia, Administración Pública e Interior, 2018. ICOMOS y GETTY CONSERVATION INSTITUTE, *Twentieth-Century Historic Thematic Framework*, 2012.

17 MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE, *Plan Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural del siglo XX*, 2015, https://www.cultura.gob.es/planes-nacionales/dam/jcr:fafab665-7e31-4da9-b897-180d8fd0eb0d/06-maquetado-patrimoniocultural-sxx.pdf

contemporánea, hecho que confirma de nuevo las dificultades temporales y terminológicas de este patrimonio.[18]

En lo que respecta a la clasificación estilística y tipológica, el programa de Unesco establece una serie de categorías para investigar el patrimonio de este periodo, muy focalizadas en la cuestión estilística: movimiento moderno, patrimonio industrial, expresionismo, art nouveau, art deco, eclecticismo, muralismo, racionalismo, constructivismo y otras acepciones,[19] reforzando, una vez más, la visión de estas arquitecturas desde cuestiones relacionadas con el lenguaje.[20]

A partir de estas directrices marcadas, el Getty Conservation Institute (GCI) en colaboración con Icomos puso en marcha (2009) la definición del *Twentieth-Century Historic Thematic Framework*, asumiendo la necesidad de reformular los grandes temas que deben servir para caracterizar este patrimonio. El Comité Científico Internacional para el Patrimonio del Siglo XX de Icomos (ISC20C) ha liderado un proyecto con el objetivo de ir más allá de las obras arquitectónicas y tratar de tener en cuenta el contexto histórico global en el que se crearon. Diez grandes temas se definen para investigar sobre la arquitectura del siglo XX, que recorren los procesos de crecimiento urbano, desarrollo tecnológico y agrícola, entre otros.[21]

A partir de la primera década del siglo XXI hasta la actualidad, la catalogación del patrimonio contemporáneo se ha intensificado y alcanzado un nivel de desarrollo amplio. Los procesos se han caracterizado por dar el paso de lo estilístico a lo tipológico, hasta llegar a lo temático. Una manera de enfocar el registro de estos bienes que se alinea con los criterios marcados en el panorama internacional, focalizando el trabajo en la significación de los bienes, en la identificación de lo que tiene valor desde una aproximación argumentativa al discurso.

2. 2. Los sistemas de información sobre patrimonio cultural en Andalucía

El interés de la administración andaluza en la información sobre los bienes patrimoniales ha sido constante y creciente desde que la Comunidad Autó-

18 En proceso de redacción el documento MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE, *Plan Nacional de Arquitectura Contemporánea*; https://www.cultura.gob.es/planes-nacionales/planes-nacionales/arquitectura-contemporanea.html

19 VAN OERS, Ron y HARAGUCHI, Sachiko (eds.), *World Heritage Papers 5*, Paris, UNESCO World Heritage Centre, 2003.

20 JOKILEHTO, Jukka, "Continuity and change in recent heritage", en VAN OERS, Ron y HARAGUCHI, Sachiko (eds.), *World Heritage Papers 5*..., pp. 102-109.

21 MARSDEN, Susan y SPEARRITT, Peter (coord..), *Marco temático histórico del siglo XX: Una herramienta para evaluar sitios patrimoniales*, Los Angeles, Getty Conservation Institute, 2021.

noma adquiriese las competencias en materia de cultura y patrimonio, tanto en sus instituciones públicas como en el seno de la universidad, con líneas de investigación específicas en la gestión de información patrimonial. Esto puede mostrarse con la creación, en 1991, del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico (IAPH). Desde el Centro de Documentación del IAPH se desarrolló el Sistema de Información del Patrimonio Histórico de Andalucía (SIPHA), con una colaboración continuada en su seno con la investigación en la Universidad de Sevilla a través de proyectos.

El SIPHA, el primer predecesor de la Guía Digital del Patrimonio Cultural de Andalucía, estaba concebido como una herramienta integrada[22] que recogiese los trabajos de documentación del patrimonio cultural andaluz independientemente de su tipología. Además, desde el inicio se concibió como un recurso enfocado a distintos tipos de agentes patrimoniales, no necesariamente especialistas.

EVOLUCIÓN DE LAS HERRAMIENTAS DE GESTIÓN DE LA INFORMACIÓN PATRIMONIAL EN ANDALUCÍA

ABRIENDO CAMINO. LAS PRIMERAS HERRAMIENTAS (1990-2000)	CONSOLIDACIÓN Y SERVICIOS WEB (2000-2012)	CONSULTA WEB INTEGRADAS Y APERTURA DE DATOS (2012-2020)
SIBIA: base de datos de patrimonio arquitectónico. ETNO: base de datos de patrimonio etnológico. Catálogo y Bienes Muebles: bases de datos de Bienes muebles. ARQUEOS: base de datos de patrimonio arqueológico.	SIPHA: Sistema de Información del Patrimonio Histórico de Andalucía. Banco de imágenes/ Localizador cartográfico del patrimonio cultural. DOCUSUB: base de datos de Bienes muebles y de patrimonio arqueológico subacuático.	Guía Digital del Patrimonio Cultural (conectada a MOSAICO: sistema de información y gestión de bienes culturales). Repositorio de Activos Digitales.

Fig. 2. *Evolución de las herramientas de gestión de la información patrimonial en Andalucía.* Basado en la información proporcionada en JUNTA DE ANDALUCÍA, "Al territorio. 30 años al servicio del patrimonio cultural en Andalucía", *Revista PH*, 100 (2020), separata especial, p. 81

Hasta ese momento, existían bases de datos con orientaciones disciplinares muy diversas procedentes de fuentes de información, en su mayor parte en papel, localizadas en distintas áreas de la administración andaluza (Fig. 2).[23] Paralelamente, se desarrollaban dos aspectos que fueron añadidos

22 MUÑOZ CRUZ, Valle, "Hacia un sistema integrado del Patrimonio Histórico de Andalucía: la base de datos del Patrimonio Inmueble", *Boletín PH del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, 37 (2001), pp. 223-229.

23 Las bases de datos SIBIA (patrimonio arquitectónico), ARQUEOS (patrimonio arqueológico), ETNO (patrimonio etnológico), DOCUSUB (patrimonio arqueológico subacuático) o MUEBLE (patrimonio mueble), incluían inventarios, expedientes de protección, documentos

al sistema y que lo dotaron de mayor calidad: la localización espacial de los bienes en los registros y la elaboración del Tesauro del Patrimonio Histórico Andaluz.[24]

SIPHA estuvo plenamente operativo a partir de 2004 con información de cerca de 70 000 bienes culturales. Asimismo, se incorporaron un banco de imágenes asociado y un localizador cartográfico.[25] Posteriormente, desde la Dirección General de Bienes Culturales de la Consejería competente en materia de Cultura se lanza MOSAICO.[26]

Este sistema se convirtió en la fuente de datos de lo que hoy conocemos como la Guía Digital del Patrimonio Cultural de Andalucía,[27] que se desarrolla, a partir de 2012, junto con el Repositorio de Activos Digitales,[28] El proyecto "Datos Abiertos del Patrimonio Cultural Andaluz"[29] dio lugar a una nueva versión de la Guía Digital: una plataforma de datos abiertos

técnicos, proyectos de intervención o de excavación arqueológica. Ver JUNTA DE ANDALUCÍA "Al territorio. 30 años al servicio del patrimonio cultural en Andalucía", *Revista PH*, 100 (2020), separata especial, p. 77.

24 Cuenta actualmente con más de 17.000 términos. Ver CONSEJERÍA DE TURISMO, CULTURA Y DEPORTE, *Tesauro de patrimonio histórico Andaluz*, 2024, https://guiadigital.iaph.es/tesauro-patrimonio-historico-andalucia

25 En un primer momento, solo era accesible desde los servicios de la consejería competente en materia de cultura y, a través de internet, a equipos externos asociados al proyecto. Este primer paso hacia la documentación colaborativa permitió la contribución de otras entidades, como la Universidad de Sevilla. A nivel de consulta, más tarde se incorporó para el patrimonio inmueble la posibilidad de acceder, mediante un servicio web, la denominada base de datos para el patrimonio inmueble (BDPI), que diferenciaba los bienes en función de sus valores arqueológicos, arquitectónicos, artísticos y/o etnológicos.

26 En este sistema se integran todas las bases de datos que se habían desarrollado de forma sectorial, añadiendo a las que contenían información o registros sobre bienes patrimoniales las relativas a expedientes de protección y bienes protegidos, competencia de los servicios centrales de la Consejería. Ver ESCALONA CUARESMA, María José, "El sistema de información para la gestión del patrimonio Histórico Andaluz", en AA.VV., *Actas del XI Congreso Internacional de ingeniería de proyectos*, Universidad de Santiago de Compostela, Departamento de Ingeniería Agroforestal, 2007, pp. 1398-1408; y CONSEJERÍA DE CULTURA Y DEPORTE, *Catálogo general del Patrimonio Histórico Andaluz*, https://www.juntadeandalucia.es/organismos/culturapatrimoniohistoricoydeporte/areas/cultura/bienes-culturales/catalogo-pha/consulta.html

27 CONSEJERÍA DE CULTURA Y DEPORTE, *Guía Digital del Patrimonio Cultural de Andalucía*, https://guiadigital.iaph.es/

28 CONSEJERÍA DE CULTURA Y DEPORTE, *Repositorio de Activos Digitales*, https://repositorio.iaph.es/

29 Financiado mediante la orden de Incentivos para proyectos de aplicación del conocimiento (I+D+i) de la Consejería de Economía, Innovación, Ciencia y Empleo, orientado al tratamiento de datos patrimoniales abiertos para su difusión y reutilización por terceros.

enlazados, con una interfaz integrada e intuitiva que, además, incorpora sus datos al universo *Linked Open Data*.[30]

En los últimos años, los esfuerzos del IAPH en cuanto a la documentación han estado centrados en la incorporación de la ciudadanía en los procesos de identificación y su posterior volcado en los sistemas de información. Aprovechando el impulso dado por proyectos que han incorporado a la comunidad local en la salvaguarda del patrimonio,[31] se crea la Red de Agentes Informantes del Patrimonio Cultural de Andalucía[32] para incrementar de forma colaborativa la información que se difunde a través de la Guía Digital.

2. 3. La documentación del patrimonio contemporáneo andaluz y su inclusión en los sistemas de información

Paralelamente al desarrollo y crecimiento del SIPC andaluz, la incorporación de documentación sobre el patrimonio contemporáneo ha experimentado una evolución tanto en el concepto como en su volcado en las distintas bases de datos, así como en su difusión a la ciudadanía. Como ya se ha visto, el nutrido de los SIPC en Andalucía se ha producido y se produce, aún hoy, a raíz de distintas sistemáticas, ya sea por impulso de las administraciones, de proyectos concretos desarrollados eminentemente desde la investigación universitaria, o de la ciudadanía lo que, unido a lo expresado anteriormente, hace especialmente difícil identificar cuáles han sido los principales mecanismos mediante los que se ha documentado el patrimonio contemporáneo andaluz. No obstante, podemos identificar ciertos proyectos o iniciativas que han supuesto hitos en la incorporación de información sobre esta categoría patrimonial (Fig. 3).

Entre ellos, los primeros avances vinieron de la mano del estudio de la arquitectura del siglo XX y, más concretamente, del movimiento moder-

30 JUNTA DE ANDALUCÍA, "Al territorio. 30 años al servicio del patrimonio cultural en Andalucía", *Revista PH*, 100 (2020), separata especial, p. 7.

31 CARRERA DÍAZ, Gema, "La elaboración de planes de salvaguardia con participación ciudadana para el patrimonio inmaterial agropecuario y pesquero", *Revista PH*, 90 (2016), pp. 2-9. ESPINO HIDALGO, Blanca del, "Heritage Designation and Urban Territorial Balance in Andalusia (Spain): An Approach towards Collaborative Methods in Rural Areas", *Land*, 12/5 (2023). CARRERA DÍAZ, Gema; ESPINO HIDALGO, Blanca del y DELGADO MÉNDEZ, A, "Vernacular architecture and traditional trades. A view from Andalusia", en MILETO, C.; VEGAS, F.; CRISTINI, L. y GARCÍA SORIANO, L. (ed.), *Vernacular Heritage: Culture, People and Sustainability,* Valencia, UPV, 2022, pp. 789–796. FERREIRA-LOPES, Patricia y PIRES ROSA, M., "Metodología de captura y análisis de datos del patrimonio inmueble industrial de la Eurociudad del Guadiana", *Ge-conservacion*, *24*(1), 2023, pp. 56–68.

32 CONSEJERÍA DE CULTURA Y DEPORTE, *Red de Agentes Informantes del Patrimonio Cultural de Andalucía*, https://www.juntadeandalucia.es/organismos/iaph/areas/documentacion-patrimonio/red-agentes-informantes.html



Fig. 3. *Principales hitos y proyectos en la documentación y la elaboración de sistemas de información del patrimonio contemporáneo andaluz*

no.[33] Así, a finales de la década de los ochenta y comienzos de los noventa surgen trabajos de índole académica[34] que sentaron las bases para el primer Registro Docomomo Ibérico 1925-1965. Más adelante, desde el IAPH y la Dirección General de Arquitectura y Vivienda se desarrollará el proyecto "MoMo Andalucía" con difusión a la ciudadanía.[35] Los trabajos desarrollados en Docomomo Ibérico desde el IAPH y el Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Oriental y, posteriormente, por el Consejo Andaluz de Colegios Oficiales de Arquitectos, diversificaron tipologías, incluyendo industria, vivienda o equipamientos, así como la ampliación temporal del registro a 1975. Dicho estudio fue recientemente complementado en el proyecto "Otras

33 FERNÁNDEZ-BACA CASARES, Román, "La salvaguarda del patrimonio arquitectónico contemporáneo: un ejercicio de responsabilidad social", en JUNTA DE ANDALUCÍA, *Cien años de arquitectura en Andalucía. El Registro Andaluz de Arquitectura Contemporánea, 1900-2000*, e-ph Cuadernos, Sevilla, Consejería de Cultura 3, 2012, pp. 9-11.

34 PÉREZ ESCOLANO, Víctor; PÉREZ CANO, María Teresa; MOSQUERA ADELL, Eduardo y MORENO PÉREZ, José Ramón, *50 años de arquitectura en Andalucía, 1936-1986*, Sevilla, Consejería de Obras Públicas y Transportes y Dirección General de Arquitectura y Vivienda, 1986. PÉREZ CANO, María Teresa y MOSQUERA ADELL, Eduardo, *La vanguardia imposible: quince visiones de arquitectura contemporánea andaluza*, Sevilla, Consejería de Obras Públicas y Transportes, 1990.

35 ARJONES FERNÁNDEZ, Aurora, "AA. VV. MOMO Andalucía. Arquitectura del Movimiento Moderno en Andalucía 1925-1965. Catálogo de Exposición, Sevilla, 1999", Boletín de arte, 21, pp. 563-565.

arquitecturas del siglo XX en España al margen del Movimiento Moderno", que reconoce otros inmuebles en el mismo arco temporal.

Probablemente, el gran impulso a esta labor fue el proyecto del Registro Andaluz de Arquitectura Contemporánea (RAAC) entre 2004 y 2007, promovido por el IAPH junto con la Dirección General de Bienes Culturales y la Universidad de Sevilla[36] con equipos en las ocho provincias andaluzas que volcaban datos en SIPHA como experiencia pionera en la gestión compartida de información patrimonial. En 2006, al RAAC se incorporó el proyecto "ARCH XX SUDOE", facilitando su internacionalización, y en 2017 se incluyó en la web de la Fundación Arquia. En 2007 se permite el acceso separado a la Base de Datos de Arquitectura Contemporánea de Andalucía y, en 2010, al canal web de patrimonio contemporáneo del IAPH.[37]

Por otra parte, la confluencia temporal, histórica y cultural entre el inicio de la edad contemporánea y el proceso de industrialización en Europa hace que uno de los grandes grupos de bienes documentados en Andalucía corresponda al patrimonio industrial.[38] Aunque los primeros Bienes de Interés Cultural industriales en ser protegidos en Andalucía vinieron de la mano de la elaboración del Inventario de Arquitectura Popular y, posteriormente, su identificación como Lugares de Interés Etnológico, la lista fue ampliada de manos de estudios sobre patrimonio del siglo XX, mediante la publicación en 2004 del Registro Docomomo Ibérico de arquitectura de la industria y la elaboración del RAAC. En 2011 el IAPH promueve un proyecto de I+D+i para analizar y diagnosticar la información sobre el patrimonio industrial andaluz y sistematizarla para su incorporación en el sistema de información

36 LOREN MÉNDEZ, Mar, "Labor investigadora en el Registro Andaluz de Arquitectura Contemporánea", *PH Boletín del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico*, 64 (2007), pp. 74-78. LOREN MÉNDEZ, Mar, "Documenting, Cataloguing and Protecting the Architecture of the Twentieth Century: the Research Process, the Institutional Commitment, the Educational Transference", en *Responsibilities and opportunities in architectural conservation. Theory, education and practice*, The Center for the Study of Architecture in the Arab Region, 2 (2008), pp. 15-30. LOREN MÉNDEZ, Mar; PINZON-AYALA, Daniel y ALONSO-JIMÉNEZ, Roberto F., "Recognition of the Universal Value of less-represented heritage categories: the case of Modern Heritage of our built environment", en International handbook on research and design for the sustainability of heritage, University of Belgrade, Faculty of Architecture, 2023, pp. 85-93. GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Plácido, "Registro Andaluz de Arquitectura Contemporánea: metodología y balance del proyecto", *PH Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, 64 (2007), pp. 66-72.

37 SANTOFIMIA ALBIÑANA, Marta, "El IAPH presenta el nuevo canal web de patrimonio contemporáneo", *Revista PH*, 73 (2010), pp. 4-17.

38 FERREIRA LOPES, Patricia, "Exploring Andalusian industrial heritage through data science: breaking down the gaps and concerns to visualise opportunities", *Conservar Patrimonio*, 44 (2023), pp. 30–46.

de la Consejería y, en el mismo año, se incorpora al Plan Nacional de Patrimonio Industrial del IPCE.

En definitiva, los sistemas de información sobre el patrimonio cultural de Andalucía siguen evolucionando y creciendo y, con ellos, lo hace la documentación de su patrimonio contemporáneo. Desde la Guía Digital se incrementa y mejora la información gracias a la colaboración con la ciudadanía y las instituciones colaboradoras. En cuanto a su finalidad divulgativa, la Guía Digital ha incluido entre sus búsquedas prediseñadas, como veremos a continuación, las colecciones de Patrimonio Industrial y del RAAC.

3. Proceso inductivo de análisis de los SIPC. El caso del patrimonio inmueble contemporáneo en la Guía Digital.

En este apartado se procede a la realización de un análisis detallado, fundamentado en la información y capacidades identificadas en el estudio comparativo de los SIPC de España.[39] Se presentan los resultados del diagnóstico de la Guía Digital comenzando con la identificación del sistema en general, para después proceder al análisis y diagnóstico del patrimonio inmueble contemporáneo en particular (Fig. 4).

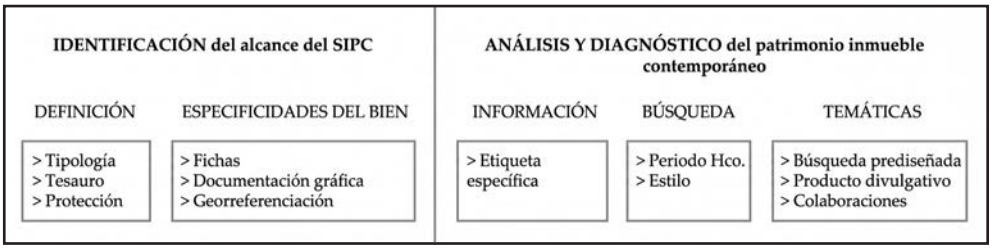


Fig. 4. *Esquema de los resultados del diagnóstico de la Guía Digital*

3. 1. Identificación del sistema de información de patrimonio cultural

3. 1. 1. Identificación y alcance

La plataforma de la Guía Digital está conformada de una serie de productos, información y capacidades que abarcan los tipos de patrimonio inmueble, mueble, inmaterial y paisaje cultural. Se observa que se trata de un sistema en el que los tipos de patrimonio que lo conforman tienen sus registros de manera separada.

39 LOREN-MÉNDEZ, Mar, ALONSO-JIMÉNEZ, Roberto F., FERREIRA-LOPES, Patricia, y PINZÓN-AYALA, Daniel, "En busca del…", p.4.

En cuanto a información, campos y características de datos de los registros de los bienes de la Guía Digital, se observan los siguientes:

- La caracterización contemplada del patrimonio inmueble —también denominada tipo— son: arquitectónica, arqueológica, etnológica.
- La información contenida en los registros incorpora terminologías enlazadas al tesauro del IAPH.
- En la Guía aparecen tres estados de protección (estado de tramitación del expediente de protección para su inclusión en el Catálogo general del Patrimonio Histórico de Andalucía): Incluido, Incoado e Inscrito. Además, se incluyen registros de patrimonio no protegido. El primer estado, Incluido, no nos aporta ningún registro. Asimismo, se presentan cuatro regímenes de protección: Bien de Interés Cultural BIC, Catalogación General, Inventario de Bienes Reconocidos y Zona de Servidumbre Arqueológica. Sin embargo, el inventario de bienes reconocidos no arroja ningún resultado, ni en el caso que nos ocupa del patrimonio inmueble, ni en el patrimonio mueble.
- Por último, aparecen las tipologías jurídicas: Conjunto histórico, jardín histórico, Lugar de Interés Etnológico, Lugar de Interés Industrial, Monumento y Paraje pintoresco, Sitio Histórico, Zona Arqueológica y Zona Patrimonial.

3. 1. 2 Información pormenorizada de cada bien. Fichas, documentación gráfica y georreferenciación

Una vez analizado el contexto general, en esta fase se ha analizado la información vinculada a cada registro. La Guía incluye para cada registro 5 apartados de información: "Identificación", "Descripción", "Protección", "Fuentes de información" y "Más información". Los cuatro primeros apartados contienen sus respectivos campos y subcampos. En el último no hay campos, sino que aparecen vínculos con posibles registros o productos que tienen algún tipo de relación con el registro consultado (Fig. 5).

El apartado "identificación" incluye campos como "Denominación", que se refiere al nombre del inmueble, "Otras denominaciones", "Código", referente a un código en formato numérico de los registros, "caracterización", "provincia" y "municipio".

En cuanto a la cuestión de temporalidad, la Guía Digital contempla en el apartado "Descripción" y en su campo "Clasificación" el subcampo "Periodo Histórico" que se reparten en "Prehistoria", "Edad Antigua", "Edad Media", "Edad Moderna" y "Edad Contemporánea".

Asimismo, dentro de "Descripción" incluye el subcampo "cronología" con el dato de un año específico y en el subcampo "Agente" cuando ha exis-

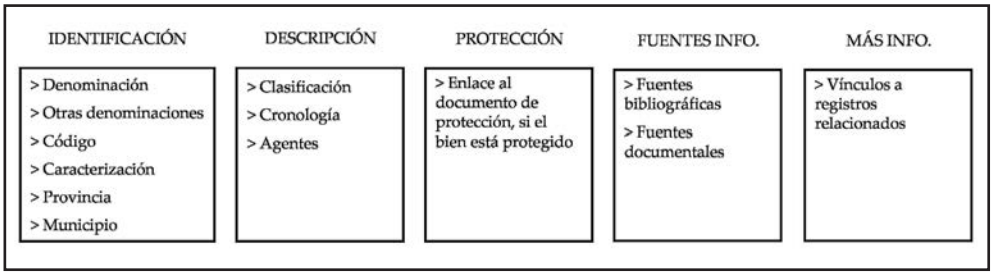


Fig. 5. *Estructura de contenidos de un registro de la Guía Digital*

tido alguna actuación se especifica tanto la fecha de la misma como la identificación del agente o de los agentes implicado(s).

En el apartado "Protección", se especifica la referencia del documento vinculado a su protección en el caso de que sea un bien protegido.

Se observa que en cada registro hay un apartado "Fuentes de información" en el cual aparecen tanto referencias a "Fuentes Bibliográficas" como a "Fuentes Documentales".

En cuanto a los documentos gráficos incluidos en las fichas, estos son fundamentalmente fotografías. En algún caso se pueden localizar planimetrías, pero en escaso número. El número de imágenes no es constante ni con un criterio homogéneo, ya que incluso hay fichas que no poseen ninguna imagen. Se observa que los documentos gráficos incluyen pies de imagen para cada una de ellas, en las que se aporta título, autoría, fecha y fuente. Con relación a las fechas de las imágenes, se observa que una gran parte tiene más de 10 años de antigüedad. Tampoco hay en los registros la localización de la toma de las fotografías. Todos los documentos gráficos asociados a las fichas se encuentran consultables en el Repositorio de Activos Digitales del IAPH, en donde se completa la información vinculada a cada uno, con los descriptores temáticos, formatos, derechos de imagen o signaturas.

Con relación a la georreferenciación, los registros disponen de un visor en donde se localiza con un punto el lugar exacto o aproximado en el que se ubica. No obstante, esta información no es descargable. No es posible obtener la dirección postal y las coordenadas geográficas.

Aparte del visor incrustado en cada registro, la Guía Digital ofrece también la posibilidad de una "Búsqueda Geográfica" en su página inicial por medio de un visor que contempla gran parte de los bienes inmuebles registrados en la Guía. Este visor permite filtrar por provincia, municipio, tipo de patrimonio (Inmueble, inmaterial, mueble urbano, paisaje cultural y rutas culturales) y por protección (sí o no). Además, permite la búsqueda por la denominación o palabras clave asociadas a la ficha del bien. En este caso, la

funcionalidad adicional que posee es la de enlazar con la ficha del bien. No obstante, no hay posibilidad de descarga en ningún formato y tampoco el visor permite personalizar capas o realizar análisis cuantitativo y/o cualitati-

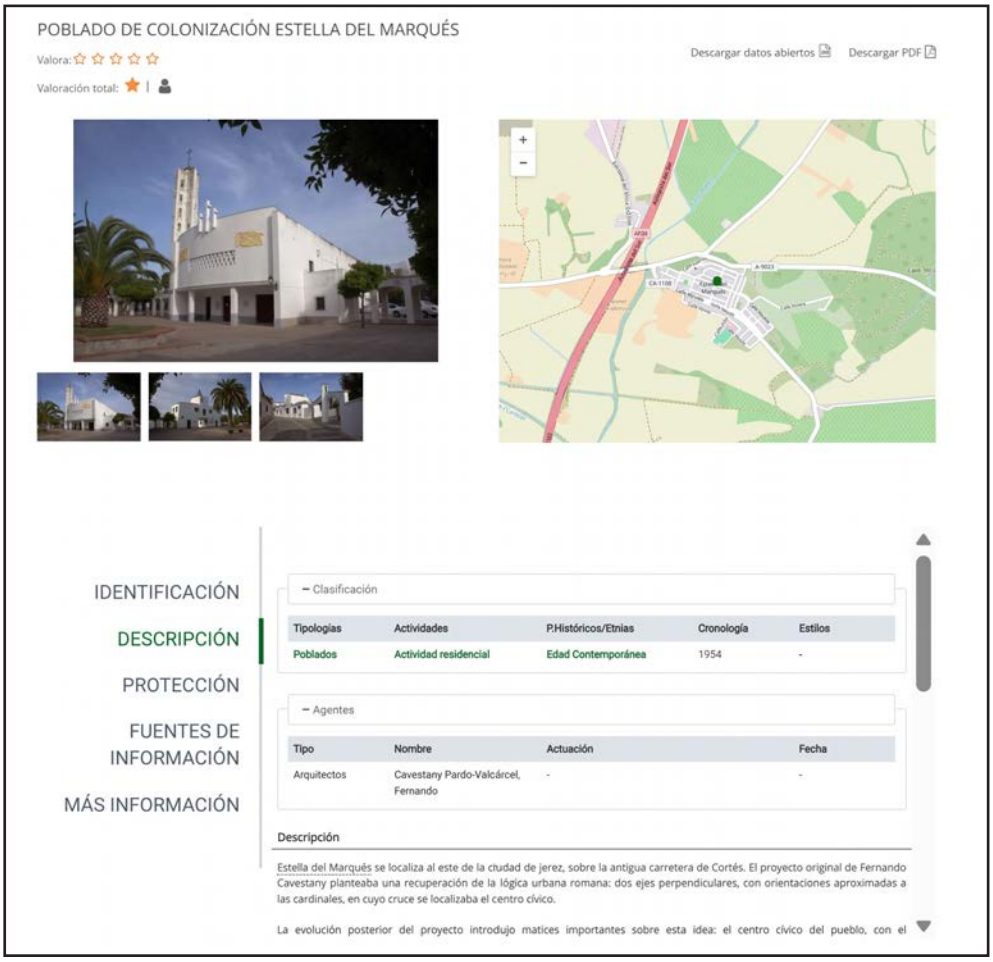


Fig. 6. *Ejemplo de uno de los registros de arquitectura contemporánea de la Guía Digital*. Se observa la estructura de apartados en: identificación, descripción, protección, fuentes de información y más información. Además, el contenido gráfico con fotografías del bien y el mapa que aporta su ubicación. Captura realizada el 16 de julio de 2025

vo. Asimismo, en cuanto a búsqueda por localización, mediante la búsqueda avanzada de la Guía, podemos hacer el filtrado por municipio y/o provincia (Fig. 6).

3. 2. Análisis y diagnóstico: capacidades de acceso e integración del patrimonio inmueble contemporáneo.

3. 2. 1. Información específica vinculada al registro

En primer lugar, se confirma que no es posible identificar todo el patrimonio inmueble contemporáneo, no existiendo una etiqueta específica para dicho patrimonio. En cuanto a la búsqueda mediante terminologías (etiqueta, estilo, tipología o líneas temáticas) asociadas al patrimonio contemporáneo se observa que en la búsqueda avanzada no existe la posibilidad de buscar por "patrimonio contemporáneo" o "patrimonio arquitectónico/inmueble contemporáneo", pero sí permite la búsqueda por períodos o estilos mediante filtrado en esos campos.

3. 2. 2. Búsqueda avanzada para la obtención de los registros de patrimonio inmueble contemporáneo.

En el buscador avanzado se pueden hacer búsquedas que facilitan la localización de registros del patrimonio inmueble contemporáneo en Andalucía. En el campo "Periodo Histórico" permite filtrar por "Edad Contemporánea". Si especificamos previamente la búsqueda sólo para "patrimonio inmueble" y de Categoría/tipo "Arquitectónica", nos ofrece un total de 4989 registros[40] (Fig. 7). De esos, existen bienes que pueden estar asociados a más de un "Período" y a más de una "Provincia". No se especifica el valor de su vinculación con cada periodo, y, por lo tanto, no es posible saber la relevancia del período contemporáneo; los resultados de la búsqueda presentan todos los bienes que tengan asociado el atributo seleccionado, de manera que también aparecen en el resultado del filtrado los bienes vinculados con otros períodos. De dichos bienes pertenecientes a la "Edad Contemporánea", 1054 poseen algún tipo de protección (cerca de 21% de los registros). Esta información se especifica con el BOE o BOJA que lo publica en el campo "Protección" de la ficha del registro, pero no existe un enlace a dicho documento para consultarlo de forma directa.

En cuanto al campo "Estilo" la Guía Digital nos ofrece múltiples opciones que recogen movimientos o expresiones artísticas. Dentro de nuestro caso de estudio podemos filtrar por: "Estilo Internacional", "Movimiento Moderno", "Estilo Racionalista", "Estilo Regionalista", "Modernismo", "Posmodernidad", entre muchos otros. No obstante, al realizar la búsqueda avanzada eligiendo alguno de estos estilos, como el "Estilo brutalista" o el

40 CONSEJERÍA DE CULTURA Y DEPORTE, *Guía Digital del Patrimonio Cultural de Andalucía*. Datos recogidos en 16 de julio de 2025.

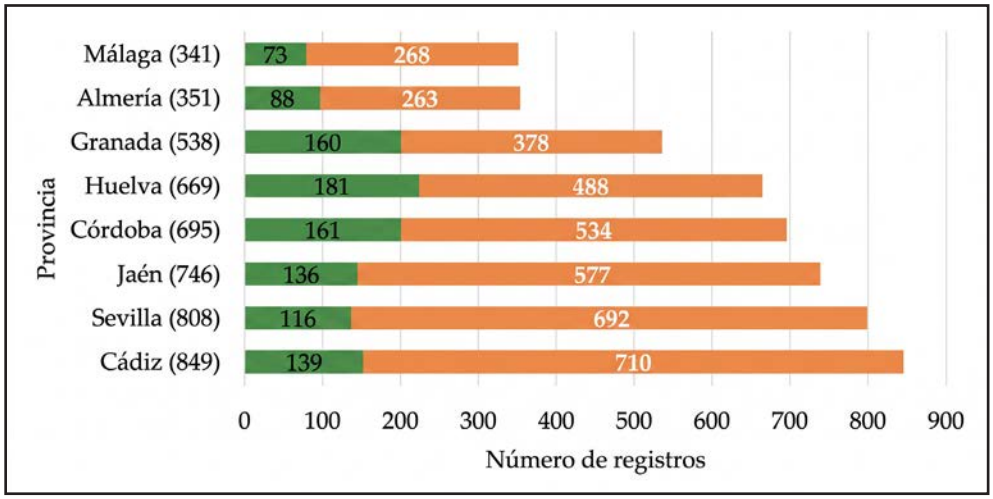


Fig. 7. *Tras el filtrado mediante la búsqueda avanzada por "Patrimonio Inmueble", "Edad Contemporánea" y Categoría/Tipo "Arquitectónica"*. La Guía Digital proporciona los valores presentados en esta gráfica. Se observa el número reducido de registros protegidos

"brutalismo" o el "estilo funcionalista", la plataforma no nos devuelve ningún registro. Entre los estilos que permiten obtener resultados están: el estilo internacional que arroja 5 registros; el estilo racionalista arroja 143 registros; estilo regionalista con 28; modernismo 19; postmodernidad 3.

Los resultados obtenidos con los filtrados no son descargables, pero sí permite copiar la URL de la búsqueda efectuada.

3. 2. 3. Análisis mediante búsqueda temática

La búsqueda temática, proporcionada por la Guía Digital, se subdivide en tres bloques: "búsquedas prediseñadas"; "productos divulgativos"; y "colaboraciones".

En las "búsquedas prediseñadas", nos ofrece las siguientes opciones: Obras restauradas por el IAPH; Patrimonio Mundial; Registro Andaluz de Arquitectura Contemporánea; Atlas del Patrimonio Inmaterial de Andalucía; Registro de Paisajes de Interés Cultural de Andalucía; Patrimonio Industrial; Patrimonio Inmueble relacionado con la Constitución de 1812; Arquitectura Defensiva; Patrimonio Arqueológico Subacuático. Para este estudio es de especial relevancia la colección de registros en "Registro Andaluz de Arquitectura Contemporánea", refiriéndonos en este caso a todo el patrimonio inmueble del siglo XX, y al "Patrimonio Industrial" (Fig. 8).

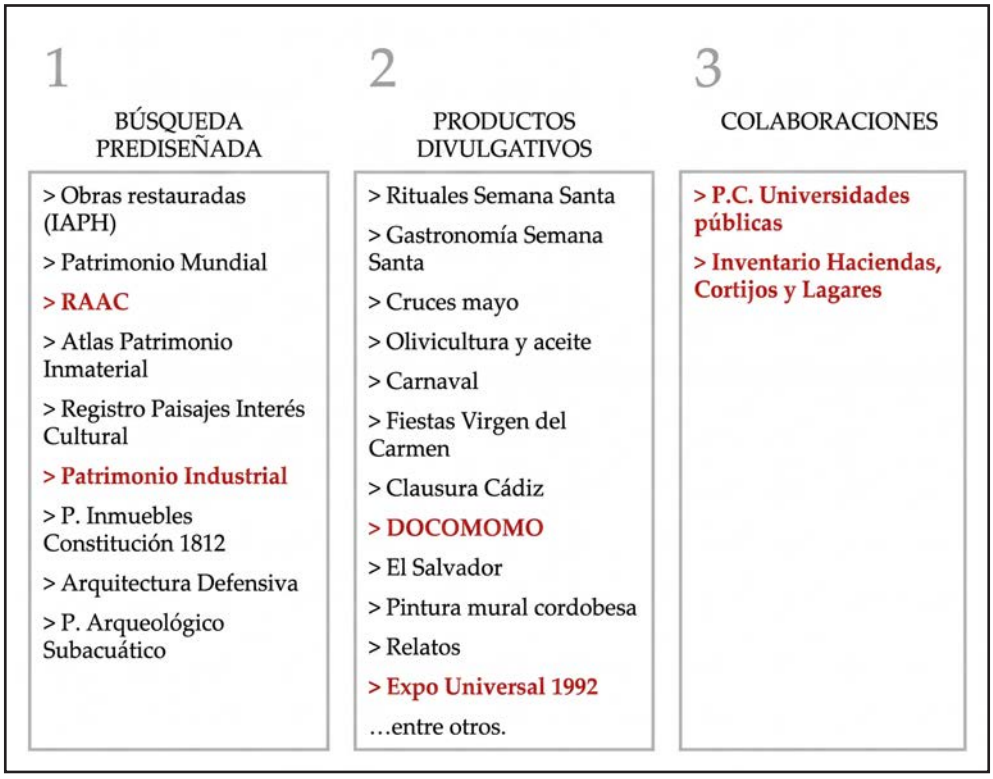


Fig. 8. *Búsqueda temática de la Guía Digital resaltando aquellas que facilitan el acceso a los registros del patrimonio contemporáneo*

En los productos divulgativos, la Guía Digital proporciona los siguientes: Rituales de la Semana Santa; Oficios y saberes de la Semana Santa; Gastronomía de la Semana Santa; Cruces de Mayo; La Olivicultura y la producción de aceite; El Carnaval de Andalucía en el Atlas del Patrimonio Inmaterial; La mujer en el Atlas del Patrimonio Inmaterial; Fiestas de la Virgen del Carmen; Clausuras de Cádiz; Docomomo; El Salvador; Pintura Mural Cordobesa; Retablos; Velázquez; Écija; Megalitos de la provincia de Sevilla; Patrimonio y Exposición Universal de 1992; Corpus Christi; Iconografía de la Natividad en el patrimonio mueble; Mudéjar; Imaginería en la Semana Santa; Cerámica Sevillana; El papel de la mujer en el monumento público; El Megalitismo en Andalucía. Para este estudio es de especial relevancia los productos "Exposición Universal de 1992", "Docomomo", En este último, se limita a los bienes del movimiento moderno, de las capitales de provincia.

En las colaboraciones se observan dos grandes productos: Patrimonio Cultural de las Universidades Públicas de Andalucía; e Inventario de Corti-

jos, Haciendas y Lagares de la DGAV, siendo ambas relevantes para encontrar posibles registros de patrimonio contemporáneo inmueble.

4. Protocolo para la gestión de la documentación del patrimonio contemporáneo

Con el fin de analizar y diagnosticar de manera sistematizada los SIPC, y tras haber realizado el análisis pormenorizado de la Guía Digital, ofrecemos aquí un protocolo de definición, identificación, y diagnosis para evaluar la accesibilidad y visibilidad de dicha categoría patrimonial en los mismos, y apuntar en última instancia estrategias para su mejora, tanto a nivel autonómico como nacional.

Si bien el diseño y desarrollo del protocolo se ha llevado a cabo desde un proceso sincrónico con el análisis mismo de la Guía Digital, esta secuencia detallada de un proceso de actuación científica, lo aportamos como resultado de esta investigación, aplicable a la diagnosis de otros SIPC.

PROTOCOLO PARA LA GESTIÓN DE LA DOCUEMNTACIÓN DEL PATRIMONIO CONTEMPORÁNEO

F1. INFORMACIÓN

F1.1G Información general. Definición y alcance	F1.1P Información pormenorizada
F1.1G_1 Denominación del SIPC. Institución a la que pertenece. F1.1G_2 Estructuras y partes del SIPC. F1.G_3 Productos y patrimonio que incluye. F1.1G_4 Inventario único o inventarios. F1.1G_5 Localización, terminología y jerarquía del patrimonio inmueble /arquitectónico /construido. F1.1G_6 Tesauro/ vocabulario controlado/ conjunto de términos. F1.1G_7 Protección, Ámbito, niveles, figuras jurídicas y estado. F1.1G_8 Incluye patrimonio inmueble no protegido.	F1.1P_1 Organización y contenido de las fichas de cada bien mueble. F1.1P_2 Fuentes de información. F1.2P_3 Documentación gráfica incluida para cada bien. Tipo de archivo, descripción, fuente, resolución. F1.2P_4 Información de las coordinadas del bien. F1.1P_5 Conexiones y agrupaciones con otros bienes.

F2. FUNCIÓN Y CAPACIDADES (búsqueda y usos)

F2.1F Funciones y capacidades generales de los SIP	F2.2PIC Identificación del patrimonio inmueble contemporáneo
F2.1F_1 Información sobre licencia y política de uso de datos. F2.1F_2 Filtros y búsquedas simples y avanzadas. F2.1F_3 Capacidad de descarga información parcial o completa organización y formatos. F2.1F_4 Participación cuidadana. Procesos, formatos y aplicaciones.	F2.2PIC_1 Categoría patrimonial específica. F2.2PIC_2 Otras etiquetes vinculadas al PC. F2.2PIC_3 Temporalidad y capacidades de búsqueda y filtros. Inmediatez y procesos.

Fig. 9. *Protocolo de definición, identificación, y diagnosis para evaluar la accesibilidad y visibilidad del patrimonio contemporáneo en los SIPC*

Lo presentamos estructurado en fases, por una cuestión instrumental de organización del presente estudio, junto con la necesidad de su transferencia y aplicabilidad a otros casos de estudio de manera sencilla. El protocolo consta así de dos fases: una primera fase de información y una segunda de función y capacidades, tanto en general como centrada en el patrimonio inmueble contemporáneo, complementadas ambas por una fase transversal y cíclica de definición de criterios y aspectos a perfilar del protocolo (Fig. 9).

4. 1. Fase 1. Información general y pormenorizada

Esta primera fase se desglosa en dos partes: una primera más general de definición y alcance de la información, y una segunda más centrada en los contenidos específicos de cada bien. El SIPC andaluz se presenta como un único producto de información y con un buscador que ofrece datos sobre patrimonio cultural, junto a otros contenidos como rutas culturales, imágenes, bibliografía, y productos multimedia, entre otros.

4. 1. 1. Información general SIPC. Definición y alcance (F 1.1G)

En esta parte se explicita: cómo se denomina el SIPC y a qué institución pertenece; qué productos, estructura o partes lo conforman; y qué tipo de patrimonio incluye. Además, se comprueba si se trata de un inventario único, o en su caso, qué inventarios lo conforman.

A continuación, localizamos el patrimonio objeto de estudio en el contexto general del SIPC, comprobamos si se recoge explícitamente el patrimonio inmueble. En esta fase es relevante la terminología utilizada y en concreto para el patrimonio que nos ocupa: si nos referimos al patrimonio inmueble; si dentro de éste se contemplan otros junto con el arquitectónico; o si en algún punto nos referimos a patrimonio construido. Se analiza asimismo si el sistema cuenta con un tesauro o un vocabulario controlado y su vinculación o no a la información de los registros.

Junto con esta información general, interrogamos al sistema sobre la protección. Se estudia el ámbito de protección, las figuras jurídicas y los niveles, y el estado de dicha protección. Así mismo, si el sistema incluye también patrimonio inmueble no protegido.

4. 1. 2. Información pormenorizada. Fichas, documentación gráfica y georreferenciación (F1.2P)

Centrándonos en cada bien, se analiza la estructura de organización de los datos específicos a cada registro de bien inmueble en las fichas utilizadas. Se

observa la estructura y contenidos de las mismas, comprobando si incluye las fuentes de información.

Además, en esta fase pormenorizada de cada bien, se realiza un análisis de la documentación gráfica incluida en las fichas. En concreto, se observa si dichas fichas incluyen fotografías y planimetrías y qué información contienen del bien, si están bien descritas e indicadas las fuentes, su calidad y formato.

Junto con ello, se comprueba si los registros aportan las coordenadas geográficas del bien. Por último, comprobamos si la ficha del bien nos muestra conexiones o relaciones con otros bienes.

4. 2. Fase 2. Funciones y Capacidades del SIPC. El patrimonio inmueble contemporáneo. Accesibilidad.

Esta segunda fase, centrada en las funciones y capacidades del SIPC, se organiza en dos partes: una primera, centrada en las funciones y capacidades de carácter general, y una segunda, más focalizada en las más específicas para la identificación y obtención de los registros de patrimonio inmueble contemporáneo.

4. 2. 1. Funciones y capacidades generales del SIPC (F2.1F)

Como datos generales del sistema, se comprueba si existe aclaración sobre la licencia y política de uso de los datos contenidos en la plataforma. Se analizaron las capacidades de filtrados y búsquedas, simples y avanzadas.

Se comprueba la capacidad de descarga de la documentación de cada bien: si la información que podemos descargar es parcial o completa, cómo se organizan los datos y en qué formato se puede descargar.

Se observa si el SIPC incluye georreferenciación de los bienes, y qué capacidades ofrece para el usuario: si posee un visor geográfico, un vínculo a un *geoportal*, capas personalizadas; si se pueden obtener resultados de búsquedas en un mapa; si el sistema permite la realización de análisis cuantitativo y/o cualitativo; y si los datos espaciales son descargables en formato interoperable.

Se verifica el grado de accesibilidad a los datos que tiene en efecto el sistema: datos abiertos, API, y otros. Cuanto a la cuestión de la protección, observamos si el SIPC ofrece posibilidades de visualización y descargar los documentos de protección de los bienes.

Asimismo, junto con las capacidades de accesibilidad, se estudia si existe la posibilidad de participación ciudadana, y qué herramientas ofrece el sistema para la misma: algún formulario, chat, foros, procedimientos de

contribución a la información del sistema, que permita la participación ciudadana.

4. 2. 2. Identificación del patrimonio inmueble contemporáneo (F2.2PIC)

En esta parte nos centramos en las funciones y capacidades que nos permiten la visibilización y accesibilidad al patrimonio inmueble contemporáneo.

Se comprueba las búsquedas temáticas del SIPC, deteniéndose específicamente en aquellas búsquedas centradas en patrimonio inmueble contemporáneo. Comprobamos si existe alguna organización por categorías o el uso de etiquetas, que nos permita una búsqueda e identificación directa, que nos permita identificar en todo el patrimonio contemporáneo del sistema. A continuación, analizar otras etiquetas, estilos, tipologías que permiten búsquedas simples o avanzadas ya que se asocian al patrimonio contemporáneo, aunque no lo contenga en su totalidad, sí nos ofrece resultados parciales de dicho patrimonio.

Centrándonos en las capacidades de búsqueda avanzada que nos puedan permitir la obtención del Patrimonio Inmueble Contemporáneo, comprobar si es posible obtener de manera conjunta o en distintas búsquedas todo el patrimonio inmueble contemporáneo del sistema, así como la aplicación de filtros.

Dada la importancia temporal de la categoría que estamos estudiando, se analiza pormenorizadamente el criterio de inclusión de cronologías del bien, y la capacidad de búsqueda y filtrado qué o a qué hace referencia dicha información temporal. Para ello, y como ya apuntábamos, nos apoyamos en los datos temporales, y más concretamente si el SIPC nos permite la búsqueda del Patrimonio Inmueble de la Edad Contemporánea: por edades, siglos, intervalos de fechas. De especial importancia la identificación y descripción de cada etapa cronológica del bien, de cara a identificar su alcance patrimonial.

5. Conclusiones y oportunidades identificadas

La presente investigación ofrece un protocolo específico para analizar y diagnosticar los SIPC con el objetivo de mejorar la accesibilidad y visibilidad del patrimonio cultural y, en concreto, del patrimonio inmueble contemporáneo. Para ello se lleva a cabo un estudio pormenorizado de la Guía Digital de Patrimonio Cultural de Andalucía mediante un proceso inductivo de análisis transferible a otros SIPC y a otros tipos de patrimonio.

Desde el inicio de la catalogación a principios del siglo XX hasta los sistemas de información actuales, se ha marcado el paso desde una primera

identificación del bien focalizado en la cuestión estilística y formal, apoyada en una concepción histórica del patrimonio, hacia una conceptualización temática dirigida a comprender el papel que estos bienes han desempeñado en el contexto, incidiendo, por lo tanto, en su significación a través de la formulación de un lenguaje arquitectónico. Una manera de entender el patrimonio a través de su valoración, que sitúa a esta investigación, finalmente, ante el reto de explicitar el valor de la arquitectura contemporánea, así como ante la necesidad de mejorar la accesibilidad a la información relacionada y, en consecuencia, mejorar su visibilidad y conocimiento.

La incorporación de la participación ciudadana en la gestión del patrimonio ha tenido su reflejo en los SIPC mediante la aparición de mecanismos específicos que permiten la contribución de los agentes cívicos interesados a la identificación, cualificación y documentación de los bienes patrimoniales, a menudo de la mano de los criterios propios de la ciencia abierta o ciencia ciudadana. Esto adquiere un especial sentido en el caso del patrimonio contemporáneo, muy especialmente a los inmuebles y conjuntos que conforman el hábitat de tantas personas, como viviendas, conjuntos residenciales o barriadas, o que están estrechamente vinculados con sus memorias y vivencias cotidianas, como las industrias, los equipamientos o las infraestructuras.

La elaboración de este estudio ha detectado oportunidades sobre las potenciales capacidades de los SIPC, entre las que podemos establecer los tres ejes que figuran a continuación.

- Incrementar la eficacia en las búsquedas sobre patrimonio inmueble contemporáneo, incluyendo las siguientes posibilidades:
    - Incrementar el tesauro para aunar un vocabulario controlado, incluyendo, en primer lugar, términos como "patrimonio contemporáneo", "patrimonio arquitectónico contemporáneo" o "patrimonio inmueble contemporáneo"; y, segundo lugar, "movimiento moderno", "patrimonio industrial", "expresionismo", "art nouveau", "art deco", "eclecticismo", "muralismo", "racionalismo", "constructivismo", entre otros posibles.
    - Incorporar una búsqueda avanzada por rango de fechas personalizado según las necesidades del usuario, que abarque tramos de fechas entre 1789 y la actualidad;
    - Posibilitar hacer filtros en negativo, es decir, que el usuario pueda, por ejemplo, filtrar registros pertenecientes a "Edad contemporánea" y que no contengan "Edad Media", con el fin de refinar la búsqueda de inmuebles que sólo pertenezcan a una edad concreta, evitando la aparición de aquellos no contemporáneos que figuran en el listado como tales por haber tenido alguna intervención reciente que, sin embargo, no es significativa como arquitectura de esta época.

- Mejorar la información disponible en los SIPC sobre patrimonio inmueble contemporáneo, particularmente:
  - Uniformizar los documentos gráficos vinculados a cada registro, contemplando documentos gráficos como planimetría, así como fotografías tomadas en diferentes fechas.
  - Proporcionar datos precisos sobre ubicación, en concreto coordenadas geográficas del bien, siempre que esto sea posible.
  - Establecer intercomunicación entre la información de los registros entre las distintas categorías patrimoniales, particularmente entre el patrimonio material e inmaterial y, potencialmente, entre el inmueble y el mueble.
- Fomentar la continua actualización de la información patrimonial y su accesibilidad, lo que implicaría alinear los SIPC con la evolución de los criterios sobre conceptualización y gestión del patrimonio:
  - Proporcionar la opción de descarga de información sobre los bienes, incluyendo los atributos contemplados en el sistema y sus coordenadas en formatos interoperables como *.xlsx*.
  - Incrementar las capacidades de los sistemas para incorporar la participación ciudadana, permitiendo una interacción más fácil con el fin de proponer nuevos registros y/o la mejora o actualización de los datos existentes, así como posibilitar la edición del contenido de la plataforma mediante un sistema de revisión y/o arbitraje por personal técnico de las instituciones responsables.
  - Incorporar datos abiertos y, en general, políticas de uso de datos para su reutilización e incluso transformación, proporcionando un marco administrativo y legal que fomente la creación y elaboración de contenidos patrimoniales en entornos colaborativos.

Esta investigación se suma a los esfuerzos realizados en la conceptualización del patrimonio contemporáneo, aclarando su denominación y temporalidad. En concreto, constituye una aportación en la búsqueda de referencias en el panorama internacional, sobre todo de la mano de instituciones relevantes como Icomos, el GCI o Docomomo. Por otro lado, ha permitido mostrar, a través del análisis de la Guía Digital, el papel que Andalucía ha tenido en la identificación y catalogación de este patrimonio, con una labor temprana y continuada en el tiempo del registro de la arquitectura contemporánea, con iniciativas de catalogación del movimiento moderno (en el marco de colaboración IAPH-Docomomo Ibérico), o del RAAC, incorporando todo el siglo XX. En este sentido, el análisis de la Guía Digital de Andalucía, actual SIPC de los bienes del patrimonio cultural andaluz, se ha mostrado fundamental para entender la evolución de los sistemas de catalogación en España. Este proceso ha permitido incorporar los requerimientos que se derivan de la permanente actualización del concepto de patrimonio.

Bibliografía

ARJONES FERNÁNDEZ, Aurora, "AA. VV. MOMO Andalucía. Arquitectura del Movimiento Moderno en Andalucía 1925-1965. Catálogo de Exposición, Sevilla, 1999", *Boletín de art*e, 21 (1999), pp. 563-565, https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/7232032.pdf

BOE, Ley 4/2026, de 24 de marzo, de Patrimonio Cultural de Andalucía, BOE-A-2026-9798 (abril 2026), https://www.boe.es/eli/es-an/l/2026/03/24/4/con

BOE, *Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español,* BOE-A-1985-12534 (Junio 1985), https://www.boe.es/eli/es/l/1985/06/25/16/con

BOE, *Ley de 13 de mayo de 1933 relativa al Patrimonio Artístico Nacional*, BOE-A-1933-4495 (Mayo 1933), https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-1933-4495

CARRERA DÍAZ, Gema, "La elaboración de planes de salvaguardia con participación ciudadana para el patrimonio inmaterial agropecuario y pesquero", *Revista PH*, 90 (2016), pp. 2-9. https://doi.org/10.33349/2016.0.3835

CARRERA DÍAZ, Gema; ESPINO HIDALGO, Blanca del y DELGADO MÉNDEZ, A, "Vernacular architecture and traditional trades. A view from Andalusia", en MILETO, C.; VEGAS, F.; CRISTINI, L. y GARCÍA SORIANO, L. (ed.), *Vernacular Heritage: Culture, People and Sustainability,* Valencia, UPV, 2022, pp. 789–796.

ESCALONA CUARESMA, María José, "El sistema de información para la gestión del patrimonio Histórico Andaluz", en AA.VV., *Actas del XI Congreso Internacional de ingeniería de proyectos*, Universidad de Santiago de Compostela, Departamento de Ingeniería Agroforestal, 2007, pp. 1398-1408.

ESPINO HIDALGO, Blanca del, "Heritage Designation and Urban Territorial Balance in Andalusia (Spain): An Approach towards Collaborative Methods in Rural Areas", *Land*, 12/5 (2023), https://doi.org/10.3390/land12050974

FERNÁNDEZ-BACA CASARES, Román, "La salvaguarda del patrimonio arquitectónico contemporáneo: un ejercicio de responsabilidad social", en JUNTA DE ANDALUCÍA, *Cien años de arquitectura en Andalucía. El Registro Andaluz de Arquitectura Contemporánea, 1900-2000*, e-ph Cuadernos, Sevilla, Consejería de Cultura 3, 2012, pp. 9-11.

FERREIRA LOPES, Patricia, "Exploring Andalusian industrial heritage through data science: breaking down the gaps and concerns to visualise opportunities", *Conservar Patrimonio*, 44 (2023), pp. 30–46, https://doi.org/10.14568/cp27024

FERREIRA LOPES, Patricia, "Flujos de trabajo digitales en la documentación del patrimonio industrial inmueble. La cadena de datos del proyecto PITGUADIANA". *Santander. Estudios De Patrimonio*, 7 (2024), pp. 149–170, https://doi.org/10.22429/Euc2024.sep.07.04

FERREIRA-LOPES, Patricia y GRACIA GONZÁLEZ, Elena, "Performing a Systematic Literature Review on the Implementation of the CIDOC CRM in Cultural Heritage. *ACM Journal on Computing and Cultural Heritage*, 18 (2025), pp. 1-16, https://doi.org/10.1145/3771098

FERREIRA-LOPES, Patricia y PIRES ROSA, M., "Metodología de captura y análisis de datos del patrimonio inmueble industrial de la Eurociudad del Gua-

diana", *Ge-conservacion*, *24*(1), 2023, pp. 56–68, https://doi.org/10.37558/gec.v24i1.1205

GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Plácido, "Registro Andaluz de Arquitectura Contemporánea: metodología y balance del proyecto", *PH Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, 64 (2007), pp. 66-72, https://hdl.handle.net/11441/108735

GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Plácido, "Ser modernos y parecerlo. Una reflexión sobre la patrimonialización de la arquitectura y el urbanismo del siglo XX", en JUNTA DE ANDALUCÍA, *Re-habitar el Carmen. Un proyecto sobre patrimonio contemporáneo*. Sevilla. Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico, 2019, pp.44.

ICOM, Conceptual Reference Model CIDOC-CRM, https://cidoc-crm.org/.

ICOMOS y Getty Conservation Institute, *Twentieth-Century Historic Thematic Framework,* 2012, https://www.getty.edu/projects/thematic-approach-identifying-assessing-twentieth-century-heritage/twentieth-century-historic-thematic-framework-document/

ICOMOS, *Documento de Madrid. Criterios de Conservación del Patrimonio Arquitectónico del s.XX*, 2011, https://icomos.es/wp-content/uploads/2020/01/documento-de-madrid-icomos.pdf

ICOMOS, *Documento de Madrid-New Delhi. Approaches to the conservation of twentieth-century cultural heritage*, 2017,https://www.icomos.org/images/DOCUMENTS/Working_Groups/SDG/ICOMOS_2017_Madrid-Delhi_Document-_Conservation_of_20c_Heritage-_en-fr-es.pdf

ICOMOS, *The Dublin Principles. Principles for the Conservation of Industrial Heritage Sites, Structures, Areas and Landscapes, 2011*, https://ticcih.org/about/about-ticcih/dublin-principles/

JOKILEHTO, Jukka, "Continuity and change in recent heritage", en VAN OERS, Ron y HARAGUCHI, Sachiko (eds.), *World Heritage Papers 5*, Paris, UNESCO World Heritage Centre, 2003, pp. 102-109, https://whc.unesco.org/document/3194

JUNTA DE ANDALUCÍA, "Al territorio. 30 años al servicio del patrimonio cultural en Andalucía", *Revista PH*, 100 (2020), separata especial, https://www.juntadeandalucia.es/sites/default/files/2021-05/PH100_separata_Especial_30_a%C3%B1os_del_IAPH.pdf

KADLUCZKA, Andrzej; CRISTINELLI, Giuseppe y ZÁDOR, Mihály (dir.), "Carta de Cracovia 2000 Principios para la Conservación y Restauración del Patrimonio Construido", *Astragalo: Cultura de la Arquitectura y la Ciudad*, 17 (2001), pp. 127-134, https://institucional.us.es/revistas/Astragalo/17/astragalo_17-pages-127-134.pdf

KOOLHAAS, Rem y OTERO-PAILOS, Jorge, *Preservation is overtaking us*. New York, Columbia University, 2014, https://www.arch.columbia.edu/books/reader/6-preservation-is-overtaking-us

LOREN MÉNDEZ, Mar, "Documenting, Cataloguing and Protecting the Architecture of the Twentieth Century: the Research process, the institutional Committment, the Educational Transference", en Actas de *Responsabilitites and Opportunities in Architectural Conservation. Theory, Education and Practice*, The Center for the Study of Architecture in the Arab Region, 2 (2008), pp. 15-30.

LOREN MÉNDEZ, Mar, "Labor investigadora en el Registro Andaluz de Arquitectura Contemporánea", *PH Boletín del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico*, 64 (2007), pp. 74-78, http://hdl.handle.net/11441/27092

LOREN MÉNDEZ, Mar; ALONSO-JIMÉNEZ, Roberto F.; FERRERA LOPES, Patricia y PINZON-AYALA, Daniel, "En busca del patrimonio cultural inmueble contemporáneo. Análisis comparativo de la accesibilidad y visibilidad de los Sistemas de Información del Patrimonio Cultural Inmueble en España", *Ge-Conservacion*, 27/1 (2025), pp. 36-47. https://doi.org/10.37558/gec.v27i1.1357

LOREN-MÉNDEZ, Mar y ALONSO-JIMÉNEZ, Roberto F., "What is Modern Heritage? A Methodology to Bridge the Research Gap in This Emerging Category of the Built Environment", *Heritage*, 8 (2025), 302, https://doi.org/10.3390/heritage8080302

LOREN-MÉNDEZ, Mar y ALONSO-JIMÉNEZ, Roberto F., "Modern Heritage on the UNESCO World Heritage List: Invisibility and Representation of Cultural Heritage from the Late Modern Period", *Heritage & Society*, (2026), pp. 1-23, https://doi.org/10.1080/2159032X.2026.2629716

LOREN MÉNDEZ, Mar; PINZON-AYALA, Daniel y ALONSO-JIMÉNEZ, Roberto F., "Recognition of the Universal Value of less-represented heritage categories: the case of Modern Heritage of our built environment", en International handbook on research and design for the sustainability of heritage, University of Belgrade, Faculty of Architecture, 2023, pp. 85-93.

MARSDEN, Susan y SPEARRITT, Peter (coord..), *Marco temático histórico del siglo XX: Una herramienta para evaluar sitios patrimoniales*, Los Angeles, Getty Conservation Institute, 2021, https://hdl.handle.net/10020/gci_pubs_historic_thematic_framework_tool

MUÑOZ COSME, Alfonso. Catálogos e inventarios del patrimonio en España. En *El catálogo monumental de España (1900-1961): investigación, restauración y difusión*. Madrid, Secretaría General Técnica, 2012, pp. 13-36.

MUÑOZ CRUZ, Valle, "Hacia un sistema integrado del Patrimonio Histórico de Andalucía: la base de datos del Patrimonio Inmueble", *Boletín PH del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, 37 (2001), pp. 223-229.

PÉREZ CANO, María Teresa y MOSQUERA ADELL, Eduardo, *La vanguardia imposible: quince visiones de arquitectura contemporánea andaluza*, Sevilla, Consejería de Obras Públicas y Transportes, 1990.

PÉREZ ESCOLANO, Víctor; PÉREZ CANO, María Teresa; MOSQUERA ADELL, Eduardo y MORENO PÉREZ, José Ramón, *50 años de arquitectura en Andalucía, 1936-1986*, Sevilla, Consejería de Obras Públicas y Transportes y Dirección General de Arquitectura y Vivienda, 1986.

QUINTILLA CASTÁN, Marta y AGUSTÍN-HERNÁNDEZ, Luis, "Los Sistemas de Documentación como instrumento de conservación del Patrimonio Arquitectónico. Experiencias en España y Europa", *Erph Revista electrónica De Patrimonio Histórico*, 32 (2023), pp. 41–75, https://doi.org/10.30827/erph.32.2023.24569

REAL ACADEMIA DE LA HISTORIA, Ley de 4 de marzo de 1915 de Conservación de Monumentos Histórico Artísticos, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 66 (1915), https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcgq7d0

SANTOFIMIA ALBIÑANA, Marta, "El IAPH presenta el nuevo canal web de patrimonio contemporáneo", *Revista PH*, 73 (2010), pp. 4-17, https://doi.org/10.33349/2010.73.2879

SOBRINO SIMAL, Julián y SANZ CARLOS, Marina (eds.), *Carta de Sevilla de Patrimonio Industrial. Los retos del siglo XXI*, Sevilla, Centro de Estudios Andaluces, Consejería de la Presidencia, Administración Pública e Interior, 2018, https://www.centrodeestudiosandaluces.es/publicaciones/carta-de-sevilla-de-patrimonio-industrial-2018-los-retos-del-siglo-xxi

TICCIH, *Carta de Nizhny Tagil sobre el Patrimonio Industrial*, *Comité Internacional para la Conservación del Patrimonio Industrial*, 2003, https://www.ge-iic.com/wp-content/uploads/2006/07/Carta_de_Nizhny_Tagil.pdf

UNESCO, *Modern Heritage Programme*, 2001, https://whc.unesco.org/en/modernheritage/

VAN OERS, Ron y HARAGUCHI, Sachiko (eds.), *World Heritage Papers 5*, Paris, UNESCO World Heritage Centre, 2003, https://whc.unesco.org/document/3194

Aspectos bastante desconocidos de la colección vizcaína Solano

Quite unknown aspects of the Vizcaya Solano collection

José Gabriel Moya Valgañón

Académico cc. de las RR AA de San Fernando y de la Historia
jgmoyavalga@gmail.com
ORCID: https://orcid.org/0009-0001-8256-6352
Fecha de envío: 12/2/2026. Aceptado: 7/9/2026
Referencia: *Santander. Estudios de Patrimonio*, 9 (2026), pp. 339-364.
DOI: https://doi.org/10.22429/Euc2026.sep.09.09
ISSN-L e ISSN 2605-4450 (ed. impresa) / ISSN 2605-5317 (digital)

Resumen: Se dan a conocer unas piezas de las varias inéditas de la colección Solano, casi todas del siglo XVI: Un alabastro de Nottingham, una imagen del círculo de Damián Forment, otra de maestro aragonés y una tercera de discípulo de Felipe Bigarny, más dos pinturas de Andrés de Melgar y el Maestro del Papagayo y un par de arcas de novia del noreste de Italia.

Palabras clave: Escultura gótica inglesa; escultura renacentista; pintura renacentista; mobiliario renacentista; escuela aragonesa; escuela de Burgos; taller de los Ayala; Andrés de Melgar; Maestro del Papagayo; Arcas del Alto Adigio o Friul.

Abstract: This work introduces some unpublished pieces from the many ones in the Solano Collection, most of them from 16th century: A Nottigham alabaster, an image from the circle of Damián Forment, another one from an aragonese Master, a third image from a follower of Felipe Bigarny, an Ayala tabernacle, two paintings from Andrés de Melgar and the Master of Parrot, and a pair of chests from the northeast of Italy, Alto Adige or Friuli

Keywords: English gothic sculpture; Renaissance sculpture; Renaissance painting; Renaissance furniture; Aragonese School; School of Burgos; Atelier of Ayala; Andrés de Melgar; Master of the Parrot; chest from Alto Adige or Friuli.

*****

La colección vizcaína Solano Belausteguigoitia, conocida sobre todo por los retratos de la familia Adán de Yarza pintados por Goya y apenas por la serie atribuida a Lucas Jordán, o por la seiscentista de ermitaños según grabados flamencos, atesora un interesante grupo de otras obras de arte ignoradas o poco menos, que, sin alcanzar la categoría de las anteriores, revela el afán coleccionista de sus antepasados hasta tiempos relativamente recientes, pues se trata en muchos casos de piezas adquiridas en el comercio entre finales del siglo XIX y la primera mitad del XX y que merece la pena dar a conocer.

Probablemente, de entre ellas, se cuente entre las más antiguas una de las de más reciente ingreso, como se dirá más adelante. Se trata de un relieve en alabastro de los comúnmente conocidos como alabastros de Notthingam



Fig. 1. *Relieve de la Asunción*. Inglaterra, siglo XV.
Foto: Begoña Valdivielso

que representa la Asunción de la Virgen y la entrega del ceñidor a santo Tomás[1] (Fig. 1).

La representación reúne elementos surgidos de textos apócrifos[2] y refundidos en la tardía Edad Media en diversos escritos, entre otros, el *Tránsito del Pseudo-José de Arimatea* y la *Leyenda Dorada* de Jacobo de Vorágine. Santo Tomás no está presente en el momento de la muerte de María y tiene dudas, como en la Resurrección de Cristo. Para disiparlas, la Virgen le lanza desde los cielos su ceñidor. Se aprecia a María inscrita en una especie de mandorla radiante que elevan varios ángeles y como de ella se desprende el cinturón

1 Mide 48 x 27 x 4,5 cm.

2 La versión de Monte Athos del *Tránsito* de Juan de Tesalónica y en la *Historia Eutímiaca* de la que pasó al *Sermón* de san Juan Damasceno. Cfr. TOURÓN DEL PIE, Elíseo, "Ideas y creencias escatológicas en los apócrifos asuncionistas", *Revista Española de Teología,* 54 (1994), pp. 166-167.

ondulante hacia santo Tomás, arrodillado en la parte inferior izquierda. Arriba asoma el busto del Dios Padre bendiciendo entre dos ángeles músicos, de los cuales falta uno, sobre la mandorla radiante, alusión a la mujer vestida de sol del Apocalipsis que, antes de pasar a ser un distintivo identificatorio de la Inmaculada Concepción, se atribuye en la Baja Edad Media a la Asunción. El tema es muy recurrente en la elaboración seriada de los talleres ingleses del siglo XV, sea en Nottingham, Burton-on-Trent, York o Londres, siendo muy raros los ejemplos de estas obras que presentan sólo la imagen virgínea con ángeles, prescindiendo de la figura del apóstol y del cinturón.[3] El tema se recoge por los mismos tiempos en el tímpano de la portada principal de Santa María de Laguardia.

Lo repetitivo de tal tema en la producción de estos relieves se aprecia en que al menos existen o existían otros seis con la misma representación entre los conservados en España.[4] Es cierto que la abundante demanda de estas piezas se traduce en una producción casi industrializada. La inevitable rapidez necesaria en la confección conllevaría un descenso en la finura de la factura. Pero, aun así, dentro del inevitable aire familiar que presentan, se advierten variantes que indican cómo el tallista goza de iniciativas tanto en lo que se refiere a adaptación de nuevas formas a lo largo de siglo y medio como de la reinterpretación de pormenores iconográficos. En nuestro caso, sería inútil buscar en los otros ejemplares mencionados detalles como el perfil recortado en ángulos de la mandorla o los mismos rayos de esta, que recuerdan más a gallones abullonados. También la hebilla del ceñidor, todavía a la altura de la cintura de la Virgen, para reforzar que esa es la prenda que recoge el apóstol. Incluso la presencia de seis ángeles en lugar de cuatro acompañando en esta Asunción.

El estilo sugiere que se trata de obra de la época central de esos talleres, faltando la exagerada estilización en los personajes característica, como los ojos muy abultados, de la producción del final siglo XV, mientras aquí hallamos un tratamiento en cabezas, peinados o paños más cerca de los inicios de ese siglo

Debe proceder del mismo Lequeitio. Al derribarse el edificio de la calle Vergara 16 se extrajo de su fachada un relieve con esta representación que fue vendido entre 1957 y 1964.[5] Según una leyenda urbana, habría sido halla-

3 Sin los elementos mencionados hay uno en el Victoria & Albert Museum de Londres.

4 Capilla de los Alas en San Nicolás de Avilés, colección Blanco Cicerón en Santiago de Compostela, catedral de Ávila –procedente de Collado de Contreras–, Museo Arqueológico de Sevilla, Museo de la Iglesia de Asturias en Oviedo –procedente de Santa María de Miudes–, Museo Diocesano catedral de Segovia.

5 MADARIAGA VALLE, Iñaki, "La imagen de la Asunción de Bergara 16", https://lekitxozaharra.blogspot.com/2010/05/bergara-kaleko-jasokundearen-irudia.html

do por un capitán en una playa lejana que hizo colocarlo allí. Sería el mismo que Ybarra menciona como "un relieve de alabastro representando a una santa con unos angelitos"[6] empotrado en una fachada de la calle Vergara de Lequeitio. La prolongada exposición a la intemperie justificaría el que sean apenas perceptibles restos de la policromía que tuvo.[7]

En alabastro está trabajada también una figura de San Juan Bautista en bulto redondo[8] (Fig. 2) que creo puede atribuirse a un taller zaragozano, próximo al de Damián Forment, si no es el suyo mismo.

El santo se halla de pie con la pierna derecha flexionada y un leve giro en la cabeza que le proporcionan un cierto eje helicoidal. De acuerdo con el evangelio de san Mateo, va vestido con algo que más parece un tejido burdo amarillento de lana que la piel de un camello, de la que se aprecian los vellones, sobre el que luce un manto que acaso fue azul. Con la mano perdida señalaba hacia el cordero (*Ecce Agnus Dei*), alusión a Cristo, que, echado sobre un libro (el del Apocalipsis), sostiene en la mano izquierda. El rostro es de frente abombada bastante desarrollada, facciones duras, con pómulos acusados, como recuerdo al ascetismo del santo que indican los evangelios, con pelo greñudo tanto en cabeza como en barbas. Este se compone con grandes crenchas algo onduladas muy marcadas pero redondeados arriba y en la

6 YBARRA Y BERGÉ, Javier de, *Catálogo de monumentos de Vizcaya*, Bilbao, Publicaciones de la Junta de Cultura de Vizcaya / Excma. Diputación de Vizcaya, 1958, p. 393.

7 Bibliografía escogida para comparaciones: CHEETMAN, F. W., *English Medieval Alabaster. With a catalogue of collection in the Victoria and Albert Museum*, Oxford, 1984, (edición 2005); HERNÁNDEZ PERERA, Jesús, "Mas relieves góticos ingleses de alabastro en España", *Homenaje a Elías Serra Rafols*, Vol. 1, La Laguna, Secretariado de Publicaciones, 1970, pp. 249-264; ALCOLEA, Santiago, "Relieves ingleses de alabastro en España: Ensayo de catalogación", *Archivo Español de Arte*, 174 (1971), pp. 137-153; LAHOZ GUTIÉRREZ, María Lucía, "Un retablo de alabastro ingles en Plencia (Bizkaia)", *KOBIE (Serie Bellas Artes)*, Bilbao, VIII (1991), pp. 73-82.; LAHOZ GUTIÉRREZ, María Lucía, "La Coronación de la Virgen. un alabastro ingles del Museo Arqueológico de Bilbao", *KOBIE (Serie Bellas Artes)*, IX (1992/93), pp. 141-145; LAHOZ GUTIÉRREZ, María Lucía, "Un alabastro de la Epifania. Algunas consideraciones", *KOBIE (Serie Bellas Artes)*, X (1994), pp. 87-91; URKULLU, María Teresa de, "La 'Trinidad' de Lekeitio: un nuevo alabastro inglés", *KOBIE (Serie Bellas Artes)*, XI (1995/1997), pp. 57-72; MUÑIZ PETRALANDA, Jesús, "Una imagen de alabastro de origen inglés en la ermita de Santa Águeda de Barakaldo", *Revista K-Barakaldo Aldizkaria*, 1 (2011), pp.147-157; PEDRO PANIAGUA, Félix, "Alabastros ingleses en Asturias", *Liño. Revista Anual de Historia del Arte*, 18 (2012), pp. 31-42.; MARTIARENA LASA, Xabier, "Los alabastros ingleses en Gipuzkoa. El retablo de Santa Catalina de Hondarribia", *Ars bilduma*, 2 (2012), pp. 35-47; MARTIARENA LASA, Xabier, "Los alabastros ingleses en Gipuzkoa: Nuevas aportaciones en la franja costera", *Ars bilduma*, 3 (2013), pp.151-161; CABALLERO ESCAMILLA, Sonia, " Los alabastros ingleses y la devoción tardomedieval. Consideraciones iconográficas sobre los alabastros de Collado de Contreras (Ávila)", *Norba, Revista de Arte*, XXXVII (2017), pp. 31-47; SCHLICHT, Markus, "La standardisation comme garant du succès commercial? Les albâtres anglais de la fin du Moyen Âge", *Perspective. Actualité en histoire de l'art*, 2 (2019), pp. 179-194.

8 Mide 86 x 33 x 19 cm.



Fig. 2. *San Juan Bautista*. Taller zaragozano. Siglo XVI. Foto: Gert Voor in´t holt, 2026

sima y la barba bífida. En resumen, sigue uno de los prototipos consagrados al fin de la Edad Media en los países del norte, aproximándose tanto al grabado de Israel van Meckenem como al de Martín Schongauer o el Maestro FVB, modelo que utilizarán también Felipe Bigarny, Juan de Moreto, Gabriel Joly o Pierres Picart. Lo marcado de los rasgos fisonómicos y el tipo de mechones nos acercan al ambiente escultórico de comienzos del renacimiento en Zaragoza. También el tipo de plegados en el manto, de superficies amplias y algo espesos. Aunque se aproxima un tanto a las figuras de la portada de la capilla de San Miguel de la catedral de Jaca, obra dirigida por Juan de Moreto, la comparación con las figuras de los apóstoles de la Asunción del retablo mayor de El Pilar de Zaragoza, singularmente el Santiago, u otros personajes de este retablo, inclina a situar este san Juan en el círculo o taller de Damián Forment. Quizá su fuente fuera alguna estampa nórdica que desconocemos. Es en los países germánicos donde, a finales del siglo XV y comienzos del XVI, se representa a veces la túnica de san Juan rematando abajo en una cabeza de camello, que, tal como aquí, cae arrastrando entre los pies del predicador (Cabecera de la catedral de Brunswick, vidrieras de San Juan de Leuzigen o museo de Friburgo, miniatura del Libro de Oraciones de la Biblioteca de Stuttgart). Sin olvidar algunos ejemplares ingleses. En cuanto a

estampas, solo conozco dos alemanas anónimas de comienzos del siglo XVI en que la cabeza del rumiante queda algo más alta. De todas maneras, no debió ser tan infrecuente en España cuando el padre Interián de Ayala en su *Pintor cristiano y erudito,* entre sus reproches acerca de la representación de la vestidura del Precursor, cita la cabeza del animal colgando de la túnica. De abolengo germánico es ese tipo de representación en la decoración muraria de la capilla de los Condestables de la catedral de Burgos.[9]

Otra pieza interesante es un San Miguel derrotando al ángel caído,[10] labrado en madera de conífera, que parece de maestro aragonés del segundo cuarto del siglo XVI (Fig. 3).

El arcángel aparece erguido, en leve *contrapposto*, sobre el cuerpo del demonio, al que sujeta con sus pies, dispuesto a rematarlo de una cuchillada con la espada que esgrime en alto con su brazo derecho. Va vestido con la reinterpretación renacentista de la armadura romana, lóriga con piezas colgantes del faldaje, del que apenas asoman la túnica ni las cortas bragas, dejando al aire parte de las piernas, y grebas de cuero. Un manto, movido por el viento a su espalda, se cierra por delante con un broche en forma de

9 Bibliografía para comparar: WEISE, Georg, *Spanische Plastik aus Sieben Jahrhunderten*, Reutlingen, Gryphius, 1925-1932, vol. II y III; WEISE,Georg, *Die Plastik der Renaissance und des Frühbarock im nördlichen Spanien. Aragón, Navarra, die Baskischen Provinzen und die Rioja. Band I,* Tübingen, Hopfer, 1959; HERNANSANZ MERLO, Angel; MIÑANA RODRIGO, María Luisa; SARRIÁ ABADÍA, Fernando; SERRANO GRACIA, Raquel y CALVO ESTEBAN, Rosalía, "Juan de Moreto y Martín García: obras de colaboración (1530-1541)", *Seminario de Arte Aragonés*, XLII-XLIII (1988-1989), pp. 351-388; CARDESA GARCÍA, M.ª Teresa, *La escultura del siglo XVI en Huesca. I. El ambiente histórico-artístico. II. Catálogo de obras*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1993; *El retablo mayor de la basílica de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 1995, pp. XIX-LV; ALVARO ZAMORA, María Isabel y BORRÁS GUALIS, Gonzalo Máximo (coord.), *La escultura del Renacimiento en Aragón*, Zaragoza, IberCaja, Museo e Instituto de Humanidades "Camón Aznar, 1993, pp. 237-249; CARDESA GARCÍA, M.ª. Teresa; CANTOS, Olga y FERNÁNDEZ DE CÓRDOBA, Marta, *El Retablo Mayor de la Catedral de Huesca. Restauración*, Zaragoza, Diputación General de Aragón / Ministerio de Educación y Cultura / Gobierno de Aragón / Caja de Ahorros de la Inmaculada / Cabildo de la Catedral de Huesca, 1996; MORTE GARCÍA, Carmen y CARRASSON, Ana, *El Retablo Mayor de la Iglesia Parroquial de San Pablo de Zaragoza Restauración*, Zaragoza, Ministerio de Cultura / Gobierno de Aragón / Caja Inmaculada, 2006; CRIADO MAINAR, Jesús, *El Renacimiento en la Comarca de la Comunidad de Calatayud. Pintura y escultura*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico / Centro de Estudios Bilbilitanos / Comarca de la Comunidad de Calatayud, 2008; MORTE GARCÍA, Carmen, *Damián Forment Escultor del Renacimiento*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada CAI, 2009; MIÑANA RODRIGO, María Luisa y SARRIÁ ABADÍA, Fernando, "Una puerta al Renacimiento en Aragón. El retablo mayor de Tauste", *Tauste en su historia: actas de las XII Jornadas sobre la historia de Tauste, 14 al 18 de febrero de 2011*, [Tauste], Asociación Cultural "El Patiaz", 2013, pp. 35-53; MORTE GARCÍA, Carmen y CASTILLO MONTOLAR, Margarita (coord.), *El retablo mayor renacentista de Tauste*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2012.

10 Mide 150 x 58 x 25 cm.



Fig. 3. *San Miguel*. Maestro Aragonés. Siglo XVI.
Foto: Gert Voor in´t holt, 2026

querubín. En la mano izquierda sujeta el escudo en tarja a la italiana adornado con una cruz de relieve. El demonio presenta un aspecto casi totalmente humano y alza los brazos, agarrando con su derecha la parte inferior del escudo y con la izquierda la pierna derecha de su vencedor. Ni la postura ni el tipo del broquel son frecuentes en la escultura castellana del momento, mientras se aproximan a lo aragonés como pueden ser las creaciones de Forment, Joly o Moreto, relacionadas hasta cierto punto con la composición rafaelesca grabada por Marcantonio Raimondi. La lista es larga (capilla de san Miguel de la catedral de Jaca, retablo de Santiago de Bolea, retablo mayor de Fuentes de Ebro, retablo de la Anunciación de la catedral de Jaca, retablo de la Epifanía de la catedral de Huesca, Paracuellos de Jiloca, retablo mayor de Ibdes, monasterio de Casbas, San Martín de Sieso, Camporrotuno, Lascuarre, etc.) alguno ya desaparecido, unos con lanza, otros con espada

en su brazo derecho alzado, alguno con el detalle del diablo agarrado a una pierna o con rostro humano. Probablemente derivan del realizado por Forment para el retablo mayor de San Miguel de los Navarros de Zaragoza. El modelo se extenderá hacia el este de Navarra y el de Castilla, en la zona influenciada por los imagineros aragoneses como Tudela, Ágreda o Grañón. Así que habrá de atribuirse esta imagen a un taller aragonés por escultor no excesivamente diestro, como revela la imitación del vuelo del manto respecto al ejemplar de Zaragoza, cuya gracia no ha podido asimilar, mucho menos el preciosismo de calzones o rodilleras presentes en ella y en tantas otras. El corto canon o la relativa dureza de facciones recuerdan algunas formas del retablo da Santa María de Sangüesa, con el que guarda concomitancias. Con lo que quizá haya de aproximarse a un maestro de formación aragonesa trabajando en los límites de ambas regiones, en las comarcas de las cuencas del Aragón y el Arba, en relación con Pedro Sarasa y Juan Pérez Vizcaino, a los que se debe el retablo sangüesino. Por el modo como se trata su respaldo, sin apenas labor, presidiría un retablo que, por su tamaño, sería de cierta entidad. Va dispuesto sobre una peana de planta ochavada sin duda posterior. Necesita mucha limpieza y consolidación de la policromía.[11]

También llama la atención una Virgen con Niño sedente, que se ha ejecutado en nogal por un anónimo burgalés seguidor de Felipe Bigarny, hacia 1530-1540, cuya policromía parece de entrado el siglo XVII[12] (Fig. 4).

María, en posición frontal, está sentada en un banquillo que se adivina bajo su vestimenta consistente en manto de vuelta azul, túnica de escote trapecial por el que asoma la camisa y toca, aquéllos apenas diferenciables por estar policromados en parecidos tonos, como lo está la túnica del Niño. Este aparece de costado sentado sobre un cojín dispuesto en la pierna izquierda de su madre que lo sujeta con la mano de ese lado, mientras en la derecha

11 Bibliografía para comparaciones: WEISE, Georg, *Spanische Plastik aus Sieben...*, vol. II y III; WEISE,Georg, *Die Plastik der Renaissance und des Frühbarock...*; URANGA GALDIANO, José E., *Retablos navarros del Renacimiento*, Pamplona, Diputación Foral de Navarra, Principe de Viana, 1947; CASTRO, José Ramón, *Cuadernos de arte navarro. B) Escultura*, Pamplona, Diputación Foral de Navarra, 1849; PORTELA SANDOVAL, Francisco José, *La Escultura del Renacimiento en Palencia*, Palencia, Diputación Provincial de Palencia, 1977; HERNANSANZ MERLO, Angel; MIÑANA RODRIGO, María Luisa; SARRIÁ ABADÍA, Fernando; SERRANO GRACIA, Raquel y CALVO ESTEBAN, Rosalía, "Juan de Moreto y Martín García...", pp. 351-388; CARDESA GARCÍA, M.ª Teresa, *La escultura del siglo XVI en Huesca...*; ALVARO ZAMORA, María Isabel y BORRÁS GUALIS, Gonzalo Máximo (coord.), *La escultura del Renacimiento en Aragón...*,, pp. 237-249; CRIADO MAINAR, Jesús, *El Renacimiento en la Comarca de la Comunidad de Calatayud...*,; MORTE GARCÍA, Carmen, *Damián Forment Escultor del renacimiento...*,; IBÁÑEZ PÉREZ, Alberto C., "Escultura en el siglo XVI en Burgos", en RODRÍGUEZ PAJARES, Emilio Jesús, BRINGAS LÓPEZ, María Isabel (coord.), *El arte del Renacimiento en el territorio burgalés*, Burgos, Universidad Popular para la Educación y Cultura de Burgos, 2008, pp. 139-162.

12 Mide 100 x 46 x 31 cm.



Fig. 4. *Virgen con Niño*. Anónimo burgalés. Siglo XVI. Foto: Gert Voor in´t holt, 2026

sostiene un libro abierto hacia el que tiende sus manitas el infante como jugando a taparle las páginas o marcarlas. No es excesivamente abundante este tipo iconográfico, aunque no es infrecuente. Se suele interpretar como una advertencia del destino que espera al Niño como redentor, proclamado por los profetas, que Jesús señala a su madre. De ahí la expresión triste de María. Jesús más parece mirar hacia lo alto que a su madre o al frente, como en otros ejemplos. Diversas versiones se dan a lo largo del siglo XV y XVI no faltando entre los grandes maestros flamencos (Jan van Eyck, Roger van der Weyden) ni los italianos (Sandro Botticelli, Rafael). En España es particularmente abundante en tierra burgalesa o de su influencia.[13] Esa actitud y la manera de tratar el cabello, el rostro en óvalo alargado o el plegado del manto de la Virgen, que parecen derivar del estilo de Felipe Bigarny anterior a 1525,

13 Gil de Siloé en la cartuja de Miraflores y la capilla de Santa Ana en la catedral de Burgos, dos de su círculo en comercio, Sotragero, Berzosa de Bureba, Villasandino, Ceánuri, Bigarny en un sepulcro de Espeja.

o la multiplicación de pliegues sinuosos en la túnica del Niño, recordando al Diego de Siloé burgalés, aconsejan situar la ejecución de esta imagen por algún seguidor de aquéllos. Particularmente próxima en cuanto a disposición y postura de las figuras e incluso vestimenta del Niño respecto a la Virgen sedente de San Lesmes de Burgos[14] o a la de Ciadoncha, muy parecida a ella, pero a la contra, como reflejo.

La policromía es la llamada en su tiempo "del natural", a base de unos tonos blanquecinos, esgrafiados por un rayado dejando el oro a la vista, sobre los que se pintan motivos vegetales rameados, hojas, flores, cogollos, y otros geométricos fingiendo sedas ricas, que habrá de situarse hacia 1620-1660. Presidiría un retablo dedicado a santa María, aunque acaso sólo fuera cotitular, como sucede en tantos ejemplos, por lo que al estar en la caja central de la bancada principal o de la inmediatamente superior, no necesitaría trabajarse por el reverso, puesto que su vista iba a ser siempre frontal.[15]

Otro ejemplar de talla que merece ocuparse de él es un sagrario relicario que puede atribuirse al taller vitoriano de los Ayala,de hacia 1545-1565 en madera labrada, dorada y policromada[16] (Figs. 5 a 7).

El sagrario sirve para guardar el Corpus Christi y por ello intenta imitar un templo de planta centralizada y no longitudinal, tal cual se consideraba en Europa que era el templo del Santo Sepulcro de Jerusalén. En el siglo XV se hace obligatorio en toda iglesia en la corona de Castilla y, a partir del en-

14 WEISE, Georg, *Spanische Plastik...*, III, pp. 91-93, fig 40 y lám.165.

15 Bibliografia para comparaciones: WEISE, Georg, *Spanische Plastik aus Sieben Jahrhunderten,* Reutlingen, Gryphius, 1925-1932, vol. II y III; IBÁÑEZ PÉREZ, Alberto C., "El escultor Ortega de Córdoba y los retablos de Fontecha (Álava) y Padrones de Bureba (Burgos)", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA*, 46 (1980), pp. 351-362; CADIÑANOS BARDECI, Inocencio, "Dos sepulcros y un retablo renacentistas en Oña y Quintanaopio (Burgos)", *Goya*, 199-200 (1987), pp. 20-25; RÍO DE LA HOZ, Isabel del, *El escultor Felipe Bigarny (h. 1470-1542)*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 2000; IBÁÑEZ PÉREZ, Alberto C., "Escultura en el siglo XVI ...", pp.139-162; PAYO HERNANZ, René Jesús, "El escultor Sebastián de Salinas y las pervivencias siloesco-vigarnianas en los años centrales del siglo XVI", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA Arte*, 78 (2012), pp. 45-68; PAYO HERNANZ, René Jesús, "La policromía en Burgos en el tránsito del siglo XVII al XVIII: el maestro dorador y estofador Lucas de la Concha", *Boletín de la Institución Fernán González*, 212 (1995), pp. 65-98; BARTOLOMÉ GARCÍA, Fernando R., *La policromía barroca en Álava*, Vitoria, Diputación foral de Álava, 2002 ; ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis, "Evolución de la policromía en los siglos del Barroco fases ocultas, revestimientos, labores y motivos", *PH: Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, 45 (2003), pp. 97-104; GÓMEZ ESPINOSA, Teresa, "La policromía de los retablos. Estilos y evolución", *Los retablos: Técnicas, materiales y procedimientos*, Valencia, Grupo Español del IIC, 2006; CANTOS MARTÍNEZ, Olga, *Recursos plásticos en la escultura policromada aragonesa de la Contrarreforma (1550-1660)*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico / Centro de Estudios Turiasonenses, 2012.

16 Mide 100 x 140 x 50 cm.



Fig. 5. *Sagrario relicario*. Taller de los Ayala. Siglo XVI.
Foto: Gert Voor in´t holt, 2026

torno del 1530-1540, suele integrarse en el retablo del altar mayor, al centro de su parte baja, y, más tarde, en muchos retablos secundarios. Recibe muchos nombres de acuerdo con las diversas demarcaciones religiosas y tiempos: Custodia, relicario, reserva, sagrario, tabernáculo. El que nos ocupa es una caja de planta trapecial, de manera que resulta un prisma cuadrangular irregular. Los costados van ensamblados a macho y hembra en cuatro montantes verticales al suelo y al techo plano. Así se configura un templete de apariencia semiochavada de paños ordenados entre pilastras y entablamento. En el central se abre una puertecilla de acceso en medio punto, articulada mediante bisagras exteriores y con cerradura empotrada. Va decorado con una cierta riqueza de talla. Las pilastras del frente se recubren con candeleros de grutesco a base de vegetación arrancando de términos cueriformes en su base y en las extremas con algas superpuestas. En la puerta se efigia una Santa Faz con la corona de espinas de iconografía a la flamenca entre dos cabecitas de ángeles y, sobre ella, se disponen sendos ángeles volanderos sosteniendo candeleros encendidos. En los costados aparecen san Pedro y san Pablo de cuerpo entero a izquierda y derecha. En el friso del entablamento hay otra serie de cabecitas de ángeles. Así se recalca la presencia de Cristo en la Eucaristía y se expresa como lo adoran los ángeles y lo escoltan los dos apóstoles, pilares y difusores de su doctrina. Los personajes reflejan



Figs. 6 y 7. *Sagrario relicario, detalles*. Taller de los Ayala. Siglo XVI.
Fotos: Gert Voor in´t holt, 2026

en sus rostros, de rasgos muy marcados, emociones diversas y expresivas. Por su parte, el pelo de barbas y cabeza semeja húmedo, pegado y con mechones ondulados, mientras que los pliegues de las vestiduras son amplios y sinuosos. Todo ello nos lleva hacia los manieristas de mediados del siglo XVI derivados del foco burgalés pero con nuevos aportes de Forment y los Beaugrant, característicos de la plástica de hacia 1545-1555 en Álava, Navarra y la Rioja. El estrecho parentesco con ciertas figuras de retablos o restos de ellos, documentados o atribuidos al taller de los Ayala, inclina a considerarlo salido de su obrador. Así, las manos tan desproporcionadamente grandes en comparación con la cabeza, el artificioso tipo de plegados o el tratamiento de cabellos y barbas, pueden parangonarse con lo que se aprecia en la Adoración de los pastores del santuario de Escolumbe en Catadiano o de Arbígano, la Magdalena de Luyando, el Santo Entierro o el Anuncio a los pastores de Berrícano, donde existe una cabeza del Ecce Homo muy similar, incluso en la Visitación del tardío de Zúñiga. Todo ello sugiere el quehacer de alguna de las manos, tan desiguales, que actúan en tal oficina. Esta talla se enriquece con policromía, amén del dorado llano del interior de la caja. Parece más o menos contemporánea a la talla y en ella ha de destacarse la labor de los

fondos de las figuras de san Pedro y san Pablo y del frente con diversos grutescos estofados y esgrafiados. Probablemente se realizaría por un pintor de taller vitoriano. Según el archivo fotográfico López de Guereñu, estaba en el retablo mayor de la parroquia de Gojáin, donde fue vendido hacia 1958. A ella llegó procedente de la Parroquia de Luco, que lo vendió en 1650 al obrarse un retablo mayor nuevo.[17] Fue adquirido por la familia en 1959.[18]

De entre las numerosas pinturas en tabla quiero destacar dos. Ante todo, un Nacimiento de la Virgen, obra de Andrés de Melgar, óleo sobre tabla de pino,[19] de hacia 1540 (Fig. 8).

La composición, en sus líneas generales, sigue los modelos establecidos desde el siglo XV, habituales en pintura para esta escena, en la que siempre se destaca lo intimista de la vida cotidiana. Planteada la historia con punto de vista alto, aparece santa Ana en un lecho con dosel dispuesto en diagonal asistida por una doncella que aporta el consabido alimento reparador a la parturienta, mientras, en primer plano, dos doncellas se ocupan del bebé a ambos lados de un ardiente brasero. La una, que sustenta en su regazo a la niña María desnuda sobre un paño (pañal), extiende su mano derecha para alcanzar otro que su compañera tiene extendido para calentarlo y secarlo al fuego. En un rincón, tras la madre y la sirvienta que la atiende, asoma san

17 LÓPEZ DE GUEREÑU, Gerardo, *Álava, solar de arte y de fe*, Vitoria, Caja de Ahorros de Vitoria , 1962, p. 143. SÁENZ PASCUAL, Raquel, "Aproximación a la Iconografía Eucarística en los retablos pictóricos de la actual Diócesis de Vitoria: Gótico final y Renacimiento" en CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Francisco Javier (coord.), *Religiosidad y ceremonias en torno la eucaristía: actas del simposium Vol. 2, (Devoción y culto general)*, San Lorenzo de El Escorial, 2003, p. 1130; SÁENZ PASCUAL, Raquel, "Nuevos datos de pintura medieval y renacentista a través del fondo fotográfico de G. López de Guereñu (ATHA)", *Liño: Revista anual de historia del arte*, 11 (2005), p. 74.

18 Bibliografía para comparaciones: BLÁZQUEZ JIMÉNEZ, Ángel Bonifacio y ROMO GUIJARRO, José Ángel, "Revisión bibliográfica en torno a la obra de Andrés de Araoz: una aproximación al escultor más representativo de la transición del Plateresco al Romanismo en Euskal Herria", *Ondare, Revisión del arte del Renacimiento, Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales*, 17 (1998), pp. 295-308; PORTILLA VITORIA, Micaela Josefa y AZCÁRATE RISTORI, José María de, *Catálogo monumental Diócesis de Vitoria. Tomo VI: Las vertientes cantábricas del noroeste alavés; La ciudad de Orduña y sus aldeas*; Vitoria, Caja de Ahorros Municipal de Vitoria, 1988; PORTILLA VITORIA, Micaela Josefa y AZCÁRATE RISTORI, José María de, *Catálogo monumental Diócesis de Vitoria. Cuartango, Urcabustaiz y Cigoitia. VII. de las fuentes del Nervión, por la sierra de Guibijo, a las laderas del Gorbea*, Vitoria, Fundación Caja de Ahorros de Vitoria y Álava, 1995; BARRÓN GARCÍA, Aurelio Á., "Del retablo mayor de Zúñiga (Navarra) y de la obra de sus autores: Juan y Francisco de Ayala, Juan Ruiz de Heredia y Pedro de Gabiria", *Santander. Estudios de Patrimonio*, 7 (2024), pp. 83-148; BARRÓN GARCÍA, Aurelio Á., "De varia fortuna de los artistas franceses establecidos en el valle medio del Ebro: del taller de Martín Gumet a los artistas colaboradores de Andrés de Araoz", *Santander. Estudios de Patrimonio*, Extraordinario 1 (2026), pp. 21-110.

19 Mide 62 x 41 cm.



Fig. 8. *Natividad de la Virgen*. Andrés de Melgar. Hacia 1540. Foto: Gert Voor in´t holt, 2026

Joaquín. Todo ello se desarrolla en una estancia con unos recios soportes clasicistas. Tanto la sirvienta tras la cama, como las dos de primer plano, son frecuentes en la iconografía castellana y aragonesa del tema, no así en la catalana, que sustituyen en nuestro país a la escena del baño del bebé María, tan frecuente en las composiciones italianas, como herencia de lo bizantino, y, por ende, en las francesas o nórdicas, con lo que la historia pierde algo de su contenido simbólico. Pues el baño se considera por los exégetas algo que recuerda la pureza de la Virgen, la concepción inmaculada, disputa que tanto enfrentó a franciscanos (y benitos) defensores del misterio, con los dominicos. Habrá de matizarse que, a comienzos del siglo XV, todavía Gonzalo Peris pinta para Rubielos de Mora una Natividad de María con el baño de la

niña y que, en el siglo XVII, quizá por influencia española, algunos pintores italianos sustituyen a veces la bañerita por el brasero. Ello nos sugiere que en los países hispánicos era más importante el caldeo de la habitación que el aseo del recién nacido.

Por su estilo no hay duda de que esta pintura ha salido del taller de Andrés de Melgar, pintor establecido en Santo Domingo de la Calzada desde 1530 hasta su muerte en 1555. El conjunto se compone a base de una pirámide inscrita en un prisma cuadrangular, como las de aquél, cuyo vértice estaría hacia la cabeza de san José. Aunque el rostro de este (muy repintado) no lo hallo entre los personajes de Melgar, en cambio los tipos de mujer joven son parangonables con los que aparecen en las tablas del retablo de Santo Domingo de la Calzada en su catedral, así en la escena del *Milagro del gallo y la gallina*, o con la Magdalena del Descendimiento del retablo del trascoro de la misma catedral o la de la *Quinta Angustia* de San Pedro de Enciso. Semblantes de óvalo perfecto bien redondeado con barbilla picuda muy menuda, ojos profundos de mirada ensoñadora y nariz recta. También podría compararse el de Santa Ana con el de la mujer que aparece al fondo entre los espectadores en el *Apaleo del santo por los malos peregrinos*, tan distinto a aquéllos. Otros detalles aproximan esta tabla a su estilo. Así, la arquitectura de tan poderosas pilastras, las transparencias del velo de la mujer que sostiene a la Niña, emparentable en sus veladuras con la que ostentan las Magdalenas citadas, o el tipo de plegados. Lo mismo sucede con el colorido que se aprecia cálido y brillante, con tonalidades en la colcha de Santa Ana similares al cobertor de Eneas en la escena correspondiente del retablo de San Pedro de Enciso. El cabello en ondas de la niña María tiene un tratamiento similar al del niño presente en el *Milagro del ahorcado vivo* o al de Jesús Niño de la *Sacra conversación* de Tirgo. Por último, debe mencionarse el aspecto de las manos, de dedos tan finos que parecen dotados de gran sensibilidad, pues son el único resquicio que le queda al pintor, en asunto tan apacible y hogareño como es el de nuestra historia, para manifestar esa inquietud y movida fogosidad que suele exhibir en sus composiciones como herencia de su formación berruguetesca . Quizá es ese gusto por dar vida a las manos el que ha llevado a Andrés de Melgar a incluir aquí dos notas que se salen un tanto de las composiciones al uso de esta historia. Se trata del ademán de santa Ana alargando la mano hacia el plato o el de la asistenta de la derecha tratando de coger el otro pañal. Esta última sólo la he visto en una tabla atribuida a Fernando Gallego subastada hace pocos años por la casa Hampel de Munich, aunque invertida, lo que me lleva a pensar que Melgar la conoció, o bien, supo de otra composición en pintura o dibujo, como es la del retablo mayor de Pozuelo de la Orden (ahora en San Isidoro de León) donde las dos asistentas adoptan parecidas posturas a las de la tabla de Gallego. Tal tabla

parece del estilo de Lorenzo de Ávila, otro de los artistas que participaron en tal retablo, pero se supone que en ella colaboraría Melgar quien pudo dibujarla invertida y luego copiarla para la obra que nos ocupa.[20]

También es muy interesante una Virgen con Niño de un anónimo brabanzón de Amberes del círculo del Maestro del Papagayo, ejecutada al óleo sobre tabla de roble,[21] de hacia 1540 (Fig. 9).

La figura de María, de medio cuerpo en lo que parece un interior, pues destaca en un fondo oscuro neutro, contempla con mirada baja al Niño que sostiene reclinado en sus manos hacia su derecha, quien sujeta una manzana en su mano izquierda y desvía la mirada hacia el espectador. Viste manto rojo con cenefa dorada sobre túnica azul con vueltas en lila, como el cuerpo, que deja ver, en el escote trapecial, sugerencia de la camisa blanca. Un sutil velo cubre su cabeza, mientras el Niño aparece desnudo sobre un fino lienzo, en cuyas arrugas, como en el plegado de las mangas o las veladuras de la toca, trata el pintor de resaltar su maestría. Ante ella, un tablero de mesa muestra en un cesto metálico una serie de frutas, uva, cerezas, manzana, junto al que aparece un ave tendida, naturaleza muerta que refuerza el efecto de profundidad de la composición. Hay una serie de rasgos que definen su estilo, aparte del colorido o los plegados: la mirada de placer de la madre, con ojos entrecerrados que dan la impresión de un ligero estrabismo en ese rostro de aspecto ensimismado, el rictus de la boca que confiere aspecto risueño, el brillo de los bucles del ensortijado cabello del niño, el ribete dorado del manto o el bodegón de frutas en primer plano en el ángulo inferior izquierdo. Todo ello nos lleva a pensar en el llamado Maestro del Papagayo, al que muy recientemente se ha querido identificar con Cornelis Bezalaere, por una tabla firmada salida al mercado en París a fines de 2017.[22] Este pintor, al que se le atribuyen numerosas obras en todo el mundo y, sobre todo en España, suele confundirse con otros maestros de mayor o menor renombre de tendencia italianizante, sean de los anónimos, como el Maestro del Hijo pródigo, o de los de nombre bien conocido, tales como Joos van Cleve, Pieter Coeck van Aelst, e incluso alguno más italianizante todavía, como Vincent Sellaert, a los que se han atribuido obras suyas. Ahora bien, la cantidad de

20 Bibliografía para comparar: MOYA VALGAÑÓN, José Gabriel, *Alonso Gallego y Andrés de Melgar, pintores*, Logroño, IER, 2013; PARRADO DEL OLMO, Jesús María, "Andrés de Melgar en el retablo de Pozuelo de la Orden. Las relaciones entre pintores en el medio castellano del primer tercio del siglo XVI", *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología,* 64 (1998), pp. 256-270; FIZ FUERTES, Irune, "Las relaciones entre la pintura de tres diócesis castellanas en el Renacimiento. Aportaciones al catálogo de Andrés de Melgar, Alonso Gallego y el Maestro de la Santa Cruz", *Philostrato: revista de historia y arte*, 15 (2024), pp. 5-30.

21 Mide 66 x 51 cm.

22 RYKNER, Didier, "Le Maître au perroquet identifié", *La Tribune de l´Art*, (décenbre, 2017), http://www.latribunedelart.com/le-maitre-au-perroquet-identifie



Fig. 9. *Virgen con el Niño*.
Círculo del Maestro del Papagayo.
Foto: Gert Voor in´t holt, 2026

ellas y la desigualdad aparente de unas a otras hace que se sospeche puede tratarse de más de un pintor detrás de ese nombre (por ejemplo, el Maestro del Pseudo-Papagayo), independientemente de que, en la producción semi-industrial del Amberes de entonces, en el taller trabajaran junto al maestro otros pintores cualificados. Quizá por ello es preferible utilizar el término círculo. Así, recientemente ha salido al mercado una tabla, quizá de alguna menor calidad y, acaso, más intervenida y repintada, pero indudablemente relacionada con la nuestra, atribuida al Maestro de las Medias Figuras,[23] pero que, como ésta, podría aproximarse al del Pseudo-Papagayo citado arriba. Una limpieza cuidadosa ha devuelto belleza a la tabla y descubre ciertas exquisiteces que, cuando la vi, solo podían intuirse, a pesar de restauraciones y barridos un tanto intensos que tenía. Soporte abierto en la junta de los dos tableros que lo componen y con una larga grieta en el izquierdo.[24]

23 Subasta Setdart, 16 de octubre de 2025, n.º 7, con atribución al Maestro de las Medias Figuras.

24 Bibliografía para comparar: FRIEDLÄNDER, Max Jakob, "Der Meister mit dem Papagei", *Phoebus*, 2 (1948/49), p. 49; DÍAZ PADRÓN, Matías, "Nuevas pinturas del Maestro del Papagayo identificadas en colecciones españolas y extranjeras", *Archivo Español de Arte*, 227 (1984), pp. 257-276; DÍAZ PADRÓN, Matías, "Una tabla del Maestro del Papagayo desconocida en el Museo de Bellas Artes de Bilbao", *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 62 (1986), pp. 157-160; SANZSALAZAR, Jahel, "Revisión de erróneas atribuciones al Maestro del Papagayo. Una nueva Virgen con Niño en España y su dibujo subyacente", *Mas Arte* (2011), pp. 34-38.



Fig. 10. *Arca de novia.* Taller italiano. Siglo XVI.
Foto: Gert Voor in´t holt, 2026

Muy interesantes me parecen dos arcas de novia italianas, de las que no conozco ejemplares similares en España, y que paso a comentar.

La primera es un *cassone nuziale*[25] de un anónimo del noreste de Italia, quizá del Friul, en madera de nogal y ciprés ensamblada, tallada y pintada de hacia 1500-1520 (Figs. 10 a 12). Obra bastante importante por su calidad y rareza, con deterioros y pérdidas donde estuvo la bocallave, pues la cerradura y las bisagras parecen de hacia 1900. El grabado del frente está bastante perdido.

En forma de prisma rectangular. Está construida con cuatro paredes ensambladas con colas de milano, tapa plana de superficie levemente mayor abatible mediante goznes de anillo (de que quedan restos) y ahora bisagras de pala rectangular relativamente modernas, como lo es la cerradura atornillada al centro de la parte superior del frente. El solero se enmarca por un bajo zócalo a base de escocia entre dos boceles escalonados formado por un marco de piezas a inglete. En los laterales hay un par de asas metálicas redondas para el transporte. Al interior, un panel, ensamblado verticalmente como atajo, divide el espacio en dos compartimentos. El frente viene deco-

25 Mide 78 x 205 x 67 cm.



Figs. 11 y 12. *Arca de novia, detalles*. Taller italiano, ¿Friul? Siglo XVI.
Fotos: Gert Voor in´t holt, 2026

rado en tres registros horizontales flanqueados por dos verticales a modo de pilastras. Es a base de un bajorrelieve muy característico consistente en recortar la superficie siguiendo las líneas fundamentales de la composición que se deja en silueta, rebajando el fondo que queda como excavado y matizado por un picado, mientras la superficie se completa dibujando los detalles con tinta. Es lo que se suele denominar pirograbado, aunque no es tal, pues no ha intervenido en su confección la punta al rojo vivo sino el pincel entintado.[26] La franja central presenta una retícula de elementos de la vid (cepas, sarmientos, racimos) en la que destacan tres clípeos o tondos contorneados por marcos florales que representan un músico con viola que será Orfeo, un cetrero sorprendiendo a una pareja (dudoso que se trate de Hipómenes y Atalanta sorprendidos por Afrodita) , y un danzante en ambientes campestres, ambos asuntos probablemente de la mitología antigua, mientras otros más chicos, engendrados por las sinuosidades de los sarmientos, albergan parejas de amorcillos. La franja inferior, la más estrecha, muestra una serie de monstruos del repertorio renacentista dentro de otra serie de roleos formados también por dos zarcillos de vid ondulantes contrapuestos. En la superior hay primero lo que parece un desfile acompañando al carro triunfal conducido por amorcillos donde se asienta el novio, después Sansón desquijarando al león y Perseo (menos probable Apolo o Hércules) matando al dragón, héroes de la antigüedad vencedores de las malas pasiones, y, por

26 FIACCADORI, Gianfranco (ed.), *In domo habitationis: l'arredo in Friuli nel tardo Medioevo*, Venezia, Marsilio, 1996; D'ARCANO GRATTONI, Maurizio y FRATTA DE TOMAS, Francesco, "'Una capsa de ancipresso'. L'intaglio piatto su fondo ribassato fra XV e XVI secolo", *Studi di Storia dell'Arte*, 34 (2023), pp. 43-68.

último, un cortejo de tres figuras femeninas presidido por un sumo sacerdote o rey dirigiéndose a la fuente del amor junto a la que yace tendido un hombre vestido de sayo y capuz. Se tratará de los prolegómenos del Juicio de Paris, en que Zeus (Júpiter) envía con la manzana de la discordia a Hermes (Mercurio) para que un desconocido pastorcillo la entregue a la que considere la más bella de las diosas, eligiendo entre Hera (Juno), Atenea (Minerva) o Afrodita (Venus); de ahí la bola o la especie de cetro que lleva el sacerdote en sus manos o la corona que luce la primera de las mujeres. Las pilastras fingidas se ocupan por sendos candeleros formados por piezas de grutesco renacentista como trofeos, trozos de fuste, capiteles, vasos, cuernos de abundancia, delfines o fruteros rematando en águilas bicéfalas. La cubierta por el interior luce tres medallones radiantes, que albergan cada uno personajes como Andrómeda o Venus, Apolo y Sansón, más sendos ángeles trompeteros a los extremos, quizá personificaciones de los vientos, situados sobre leones, todo ello en entintado. El tablero divisorio también está dibujado con un blasón en blanco entre niños alados como tenantes, contorneado por una hermosa corona floral e inscrito en un marco vegetal a cuyos cuatro ángulos se disponen arriba un puto armado de lanza y un león y abajo un tocador de laúd y una damita. Acaso la pareja no disponía de armas propias o no hubo lugar a ponerlas. La técnica tan característica del excavado con fondo picado y retoques de dibujo en la superficie plana nos lleva hacia el Véneto y regiones próximas más al norte, la abundancia de elementos de vid nos indica el Friul, ayudando la indumentaria a situar cronológicamente la pieza.[27]

La segunda es, asimismo, un *cassone nuziale* de un anónimo del noreste de Italia, quizá el Véneto o Alto Adigio, en madera de nogal ensamblada, tallada y pintada de hacia 1520-1540[28] (Figs. 13 y 14). Obra importante por su rareza. Va sobre un pie posterior y la cerradura y las bisagras son más tardías, del final del siglo XVIII, colocadas probablemente en el XIX en que, en sus finales, se le añade el pie.

En forma de prisma rectangular, está construida con cuatro paredes con ensambles ocultos por marcos moldurados dispuestos a inglete, tapa plana de superficie levemente mayor, asimismo recercada por marco moldurado, abatible mediante bisagras de pala rectangular en cajeado relativamente moderno, que antes lo fue con otras de pala lanceolada larga rematada en flor clavadas al interior pero de articulación exterior, y con cerraja empotrada

27 Bibliografía para comparar: FAENSON, Liubov, *Cassoni italiani nelle Collezioni d'Arte dei Musei sovietici*, Foligno, Editoriale Umbra, 1983; BUCIC, Vesna y DELNERI, Annalia (eds.), *Prezioso Celare - Cassapanche dal XV al XIX secolo, Catalogo della mostra tenutasi al Castello di Gorizia dal 30 dicembre 1988 al 28 maggio 1989*, Gorizia, Comune di Gorizia, 1989; MIOTTI, Tito, *Nobiltà del mobile*, Bologna, Del Bianco, 2000.

28 Medidas con pie 151 x 131 x 53 cm. Sin pie, 72 x 131 x 53 cm.





Figs. 13 y 14. *Arca de novia.* Taller italiano, ¿Alto Adigio? Siglo XVI. Fotos: Gert Voor in´t holt, 2026

al centro de la delantera en su parte superior, cuyo frente adopta forma de blasón y en cuya ranura, paralela a la bocallave, encaja la grapa del cerradero en aldabilla lanceolada y recortada que se articula a pieza clavada en la cubierta. El solero se enmarca por un bajo zócalo a base de escocia entre dos boceles escalonados formado por piezas a inglete. En los laterales hubo pareja de asas para transporte, apreciándose las huellas de sus dos pasadores. El frente viene decorado en tres recuadros con marcos moldurados entre fajas verticales y frisos arriba y abajo. Se trata de un bajorrelieve muy característico consistente en recortar la superficie siguiendo las líneas fundamentales de la composición que quedan en silueta, rebajando el fondo como en un excavado que se retoca por un picado, mientras la superficie se acaba dibujando

los detalles con tinta . En los recuadros hay dos desfiles triunfales alusivos a ambos sexos, flanqueando un Juicio de Paris de iconografía un tanto extraña. Un joven con arnés militar está recostado contra una fuente rematada por imagen de Cupido y a él se acercan un anciano con báculo, manto y corona real (será Jupiter) tras el que va un hombre barbado con un bastón o cetro (Mercurio con el caduceo) y una bola o manzana semidesnudo como dos figuras femeninas que le siguen portadoras de palma y flor, faltando una tercera, indicio de que el artesano no calculó bien el espacio y no supo interpretar adecuadamente la iconografía que se le propuso. En el cuadro izquierdo el carro va cargado con trofeos militares y guiado por amorcillos. El derecho va ocupado por una dama, lo dirige un paje y la comitiva parece conducida por la Castidad. Son temas inspirados en asuntos de la literatura italiana relacionados con el amor y el matrimonio. En los frisos se representan animales en roleos formados por sarmientos ondulantes contrapuestos con palomas, ciervos y perros más sendos amorcillos hacia el centro del superior. En las dos fajas internas hay sendos candeleros de grutesco y en las externas guerreros. En las costaneras se aprecian con dificultad parejas de palomas y perros dibujados, relacionados con la fidelidad y el amor. Son unos temas muy frecuentes en este tipo de mueble. El tipo de relieve, similar al del esmalte campeado, retocado y terminado con trazos de tinta en los detalles, es característico del noreste italiano y la regularidad del picado de fondo con herramienta de punta cuadrada plana sugiere el alto Véneto, hacia Belluno, para su fabricación. La indumentaria apreciable apuntaría al primer cuarto del siglo XVI, mientras el pie debe ser una adición de finales del siglo XIX. El entintado de los costados se encuentra bastante perdido. Tiene varias chuletas de remiendo para disimular cambios de herrajes y otras pérdidas. Estaba ya en el Palacio Zubieta antes de 1900.[29]

Bibliografía

ALCOLEA, Santiago, "Relieves ingleses de alabastro en España: Ensayo de catalogación", *Archivo Español de Arte*, 174 (1971), pp. 137-153

ÁLVARO ZAMORA, María Isabel y BORRÁS GUALIS, Gonzalo Máximo (coord.), *La escultura del Renacimiento en Aragón*, Zaragoza, IberCaja, Museo e Instituto de Humanidades "Camón Aznar, 1993.

BARRÓN GARCÍA, Aurelio Á., "De varia fortuna de los artistas franceses establecidos en el valle medio del Ebro: del taller de Martín Gumet a los artistas colaboradores de Andrés de Araoz", *Santander. Estudios de Patrimonio*, Extraordinario 1 (2026), pp. 21-110, https://doi.org/10.22429/Euc2026.sep.Extra.01.02

29 Bibliografía para comparar: FAENSON, Liubov, *Cassoni italiani...*; BUCIC, Vesna y DELNERI, Annalia (eds.), *Prezioso Celare...*; MIOTTI, Tito, *Nobiltà del mobile....*

BARRÓN GARCÍA, Aurelio Á., "Del retablo mayor de Zúñiga (Navarra) y de la obra de sus autores: Juan y Francisco de Ayala, Juan Ruiz de Heredia y Pedro de Gabiria", *Santander. Estudios de Patrimonio*, 7 (2024), pp. 83-148, https://doi.org/10.22429/Euc2024.sep.07.03

BARTOLOMÉ GARCÍA, Fernando R., *La policromía barroca en Álava*, Vitoria, Diputación foral de Álava, 2002.

BLÁZQUEZ JIMÉNEZ, Ángel Bonifacio y ROMO GUIJARRO, José Ángel, "Revisión bibliográfica en torno a la obra de Andrés de Araoz: una aproximación al escultor más representativo de la transición del Plateresco al Romanismo en Euskal Herria", *Ondare, Revisión del arte del Renacimiento, Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales*, 17 (1998), pp. 295-308.

BUCIC, Vesna y DELNERI, Annalia (eds.), *Prezioso Celare - Cassapanche dal XV al XIX secolo, Catalogo della mostra tenuta al Castello di Gorizia dal 30 dicembre 1988 al 28 maggio 1989*, Gorizia, Comune di Gorizia, 1989.

CABALLERO ESCAMILLA, Sonia, "Los alabastros ingleses y la devoción tardomedieval. Consideraciones iconográficas sobre los alabastros de Collado de Contreras (Ávila)", *Norba, Revista de Arte*, XXXVII (2017), pp. 31-47.

CADIÑANOS BARDECI, Inocencio, "Dos sepulcros y un retablo renacentistas en Oña y Quintanaopio (Burgos)", *Goya*, 199-200 (1987), pp. 20-25.

CANTOS MARTÍNEZ, Olga, *Recursos plásticos en la escultura policromada aragonesa de la Contrarreforma (1550-1660)*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico / Centro de Estudios Turiasonenses, 2012.

CARDESA GARCÍA, María Teresa, *La escultura del siglo XVI en Huesca. I. El ambiente histórico-artístico. II. Catálogo de obras*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1993.

CARDESA GARCÍA, María Teresa; CANTOS, Olga y FERNÁNDEZ DE CÓRDOBA, Marta, *El Retablo Mayor de la Catedral de Huesca. Restauración*, Zaragoza, Diputación General de Aragón / Ministerio de Educación y Cultura / Gobierno de Aragón / Caja de Ahorros de la Inmaculada / Cabildo de la Catedral de Huesca, 1996.

CASTRO, José Ramón, *Cuadernos de arte navarro. B) Escultura*, Pamplona, Diputación Foral de Navarra, 1949.

CHEETMAN, F. W., *English Medieval Alabaster. With a catalogue of collection in the Victoria and Albert Museum*, Oxford, 1984, (edición 2005).

CRIADO MAINAR, Jesús, *El Renacimiento en la Comarca de la Comunidad de Calatayud. Pintura y escultura*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico / Centro de Estudios Bilbilitanos / Comarca de la Comunidad de Calatayud, 2008.

DÍAZ PADRÓN, Matías, "Nuevas pinturas del Maestro del Papagayo identificadas en colecciones españolas y extranjeras", *Archivo Español de Arte*, 227 (1984), pp. 257-276.

D'ARCANO GRATTONI, Maurizio y FRATTA DE TOMAS, Francesco, "'Una capsa de ancipresso'. L'intaglio piatto su fondo ribassato fra XV e XVI secolo", *Studi di Storia dell'Arte*, 34 (2023), pp. 43-68.

DÍAZ PADRÓN, Matías, "Una tabla del Maestro del Papagayo desconocida en el Museo de Bellas Artes de Bilbao", *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 62 (1986), pp. 157-160.

ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis, "Evolución de la policromía en los siglos del Barroco fases ocultas, revestimientos, labores y motivos", *PH: Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, 45 (2003), pp. 97-104.

El retablo mayor de la basílica de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 1995.

FAENSON, Liubov, *Cassoni italiani nelle Collezioni d'Arte dei Musei sovietici*, Foligno, Editoriale Umbra,1983.

FIACCADORI, Gianfranco (ed.), *In domo habitationis: l'arredo in Friuli nel tardo Medioevo*, Venezia, Marsilio, 1996.

FIZ FUERTES,Irune, "Las relaciones entre la pintura de tres diócesis castellanas en el Renacimiento. Aportaciones al catálogo de Andrés de Melgar, Alonso Gallego y el Maestro de la Santa Cruz", *Philostrato: revista de historia y arte*, 15 (2024), pp. 5-30.

FRIEDLÄNDER, Max Jakob, "Der Meister mit dem Papagei", *Phoebus*, 2 (1948/49), p. 49

GÓMEZ ESPINOSA, Teresa, "La policromía de los retablos. Estilos y evolución", *Los retablos: Técnicas, materiales y procedimientos*, Valencia, Grupo Español del IIC, 2006.

HERNÁNDEZ PERERA, Jesús, "Mas relieves góticos ingleses de alabastro en España", *Homenaje a Elias Serra Rafols*, Vol. 1, La Laguna, Secretariado de Publicaciones, 1970, pp. 249-264.

HERNANSANZ MERLO, Angel; MIÑANA RODRIGO, María Luisa; SARRIÁ ABADÍA, Fernando; SERRANO GRACIA, Raquel y CALVO ESTEBAN, Rosalía, "Juan de Moreto y Martín García: obras de colaboración (1530-1541)", *Seminario de Arte Aragonés*, XLII-XLIII (1988-1989), pp. 351-388.

IBÁÑEZ PÉREZ, Alberto C., "El escultor Ortega de Córdoba y los retablos de Fontecha (Álava) y Padrones de Bureba (Burgos)", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA*, 46 (1980), pp. 351-362.

IBÁÑEZ PÉREZ, Alberto C., "Escultura en el siglo XVI en Burgos", en RODRÍGUEZ PAJARES, Emilio Jesús y BRINGAS LÓPEZ, María Isabel (coord.), *El arte del Renacimiento en el territorio burgalés*, Burgos, Universidad Popular para la Educación y Cultura de Burgos, 2008, pp. 139-162.

LAHOZ GUTIÉRREZ, María Lucía, "Un retablo de alabastro inglés en Plencia (Bizkaia)", *KOBIE (Serie Bellas Artes)*, VIII (1991), pp. 73-82.

LAHOZ GUTIÉRREZ, María Lucía, "La Coronación de la Virgen. un alabastro ingles del Museo Arqueológico de Bilbao", *KOBIE (Serie Bellas Artes)*, Bilbao, IX (1992/93), pp. 141-145.

LAHOZ GUTIÉRREZ, María Lucía, "Un alabastro de la Epifania. Algunas consideraciones", *KOBIE (Serie Bellas Artes)*, X (1994), pp. 87-91

LÓPEZ DE GUEREÑU, Gerardo, *Álava, solar de arte y de fe*, Vitoria, Caja de Ahorros de Vitoria, 1962.

MADARIAGA VALLE, Iñaki, "La imagen de la Asunción de Bergara 16", https://lekitxozaharra.blogspot.com/2010/05/bergara-kaleko-jasokundearen-irudia.html
MARTIARENA LASA, Xabier, "Los alabastros ingleses en Gipuzkoa. El retablo de Santa Catalina de Hondarribia", *Ars bilduma*, 2 (2012), pp. 35-47.
MARTIARENA LASA, Xabier, "Los alabastros ingleses en Gipuzkoa: Nuevas aportaciones en la franja costera", *Ars bilduma*, 3 (2013), pp.151-161.
MIÑANA RODRIGO, María Luisa y SARRIÁ ABADÍA, Fernando, "Una puerta al Renacimiento en Aragón. El retablo mayor de Tauste", en *Tauste en su historia: actas de las XII Jornadas sobre la historia de Tauste, 14 al 18 de febrero de 2011*, [Tauste], Asociación Cultural "El Patiaz", 2013, pp. 35-53.
MIOTTI, Tito, *Nobiltà del mobile*, Bologna, Del Bianco, 2000.
MORTE GARCÍA, Carmen, *Damián Forment Escultor del Renacimiento*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada CAI, 2009.
MORTE GARCÍA, Carmen y CARRASSON, Ana, *El Retablo Mayor de la Iglesia Parroquial de San Pablo de Zaragoza Restauración*, Zaragoza, Ministerio de Cultura / Gobierno de Aragón / Caja Inmaculada, 2006.
MORTE GARCÍA, Carmen y CASTILLO MONTOLAR, Margarita (coord.), *El retablo mayor renacentista de Tauste*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2012.
MOYA VALGAÑÓN, José Gabriel, *Alonso Gallego y Andrés de Melgar, pintores*, Logroño, IER, 2013.
MUÑIZ PETRALANDA, Jesús, Una imagen de alabastro de origen inglés en la ermita de Santa Águeda de Barakaldo, *Revista K-Barakaldo Aldizkaria*, 1 (2011), pp.147-157.
PARRADO DEL OLMO, Jesús María, "Andrés de Melgar en el retablo de Pozuelo de la Orden. Las relaciones entre pintores en el medio castellano del primer tercio del siglo XVI", *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología,* 64 (1998), pp. 256-270.
PEDRO PANIAGUA, Félix, "Alabastros ingleses en Asturias", *Liño. Revista Anual de Historia del Arte,* 18 (2012), pp. 31-42, https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3964164
PAYO HERNANZ, René Jesús, "El escultor Sebastián de Salinas y las pervivencias siloesco-vigarnianas en los años centrales del siglo XVI", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA Arte*, 78 (2012), pp. 45-68.
PAYO HERNANZ, René Jesús, "La policromía en Burgos en el tránsito del siglo XVII al XVIII: el maestro dorador y estofador Lucas de la Concha", *Boletín de la Institución Fernán González*, 212 (1995), pp. 65-98.
PORTELA SANDOVAL, Francisco José, *La Escultura del Renacimiento en Palencia*, Palencia, Diputación Provincial de Palencia, 1977.
PORTILLA VITORIA, Micaela Josefa y AZCÁRATE RISTORI, José María de, *Catálogo monumental Diócesis de Vitoria. Tomo VI: Las vertientes cantábricas del noroeste alavés; La ciudad de Orduña y sus aldeas*; Vitoria, Caja de Ahorros Municipal de Vitoria, 1988.
PORTILLA VITORIA, Micaela Josefa y AZCÁRATE RISTORI, José María de, *Catálogo monumental Diócesis de Vitoria. Cuartango, Urcabustaiz y Cigoitia. VII. de las fuentes del Nervión, por la sierra de Guibijo, a las laderas del Gorbea*, Vitoria, Fundación Caja de Ahorros de Vitoria y Álava, 1995.

RÍO DE LA HOZ, Isabel del, *El escultor Felipe Bigarny (h. 1470-1542)*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 2000.

RYKNER, Didier, "Le Maître au perroquet identifié", *La Tribune de l´Art*, (decenbre, 2017), http://www.latribunedelart.com/le-maitre-au-perroquet-identifie

SÁENZ PASCUAL, Raquel, "Aproximación a la Iconografía Eucarística en los retablos pictóricos de la actual Diócesis de Vitoria: Gótico final y Renacimiento" en CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Francisco Javier (coord.), *Religiosidad y ceremonias en torno la eucaristía: actas del simposium Vol. 2, (Devoción y culto general)*, San Lorenzo de El Escorial, 2003, pp. 1123-1140, https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2801042

SÁENZ PASCUAL, Raquel, "Nuevos datos de pintura medieval y renacentista a través del fondo fotográfico de G. López de Guereñu (ATHA)", *Liño: Revista anual de historia del arte*, 11 (2005), pp. 61-75, https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1123188

SANZSALAZAR, Jahel, "Revisión de erróneas atribuciones al Maestro del Papagayo. Una nueva Virgen con Niño en España y su dibujo subyacente", *Mas Arte* (2011), pp. 34-38.

SCHLICHT, Markus, "La standardisation comme garant du succès commercial? Les albâtres anglais de la fin du Moyen Âge", *Perspective. Actualité en histoire de l'art*, 2 (2019), pp. 179-194, https://doi.org/10.4000/perspective.15321

TOURÓN DEL PIE, Elíseo, "Ideas y creencias escatológicas en los apócrifos asuncionistas", *Revista Española de Teología,* 54 (1994) pp. 166-167.

URANGA GALDIANO, José E., *Retablos navarros del Renacimiento*, Pamplona, Diputación Foral de Navarra, Principe de Viana, 1947.

URKULLU, María Teresa de, "La 'Trinidad' de Lekeitio: un nuevo alabastro inglés", *KOBIE (Serie Bellas Artes)*, XI (1995/1997), pp. 57-72.

WEISE, Georg, *Spanische Plastik aus Sieben Jahrhunderten*, Reutlingen, Gryphius, 1925-1932, vol. II y III.

WEISE,Georg, *Die Plastik der Renaissance und des Frühbarock im nördlichen Spanien. Aragón, Navarra, die Baskischen Provinzen und die Rioja. Band I,* Tübingen, Hopfer, 1959.

YBARRA Y BERGÉ, Javier de, *Catálogo de monumentos de Vizcaya*, Bilbao, Publicaciones de la Junta de Cultura de Vizcaya / Excma. Diputación de Vizcaya, 1958.

Nuevas aportaciones al catálogo de la familia Otero: platería civil y religiosa de un obrador compostelano entre los siglos XIX y XX

New additions to the catalogue of the Otero family: secular and religious silverwork from a Santiago de Compostela workshop between the nineteenth and twentieth centuries

Ana Pérez Varela

Universidad de Santiago de Compostela
ana.perez.varela@usc.es
ORCID: https://orcid.org/0000-0001-7195-1565
Fecha de envío: 7/9/2026. Aceptado: 22/10/2026
Referencia: *Santander. Estudios de Patrimonio*, 9 (2026), pp. 365-400.
DOI: https://doi.org/10.22429/Euc2026.sep.09.10
ISSN-L e ISSN 2605-4450 (ed. impresa) / ISSN 2605-5317 (digital)
Este trabajo se enmarca en el Proyecto de Investigación *TECHNE. Documentación, estudio y difusión a través de las Humanidades Digitales de técnicas artesanales en riesgo de desaparición: platería y azabachería compostelanas contemporáneas* (PID2025-174560NA-I00, Plan Nacional) y la Ayuda (ED431B 2026/07, Xunta de Galicia) para la Consolidación y la Estructuración de unidades de investigación competitiva.

Resumen: Este artículo amplía de forma significativa el catálogo conocido de la familia de plateros compostelanos Otero mediante el estudio de más de una veintena de obras inéditas, civiles y religiosas, procedentes de colecciones particulares, del Inventario de Bienes Muebles de la Iglesia en Galicia y de fuentes documentales. El análisis conjunto de estas piezas permite caracterizar la evolución artística del obrador, revisar la interpretación de sus marcas y demostrar que el establecimiento combinó la producción propia con la comercialización de platería de otros talleres foráneos. Asimismo, pone de relieve la continuidad del negocio familiar hasta la actualidad y su contribución a la tradición orfebre compostelana.

Palabras clave: Platería; Santiago de Compostela; Familia Otero; Platería civil; Platería Sacra.

Abstract: This article significantly expands the known catalogue of the Otero family of silversmiths from Santiago de Compostela through the study of more than twenty unpublished civil and ecclesiastical silver objects from private collections, the Inventory of Movable Heritage of the Church in Galicia, and documentary sources. Their analysis makes it possible to define the artistic development of the workshop, reassess the interpretation of its hallmarks, and demonstrate that the establishment combined its own production with the commercial distribution of silverware from other foreign workshops. The study also highlights the continuity of the family business into the present day.

Keywords: Silversmithing; Santiago de Compostela; Otero Family; Civil silversmithing; Sacred Silversmithing.

*****

1. Introducción

A pesar de que la platería constituye todavía uno de los ámbitos menos desarrollados de la historiografía artística gallega, ha despertado un interés creciente en las últimas décadas, desde las primeras catalogaciones de piezas y colecciones conservadas en parroquias y arciprestazgos.[1] En el caso de Compostela, las investigaciones integrales son paradójicamente más escasas, destacando los pioneros estudios de Herrero Martín[2] y López Vázquez[3] sobre la orfebrería parroquial, así como la importante exposición *Pratería e Acibeche en Santiago de Compostela* de 1998,[4] con un catálogo coordinado por Singul Lorenzo que reunió a especialistas en arte de todas las épocas históricas. A ello se han venido sumando estudios dedicados a las piezas de la Catedral, monasterios o museos.[5]

A pesar de su crucial importancia para el conocimiento y difusión del patrimonio conservado, estas investigaciones se han orientado preferentemente hacia la catalogación y el análisis de las obras, mientras que han sido

1 Entre estos estudios destacan las tesis y tesinas de catalogación de arte mueble llevadas a cabo en la Universidad de Santiago desde los años setenta. Particularmente nos gustaría destacar, por ser la única dedicada exclusivamente al ámbito de la platería, la de LOUZAO MARTÍNEZ, Francisco, *La platería en la diócesis de Lugo. Los arcedianatos de Abeancos, Deza y Dozón*, Tesis Doctoral, Universidade de Santiago de Compostela, 2004. También destacamos las monografías dedicadas a territorios gallegos como Monforte de Lemos: SÁEZ GONZÁLEZ, Manuela, *La platería en Monforte de Lemos*, Lugo, Diputación de Lugo, 1987; Tui: SÁEZ GONZÁLEZ, Manuela, *La platería en la diócesis de Tui*, A Coruña, Fundación Barrié, 2001; o Ferrol: GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, Pedro Javier, *El arte de la platería en Ferrol*, Ferrol, Ayuntamiento de Ferrol, 1999.

2 HERRERO MARTÍN, María Jesús, *La orfebrería en las parroquias compostelanas*, Tesis de Licenciatura, Universidade de Santiago de Compostela, 1987.

3 LÓPEZ VÁZQUEZ, José Manuel, "Tipologías de la orfebrería religiosa gallega", en TABOADA VÁZQUEZ, Ramón (dir.), *Actas del curso de orfebrería y arquitectura religiosa 'Oro, plata y piedra para la escena sagrada en Galicia'*, A Coruña, Asociación de Amigos de la Colegiata y Museo de Arte Sacro, 1994.

4 SINGUL LORENZO, F. L. (dir.), *Pratería e acibeche en Santiago de Compostela: Obxectos litúrxicos e devocionais para o rito sacro e a peregrinación* (catálogo de exposición), Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1998.

5 Debemos destacar las catalogaciones de las colecciones de San Martiño Pinario: LARRIBA LEIRA, Mariel, "La orfebrería", en GARCÍA IGLESIAS, José Manuel (dir.), *Santiago. San Martiño Pinario*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1999, pp. 405-422; San Paio de Antealtares: LARRIBA LEIRA, Mariel, "La orfebrería", en GARCÍA IGLESIAS, José Manuel (dir.), *Santiago. San Paio de Antealtares*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1999, pp. 237-246; Santa María do Sar: LARRIBA LEIRA, Mariel, "El Museo de la Colegiata de Santa María la Mayor y Real de Sar en Santiago de Compostela: catálogo de platería", *Compostellanum*, 43/1-4 (1998), pp. 953-976; y la Catedral de Santiago: YZQUIERDO PEIDÓ, Ramón, *Los tesoros de la Catedral de Santiago*, Santiago de Compostela, Consorcio de Santiago-Teófilo Edicións, 2017.

mucho menos frecuentes los trabajos centrados en los propios talleres, su organización, las sagas familiares, los procesos productivos o la evolución de sus repertorios formales.[6] Esta circunstancia resulta especialmente evidente en el caso de la platería compostelana contemporánea, cuya producción ha permanecido en un segundo plano respecto a la medieval y moderna y solo en los últimos años ha comenzado a ser objeto de estudios específicos.[7]

Durante las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX la ciudad de Santiago vivió una importante revitalización de la producción de plata favorecida por el renacimiento de las peregrinaciones jacobeas, la celebración de los Años Santos, el auge de la burguesía urbana y la creciente demanda de objetos tanto religiosos como civiles.[8] En este contexto desarrollaron su actividad algunos de los principales talleres de la época, entre ellos los Bacariza, Lado, Rey, Bermúdez u Otero, responsables de una producción extraordinariamente variada que abarcó desde el ajuar litúrgico hasta platería civil, entre la que se encuentran tipologías diversas como piezas para servicio de mesa u obras diplomáticas —joyas, condecoraciones, bastones de mando o placas conmemorativas— destinadas a homenajes públicos.

Dentro de este panorama, la familia Otero constituye uno de los ejemplos más significativos por la continuidad de su actividad a lo largo de cuatro generaciones y por la permanencia de su establecimiento en la plaza de Praterías hasta la actualidad. En dos trabajos anteriormente publicados[9] reconstruimos la genealogía del taller, su implantación urbana, la sucesión de sus miembros y buena parte de su producción conocida gracias al vaciado

---

6 La gran excepción es la tesis de DÚO RÁMILA, Diana, *Plateros portugueses en Galicia. El taller de los Cedeira (1542-1667)*, Tesis Doctoral, Universidade de Santiago de Compostela, 2014.

7 De nuestros estudios sobre la platería contemporánea en Santiago destacamos los dedicados a plateros importantes o sagas familiares, tales como: PÉREZ VARELA, Ana, *El platero compostelano Ricardo Martínez Costoya (1859-1927): contexto, vida y obra*, Tesis Doctoral, Universidade de Santiago de Compostela, 2019; "Sagas de plateros compostelanos inéditas: Emilio Bacariza, Manuel Bacariza y María Varela", *Ars Longa: Cuadernos de Arte*, 32 (2023), pp. 101-114; "Francisco Reboredo y Antonio García Candal: Noticias inéditas sobre una saga de plateros y contrastes de la ciudad de Santiago de Compostela", *Imafronte*, 31 (2023), pp. 161-181; "Eduardo Rey Villaverde (†1925) y Santiago Rey Montero (†1941): noticias y piezas inéditas sobre dos importantes plateros compostelanos olvidados por la historiografía", *Quintana*, 22 (2023), pp. 1-25; o "Los Bermúdez y los Montero: dos sagas de plateros compostelanos unidas por matrimonios. Noticias inéditas y documentos para la correcta periodización de sus carreras y la catalogación de sus obras", *Liño*, 29 (2023), pp. 77-90.

8 PÉREZ VARELA, Ana, *El platero compostelano…*, pp. 100-106.

9 PÉREZ VARELA, Ana, "Los Otero. Una importante saga de plateros compostelanos reconstruida a través de la prensa histórica", *Laboratorio de Arte*, 35 (2023), pp. 281-304; y "Os Otero: unha saga de prateiros fundamental na historia de Compostela", en CABO, Miguel y GARCÍA FERREIRA, Rafael (eds.), *Sagas empresariais de Santiago*, Santiago de Compostela, Consorcio de Santiago y Guiverny, 2022, pp. 61-75.

sistemático de la prensa histórica, la documentación municipal y diversas fuentes archivísticas, identificando obras inéditas y atribuyendo otras hasta entonces anónimas.

Los avances realizados desde entonces han permitido incorporar un número significativo de obras hasta ahora desconocidas, tanto civiles como religiosas, que no habían podido ser consideradas en aquel momento por permanecer inéditas. Las primeras proceden principalmente de colecciones particulares,[10] mientras que las segundas han sido localizadas durante el vaciado parcial del *Inventario de Bienes Muebles de la Iglesia en Galicia*,[11] actualmente en curso. Este incremento del corpus documental y material justifica una nueva aproximación al obrador, ya no centrada en la reconstrucción histórica de la familia, sino en el análisis de las características formales, técnicas y estilísticas de su producción conservada.

La incorporación de estas nuevas obras amplía de forma significativa el catálogo conocido del obrador Otero y permite revisar su producción desde una perspectiva renovada. Más que elaborar un catálogo exhaustivo, este estudio aborda conjuntamente la platería civil y la religiosa, entendidas como manifestaciones complementarias de una misma realidad artística y productiva, y analiza el conjunto de obras actualmente conservadas para caracterizar la personalidad artística del taller. Su estudio comparado hace posible identificar los recursos técnicos, formales y ornamentales compartidos por piezas de diversa naturaleza, reconocer la existencia de modelos de taller claramente definidos, relacionarlos con los repertorios empleados por otros plateros compostelanos y precisar el lenguaje desarrollado por Bernardino Otero Ramos y Augusto Otero Martínez. Todo ello contribuye a valorar con mayor precisión la evolución del obrador y su papel en el contexto de la platería compostelana contemporánea, así como su contribución a la renovación de la orfebrería gallega durante las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del siglo XX.

---

10 Nos gustaría agradecer enormemente la amabilidad y disposición de los coleccionistas particulares que nos han contactado a lo largo de los últimos años para darnos a conocer piezas inéditas, y dejarnos examinarlas, ya que sin su interés, la mayoría de obras de platería civil compostelana seguirían siendo desconocidas.

11 Este inventario se llevó a cabo en las décadas de 1980, 1990 y 2000 y se encuentra disponible físicamente en varias sedes, entre ellas el Museo de Pontevedra, el Archivo de Galicia o el Archivo Histórico Diocesano de Santiago. Su extensión y organización mediante pequeñas carpetas por parroquias dificultan el acceso de los investigadores al mismo y ralentiza el proceso de vaciado. En otras ocasiones ya hemos reivindicado la necesidad de digitalizarlo, lo que agilizaría enormemente los procesos de consulta y abriría la puerta a numerosas investigaciones en el ámbito del arte mueble gallego.

2. Breves consideraciones sobre la familia Otero

Como se ha referido, la reconstrucción histórica de la familia Otero ya fue abordada recientemente en dos trabajos, en los que se estudió de forma pormenorizada la genealogía del taller, la sucesión de sus miembros, su implantación urbana y la evolución del establecimiento a partir del vaciado de prensa histórica, documentación municipal y diversas fuentes archivísticas. No procede, por tanto, reiterar aquí aquellas conclusiones, sino únicamente recordar los principales hitos necesarios para contextualizar las obras objeto de estudio de este texto.

El obrador fue fundado por Bernardino Otero Ramos, formado en el taller del prestigioso platero compostelano Ricardo Martínez Costoya, de quien heredó buena parte de sus modelos decorativos y planteamientos compositivos.[12] Instalado en la plaza de Praterías, el establecimiento desarrolló una intensa actividad durante la última década del siglo XIX y las primeras del XX, consolidándose como uno de los principales centros de producción de plata de la ciudad. Tras la muerte del fundador, el negocio pasó a manos de su hijo, Augusto Otero Martínez, quien mantuvo la actividad del taller y amplió su producción durante el primer tercio del siglo XX, continuando posteriormente la saga familiar con Bernardino, Augusto y Luis Otero Carreira, así como la generación sucesiva, que ha asegurado la permanencia del establecimiento original hasta nuestros días, fragmentado en tres locales en la misma plaza —que llevan los tres citados nombres de los Otero Carreira—, ahora ya sin obrador propio.

A lo largo de este extenso recorrido cronológico, el taller produjo una amplia variedad de obras destinadas tanto al ámbito religioso como al civil, adaptándose a las transformaciones del gusto y a las nuevas demandas del mercado sin renunciar a una marcada continuidad en sus procedimientos técnicos y en buena parte de sus repertorios ornamentales. Sin embargo, en esos estudios previos puede constatarse que la mayor parte del corpus conocido de los Otero se concreta en noticias documentales, descripciones de obras o imágenes de piezas en prensa y postales, hoy en paradero desconocido. Por ello, hasta ahora el número de obras conservadas era muy exiguo y se reducía a cinco piezas, todas ellas de carácter religioso: la corona y aureola de la Virgen del convento del Carme de Abaixo,[13] una sencilla bandeja en

12 Una noticia de 1904 informa de la apertura del obrador de Bernardino Otero, señalándole como "el que fue auxiliar del acreditado platero de la Catedral, D. Ricardo Martínez"; *El Eco de Santiago*, 3000 (21 de octubre de 1904), p. 2, https://prensahistorica.mcu.es/es/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1000260887&presentacion=pagina&posicion=2&registrardownload=0 Véase PÉREZ VARELA, Ana, "Los Otero. Una...", p. 285.

13 La dimos a conocer en PÉREZ VARELA, Ana, "Los Otero. Una...", pp. 288-289.

San Martiño Pinario[14] y un cáliz en San Paio de Antealtares[15] —tres piezas de Bernardino Otero Ramos, conservadas en Compostela—; una impresionante custodia en Santa María a Maior de Pontevedra —extraordinaria obra de Augusto Otero Martínez—;[16] así como el martillo de la Puerta Santa de la Catedral de Santiago.[17] A esta lista se unen ahora más de veinte nuevas piezas tanto sacras como civiles. Este notable incremento del corpus conservado modifica de manera sustancial el conocimiento de la producción de los Otero, pues permite valorar por primera vez la amplitud tipológica de su platería civil y establecer relaciones directas entre esta y su producción religiosa.

Por último, conviene realizar una consideración acerca de las marcas del obrador. Hasta ahora únicamente conocíamos dos combinaciones de punzones correspondientes a las piezas de San Martiño Pinario y San Paio de Antealtares, marcadas respectivamente "B / OTERO" y "IID", y "B. OTERO", "916" y flor de lis. En nuestro trabajo anterior ambas fueron atribuidas a Bernardino Otero Ramos, fundamentalmente por la presencia de la inicial "B". Sin embargo, el notable incremento del corpus conocido aconseja revisar esta interpretación. La primera marca nominal, dispuesta en dos líneas —troquelada a la manera tradicional en un contorno de perfil recto— y acompañada de la tradicional marca de ley de once dineros, responde plenamente a las prácticas habituales de los plateros compostelanos de finales del siglo XIX, y puede atribuirse con seguridad a Bernardino Otero Ramos. Más problemática resulta la segunda, grabada en una sola línea y acompañada de la marca "916", habitual ya en las primeras décadas del siglo XX. La utilización continuada de la denominación comercial "Hijo de Bernardino Otero" por parte de Augusto Otero Martínez permitiría explicar la persistencia de la inicial "B", pero la presencia de la flor de lis plantea nuevos interrogantes sobre el significado de esta combinación de punzones.

Como se expondrá en el apartado dedicado al servicio de mesa, la identificación de varias piezas en las que conviven las marcas de los Otero con las

14 LARRIBA LEIRA, Mariel, "Orfebrería", en GARCÍA IGLESIAS, José Manuel (dir.), *San Martiño Pinario. Inventario*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2000, p. 90.

15 LARRIBA LEIRA, Mariel, "Orfebrería", en GARCÍA IGLESIAS, José Manuel (dir.), *San Paio de Antealtares. Inventario*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2000, p. 86.

16 La dimos a conocer en PÉREZ VARELA, Ana, "Los Otero. Una...", pp. 292-294.

17 BARRAL IGLESIAS, Alejandro, "As artes suntuarias compostelás no século XX", en SINGUL LORENZO, F. L. (dir.), *Pratería e acibeche*..., p. 397. Esta pieza servía en los Años Santos para la ceremonia de apertura de la Puerta Santa, a la que el arzobispo debía golpear tres veces con un martillo de plata ante la multitudinaria presencia de la sociedad compostelana y las autoridades civiles de la provincia. Es difícil seguirles la pista a estas piezas, ya que se regalaban al maestro de ceremonias de cada Año Jubilar. Este ejemplar, fechado en 1937, fue atribuido por Barral Iglesias a "Galdino" Otero. Por la fecha entendemos que se refiere a Bernardino Otero Carreira, hijo de Augusto Otero Martínez y nieto del fundador de la saga.

de otros plateros españoles pone de manifiesto que el establecimiento compostelano podría haber compaginado la producción propia con la comercialización de obras ajenas. Este hecho aconseja interpretar con mayor cautela las marcas empleadas por el taller y revisar críticamente algunas de las atribuciones realizadas hasta el momento. Por ello, debemos concluir que, hasta la fecha, no puede atribuirse con seguridad ninguna marca a Augusto Otero Martínez, circunstancia que obliga a extremar la cautela en la atribución de las piezas producidas o comercializadas por el establecimiento durante el primer tercio del siglo XX.

3. Platería civil

La platería civil ha ocupado tradicionalmente un lugar secundario dentro de la historiografía de la orfebrería española. Mientras que la producción religiosa ha despertado desde antiguo un notable interés debido a su estrecha vinculación con el patrimonio eclesiástico y a la abundancia de obras conservadas, los objetos destinados al ámbito doméstico, institucional o representativo apenas han recibido atención específica hasta fechas relativamente recientes. Esta circunstancia no obedece únicamente a una menor consideración historiográfica de las artes decorativas, sino también a la propia naturaleza de estas piezas, sometidas a un uso continuado y a una mayor movilidad patrimonial, lo que favoreció su dispersión, transformación o fundición, reduciendo considerablemente el número de ejemplares conservados.

Como consecuencia de ello, buena parte de los estudios dedicados a la platería civil se han basado preferentemente en el análisis de fuentes documentales —inventarios post mortem, protocolos notariales, cartas de dote, testamentos o libros de cuentas—, imprescindibles para reconstruir ajuares domésticos, tipologías y formas de consumo,[18] pero insuficientes para abordar cuestiones relacionadas con la configuración formal de los objetos, las técnicas de ejecución o la evolución de los repertorios ornamentales. A ello se

18 Entre otros muchos estudios, nos gustaría destacar: PUERTA ROSELL, María Fernanda, *Platería madrileña: colecciones de la segunda mitad del siglo XVII*, Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2002; CABEZAS GARCÍA, Álvaro, "Los usos artísticos del lujo. Alhajas, joyas y plata labrada en el inventario del conde del Águila", en RIVAS CARMONA, Jesús (coord.), *Estudios de Platería San Eloy. 2008*, Murcia, Universidad de Murcia, 2008, pp. 109-119; MARTÍN, Fernando, "La vajilla de Godoy", en RIVAS CARMONA, Jesús (coord.), *Estudios de Platería San Eloy. 2010*, Murcia, Universidad de Murcia, 2010, pp. 451-462; PÉREZ DE TUDELA, Almudena, "La plata y algunas joyas de la infanta Isabel Clara Eugenia durante su etapa española (1566-1599)", en RIVAS CARMONA, Jesús (coord.), *Estudios de Platería San Eloy. 2010*, Murcia, Universidad de Murcia, 2010, pp. 543-572; o ANTÓN DAYAS, Inés y MARTÍNEZ LÓPEZ, Sofía, "Joyas y objetos de plata en la casa de Fernán-Núñez: aportaciones documentales de los siglos XVIII y XIX", en RIVAS CARMONA, Jesús (coord.), *Estudios de Platería San Eloy. 2011*, Murcia, Universidad de Murcia, 2011, pp. 105-124.

suma el hecho de que la investigación se haya centrado mayoritariamente en la producción de la Edad Moderna y en los grandes focos artísticos o en las colecciones vinculadas a la monarquía y la nobleza, quedando mucho menos estudiada la actividad de los talleres locales durante los siglos XIX y XX.

En el caso de Galicia, son pioneros los estudios de Gallego Domínguez[19] y Domínguez López[20] para la provincia de Ourense; mientras la platería civil compostelana es aún muy desconocida. En Santiago, como en la mayoría de los territorios españoles, la platería civil todavía permanece en colecciones privadas, dificultando el conocimiento de esta y por lo tanto, el acceso de los investigadores a su análisis y estudio. Hasta ahora, y ante la escaseza de piezas, nuestros estudios se han centrado en estudiar las obras civiles desde el punto de vista documental, especialmente a través de noticias de prensa e inventarios, así como archivos personales de plateros en los que pudimos hallar numerosas fotografías de piezas hoy en paradero desconocido.[21]

Sin embargo, en los últimos años esta investigación se ha orientado hacia la localización y estudio de colecciones particulares constituidas, en su mayor parte, entre finales del siglo XIX y las primeras décadas del XX por miembros de la burguesía compostelana y de las profesiones liberales —abogados, médicos, catedráticos, alcaldes o comerciantes, entre otros—. La identificación de estos conjuntos —conservados en muchos casos por los descendientes de sus propietarios originales—, junto con el estudio de piezas individuales adquiridas por diversos coleccionistas, ha permitido documentar cerca de un centenar de piezas conservadas de platería civil correspondientes a los principales obradores compostelanos del período. Este corpus inédito constituye una fuente de extraordinario valor para el conocimiento de la producción civil de talleres como los Otero, Martínez, Bacariza, Bruzos, Lado o del Río, cuyos repertorios estaban hasta ahora escasamente representados por obras conservadas. En el caso de la familia Otero, esta labor ha permitido incorporar trece nuevas piezas civiles a su catálogo conocido, ampliando de forma sustancial el corpus de obras atribuibles al taller y ofreciendo una base material mucho más sólida para el análisis de su producción.

---

19 GALLEGO DOMÍNGUEZ, Olga, "Plata labrada que en 1601 había en Orense", *Boletín del Museo Arqueológico Provincial de Orense*, 5 (1949), pp. 93-148.

20 DOMÍNGUEZ LÓPEZ, Ángel, "Contribución documental para el estudio de la platería civil en Ourense en la Edad Moderna", en PRADA RODRÍGUEZ, Julio y RODRÍGUEZ TEIJEIRO, Domingo (eds.), *Indivisa Manent. Estudos en homenaxe a Jesús de Juana*, Vigo, Galaxia, 2019, pp. 655-690.

21 PÉREZ VARELA, Ana, "La platería civil compostelana en el tránsito del siglo XIX al XX a través de las fotografías inéditas del archivo personal del platero Ricardo Martínez Costoya", *Quintana*, 17 (2018), pp. 317-336.

En este contexto, cada nueva pieza conservada adquiere un especial valor historiográfico. Más allá de ampliar el catálogo de un determinado obrador, estos objetos constituyen testimonios materiales de primer orden para comprender la producción civil de los plateros contemporáneos, caracterizar sus recursos técnicos y decorativos y establecer relaciones entre las distintas tipologías desarrolladas en el ámbito del taller. Las obras aquí reunidas permiten avanzar en esa dirección y ofrecen una visión más completa de la producción civil de los Otero, una faceta de su actividad mucho menos conocida hasta ahora que la religiosa.

3. 1. Bandejas y platos

Contamos con nueve nuevas *bandejas o platos* relacionadas con la familia Otero.[22] Cronológicamente, la primera de ellas (Fig. 1) se atribuye por su marca a Bernardino Otero,[23] aunque, tanto en esta pieza como en la siguiente, resulta especialmente significativa la presencia de la marca de ciudad "SANTIAGO", documentada en un número muy reducido de piezas compostelanas de finales del siglo XIX.[24] La bandeja corresponde a un modelo circular de gran formato, con asiento completamente liso y una amplia orilla decorada que concentra toda la riqueza ornamental de la composición. El borde exterior aparece recorrido por una sucesión regular de resaltes semiesféricos obtenidos por troquelado, recurso que delimita visualmente el perímetro de la pieza y le aporta un acusado efecto plástico, una característica propia de bandejas del siglo XVIII tanto compostelanas como de otras platerías españolas. El espejo central, de superficie lisa, contrasta con la profusión decorativa de la orilla. Esta se ornamenta mediante un amplio tallo ondulante que recorre de forma continua toda la circunferencia, generando una composición unitaria de acusado ritmo. De él nacen hojas de diferentes tamaños y perfiles, capullos, flores abiertas y pequeños frutos, distribuidos de forma equilibrada para evitar la repetición mecánica de los motivos. El fondo aparece completamente matizado mediante un fino picado de lustre que intensifica el

22 Durante la realización de este trabajo se localizó asimismo en una página de compraventa de segunda mano —ya no disponible— una bandeja rectangular con etiqueta comercial "Joyería y Platería. Hijo de Bernardino Otero", cuya atribución concreta entre distintas generaciones del taller no ha podido determinarse con seguridad, motivo por el que no se incorpora al análisis. De todas formas, se trataba de una bandeja de asiento liso y fina orilla rococó, con asas, un tipo genérico muy repetido en cualquier platería europea del siglo XX.

23 Procede de la colección de Abel Fernández Fernández, aunque en la documentación la pieza figuró anteriormente como perteneciente a la célebre familia de médicos compostelanos Baltar. Presenta marca B/OTERO en dos líneas acompañada de la marca "916" en lugar del habitual "IID".

24 PÉREZ VARELA, Ana, *El platero compostelano...*, p. 298.



Fig. 1. *Bandeja*. Bernardino Otero Ramos. Finales del siglo XIX. Colección privada. Foto: Ana Pérez Varela

contraste entre las superficies hundidas y el relieve brillante de los motivos repujados y cincelados, reforzando los efectos de claroscuro.

Desde el punto de vista compositivo, la pieza responde a un esquema plenamente consolidado en la producción compostelana del cambio de siglo. La estructura general, basada en una amplia orilla decorada que enmarca un asiento completamente liso, así como el recurso del borde perlado y el repertorio vegetal desarrollado mediante largos tallos sinuosos, encuentra un claro paralelo en varias bandejas realizadas por Ricardo Martínez, quien, como ya hemos señalado, fue el maestro de Bernardino Otero. De este platero se conservan al menos tres ejemplares prácticamente idénticos entre sí, además de dos bocetos preparatorios para adaptar este modelo exacto a una bandeja ovalada.[25] La reiteración de este diseño en la producción de Martínez demuestra que se trató de uno de los modelos habituales de su taller.[26]

25 PÉREZ VARELA, Ana, *El platero compostelano...*, pp. 548-550 y 650-651. De las tres piezas —con muy ligeras variaciones formales— una se encuentra en colección particular (fue subastada por Alcala, 3/12/2013, lote 363); otra, en localización ignorada, la conocemos gracias a las fotografías del archivo del propio platero; mientras que la última fue incluida en una publicación periódica de imágenes artísticas de la época: LEROY, Mira (dir.), *Materiales y Documentos de Arte Español*, Barcelona, Librería Parera, 1908, serie II, año VIII, lámina 17.

26 Esto viene apoyado también por el hecho de que las fotografías y bocetos aludidos están manuscritos con una serie de anotaciones de distintas posibilidades de medidas y formas, lo que nos da a entender que el platero guardaba una especie de "catálogo" en el que la clientela



Fig. 2. *Bandeja*. Bernardino Otero Ramos o Augusto Otero Martínez. Finales del siglo XIX. Colección privada.
Foto: Ana Pérez Varela

Su presencia en la obra de Bernardino Otero constituye un elocuente testimonio de la continuidad de determinados repertorios decorativos dentro de los obradores compostelanos y de los procesos de transmisión de modelos entre maestro y discípulo. Ello no implica necesariamente que se trate de una creación original de Martínez, sino de un diseño plenamente asumido por su taller, probablemente derivado de fórmulas tipológicas y ornamentales eclécticas, ya difundidas en la platería española de finales del siglo XIX, y reinterpretadas en el contexto compostelano.

Otro ejemplo de esta transmisión de modelos puede observarse en una pequeña salvilla ovalada (Fig. 2), decorada mediante un patrón vegetal concéntrico de ramas entrelazadas que se enroscan y rematan en flores de tulipán y motivos tetrapétalos.[27] Se trata de un esquema ornamental documentado asimismo en la producción de Ricardo Martínez, quien lo desarrolló en una bandeja ovalada de mayores dimensiones, de la que se conserva tanto una fotografía como dos bocetos preparatorios, uno para la versión ovalada y otro para su adaptación a formato circular.[28] El modelo, susceptible por tanto de ser adaptado a distintos tamaños y formatos, constituye otro testimonio

podía encargar las piezas atendiendo a las imágenes, ofreciendo distintos precios en función del tamaño, peso y calidad del material.

27 Procede de la colección de Abel Fernández Fernández.

28 PÉREZ VARELA, Ana, *El platero compostelano...*, pp. 575 y 652.



Fig. 3. *Bandeja*. Bernardino Otero Ramos. Finales del siglo XIX. Colección privada. Foto: Ana Pérez Varela

de la pervivencia de repertorios del entorno de Martínez en la producción posterior de los Otero. La pieza presenta en el anverso la marca incisa "B. OTERO", en una sola línea, lo que plantea cierta incertidumbre cronológica, pues podría corresponder todavía a Bernardino Otero —posibilidad que resulta compatible con la presencia de la ya mencionada marca "SANTIAGO", documentada hasta ahora únicamente a finales del siglo XIX—; o, alternativamente, a la producción de su hijo Augusto, quien pudo mantener esta denominación en una fase posterior del establecimiento. En cualquier caso, la pieza resulta significativa como muestra de la continuidad de determinados modelos ornamentales vinculados al entorno de Martínez en la producción del obrador de los Otero.

Otras dos bandejas[29] idénticas (Fig. 3) son sin duda atribuibles por su marca a Bernardino Otero. Responden a un modelo ovalado de asiento completamente liso y amplia orilla decorada. El protagonismo vuelve a recaer, como en la primera bandeja, sobre la cenefa ornamental, mientras que el

29 Una de ellas procede de la colección de la familia de Máximo de la Riva, alcalde de Santiago entre 1918 y 1922. Las iniciales "SR" se corresponderían posiblemente con Santiago de la Riva, su hermano. La segunda procede de una colección privada coruñesa y presenta las iniciales "RJ". Ambas están marcadas con "B/OTERO" y "916", combinación que, junto con la bandeja anterior, confirma que las asociaciones entre marcas nominales y marcas de ley dentro del obrador fueron más flexibles de lo que inicialmente parecía; y que Bernardino, el fundador, también empleó de forma frecuente la marca "916", más moderna que "IID", quizás en piezas de la última fase de su producción.

espejo permanece desprovisto de decoración, reservándose únicamente un pequeño monograma inciso correspondiente a su propietario. El borde exterior se remata nuevamente mediante la sucesión de resaltes semiesféricos obtenidos por troquelado.

A diferencia de la bandeja circular, la decoración abandona el predominio de los largos tallos ondulantes para organizarse mediante una composición de carácter más simétrico. La orilla se estructura a partir de cuatro cartelas mixtilíneas situadas en los ejes mayor y menor, presididas por una característica ova resaltada, alrededor de las cuales se desarrolla un repertorio de ces y eses enlazadas, hojas de acanto muy estilizadas, pequeñas flores de roseta y motivos vegetales que se despliegan en curva y contracurva. Todo el fondo aparece nuevamente matizado mediante un fino picado de lustre que acentúa el relieve de la decoración cincelada y multiplica los efectos de luz.

Desde el punto de vista estilístico, la composición presenta un carácter más marcadamente rococó que la bandeja precedente. Las curvas contrapuestas, el protagonismo de las cartelas, la reiteración de volutas y la organización axial del conjunto remiten a un repertorio decorativo de tradición dieciochesca reinterpretado desde el eclecticismo de finales del siglo XIX, sin apenas incorporar los ritmos vegetales continuos que caracterizaban el modelo anterior. Este esquema encuentra de nuevo un estrecho paralelo en otra de las bandejas realizadas por Ricardo Martínez,[30] aunque redonda, caracterizada igualmente por una amplia cenefa organizada en torno a cuatro ovas enmarcadas y un repertorio de tallos desarrollados en curva y contracurva.

Otras tres bandejas[31] probablemente realizadas por Bernardino y Augusto Otero Carreira, nietos del fundador de la saga, evidencian la transformación experimentada por el repertorio ornamental del obrador durante la segunda mitad del siglo XX. Aunque las tres conservan la tipología tradicional de asiento liso rodeado por una amplia cenefa decorada, heredada de la producción familiar de finales del siglo XIX, introducen un lenguaje ornamental renovado, en el que la decoración deja de apoyarse en los repertorios vegetales eclécticos para conceder el protagonismo a una iconografía inequívocamente jacobea. Asimismo, las tres ostentan un remate exterior mediante un fino troquelado continuo que genera una cenefa ondulada, recurso de larga tradición en la platería española, especialmente presente en la

30 PÉREZ VARELA, Ana, *El platero compostelano...*, p. 555. En este caso, el ejemplo de Martínez ostenta un sencillo borde liso.

31 Se exhibieron en Santiago en 2022 y fueron publicadas en: SINGUL LORENZO, Francisco y DÚO RÁMILA, Diana, *O esplendor do Camiño* (catálogo de exposición), Santiago de Compostela, Ourives de Compostela, 2022, pp. 271, 262 y 273, respectivamente. Se atribuyen a Bernardino y Augusto Otero Carreira según sus propietarios.

dieciochesca, mantenido por los talleres compostelanos hasta bien entrado el siglo XX. En los tres ejemplos, al igual que en las bandejas de su abuelo, encontramos el fondo de las orillas matizado mediante el fino picado de lustre.

La primera de estas, ovalada y de perfil mixtilíneo, se caracteriza por una orla de gusto barroco o rococó, con motivos avenerados y vegetales de ces que se despliegan como alas, enmarcando motivos jacobeos como la concha, la cruz de Santiago, la urna apostólica y el *botafumeiro*. En el centro del asiento liso se dispone el monograma del cliente, un delicado grabado de las letras "AB".

Los otros dos ejemplos son platos circulares. El primero organiza la decoración mediante una sucesión de medallones pseudocirculares conformados por ces enfrentadas, unidos todos ellos mediante cruces de Santiago. Dentro, contienen otros símbolos jacobeos, alternando veneras, calabazas, la urna o la característica estrella de ocho puntas. La segunda desarrolla un esquema compositivo similar, con los mismos símbolos y otros jacobeos como el *botafumeiro*, alternados con cálices con la Sagrada Forma, relicarios, el escudo de Galicia o el Crismón; y articulados en cartelas mixtilíneas y medallones circulares unidos por una sucesión de tallos vegetales de tipo rococó. Además, este segundo plato introduce una innovación significativa al convertir el propio asiento de la bandeja en soporte de una representación grabada de la fachada occidental de la catedral compostelana.

En estas tres bandejas, la disposición seriada de los motivos de las orillas confiere a la composición un acusado sentido ornamental y evidencia una clara voluntad de equilibrio y simetría, alejada del dinamismo vegetal que caracterizaba las bandejas de tulipanes realizadas por Bernardino Otero durante el cambio de siglo, aunque sí se asemejan a los ejemplos de las cartelas de ovas del mismo platero. Lo significativo es que las tres piezas reflejan la evolución experimentada por el obrador a lo largo de tres generaciones y su adaptación a un contexto comercial diferente al conocido por su fundador. Si bien la producción de las primeras generaciones estuvo orientada principalmente a satisfacer las necesidades de la burguesía compostelana, las bandejas de los Otero Carreira evidencian una mayor presencia de la iconografía jacobea, incorporando de manera sistemática los símbolos fácilmente identificables con la ciudad y el fenómeno de la peregrinación. Esta especialización enlaza, además, con la propia imagen comercial proyectada por el establecimiento, que en la década de 1930 anunciaba entre sus productos "bandejas repujadas [de] estilo compostelano"[32] expresión que revela la consolidación de un repertorio formal e iconográfico asociado a la producción local.

32 *El Compostelano*, (31 de julio de 1933), p. 3.

Esta orientación no constituye una innovación absoluta, pues la producción de objetos vinculados a la identidad compostelana estaba ya plenamente desarrollada a finales del siglo XIX. El propio Ricardo Martínez había realizado antes de 1896 platos conmemorativos decorados con vistas de la catedral y motivos jacobeos, concebidos expresamente como "Recuerdos de Compostela" y utilizados incluso como imagen representativa de su establecimiento.[33] Sin embargo, mientras en Martínez esta línea convivía con una amplísima producción de platería civil destinada a una clientela burguesa, en la producción hoy conocida de los Otero Carreira la iconografía jacobea adquiere un protagonismo mucho mayor, convirtiéndose en uno de los rasgos definitorios de su repertorio decorativo. Más que una ruptura, estas piezas testimonian la continuidad y progresiva especialización de una línea de producción iniciada varias décadas antes, manteniendo tipologías y soluciones técnicas heredadas de la tradición artesanal —como el amplio borde decorado, el troquelado perimetral o soluciones decorativas para enlazar elementos—, pero adaptando su programa iconográfico a la creciente proyección de Santiago de Compostela como centro de peregrinación y destino turístico.

Finalmente, a este conjunto puede añadirse una pequeña salvilla ovalada[34] —por el tamaño podría ser una salvilla para peine— con marcas "OTERO" y estrella de cinco puntas; cuya decoración reproduce, a menor escala, el mismo repertorio ornamental presente en las bandejas analizadas: borde gallonado, fondo matizado, grandes hojas de acanto, roleos y flores estilizadas organizadas en torno a un cartucho central destinado al monograma del propietario. La pieza conserva además en el reverso una pegatina comercial con la inscripción "Hijo de Bernardino Otero". Esta denominación fue utilizada por el establecimiento familiar durante varias generaciones y, por tanto, no permite atribuir con seguridad la pieza a un artífice concreto. Nos inclinamos a situarla en la segunda mitad del siglo XX por la presencia de un elemento tan delicado y tendente a desaparecer como es la pegatina comercial.[35]

---

33 PÉREZ VARELA, Ana, *El platero compostelano...*, p. 596.

34 Procedente de la colección del médico compostelano Joaquín Vaamonde (1867-1947).

35 Hasta ahora sólo conocemos un ejemplo de pegatina comercial de principios del siglo XX datada en torno a 1911. La hemos hallado en una pieza inédita, un cáliz que debió entregar el platero Ricardo Martínez a Martín de Herrera como modelo de los numerosos cálices limosneros que el orfebre realizó para este cardenal compostelano —y que fueron regalados a parroquias del arzobispado en dicho año—. Por su condición de modelo y por haber permanecido en la casa rectoral dentro de su estuche, nunca ha sido usado y se ha mantenido este elemento tan delicado.

3. 2. Otras piezas de servicio de mesa

Además de las bandejas y platos, el corpus conocido de la familia Otero se amplía con otras piezas destinadas al servicio de mesa, como un frutero, un cucharón y una pala de servir. Aunque tipológicamente responden a funciones distintas, todas ellas participan del mismo lenguaje decorativo desarrollado por el obrador y permiten completar el conocimiento de su producción civil, evidenciando la capacidad del taller para adaptar un repertorio ornamental común a objetos de diversa naturaleza.

El *frutero*,[36] realizado por Bernardino Otero, presenta un pequeño asiento circular liso, delimitado por una estrecha cenefa troquelada de motivos geométricos, donde aparece grabado el monograma del propietario. A partir de este núcleo central, las paredes ascienden mediante una amplia superficie troncocónica que se abre progresivamente hacia el borde, constituyendo una ancha orilla donde se concentra toda la decoración. Desde el punto de vista estilístico, mantiene los mismos principios compositivos y recursos ornamentales observados en las bandejas estudiadas anteriormente. La concentración de la decoración en el ala, el protagonismo de los roleos vegetales, las grandes hojas de acanto, flores y frutos, el empleo del picado de lustre como fondo y la combinación de cartelas con motivos naturalistas evidencian la existencia de un vocabulario ornamental perfectamente consolidado dentro del obrador de Bernardino Otero. Lejos de concebir diseños específicos para cada tipología, el taller adaptó un mismo repertorio formal a objetos de distinta función, dotando de una marcada unidad estética a toda su producción civil.

El conjunto se completa con un cucharón y una pala de servir, marcadas por Bernardino Otero, que testimonian la amplitud de la producción destinada al servicio de mesa. Frente a la riqueza ornamental desplegada en las bandejas y el frutero, estas piezas adoptan un lenguaje mucho más contenido, en el que la funcionalidad condiciona el diseño sin renunciar a una cuidada ejecución. Ambas obras ponen de manifiesto la versatilidad del obrador, capaz de alternar la profusión ornamental de las piezas de aparato con un diseño deliberadamente sobrio cuando la funcionalidad o la sencillez de la pieza así lo requería. El repertorio formal se adapta a cada tipología, evidenciando un amplio dominio del diseño de platería civil y una notable capacidad para equilibrar utilidad, elegancia y calidad de ejecución.

El *cucharón*[37] (Fig. 4) presenta una cazoleta semiesférica completamente lisa, unida a un largo mango plano, rematado en un extremo redondeado.

36 Se exhibió en Santiago en 2022 y fue publicada en: SINGUL LORENZO, Francisco y DÚO RÁMILA, Diana, *O esplendor…*, p. 265.

37 Procedente de la colección Vaamonde, pudimos examinarlo en propiedad de sus here-





Fig. 4, izq. *Cucharón*. Bernardino Otero Ramos. Finales del siglo XIX. Colección privada.

Fig. 5, dcha. *Pala de servir*. Augusto Otero Martínez (atrib.). Principios del siglo XX. Colección privada. Fotos: Ana Pérez Varela

La ausencia casi absoluta de ornamentación pone de relieve una estética de líneas depuradas, en la que el único elemento de personalización lo constituye el monograma del propietario —"JV"—, ejecutado con gran delicadeza mediante grabado inciso.

La *pala de servir*[38] (Fig. 5) responde igualmente a un modelo de acusada sencillez estructural, aunque introduce un tratamiento decorativo más elaborado. Sobre un mango liso se dispone una pala calada cuyos recortes forman una composición simétrica de inspiración vegetal, presidida por dos grandes flores estilizadas. La parte superior incorpora un fino grabado con un bodegón formado por un jarrón con flores, una botella, una tarjeta con la inscripción "*MENU*" y diversas frutas dispuestas sobre una mesa cubierta por un mantel, repertorio plenamente acorde con la función de la pieza dentro del servicio de mesa. La cuidada combinación de calado y grabado, junto con la depuración formal del mango —con las iniciales "RC"—, sitúa

deros antes de ser subastado por Durán (30/01/2025, lote 1669): https://www.duran-subastas.com/es/subasta-lote/cazo-en-plata-espanola-circa-1900/641-1669

38 Procede de la colección de Abel Fernández Fernández. Al igual que sucede con el mencionado cáliz de San Paio de Antealtares, esta pieza está marcada con "B. OTERO" en una línea, incisa, y "916", siendo por lo tanto la posible marca que empleó Augusto Otero Martínez manteniendo la denominación paterna del obrador.



Fig. 6. *Salsera*. ¿Dionisio García? (atrib.). Principios del siglo XX. Colección privada. Foto: Ana Pérez Varela

esta obra dentro de una estética propia de las primeras décadas del siglo XX, en la que el ornamento abandona la profusión ecléctica para concentrarse en pequeños detalles de ejecución refinada, de gusto modernista.

Finalmente, para cerrar el epígrafe dedicado al servicio de mesa, podrían incorporarse un *azucarero* con su correspondiente cucharilla[39] y una *salsera* compuesta por recipiente y presentador,[40] dos piezas en colecciones privadas y ambas marcadas con "B. OTERO". El primero adopta la forma de un pequeño *pote* pseudoesférico de tres pies con asa, una tipología frecuente en Galicia que traslada al ámbito suntuario un objeto tradicionalmente asociado al ajuar doméstico popular, reinterpretando, así, en plata, un recipiente de profundo arraigo en la cultura material gallega. La salsera (Fig. 6), por su parte, presenta una configuración igualmente sobria, lisa y con perfil ingletado, acorde con los modelos habituales del servicio de mesa de la época.

39 Fue subastado por Gran Vía (Subasta 87, lote 0320): https://subastasgranviadebilbao.com/sgvb/TodasSubastas?paginaActual=19&registrosPagina=20&tipoLote=Objetos%20de%20plata

40 Procedente de la colección Vaamonde.

Sin embargo, ambas piezas comparten una circunstancia de especial interés: junto al punzón "B. OTERO" aparecen también una marca de ánfora inscrita en un casetón hexagonal y una estrella de cinco puntas, marcas propias del platero madrileño Dionisio García. La reiteración de esta combinación de punzones en dos tipologías distintas impide considerarla un hecho aislado y apunta, por el contrario, a una práctica comercial estable por parte del establecimiento compostelano, que podría haber distribuido piezas procedentes del taller madrileño junto a su propia producción, aunque el alcance exacto de estas resulta por el momento difícil de precisar.[41] Si en la salsera la hipótesis de una comercialización de una pieza madrileña parece plenamente verosímil, la tipología marcadamente gallega del azucarero aconseja mantener una mayor cautela, por lo que la coexistencia de ambas marcas plantea un interesante problema atributivo que deberá resolverse a medida que se amplíe el corpus de obras conocidas.

3. 3. Piezas conmemorativas

Entre las piezas de carácter conmemorativo realizadas por Augusto Otero Martínez destaca un *bastón de mando* ejecutado en 1927 para ser ofrecido por el Ayuntamiento de Porto do Son al nuevo juez de instrucción de la villa, Manuel Lojo Tato (Fig. 7).[42] La noticia de este encargo fue dada a conocer en un trabajo anterior a partir de la prensa histórica, donde también se documentaba la realización simultánea de un álbum conmemorativo con el grabador compostelano Gerardo o Enrique Mayer.[43] Sin embargo, el hallazgo del bastón, conservado todavía por los descendientes de su destinatario, permite por primera vez incorporar la pieza al catálogo material del taller y analizar directamente sus características formales y decorativas.

El bastón está constituido por un largo vástago de madera rematado por un pomo de plata sobredorada de perfil ligeramente troncocónico y coronación ligeramente convexa. Presenta una rica decoración de fino repujado en dos cenefas, ambas sobre fondo picado de lustre: una superior de arcos apuntados que acogen jarrones geométricos formados por ces, y una inferior de arquillos apuntados, invertidos y enlazados. La tapa superior incorpora el monograma del juez, "ML", ejecutado mediante un fino grabado caligrá-

41 Estos testimonios evidenciarían que la casa Otero combinó la fabricación de obras propias con la comercialización de platería realizada en otros centros productores, una circunstancia que obliga a interpretar con cautela el valor atributivo de las marcas comerciales estampadas sobre la platería compostelana de finales del siglo XIX y comienzos del XX.

42 *El Eco de Santiago*, 13 758 (18 de marzo de 1927), p. 2: https://biblioteca.galiciana.gal/es/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1202764&presentacion=pagina&posicion=2&registrardownload=0

43 PÉREZ VARELA, Ana, "Los Otero. Una...", p. 292.



Fig. 7. *Bastón de mando*. Augusto Otero Martínez. 1927. Colección privada. Fotografía cedida por el propietario.

fico que personaliza la pieza y refuerza su condición de obsequio honorífico. El extremo inferior del bastón se protege mediante un regatón metálico decorado con sencillos motivos geométricos grabados.

Desde el punto de vista estilístico, el bastón adopta un lenguaje claramente neogótico, caracterizado por el predominio de arquerías apuntadas, composiciones geométricas y motivos de inspiración medieval. Este repertorio no constituye una novedad dentro de la producción de los talleres compostelanos de finales del siglo XIX y comienzos del XX, donde alcanzó una amplia difusión, especialmente en la platería religiosa. Resulta, sin embargo, mucho menos frecuente en obras de carácter civil, habitualmente resueltas mediante repertorios eclécticos de raíz clasicista o barroca, e incluso modernistas en las primeras décadas del siglo XX. En este contexto, la elección de un vocabulario neogótico para un bastón de mando parece responder al carácter representativo e institucional del encargo, evidenciando la capacidad del taller para adaptar los lenguajes ornamentales a la función y significado de cada obra.

Aunque el presente trabajo se centra fundamentalmente en el análisis de piezas conservadas, no hemos querido dejar de incorporar algunas noticias documentales inéditas que contribuyen a ampliar el catálogo conocido

del taller, tanto de obras localizadas como aquellas en paradero ignorado.[44] La primera de ellas se refiere a una *placa conmemorativa*, una tipología muy habitual en el obrador de los Otero, de la que ya dimos cuenta en nuestra investigación anterior.[45] Como ya se puso de manifiesto, tanto Bernardino Otero Ramos como Augusto Otero Martínez realizaron numerosas obras destinadas a homenajear a personalidades de la vida política, militar, científica o cultural, entre ellas las dedicadas al médico Justo Martínez y Martínez, a los padres del convento de San Francisco, al ministro José Calvo Sotelo, a Severiano Martínez Anido, a Luciano Rey Sánchez o al dictador Francisco Franco; todas ellas conocidas únicamente por referencias documentales, y en algunos casos, por la fotografía incluida en el periódico. La noticia ahora incorporada, relativa a una placa de plata repujada destinada al alcalde de Carbia, Jesús María Santaló,[46] amplía este catálogo y confirma la continuidad de una producción estrechamente vinculada a los homenajes públicos y a las suscripciones populares, al tiempo que vuelve a poner de manifiesto la costumbre de exponer estas obras en los escaparates de las platerías compostelanas antes de su entrega oficial.

La segunda noticia es la publicada con motivo del homenaje tributado al alcalde de Ames, Andrés Vilacoba y Vilacoba, cuyos vecinos residentes en Cuba le obsequiaron con un *bastón de mando* y, de nuevo, una *placa conmemorativa*, dos obras ejecutadas por Augusto Otero Martínez.[47] Además de documentar dos nuevas obras hoy en paradero desconocido, la noticia resulta de especial interés porque confirma una práctica habitual en la época: la exposición pública de estos encargos en los escaparates de los establecimientos compostelanos antes de su entrega a los homenajeados, en este caso en el comercio Puertas Roa. Asimismo, constituye un nuevo testimonio de una tipología ya constatada en el bastón realizado para Manuel Lojo Tato, vinculada a homenajes públicos promovidos y sufragados mediante suscripciones populares o asociaciones de emigrantes.

Precisamente, el carácter honorífico y protocolario de estas piezas explica, en buena medida, la dificultad de localizarlas en la actualidad, pues,

44 Si bien estas no pueden aportarnos datos sobre la morfología y recursos ornamentales e iconográficos de las piezas, sí enriquecen el conocimiento sobre las tipologías del obrador, así como su clientela, el tipo de encargos que recibían y la difusión o representatividad de sus obras.

45 PÉREZ VARELA, Ana, "Los Otero. Una...", pp. 288-297.

46 *El Ideal Gallego*, 2177 (28 de diciembre de 1924), p. 3, https://biblioteca.galiciana.gal/es/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1084289&presentacion=pagina&posicion=3&registrardownload=0

47 *El Ideal Gallego*, 2480 (19 de diciembre de 1925), p. 3, https://biblioteca.galiciana.gal/es/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1084516&presentacion=pagina&posicion=3&registrardownload=0

una vez entregadas, pasaban a formar parte del patrimonio personal de sus destinatarios —con frecuencia autoridades o personajes públicos que recibían numerosos obsequios de esta naturaleza—, favoreciendo su dispersión, pérdida o desaparición y haciendo que, en muchos casos, su existencia solo pueda reconstruirse a través de las fuentes documentales.

En definitiva, el conjunto de piezas civiles aquí analizado permite apreciar la diversidad de la producción civil del obrador Otero, capaz de abarcar desde los tradicionales servicios de mesa hasta obras diplomáticas destinadas a ceremonias y homenajes públicos. Pese a la variedad tipológica, todas ellas revelan una notable coherencia técnica y ornamental, así como una constante adaptación de los repertorios decorativos a la función específica de cada objeto. Esta producción sitúa al taller entre los principales representantes de la platería civil compostelana de finales del siglo XIX y primeras décadas del XX y constituye un necesario contrapunto para comprender su igualmente importante actividad en el ámbito religioso.

4. Platería sacra

La platería religiosa constituye, frente a la civil, el ámbito mejor conocido de la orfebrería gallega. La conservación de una parte importante de estas piezas en iglesias, monasterios y museos ha favorecido su catalogación desde las últimas décadas del siglo XX, permitiendo documentar numerosas tipologías litúrgicas y valorar su interés artístico y patrimonial. Sin embargo, la mayor parte de estos trabajos se han centrado en el estudio de las colecciones conservadas o en el análisis individual de las obras, siendo mucho menos frecuentes las investigaciones orientadas a reconstruir la producción de talleres concretos, identificar la evolución de sus modelos o establecer relaciones entre sus distintas tipologías.

En el caso de la familia Otero, los estudios realizados hasta la fecha apenas permitían conocer cinco piezas religiosas conservadas, circunstancia que dificultaba cualquier aproximación a su lenguaje artístico y a la evolución de su producción litúrgica. La incorporación de nuevos cálices y custodias modifica sustancialmente esta situación, al ampliar el repertorio tipológico conocido y permitir su análisis comparado con la platería civil estudiada en el apartado precedente. Esta perspectiva conjunta pone de manifiesto la existencia de recursos técnicos, compositivos y ornamentales compartidos, al tiempo que evidencia la adaptación del taller a las distintas exigencias funcionales y simbólicas de cada tipo de encargo.

El estudio de estas obras permite, además, abordar algunos de los principales problemas planteados por el obrador durante el primer tercio del siglo XX, especialmente los relativos a la interpretación de sus punzones, a

la continuidad y denominación del establecimiento tras la muerte de Bernardino Otero Ramos y a la posible coexistencia de producción propia y comercialización de piezas procedentes de otros talleres españoles. Desde esta perspectiva, la platería religiosa no solo amplía el catálogo conocido de los Otero, sino que contribuye decisivamente a comprender el funcionamiento del establecimiento y su evolución.

4. 1. Cálices

Los dos primeros *cálices* conservados, procedentes de las parroquias de San Pedro de Sarandón (Vedra) y San Martiño de Orto (Abegondo),[48] presentan la marca de Bernardino Otero Ramos y constituyen, por tanto, las únicas obras litúrgicas de este estudio cuya autoría puede atribuirse con plena seguridad al fundador del obrador. Ambos responden a un mismo modelo tipológico, caracterizado por un pie circular escalonado, astil torneado con cuellos cóncavos, nudo periforme invertido y copa acampanada, completamente lisa, apenas enriquecido mediante finas molduras de sección circular y pequeñas cenefas perladas. La extrema sobriedad ornamental de estas piezas contrasta con la riqueza decorativa de buena parte de la platería civil realizada por el mismo taller durante esos años y evidencia la pervivencia, en el ámbito litúrgico, de soluciones formales de raíz clasicista, donde la elegancia del perfil prevalece sobre el ornato superficial.

Desde el punto de vista formal, ambos cálices evidencian igualmente la continuidad de una tradición compositiva plenamente asentada en la platería compostelana desde mediados del siglo XIX. Su esquema general, de nuevo, remite directamente a modelos empleados por su maestro, Ricardo Martínez, particularmente al conservado en el Museo das Peregrinacións e de Santiago,[49] que, a su vez, Martínez había adaptado del modelo empleado por su maestro, José Losada (1818-1887) en los cálices realizados para la Catedral de Santiago de Compostela y Santa María de Vilariño (Vilasantar).[50] En las piezas de Bernardino Otero se aprecia, sin embargo, una clara simplificación del repertorio ornamental heredado. Frente a la rica decoración relevada y cincelada característica de las piezas de Losada y Martínez, los cálices de Otero conservan la estructura compositiva del modelo, pero son prácticamente lisos. Más que una ruptura, estas piezas representan la adaptación de un modelo consolidado a una concepción más sobria del ajuar litúrgico,

48 Ambos localizados en el *Inventario de Bienes Muebles de la iglesia en Galicia* en las carpetas correspondientes a las dos parroquias mencionadas.

49 PÉREZ VARELA, Ana, *El platero compostelano...*, p. 490.

50 PÉREZ VARELA, Ana, *El platero compostelano...*, pp. 133 y 139.

acorde a las posibilidades de cada parroquia, en la que el protagonismo recae en la pureza de las proporciones y en la elegancia del perfil.

Frente a los dos ejemplares anteriores, cuya atribución no ofrece dudas, los tres cálices restantes plantean diversos problemas de autoría derivados de las marcas y etiquetas comerciales que presentan. Como ya se ha señalado, el incremento del corpus conocido obliga a revisar el valor atributivo de determinadas combinaciones de marcas y a contemplar la posibilidad de que el establecimiento compostelano comercializase también obras procedentes de otros talleres españoles. Así se referenció el cáliz inicialmente atribuido en San Paio de Antealtares, marcado con "B. OTERO", "916" y una flor de lis, combinación que en un primer momento fue atribuida a Bernardino Otero Ramos en relación con la "B" inicial. Sin embargo, la imposibilidad de identificar, por el momento, dicha flor de lis —en caso de corresponder a la marca de otro establecimiento o fabricante— impide mantener esa atribución con plena seguridad.

Los dos cálices —fechados por inscripción—, conservados en las iglesias de San Cristovo de Cerqueda (1957) y Santo Estevo de Buño (1956) (ambas parroquias en Malpica de Bergantiños), y dados a conocer recientemente por Neira Pérez,[51] plantean una problemática diferente. Desde el punto de vista formal, el de Buño responde a un modelo claramente neogótico, con pie lobulado decorado con medallones de santos, nudo de lenteja con cabujones de vidrio a modo de salientes, y subcopa decorada con motivos vegetales y ojivales. El ejemplar de Cerqueda simplifica este modelo perdiendo el sentido medievalizante en favor de los perfiles circulares y la decoración mucho más sobria.

Ambos presentan idéntica combinación de punzones: la marca de ley de estrella de cinco puntas y un segundo punzón, de contorno hexagonal y apariencia de pequeño jarrón sin asas, cuyo significado no ha podido identificarse por el momento. El ejemplar de Buño conserva una etiqueta comercial de Bernardino Otero Carreira adherida bajo el pie, circunstancia que llevó a Neira Pérez a atribuir lógicamente esta pieza al obrador compostelano y, por extensión, también el ejemplar de Cerqueda, al compartir ambos idéntica tipología y sistema de marcado.[52]

Sin embargo, las evidencias reunidas en el presente estudio aconsejan matizar esta interpretación. Como se ha señalado, la documentación publicitaria del establecimiento y la identificación de diversas piezas marcadas simultáneamente por los Otero y por otros plateros españoles demuestran que

51 NEIRA PÉREZ, Félix, *A arte relixiosa no arciprestado de Seaia*, Tesis Doctoral, Universidade de Santiago de Compostela, 2025, pp. 221-222 y 307-308.

52 NEIRA PÉREZ, Félix, *A arte relixiosa…*, pp. 221-222 y 307-308.



Fig. 8. *Cáliz*. Augusto Otero Martínez o Dionisio García. Principios del siglo XX. San Agustín (Santiago de Compostela, A Coruña). Foto: Ana Pérez Varela

el negocio familiar compatibilizó la producción propia con la distribución de obras procedentes de otros talleres españoles. En consecuencia, la presencia de una etiqueta comercial no constituye, por sí sola, una prueba concluyente de autoría, sino únicamente de que la pieza fue distribuida o vendida a través del establecimiento. Mientras no sea posible identificar el segundo punzón que acompaña a la marca de ley, resulta más prudente mantener abierta la atribución de ambos cálices.

Por último, el cáliz conservado en la iglesia de San Agustín de Santiago de Compostela (Fig. 8), fechado por inscripción en 1928,[53] responde a un modelo de gran riqueza ornamental. Presenta pie circular decorado con un denso repertorio de hojas de acanto retorcidas sobre sí mismas, cuyos tallos sinuosos generan patrones asimétricos que se prolongan por el nudo lenticular y la subcopa.

53 + *OPTIMO: SACERDOTI: SJ: CAELESTINO: GARCIA: ROMERO: NAS: BODAS: D'OURO: DA: SUA: PRIMEIRA: MISA: 29: SEPTIEMBRIS: ANNI: 1929. CGR 29 = IX = 1878 = 1928.*

La pieza presenta los punzones "B. OTERO" inciso en una línea, la marca de ley "916" y un tercer punzón que podría identificarse con el ánfora empleada por el platero madrileño Dionisio García. Sin embargo, este motivo no aparece inserto en el típico casetón hexagonal, sino en un óvalo. Como ya se ha señalado al analizar la salsera y el azucarero relacionados con este taller, la reiterada asociación de estas marcas obliga a interpretar con cautela su significado. A la espera de nuevos datos que permitan esclarecer la naturaleza de esta combinación de punzones y las relaciones comerciales entre ambos establecimientos, resulta más prudente mantener abierta la autoría material de la pieza, sin perjuicio de su comercialización a través del obrador compostelano. Desde esta perspectiva, el interés no reside únicamente en identificar las obras ejecutadas inequívocamente por los miembros de la familia Otero, sino también en reconstruir el funcionamiento del establecimiento como espacio de producción, distribución y comercialización de platería, facetas que, lejos de ser excluyentes, definieron su actividad durante buena parte del primer tercio del siglo XX. En este sentido, tanto las piezas de fabricación propia como aquellas comercializadas a través del obrador constituyen un valioso testimonio del tipo de platería que circuló en Compostela y en su arzobispado durante ese período.

4. 2. Custodias

La primera de las *custodias* conocidas del taller corresponde a la realizada para la parroquia de Santa Uxía de Ribeira (Ribeira) (Fig. 9), cuya identificación ha sido posible gracias a la localización de la pieza —sin marca— y a su plena correspondencia con la noticia publicada en prensa en 1926.[54] En ella se informaba de la realización de una custodia "en oro y plata" por el "orfebre compostelano señor Otero", costeada mediante una colecta popular promovida por doña Ángela Martínez Baltar, en la que se habían reunido numerosas alhajas —pendientes, imperdibles, alfileres de corbata y otras joyas— destinadas a sufragar la obra. La noticia añadía que la custodia, de "estilo renacimiento", medía aproximadamente ochenta centímetros de altura, remataba en una cruz de oro con perlas y esmeraldas, presentaba en el cerquillo las cabezas de los cuatro Evangelistas rodeadas de brillantes y diamantes y conservaba una inscripción grabada en el pie.[55]

54 *El Correo Gallego*, 17 262 (24 de octubre de 1926), p. 4, https://biblioteca.galiciana.gal/es/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1199085&presentacion=pagina&registrardownload=0&posicion=4

55 Hemos comprobado que esta inscripción reza: *SEÑOR QUE CADA VEZ QUE TU D. M. SEA EXPUESTA EN ESTA CUSTODIA DERRAME UNA BENDICIÓN SOBRE TODOS LOS QUE HAN CONTRIBUIDO A HACERLA Y SOBRE TODOS SUS DIFUNTOS.*



Fig. 9. Custodia. Augusto Otero Martínez. 1926. Santa Uxía de Ribeira (Ribeira, A Coruña). Foto: Ana Pérez Varela

La pieza actualmente conservada[56] responde a esta descripción. Se trata de una obra ecléctica que combina el aludido renacentismo con elementos góticos. Presenta una base octogonal de perfiles escalonados decorada con motivos vegetales de inspiración plateresca, sobre la que se eleva un estilizado astil hexagonal articulado mediante nudo ovoide y cuerpos prismáticos ornamentados con relieves de tipo geométrico. El viril circular se encuentra rodeado por un amplio cerquillo de plata en su color decorado con cuatro medallones en relieve correspondientes a los símbolos del Tetramorfos en altorrelieve, mientras que el conjunto se enmarca en una gran ráfaga de rayos rectos y flamígeros alternados, sobredorados, rematada por una cruz. La pieza destaca por su suntuosa combinación de plata en su color y sobredorada,

56 Fue recogida, ignorando su cronología o autoría por ausencia de marca, en FERNÁNDEZ PAZOS, Xosé María (dir.), *Santa Uxía de Ribeira, ocho siglos de comunidad*, Ribeira, Santa María de Ribeira, 2015, pp. 115-117. Se ubica acertadamente en la tendencia neogótica de principios del siglo XX.

por la sobriedad de la estructura arquitectónica de inspiración gótica, por la riqueza ornamental de su repertorio plateresco, y por el gran desarrollo del sol eucarístico. Con respecto a la noticia, ha perdido las referidas perlas y esmeraldas que habría podido tener la cruz de remate, así como algunos pequeños diamantes y brillantes, de los que se conservan todavía algunos en el viril y el nudo.

La noticia atribuye la obra al "señor Otero", sin precisar el nombre de pila. La fecha de ejecución, 1926, sitúa el encargo, sin embargo, en un momento en que el establecimiento ya era dirigido por Augusto Otero Martínez, por lo que la custodia debe incorporarse al mismo conjunto de obras atribuidas a esta segunda generación del obrador. Su cronología, además, la convierte en el precedente inmediato de dos custodias documentadas en 1928 y permite reconocer la existencia de una línea de producción continuada de grandes ostensorios monumentales durante la segunda mitad de la década de 1920.

La continuidad de esta producción puede seguirse dos años más tarde en la custodia realizada para la parroquia de San Cibrán de Barcala (A Baña). Su estreno fue recogido por la prensa local con motivo de las fiestas patronales celebradas en octubre de 1928, donde se indicaba que fue donada por dos vecinos filántropos —José Barbeira Pérez y doña Ramona López— y realizada por "el orfebre compostelano Bernardino Otero".[57] La pieza fue dada a conocer por Cardeso Liñares en su tesis doctoral, publicada en el año 2000, quien realizó una detallada descripción formal, aunque sin pronunciarse sobre su autoría debido a la carencia de documentación en ese momento.[58] Responde a un modelo también ecléctico, pero en el que confluyen, en este caso, referencias neogóticas y neobarrocas. La base presenta perfil lobulado desarrollado en tres alturas y decoración vegetal, sobre la que se alza un astil de acusado desarrollo vertical rematado por un nudo abalaustrado. El sol eucarístico se organiza en tres registros concéntricos: un cerquillo decorado con palmetas y arquillos, una corona con espigas, racimos de uvas y motivos eucarísticos y una amplia ráfaga de rayos rectos y flamígeros alternados, coronada por una cruz de brazos iguales. La inscripción grabada en la base confirma su donación a la iglesia de San Cibrán en la fecha mencionada, por parte de un matrimonio de fieles.[59]

La noticia periodística atribuye expresamente la obra a Bernardino Otero. Sin embargo, esta referencia resulta incompatible con la cronología del

57 *Correo de Galicia*, 1189 (4 de noviembre de 1928), p. 14, https://biblioteca.galiciana.gal/es/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1005103&posicion=14&presentacion=pagina

58 CARDESO LIÑARES, José, *El arte en el valle de Barcala*, Negreira, Fundación Feiraco, 2000, pp. 269-270.

59 *Donativo de José Barbeira Pérez y Sra. a la iglesia de San Cipriano de Barcala. 1928*.

platero, fallecido en 1923. Todo parece indicar que el periodista empleó el nombre por el que continuaba siendo conocido el establecimiento compostelano, cuya actividad prosiguió bajo la dirección de su hijo Augusto. Como se ha señalado anteriormente, la utilización del nombre comercial heredado del fundador constituye una constante en la documentación del taller durante estos años, por lo que la custodia debe entenderse como una realización del establecimiento ya dirigido por Augusto.

Ese mismo año, el platero ejecutó una segunda custodia de extraordinaria calidad para las Josefinas de Pontevedra, conservada en Santa María a Maior, ya publicada en los anteriores estudios sobre los Otero[60] Fechada en 1928, presentaba un problema de atribución al no estar marcada y referenciarse en prensa como expuesta "en los escaparates de la joyería y platería de nuestro estimado amigo don Bernardino Otero", pese a que este había fallecido cinco años antes.[61] Por las mismas razones expuestas para la custodia de Barcala, consideramos que esta debía atribuirse a Augusto Otero Martínez, responsable del obrador en esas fechas, y continuador del establecimiento bajo el nombre comercial heredado de su padre.

La documentación conservada permite, además, reconocer el importante papel desempeñado por la iniciativa de los fieles en la renovación del ajuar litúrgico parroquial durante las primeras décadas del siglo XX. Las tres custodias estudiadas constituyen un buen ejemplo de ello. La de Barcala fue sufragada por un matrimonio de benefactores; la de Ribeira se financió mediante una suscripción popular promovida por doña Ángela Martínez Baltar, basada en la entrega de joyas y alhajas; y la destinada a las Josefinas de Pontevedra contó, entre otras aportaciones, con la donación de diversas joyas por parte de la marquesa de Riestra. Aunque todas ellas responden a una misma práctica de patrocinio religioso, la materialización de estas aportaciones fue diferente. Mientras que en la custodia pontevedresa las joyas donadas —entre ellas un par de pendientes y un broche de la marquesa— fueron incorporadas físicamente a la pieza como elementos ornamentales visibles, integrándose en su programa decorativo, en la ribeirense las alhajas reunidas por suscripción parecen haber desempeñado una función distinta. Bien mediante su fundición para aprovechar el metal precioso, bien como forma de pago o compensación económica al platero, aquellas joyas acabaron transformándose, material o simbólicamente, en la propia custodia, sin conservar ya una presencia individualizada en la obra. De este modo, las alhajas aportadas por las devotas perdían su individualidad material para

60 PÉREZ VARELA, Ana, "Los Otero. Una…", pp. 292-294.

61 *El Pueblo Gallego*, 1230 (26 de enero de 1928), p. 13, https://biblioteca.galiciana.gal/es/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1248749&posicion=13&presentacion=pagina&registrardownload=0

contribuir, de forma directa o indirecta, a la ejecución y al enriquecimiento del ajuar litúrgico de la comunidad parroquial.

Pero estas aportaciones no respondían únicamente al deseo de enriquecer o embellecer el templo. La propia inscripción conservada en el pie de la custodia de Ribeira explicita su dimensión devocional y peticionaria, al solicitar que, cada vez que el Santísimo Sacramento fuese expuesto en ella, se derramase una bendición sobre quienes habían contribuido a su realización y sobre sus difuntos. La donación adquiría así un sentido que trascendía su dimensión material: las piezas personales se "sacrificaban" para convertirse en una ofrenda a Dios, mediante la cual los fieles buscaban también obtener su favor, protección o intercesión para sí mismos y para sus seres queridos.

Consideradas conjuntamente, las custodias de Ribeira (1926), Barcala (1928) y Pontevedra (1928) ponen de manifiesto el elevado nivel alcanzado por el establecimiento compostelano en la realización de este tipo de obras durante el periodo dirigido por Augusto Otero Martínez. La pieza de Ribeira constituye el primer ejemplo conocido de esta serie y responde a un lenguaje de inspiración renacentista y plateresca, caracterizado por una composición de acusado carácter arquitectónico. Las custodias de Barcala y de las Josefinas, ambas realizadas en 1928, presentan entre sí una evidente afinidad compositiva, compartiendo una estructura general muy semejante, una concepción más dinámica del conjunto y un repertorio decorativo en el que confluyen referencias neogóticas y neobarrocas. La obra destinada a las Josefinas lleva este modelo a su máxima expresión mediante una ejecución de mayor monumentalidad y refinamiento técnico, con la inclusión de ángeles turiferarios exentos. Más que obras aisladas, estas custodias evidencian la existencia de una producción coherente y especializada, capaz de responder a encargos de gran prestigio destinados a importantes parroquias e instituciones religiosas gallegas.

4. 3. Otras piezas sacras

Una noticia de prensa informa de la realización de un "Calvario" para la parroquia de San Miguel de Bouzas (Vigo), indicando que la obra fue ejecutada por el ebanista Antonio Nieto González y que las "incrustaciones de oro y plata" fueron realizadas en los talleres de Augusto Otero.[62] Resulta significativo que, tratándose de una noticia de 1926, el periódico identifique correctamente al platero, sin recurrir al nombre de su padre, que, como se ha visto, continuó utilizándose en otras fuentes posteriores a su fallecimiento.

62 *El Pueblo Gallego*, 668 (21 de marzo de 1926), p. 8, https://biblioteca.galiciana.gal/es/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1248235&presentacion=pagina&posicion=8&registrardownload=0

Las referencias al oficio del primero —"ebanista", y no "escultor" o "entallador"— y a la naturaleza de la intervención del segundo —"incrustaciones"— sugieren que la noticia se refiere a una imagen escultórica, si no a una urna de madera destinada a un Cristo yacente y empleada en la procesión del Viernes Santo. La parroquia conserva una urna procesional cuya tipología resultaría plenamente compatible con la descrita en la noticia, sin embargo, no cuenta con aplicaciones de plata sino pequeños botones y rombos de marfil. Esto nos lleva a suponer que la obra de Nieto y Otero se habría perdido, siendo sustituida posteriormente por la actual.[63] Lo interesante de la noticia es constatar que este tipo de colaboración entre ebanistas y plateros en relación con esta tipología fue habitual en los talleres compostelanos de la época, como demuestra, por ejemplo, la urna realizada en 1888 para la cercana Colegiata de Vigo por el ebanista Luis Anido y el platero compostelano Eduardo Rey Villaverde.[64]

Cierra el catálogo religioso conocido del taller una benditera de plata destinada al ámbito doméstico,[65] tipología situada a medio camino entre la platería sacra y la civil al tratarse de un objeto concebido para el ejercicio cotidiano de la devoción en el hogar —colocándose habitualmente en la entrada de casa para santiguarse con agua bendita al salir y al entrar—. La pieza adopta un lenguaje historicista de inspiración rococó, articulado mediante una composición asimétrica de roleos, rocallas y motivos vegetales. En el centro se dispone un relieve ovalado con la representación de la Virgen Dolorosa, flanqueada por cabezas de querubines, mientras que la pila inferior repite el repertorio ornamental y se enriquece con una cabeza alada en su frente. Esta pieza resulta especialmente significativa por evidenciar que la actividad del establecimiento no se limitó al abastecimiento de iglesias, conventos o cofradías, sino que alcanzó también el ámbito de la religiosidad doméstica, ampliando así el repertorio tipológico conocido del obrador.

---

63 Fernández Fandiño apuntó que "De la mencionada ceremonia del Desenclavo no tenemos remembranza alguna, por haberse suprimido hace muchos años, según se ha dicho. Esta emotiva escena volvió a representarse cuando un benefactor hizo donación de una nueva imagen, de mayor tamaño, juntamente con una urna procesional, de madera noble con aplicaciones de marfil". A pesar de que no da fechas, resulta plausible que esta nueva urna sustituyese a la de Nieto y Otero, siendo la anterior de menor tamaño, lo que concordaría mejor con la idea de que fue expuesta en un escaparate; FERNÁNDEZ FANDIÑO, Justo, "Datos históricos sobre una conjetural cofradía del Buen Jesús", *Festas de Bouzas,* (1996), pp. 75-80. Agradecemos a la Cofradía del Santo Cristo de los Afligidos de Bouzas por la información y fotografías proporcionadas.

64 PÉREZ VARELA, Ana, "Eduardo Rey Villaverde…", pp. 7-8.

65 Fue identificada en una página de compraventa de segunda mano de ámbito hispanoamericano: https://www.argcollectibles.com/producto/espana-santiago-de-compostela-antiguo-porta-agua-bendita-de-plata-28gr-orfebreria-augusto-otero-desde-1906/

Esta tipología de benditera mural conoció una amplia difusión en Compostela, alcanzando incluso un notable valor representativo de la platería local. Así lo demuestra la pieza ofrecida a la reina Victoria Eugenia con motivo de la inauguración del Pabellón de Galicia en la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929, realizada por el orfebre Andrés Lado Puente[66] y descrita por la prensa como reproducción de un ejemplar compostelano del siglo XVIII publicado por Balsa de la Vega en *Orfebrería Gallega*,[67] destacando en ella el "arte netamente compostelano y barroco del siglo XVIII". Aunque la benditera aquí estudiada simplifica considerablemente aquellos exuberantes modelos barrocos, conserva su característica composición asimétrica de inspiración rococó. La pervivencia de estos modelos pone de manifiesto la continuidad de un repertorio formal profundamente arraigado en la platería local, del que participa también la pieza aquí estudiada.

La obra referida conserva en su reverso una etiqueta comercial con la inscripción "Joyería-Platería Augusto Otero. Platerías, 5. Santiago", único elemento que permite vincularla con el establecimiento compostelano. Sin embargo, dicha identificación plantea un nuevo problema atributivo, pues la denominación "Augusto Otero" fue utilizada sucesivamente por Augusto Otero Martínez y por su hijo, Augusto Otero Carreira. No obstante, la desaparición de la fórmula comercial "Hijo de Bernardino Otero", documentada en las décadas anteriores, constituye un indicio de que la etiqueta corresponde ya a una fase más tardía del negocio. La pieza constituye, por tanto, un interesante testimonio de la continuidad del establecimiento durante las últimas décadas del siglo XX y enlaza con una nueva etapa en la historia del obrador, caracterizada por la permanencia del negocio familiar y la adaptación de su producción a nuevos contextos comerciales, que excede ya los límites cronológicos del presente estudio.

5. Conclusiones

El presente trabajo incrementa de manera sustancial el catálogo conocido del obrador Otero mediante la incorporación de un conjunto de obras inéditas, tanto civiles como religiosas, procedentes de colecciones particulares, del *Inventario de Bienes Muebles de la Iglesia en Galicia* y otras fuentes. Este notable aumento del corpus modifica la imagen que hasta ahora se tenía del taller, cuya producción conocida descansaba principalmente sobre noticias

66 PÉREZ VARELA, Ana, "La familia de plateros Lado. De Andrés Lado Puente (1857-1931) a Julio Lado Martínez (1935). La continuación hasta la actualidad de un oficio milenario en Santiago de Compostela", *BSAA arte*, 88 (2022), pp. 301-326.

67 BALSA DE LA VEGA, Rafael, *Orfebrería gallega*, Madrid, Fototipia de Hauser y Menet, 1912.

de prensa y un reducido número de piezas conservadas. Al mismo tiempo, pone de manifiesto la importancia de las colecciones privadas y de los inventarios patrimoniales como instrumentos imprescindibles para reconstruir la historia de la platería compostelana contemporánea.

La ampliación del catálogo ha permitido, además, definir con mayor precisión la personalidad artística del obrador y la evolución de sus distintas generaciones. Las obras atribuidas con seguridad a Bernardino Otero Ramos revelan una estrecha continuidad con los modelos aprendidos junto a Ricardo Martínez Costoya, reinterpretados mediante una progresiva simplificación formal y un lenguaje ecléctico en el que conviven referencias neogóticas, barrocas y naturalistas. Las generaciones posteriores mantuvieron esta continuidad técnica y estilística, adaptándola a nuevas demandas devocionales y comerciales, al tiempo que desarrollaron un repertorio cada vez más vinculado a la iconografía jacobea y a la identidad artística de Compostela. Al mismo tiempo, varias de las piezas estudiadas ilustran los mecanismos de financiación y patrocinio que hicieron posible estos encargos, revelando el papel desempeñado por las suscripciones populares y las donaciones particulares en la renovación del ajuar litúrgico de numerosas parroquias gallegas durante las primeras décadas del siglo XX.

Uno de los principales resultados de la investigación consiste, sin embargo, en haber demostrado que el establecimiento desarrolló una actividad más compleja de lo que hasta ahora se suponía. La reiterada asociación de determinadas marcas con punzones de otros plateros españoles, la presencia de etiquetas comerciales y la información proporcionada por la documentación publicitaria obligan a reconsiderar el valor atributivo de algunas combinaciones de marcas y a entender el negocio de los Otero no solo como un taller productor, sino también como un establecimiento dedicado a la distribución y comercialización de platería procedente de otros centros. Esta circunstancia invita a replantear la interpretación de numerosas piezas conservadas y abre nuevas líneas de investigación sobre las redes comerciales de la platería española durante las primeras décadas del siglo XX.

Finalmente, el caso de los Otero constituye un ejemplo excepcional de continuidad artesanal. A diferencia de otros obradores históricos desaparecidos, el establecimiento compostelano ha mantenido su actividad comercial hasta la actualidad, conservando no solo el negocio de distribución familiar, sino también una parte significativa del repertorio formal que lo caracterizó desde sus orígenes. La permanencia de tipologías tradicionales compostelanas en fases más contemporáneas del obrador —como las bandejas jacobeas o las benditeras domésticas inspiradas en modelos barrocos locales— evidencia la capacidad del taller para transmitir y adaptar un legado artístico secular a lo largo de varias generaciones. Desde esta perspectiva, la historia

de los Otero trasciende la de una simple saga de plateros para convertirse en un testimonio privilegiado de la pervivencia de la tradición orfebre compostelana y de su extraordinaria capacidad para integrar continuidad e innovación sin perder sus señas de identidad.

Bibliografía

ANTÓN DAYAS, Inés y MARTÍNEZ LÓPEZ, Sofía, "Joyas y objetos de plata en la casa de Fernán-Núñez: aportaciones documentales de los siglos XVIII y XIX", en RIVAS CARMONA, Jesús (coord.), *Estudios de Platería San Eloy. 2011*, Murcia, Universidad de Murcia, 2011, pp. 105-124.

BALSA DE LA VEGA, Rafael, *Orfebrería gallega*, Madrid, Fototipia de Hauser y Menet, 1912.

CABEZAS GARCÍA, Álvaro, "Los usos artísticos del lujo. Alhajas, joyas y plata labrada en el inventario del conde del Águila", en RIVAS CARMONA, Jesús (coord.), *Estudios de Platería San Eloy. 2008*, Murcia, Universidad de Murcia, 2008, pp. 109-119.

DOMÍNGUEZ LÓPEZ, Ángel, "Contribución documental para el estudio de la platería civil en Ourense en la Edad Moderna", en PRADA RODRÍGUEZ, Julio y RODRÍGUEZ TEIJEIRO, Domingo (eds.), *Indivisa Manent. Estudos en homenaxe a Jesús de Juana*, Vigo, Galaxia, 2019, pp. 655-690.

DÚO RÁMILA, Diana, *Plateros portugueses en Galicia. El taller de los Cedeira (1542-1667)*, Tesis Doctoral, Universidade de Santiago de Compostela, 2014.

FERNÁNDEZ FANDIÑO, Justo, "Datos históricos sobre una conjetural cofradía del Buen Jesús", *Festas de Bouzas,* (1996) pp. 75-80.

FERNÁNDEZ PAZOS, Xosé María (dir.), *Santa Uxía de Ribeira, ocho siglos de comunidad*, Ribeira, Santa María de Ribeira, 2015.

GALLEGO DOMÍNGUEZ, Olga, "Plata labrada que en 1601 había en Orense", *Boletín del Museo Arqueológico Provincial de Orense*, 5 (1949), pp. 93-148.

GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, Pedro Javier, *El arte de la platería en Ferrol*, Ferrol, Ayuntamiento de Ferrol, 1999.

HERRERO MARTÍN, María Jesús, *La orfebrería en las parroquias compostelanas*, Tesis de Licenciatura, Universidade de Santiago de Compostela, 1987.

LARRIBA LEIRA, Mariel, "El Museo de la Colegiata de Santa María la Mayor y Real de Sar en Santiago de Compostela: catálogo de platería", *Compostellanum*, 43/1-4 (1998), pp. 953-976.

LARRIBA LEIRA, Mariel, "La orfebrería", en GARCÍA IGLESIAS, José Manuel (dir.), *Santiago. San Martiño Pinario*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1999, pp. 405-422.

LARRIBA LEIRA, Mariel, "La orfebrería", en GARCÍA IGLESIAS, José Manuel (dir.), *Santiago. San Paio de Antealtares*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1999, pp. 237-246.

LARRIBA LEIRA, Mariel, "Orfebrería", en GARCÍA IGLESIAS, José Manuel (dir.), *San Martiño Pinario. Inventario*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2000, pp. 83-116.

LARRIBA LEIRA, Mariel, "Orfebrería", en GARCÍA IGLESIAS, José Manuel (dir.), *San Paio de Antealtares. Inventario*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2000, pp. 79-94.

LEROY, Mira (dir.), *Materiales y Documentos de Arte Español*, Barcelona, Librería Parera, 1908.

LÓPEZ VÁZQUEZ, José Manuel, "Tipologías de la orfebrería religiosa gallega", en TABOADA VÁZQUEZ, Ramón (dir.), *Actas del curso de orfebrería y arquitectura religiosa 'Oro, plata y piedra para la escena sagrada en Galicia',* A Coruña, Asociación de Amigos de la Colegiata y Museo de Arte Sacro, 1994.

LOUZAO MARTÍNEZ, Francisco, *La platería en la diócesis de Lugo. Los arcedianatos de Abeancos, Deza y Dozón*, Tesis Doctoral, Universidade de Santiago de Compostela, 2004.

MARTÍN, Fernando, "La vajilla de Godoy", en RIVAS CARMONA, Jesús (coord.), *Estudios de Platería San Eloy. 2010*, Murcia, Universidad de Murcia, 2010, pp. 451-462.

NEIRA PÉREZ, Félix, *A arte relixiosa no arciprestado de Seaia*, Tesis Doctoral, Universidade de Santiago de Compostela, 2025.

PÉREZ DE TUDELA, Almudena, "La plata y algunas joyas de la infanta Isabel Clara Eugenia durante su etapa española (1566-1599)", en RIVAS CARMONA, Jesús (coord.), *Estudios de Platería San Eloy. 2010*, Murcia, Universidad de Murcia, 2010, pp. 543-572.

PÉREZ VARELA, Ana, "Eduardo Rey Villaverde (†1925) y Santiago Rey Montero (†1941): noticias y piezas inéditas sobre dos importantes plateros compostelanos olvidados por la historiografía", *Quintana*, 22 (2023), pp. 1-25.

PÉREZ VARELA, Ana, "Francisco Reboredo y Antonio García Candal: Noticias inéditas sobre una saga de plateros y contrastes de la ciudad de Santiago de Compostela", *Imafronte*, 31 (2023), pp. 161-181.

PÉREZ VARELA, Ana, "La platería civil compostelana en el tránsito del siglo XIX al XX a través de las fotografías inéditas del archivo personal del platero Ricardo Martínez Costoya", *Quintana*, 17 (2018), pp. 317-336.

PÉREZ VARELA, Ana, "La familia de plateros Lado. De Andrés Lado Puente (1857-1931) a Julio Lado Martínez (1935). La continuación hasta la actualidad de un oficio milenario en Santiago de Compostela", *BSAA arte*, 88 (2022), pp. 301-326.

PÉREZ VARELA, Ana, "Os Otero: unha saga de prateiros fundamental na historia de Compostela", en CABO, Miguel y GARCÍA FERREIRA, Rafael (eds.), *Sagas empresariais de Santiago*, Santiago de Compostela, Consorcio de Santiago y Guiverny, 2022, pp. 61-75.

PÉREZ VARELA, Ana, "Los Bermúdez y los Montero: dos sagas de plateros compostelanos unidas por matrimonios. Noticias inéditas y documentos para la correcta periodización de sus carreras y la catalogación de sus obras", *Liño*, 29 (2023), pp. 77-90.

PÉREZ VARELA, Ana, "Los Otero. Una importante saga de plateros compostelanos reconstruida a través de la prensa histórica", *Laboratorio de Arte*, 35 (2023), pp. 281-304.

PÉREZ VARELA, Ana, "Sagas de plateros compostelanos inéditas: Emilio Bacariza, Manuel Bacariza y María Varela", *Ars Longa: Cuadernos de Arte*, 32 (2023), pp. 101-114.

PÉREZ VARELA, Ana, *El platero compostelano Ricardo Martínez Costoya (1859-1927): contexto, vida y obra*, Tesis Doctoral, Universidade de Santiago de Compostela, 2019.

PUERTA ROSELL, María Fernanda, *Platería madrileña: colecciones de la segunda mitad del siglo XVII*, Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2002.

SÁEZ GONZÁLEZ, Manuela, *La platería en la diócesis de Tui*, A Coruña, Fundación Barrié, 2001.

SÁEZ GONZÁLEZ, Manuela, *La platería en Monforte de Lemos*, Lugo, Diputación de Lugo, 1987.

SINGUL LORENZO, F. L. (dir.), *Pratería e acibeche en Santiago de Compostela: Obxectos litúrxicos e devocionais para o rito sacro e a peregrinación* (catálogo de exposición), Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1998.

SINGUL LORENZO, Francisco y DÚO RÁMILA, Diana, *O esplendor do Camiño* (catálogo de exposición), Santiago de Compostela, Ourives de Compostela, 2022.

YZQUIERDO PEIDÓ, Ramón, *Los tesoros de la Catedral de Santiago*, Santiago de Compostela, Consorcio de Santiago-Teófilo Edicións, 2017.

Cementerios históricos de Valparaíso, Chile. Gestión de un patrimonio en riesgo

Heritage cementeries of Valparaiso, Chile. Management of a heritage site at risk

Marco Valencia Palacios

Universidad Central de Chile
CEAUP (Centro de Investigación Arquitectónica, Urbanística y del Paisaje)
Edificio Vicente Kovacevic I (VKI). Av. Santa Isabel 1186, Santiago, Chile
mvalenciap@ucentral.cl
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-5675-0981
Fecha de envío: 29/10/2025. Aceptado: 23/6/2026
Referencia: *Santander. Estudios de Patrimonio*, 9 (2026), pp. 401-440.
DOI: https://doi.org/10.22429/Euc2026.sep.09.11
ISSN-L e ISSN 2605-4450 (ed. impresa) / ISSN 2605-5317 (digital)
Este trabajo se enmarca en el Proyecto de investigación Fondecyt regular *Diagnóstico del estado de conservación y puesta en valor del patrimonio funerario chileno. Estudio del proceso de patrimonialización de cementerios tradicionales del norte, centro y sur del país*, n.º 1241421, financiado por ANID, 2025-2027.

Resumen: El artículo se pregunta por los factores que explican la crisis que actualmente afecta a los dos cementerios patrimoniales de Valparaíso de administración municipal. Se trata de los cementerios N.º 1 y N.º 2, creados en 1825 y 1845. Se analizan las problemáticas de gestión de los bienes patrimoniales, desde la declaración de monumento nacional en 2005. La metodología propone un análisis histórico, territorial, estudio crítico del estado de conservación y entrevistas semiestructuradas a actores. Se concluye que, pese a la alta valoración social, los cementerios se encuentran en avanzada situación de abandono y deterioro debido a un conjunto de condiciones estructurales.

Palabras clave: Patrimonio funerario; Gestión; Cementerios; Valparaíso; Chile.

Abstract: The article examines the factors behind the crisis currently affecting the two heritage cemeteries in Valparaíso, which are administered by the municipality. These are cemeteries N.º 1 and N.º 2, created in 1825 and 1945. The issues surrounding the management of heritage assets are analyzed, starting with their declaration as national monuments in 2005. The methodology proposes historical and territorial analysis, critical study of the state of conservation, and semi-structured interviews with stakeholders. It is concluded that, despite their high social value, cemeteries are in an advanced state of neglect and deterioration due to a combination of structural conditions.

Keywords: Funeral heritage; Management; Cemeteries; Valparaíso; Chile.

*****

1. Introducción

El artículo presenta parte de los resultados de una investigación sobre la gestión del patrimonio funerario chileno. En específico se abordan los casos de estudio de los dos cementerios de Valparaíso de administración municipal que están bajo protección legal por la normativa chilena. Se trata de los cementerios N.º 1 y N.º 2, cuyo origen se remonta a 1825 y 1845, respectivamente. El texto se pregunta por los factores que explican la crisis que actualmente afecta a ambas necrópolis, dando cuenta de un conjunto de variables que contribuyen en el estado de abandono y deterioro que presentan los camposantos. Para ello el artículo pone el foco en las problemáticas de gestión de los bienes patrimoniales contenidos en las necrópolis, analizando los avatares del proceso de patrimonialización que inicia con la declaración de monumento nacional de ambos cementerios en 2005. Además, se propone una interpretación de sus valores y atributos presentes, considerando las amenazas y riesgos presentes en el marco de la crisis. Del mismo modo, se realiza un análisis general del estado de conservación de ambos monumentos. Finalmente se analizan las percepciones de los actores sociales determinantes en la gestión patrimonial de ambas necrópolis.

En términos metodológicos la investigación se inspira en la propuesta de Herrera[1] y también en la elaborada para una investigación que abordó la gestión patrimonial en el caso del Cementerio General de Santiago de Chile.[2]

La investigación adopta un enfoque cualitativo de carácter interpretativo, orientado a comprender la configuración histórica, morfológica y patrimonial de los cementerios del Cerro Panteón. Para ello se articula un diseño metodológico mixto, que combina análisis documental, producción primaria de información y evaluación crítica del estado de conservación. En una primera fase, se trabajó con fuentes secundarias, monográficas y documentales, incluyendo planimetrías históricas, ordenanzas, registros municipales, fotografías de época, bibliografía especializada e informes y proyectos de organismos públicos. Este corpus permitió reconstruir el proceso de patrimonialización y la historia reciente de las necrópolis, proporcionando la base para los capítulos históricos y de contextualización. La segunda fase consistió en la producción primaria de información, mediante un levantamiento cartográfico y planimétrico elaborado a partir de vuelos de dron, complementado con un registro visual sistemático mediante fotografía arquitectónica y de detalle. Este trabajo in situ permitió caracterizar la morfología del conjunto,

1 HERRERA, Ethel, "Una metodología para estudiar cementerios patrimoniales", *Boletín de Monumentos Históricos,* 19 (2020), pp. 7-22.

2 VALENCIA, Marco, "Gestión del patrimonio funerario. Factores determinantes en el caso del Cementerio General de Santiago de Chile", *Sophia Austral*, 27, 13 (2021), pp. 1-35.

su estructura en terrazas, los sistemas de circulación y las relaciones espaciales con el entorno urbano. Finalmente, para la evaluación del estado de deterioro, se desarrolló un estudio crítico de una muestra representativa de sepulturas, seleccionadas según tipologías previamente definidas. Cada unidad fue analizada mediante fichas de valoración, que registran patologías, niveles de afectación, condiciones materiales y grado de integridad formal. Este procedimiento permitió establecer patrones de deterioro y problemáticas de conservación relevantes para la interpretación patrimonial del sitio.

En conjunto, estas estrategias —documental, cartográfica, visual y diagnóstica— conforman una metodología robusta que sustenta los distintos capítulos del artículo y permite una lectura integral del Cerro Panteón como paisaje funerario y patrimonio urbano.

En la etapa final, se realizan entrevistas semiestructuradas a un conjunto de informantes clave seleccionados según los perfiles definidos en el mapa de actores. Este tipo de entrevista combina preguntas guía con la posibilidad de profundizar en temas emergentes, lo que permite comprender cómo distintos actores perciben y experimentan el fenómeno estudiado. Posteriormente, las respuestas se organizan en una matriz de análisis de discurso, herramienta que facilita identificar patrones, tensiones y criterios compartidos que son relevantes para la interpretación arquitectónica y urbana del caso.

El cruce de la información producida permite arrojar conclusiones respecto de los factores principales que explican la crisis actual de los cementerios, y plantea algunas sugerencias, a modo de recomendaciones, para abordar el problema y contribuir a la gestión patrimonial de las necrópolis porteñas.

2. Concepto y valoración del patrimonio funerario

En términos simples, se puede afirmar que patrimonio funerario es todo aquello vinculado a la muerte y sus rituales, sus objetos y acciones.[3] Es en los cementerios donde se encuentran la mayor cantidad de bienes culturales representativos del patrimonio funerario. Forman parte de nuestro patrimonio material por sus obras arquitectónicas, sus esculturas y artes decorativas, y además representan un patrimonio inmaterial en torno a las costumbres y prácticas relacionadas con la muerte y los difuntos, desde el momento del fallecimiento hasta su recorrido y permanencia en el camposanto. La conjunción entre el patrimonio material e inmaterial conforma el patrimonio funerario, donde se encuentra parte de nuestra memoria histórica, social e individual, que estamos obligados a conservar para poder transmitirlo a

3 CECI, Patricia, *Patrimonio del más allá. Introducción al conocimiento del Patrimonio Funerario*, CreateSpace, Amazon, 2016, p. 14.

las generaciones venideras.[4] En suma, el patrimonio funerario tiene componentes del patrimonio material, de patrimonio intangible y de patrimonio natural. Este patrimonio es expresión de la actividad humana y de su ciclo vital, pues "forma parte de la historia de la humanidad y expresa acciones y sucesos a través de sus prácticas habituales o excepcionales, sirve para construir la historia de las sociedades, y posee un enorme valor afectivo para la sociedad".[5]

Diversas son las tipologías de cementerios reconocidas como patrimoniales,[6] para el caso de esta investigación se analizarán exclusivamente los cementerios tradicionales chilenos originados en el siglo XIX. Este conjunto de necrópolis se crea a partir de la promulgación del edicto del rey Carlos III en 1787. Este edicto ordenaba que los entierros dejaran de realizarse dentro de las iglesias, como era costumbre, y que se construyeran cementerios fuera de los núcleos urbanos. La medida correspondía a principios higienistas, inspirados en la visión ilustrada de los Borbones, que buscaba impedir los problemas de salubridad que generaban los entierros en los templos o campos adyacentes.

La arquitectura funeraria es uno de los bienes culturales más relevantes de estas necrópolis tradicionales, dado que en los cementerios se aprecian tipologías arquitectónicas poco estudiadas y que definen la situación artística y económico-social de los siglos XIX y XX. Son también las tipologías arquitectónicas una representación de los gustos, estilos, técnicas constructivas y de la cultura urbana de diversas épocas, reflejando a su vez, la expansión de la ciudad y la configuración de la nueva periferia moderna. Su trazado suele corresponder a una trama urbana, configurándose a partir de calles y lotes, llamados secciones, cuarteles o patios, con un vacío principal que suele ser una plaza, y cuentan con espacios para la celebración de diversos cultos, por ejemplo, capillas. Del mismo modo, en los cementerios extramuros se encuentra el mejor y más grande patrimonio escultórico de finales del siglo XIX y principios del XX, reconociéndose una verdadera escuela de escultores y

4 VALENCIA, Marco , "Gestión del patrimonio funerario...", p. 7.

5 CECI, Patricia, *Patrimonio del más allá...*, p. 14.

6 En la literatura especializada se reconocen otras tipologías de cementerios de valor patrimonial, distintos a los cementerios generales originados en el siglo XIX. Por ejemplo: cementerios indígenas, cementerios de valor arqueológico, cementerios en iglesias o en campos benditos adyacentes, cementerios de valor paisajístico. Ceci, *Patrimonio del más allá.* 31-32. Para el caso chileno se han protegido bajo la ley de monumentos nacionales, junto con los cementerios tradicionales; a los cementerios indígenas declarados la mayoría en el siglo XXI, los cementerios de estancias de colonizadores del extremo sur de Chile declarados en la década de 1970 y los cementerios de los poblados mineros del extremo norte. MIRANDA, Carolina, *Historia del Cementerio de Santa Inés. Viña del Mar*, Valparaíso, Almeldral Impresores, 2022, pp. 22–23.

marmolistas que construyeron sus obras tanto en Europa, como en América Latina.[7]

Los cementerios constituyen también un patrimonio de carácter paisajístico, pues a lo largo de la historia las comunidades humanas han elegido los lugares de sepultura siguiendo criterios vinculados al territorio y a las condiciones geográficas: la presencia de determinadas especies vegetales, los materiales minerales disponibles, la latitud, la localización y la propia morfología del terreno. En el caso de los cementerios extramuros del siglo XIX, destaca la masa arbórea compuesta por especies longevas, de porte elevado, resistentes y perennes, como el ciprés, que dio origen a una tradición paisajística específica y a formas particulares de jardinería y botánica funeraria.[8]

Desde un punto de vista antropológico y educativo, el cementerio y la arquitectura funeraria pueden considerarse como un gran texto histórico repleto de expresiones culturales. En este sentido las costumbres funerarias populares han sido puestas en valor como patrimonio etnográfico por el campo académico, desde la óptica de la historia de las mentalidades y su relación con la muerte.

El carácter patrimonial asociado a los cementerios es una construcción relativamente reciente, que solo comienza a consolidarse hacia finales del siglo XX. En diversas necrópolis se ha reconocido la densidad histórica de estos espacios, así como las singularidades artísticas y arquitectónicas de sus componentes funerarios. Al ser entendidos como lugares de memoria, los cementerios adquieren un valor patrimonial adicional en tanto depositarios de la herencia cultural de una comunidad y, al mismo tiempo, como elementos que han contribuido a configurar la ciudad moderna. No obstante, a lo largo del siglo XX muchos de estos recintos experimentaron un proceso sostenido de abandono[9] lo que generó un importante deterioro en muchos de ellos. Frente a este escenario, diversas organizaciones de la sociedad civil

---

7 BERMEJO, Carmen, "Mensajes desde el más acá: plástica y simbología en los cementerios contemporáneos", en RAMÍREZ-SÁNCHEZ, Manuel y RODRÍGUEZ-MARÍN, Francisco (eds.), *Cementerios patrimoniales y turismo: Una visión multidisciplinar*, Madrid, Síntesis, 2020, p. 22.

8 CECI, Patricia, *Patrimonio del más allá...*, p. 42.

9 Hemos indicado en otra parte algunas de las causas del abandono de los cementerios decimonónicos: los cambios culturales del ser humano ante la muerte, la crisis de la religión católica y el aumento en la incineración; y desde una perspectiva política, las crisis de administración y financiamiento producto del traspaso desde la institucionalidad central o regional a los gobiernos locales. Por último, la crisis económica derivada de la dificultad de mantenimiento de tumbas y mausoleos de la vieja burguesía decimonona, además de la masificación de arriendo de sepultaciones de corto plazo y las sepultaciones de densificación vertical y el aumento de la demanda por cementerios parques. Ver, VALENCIA, Marco, "*Gestión del patrimonio…"*, p. 4.

—en contextos nacionales distintos— comenzaron a exigir mejores políticas y formas de gestión que reconocieran el rol social de los cementerios. De este modo, ya entrado el siglo XXI, el patrimonio funerario ha avanzado hacia mecanismos de institucionalización más robustos en el ámbito occidental, que van desde la articulación de redes ciudadanas transnacionales hasta la incorporación de instrumentos de protección legal en escalas locales y nacionales.[10] A continuación, se propone un análisis especifico de la gestión del patrimonio funerario en dos casos de estudios de cementerios declarados patrimonio por la legislación chilena, que a su vez son muestra de los primeros cementerios tradicionales de Chile: el cementerio N.º 1 y N.º 2 de Valparaíso.

3. Antecedentes y consecuencias de la declaración patrimonial de los cementerios de Valparaíso

En diciembre de 2005 el Estado chileno declara Monumento Nacional en la categoría de Monumento Histórico los cementerios N.º 1, N.º 2 y de Disidentes de Valparaíso, bajo la ley 17288. La declaración reconoce que las tres necrópolis conforman un polígono perfectamente delimitado y continuo, ubicado en el cerro Panteón, que "como conjunto son un referente de creencias, valores y mentalidades de una época, y contienen obras de valor histórico, arquitectónico, escultórico e iconográfico […] dando cuenta de la noción de la muerte y la gestión de sus rituales".[11]

Los cementerios del Cerro Panteón, ubicados en la ciudad de Valparaíso, Región de Valparaíso, conforman un conjunto funerario histórico emplazado en la ladera oriental del cerro homónimo, inmediatamente sobre el barrio Puerto y en continuidad visual con el anfiteatro urbano del plan. Integrado por el Cementerio N.º 1, el Cementerio N.º 2 y el Cementerio de Disidentes, el conjunto se organiza en terrazas adaptadas a la topografía abrupta, articuladas mediante muros de contención, escalinatas y pasajes estrechos que estructuran una morfología escalonada característica de la geografía porteña. Su estructura interna combina patios funerarios, cuarteles, nichos perimetrales, mausoleos y áreas de sepultación en tierra, configurando un paisaje estratificado donde coexisten trazas ortogonales heredadas del modelo ilustrado con disposiciones más irregulares condicionadas por la pendiente.

10 VALENCIA, Marco "*Gestión del patrimonio…"*, p. 4.

11 Ministerio de Educación [MINEDUC], Chile, *Decreto 1797 exento de 28 de noviembre de 2005* (declara Monumento Nacional [...] los Cementerios N.º 1 y N.º 2 de Valparaíso y el Cementerio de Disidentes, ubicados en la comuna y provincia de Valparaíso), p. 1, https://www.monumentos.gob.cl/documentos/decretos/decreto-no-1797-2005 y/o https://www.bcn.cl/leychile/navegar?idNorma=245474

Esta configuración espacial, sumada a su posición dominante en el relieve, convierte al Cerro Panteón en un enclave funerario singular dentro del tejido urbano de Valparaíso.

Los tres cementerios fueron fundados en la primera mitad del siglo XIX, en un sector que, para la época, estaba ubicado en las afueras de la ciudad de Valparaíso, cumpliendo con las exigencias higiénicas y normativas para su funcionamiento.[12] Específicamente el lugar elegido para el emplazamiento del camposanto fue una pequeña colina ubicada frente al océano pacífico y a la bahía, conocida como cerro Panteón.[13]

El cementerio N.º 1 o General fue fundado en 1825[14] y acogió, hasta la promulgación de la Ley de Cementerios Laicos en 1883, sólo a población que profesaba la religión católica, y da cuenta de un pasado ilustre, representado por la gran cantidad de personalidades de la elite política, económica y militar porteña, que contribuyeron no solo al desarrollo local sino nacional.[15] Por su parte, el Cementerio de Disidentes o Inglés se fundó en el mismo año 1825, con la intención de recibir a la población no católica,[16] como respuesta a la petición del consulado inglés, debido al gran arribo de extranjeros de

12 OJEDA, Ana María, *Los rasgos culturales de la muerte (1860–1930). Cerro Panteón, Valparaíso*, Valparaíso, Ilustre Municipalidad de Valparaíso / Dirección de Gestión Patrimonial, 2015, p. 76.

13 ROJAS, Montserrat, "Degradación y olvido. Cementerios patrimoniales del cerro Panteón de Valparaíso y la problemática de su conservación", *Revista Planeo*, 50 (2023), p. 2.

14 Previo a la existencia de los cementerios en Valparaíso se enterraba a los muertos de las familias adineradas en los terrenos adyacentes a las iglesias, a los sectores populares en hoyos en las quebradas deshabitadas y a los extranjeros al fondo del océano. SEPÚLVEDA, Carolina y FUENZALIDA, Camila, *Mejoramiento integral cementerio N.º 1 de Valparaíso. Estudio a nivel de perfil etapa de diseño*, Valparaíso, Servicio Nacional del Patrimonio Cultural / MINCAP, 2022 (informe inédito).

15 Un listado detallado de algunos de los personajes históricos relevantes del cementerio N° 1 se encuentran en el libro de Stambuk, que identifica 32 personajes: STAMBUK, Patricia, *Voces del Panteón. Historias y personajes del Cementerio N.º 1 de Valparaíso*, Valparaíso, Ediciones Universitarias de Valparaíso, 2007; y en el citado estudio de Sepúlveda y Fuenzalida de 2022, dónde, según registros de la municipalidad, se encuentran 29 personajes históricos relevantes.

16 Al estar regidos por la Iglesia Católica y normados por el derecho canónico, los cementerios eran considerados lugares sagrados, por lo que la autoridad religiosa definía quienes podría ser sepultados en dichos terrenos. MAYER, Alberto, *Cementerios de Disidentes y Ley de Inhumación. El pedregoso camino a una sepultación digna (1819–1883)*, Santiago, Universidad Adolfo Ibáñez, 2013, p. 2. De este modo, se excluía a todos los culpables de crímenes doctrinales, llamados genéricamente como 'disidentes'. Entre ellos figuraban "apóstatas, que habían renunciado a la iglesia católica, protestantes, judíos, musulmanes, aquellos que vivían públicamente en concubinato, ladrones, sacrílegos, usureros, párvulos sin sacramento del bautismo y quienes no daban señales de penitencia previas a la muerte". LEÓN, Carlos, *El Cementerio de Disidentes de Concepción. Una lectura cultural 1883–1929*, Santiago, Ediciones Historia Chilena, 2019, p. 19.

credos distintos, como protestantes, anglicanos o bautistas en los inicios del siglo XIX. El cementerio N.º 2 se funda en 1845, como respuesta a la creciente demanda de enterramientos, comenzando a funcionar como fosa común para sepulturas bajo tierra, transformándose con posterioridad en un cementerio de la elite porteña,[17] y motivó la redacción del primer reglamento de tumbas a perpetuidad, que influyó en la normativa de otros cementerios.[18] El desarrollo posterior de los cementerios del cerro Panteón está marcado por la tragedia del terremoto de 1906 en Valparaíso, donde las necrópolis fueron prácticamente destruidas, perdiéndose gran parte de los hitos que caracterizaron al cementerio 1, como la capilla, la torre de reloj y un sinnúmero de mausoleos, estatuas y ornamentos;[19] además del desprendimiento por las laderas del cerro de los restos de tumbas, cadáveres y lápidas.

La declaración, impulsada por las autoridades municipales, se gesta en el marco temporal del entusiasmo generado por la declaración de Valparaíso como Sitio de Patrimonio Mundial por la UNESCO, en 2003, que corresponde a 23 ha de la ciudad puerto y a 44,5 ha definidas con la zona de amortiguación. El Sitio de Patrimonio Mundial, Barrio Histórico de Valparaíso se valora como una ciudad portuaria con un importante desarrollo industrial y comercial durante el siglo XIX, y su valor universal excepcional se relaciona con su arquitectura adaptada a la geografía y el legado de la actividad portuaria. A pesar de ello, enfrenta según UNESCO graves problemas de degradación urbana, gentrificación y tensiones entre el turismo y la habitabilidad.[20] Este polígono de 67,5 hectáreas cuenta además con la protección en la categoría de zona típica, de acuerdo con la normativa estatal chilena (Ley de Monumentos Nacionales). Los cementerios del cerro Panteón colindan con el límite del doble polígono de protección, quedando justamente fuera de ambas declaratorias.[21] (Fig. 1).

17 OJEDA, Ana María, *Los rasgos culturales de la muerte...,* p. 76.

18 MINEDUC, *Decreto 1797 exento*, p. 1.

19 SEPÚLVEDA, Carolina y FUENZALIDA, Camila, *Mejoramiento integral...,* p. 6.

20 Se identifican problemas en la gestión patrimonial, como la falta de estrategias de conservación sostenibles, dificultades para integrar a las comunidades y amenazas por el cambio climático. Para fortalecer la gestión del Sitio Patrimonio Mundial, misiones de asesoramiento de ICOMOS han recomendado fomentar estrategias de financiamiento sostenible, mejorar la infraestructura turística sin comprometer el Valor Universal, avanzar en propuestas de reutilización adaptativa, participación ciudadana en la conservación y redefinición de zonas de amortiguamiento. Servicio Nacional del Patrimonio Cultural (SERPAT). *Informe estado de conservación. Área Histórica de la Ciudad Puerto de Valparaíso*, 2024.

21 La extensión de los cementerios de Panteón alcanza una superficie total de 5,6 ha, correspondiendo 2,6 ha al cementerio general o N.º 1, 1,5 ha al cementerio N.º 2 y al de Disidentes, 1,5 ha.

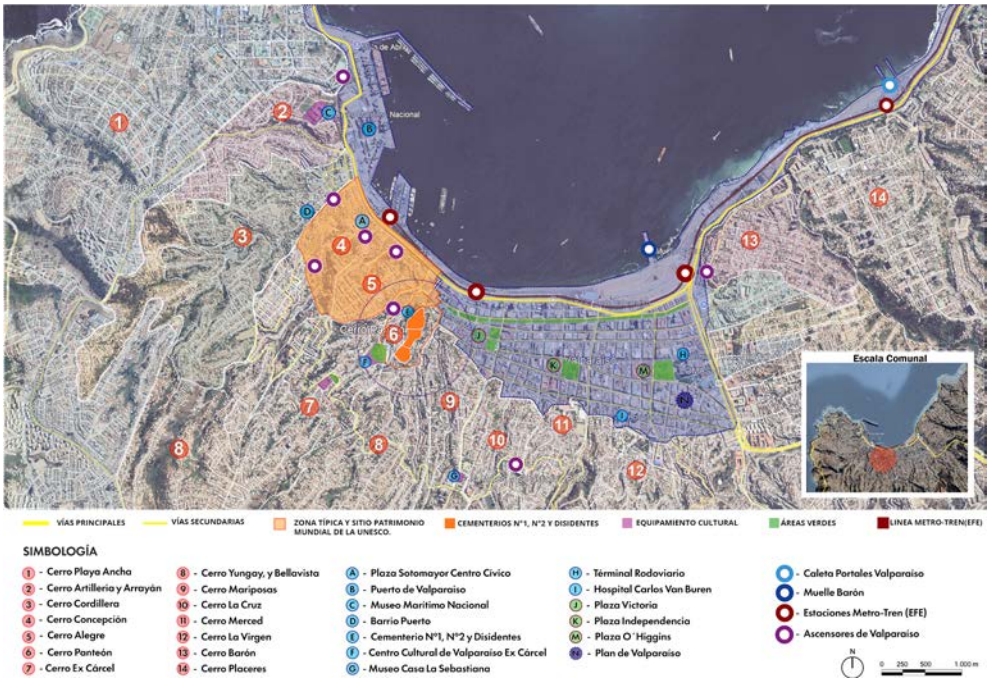


Fig. 1. *Cartografía que indica la superficie de la zona típica y la declaratoria de sitio de patrimonio mundial UNESCO de Valparaíso; en contraste con el área de protección de los tres cementerios patrimoniales del Cerro Panteón (en rojo), declarados Monumento Nacional*. Elaboración propia a partir de captura de imagen con dron

Sin embargo, como se ha señalado las necrópolis del Panteón han sido declaradas Monumentos Nacionales en la categoría de Monumento Histórico por el estado chileno, "lo que significa que cualquier intervención, restauración o mantención u obras de emergencia insertas dentro del predio deben ser autorizadas por el Consejo de Monumentos Nacionales, organismo técnico encargado de la protección y tuición del patrimonio monumental".[22]

La aparente paradoja de declarar los cementerios como monumento nacional sin formar parte del polígono UNESCO y de la zona típica, se explica por el evidente estado de deterioro de los bienes materiales de los cementerios N.º 1 y N.º 2, que ya se hacía evidente a inicios del presente siglo. La exclusión obligaba, de algún modo, a generar estrategias a mediano plazo, con el fin de incorporar a los cementerios al Sitio de Patrimonio Mundial. Esto explica que en el propio decreto de declaración se señale que los administradores de los cementerios N.º 1 y N.º 2 y de Disidentes habrían elaborado un proyecto de gestión que implicaba un trabajo conjunto "para acceder a

22 ROJAS, Montserrat, "Degradación y olvido...", p. 2.

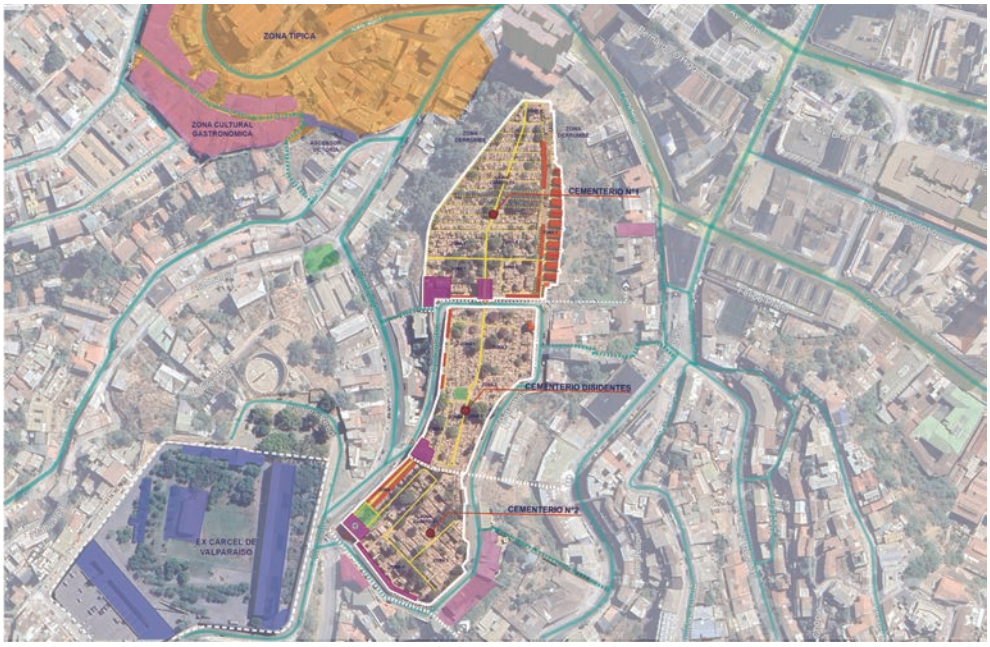


Fig. 2. *Cartografía de los tres cementerios del cerro Panteón. Se identifican los límites de tres cementerios, algunos hitos relevantes del contexto las principales vías de acceso vehicular y peatonal y los criterio de zonificación interior para efectos levantamiento de información.* Elaboración propia a partir de captura de imagen con dron

archivos de valor histórico, la confección de un catastro de las obras contenidas en ellos, el desarrollo de publicaciones de difusión y la elaboración de un expediente técnico que contemple el diseño de un plan de manejo, la reglamentación, la protección y la mantención de los tres cementerios".[23] (Fig. 2).

Como se lee, en la declaración se hace explícita la necesidad de contar con un trabajo de gestión que despliegue acciones en materia de diagnóstico catastral, conservación de archivos, manejo para la salvaguarda e intervención controlada de los cementerios y estrategias de difusión.

Sin embargo, a 20 años nada de eso se ha podido concretar con claridad. Muchos factores han sido causantes de esta parálisis, que ha terminado en una situación de grave deterioro de los cementerios N.º 1 y N.º 2. El caso del Cementerio de Disidentes, que tiene una administración privada, no presenta un deterioro significativo y su gestión dista de los problemas asociados a la gestión municipal de los cementerios N.º 1 y N.º 2. Dada su naturaleza particular, este caso será abordado en otra parte de la investigación.

23 MINEDUC, *Decreto 1797 exento*, p. 1.

4. El proceso de Patrimonialización

4. 1. Breve recorrido histórico de la gestión patrimonial de los cementerios de Valparaíso

Si bien durante el impulso inicial de la declaración de los camposantos del Cerro Panteón se reconoce, en el propio decreto, la necesidad de acompañar la protección con la generación de instrumentos de inventariado y manejo de las necrópolis, este anhelo no se logró concretar. El no reconocimiento por parte de UNESCO de la zona de Panteón como parte del sitio patrimonio mundial dejó a los tres cementerios en una situación desmejorada respecto a la generación tanto de instrumentos de gestión como de financiamiento. En este escenario de incertidumbre el problema de la administración del patrimonio funerario se vuelve una problemática central que incide en la actual condición de riesgo en que se encuentran los bienes culturales de los dos camposantos. Pues a esta falta de gestión y financiamiento se suman los recurrentes movimientos sísmicos, la condición de borde costero cuya humedad afecta la materialidad de las sepulturas, y el abandono de la zona urbana donde están emplazados, lo que propicia actos de vandalismo y hurtos recurrentes.[24]

Como se mencionó, la administración de los cementerios N.º 1 y N.º 2 es actualmente municipal, a través de la Corporación Cultural de Valparaíso (CORMUVAL); por su parte el Cementerio de Disidentes es administrado por una Corporación de derecho privado.

Para el caso de la administración de los cementerios municipales, se hace necesario mencionar brevemente su historia. Originalmente, en su fundación en los albores del siglo XIX, los camposantos fueron administrados por las Juntas de Beneficencia, que fueron organizaciones que asumieron un rol en la administración de cementerios públicos y la asistencia social, especialmente tras la promulgación de la ley de cementerios civiles en 1883,[25] que secularizó la administración de los espacios de sepultura, apartando, no sin inconvenientes, la gestión de la Iglesia.[26]

---

24 NAVEILLÁN, María y SOTOMAYOR, Javiera, "Gestión turística patrimonial en la puesta en valor en los cementerios municipales de Valparaíso, Chile. Caso cementerio N.º 1 y N.º 2 de Valparaíso", en *Actas del XX Encuentro de Cementerios Patrimoniales*, Málaga, Red Iberoamericana de Valoración y Gestión de Cementerios Patrimoniales, 2019, pp. 1-20.

25 Sobre el asunto de la disputa política entre el Estado y la Iglesia por la cuestión de los cementerios, hay una detallada descripción analítica en varias obras historiográficas, entre ellas se recomiendan los libros LEÓN, Marco, *Sepultura sagrada, tumba profana. Los espacios de la muerte en Santiago de Chile, 1883–1932*, Santiago, Ediciones Historia Chilena, 2017, pp. 41-88 y LEÓN, Carlos, *El Cementerio de Disidentes*..., pp. 92-116.

26 MIRANDA, Carolina, *Historia del Cementerio de Santa Inés...*, p. 15.

Con posterioridad, la administración de los cementerios públicos pasó a manos del Ministerio de Salud Pública y Previsión Social. Luego, en 1970 derivó al Servicio Nacional de Salud en Chile mediante la promulgación del Decreto 357, que establece el Reglamento General de Cementerios.[27] En ambos casos este ciclo corresponde a una administración concentrada en el Estado central, en particular en el sector del aparato público responsable de Salud.

Sin embargo, esta situación cambió posteriormente, ya que la Ley 18096, de 1982, traspasó la administración de los cementerios situados dentro de sus respectivos territorios comunales a las municipalidades. Ello, en el contexto de la política de municipalización promovida por la dictadura cívico-militar, que implicó un proceso de descentralización y externalización de servicios públicos estratégicos a los gobiernos locales, a través de la Ley Orgánica Constitucional de Municipalidades.[28] A la par con esta nueva responsabilidad municipal en materia de administración de camposantos "entró en vigencia el Decreto Fuerza de Ley N.º 1-3063, que en su artículo 12 abrió la posibilidad que los municipios constituyeran corporaciones, personalidades de derecho privado que permitieron administrar con mayor flexibilidad y autonomía estos servicios".[29]

Es así como desde 1982 hasta la actualidad, la responsabilidad de gestión de los bienes patrimoniales presentes en los cementerios N.º 1 y N.º 2 recae en la CORMUVAL. En este caso la Corporación Municipal debe hacerse cargo también del cementerio N.º 3, conocido como Playa Ancha. Junto con esta responsabilidad, la Corporación debe también administrar la atención de salud primaria y el aseo municipal.

En este contexto, una de las principales problemáticas es el financiamiento para el mantenimiento de los camposantos, toda vez que sólo el cementerio N.º 3[30] se encuentra completamente activo en la prestación de

27 ROJAS, Montserrat, "Degradación y olvido...",p. 2.

28 La Ley Orgánica Constitucional de Municipalidades de 1982 implicó un importante traspaso de servicios públicos desde el nivel central hacia los municipios, como parte de un proceso de descentralización administrativa promovido por el régimen militar. Este traspaso buscaba que las municipalidades asumieran un rol más activo en la gestión local, aunque bajo fuerte supervisión del Estado central. El traspaso de los establecimientos educacionales públicos y los servicios de atención primaria de salud son ilustrativos de esta política. Ver, VALDIVIA ORTIZ DE ZÁRATE, Verónica; ÁLVAREZ VALLEJOS, Rolando y DONOSO FRITZ, Karen, *La alcaldización de la política. Los municipios en la dictadura pinochetista* Santiago, LOM Ediciones, 2012, pp. 31-48.

29 ROJAS, Montserrat, "Degradación y olvido...", p. 4.

30 Fundado en 1887 en el sector de Playa Ancha, de una superficie muy superior a los otros, 16 has, y que no cuenta con declaratoria patrimonial.



Fig. 3. *Daño estructural del pórtico del cementerio N.º 1*. Foto del autor, 2024

servicios funerarios. Según datos proporcionados por CORMUVAL,[31] el cementerio 3 subsidia a los otros dos cementerios municipales, ya que, a diferencia de estos, recibe 30000 visitas al mes y seis enterramientos diarios promedio. En el caso de los cementerios N.º 1 y N.º 2 la función funeraria es casi inexistente, además que el cementerio N.º 1 se encuentra cerrado al público general, debido al riesgo de derrumbe que presenta el monumental pórtico de acceso. Según levantamiento crítico realizado entre abril y julio de 2018 el estado de conservación del pórtico es malo, debido a la oxidación de las enfierraduras, que deja en evidencia la magnitud de la lesión que afecta la estabilidad estructural del pórtico. En el mismo nivel crítico se encuentra las grietas y desprendimiento del revestimiento, afectando elementos estructurales y ornamentales.[32] (Fig. 3).

31 Entrevista a ex director de CORMUVAL hasta 2024.

32 ALVARADO DAVID, Florencia; ALVARADO DAVID, Valentina y CARE BUGUEÑO, Romyna, "Puesta en valor Pórtico Cementerio N.º 1, Valparaíso, Chile: La concepción de la

Según la información entregada por CORMUVAL al cementerio solo accede el público cuando se trata de alguno de los escasos funerales que se realizan, uno o dos por mes. Si a esto añadimos que muchas de las familias de la burguesía porteña de principios del siglo XIX ya no cuentan con herederos que puedan hacerse cargo del mantenimiento de mausoleos,[33] y la imposibilidad de ampliar los cementerios, por las condiciones geográficas del cerro, la sostenibilidad económica de los camposantos se encuentra en una crisis que se arrastra desde la declaración misma. Debido a esto, según la CORMUVAL; el ingreso anual de ambos cementerios por derechos de enterramiento ronda entre 1 y 2 mil dólares anuales, lo que es absolutamente insuficiente para mantenerlos, y menos para una adecuada gestión patrimonial de los mismos.

4. 2. El pedregoso camino posterior a la patrimonialización: iniciativas emprendidas

Pese a este proceso de deterioro progresivo de los bienes patrimoniales de los cementerios N.º 1 y N.º 2, atribuible, como se ha señalado, a varios factores, que pueden resumirse en los más relevantes:

- Carencia de instrumentos de gestión y manejo, crisis financiera e ineficiente administración municipal.
- Deterioro y abandono del entorno inmediato.
- Desaparición de las familias herederas de sepulturas.
- Sismos y condiciones de humedad y licuefacción[34] propias del cerro.

Sin embargo, en estos 20 años han existido algunos esfuerzos por revertir esta situación, que son dignos de relevar como información relevante para abordar la complejidad que significa rescatar este valioso patrimonio nacional. A poco tiempo de la declaración, destaca el estudio pionero de San-

muerte y su entorno arquitectónico de principios del s. XX", en RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco José (coord.), *XX Encuentro Iberoamericano de Valorización y Gestión de Cementerios Patrimoniales. Los cementerios como recurso cultural, educativo y turístico*, Málaga, Universidad de Málaga, 2019, pp. 1-19.

33 Muchos herederos ya no se encuentran vivos y además cabe recordar que, según el Reglamento de Cementerios de 1970, las sepulturas de familia dan derecho a enterramientos del propietario y su cónyuge o familiares ascendientes o descendientes solo hasta la tercera generación; ROJAS, Montserrat, "Degradación y olvido...", p. 4.

34 Según informe del Consejo de Monumentos Nacionales (CMN) de 2020 el cementerio N.º 1 presenta problemas de asentamiento generalizado y daños en los muros de contención que rodean y confinan la planicie, lo que ha generado que algunos pavimentos presenten desniveles y separación de pavimentos que se adosaban a la parte superior de los muros de contención. Esto último ha permitido que las aguas lluvias penetren en el terreno, saturando los estratos y, por lo mismo, han disminuido las capacidades portantes del suelo.

dra Aliaga y Alejandra Carvajal en 2006,[35] que realiza un catastro detallado del estado de conservación de los bienes culturales del cementerio N.º 1, que contempló la generación de información relevante para el levantamiento del estado crítico de 1.800 sepulturas, en la totalidad de los cuarteles de la necrópolis, mediante la elaboración de fichas del estado de conservación y deterioros existentes. La necesidad de la urgencia del registro parte de la base del reconocimiento de que el patrimonio funerario se encontraba en una situación de riesgo. Como señalan las propias autoras del estudio: "Es importante generar registros del patrimonio funerario en peligro de manera de dimensionar los valores patrimoniales y a futuro sea una herramienta base para el resguardo".[36]

También, desde la generación de información útil para fortalecer los planes de interpretación y difusión del camposanto el estudio consideró el rescate e identificación de las tipologías escultóricas, arquitectónicas e iconográficas más significativas. Es importante destacar que la información del estudio se planteó como un complemento aportativo a la declaración, ya que que busca incorporar una interpretación de todos los elementos tipológicos que componen el monumento funerario, con el fin de dotar de mayor especificidad la caracterización de los bienes que son parte del conjunto monumental. Esta misma generación de información es a su vez la base para aportar a una debilidad evidente del proceso de declaración: la usencia de instrumentos de manejo e intervención que, con la validez de los resultados de la investigación, pudiera ser validado por el Consejo de Monumentos Nacionales (CMN). Se trata de un estudio pionero, en el cual sus autoras destacan la importancia de las comunidades en el proceso de patrimonialización y de la necesidad de una mirada interdisciplinaria, con el fin de "conservar, resguardar, restaurar su conjunto monumental frente al abandono, robos, falta de plan de manejo de emergencia".[37]

Lamentablemente la importante evidencia que este estudio entregaba a poco andar de la declaración no cuajó en información relevante para la generación de planes base para la gestión y manejo del monumento, así como tampoco en instrumentos de intervención ni proyectos de rehabilitación de los bienes.

En estos mismos años posteriores a la declaración se desarrollaron iniciativas desde el mundo académico y desde la institucionalidad municipal en pos de consolidar un *corpus* de información que permita poner en valor el monumento y contribuir a la necesidad de la generación de planes de in-

35 Se trata de la investigación *Salvaguardia del Cementerio N° 1 de Valparaíso*, FONDART, 2006.

36 ALIAGA, Sandra y CARVAJAL, Alejandra, *Salvaguardia del Cementerio N.º 1 de Valparaíso*, Santiago, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2007, p. 9.

37 ALIAGA, Sandra y CARVAJAL, Alejandra, *Salvaguardia del Cementerio N.º 1...*, p. 2.

terpretación de los cementerios. El trabajo de Stambuk de 2007 es ilustrativo de estas contribuciones, pues sistematiza información de 32 sepulturas de personajes históricos importantes del cementerio N.º 1, identificando los atributos presentes para valorar la historia local y nacional, generando el esbozo de una ruta patrimonial para el camposanto. En la presentación de la publicación, editada por la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso y la CORMUVAL, el alcalde de la época, Aldo Cornejo, señalaba con claridad "El Cementerio N.º 1 fue el segundo creado en Chile y es sin lugar a duda un museo al aire libre de extraordinaria riqueza que no se ha librado de la azarosa vida de un país sísmico ni de la destrucción provocada por la desidia y la insensatez".[38]

Aquella desidia e insensatez innominadas; que señalaba el alcalde en 2007, es una triste premonición de lo que ocurriría en la década siguiente a la declaración. El terremoto y posterior tsunami que en 2010 azotó la zona centro sur de Chile no hizo más que agudizar la situación de grave deterioro de los cementerios N.º 1 y N.º 2. Uno de los impactos más significativos, como se ha señalado, fue el daño estructural sobre el pórtico del cementerio N.º 1, que desembocó en la clausura del acceso al público del camposanto hasta la actualidad. El Pórtico de estilo neoclásico, inaugurado en 1922, obra del destacado arquitecto suizo Augusto Geiger,[39] es una de las primeras construcciones de hormigón armado de Valparaíso, que tiene una altura de 10 m. de alto. Destacan sus valores constructivos, estéticos y arquitectónicos, pues está compuesto de una galería de columnas aisladas más pilares adosados al parámetro externo e interno del muro perimetral del cementerio, que contienen fustes acanalados, capiteles expuestos en molduras de voladizo sin relleno y basamentos macizos. El pórtico se corona con un entablamento que se estructura con una cercha de madera noble y se ancla a las columnas a través de fijación metálicas. El techoo se compone de un artesonado compuesto de molduras y rosetones; y el pavimento es de mosaicos cerámicos sobre loza de hormigón.[40]

En el interior del espacio arquitectónico que configura el pórtico está la réplica de la escultura de la *Pietá* una copia de la obra monumental de

38 STAMBUK, Patricia, *Voces del Panteón...*, p. 5.

39 Geiger llega a Chile en 1879 junto con el arquitecto alemán Albert Siegel. A propósito del desastre provocado por el terremoto de 1906 que destruyó gran parte de Valparaíso, diseña importantes obras como el edifico del Mercurio de Valparaíso y el edificio Crillón (Con Siegel).

40 ALVARADO DAVID, Florencia; ALVARADO DAVID, Valentina y CARE BUGUEÑO, Romyna, "Puesta en valor Pórtico Cementerio N.º 1...", p. 6.

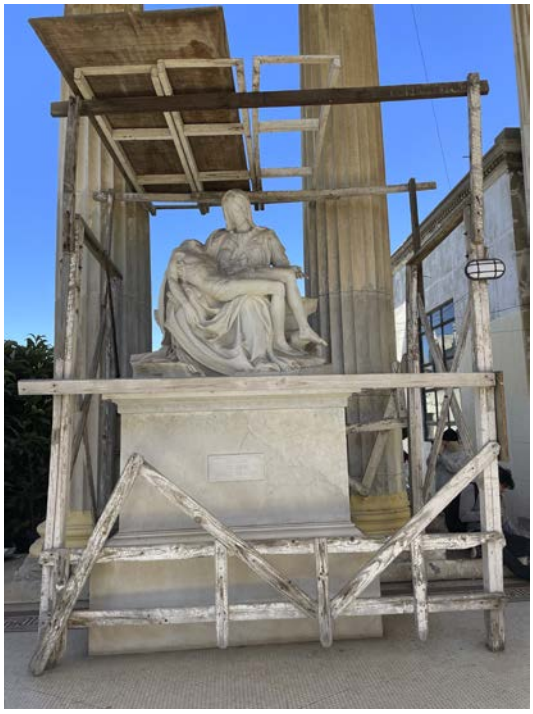


Fig. 4. *Réplica de la Pietá, de Miguel Ángel, cubierta por una estructura de madera para contener el posible derrumbe del cielo del pórtico del cementerio N.º 1*. Foto del autor, 2024

Miguel Ángel, recreada por el Studio Scultura Gazzeri, donada y traída de Roma por Juan Brown.[41] (Fig. 4).

Para el caso del cementerio N.º 2, el propio Consejo de Monumentos Nacionales el año 2023, ejecutó la reparación de la techumbre del pórtico de acceso y, también, el diagnóstico critico de la techumbre del N.º 1.

Tal como la evidencia internacional ha señalado ha sido desde el mundo académico y desde las propias comunidades y la sociedad civil organizada que se ha promovido mayormente la puesta en valor y la salvaguarda de los cementerios.[42] Para el caso chileno la creación de la Red Chilena de Cementerios Patrimoniales en 2007,[43] que para Valparaíso contó con el empuje,

41 Hijo de John Brown Diffin (1808-1877), cuya sepultura de mármol se encuentra en el cementerio N°1. John Brown llegó desde Nueva York a Valparaíso en 1832. Se dedicó al negocio del préstamo con intereses, así como a los seguros marítimos y contra incendios. Fue constructor de obras significativas como el nuevo recinto para la Aduana en 1855. Su mujer Isabel Caces (1825-1916) decidió crear una universidad orientada al comercio y las ciencias aplicadas, dentro de una formación cristiana. Así se creó la Fundación Isabel Caces de Brown, sustento fundamental de lo que es hoy la Universidad Católica de Valparaíso, cuya primera piedra se colocó en 1925. OJEDA, Ana María, *Los rasgos culturales de la muerte...*, p. 76.

42 VALENCIA, Marco, "Gestión del patrimonio...", p. 8.

43 Actual Red Chilena de Valoración y Gestión de Cementerios Patrimoniales, vinculada a la red Iberoamericana, que se crea en el año 2000.

entre muchos otros investigadores, de la historiadora Ana María Ojeda, que en 2015 publica desde el Archivo Histórico de la Ilustre Municipalidad de Valparaíso el libro *Los rasgos culturales de la muerte (1860-1930).* La obra de Ojeda, que se puede señalar como capital en materia de los estudios historiográficos sobre la muerte y los cementerios en Chile, aporta con abundante información a la puesta en valor del patrimonio no sólo material sino también inmaterial de las necrópolis porteñas. El mismo año también la sociedad civil organizada, en este caso los Bomberos del puerto, publica un estudio que pone en valor uno de los rasgos distintivos de la cultura funeraria porteña y uno de los principales patrimonios intangibles de los cementerios: los funerales del cuerpo de bomberos.[44] Pues, este rito es la única procesión laica de la ciudad, tal como señaló el dibujante Lukas, "hoy sólo los bomberos se entierran al atardecer. Se desfila con antorchas, bandas que tocan aires marciales, bronces y medallas. La ciudad se paraliza, extasiada, a su paso. Es la gran gala de Valparaíso".[45]

Del mismo modo ha resultado significativa la presencia de la carrera de Restauración de Bienes Patrimoniales en el Instituto DUOC, sede Valparaíso,[46] que se instaló a propósito de la declaración de UNESCO. Esta institución ha contribuido, desde la investigación docente y desde actividades de Vinculación Académica con el Medio, a la articulación con organizaciones de la sociedad civil en materia de difusión, diagnóstico y conservación de los bienes presentes en los cementerios N.º 1 y N.º 2. Sin ir más lejos se llegó a tener un taller de restauración en el interior del cementerio N.º 1, que producto de problemas de control y coordinación finalmente no prosperó, ya que el Consejo de Monumentos Nacionales no tenía control de las intervenciones (entrevista CMN, V región). La creación en 2017 de la agrupación Cultural de Amigas y Amigos de los Cementerios de Valparaíso, genera un nuevo dinamismo a las acciones en pos de la recuperación de los cementerios, logrando articulación entre diversas actorías, supliendo, en parte, el papel de gestión patrimonial de CORMUVAL. En términos sucintos la agrupación ha trabajado en la puesta en valor los cementerios patrimoniales de Valparaíso, especialmente los Cementerios N.º 1 y N.º 2, promoviendo su conservación y restauración, en colaboración con instituciones como el Consejo de Monu-

44 PIACENTI, Davide y PASSADORE, Ezio, *Anoche murió un bombero. Investigación y difusión de los funerales de bomberos de Valparaíso, 1859-2013*, Valparaíso, Ediciones Universitarias de Valparaíso / Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, 2013, pp. 1-140.

45 LUKAS [Renzo PECCHENINO], *Apuntes porteños: 450 años de Valparaíso*, Valparaíso, Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1978, p. 22.

46 Creada en el año 2007. Todas las fuentes coinciden en señalar ese año como el inicio formal del programa académico, surgido a partir de una colaboración entre Duoc UC, el Instituto Ítalo-Latinoamericano (IILA) y la Municipalidad de Valparaíso.

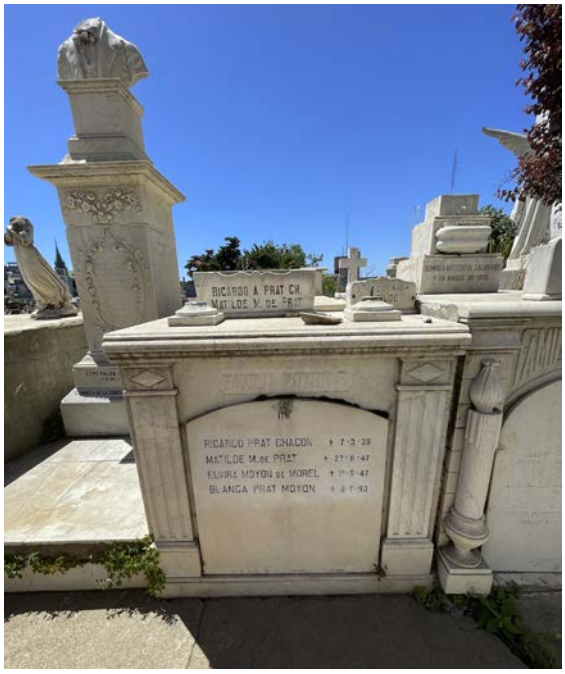


Fig. 5. *Escultura sobre pedestal decapitada en el mausoleo de la familia Prat Chacón, cementerio N.º 1*. Foto del autor, 2024

mentos Nacionales, la Carrera de Restauración de DUOC, el Parque Cultural de Valparaíso y diversas organizaciones territoriales. En materias de divulgación ha organizado seminarios, exposiciones y publicaciones.

En la presentación del libro de Ojeda en 2015, el para entonces alcalde de Valparaíso, Jorge Castro, da cuenta de la pasividad de la institucionalidad patrimonial a 10 años de la declaratoria señalando que "nuestra historiadora ha convocado a profesionales chilenos a encuentros internacionales y jornadas nacionales, logrando así poner en discusión la gestión y planes de manejo de los cementerios, materias tan específicas y pocas veces abordadas por las municipalidades".[47] Esas décadas de desidia municipal que reconoce pasivamente la inoperancia en materia de gestión patrimonial, fueron acompañadas de graves situaciones generadas por la falta de control y seguridad de los bienes.[48] El hurto y la decapitación de esculturas, el robo de mármol y lápidas, el grafiti en los muros y la propia inseguridad del sector terminó generando una situación de emergencia que finalmente terminó en la generación desde el propio Servicio Nacional del Patrimonio Cultural (SERPAT) de un estudio diagnóstico cuyo fin es lograr la rehabilitación del Cementerio N.º 1. (Fig. 5).

47 OJEDA, Ana María, *Los rasgos culturales de la muerte...*, p. 16.

48 Cabe mencionar que la crisis de financiamiento se expresa también en que los cementerios contaban con guardia de seguridad, hoy a 2025 sólo hay dos funcionarios municipales.

Se trata del estudio "Proyecto Mejoramiento integral del Cementerio N.º 1 de Valparaíso", iniciativa del Departamento de Gestión de Proyectos Patrimoniales de la Dirección Regional de Valparaíso del SERPAT, elaborado en 2022, elaborado por Carolina Sepúlveda y Camila Fuenzalida . La iniciativa surge a partir de la solicitud de apoyo técnico emanada desde la Dirección de Gestión Patrimonial de la Municipalidad de Valparaíso y de la propia CORMUVAL. Se plantea la postulación al Fondo de Puesta en Valor del Patrimonio Cultural del Fondo Nacional del Desarrollo Regional, para las etapas de diseño y ejecución. Las intervenciones propuestas consideran áreas de propiedad municipal, mausoleos y tumbas de propiedad sin fines de lucro y sepulturas de propiedad privada donde se pueden realizar trabajos en fachadas y ornamentos.[49] Hasta 2025 el proyecto, por diversas razones, no cuenta aún con aprobación para su ejecución.

5. Valores identificados y lineamientos para un Plan de Interpretación

Se propone una breve síntesis de los elementos de valor de los cementerios considerando trabajo de campo y sistematización de datos secundarios, con el fin de contribuir a lineamientos para un plan de interpretación.

La investigación del SERPAT releva los valores históricos, simbólicos, arquitectónicos, urbanos y sociales de la necrópolis, realizando una síntesis que incorpora mayores y más recientes fuentes de información que el decreto de 2003. Respecto de los valores históricos se señalan 29 personajes relevante todos vinculados al desarrollo económico y político de la ciudad. El valor simbólico está dado según las autoras por la presencia escenográfica del cerro Panteón respecto de la ciudad, por su cercanía al centro y por su visibilidad. Habría que agregar también su valor ritual, pues albergó los funerales y procesiones desde el borde costero hasta los cementerios, por las actuales calle Ecuador (antigua quebrada San José), hasta calle Dinamarca y bajada por calle Cumming (Quebrada de Elías). Particulares resultan también los funerales nocturnos, que se remontan a 1859, con el funeral de Domingo Segundo Espiñeira, miembro de la 3ª Compañía de Bomberos de Valparaíso.[50] La notable presencia de esculturas y ornamentos en las sepulturas es, sin duda, uno de los valores simbólicos que dan mayor carácter singular al cementerio, desde la ya mencionada replica de la Pietá, hasta un sinfín de figuras que abarcan simbología cristiana: vírgenes, ángeles, cruces latinas y cruces celtas; y símbolos paganos como cadenas, jarrones, columnas

49 SEPÚLVEDA, Carolina y FUENZALIDA, Alejandra, *Mejoramiento integral...*, p. 4.

50 PIACENTI, Davide y PASSADORE, Ezio, *Anoche murió un bombero...*, p. 14.

truncadas, relojes de arena alados, antorchas invertidas, pirámides y otros tradicionales de la ritualidad masónica.[51]

En relación con los valores arquitectónicos y urbanísticos junto con los mencionados pórticos de entrada de los cementerios N.º 1 y N.º 2 diseñados por Augusto Geiger, se valora la presencia de una gran cantidad de mausoleos, con predominio de los estilos neoclásicos y neogóticos,[52] "que volumétricamente buscan verticalizar el paisaje urbano, sobresaliendo una sepultura entremedio de la otra, con sus estilos y materialidades".[53] Otro de los elementos que distingue las necrópolis del Panteón es el monumental muro perimetral que los envuelve, serpenteando entre el borde del cerro, calle Dinamarca y los camposantos. Por su parte, el cementerio N.º 2, destaca por su trazado irregular, adaptado a la topografía del cerro, con terrazas y pasillos angostos que ofrecen vistas panorámicas de la ciudad y el puerto. Entre sus características más destacadas se encuentra la variedad de estilos arquitectónicos presentes en sus mausoleos y tumbas, como el neoclásico, gótico, ecléctico y moderno, muchos de ellos construidos con materiales importados y detalles ornamentales de gran valor artístico. También resalta la presencia de tumbas de personajes ilustres y extranjeros que residieron en Valparaíso, lo que da cuenta del carácter cosmopolita de la ciudad en su época de auge.

El valor social de los cementerios del Panteón está indisolublemente ligado a la tradición asociada con los funerales, romerías y procesiones que se realizan desde el siglo XIX. Esta ritualidad entendida como un fenómeno que nutre de cohesión e identidad a las colectividades[54] es un componente que contribuyó a la construcción de la comunidad porteña, configurando el imaginario del habitante del puerto. La muerte expresada como hecho colectivo, compartido y visible se manifiesta en el carácter público de los cortejos. Desde 1880, año de aparición de las pompas fúnebres,[55] el rito funerario se realizaba de noche en viaje desde la casa del difunto hasta el cerro, donde se realizaba el funeral de madrugada. Si bien esta tradición se interrumpió, se ha mantenido viva, como se ha señalado, por los cuerpos de Bomberos de Valparaíso. El primer funeral nocturno de un voluntario de la Tercera Com-

51 Sobre la simbología funeraria Masónica ver, ARANCIBIA RAMÍREZ, Héctor, *Estudio exploratorio sobre el patrimonio fúnebre de la Masonería en el Cementerio de Disidentes de Valparaíso*, Santiago, Gran Logia de Chile, 2023, pp. 3-25; y CECI, Patricia, *Patrimonio del más allá...*, p. 47.

52 Un interesante aporte a la interpretación de los mausoleos de los cementerios N.º 1 y N.º 2 se encuentra en la obra VV. AA., *Miradas patrimoniales. Recorridos por los mausoleos del Cerro Panteón*, Valparaíso, Agrupación Cultural Amigas y Amigos de los Cementerios, 2024 que releva 28 sepulturas. La publicación es un aporte a la puesta en valor de la necrópolis.

53 SEPÚLVEDA, Carolina y FUENZALIDA, Alejandra, *Mejoramiento integral...*, p. 13.

54 HAN, Byung-Chul, *La desaparición de los rituales*, Barcelona, Herder, 2020, pp. 41-51.

55 OJEDA, Ana María, *Los rasgos culturales de la muerte...*, p. 16.

pañía se realizó en el marco de los sucesos de la guerra civil de 1859,[56] que obligó, por seguridad, a realizar la ceremonia de noche. Desde esos tiempos, los bomberos marchan con antorchas que iluminan la noche porteña acompañando al difunto, que reposa sobre el carro de bomberos, en su camino a la ciudad de los muertos.[57]

Del mismo modo las necrópolis son también reflejo de la diversidad sociocultural de Valparaíso, encontrándose en sus sepulturas a lo más graneado de la burguesía porteña,[58] en especial comerciantes, y políticos que impulsaron la Belle Èpoque del puerto. En este sentido, el predominio del mausoleo familiar como tipología característica, es una patente expresión del cementerio burgués del siglo XIX, donde la emergente clase social visibilizó sus alardes de modernización y urbanidad, poniendo de relieve el poder, el lujo y el estatus. De este modo, los cementerios N.º 1 y N.º 2 reflejaron el carácter heterogéneo y cosmopolita de la burguesía de Valparaíso, prolongando la ciudad de los vivos en su reverso: la ciudad de los muertos. Es así como los pórticos monumentales y el monumental muro perimetral son también una forma de expresión de la separación de la ciudad de los vivos de la representación de la eternidad y trascendencia de la necrópolis.

---

56 Hasta 1859 los funerales de bomberos eran a la luz del día. La Revolución de 1859 en Chile fue un levantamiento liberal contra el gobierno conservador de Manuel Montt, que marcó el inicio del declive de la llamada República Conservadora. En el marco de la crisis económica y descontento en las provincias del norte, especialmente en Copiapó, por el centralismo y el uso de recursos mineros sin beneficios locales se alzaron tropas, lideradas por Pedro León Gallo y otros liberales radicales. Tuvo focos en Copiapó, San Felipe, Valparaíso, Concepción, Talca y Chillán. En Valparaíso el director del Tercera Compañía resultó ser nada menos que el hermano del rebelde Pedro León Gallo. La prohibición de la Intendencia a la realización del funeral público del voluntario Espiñeira, fallecido a los 18 años, "implicaría que la compañía acompañaría de igual manera a su fallecido voluntario, para lo cual se convocaría en la madrugada" PIACENTI, Davide y PASSADORE, Ezio, *Anoche murió un bombero...,* p. 31.

57 PIACENTI, Davide y PASSADORE, *Anoche murió un bombero...,* p. 5.

58 La burguesía del puerto de Valparaíso en el siglo XIX se consolidó como un grupo dinámico y cosmopolita, estrechamente vinculado al comercio marítimo y a la modernización urbana. Incluía comerciantes chilenos enriquecidos por el libre comercio tras la Independencia, así como inmigrantes europeos (especialmente ingleses, franceses y alemanes) que se instalaron en el puerto atraídos por sus oportunidades económicas, que dominaban el comercio de importación y exportación, la banca y las aseguradoras marítimas. También invirtieron en infraestructura urbana y servicios. Se asentaron en sectores como el Cerro Alegre y Cerro Concepción, donde construyeron viviendas de estilo europeo, fomentado instituciones como clubes sociales, teatros, escuelas privadas y prensa liberal. Además, influyeron en políticas urbanas y comerciales, y algunos miembros participaron en cargos públicos, consolidando su rol como élite dirigente local. Ver entre otros, VARGAS, Juan Eduardo, *José Tomás Ramos Font. Una fortuna chilena del siglo XIX*, Santiago, Ediciones Universidad Católica de Chile / Fundación Mario Góngora, 1988, pp. 77-101.

En este sentido el panteón familiar se constituye en un "hecho monumentalizado, al ser el artilugio que mejor expresó el ansia de visibilidad, exhibición y permanencia propia de la burguesía".[59] Este deseo de trascendencia se refleja también en la condición jurídica de las sepulturas, que son propiedad privada y a perpetuidad, tal como se indica en el reglamento pionero del cementerio N.º 2.[60] El predominio de la sepultura familiar sobre la individual representa la importancia de la familia en la sociedad burguesa, pues es el mecanismo principal de transmisión de bienes, donde la herencia no solo asegura la continuidad económica, sino también el prestigio y la posición social. Las sepulturas familiares refuerzan esta idea de linaje y permanencia, mostrando que los miembros de una familia comparten no solo la vida, sino también la muerte y el legado. Por mismo que, si bien la presencia de nichos en ambos cementerios es relevante, se encuentran localizados en zonas periféricas de los paños que contienen las necrópolis. El nicho, garantiza la presencia de otros estratos sociales medios o populares, y da cuenta de la tumba individual, más estandarizada que no permite la materialización del anhelo de distinción simbólica de la burguesía. A diferencia del mausoleo familiar "singular y prodigioso, donde se exhibe la representación material de la búsqueda de visibilidad burguesa, priorizando la monumentalidad y lujo por sobre la simetría y regularidad".[61]

Sin embargo, esta última tipología funeraria también albergó a la naciente clase obrera porteña. Esta se encuentra en un conjunto de mausoleos colectivos que alojaron a los primeros trabajadores en las nacientes organizaciones sindicales del puerto, que seducidos por los ideales del socialismo y el anarquismo levantaron las primeras organizaciones mutuales y cooperativistas de Chile.[62] La importancia del cerro Panteón en la configuración de

59 GIMÉNEZ, Celina y SOLA, Natacha, "El Cementerio El Salvador de Rosario (1860–1890). Discursos y prácticas en torno a la muerte", en BARILE, Celeste y CASTIGLIONE, Cristina (eds.), *Morir no es poco. Estudios sobre la muerte y los cementerios*, Buenos Aires, Ediciones Continente, 2018, pp. 145–167.

60 Un similar análisis se realiza sobre los panteones familiares del cementerio de San Salvador (1856) de Rosario, en Argentina, donde se señala que el Panteón familiar, a diferencia de la casa, no se fragmenta por las leyes de la herencia, por lo que opera como garantía de real de continuidad de la memoria familiar. Los mausoleos son capillas funerarias que, estructuralmente, remiten a la casa familiar con su puerta a la calle, trasladando su morada de la ciudad de los vivos a la de los muertos. Por ello las familias intentan imprimir en sus panteones la reputación y el prestigio que se le otorgara en vida, utilizando materiales nobles como mármol, granito, bronce o hierro. Y recurriendo a arquitectos renombrados para su diseño y construcción.

61 GIMÉNEZ, Celina y SOLA, Natacha, "El Cementerio El Salvador de Rosario...", p. 175.

62 MACAYA, Álvaro, "Conformación identitaria obrero artesanal: movimiento artesanal y mutualismo porteño desde la experiencia de la Sociedad Tipográfica de Valparaíso, 1855–1888", *Revueltas*, 4 (2022), pp. 100-125.

la identidad porteña se expresa también en los relatos históricos que señalan el recuerdo "del barrio de los cementerios", con especialización en servicios y comercios, como florerías y marmolerías en su entorno inmediato, además de un ascensor directo al cementerio. La pérdida de la función funeraria de las necrópolis ha diluido la identidad del barrio, permaneciendo en 2025 solo una florería en los inicios de calle Cumming.

6. Breve análisis del estado de conservación general de los cementerios

El estado de conservación general de los inmuebles es deficiente,[63] dado el conjunto de condiciones estructurales antes mencionadas, como la presencia de una gran mayoría de tumbas a perpetuidad, las condiciones geográficas del cerro que impiden la expansión horizontal y la deficiente administración municipal. Para el caso del cementerio N.º 1, el estudio del SEPART señala, respecto de los mausoleos y sepulturas, se aprecia una "alta tasa de sustracción de ornamentos y piezas decorativas, derrumbes y fallas estructurales por falta de mantenimiento";[64] hallándose la mayoría en mal estado presentando grietas estructurales, fisuras en fachada, ornamentos rotos y vegetación descontrolada. A ellos se suma que el sector de nichos presenta riesgo de derrumbe después del terremoto de 2010. Gran parte de los pavimentos de hormigón de las zonas de circulación están en mal estado presentado grietas, zonas quebradas y fisuras. El estado de los cerramientos es variable evidenciando una zona de derrumbe del muro frente al sector de los nichos. Los baños se encuentran en mal estado, al igual que lo dicho para el pórtico. Por último, el mausoleo monumental, llamado Patio Portales presenta una condición desfavorable ya que tiene graves daños estructurales, lo que genera peligro de desprendimiento, amenazando las viviendas aledañas y a uno de los hitos más relevantes del camposanto, el Mausoleo Buburizza. Por su parte, el cementerio N.º 2, presenta signos de deterioro en diversas estructuras, lo que ha generado preocupación por su conservación.

En levantamiento gráfico realizado en 2024, que considera la aplicación de una ficha de estado de conservación a una muestra de sepulturas se aprecian grados importantes de deterioro. En el caso del Cementerio Municipal N.º 1, el análisis tipológico se organizó en siete categorías formales, mientras que para el Cementerio Municipal N.º 2 se definieron cinco tipologías. Este nivel de desagregación fue posible gracias al trabajo combinado con fuentes documentales, bibliografía especializada y normativa sectorial, particular-

63 El estudio de Sepúlveda y Fuenzalida de 2022 señala para el caso del cementerio N.º 1 un estado de conservación regular-malo.

64 SEPÚLVEDA, Carolina y FUENZALIDA, Alejandra, *Mejoramiento integral...*, p. 25.

mente el Reglamento General de Cementerios del Ministerio de Salud, cuyo marco conceptual permitió precisar criterios de clasificación y jerarquización. Con el fin de operacionalizar este desmembramiento tipológico de manera clara y aplicable al trabajo de campo, se elaboró una herramienta gráfica de visualización, en la que se representaron las tipologías principales y sus subtipologías más recurrentes. Esta matriz permitió orientar la identificación in situ de las unidades funerarias, facilitando su clasificación directa según atributos formales, materiales y constructivos. Asimismo, esta herramienta se integró al proceso de evaluación del estado de conservación, permitiendo asociar cada tipología a un grado de deterioro —bueno, regular o malo— en función de los criterios registrados en las fichas de valoración. De este modo, la clasificación tipológica no solo ordenó la diversidad morfológica del conjunto, sino que también se convirtió en un insumo operativo para el diagnóstico comparado de las condiciones de conservación de ambas necrópolis.[65]

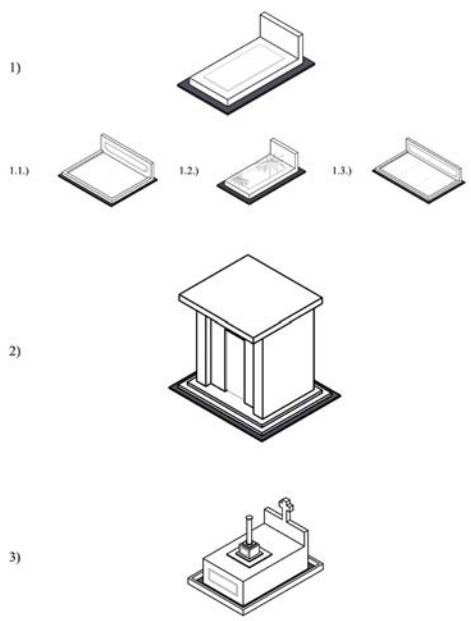
Desglose tipológico de sepulturas (Figs. 6 y 7):

1. A piso: 1. 1. A piso doble; 1. 2. A piso jardín; 1. 3. A piso triple
2. Mausoleo
3. Mixta
4. Nicho
5. Panteón
6. Pedestal
7. Simple

La inspección realizada en los cementerios municipales N.º 1 y N.º 2 de Valparaíso permitió constatar un conjunto amplio y complejo de patologías que afectan tanto a los elementos estructurales como a los componentes arquitectónicos, ornamentales y materiales de las unidades funerarias. El registro sistemático, aplicado a escala general y particular, evidenció que los estados de conservación clasificados como regular y malo concentran los daños de mayor gravedad, especialmente aquellos que comprometen la estabilidad del inmueble. En numerosos casos se observaron fallas significativas en cielos, pilares, losas, vigas y muros, así como afectaciones directas en los cimientos, lo que revela procesos avanzados de pérdida de sección resistente, fisuración activa y desprendimientos masivos. La exposición de armaduras metálicas, producto del colapso parcial de hormigones y estucos, acelera la corrosión expansiva y profundiza la degradación estructural, situando a varias sepulturas en condiciones de riesgo real de derrumbe o de sustitución total de sus componentes originales.

A este deterioro crítico se suman intervenciones precarias realizadas por usuarios o familiares, quienes, en un intento por estabilizar temporal-

65 Tipología de elaboración propia basada en el Decreto 357 Reglamento General de Cementerios del Ministerio de Salud, Chile.



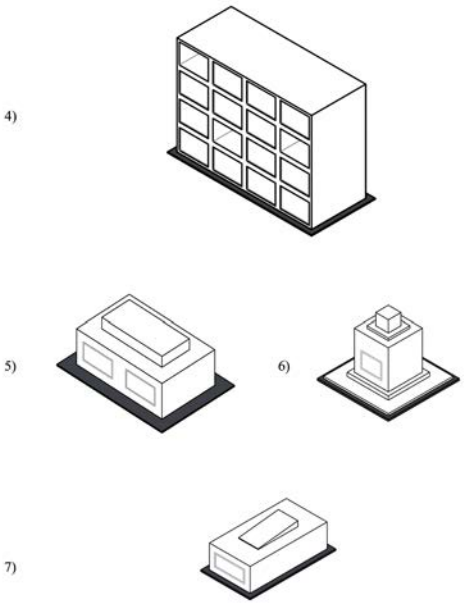


Fig. 6, izq. *Caracterización tipológica de sepulturas del cementerio N.° 1*
Fig. 7, dcha. *Caracterización tipológica de sepulturas cementerio N.° 2.*
Elaboración propia

mente las estructuras, incorporan fierros, placas de zinc, maderas, troncos o incluso escombros. Aunque estas soluciones buscan evitar desprendimientos o sostener elementos debilitados, terminan generando tensiones adicionales, acumulación de humedad y abrasiones que intensifican el deterioro. Además, alteran la funcionalidad del conjunto al bloquear circulaciones, accesos y vanos, afectando la seguridad de trabajadores y visitantes.

En un nivel de daño intermedio se encuentran las patologías superficiales, que si bien no comprometen de inmediato la estabilidad estructural, constituyen un riesgo evolutivo evidente. Entre ellas destacan los desprendimientos y pérdidas puntuales en vanos, accesos, fustes, zócalos, arcos, pisos, molduras, barandas, balcones y pilastras, así como el deterioro de elementos ornamentales —frisos, cornisas, volutas, capiteles, triglifos y vitrales— que presentan erosión, fracturas y pérdida de definición formal. Estas lesiones, asociadas al envejecimiento material y a la exposición constante a agentes atmosféricos, anticipan un proceso de degradación progresiva si no se interviene oportunamente.

Otro fenómeno recurrente es la pérdida, hurto o sustracción de piezas, especialmente esculturas, placas y ornamentos metálicos. La ausencia de estos componentes no solo altera la lectura arquitectónica y simbólica de las

tumbas, sino que también debilita su integridad material al dejar expuestos puntos sensibles del sistema constructivo. Esta situación constituye un indicador claro de abandono y desprotección, y contribuye a la aceleración del deterioro general.

Las patologías ambientales, propias de la ubicación costera y de la falta de mantenimiento sistemático, se manifiestan en forma de humedad, filtraciones, eflorescencias salinas, oxidación, corrosión y erosión superficial. La acción combinada del viento, el asoleamiento, el agua y el polvo, junto con la proliferación de vegetación espontánea, genera fisuras, empujes y desprendimientos que afectan tanto a las superficies como a los elementos ornamentales y estructurales. En muchos casos, estas patologías se presentan simultáneamente, configurando un cuadro de deterioro acumulativo que, aunque no siempre compromete la estabilidad inmediata, sí condiciona la conservación futura.

ESTADO MALO

Nº FICHA	9		**ESTILO ARQ**	Neogótico			
UBICACIÓN	Link kmz		**VALORACIÓN DE LA OBRA**				
ZONA/CUARTEL	Cuartel 2		Histórico	2	Urbano	2	
FAMILIA / ORG.	Familia de Salvador Bustos		Arquitectónico	2	Escultórico	2	
AÑO	N/A		**DESCRIPCIÓN**				
MATERIALIDAD	Estructura de albañilería y enfierradura con revestimiento de concreto.		Mausoleo de concepto abierto ornamentado en todas sus caras, cantos y cubiertas. Presenta un gran deterioro.				
MEDIDAS	**Ancho:**	2,40	**OBSERVACIONES**				
	Largo:	1,40	Acceso cerrado por bloque de concreto, desprendimiento del material, enfierradura a la vista con grietas estructurales y peligro de derrumbe.				
	Alto:	6,00					



ESTADO MALO

Nº FICHA	15		**ESTILO ARQ**	N/A			
UBICACIÓN	Link kmz		**VALORACIÓN DE LA OBRA**				
ZONA/CUARTEL	Zona de derrumbe		Histórico	2	Urbano	1	
FAMILIA / ORG.	N/A		Arquitectónico	0	Escultórico	0	
AÑO	1939		**DESCRIPCIÓN**				
MATERIALIDAD	Estructura de albañilería armada con revestimiento y estucado de concreto.		Muro de nichos de 12 tumbas, distribuidas en 4 columnas y 3 filas.				
MEDIDAS	**Ancho:**	3,00	**OBSERVACIONES**				
	Largo:	7,50	Muro de nichos con daños superficiales y estructurales graves, propenso a derrumbe.				
	Alto:	4,50					



Fig. 8, arriba. *Ejemplo de ficha: Mausoleo en mal estado en el cementerio N.°1*
Fig. 9, abajo. *Ejemplo de ficha: Nicho en mal estado en el cementerio N.°1.*
Elaboración propia

Finalmente, se identificaron patologías de carácter social y cultural, vinculadas a usos indebidos, apropiaciones informales y manifestaciones contemporáneas. Grafitis, rayados, manchas de pintura y otras intervenciones no autorizadas afectan muros, lápidas y superficies ornamentales, alterando la imagen urbana del conjunto y contribuyendo a la percepción de abandono. En algunos sectores, la acumulación de basura o materiales refuerza esta condición y profundiza el deterioro ambiental del sitio.

En conjunto, la diversidad de lesiones observadas —estructurales, superficiales, ambientales, sociales y derivadas de intervenciones precarias— revela un escenario de deterioro multiescalar que afecta tanto a las unidades funerarias como a los espacios de circulación y a la configuración urbana de los camposantos. Cada tumba y cada elemento arquitectónico presenta un repertorio particular de daños que, sumados, configuran un paisaje de desgaste acumulado y de memoria material en riesgo. La multiplicidad de tipologías funerarias se corresponde con una multiplicidad equivalente de patologías, lo que evidencia un proceso prolongado de abandono y la urgencia de estrategias integrales de conservación. (Figs. 8-9).

7. Valoración social y participación de actores sociales relevantes en la gestión patrimonial

Para el componente de valoración social del estudio, se aplicó un instrumento de entrevista semiestructurada a una muestra de informantes calificados previamente identificados en el mapa de actores. Este tipo de entrevista combina un guion básico de preguntas con la posibilidad de profundizar en aspectos emergentes durante la conversación, lo que permite captar criterios, percepciones y experiencias que no suelen aparecer en fuentes documentales. La selección de informantes se orientó a obtener una visión experta y situada sobre el caso, relevante para la interpretación arquitectónica, urbana y patrimonial del sitio.[66] La información producida en las entrevistas se organizó en una matriz de vaciado para ser procesada mediante la técnica de análisis de discurso. Esta técnica permite examinar no solo el contenido explícito de las respuestas, sino también los énfasis, categorías y modos de enunciación que utilizan los informantes. Su propósito es identificar patrones, tensiones y criterios compartidos que revelan cómo distintos actores comprenden, valoran y experimentan el espacio estudiado, aportando insumos interpretativos que complementan la lectura arquitectónica y urbana del caso.

66 Se realizaron 15 entrevistas a actores representantes del sector público, municipal y estatal, del sector privado, a organizaciones de la sociedad civil y organizaciones comunitarias vinculadas a los cementerios.

En términos generales, el análisis arroja que la valoración social de los cementerios de Panteón resulta ser muy alta, reconociéndose atributos arquitectónicos y artísticos, así como valores históricos, urbanos y culturales.

Entre los valores arquitectónicos se destacan los monumentales mausoleos de la élite porteña y de las asociaciones de trabajadores, cuando Valparaíso era "La Joya del Pacífico". La gran cantidad de esculturas en forma de estatuas y los detalles ornamentales presentes en muchas sepulturas, además de los dos pórticos, son reconocidos por la comunidad. Los atributos urbanísticos más valorados tienen que ver con la ubicación de los cementerios en la cima del Panteón, que los yerguen como parte del pasaje del puerto, ya que se aprecian desde muchas partes de la bahía: "Se ven desde el plan, los ves desde los otros cerros, desde las terrazas, desde el ascensor" (Representante Red Chilena Cementerios). Del mismo modo, el cementerio es un mirador donde contemplar el puerto y el océano. También se reconocen como reflejo de la particular planificación urbana del puerto como respuesta a su loca geografía "Cuando Valparaíso no estaba planificado este sector fue uno de los primeros que se planificó, lejos del centro y del barrio Almendral, pues estaban al lado de la cárcel, en la periferia" (Presidente JJVV, Población Cochrane). La gran cantidad de personajes históricos que descansan en los cementerios son reconocidos como parte importante de la historia local y nacional: El dibujante Lukas, el almirante Gómez Carreño, Carlos Van Buren, la familia Álvarez, la familia Edwards, la familia Ross, Waddington o Alejo Barrios, son de los más renombrados. Relevante resulta también como las sepulturas dan cuenta de la importante presencia de la migración en el puerto, imprimiendo una identidad multicultural y una vocación de tolerancia cultural y religiosa de la ciudad. Los epitafios en diversos idiomas son un reflejo del crisol cultural que fue Valparaíso en la segunda mitad del siglo XIX.

Sobre el patrimonio intangible los funerales de bomberos son mencionados como el ritual porteño por antonomasia, reconociendo su gran presencia en los cementerios, con los mausoleos de las compañías 3, 9, 10, 8, y 7 además del mausoleo del cuerpo de bomberos central (9ª Compañía Bomberos de Valparaíso). De igual modo, las fiestas religiosas continúan siendo parte de la ritualidad porteña y constituyen ocasiones de visita a los camposantos, especialmente durante el Día de Todos los Santos. En esta fecha, las familias acuden a los cementerios para limpiar sepulturas, renovar flores y realizar actos de memoria, siguiendo una tradición arraigada en la cultura católica que entiende ese día como un momento de encuentro simbólico con los difuntos. En Valparaíso, estas prácticas se complementan con diversas romerías y celebraciones locales que refuerzan el vínculo comunitario con los espacios funerario.

Existe un consenso entre los entrevistados en que ha habido poca o nula capacidad de generar acciones de preservación o rehabilitación de los bienes patrimoniales contenidos en las necrópolis. Las acciones en materia de conservación reconocidas en estos 20 años son escasas y puntuales, como la reparación del pórtico del cementerio N.º 2, el proyecto de restauración integral del pórtico del N.º 1, "que quedó inconcluso por falta de financiamiento" (Experto, Oficina Xiloscopio). Desde el punto de vista de la gestión de la administración se considera insuficiente y "refleja una falta de compromiso institucional con el patrimonio" (Experto, Oficina Xiloscopio). Si bien la declaración es valorada como una acción para controlar amenazas o riegos, se critica la baja inversión y la carencia de instrumentos, lo que hace que las directrices de protección sean "vagas" dado que el decreto es en concreto la única fuente jurídica que define atributos (Académico, DUOC). Un problema recurrente en muchas declaratorias patrimoniales antiguas es que fueron establecidas únicamente mediante decreto, sin contar con instrumentos de gestión, financiamiento ni directrices técnicas que orientaran su implementación. Esta forma de declarar bienes patrimoniales generó figuras de protección nominales, pero sin los marcos operativos necesarios para asegurar su conservación efectiva, lo que ha derivado en vacíos normativos, dificultades de administración y una limitada capacidad de intervención sobre los inmuebles protegidos. Tal como lo señala un entrevistado de perfil técnico: "muchas declaraciones antiguas, pues eran por simple decreto y no había directrices claras" (CMN, V región). Esta carencia de orientaciones en materia de manejo y gestión se ve agravada por la inexistencia de estudios que fundamenten las declaraciones, por lo que se carece de catastros o inventarios de bienes. Sin ellos es imposible pensar en planes de manejo o intervención.

La deficiente gestión se plasma en la total inexistencia de instrumentos de gestión y manejo "Aunque se han realizado estudios críticos y propuestas por parte de algunos organismos, estas no han sido ejecutadas ni recogidas de manera efectiva, y no existe una planificación integral ni lineamientos claros para guiar su conservación y puesta en valor" (Experto, Oficina Xiloscopio). Una iniciativa pionera en este sentido es la elaboración de protocolos de conservación de algunos elementos del cementerio, realizada por la carrera de Restauración del DUOC; que fue entregada al CMN, con el fin de facilitar la tramitación de acciones de preservación. Desde la institucionalidad patrimonial existe conciencia de que el problema de la falta de instrumentos no es exclusivo de los cementerios de Valparaíso. De hecho, uno de los temas que aborda el proyecto de ley de patrimonio que se tramita en el Congreso Nacional, es la obligatoriedad de planes de gestión para las nuevas declaraciones. Del mismo modo, dentro del CMN se creó recientemente la Unidad de Normas que trabaja en la generación de planes de manejo para las zonas

típicas[67] y en la generación de lineamientos de intervención para monumentos nacionales (CMN, V región).

Paradójicamente, desde la declaración el cambio más significativo que perciben mayormente los actores claves es que los cementerios fueron avanzando en un deterioro que terminó con el cierre total o parcial de ambos camposantos. El tema del cierre afecta al valor social ya que "era el lugar donde la gente iba a descansar, a dibujar, a sacar fotos, a reunirse(..) a contemplar desde los miradores, ósea era un espacio público" (Académico, DUOC).

Los expertos cuestionan críticamente el papel de la Ley de Monumentos en la protección de las necrópolis, ya que se la considera obsoleta, pues faltan mecanismos de inversión, incentivos a los propietarios y disminución de trabas burocráticas.[68] La institucionalidad patrimonial es también objeto de cuestionamientos por la tardanza en los tiempos de respuesta, y la baja cantidad de funcionarios, lo que implica lentitud y poca capacidad de control y fiscalización sobre los bienes culturales que cada vez aumentan su número en la región. Se aprecia un impacto negativo de la normativa en la preservación "pues son un obstáculo, ya que incrementan costos y limitan las posibilidades de mejora, al exigir personal calificado y materiales específicos" (Funcionario CORMUVAL).

La coordinación entre instituciones es evaluada como ineficiente, puesto que no se aprecia una colaboración efectiva entre el Consejo de Monumentos y la CORMUVAL. En efecto, desde el CMN de la V región, la coordinación para abordar los asuntos concernientes a los cementerios es con el Departamento de Patrimonio de la Municipalidad de Valparaíso, pues "con CORMUVAL no tenemos mucho contacto directo" (CMN, V región). En este sentido urge la creación de un espacio de encuentro institucional que propicie el diálogo entre los actores implicados. Una posibilidad es que la Corporación Municipal del Patrimonio Mundial opere como ente aglutinador, que permita retomar las confianzas y contribuya a mejorar la sensación de frustración que muchos actores describen como la principal sensación al abordar la problemática de los cementerios.

Las mayores acciones de preservación y puesta en valor han sido desplegadas por organizaciones de la sociedad civil, que ha sido "el verdadero motor detrás de los esfuerzos de preservación, a pesar de la falta de apoyo institucional" (Representante Organización Patrimonial). En particular, los relatos destacan las iniciativas de la Agrupación Cultural Amigos de los

67 Sobre el tema de la gestión patrimonial de las zonas típicas: VALENCIA, Marco, *La cuestión patrimonial. Resistencias barriales en la ciudad neoliberal*, Santiago, SERPAT, 2021, pp. 5-45.

68 También para algunos expertos resultan obsoletas algunas de las regulaciones establecidas en el código sanitario, así como la fiscalización y control insuficiente de acciones de intervención.

Cementerios[69] y la carrera de Restauración del DUOC.[70] El aporte desde el mundo académico no se reduce solo al DUOC, muchos programas de las importantes universidades que existen en la región de Valparaíso[71] han realizado trabajos de investigación diagnósticos, tesis de pre y posgrado que no se encuentran sistematizados ni organizados en un repositorio de información que permita evitar la dispersión de información que hoy existe. La labor de las compañías de bomberos en el mantenimiento de sus mausoleos, así como en la difusión de los valores históricos e inmateriales también es un aporte de las organizaciones de la sociedad civil al patrimonio funerario de Valparaíso. De hecho, se ha creado recientemente el Departamento de Patrimonio Cultural del Cuerpo de Bomberos de Valparaíso. Sin embargo, pese a que la organización está articulada con la Corporación Patrimonial de Valparaíso,[72] la coordinación con CORMUVAL es nula (Representante 9° Compañía Bomberos).

En materia de comunicación y difusión de los cementerios como hitos patrimoniales de la ciudad, la administración es evaluada deficientemente. No existe señalética urbana, que motive la visita de turistas y de la comunidad local a visitarlos, no hay tampoco señalética en el interior de las necrópolis que facilite la formalización de rutas históricas.[73] Ahora bien, desde la sociedad civil organizada se han diseñado rutas turísticas, paranormales, educativas y patrimoniales para los tres cementerios municipales, pero su implementación es esporádica. El cierre parcial y total de los camposantos dificulta cualquier estrategia comunicacional efectiva ya que decinsentiva que por el contrario desincentiva el uso educacional, turístico o recreacional de las necrópolis. Como señala un propio funcionario del cementerio "El horario de atención y los números de teléfono están desactualizados, lo que genera confusión entre los visitantes. Es necesario implementar estrategias más claras y accesibles para mejorar la experiencia del público" (Funcionario CORMUVAL).

---

69 Se destacan acciones de difusión y puesta en valor, como rutas y circuitos, creación de visitas guidas, publicaciones y encuentros periódicos.

70 Se destacan acciones de limpieza, levantamiento crítico de algunos bienes, restauración de una columnata y el proyecto de rehabilitación del pórtico.

71 Universidad de Valparaíso, Universidad Católica de Valparaíso, entre otras.

72 La Corporación Municipal de Administración del Sitio Patrimonio Mundial de Valparaíso es una entidad público-privada y comunitaria, sin fines de lucro, encargada de administrar el área histórica de Valparaíso, declarada Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO. Su objetivo principal es proteger y preservar el valor excepcional de este sitio para las generaciones presentes y futuras.

73 Lo que se realiza en la actualidad con mayor frecuencia son tours nocturnos por encargo.

Lo que aparece como urgente de resolver son los problemas de la infraestructura con riesgo de derrumbe, como las grietas en los pórticos, la techumbre y algunos mausoleos. Del mismo modo urge abordar los deslindes donde el cerro ha cedido. La falta de control y seguridad dentro del cementerio y en el perímetro deben ser abordadas con la reposición de los servicios de seguridad en los camposantos y con un plan integral de regeneración del entorno del barrio. La nula gestión patrimonial de la CORMUVAL es para los actores un problema a resolver de forma urgente pues falta "una gestión integral que incorpore por ejemplo un plan de negocios, donde incorporar más nichos para recuperar la función funeraria y allegar recursos" (CMN, V región). Como sea, dicen los relatos "el administrador es finalmente el responsable de salvaguardar el patrimonio. El municipio ha estado ausente en la implementación de planes y no ha mostrado compromiso con el patrimonio. El CMN tuvo una participación limitada, mientras que la administración del cementerio ha sido ineficaz por los constantes cambios" (Dirigente organización social).

El potencial percibido mayormente es turístico, pues se considera que ambos cementerios son museos históricos al aire libre, que a su vez son áreas verdes importantes para el barrio del puerto y la zona de amortiguación de la UNESCO. La idea de parque cultural, como plataforma de activación de artes escénicas o actividades culturales, también es un imaginario futuro recurrente. Su ubicación es estratégica en cuanto está rodeado de elementos de valor cultural como el Parque Cultural Ex Cárcel, el ex consulado de Dinamarca y el Ascensor Reina Victoria. Sin embargo, uno de los problemas a resolver es mejorar la accesibilidad para llegar a los camposantos, y dentro de los mismos también. En este mismo sentido, para los residentes la percepción de abandono del sector se agudiza por el cierre de los cementerios, a lo que hay que sumar que el parque Cultural Ex Cárcel es también percibido como "un espacio cerrado, que cuando se convirtió en Parque Cultural[74] la gente dejo de ir, sintiéndolo un poco ajeno, dejando de ser parte del barrio" (Dirigente Junta de Vecinos Cochrane). La inseguridad que se percibe en la zona se explica entonces por la presencia en términos perceptuales de un conjunto de grandes contenedores inaccesibles que contribuyen con sus muros ciegos y espaldas monumentales al escaso uso comunitario, que sumado

74 El proyecto de centro cultural en las instalaciones de la antigua cárcel nace como una iniciativa autogestionada de organizaciones comunitarias del sector en la década de los 2000, lo que finalmente, luego de muchos debates, derivó en que la gestión del proyecto pasara a manos de la institucionalidad cultural pública del país, a través del Consejo Nacional Para la Cultura y Las Artes. Este proceso no estuvo ajeno a controversias y conflictos. Parte de estos avatares se relatan en MISLE, Daniela, "Ex Cárcel. El Parque Cultural que alguna vez soñamos", en SOLÍS, José y VALENCIA, Marco (eds.), *Estéticas de la participación*, Santiago, Ed. Quimantú / Ed. CEAUP / Universidad Central, 2016, pp. 32-35.

a la mala iluminación de calle Dinamarca es caldo de cultivo de usos marginales y abandono progresivo. La activación de los cementerios como espacios para la cultura comunitaria sería una posibilidad de uso y renovación, que a su vez podría marcar una distinción de la oferta más institucional de la Ex Cárcel. Un relato común es que los cementerios no se integran en el contexto local ni logran articularse con los elementos de valor cultural y turístico cercano. La inversión en el espacio público del entorno barrial es fundamental para regenerar la zona y activar el sector de acceso a las necrópolis.[75]

8. Conclusiones y recomendaciones. Miradas críticas a la gestión de un patrimonio en riesgo

El diagnóstico evidencia que los cementerios del Cerro Panteón atraviesan un estado avanzado de deterioro, resultado de un prolongado abandono institucional y de la ausencia de políticas sostenidas de conservación. A pesar de su condición de Monumento Nacional, la capacidad de implementar acciones de preservación ha sido mínima durante las últimas dos décadas, limitándose a intervenciones puntuales sin continuidad programática. Uno de los factores estructurales que explica esta situación es la exclusión del sector Panteón del perímetro reconocido por UNESCO, lo que dejó a las necrópolis sin acceso a instrumentos de planificación, lineamientos de manejo ni estrategias de financiamiento asociadas al sitio patrimonial. A ello se suma la debilidad presupuestaria de la administración municipal, cuya baja recaudación por servicios funerarios restringe severamente la gestión del conjunto. Tampoco se han desarrollado modelos de gestión que definan una vocación clara para los cementerios, ya sea mediante la reactivación de su función funeraria —por ejemplo, a través de proyectos de redensificación— o mediante su reconversión como espacios culturales, educativos o turísticos. Este vacío estratégico se ve agravado por factores ambientales y urbanos: sismos recurrentes, humedad propia del borde costero y un entorno barrial degradado que favorece el vandalismo y la inseguridad.

Pese a este escenario, la valoración social de los cementerios es alta. La comunidad reconoce en ellos un conjunto significativo de atributos arquitectónicos, artísticos, históricos y paisajísticos, así como prácticas y memorias de carácter intangible. Sin embargo, la protección legal se percibe como insuficiente: la Ley de Monumentos no provee mecanismos de inversión, incentivos a propietarios ni procedimientos ágiles, lo que encarece las intervenciones y dificulta la fiscalización. La falta de estudios técnicos que respalden las

75 Desde el CMN se platea que existe un proyecto municipal del saliente gobierno local, que mejora la condición del espacio público de la calle Dinamarca.

declaratorias —como catastros o inventarios actualizados— profundiza la fragilidad del sistema de protección.

La coordinación interinstitucional también aparece como un punto crítico. La relación entre el Consejo de Monumentos Nacionales y la administración local es evaluada como débil, lo que contrasta con el rol activo que han asumido organizaciones de la sociedad civil en materia de preservación y difusión del patrimonio funerario.

En el ámbito de la comunicación patrimonial, la situación es igualmente deficitaria. No existe señalética urbana ni dispositivos interpretativos al interior de los cementerios que permitan articular recorridos o integrar estos espacios al paisaje cultural de la ciudad. El cierre prolongado de los recintos limita aún más su potencial educativo y turístico.

Las prioridades de intervención se concentran en resolver riesgos estructurales —grietas, desplomes, fallas en pórticos, techumbres y mausoleos— y en estabilizar zonas donde el terreno ha cedido. Asimismo, se requiere restablecer condiciones básicas de seguridad y desarrollar un plan de regeneración del entorno inmediato, cuya degradación ha contribuido a la pérdida de uso comunitario y al deterioro progresivo del sector.

Finalmente, el estudio confirma que los cementerios poseen un alto potencial de desarrollo turístico y cultural. Su condición de museos a cielo abierto y su aporte como áreas verdes los posicionan como recursos estratégicos para el barrio Puerto y su zona de amortiguación. No obstante, aún no logran integrarse al tejido urbano ni conectarse con los circuitos culturales y turísticos de Valparaíso, desaprovechando una oportunidad significativa para su puesta en valor.

El proceso de patrimonialización de los cementerios del Cerro Panteón revela una profunda asimetría entre el reconocimiento simbólico de su valor y la capacidad real del Estado —tanto local como central— para sostener su conservación. La declaratoria de Monumento Nacional, aunque relevante como acto de protección formal, no se tradujo en instrumentos de gestión, financiamiento ni planificación que permitieran orientar intervenciones sistemáticas. Esta brecha estructural ha dejado a las necrópolis en un escenario de vulnerabilidad, donde la protección jurídica opera más como un marco declarativo que como una herramienta efectiva de resguardo.

La debilidad normativa del nivel central constituye otro elemento crítico. La Ley de Monumentos, sin mecanismos de inversión, incentivos a propietarios ni procedimientos ágiles, dificulta la gestión de bienes complejos como las necrópolis. La ausencia de catastros, inventarios y estudios técnicos que fundamenten las declaratorias refuerza esta fragilidad, dejando a los cementerios sin herramientas operativas para orientar su manejo. A ello se suma la falta de coordinación entre el Consejo de Monumentos y la admi-

nistración municipal, lo que genera vacíos de responsabilidad y una gestión fragmentada.

En conjunto, estos factores muestran que la patrimonialización de los cementerios ha sido impulsada más por la acción comunitaria que por políticas públicas robustas. La protección efectiva del conjunto requiere superar la lógica declarativa y avanzar hacia un modelo de gobernanza patrimonial que articule capacidades estatales, recursos financieros y participación social. Solo así será posible transformar el reconocimiento simbólico en un proceso de conservación sostenible que restituya a los cementerios su lugar como espacios significativos del paisaje cultural porteño.

Se recomiendan algunas acciones relevantes en materia de gestión:

1. Consolidar una base de datos que sistematice la abundante y dispersa información secundaria producida sobre los cementerios, con el fin de consolidar un plan de interpretación que soporte los guiones para circuitos y rutas educativas y turísticas.
2. Partir por generar un catastro de bienes culturales de ambos cementerios, con el fin de facilitar la producción de instrumentos de manejo.
3. Incorporar en la propuesta del proyecto de puesta en valor y rehabilitación del cementerio N.º 1 del SERPAT, la generación de un plan de gestión integral que incluya directrices de manejo de los bienes culturales del cementerio N.º 1 y N.º 2. En específico, solicitar en las bases de diseño la propuesta de Plan de Gestión, Plan de Manejo y Lineamientos de Intervención de tipologías de bienes catastrados.
4. Rehabilitación de los pórticos, sepulturas en mal estado, servicios de administración, servicios higiénicos y cierres perimetrales en mal estado tanto interior como exteriormente.
5. Explorar en la gestión integral, modelos de negocios que promuevan la posibilidad de financiar proyectos de recuperación de la capacidad funeraria de los cementerios.
6. Implementar dispositivos de comunicación efectiva, desde señaléticas en el entorno inmediato, que indiquen la ubicación de los cementerios; una página web que publicite sus valores patrimoniales, rutas y circuitos; y una señalética informativa en el interior que facilite la identificación e interpretación de los hitos.
7. Generar instancias de coordinación institucional entre la Administración, el Municipio, el Consejo de Monumentos, las organizaciones culturales, la institucionalidad turística del sector, el mundo académico y las organizaciones de la sociedad civil. La gestión central de la mesa puede estar en manos de la Corporación Sitio Patrimonio Mundial.
8. Incorporar los cementerios en los circuitos turísticos del Sitio de Patrimonio Mundial, vinculando el cerro Panteón con los programas de subida Ecuador y calle Cumming, la oferta gastronómica de los cerros Alegre y Concepción, El Parque Cultural Ex Cárcel, los ascensores y miradores del entorno.

9. Proponer un plan de revitalización del entorno inmediato del barrio, considerando la implementación de dispositivos de seguridad y control, luminarias y mejora de fachadas e infraestructura.
10. Se recomienda que CORMUVAL explore la delegación de funciones específicas de gestión patrimonial mediante convenios de comodato con organizaciones de la sociedad civil. Esta fórmula permitiría transferir la administración de ciertos programas o áreas del cementerio sin perder la titularidad pública, habilitando a estas organizaciones para acceder a financiamiento externo, desarrollar actividades de activación cultural y asegurar continuidad en el manejo. Para la gestión urbana patrimonial, este modelo ofrece una vía pragmática para fortalecer capacidades, diversificar actores y reducir la carga operativa del municipio, manteniendo al mismo tiempo un rol rector y de supervisión.

Bibliografía

ALIAGA, Sandra y CARVAJAL, Alejandra, *Salvaguardia del Cementerio N.º 1 de Valparaíso*, Santiago, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2007.

ALVARADO DAVID, Florencia; ALVARADO DAVID, Valentina y CARE BUGUEÑO, Romyna, "Puesta en valor Pórtico Cementerio N.º 1, Valparaíso, Chile: La concepción de la muerte y su entorno arquitectónico de principios del s. XX", en RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco José (coord.), *XX Encuentro Iberoamericano de Valorización y Gestión de Cementerios Patrimoniales. Los cementerios como recurso cultural, educativo y turístico*, Málaga, Universidad de Málaga, 2019, https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/7952201.pdf

ARANCIBIA RAMÍREZ, Héctor, *Estudio exploratorio sobre el patrimonio fúnebre de la Masonería en el Cementerio de Disidentes de Valparaíso*, Santiago, Gran Logia de Chile, 2023.

BERMEJO, Carmen, "Mensajes desde el más acá: plástica y simbología en los cementerios contemporáneos", en RAMÍREZ-SÁNCHEZ, Manuel y RODRÍGUEZ-MARÍN, Francisco (eds.), C*ementerios patrimoniales y turismo: Una visión multidisciplinar*, Madrid, Síntesis, 2020, pp. 16-39.

CECI, Patricia, *Patrimonio del más allá. Introducción al conocimiento del patrimonio funerario*, CreateSpace, Amazon, 2016.

Consejo de Monumentos Nacionales, *Informe CMN derrumbe año 2020*, Santiago, 2020.

GIMÉNEZ, Celina y SOLA, Natacha, "El Cementerio El Salvador de Rosario (1860–1890). Discursos y prácticas en torno a la muerte", en BARILE, Celeste y CASTIGLIONE, Cristina (eds.), *Morir no es poco. Estudios sobre la muerte y los cementerios*, Buenos Aires, Ediciones Continente, 2018, pp. 145-167.

HAN, Byung-Chul, *La desaparición de los rituales*, Barcelona, Herder, 2020.

HERRERA, Ethel, "Una metodología para estudiar cementerios patrimoniales." *Boletín de Monumentos Históricos* 19 (2020), pp. 7–22, https://revistas.inah.gob.mx/index.php/boletinmonumentos/article/view/3787

LEÓN, Carlos, *El Cementerio de Disidentes de Concepción. Una lectura cultural 1883–1929*, Santiago, Ediciones Historia Chilena, 2019.

LEÓN, Marco, *Sepultura sagrada, tumba profana. Los espacios de la muerte en Santiago de Chile, 1883–1932*, Santiago, Ediciones Historia Chilena, 2017.

LUKAS [Renzo PECCHENINO], *Apuntes porteños: 450 años de Valparaíso*, Valparaíso, Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1978.

MACAYA, Álvaro, "Conformación identitaria obrero artesanal: movimiento artesanal y mutualismo porteño desde la experiencia de la Sociedad Tipográfica de Valparaíso, 1855–1888", *Revueltas*, 4 (2022), https://revistarevueltas.cl/index.php/revueltas/article/view/74/44

MAYER, Alberto, *Cementerios de Disidentes y Ley de Inhumación. El pedregoso camino a una sepultación digna (1819–1883)*, Santiago, Universidad Adolfo Ibáñez, 2013.

MIRANDA, Carolina, *Historia del Cementerio de Santa Inés,* Viña del Mar, Almeldral Impresores, 2022.

MISLE, Daniela, "Ex Cárcel. El Parque Cultural que alguna vez soñamos", en SOLÍS, José y VALENCIA, Marco (eds.), *Estéticas de la participación*, Santiago, Ed. Quimantú / Ed. CEAUP / Universidad Central, 2016, pp. 32-35.

NAVEILLÁN, María y SOTOMAYOR, Javiera, "Gestión turística patrimonial en la puesta en valor en los cementerios municipales de Valparaíso, Chile. Caso Cementerio N.º 1 y N.º 2 de Valparaíso", en *Actas del XX Encuentro de Cementerios Patrimoniales*, Málaga, Red Iberoamericana de Valoración y Gestión de Cementerios Patrimoniales, 2019, pp. 1-20.

OJEDA, Ana María, *Los rasgos culturales de la muerte (1860–1930). Cerro Panteón, Valparaíso*. Valparaíso, Ilustre Municipalidad de Valparaíso / Dirección de Gestión Patrimonial, 2015.

PIACENTI, Davide y PASSADORE, Ezio, *Anoche murió un bombero. Investigación y difusión de los funerales de bomberos de Valparaíso, 1859-2013*, Valparaíso, Ediciones Universitarias de Valparaíso / Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, 2013.

ROJAS, Montserrat, "Degradación y olvido. Cementerios patrimoniales del cerro Panteón de Valparaíso y la problemática de su conservación", *Revista Planeo*, 50 (2023), https://redae.uc.cl/index.php/RP/article/view/rojasdelrio

SEPÚLVEDA, Carolina y FUENZALIDA, Camila, *Mejoramiento integral Cementerio N.º 1 de Valparaíso. Estudio a nivel de perfil etapa de diseño*, Valparaíso, Servicio Nacional del Patrimonio Cultural / MINCAP, 2022 (informe inédito).

STAMBUK, Patricia, *Voces del Panteón. Historias y personajes del Cementerio N.º 1 de Valparaíso*, Valparaíso, Ediciones Universitarias de Valparaíso, 2007.

UNESCO, *Casco Histórico de la Ciudad Portuaria de Valparaíso*, 2003, https://whc.unesco.org/en/list/959/

VALDIVIA ORTIZ DE ZÁRATE, Verónica; ÁLVAREZ VALLEJOS, Rolando y DONOSO FRITZ, Karen, *La alcaldización de la política. Los municipios en la dictadura pinochetista*, Santiago, LOM Ediciones, 2012.

VALENCIA, Marco, "Gestión del patrimonio funerario. Factores determinantes en el caso del Cementerio General de Santiago de Chile", *Sophia Austral*, 27, 13 (2021), https://dx.doi.org/10.22352/saustral202127013

VALENCIA, Marco, *La cuestión patrimonial. Resistencias barriales en la ciudad neoliberal*, Santiago, SERPAT, 2021.

VARGAS, Juan Eduardo, *José Tomás Ramos Font. Una fortuna chilena del siglo XIX*, Santiago, Ediciones Universidad Católica de Chile / Fundación Mario Góngora, 1988.

VV. AA., *Miradas patrimoniales. Recorridos por los mausoleos del Cerro Panteón*, Valparaíso, Agrupación Cultural Amigas y Amigos de los Cementerios, 2024.

Investigaciones iniciadas

Los manuscritos de Camilian Demetrescu (1969-2012). Prolegómenos de su creación artística

The manuscripts of Camilian Demetrescu (1969-2012). Prolegomena to his artistic oeuvre

Tonino Conti Angeli

Universidad de Cantabria
Facultad de Filosofía y Letras. Edificio Interfacultativo. Departamento de Historia Moderna y contemporánea. Avda. de los Castros, 52. 39005 - Santander
toninoconti@me.com
ORCID: https://orcid.org/0000-0001-7747-1976
Fecha de envío: 25/4/2026. Aceptado: 7/9/2026
Referencia: *Santander. Estudios de Patrimonio*, 9 (2026), pp. 443-466.
DOI: https://doi.org/10.22429/Euc2026.sep.09.12
ISSN-L e ISSN 2605-4450 (ed. impresa) / ISSN 2605-5317 (digital)

Resumen: El texto presenta una síntesis del corpus de los cuadernos de Camilian Demetrescu desde su llegada a Italia en 1969 hasta 2012. El análisis de los manuscritos evidencia determinadas singularidades del artista y su obra: los prolegómenos del proceso creativo; su interés y consecuente estudio de los símbolos del arte románico; las distintas fases de su trayectoria artística; y su pensamiento crítico respecto a las ideologías y a los conceptos filosófico-sociales del siglo XX.

Palabras clave: Camilian Demetrescu; símbolos; arte románico; arte sacro; vía crucis; filosofía social; mitos; Caín; manuscritos.

Abstract: This article provides an overview of Camilian Demetrescu's notebooks from his arrival in Italy in 1969 through 2012. The analysis of the manuscripts reveals several distinctive aspects of the artist and his work: the preliminary stages of his creative process; his interest in, and subsequent study of, symbols in Romanesque art; the different phases of his artistic career; and his critical reflections on twentieth-century ideologies and philosophical-social concepts.

Keywords: Camilian Demetrescu; symbols; Romanesque art; sacred art; Stations of the Cross; social philosophy; myths; Cain; manuscripts.

*****

1. Introducción

En el ámbito de la investigación artística, el estudio de los procesos creativos adquiere una relevancia fundamental para comprender el origen y el desarrollo de la creación y producción de las obras de arte. El presente artículo expone un análisis preliminar de los cuadernos y manuscritos inéditos del artista rumano Camilian Demetrescu (1924-2012). A pesar de su relativo anonimato —que contrasta con el elevado nivel cultural y la notable cali-



Figs. 1 y 2. *Portada y detalle del primer manuscrito en una revista del liceo para el alumnado*. Camilian Demetrescu. 21 de septiembre de 1942. Foto del autor

dad artística de su obra—, el examen detallado de sus manuscritos revela un paradigma que contribuye de manera significativa al conocimiento de las dinámicas creativas. Esta aportación constituye una herramienta valiosa no solo para el estudio biográfico del artista, sino también para la praxis metodológica y teórico práctica en el ámbito de las Facultades de Bellas Artes.

El objetivo es demostrar que los prolegómenos de la obra de arte resultan esenciales para una interpretación rigurosa y objetiva de la misma, en tanto que ofrecen una visión holística de la evolución y de la intencionalidad del artista. Asimismo, se pretende contribuir al campo de la investigación artística en general y, de manera específica, proporcionar una herramienta epistemológica para el estudio del proceso creativo de Camilian Demetrescu. El análisis del material contenido en sus cuadernos[1] ha permitido identificar patrones recurrentes, técnicas exploratorias y temas emergentes, entre otros aspectos. El corpus manuscrito confirma de forma fehaciente que Camilian dedicó estudios e investigaciones al ámbito de la comunicación y la divulgación (Figs. 1 y 2). La revista *Gaudeamus*, correspondiente al 8.º curso del Liceo Militar Mihi Viteazul, realizada íntegramente a mano y fechada el 21 de septiembre de 1942, constituye el documento que marca el comienzo

1 La revista *Santander. Estudios de Patrimonio* publicó un artículo sobre dos de los cuadernos de Demetrescu que atestiguaban un importante viaje a España del artista rumano. En ese artículo se hacía referencia a los 53 cuadernos manuscritos y se detallan dos de ellos: *Abstract mani y Camil Demetrescu*; CONTI ANGELI, Tonino, "Camilian Demetrescu. Cuadernos. Viaje a España y metánoia (1979)", *Santander. Estudios de Patrimonio*, 5 (2022), p. 244.

de su actividad como comunicador.[2] Esta faceta del artista está documentada por el propio Demetrescu en su respuesta a la entrevistadora del periódico *L'Osservatore Romano*, Silvia Guidi:

> "Anche alle scuole elementari i miei quaderni erano pieni di disegni. Da allora, parola e immagine sono diventate un unico alfabeto per esprimere i pensieri. Nel medioevo, l'unità corale delle arti ha prodotto lo splendore delle cattedrali: parola, colore, suoni, tessuti, racconti in pietra. Nel mio lavoro la pittura, la grafica, la scultura, il mosaico, la tessitura, la parola, non sono che vari modi espressivi per dire la stessa cosa".[3]

2. Cuadernos, bloc de notas y hojas sueltas

El corpus de documentos manuscritos está compuesto en su mayoría por cuadernos escolares, principalmente en formato DIN A5, producidos entre las décadas de 1960 y 1980, procedentes principalmente de Austria e Italia. Hasta la fecha se han catalogado 53 cuadernos y ocho libretas de notas.[4] De los 61 manuscritos, solo cinco presentan fechas de redacción; 38 incluyen un título en la cubierta o en la primera página, mientras que los restantes no aportan información sobre el contenido tratado. Los textos fueron redactados con bolígrafo azul y negro, predominando el uso del color azul. Los dibujos fueron realizados con bolígrafo azul, negro y rojo, así como con lápiz. En algunos cuadernos se emplean rotuladores de distintos colores, cada uno asociado a un mismo tema, argumento o personaje; en ciertos casos se utilizan para subrayar títulos o epígrafes. Los idiomas empleados son princi-

2 En los manuscritos analizados redactados desde los primeros momentos de su estancia en Italia se reflejan también las vicisitudes y las experiencias del artista rumano. Mediante entrevistas, artículos de periódico, encuentros y conferencias, da a conocer las motivaciones que le llevaron a abandonar su país, culminando con la publicación de su libro autobiográfico *Exil* (1995). En los primeros años de exilio establece contactos con destacadas personalidades del ámbito cultural y de la diáspora rumana. Estrecha amistad con Vintila Horia (1915-1999), como lo demuestra una intensa correspondencia (conservada en la ACSCD). En París tiene la oportunidad de conocer a Mircea Eliade (1907-1986), importante estudioso de las religiones, quien redactará la presentación de su primera exposición de Realismo sacro, *Per sconfiggere il drago*, inaugurada en Roma en 1981, y seguirá la trayectoria artística de Camilian sosteniendo y apoyando, también como amigo, sus batallas culturales.

3 Este aspecto de comunicador está corroborado por el material documental específico en posesión de la Associazione Culturale e Spirituale Camilian Demetrescu. El material en cuestión abarca desde artículos de periódico, conferencias y entrevistas hasta la participación a eventos culturales como relator y representaciones audiovisuales, entre otros. La entrevista de la periodista Silvia Guidi se publicó en el *L'Osservatore Romano* el 29 de abril de 2011, https://www.vatican.va/news_services/or/or_quo/interviste/2011/098q08a1.html

4 Algunas libretas han sido construidas por el mismo Camilian. Se han encontrado otro documentos escritos y mecanografiado, compuestos por varias páginas o folios sueltos. Este material documental comprende composiciones literarias, diálogos y cartas, entre otros.

palmente el rumano y el italiano. Algunos cuadernos están escritos íntegramente en francés; en otros, solo las primeras páginas contienen referencias o citas de autores franceses, seguidas de breves comentarios en el idioma del autor estudiado, tras los cuales el texto continúa en rumano o italiano. En otros casos, ambos idiomas aparecen en secciones diferenciadas. Existen también documentos manuscritos o mecanografiados en hojas sueltas de diversos formatos. Estos cuadernos abarcan un periodo que se extiende desde la llegada de Camilian a Italia en 1969 hasta sus últimos días, aunque también se ha analizado documentación anterior a su llegada al país. El análisis de este material ha permitido identificar nombres de figuras relevantes en distintas disciplinas y ámbitos culturales. En el corpus no se han incluido las cartas enviadas y recibidas ni otros documentos epistolares actualmente en posesión de la Associazione Culturale e Spirituale Camilian Demetrescu [en adelente ACSCD].

3. Clasificación y contenidos de los manuscritos

El análisis comparado de los manuscritos ha permitido identificar diversas tipologías de contenido, clasificadas en ocho bloques que agrupan elementos comunes según las siguientes temáticas:

- Escritos sobre Historia del arte medieval.
- Resúmenes y estudios de textos literarios de diversos géneros vinculados a la filosofía, la política, la sociología y el arte.
- Apuntes, anotaciones y memorias de viajes, visitas a iglesias, museos y galerías de arte.
- Escritos sobre teoría del color, composición y técnicas artísticas.
- Elementos gráfico plásticos: bocetos y estudios para la producción artística.
- Estudios gráfico-plásticos sobre representaciones pictóricas y escultóricas simbólicas del arte románico, así como elementos arquitectónicos de iglesias románicas de Italia, Francia y España.
- Apuntes gráfico-plásticos sobre diversas temáticas, entre ellas motivos decorativos de vajillas, vidrieras y ornamentaciones arquitectónicas.

Para la clasificación de los manuscritos se ha adoptado un sistema de acrónimos.[5] Los cuadernos clasificados como manuscritos teóricos (MT) contienen textos que resumen y analizan obras vinculadas a la Historia del arte y a las representaciones simbólicas de la Edad Media, así como a la filosofía, la sociología, la teología y la patrística. Se trata de textos que Demetrescu considera fundamentales para su investigación y cuyos conceptos se reflejan

5 La composición de los acrónimos deriva de las palabras italianas: *manoscritto* (M), *teorico* (T), *scritto* (S), *grafico-plastico* (G), *biografico* (B), *artistico* (A).

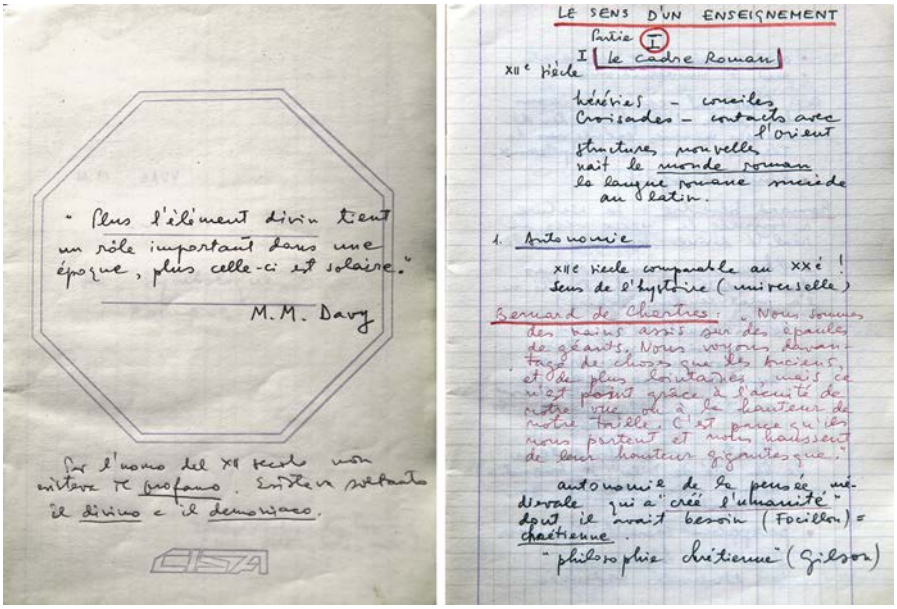
en su producción artística. Bajo este epígrafe se incluyen también los cuadernos de Bitácora, en los que el artista recopila observaciones realizadas en museos, iglesias y galerías de arte, acompañadas en algunos casos de breves comentarios, aclaraciones y reflexiones.

La mayoría de los manuscritos (MTSG) desarrollan estudios sobre los símbolos del arte románico. Estos escritos, redactados principalmente en italiano, con apuntes esporádicos en rumano y francés, contienen análisis de elementos escultóricos y arquitectónicos presentes en iglesias, abadías y ermitas, predominantemente italianas.[6] En algunos apuntes se observan analogías con elementos comunes en iglesias románicas francesas, especialmente en la región de Borgoña. La precisión de los detalles gráficos, junto con las anotaciones descriptivas, permite un análisis comparativo que, al integrar conocimientos históricos, bíblicos y estético filosóficos, posibilita la interpretación de significados y correlaciones semánticas (Figs. 3 y 4).

Los manuscritos contienen abundantes cálculos matemáticos y estudios detallados de elementos y estructuras geométricas, orientaciones de edificios sacros y representaciones de animales,[7] vegetales, figuras humanas y angélicas, tanto celestiales como infernales. Los manuscritos gráficos (MG) contienen exclusivamente dibujos: estudios para esculturas del periodo abstracto y, en menor medida, para obras gráfico plásticas del incipiente Realismo sacro. En los cuadernos (MGS), los dibujos ocupan la mayor parte del contenido, mientras que los textos se limitan a definir las características de las imágenes o a ofrecer aclaraciones didascálicas. Por el contrario, los manuscritos (MSG) presentan una presencia significativa y profunda de contenido escrito, y los

6 Cuadernos que aportan información densa y documentada en los cuales Camilian se dedica al estudio pormenorizado vinculado mayormente al arte románico y con esporádicas referencias al arte gótico; también observa los cambios de significado y utilización del símbolo en estas dos épocas artísticas. Profundiza temáticas simbólicas como el laberinto, la mano de Dios, el umbral y el portal, las constelaciones zodiacales, el árbol, algunos animales de los bestiarios medievales presentes en el *Physiologus*, entre otros. Para Camilian es relevante el pensamiento del historiador del arte y diplomático de origen lituano, Jurgis Baltrušaitis (1903-1988: "La scultura romanica appare dopo la fioritura di altri stili, dei quali conserva alcune tracce. In essa convergono diversi movimenti. La sua formazione definitiva è stata preceduta da varie esperienze e ricerche. Dall'antica arte di Sumer ha mutuato solo una serie di motivi di cui, con sorprendente intuizione, ha colto il segreto. Lo scultore romanico ha compreso il meccanismo delle loro metamorfosi figurate e lo ha applicato al proprio mondo formale. Pur basato sugli stessi elementi e sullo stesso principio, il suo repertorio ornamentale, arricchito dai calcoli di diverse epoche, assume qui un nuovo significato e un nuovo acento"; BALTRUŠAITIS Jurgis, *Arte sumera, arte romanica*, Milano, Adelphi, 2006, p. 109.

7 La presencia de estudios tomados de los bestiarios es recurrente: desde el *Physiologus* hasta los bestiarios medievales. Sobre esta temática, unos de los textos más consultados y estudiados por Camilian son: CHARBONNEAU LASSAY, Louis, *Le Bestiaire de Christ I y II,* Bruges, Desclée / de Brouwer, 1940; CHAMPEAUX, Gérard de y STERCKS, Sébastien, *Introduction au monde des symboles*, Saint-Léger-Vauban, Zodiaque, 1980.



Figs. 3 y 4. *Guarda y primera página del cuaderno* Initiation médiévale. Contiene un resumen en francés del libro de Marie-Madeleine Davy, *Initiation a la symbolique romane (XII^e siècle)*, 1977. Foto del autor

dibujos adquieren un carácter aclaratorio o funcionan como ejemplos gráficos. El acrónimo (MSGA) se aplica a los cuadernos que contienen esquemas y estructuras temático-compositivas específicas de las obras de arte; un análisis atento de las modificaciones secuenciales en los dibujos revela el modus operandi del artista en la búsqueda de soluciones formales definitivas. Las imágenes están realizadas con bolígrafo azul o negro y suelen representar estudios y bocetos de esculturas. En las hojas sueltas[8] que contienen estudios para obras pictóricas se observa el uso de aguadas monocromáticas con tinta negra, gouache sepia o tierra. Los dibujos a lápiz son poco frecuentes o aparecen como trazos subyacentes de estructuras compositivas. En los últimos momentos de su vida, el artista dedicó especial atención a estudios para un nuevo ciclo gráfico plástico sobre el tema del amor, en el sentido griego de ἀγάπη.[9]

8 Los formatos de los folios u hojas sueltas varían desde las páginas arrancadas de cuadernos DIN A5, hasta pequeños *post-it* de distinto formato. No se ha encontrado, hasta ahora, ningún material de formato superior a DIN A4.

9 Se trata dibujos a lápiz en folios sueltos que representan el encuentro entre el hombre y Dios. Estos dibujos han sido realizados mediante suaves trazos y con ligeros volúmenes evanescentes. Son documentos firmados por el autor en la noche del 5 de mayo, a pocas horas de su fallecimiento, sobrevenida el 6 de mayo de 2012. Esta idea del amor místico se retroalimenta de una temática tratada en un ciclo precedente, las "*Hierofanias*" y en particular en

Los dibujos presentes en estos manuscritos se refieren a estudios para la realización de esculturas y producciones gráfico-pictóricas. La investigación ha revelado que las fases de ideación, tanto en el periodo abstracto como en el figurativo sacro, se resuelven con pocas evoluciones secuenciales y mínimas variaciones en los elementos conceptualmente fundamentales. En el caso de las esculturas abstractas, los dibujos definen únicamente las intersecciones técnico-mecánicas de los planos que se curvarán para obtener las superficies topológicas. En las obras figurativas, las modificaciones observadas se refieren a ajustes menores en el volumen global. Todo ello sugiere que la idea tridimensional estaba preconcebida en la mente de Camilian en una fase ya avanzada y terminal del proceso creativo. Cuando la investigación se orienta hacia la creación de obras gráficas o pictóricas, el proceso de recopilación de información, análisis y fundamentación teórica presenta una mayor complejidad y extensión. Las evidencias examinadas permiten inferir que esta complejidad responde, en gran medida, a que muchas de sus producciones se articulan como ciclos programáticos. Estos ciclos se estructuran a partir de interrelaciones semánticas con obras precedentes y, aunque pueden abordar temáticas diversas, comparten estructuras formales, elementos simbólicos y patrones compositivos que se reiteran y transforman a lo largo del desarrollo creativo. En estos casos se observan más elementos variables y modificaciones relacionadas con la configuración de estructuras contenedor para la organización espacial y compositiva de los símbolos, así como con el estudio del color, que para Camilian constituye el elemento definitorio de la presencia de la cuarta dimensión en las obras de arte. Los cuadernos biográficos artísticos (MBA) forman parte del material en el que el artista describe sus proyectos y reflexiones personales vinculadas al ámbito artístico; en algunos casos incluye también pensamientos de carácter familiar. La clasificación y catalogación se completarán con el proceso de digitalización del material manuscrito actualmente disponible.

4. Claves interpretativas

Los cuadernos abordan diversas temáticas desarrolladas mediante textos e imágenes. Con el propósito de ofrecer una visión sintética y, al mismo tiempo, exhaustiva que permita definir el pensamiento y la praxis artística de Camilian presentes en los manuscritos, se presentan dos cuadernos: el primero,

---

el tapiz que representa la última estrofa de la Divina Comedia de Dante Alighieri: *L'amor que move el sol e l'altre stelle*. El tema del amor fue también objeto de un estudio desarrollado en 4 cuadernos para el ciclo gráfico-plástico *I paradisi*. Finalmente, el conjunto del ciclo de litografías fue titulado: *Impossibile Paradiso?* Es una de las parábolas escrita e ilustrada —formato que utilizará en más de una creación artística—, fechada entre el 1985 y el 1988.

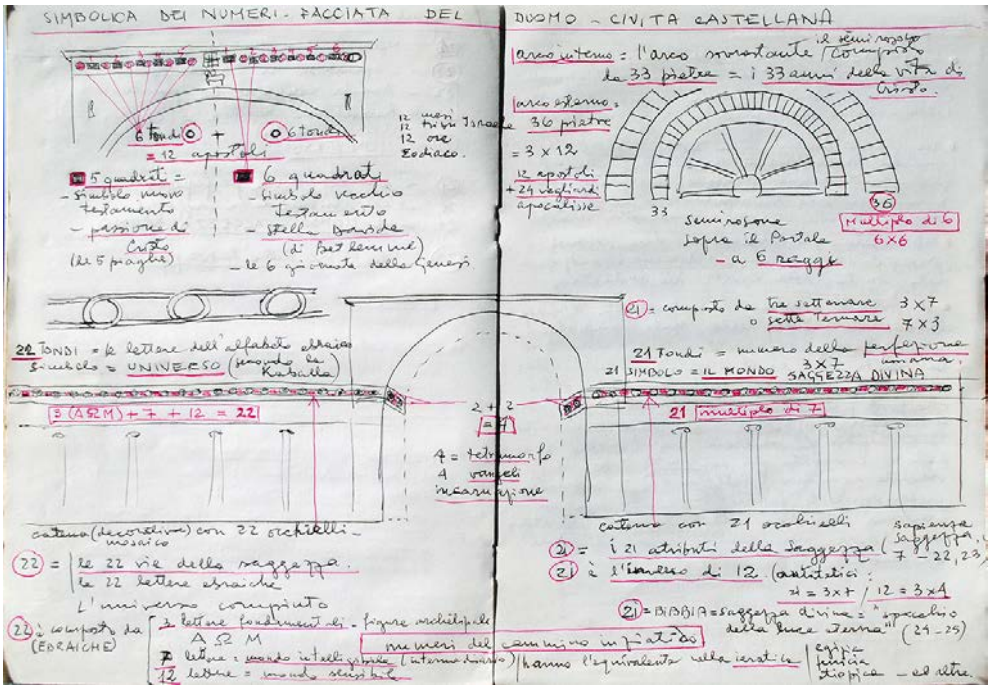


Fig. 5. *Cuaderno San Famiano e romanico in Tuscia, pp. 33-34*. Foto del autor

San Famiano e romanico in Tuscia, muestra cómo el artista rumano se aproxima al estudio del patrimonio cultural y artístico vinculado al arte románico; el segundo, *Via Crucis Atomicæ*, permite apreciar el proceso creativo que antecede a la realización de una obra o de un ciclo gráfico plástico.

4. 1. Estudios de patrimonio: San Famiano e romanico in Tuscia

Este cuaderno constituye un ejemplo de manuscrito MT dedicado al estudio de la arquitectura del arte románico en la Tuscia romana.[10]

Camilian inicia el texto con una cita del estudioso del arte cisterciense Hanno Hahn (1922–1960): "La regola dell'osservanza ad una lucida legge interiore, ad un principio razionale, coincidente con la perfezione matemática".[11] Algunos de los conceptos presentes en este cuaderno serán posterior-

10 Con la denominación Tuscia se define un territorio de la Etruria meridional, una zona geográfica que pertenecía al pueblo de los etruscos. La Tuscia abarca hoy el sur de la Toscana, el área occidental de la región Umbría y el Lacio septentrional. En la actualidad, la Tuscia romana comprende todo el territorio de la provincia de Viterbo situada en el llamado alto Lacio.

11 La citación se repite en el libro de CRETI, Luca, *In marmoris arte periti. La bottega cosmatesca di Lorenzo tra il XII e il XIII secolo*, Roma, Quasar, 2009, p. 27. En efecto, la citación ha sido utilizada por el autor del libro y se encuentra en RASPI SERRA, Joselita, *La Tuscia romana, un*

mente retomados en la publicación dedicada a la Historia del arte románico, *Il simbolo nell'arte romanica. Solstizio eterno*,[12] concretamente en el capítulo "Duomo di Civita Castellana" (Fig. 5). Se trata de un estudio comparado cuyo objetivo principal consiste en descifrar los mensajes expresados a través de las decoraciones, esculturas, números de los elementos arquitectónicos, canecillos y capiteles. La meticulosidad y el rigor del proceso de investigación se evidencian, entre otros aspectos, en los mapas dibujados por el propio artista, que contextualizan geográfica e históricamente el objeto de estudio. En ellos se representan las interrelaciones entre diversas iglesias románicas situadas en un mismo territorio. Las líneas de conexión entre los edificios sacros, diferenciadas cromáticamente, indican la presencia de elementos arquitectónicos y símbolos comunes: las líneas verdes conectan iglesias con rosetones y/o mosaicos cosmatescos, mientras que las líneas rojas vinculan edificios que contienen un elemento simbólico especialmente estudiado por Camilian: la representación del árbol pitagórico en forma de Y, presente en capiteles románicos, especialmente en la Borgoña.

Según Camilian, el hombre medieval conocía los significados de las representaciones y figuraciones, pues formaban parte de su experiencia cotidiana. A partir de esta premisa, centra su atención en profundizar en las estructuras del lenguaje y en la sintaxis simbólica del arte románico. Uno de los aspectos analizados con mayor detalle es la presencia de números obtenidos del cómputo de la repetición de elementos, tanto por su similitud formal como por su disposición espacial. Un ejemplo de este *modus operandi* se encuentra en el estudio del portal cosmatesco[13] del Duomo de Civita

territorio come esperienza d'arte: evoluzione urbanistico-architettonica, Roma, Banco di Santo Spirito, 1972, p. 27, nota n.º 10.

12 Camilian publica dos libros que pertenecen a una colección de textos titulada *Il símbolo nell'arte romanica: Solstizio eterno* y *Proverbi di pietra*. Con estos libros el autor quiere, según su punto de vista, completar lo que se omite en las publicaciones especializadas en arte medieval y en particular sobre el arte románico: la lectura y el mensaje que el conjunto de los símbolos ofrece al observador y a los estudiosos. Esta idea está claramente definida por parte de Demetrescu con sus propias palabras: "La Chiesa non è un'opera de ingenieria. È un simbolo. L'edificio di pietra diventa Chiesa solo dopo la sua consacrazione; […] La Chiesa è il corpo di Cristo. Come spiegare il corpo di Cristo con l'analisi metrologica e la catalogazione dei materiali e dei metodi costruttivi di un edificio? La maggior parte dei libri dedicati oggi dedicati alle chiese romaniche lasciano ben poco spazio al simbolo, quando non lo trascurano del tutto. Si limitano a classificare i dati storici, material e funzioni del fabbricato"; DEMETRESCU, Camilian, *Il simbolo nell'arte romanica: Solstizio eterno*. *vol 1*, Rimini, Il Cerchio, 1997, pp. 19 y 69.

13 La estructura del pórtico de la catedral de Civita Castellana es un ejemplo de la aportación del legado medieval a los futuros conceptos arquitectónicos. Ha sido motivo de inspiración para la "nueva arquitectura moderna", como asevera Arnaldo Bruschi: "il portico della cattedrale di Civita Castellana come uno dei principali esempi di quelle tendenze architettoniche, da lui definite 'moderne', che nella Roma del XIII secolo e, soprattutto, a Firenze, anticipano



Fig. 6. *Catedral de Civita Castellana*. Viterbo (Italia). Foto del autor

Castellana (Fig. 6). Camilian quiere comprender y descifrar el significado de los números determinados por los discos y rectángulos marmóreos situados sobre el arco central y en el friso columnado. Por ello, el cuaderno contiene numerosas anotaciones y operaciones destinadas a decodificar el sentido de los elementos decorativos del mosaico de los Cosmati.[14]

alcune delle novità del metodo progettuale quattrocentesco e, in particolare, della maniera compositiva inaugurata da Brunelleschi intorno al 1418". La cita anterior se encuentra en el libro de CRETI, Luca, *In marmoris arte periti...*, p. 209 y se refiere a un texto de Arnaldo Bruschi en: BRUSCHI, Arnaldo, *L'antico, la tradizione, il moderno. Da Arnolfo a Peruzzi, saggi sull'architettura del Rinascimento*, a cura di M. Ricci e P. Zampa, Milano, Electa, 2004, pp. 18-24.

14 A lo largo del friso del arco se reparte la serie de seis discos y cinco rectángulos —a la izquierda y a la derecha respecto al centro determinado por un cordero leonino, símbolo apocalíptico del Cristo resucitado–. Camilian conecta los seis discos al Antiguo Testamento y los relaciona con las seis puntas de la estrella de David (o de Belén) y a los seis días de la creación de libro del Génesis. El número cinco hace referencia al Nuevo Testamento y, concretamente, a la pasión de Cristo y a sus cinco llagas. Una secuencia adicional de 12 discos está relacionada con los doce apóstoles; el número 12 lo asocia a los meses, a las tribus de Israel y a los doce signos zodiacales. Analiza el friso que se desarrolla a la izquierda y a la derecha del arco central —21 y 22 discos respectivamente—. El número 22 es el resultado de una serie de cálculos con números simbólicos. El cómputo de los discos situados a la izquierda del arco central da como resultado el número 21. Camilian calcula inicialmente el número 21 como resultado de las multiplicaciones 3x7 o 7x3. Estas operaciones, matemáticamente iguales respecto al resultado, sin embargo, dan pie a unas interpretaciones diferentes, debido a los valores simbólicos del número 3 (ternario) y del número 7 (septenario): 3x7 = tres septenarios; 7x3 = siete ternarios. En sus apuntes escribe que el número 21 (3x7) es el símbolo de la perfección humana y del conocimiento divino expresado en la Sagrada Escritura, en el libro de la Sabiduría (capítulo 7:22-30); los versículos 24-25 evidencian que la sabiduría "es reflejo de la luz eterna, espejo sin mancha de la actividad de Dios".

En el friso del arco se distribuyen, a izquierda y derecha del centro —marcado por un cordero leonino, símbolo apocalíptico de Cristo resucitado—, seis discos y cinco rectángulos. Camilian asocia los seis discos al Antiguo Testamento, relacionándolos con las seis puntas de la estrella de David (o de Belén) y con los seis días de la creación del Génesis. El número cinco lo vincula al Nuevo Testamento, concretamente a la Pasión de Cristo, aludiendo a sus cinco llagas. El conjunto de doce discos lo relaciona con los doce apóstoles, los meses del año, las tribus de Israel y los signos zodiacales.

Analiza también el friso del entablamento situado a ambos lados del arco central, que contiene respectivamente 21 y 22 discos. Para el número 22 propone una derivación basada en cálculos simbólicos, recurriendo a la Cábala hebrea y al cálculo guemátrico. El cómputo de los discos situados a la izquierda del arco da como resultado el número veintiuno. Camilian calcula inicialmente el 21 como producto de 3×7 o 7×3. Aunque matemáticamente equivalentes, estas operaciones permiten interpretaciones distintas debido a los valores simbólicos del número 3 (ternario) y del número 7 (septenario): 3×7 = tres septenarios; 7×3 = siete ternarios. En sus apuntes señala que el número 21 (3×7) representa el símbolo de la perfección humana y del conocimiento divino, tal como se expresa en el libro de la Sabiduría (cap. 7, vv. 22–30), cuyos versículos 24–25 afirman: "Es reflejo de la luz eterna, espejo sin mancha de la actividad de Dios".

En las superficies interiores de las pilastras del arco central se observan dos discos a la derecha y dos a la izquierda, cuya suma da cuatro, número que Camilian asocia al tetramorfo, figura simbólica presente tanto en el Antiguo como en el Nuevo Testamento. La información y las conclusiones obtenidas en este estudio sobre el sentido simbólico de los números presentes en los elementos arquitectónicos y en las representaciones pictóricas y escultóricas configurarán el contenido de los nueve capítulos del libro *Il simbolo nell'arte romanica: Solstizio eterno. vol 1*. La estructura y la metodología de este cuaderno se mantienen prácticamente constantes en todos los manuscritos, especialmente en aquellos vinculados a los estudios históricoteóricos.

4. 2. Prolegómenos de la creación artística: Via Crucis Atomicæ

El segundo cuaderno constituye un ejemplo del estudio del proceso creativo que interviene en la gestación de una obra artística. En este caso, se trata de la producción gráfico plástica *Via Crucis Atomicæ* (Fig. 7). El conjunto de representaciones que conforman este ciclo puede considerarse como una serie de ciclos pictóricos integrados en un ciclo principal: el tema axial es la Pasión de Jesucristo, que contiene en su interior otros tres subciclos o calvarios: el de Caín, el de Abel y el del hombre contemporáneo o del hombre en la historia.

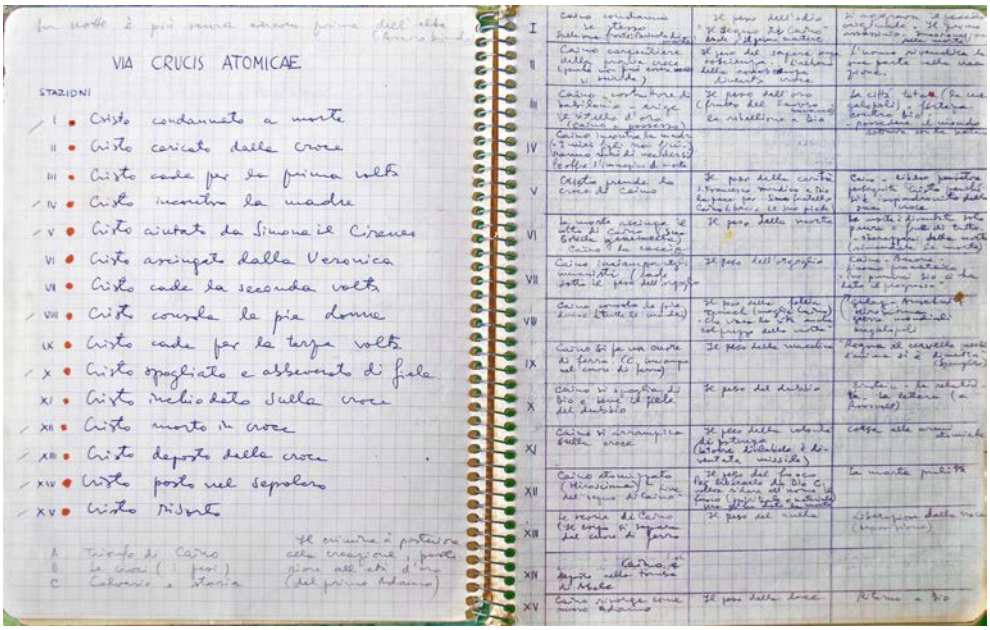


Fig. 7. *Cuaderno Vía Crucis Atomicæ, pp. 2 y 3*. Camilian Demetrescu. 1983. Foto del autor

Este cuaderno ha sido clasificado como MSGA y está compuesto por 125 páginas, a las que se añade un breve texto sobre la ubicación del fratricida en el *Infierno* de Dante, incluido en la contraportada.[15] El manuscrito presenta textos e imágenes en forma de bocetos. Los textos sin imágenes ocupan 32 páginas; las 169 imágenes se distribuyen en 77 páginas, de las cuales 45 contienen únicamente títulos y/o subtítulos de las futuras representaciones gráfico plásticas. En dos páginas, el texto se desarrolla con mayor amplitud para aclarar el contenido de la imagen del Cordero y de la ciudad de Jerusalén descendiendo del cielo. El cuaderno incluye 15 páginas en blanco. Los textos están redactados con bolígrafo negro, lápiz y algunas marcas en rotulador rojo. Aunque no está fechado, su redacción se sitúa entre 1983 y 1984.[16] Camilian estructura su *Vía Crucis* en 15 estaciones, tanto para la Pasión de Cristo como para los otros tres calvarios. El análisis del manuscrito revela elemen-

15 Aunque la figura de Caín no se encuentra ubicada en el Infierno, Camilian escribe en el cuaderno: "Caino = prima zona del nono cerchio (Inferno di Dante) Dove sono condannati i traditori dei parenti".

16 El período de redacción de este cuaderno se infiere a partir de dos observaciones: la primera se refiere a su colocación temporal respecto de los cuadernos vinculados a las creaciones artísticas anteriores y posteriores. La segunda se obtiene a través de la memoria de los eventos del Meeting de Rimini, véase: https://www.meetingrimini.org/personaggi/demetrescu-camilian/

tos que muestran la praxis de investigación y la búsqueda de los conceptos teóricos que, en un segundo momento, sustentan la creación artística. Para dar forma a este nuevo ciclo reutiliza conceptos y experiencias de ciclos anteriores —*Per sconfiggere il drago* (1981) y *Il Drago e l'Utopia* (1983)[17]— y completa la investigación con el estudio de textos vinculados a los mitos bíblicos, especialmente los contenidos en el Génesis, así como otros textos específicos sobre la Pasión de Cristo y la figura de Caín. En los agradecimientos de la carpeta de litografías *Via Crucis del nostro tempo* (2011),[18] Camilian menciona a varios autores que lo han "iluminado" en su investigación: René Guénon,[19] Robert Graves, Raphael Patai[20] y Luc Estang, autor de la obra teatral *Le jour de Caïn*.[21] En el cuaderno aparece también otro autor inspirador, Lord Byron,

17 Estas dos exposiciones han estado presentes al Meeting de Rimini y han sido la respuesta artística a las cuestiones y preguntas de los jóvenes allí encontrados: "Un anno dopo, nell'83, ritornavo al Meeting con la mostra *Il drago e l'Utopia*, per tentare una risposta più meditata alla domanda dei giovani sulla caduta dei simboli. La ricerca era partita da una premessa chiave: la nostra civiltà occidentale è il punto di arrivo di innumerevoli progetti per una società ideale, da Platone a Marx fino ai nostri tempi, una storia segnata da innumerevoli utopie"; DEMETRESCU, Camilian, *Exil. Le prove del labirinto,* Rimini, Il Cerchio, 1995, p. 142.

18 Se trata de una carpeta de litografías *Via Crucis del nostro tempo 2011*, que contiene las 58 reproducciones gráfico-plásticas. Cada imagen está acompañada de un breve texto a modo de meditación. Incluye un prólogo en forma de diálogo entre un juez con Caín, Adán y Abel. El diálogo-prólogo facilita la comprensión de los mensajes contenidos en esta obra. Asimismo, se vislumbran las referencias a la cultura clásica: la analogía con *Antígona* de Sófocles (cuando el juez interroga a Caín y le pregunta si para él su ley es superior a la de su Creador). El diálogo también es una forma presente y acompaña especialmente los ciclos gráfico-plásticos durante toda la etapa de su figurativo sacro. En este caso es evidente el paralelismo con el texto sobre Caín de George Gordon Byron. La comunicación escrita siempre ha sido fundamental y estructural para Demetrescu —se licencia en Bellas Artes en 1949 y estudia Filosofía en la Facultad de Letras (1944-1948)—. Su formación universitaria está reflejada en el documento Hoja de Servicio de la Uniunea Artiştilor Plastici din R. P. R., documento que es propiedad de la ACSCD.

19 Las páginas 5-11 del cuaderno exponen un breve resumen del capítulo 21 titulado "Caín y Abel" del libro de GUÉNON, René, *El Reino de la cantidad y los signos de los tiempos,* Barcelona, Paidos, 1997, pp. 131-137. Referencias y citas adicionales se encuentran en la penúltima página del cuaderno.

20 En el texto de Camilian se añaden otros elementos que completan la construcción y el perfil de los personajes de Caín y Abel presentes en el libro de GRAVES, Robert y PATAI, Raphael, *I miti ebraici,* Milano, Longanesi, 1980, véanse capítulos 14, 15 y 16; pp. 66-74. El libro de Graves aporta paralelismos con la figura mitológica de Prometeo, que Camilian asocia a Caín.

21 El drama de Luc Estang también ha influido en la estructura en forma de diálogo teatral de las representaciones gráfico-plásticas de la obra. De la observación de la obra *Via Crucis Atomicæ* se deduce que Camilian organiza las representaciones gráfico-plásticas al estilo de un guion teatral. En la carpeta de las 58 litografías, en el fascículo de la introducción, se presenta el diálogo teatral explicativo. Es decir, las imágenes pueden entenderse como actores que en cada estación/acto comunican e invitan al observador a tomar una posición y reconocerse en algunos de los protagonistas. Hay un ulterior texto en el cual Camilian ofrece sus claves

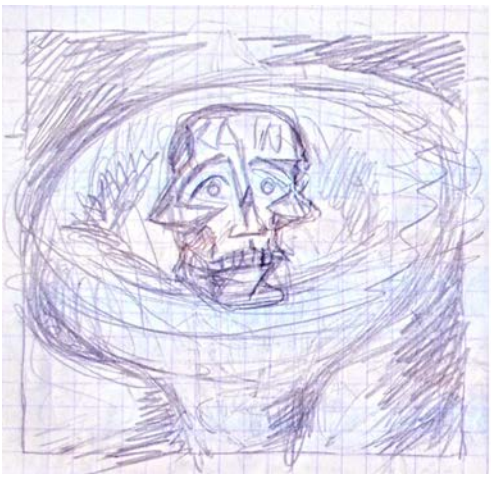



Fig. 8, izq. *Caín atomizado, fin del sueño de Caín.* Boceto en el cuaderno Vía Crucis. Camilian Demetrescu. 1983.
Fig. 9, dcha. *I estación: La condena de Caín*. Camilian Demetrescu. 1984. Litografía (solución final del boceto anterior). Fotos del autor

cuya obra *Caín: un misterio* es anotada para su bibliografía. Demetrescu toma de este drama numerosas referencias, especialmente el tema del signo o marca del fratricida.[22] (Figs. 8 y 9). Asimismo, se incluye una cita aislada de C. G. Jung que ocupa una página completa, lo que indica su relevancia en el contexto del estudio.

interpretativas. En este texto se atisba la estrecha conexión con el drama de L. Estang cuando, refiriéndose a Caín, indica la presencia de dos naturalezas en una misma persona: "Mon fils Caïn, lui, se mesure avec le sol maudit. On dirait que c'est un autre Caïn qu'il terrasse quand il abaisse son visage ruisselant de sueur et que ses doigts disputent le blé aux chardons et aux cailloux"; ESTANG, Luc, *Le jour de Caïn*, Paris, Éditions du Seuil, 1967, p. 14.

22 El texto que acompaña y comenta la representación de Caín en la onceava estación trata el tema del fin del signo de protección que Dios, en Génesis 4:15, impone al asesino de Abel. En el diálogo entre el ángel y Caín, Byron manifiesta que es el propio ángel quien, por una orden de Dios, ha de marcar un signo en la frente de Caín: "Dios me manda que imprima un sello sobre Caín, para que ninguno atente a sus días. Aquel que mate á [sic] Caín, llamará sobre su cabeza una venganza siete veces más terrible. Desde tu nacimiento fuiste duro y rebelde como el suelo que debes cultivar: aquel que has muerto era apacible y dulce como sus rebaños"; BYRON, Lord, *Caín. Misterios del antiguo testamento*, Madrid, Serafín Landaburu, 1873, p. 52.

Sobre este tema véase también los artículos de LEONE, Massimo, "Semiotiche del volo de Caino", en PONZO, Jenny y CHIAIS, Eleonora (eds.), *Il sacro e il corpo*, Milano, Mimesis, 2022, pp. 33-48; VOLLI, Ugo, "Il corpo nella tradizione ebraica. Non ostacolo allo spirito, ma strumento semiótico", en PONZO, Jenny y CHIAIS, Eleonora (eds.), *Il sacro e il corpo*, Milano, Mimesis, 2022, pp. 15-31.

> "La parola sia questo legno verticale, sul quale io sono crocifisso; e il suono è la sbarra trasversale (cioè la) natura umana; ma il chiodo che fissa la sbarra trasversale nel mezzo della verticale è la conversione e il cambiamento di opinione dell'uomo".[23]

La motivación que impulsa a Camilian a estudiar la presencia del mal en el mundo contemporáneo la expresa él mismo en su libro autobiográfico:

> "Al Meeting di Rimini i giovani non si accontentarono della critica alle utopie. Volevano guardare aldilà del palcoscenico delle grandi idee, per capire che cosa era accaduto nell'intimo della coscienza dell'uomo per arrivare al degrado morale di oggi. Ho affrontato questo tema in una mostra audiovisiva presentata al Meeting dell'85, intitolata *Via crucis atomicae*. L'imminenza del pericolo nucleare […] aveva influenzato la scelta del titolo, ma il tema andava ben oltre l'ossessione politica della tragica minaccia. Il dramma dell'uomo, iniziato *in illo tempore* con la caduta biblica, è arrivato nel nostro tempo alle estreme conseguenze di un possibile olocausto"[24].

Además de los textos mencionados, analiza contenidos bíblicos vinculados al tema, presentes en representaciones pictóricas. Realiza apuntes a lápiz de fragmentos de frescos del siglo XII situados en San Pedro in Valle (abadía del siglo VIII), en Ferentillo (Umbría), donde se representan episodios de la creación de Adán y Eva.

Con la información recopilada, crea lo que él denomina una parábola bíblica audiovisual. La elección de esta forma de expresión responde a su necesidad de lograr una comunicación fluida que no quede restringida al sentido de la vista:

> "Avevo scelto per questa mostra il procedimento audiovisivo per arricchire la forza emotiva del messaggio, usando tutte le possibilità espressive di cui dispone un artista figurativo oggi: immagine, parola, suono. Un ritorno quasi all'unità corale delle arti, come nei misteri medievali per raccontare le idee, i sogni e le sciagure del nostro tempo".[25]

La transformación de la información obtenida en imágenes que configuran el ciclo *Via Crucis Atomicæ* se realiza a través de pequeños bocetos, aparentemente simples y concisos, aunque numerosos. Los dibujos están realizados a lápiz, salvo uno a bolígrafo negro. Todos los formatos son cuadrados, pues Camilian necesita un espacio central que le permita organizar las estructuras y líneas de fuerza para situar los significantes simbólicos que articulan el mensaje. El análisis técnico-gráfico e iconográfico ha revelado analogías con obras de distintos artistas. Desde el punto de vista estructural

---

23 JUNG, Carl Gustav, *Il simbolismo della messa,* Torino, Bollati Boringhieri, 1978, p. 96.

24 DEMETRESCU, Camilian, *Exil*…, p. 146.

25 DEMETRESCU, Camilian, Exil…, p. 148.





Figs. 10, izq. *Caín cae bajo el peso del hierro (se hace un corazón de hierro)*. Boceto en el cuaderno Via Crucis. Camilian Demetrescu. 1983. Foto del autor.
Fig. 11, cent. y 12, dcha. *Gorod [La ciudad]*. Natalia Goncharova. 1920. Foto: https://n9.cl/7tvu9

y compositivo, se observan conexiones con imágenes de propaganda del realismo socialista[26]. (Figs. 10-12).

Natalia Goncharova (1881-1962),[27] artista que aborda temáticas religiosas y místicas hebraicas, presenta paralelismos con Demetrescu en sus catorce litografías realizadas en Moscú en 1914, donde se ilustran imágenes místicas de la guerra.[28] (Figs. 13 y 14).

26 Es relevante el hecho de que Camilian haya trabajado como pintor al servicio de la propaganda comunista. En su hoja de servicio como secretario de la UAPR (Uniunea Artiștilor Plastici Din România), están anotados los viajes a Rusia para su formación y adoctrinamiento artístico.

27 Sobre esta artista, GALE, Matthew y SIDLINA, Natalia (eds.), *Natalia Goncharova*, Venezia, Marsilio, 2019, (exposición a cargo de Ludovica Sebregondi).

28 La imagen elegida como ejemplo de representación de temas religiosos realizada por Natalia Goncharova se encuentra en el porfolio con las 14 litografías: GONCHAROVA, Natalia, *Misticheskīe obrazy voĭny: 14 litografiĭ* [Imágenes místicas de guerra. 14 litografías], Moskva [Moscú], Izd. V. N. Kashina, 1914, p. 15. "Uno de los ejemplos más singulares de esa corriente neoprimitivista lo constituye *Imágenes místicas de la guerra*, una carpeta de catorce litografías de Goncharova, publicada en Moscú en 1914, a raíz de la intervención del ejército ruso en la Primera Guerra Mundial. Su cubierta lleva impreso un ángel justiciero, con una espada en la mano, de caracterizada tradición bizantina, mientras que en los restantes grabados se entremezclan motivos iconográficos de procedencia muy diversa. […] los seres angélicos, encargados de ejecutar el castigo, sobrevuelan la ciudad entre aviones, emblemas de una modernidad futurista que en Rusia se había encargado de divulgar el mismo F. T. Marinetti"; GARCÍA DE CARPI, Lucía, "Imágenes milenaristas en el arte de vanguardia", *Anales de Historia del Arte*, 13 (2003), pp. 269-285.




Fig. 13, izq. *La megalópolis, el gueto de Dios. Descenso a los infiernos (megalópolis)*. Boceto en el cuaderno Via Crucis. Camilian Demetrescu. 1983.
Fig. 14, dcha. *II estación: Babel, la cruz de Caín*. Camilian Demetrescu. 1983. Litografía (solución final del boceto anterior). Fotos del autor

En los grabados de Goncharova que representan la ciudad y la tecnología[29] aparece el detalle de ruedas dentadas en forma de hoz, símbolo de la tecnología, elemento que también se observa en el boceto de Camilian *Caín cae bajo el peso del mundo al revés*. Asimismo, la imagen sombría de la ciudad en Goncharova se relaciona con los dibujos de Demetrescu, donde la ciudad aparece como una enorme garganta que engulle una iglesia y a Caín.[30] (Figs. 15-17).

Otro artista con analogías compositivas y temáticas es Serguéi Mijáilovich Romanóvich (1894–1968). Su boceto sobre el mito de Prometeo[31] pre-

29 Imagen en, https://www.mutualart.com/Artwork/La-Cite/C4BCCEBB09383C36

30 La idea y el convencimiento de Camilian de que la ciudad, creación cainita, es un símbolo negativo, siempre asociado a la tiranía de la invasión tecnológica, se funda en el estudio de los Padres de la Iglesia. San Cesáreo de Arles delinea la relación entre la apocalíptica ciudad de la perdición y el primer fratricida: "¿Es que es Babilonia la única ciudad en todo el mundo que persigue o ha perseguido a los santos de Dios para que todos sean vengados por su destrucción? […] ¿No es, pues, la misma ciudad que mata a los apóstoles, a los profetas y al resto de los mártires? Pero ésta es la ciudad de todos los soberbios que Caín ha fundado con la sangre de su hermano […] Es, pues, en la ciudad de Caín donde se derrama 'toda la sangre de los justos, desde la sangre del justo Abel hasta la sangre de Zacarías'"; CESAREO DE ARLÉS, *Comentario al Apocalipsis*, Madrid, Ciudad Nueva, 1994, pp. 136-137.

31 Serguéi Mijáilovich Romanóvich (Moscú 1894 -1968). Artista y docente. En 1918 es licenciado en Bellas Artes en la Escuela de Pintura, Escultura y Arquitectura de Moscú. Colabora con importantes artistas, entre estos resalta la figura de Mikhail Larionov: "pittore di teatro. Studia al Collegio di Mosca con Arkhipov e Korovin dal 1910 al 1913. Partecipa all'Esposizio-



Fig. 15, izq. *Ángeles y aeroplanos*. Natalia Goncharova. 1914. Foto: *Misticheskīe obrazy voĭny: 14 litografiĭ*, Moskva, Izd. V. N. Kashina, 1914, p. 15, https://archive.org/details/gri_000r33125010901011/page/n13/mode/2up
Fig. 16, cent. *Prometeo*. Serguéi Mijáilovich Romanóvich. 1917. Foto: Museo di Stato Colección Tsárskoye Seló (Pushkin), San Petersburgo (Rusia).
Fot. 17, dcha. *Prisoner*. Christian Rohlfs. 1918. Foto: https://www.moma.org/collection/works/59831

senta un trazo, un dinamismo y un formato que evocan los estudios de Demetrescu. También se perciben vínculos con obras de temática religiosa de artistas expresionistas alemanes, como Christian Rohlfs (1849–1938),[32] quien también aborda el mito prometeico. Camilian utiliza esencialmente dos estructuras compositivas (Figs. 18-21). La primera consiste en líneas de fuerza quebradas y multidireccionales que evocan las estéticas del cubofuturismo,[33] mediante la fractura de masas que dinamizan la composición. Este criterio se aplica en las estaciones donde Caín y el hombre contemporáneo son los protagonistas. La segunda estructura se basa en líneas de fuerza curvilíneas,

ne 'No. 4' a Mosca nel 1914 e si avvicina alla esperienza sul Raggismo di Larionov. Dopo la Rivoluzione fa parte degli studi del Proletkult dal 1918 al 1920 e del VKJIIJTEMAS dal 1922 al '23. A Berlino nel 1922 è presente nella 'Prima Mostra di Arte Russa'. È stato membro del Gruppo Makovets dal 1922 al 1925". Información recabada de: SCHWARZ Arturo; MARGONARI Renzo y FERLISI Gianfranco, *Avanguardie Russe, dal cubofuturismo al suprematismo,* Mantova, Provincia di Mantova / Casa del Mantegna, 2013, p. 50; KISELEV, Mikhail F., "Segei Romanovich. Arte y vida", *Academia*, 4 (2023), DOI: 10.37953/2079-0341-2023-4-1-568-576; https://academia.rah.ru/storage/photos/1/4-2023/KiselevMF/11_.jpg

32 Véase BLÁZQUEZ, José María, *Cristianismo y mitos clásicos en el arte moderno,* Madrid, Ediciones Anaya S. A., 2009, pp. 124-125.

33 "L'influenza del *cubismo* e del *futurismo* creò il filone designato come *cubofuturismo*, una pittura astratta che associava la scomposizione cubista dell'oggetto allá dinamicità ed al vigore coloristico del *futurismo*, dai movimenti cubista e futurista derivò l'uso di inserire giochi verbali e neologismi nelle opere"; SCHWARZ, Arturo; MARGONARI, Renzo y FERLISI, Gianfranco, *Avanguardie Russe...*, p. 66.





Fig. 18, izq. *Caín se hace un corazón de hierro*. Boceto en el cuaderno Via Crucis. Camilian Demetrescu 1983.
Fig. 19, dcha. *IX estación: Caín se hace un corazón de hierro y cae bajo el peso de su propio corazón.* Camilian Demetrescu. 1984. Litografía (solución final del boceto anterior). Fotos del autor

donde los espacios que contienen los significantes se convierten en enlaces armónicos cuyas formas libres recuerdan elementos de su producción abstracta y de las primeras fases de su etapa figurativa religiosa. Esta estructura rige las representaciones en las que aparecen Cristo y Abel. Para comprender plenamente el ciclo *Via Crucis Atomicæ* es necesario también considerar su cercanía religioso-estética con Georges Rouault (1871–1958),[34] artista de las vanguardias del siglo XX. Está ampliamente documentado el interés de Camilian por Rouault, tanto por su trayectoria personal de conversión al catolicismo como por sus obras dedicadas a la Pasión de Cristo. Para su propio ciclo, Camilian adopta un estilo pictórico cercano al expresionismo del artista francés (Figs. 22 y 23).

Otro aspecto que aproxima ambas obras es la elección de técnicas mixtas: la combinación de óleo, témperas al agua, temple al huevo y retoques a pastel permite obtener texturas que sugieren volúmenes y rugosidades visuales. Los elementos gráfico plásticos que vinculan la obra de Camilian con la de Rouault incluyen el uso de un peculiar tono azul y trazos gruesos

34 La cercanía de Camilian con Georges Rouault está ampliamente documentada en su libro sobre la teoría del color *Culoarea suflet si retina.* En la entrevista realizada por Silvia Guidi para el diario *L'Osservatore romano*, citada anteriormente, Camilian menciona al artista francés: "Amo l'arte contemporanea che non ha voltato le spalle alla grande tradizione, da Rousseau a Van Gogh e Rouault, fino agli artisti di oggi che in silenzio lavorano per il rinnovamento nella continuità di un'arte dedicata al sacro"; GUIDI, Silvia, *L'Osservatore Romano,* (29 aprile 2011), https://www.vatican.va/news_services/or/or_quo/interviste/2011/098q08a1.html




Fig. 20, izq. *Abel encuentra la Naturaleza.* Boceto en el cuaderno Via Crucis. Camilian Demetrescu. 1983.
Fig. 21, dcha. *IV estación: Abel encuentra la Naturaleza.* Camilian Demetrescu. 1984. Litografía (solución final del boceto anterior).
Fotos del autor

en tinta negra para perfilar figuras y elementos compositivos. El grosor del trazo negro recuerda, por un lado, el espacio que contiene la imagen en los iconos bizantinos; por otro, evoca el efecto visual de las cañuelas de plomo que enmarcan las piezas de las vidrieras románicas. Todas las imágenes del *Via Crucis Atomicæ* están acompañadas de textos que comentan, explican y ofrecen pautas para la reflexión personal. Se trata de breves poemas en prosa que delimitan los márgenes interpretativos. A través de este sencillo cuaderno escolar se revela el esfuerzo, la dedicación y la profundidad presentes en los procesos que determinan los prolegómenos de la creación artística. El objetivo de Camilian con su *Via Crucis Atomicæ* es ofrecer respuestas a las preguntas de algunos jóvenes[35] sobre el origen, el sentido, la presencia y la acción del mal en la sociedad del siglo XX. Estas respuestas se materializan en la creación gráfico plástica de 57 obras realizadas en témpera y técnicas mixtas sobre papel.

35 Las inquietudes y preguntas de los jóvenes dirigidas a Camilian durante el Meeting de Rimini de 1983, tendrán las respuestas en la exposición del *Via Crucis Atomicæ* presentada al Meeting el lunes 26 de agosto de 1985. Camilian escribe en su autobiografía: "Al Meeting di Rimini i giovani non si accontentarono della critica alle utopie. Volevano guardare aldilà del placoscenico delle grandi idee per capire che cosa era accaduto nell'intimo della coscienza dell'uomo per arrivare al degrado morale di oggi. Ho affrontato questo tema in una mostra […] intitolata *Via Crucis Atomicæ*"; DEMETRESCU, Camilian, *Exil…* p. 146.



Fig. 22, izq. *Rostro de Cristo*. Georges Rouault. 1937. The Cleveland Museum of Art, https://www.clevelandart.org/art/1950.399#additional-views/0
Fig. 23, dcha. *I estación: Jesús es condenado a muerte*. Camilian Demetrescu. 1985. Litografía. Foto del autor

Al igual que en el cuaderno anterior, también en este se observan las dinámicas de investigación, estudio, análisis y síntesis que preceden, preparan y definen la praxis creativa del artista rumano.

5. Consideraciones finales

La información contenida en la documentación manuscrita de Camilian Demetrescu resulta esencial para comprender al artista en su totalidad: su figura, su obra, su mensaje y legado, así como el contexto histórico y sociopolítico en el que desarrolló su actividad. Su labor como investigador y estudioso de la historia del arte medieval y del lenguaje simbólico del arte románico contribuye a la divulgación y puesta en valor del patrimonio cultural. Asimismo, los conocimientos adquiridos a lo largo de sus estudios se integran como elementos estructurales en su práctica artística.

La acción poliédrica del artista rumano se manifiesta en todas sus producciones. Actualiza y reutiliza símbolos medievales y mitos antiguos para configurar un léxico visual capaz de comunicar su mensaje al hombre con-

temporáneo mediante imágenes, esculturas, ciclos y parábolas multimediales.

Los apuntes y aclaraciones, corroborados por los dibujos correspondientes, ofrecen al investigador los elementos necesarios para comprender el camino recorrido por Camilian en la consecución de sus objetivos. De este análisis se desprenden dos aspectos fundamentales: en primer lugar, la profundización en el conocimiento de los mensajes simbólicos legados por los maestros del arte románico; en segundo lugar —por cronología, no por importancia—, la actualización del código románico para el siglo XXI mediante una estética renovada, fruto de años de investigación en distintos ámbitos de la creación artística.

Desde su abandono del arte abstracto a finales de los años setenta, Camilian se dedicó al estudio y aplicación de nuevas formas de creación con un objetivo único: hablar al hombre contemporáneo con la misma profundidad y vehemencia que los maestros de los Pórticos de la Gloria y del Juicio Final, transmitiendo un mensaje destinado al hombre del siglo XXI.

Bibliografía

BALTRUŠAITIS, Jurgis, *Arte sumera, arte romanica*, Milano, Adelphi, 2006.

BLÁZQUEZ, José María, *Cristianismo y mitos clásicos en el arte moderno*, Madrid, Ediciones Anaya S. A., 2009.

BRUSCHI, Arnaldo, *L'antico, la tradizione, il moderno. Da Arnolfo a Peruzzi, saggi sull'architettura del Rinascimento*, a cura di Maurizio Ricci e Paola Zampa, Milano, Electa, 2004.

BYRON, Lord, *Caín. Misterios del antiguo testamento*, Madrid, Serafín Landaburu, 1873, https://ia902803.us.archive.org/33/items/cainmisteriosdel00byro/cainmisteriosdel00byro.pdf

CESAREO DE ARLÉS, *Comentario al Apocalipsis*, Madrid, Ciudad Nueva, 1994.

CONTI ANGELI, Tonino, "Camilian Demetrescu. Cuadernos. Viaje a España y metánoia (1979)", *Santander. Estudios de Patrimonio*, 5 (2022), pp. 241–266, https://doi.org/10.22429/Euc2022.sep.05.10

CHAMPEAUX, Gérard de y STERCKS, Sébastien, *Introduction au monde des symboles*, Saint-Léger-Vauban, Zodiaque, 1980.

CHARBONNEAU LASSAY, Louis, *Le Bestiaire de Christ I y II*, Bruges, Desclée / de Brouwer, 1940.

CRETI, Luca, *In marmoris arte periti. La bottega cosmatesca di Lorenzo tra il XII e il XIII secolo*, Roma, Quasar, 2009, https://archive.org/details/in-marmoris-arte-periti-la-bottega-cosm/page/n3/mode/2up

DAVY, Marie-Madeleine, *Initiation a la symbolique romane (XII^e siècle), Nouvelle édition de l' 'Essai sur la symbolique romane'*, Paris, Flammarion, 1977.

DEMETRESCU, Camilian, *Il simbolo nell'arte romanica: Solstizio eterno*, Rimini, Il Cerchio, 1997, 2 vols.

DEMETRESCU, Camilian, *Exil. Le prove del labirinto*, Rimini, Il Cerchio, 1995.
ESTANG, Luc, *Le jour de Caïn*, Paris, Éditions du Seuil, 1967.
GALE, Matthew y SIDLINA, Natalia (eds.), *Natalia Goncharova*, Venezia, Marsilio, 2019, (exposición a cargo de Ludovica Sebregondi).
GARCÍA DE CARPI, Lucía, "Imágenes milenaristas en el arte de vanguardia", *Anales de Historia del Arte*, 13 (2003), pp. 269-285, https://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/view/ANHA0303110257A
GONCHAROVA, Natalia, *Misticheskīe obrazy voĭny: 14 litografiĭ* [Imágenes místicas de guerra. 14 litografías], Moskva [Moscú], Izd. V. N. Kashina, 1914, https://archive.org/details/gri_000r33125010901011/page/n3/mode/2up
GRAVES, Robert y PATAI, Raphael, *I miti ebraici*, Milano, Longanesi, 1980.
GUÉNON, René, *El Reino de la cantidad y los signos de los tiempos*, Barcelona, Paidos, 1997.
KISELEV, Mikhail F., "Segei Romanovich. Arte y vida", *Academia*, 4 (2023), DOI: 10.37953/2079-0341-2023-4-1-568-576
LEONE, Massimo, "Semiotiche del volo de Caino", en PONZO, Jenny y CHIAIS, Eleonora (eds.), *Il sacro e il corpo*, Milano, Mimesis, 2022, pp. 33-48, https://www.mimesisedizioni.it/download/15408/af3305f9e926/ponzo-il-sacro-e-il-corpo_oa.pdf
RASPI SERRA, Joselita, *La Tuscia romana, un territorio come esperienza d'arte: evoluzione urbanistico-architettonica*, Roma, Banco di Santo Spirito, 1972.
SCHWARZ, Arturo; MARAGONARI, Renzo y FERLISI, Gianfranco, *Avanguardie russe dal cubofuturismo al suprematismo*, Mantova, Provincia di Mantova / Casa del Mantegna, 2013, https://archive.org/details/aa.-vv.-avanguardie-russe.-dal-cubofuturismo-al-suprematismo.-catalogo-2013/page/n2/mode/1up
VOLLI, Ugo, "Il corpo nella tradizione ebraica. Non ostacolo allo spirito, ma strumento semiótico", en PONZO, Jenny y CHIAIS, Eleonora (eds.), *Il sacro e il corpo*, Milano, Mimesis, 2022, pp. 15-31, https://www.mimesisedizioni.it/download/15408/af3305f9e926/ponzo-il-sacro-e-il-corpo_oa.pdf

De la corte al altar: el Peinador de la Reina de Olvés (Zaragoza), mueble de ámbar báltico

From court to altar: the Queen's Cabinet of Olvés (Zaragoza), a piece of Baltic amber furniture

José Luis Cortés Perruca

UNED Calatayud
Plaza de San Juan el Real, 1. 50300 – Calatayud
joscortes@calatayud.uned.es
ORCID: https://orcid.org/0009-0006-1843-9240
Fecha de envío: 18/5/2026. Aceptado: 7/9/2026
Referencia: *Santander. Estudios de Patrimonio*, 9 (2026), pp. 467-494.
DOI: https://doi.org/10.22429/Euc2026.sep.09.13
ISSN-L e ISSN 2605-4450 (ed. impresa) / ISSN 2605-5317 (digital)

Resumen: El presente trabajo estudia el denominado Peinador de la Reina, conservado en la iglesia parroquial de Olvés (Zaragoza), una singular manufactura de ámbar reutilizada desde el siglo XVIII como urna del monumento de Jueves Santo. El análisis formal y técnico de la pieza, su comparación con muebles similares conservados en Dresde y Malbork, junto con la documentación inédita del archivo parroquial y las fuentes diplomáticas relativas a las relaciones entre Carlos III y el sultán de Marruecos, permiten plantear la hipótesis de que el mueble formó parte de los circuitos cortesanos europeos como regalo diplomático antes de su incorporación al patrimonio religioso de Olvés.

Palabras clave: Peinador de la Reina; mueble de ámbar; ámbar báltico; regalos diplomáticos; Carlos III; Marruecos, Dánzig, Gdansk.

Abstract: This article examines the so-called Queen's Dressing Cabinet, preserved in the parish church of Olvés (Zaragoza), a remarkable amber artefact that has been reused since the eighteenth century as a Holy Thursday Monument (Easter Sepulchre). The formal and technical analysis of the piece, its comparison with similar examples preserved in Dresden and Malbork, together with previously unpublished documentation from the parish archive and diplomatic sources concerning relations between Charles III and the Sultan of Morocco, support the hypothesis that the cabinet once formed part of European courtly exchange networks as a diplomatic gift before being incorporated into the religious heritage of Olvés.

Keywords: Queen's Dressing Cabinet; amber cabinet; Baltic amber; diplomatic gifts; Charles III of Spain; Morocco, Danzig, Gdańsk.

*****



Fig. 1. *Peinador de la Reina fotografiado antes de su restauración en la ermita de la Virgen del Milagro*. Taller de Dánzig / Gdansk. H. 1750. Olvés (Zaragoza). Foto del autor

1. Introducción

Olvés es una pequeña localidad de la comarca de Calatayud, en la provincia de Zaragoza, situada en las estribaciones del Sistema Ibérico, entre los valles del Jalón y del Jiloca. El núcleo urbano se organiza en torno a la iglesia parroquial de Santa María, levantada sobre la zona más elevada del caserío y visible desde buena parte del entorno.

Aunque se documenta la construcción de una iglesia entre los siglos XVI y XVII, en el solar del antiguo castillo,[1] se necesitó reformarla en el primer cuarto del siglo XVIII y el templo actual hubo que rehacerlo tras el terremoto de Lisboa —ocurrido el 1 noviembre de 1755—. El nuevo edificio se consagró en 1767,[2] pero desde finales del siglo XIX sufrió un progresivo deterioro

1 MENJÓN RUIZ, María Sancho, "Estudio documental sobre la iglesia de Olvés", *Seminario de Arte Aragonés*, XLII-XLIII (1990), pp. 47-65; CORTÉS PERRUCA, José Luis y MAÑAS BALLESTÍN, Fabián, *Olvés. Historia, patrimonio y tradición*, Olvés, Ayuntamiento de Olvés, 2018, p. 22.

2 CORTÉS PERRUCA, José Luis y MAÑAS BALLESTÍN, Fabián, *Olvés*..., pp. 22-23.

estructural que provocó su cierre al culto en 1987. Entonces se trasladaron parte de sus bienes muebles a la ermita de la Virgen del Milagro y a otras dependencias municipales.[3]

Entre los objetos que se custodian en esta ermita destaca el denominado Peinador de la Reina (Fig.1) una excepcional pieza de ámbar cuya calidad artística y rareza contrastan con la modestia del entorno rural donde ha permanecido conservada. La existencia de este tipo de objetos demuestra cómo numerosas iglesias de la denominada "España vaciada" a pesar de expolios, enajenaciones y el abandono de los pueblos aún guardan auténticos tesoros históricos y artísticos dignos de las mejores colecciones museísticas.[4]

2. El Peinador de la Reina

Este es el nombre con el que tradicionalmente conocen los habitantes de Olvés esta pieza que constituye una de los objetos más singulares y excepcionales del trabajo del ámbar conservadas actualmente en Aragón y, probablemente, en España. Utilizado durante siglos como urna eucarística para el monumento de Jueves Santo en la iglesia parroquial de Santa María de Olvés y, desde su cierre, en la ermita de la Virgen del Milagro. En ambos lugares el mueble pasó inadvertido para quienes realizaron diferentes inventarios, publicados o no, en la segunda mitad del siglo XX.[5]

Se trata de un pequeño armario de aparato (73 × 63 × 27 cm) realizado en madera de tilo y roble revestido íntegramente por placas de ámbar opaco

3 CRIADO MAINAR, Jesús y CANTOS MARTÍNEZ, Olga, *El retablo mayor de Santa María de Olvés. Las claves del Renacimiento en la comarca de Calatayud*, Calatayud, Centro de Estudios Bilbilitanos-Institución Fernando el Católico, 2018, pp. 9-10.

4 CORTÉS PERRUCA, José Luis, "De lo sacro y lo divino. Bordados orientales en iglesias de la diócesis de Tarazona", *Ars & Renovatio*, 7 (2019,) pp. 494-495.

5 El mueble no aparece recogido ni en el *Catálogo Monumental de Zaragoza* de Francisco Abbad Ríos, ni en el inventario mecanografiado del Arciprestazgo de Calatayud redactado en 1969 por Carlos Domínguez Lafuente y José Galindo Antón —consultado por el autor gracias a la cortesía de José Galindo—, ni tampoco en el *Inventario artístico de Zaragoza y su provincia. Partido judicial de Tarazona*, realizado por Begoña Arrúe Ugarte con la colaboración de Francisco Gestal Tofé, Ismael Gutiérrez Pastor y Victoria Sotes Rodríguez entre 1980 y 1981. La primera referencia publicada sobre la pieza aparece en CORTÉS PERRUCA, José Luis y MAÑAS BALLESTÍN, Fabián, "El peinador de la reina", en *VIII Encuentro de Estudios Bilbilitanos. Calatayud y Comarca de Calatayud, 12, 13 y 14 de noviembre de 2010*, vol. I, t. I (Arte, Geografía y Antigüedad), Calatayud, Centro de Estudios Bilbilitanos, 2011, pp. 97-108. Posteriormente el mueble fue estudiado con mayor profundidad por los mismos autores en "Cabinet denominado El peinador de la Reina / Armario contenedor del cabinet. Olvés", en CALVO RUATA, José Ignacio (coord.), *Joyas de un Patrimonio IV. Estudios*, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, 2012, pp. 393-399, y más tarde en CORTÉS PERRUCA, José Luis y MAÑAS BALLESTÍN, Fabián, *Olvés...*, pp. 145-152.



Fig. 2. *Peinador de la Reina, cerrado*. Taller de Dánzig. H. 1750. Museo de la Colegiata de Santa María de Calatayud, en depósito. Foto: cortesía de Luis María García, Asoc. Torre Albarrana de Calatayud

y traslúcido ensambladas sobre la estructura mediante un complejo trabajo de corte, adaptación y pulimento.[6]

Exteriormente, la pieza presenta una estructura similar a un pequeño tocador cerrado con dos puertas abatibles cuya parte superior configura, al cerrarse, un elegante perfil mixtilíneo adaptado a una cornisa moldurada. Sobre ella se dispone una perinola central acompañada de cuatro pequeños remates esféricos,[7] mientras que la parte inferior incorpora dos pequeños cajones separados mediante un plinto moldurado. El mueble se alza sobre cuatro piezas de ámbar circulares de reciente factura (Fig. 2).

Al abrir las puertas, el interior evidencia una compleja estructura, organizada en torno a una hornacina central rematada con un arco engolado. Dispuestos en torno a este núcleo se encuentran cajoncitos, de distintos tamaños y formas, configurados según un estricto principio de simetría bilateral, propio de los muebles de gabinete destinados a la custodia de objetos preciosos, documentos o piezas de reducido formato (Fig. 3). Mientras que las hojas

6 CORTÉS PERRUCA, José Luis y MAÑAS BALLESTÍN, Fabián, "Cabinet denominado...", p. 394; ORDÓÑEZ GODED, Leticia, "La restauración de un excepcional mueble de ámbar: el peinador de la reina de Olvés", en *Materials singulars aplicats al moble*, Barcelona, Associació per a l'Estudi del Moble i Museu de les Arts Decoratives, 2013, pp. 95-97, donde se describen los materiales constitutivos del mueble y el proceso de restauración realizado por el equipo Arcaz Restauración.

7 Cuando se localizó el mueble no tenía patas de apoyo, en la restauración realizada por Arcaz Restauración se le añadieron unas de ámbar procedentes de una esfera moderna de este material donada por José María Valero Suarez.



Fig. 3. *Peinador de la Reina, abierto*. Taller de Dánzig. H. 1750. Museo de la Colegiata de Santa María de Calatayud, en depósito. Foto: cortesía de Luis María García

de las puertas conservan sus espejos biselados originales, el compartimento central ha sufrido una modificación. Diseñado en origen con una tipología próxima a la de un joyero y tocador cortesano, fue posteriormente adaptado para uso litúrgico y se eliminó la decoración del espacio central.

El peinador de Olvés sigue, como hemos visto, la estructura y decoración característicos de los muebles alemanes de los siglos XVII y XVIII que estudió y definió Pelka.[8] La excepcionalidad de la pieza reside fundamentalmente en el sofisticado empleo del ámbar como revestimiento decorativo. El

8 PELKA, Otto, *Bersstein*, Berlín, Richard Carl Schmidt & Co., 1920, pp. 64-69. El autor señala que los gabinetes conservados en Berlín, Braunschweig y Dresde presentan la forma habitual de los *cabinets* barrocos: un cuerpo superior, cerrado mediante dos puertas, que descansa sobre un cuerpo inferior de cuatro patas y dispone sus cajones y compartimentos alrededor de un nicho central. La cornisa del ejemplar de Braunschweig está coronada por las personificaciones de Caritas, Justitia y Fides, mientras que la del gabinete de Berlín presenta dos *putti* y una figura de Pomona.



Figs. 4-7. *Detalles del Peinador de la Reina*. Taller de Dánzig. H. 1750. Museo de la Colegiata de Santa María de Calatayud, en depósito. Fotos: cortesía de Luis María García

mueble se construye con piezas de ámbar que siguen la técnica de la intarsia que tuvo en Alemania un desarrollo muy notable desde el comienzo de la Edad Moderna.[9] La combinación de distintas tonalidades, desde amarillos dorados hasta ocres oscuros y tonos melados translúcidos, produce un intenso efecto cromático que varía según la incidencia de la luz, otorgando al conjunto una apariencia suntuosa y una notable riqueza visual acentuada por la alternancia de placas translúcidas y opacas de ámbar.

Los cabujones y aplicaciones de ámbar traslúcido aparecen decorados mediante incisiones realizadas en su reverso con representaciones de pájaros, paisajes, motivos florales, vegetales y figurativos. Estas piezas fueron adheridas sobre láminas de latón generando fondos dorados que potencian los efectos de luminosidad, transparencia y profundidad visual. Paneles laterales y puertas, están decorados con grecas ornamentales entrelazadas que

9 PELKA, Otto, *Bersstein...*, p. 68. Destaca que la moda de recubrir muebles con mosaicos de ámbar fue una expresión de lujo y exclusividad que alcanzó especial difusión entre la nobleza europea durante los siglos XVII y XVIII.



Figs. 8-9, arriba y abajo, izq. *Detalles del Peinador de la Reina, abierto*. Taller de Dánzig. H. 1750. Museo de la Colegiata de Santa María de Calatayud, en depósito. Fotos: cortesía de Luis María García
Fig. 10, abajo, dcha. *Vista de la ciudad de Kaunas, fragmento de la obra Ángel Custodio*. Andreas Romanowski, H. 1680. Museo de la Archidiócesis de Kaunas

enmarcan los cabujones tallados. La decoración está organizada siguiendo un cuidado esquema de equilibrio decorativo (Figs. 4-7).

Tanto la organización arquitectónica del conjunto como el empleo de cabujones grabados, perfiles mixtilíneos, fondos metálicos y placas translúcidas encuentran estrechos paralelos en diversas manufacturas europeas realizadas en ámbar entre los siglos XVII y XVIII[10] en los talleres alemanes de Lübeck a Königsberg (hoy Kaliningrado) que incluyen Gdansk (antigua Dánzig),[11] centros de elaboración de estos objetos de lujo.

10 KAPPEL, Jutta, *Bernsteinkunst aus dem Grünen Gewölbe*, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, 2005 cats. 8 y 13; SOBECKA, Anna, "The Sea as Theme in Amber Art. New Thoughts on the Malbork Maucher Casket", *Porta Aurea*, 23 (2024), pp. 145-148; CORTÉS PERRUCA, José Luis y MAÑAS BALLESTÍN, Fabián, "Cabinet denominado…", pp. 396-398.

11 Pelka destaca como centros de producción a las siguientes ciudades alemanas: Lübeck, Stolpa (Stolp/Slupsk), Kolberg (Kolobrzeg), Köslin (Koszalin), Dánzig, Elbing (Elblag) y Kö-

La presencia de dos cabujones traslúcidos del Peinador de la Reina, grabados con representaciones de embarcaciones del tipo coca báltica, constituye un indicio sobre el origen del peinador. En uno de ellos, además de la nave, se representa un paisaje fluvial o marítimo presidido por una construcción de aspecto fortificado situada a orillas del mar.

Aunque no es posible identificar con certeza el enclave representado, la escena remite al paisaje marítimo y comercial característico de los puertos bálticos y a las embarcaciones que frecuentaban sus fondeaderos que no solo aparecen en el mueble de Olvés sino que también hemos localizado en otras manufacturas similares conservadas en otras colecciones. (Figs. 8-9).

Especialmente sugerente resulta la comparación del cabujón que muestra una coca en un puerto con la panorámica conservada en el lienzo *Ángel de la Guarda* de Andreas Romanowski, tradicionalmente identificada con la ciudad de Kaunas (Lituania) en la que aparecen navegando embarcaciones similares[12] (Figs. 9-10).

Esta relación adquiere especial interés si se tiene en cuenta que Kaunas mantuvo estrechos vínculos comerciales con Dánzig[13], uno de los principales centros europeos de producción y comercio de objetos de ámbar durante la Edad Moderna.[14] Ambas ciudades formaban parte de una misma red mercantil articulada por la Liga Hanseática y conectada a través de la cuenca del Nemunas y de las rutas fluviales que comunicaban el interior de Lituania

---

nigsberg; PELKA, Otto, *Bersstein*..., pp. 15 y 41. La gilda o gremio de maestros del ámbar de Lübeck existía desde el siglo XIV y en el siglo XVIII contaban con gildas propias las ciudades bálticas alemanas citadas con anterioridad; PELKA, Otto, *Die Meister der Bersteinkunst*, Leipzig, Karl W. Hiersemann, 1918, pp. 8-32 que incluye largas relaciones de maestros desde el siglo XIV al XVIII, así como datos de la actividad de algunos artistas con aportación de trazas y comentarios sobre algunas piezas.

12 Sobre la identificación de la vista urbana representada en el lienzo *Ángel de la Guarda* con la ciudad de Kaunas y su relación con las principales panorámicas históricas de la ciudad, ALMONAITYTĖ-NAVICKIENĖ, Vaida y ŠINKŪNAITĖ, Laima, "Angelo Sargo mįslė", *Darbai ir Dienos*, 26 (2001), pp. 30-35, donde las autoras comparan la escena pintada por Andreas Romanowski con las vistas de Tomas Makovskis y Napoleón Orda, destacando la presencia de embarcaciones, murallas y edificios característicos del paisaje urbano báltico.

13 Dánzig (Danzig en alemán) es la adaptación germana de Danzc / Gdanzc y se utilizó desde el siglo XIII al XX, hoy Gdansk (Polonia).

14 En el Peinador de la Reina se conservan al menos tres cabujones con representaciones de embarcaciones e instalaciones portuarias. Uno de ellos pudo ser fotografiado cuando se encontraba desmontado. Para un ejemplo similar, véase CLARK, Neil D. L., *Amber, Tears of the Gods*, Edinburgh, Dunedin Academic Press, 2010, p. 41, donde se reproduce el detalle de un cabujón con un paisaje y una embarcación, realizado mediante la técnica del *églomisé*, perteneciente a una arqueta del siglo XVII conservada en el Museo del Castillo de Malbork (Muzeum Zamkowe).

con los grandes puertos del Báltico.[15] Desde finales del siglo XIV estos intercambios favorecieron no solo la circulación de materias primas y mercancías, sino también la difusión de modelos artísticos, repertorios ornamentales e influencias culturales comunes a todo el ámbito báltico. Bajo esta perspectiva, el cabujón del mueble de Olvés no debe interpretarse necesariamente como la representación de una ciudad concreta, pero es un indicio más que vincula la pieza con el ámbito cultural del Báltico.[16]

3. El ámbar en Europa: Dánzig y las manufacturas bálticas

El ámbar constituyó desde la Antigüedad uno de los materiales más apreciados de Europa septentrional, tanto por sus cualidades físicas como por el fuerte componente simbólico y suntuario asociado a su posesión.[17] Las principales rutas comerciales que conectaban las costas del Báltico con el Mediterráneo, conocidas tradicionalmente como la *ruta del ámbar*, permitieron ya desde época romana la circulación de esta resina fósil hacia los grandes centros de poder europeos.[18] Las fuentes clásicas mencionan incluso expediciones organizadas durante el gobierno de Nerón para abastecer de ámbar los mercados romanos, circunstancia que evidencia el valor concedido a este material desde época antigua.[19]

A partir del siglo XVII, coincidiendo con el auge de las monarquías absolutas y el desarrollo del coleccionismo cortesano europeo, el trabajo del ámbar alcanzó un extraordinario grado de sofisticación técnica y artística en Dánzig y Königsberg, favorecidas tanto por su proximidad a las principales zonas de extracción como por una sólida tradición artesanal.[20]

---

15 ŽIEMELIS, Darius, "The Structure and Scope of the Foreign Trade of the Polish–Lithuanian Commonwealth in the 16th to 18th Centuries: The Case of the Grand Duchy of Lithuania", *Lithuanian Historical Studies*, 17/1 (2012), pp. 91-123, sobre las relaciones comerciales establecidas entre las ciudades del interior de Lituania y los puertos bálticos de Dánzig y Königsberg, a través de los cuales circularon mercancías, modelos artísticos y manufacturas de lujo destinadas a los mercados europeos.

16 SOBECKA, Anna, "Baltic Amber in Culture", en SZADZIEWSKI, Ryszard; PYTLOS, Roman y SZWEDO, Witold (eds.), *Baltic Amber. Treasure of the Bay of Gdańsk*, Gdańsk, Muzeum Bursztynu, 2006, pp. 77-93; GRIMALDI, David A., *Amber. Window to the Past*, [New York], Harry N. Abrams, 2003, pp. 21-29.

17 SOBECKA, Anna, "Baltic Amber in Culture...", pp. 77-84.

18 PELKA, Otto, *Bersstein*..., pp. 27-35; SZADZIEWSKI, Ryszard; PYTLOS, Roman y SZWEDO, Witold (eds.), *Baltic Amber*…, pp. 3-5; GRIMALDI, David A., *Amber*..., pp. 21-29.

19 GRIMALDI, David A., *Amber*..., p. 157, donde se recoge la noticia transmitida por las fuentes clásicas acerca de la expedición organizada durante el mandato de Nerón para obtener ámbar en las costas bálticas.

20 SOBECKA, Anna, "Baltic Amber in Culture…", p. 89.



Figs. 11-12, arriba. *Cabinet de ámbar, cerrado y abierto.* Johann Georg Zernebach, H. 1714-1724, Dánzig (Polonia). Catálogo núm. C. 706-1909. © Victoria & Albert Museum, Londres

Figs. 13-14, abajo. *Cabinet de ámbar del rey Stanislaw August Poniatowski, cerrado y abierto*. H. 1730-1740, Dánzig. © Muzeum Zamkowe, Malbork (Polonia)

Dánzig desempeñó un papel especialmente destacado y su producción estuvo estrechamente vinculada tanto al comercio marítimo como a las cortes centroeuropeas, generando una intensa circulación de objetos suntuarios destinados al regalo diplomático, las *Kunstkammern* o gabinetes de curiosidades aristocráticas. En este contexto surgieron los denominados *Schapps* o



Figs. 15-16. *Cabinet de ámbar del elector Federico Augusto III de Sajonia, cerrado y abierto.* H. 1725. Königsberg /Kaliningrado (Prusia Oriental / Rusia). Gentileza de la dra. Jutta Kappel. © Historisches Grünes Gewölbe. Dresde, https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/194861

cabinets de ámbar, pequeños muebles concebidos no solo como objetos funcionales, sino también como auténticas piezas de representación cortesana.[21]

La culminación monumental de esta tradición fue la célebre Cámara de Ámbar, concebido a comienzos del siglo XVIII para el palacio de Charlottenburg por encargo de Federico I de Prusia, ejecutado por maestros especializados vinculados a los talleres de Dánzig —Gottfried Turau y Ernst Schacht—, que colaboraron con el artista danés Gottfried Wolfram. El conjunto combinaba paneles de ámbar tallado, espejos, molduras doradas y complejas composiciones arquitectónicas destinadas a multiplicar los efectos lumínicos y escenográficos del espacio. En 1716, Federico Guillermo I lo regaló al zar Pedro el Grande como presente diplomático entre las cortes prusiana y rusa, convirtiéndose desde entonces en uno de los mayores símbolos del lujo cortesano europeo.[22]

El Peinador de la Reina presenta claros paralelos formales, técnicos y tipológicos con diversos muebles de ámbar conservados en algunas de las más importantes colecciones europeas. Entre ellos destacan los ejemplares del

21 SOBECKA, Anna. "Baltic Amber in Culture...", pp. 77-79; SOBECKA, Anna, "The Sea…", pp. 146-152.

22 PELKA, Otto, *Bersstein...*, pp. 62-67; RICE, Patty C., "The 2003 Reopening of the Amber Room, Tsarskoye Selo, near St. Petersburg, Russia", *Rocks & Minerals*, 79/5 (2004), pp. 302-304; GRIMALDI, David A., *Amber…*, pp. 186-191.

Victoria & Albert Museum de Londres (Figs. 11-12) y del Museo del Castillo de Malbork —la antigua Marienburg, sede de la Orden Teutónica y uno de los principales centros históricos del ámbito prusiano-báltico— (Figs. 13-14). El parecido es muy marcado con un mueble perteneciente a las colecciones de la Historisches Grünes Gewölbe de Dresde (Figs. 15-16).

Las investigaciones más recientes realizadas durante la restauración del mueble conservado en el Victoria & Albert Museum han permitido comprender con mayor precisión las técnicas decorativas empleadas por los talleres de Gdansk gracias a su estudio comparativo con otro similar, conservado en el Museo del ámbar de Gdansk (Museum Gdańska/Muzeum Bursztynu) y firmado por Johann Georg Zernebach el 28 de julio de 1724. Las investigaciones han permitido identificar el origen de buena parte de las escenas representadas en los cabujones labrados del mueble conservado en el V&A. Están tomadas de repertorios emblemáticos impresos, entre ellos los *Trecenta Selecta ingenii acumine & doctrinae utilitate praestantia emblemata* de Jeremias Wolff, Augsburgo, 1714, confirmando el empleo de modelos gráficos comunes en las manufacturas de ámbar de Gdansk durante el primer cuarto del siglo XVIII.[23] La decoración de cabujones con grabados diversos pudo ser propiciada por la existencia de piezas de ámbar con insectos en su interior y la difusión de publicaciones como la de Athanasius Kircher sobre la presencia de aves y vegetales en piedras fósiles, y sus comentarios sobre reproducciones de insectos en trozos de ámbar que acompañó de grabados.[24]

---

23 Victoria & Albert Museum, *Revealing the secrets of an amber cabinet* (estudio publicado con motivo de la restauración e investigación del gabinete de ámbar), donde se documenta la comparación técnica con el *cabinet* firmado por Johann Georg Zernebach en el Museo del ámbar de Gdansk (Museum Gdańska/Muzeum Bursztynu). Se observó una misma ejecución de los cabujones que están grabados sobre el reverso y aplicados sobre láminas metálicas reflectantes. también se identificaron diversas escenas procedentes de WOLFF, Jeremias, *Trecenta Selecta ingenii acumine & doctrinae utilitate praestantia emblemata 25 Tabulis aereis incisa*, Augsburg, Jeremias Wolff / Peter Detleffsen, 1714.

24 Véase, KIRCHER, Athanasius [KIRCHERI, Athanasii], *Mundus subterraneus. Tomus II. In V libros digestus, quibus mundi subterranei fructus exponuntur*, Amstelodami, Ex Officina Janssonio - Waesbergiana, 1678 [primera edición 1665 con un número menor de ilustraciones], pp. 31-39 (Libro VIII. Sectio II, De lapidibus, caput IX, ("Figuras Mathematicae & omnis generis instrumenta a Natura in lapidibus depicta") y, sobre todo, 77-79 (Libro VIII, Sectio III, De Asbesto, Succino, caeterisque bituminosis gummium floribus, nec non de iis fossilibus quae mirandis virtutibus pollent, caput III, De Electro seu Succino, vulgo Ambra,) donde comenta que en su Museo de maravillas tenía varios fragmentos de ámbar con moscas, hormigas... y reproduce una pieza de ámbar de medio palmo de longitud con una lagartija que pertenecía a Augusto II o el Joven (1579-1666) duque de Brunswick-Lüneburg, y también incluye dos láminas a página completa con otras piezas de ámbar con insectos, vegetales y pequeños anfibios, pp. 80-81. También, SENDELIO, Nathanaele, *Historia succinorum corpora aliena involventium et naturae opere pictorum et caelatorum ex Augustorum I et II cimeliis Dresdae conditis*, Lipsiae [Leipzig], Fridericum Gleditschium, 1742, que catalogó y reprodujo en grabados la colección de

El mueble de Olvés presenta una serie de cabujones grabados especialmente significativos desde el punto de vista iconográfico (Figs.17-20) extraídos de la obra de Wolf. En ellos aparecen representados diversos corazones —algunos flamígeros, otros alados o asociados a elementos vegetales—, motivos que remiten directamente al lenguaje simbólico de la literatura emblemática de los siglos XVII y XVIII. Pero también aparecen otros que permiten ampliar el repertorio de posibles fuentes gráficas utilizadas por los talleres bálticos, más allá de los *Trecenta Selecta* de Jeremias Wolff, y considerar obras de amplia difusión como los *Emblemata Sacra* de Daniel Cramer[25] (Figs. 22-24) publicados por primera vez en 1617 y vueltos a publicar en 1622, 1624 y 1627. Fueron reeditados y reutilizados sus emblemas y grabados en varias ocasiones durante los siglos XVII y XVIII. Aunque por el momento no es posible establecer una correspondencia exacta entre los cabujones y los emblemas, las afinidades temáticas y compositivas apuntan a la utilización de este tipo de repertorios como modelos iconográficos para la decoración de las placas grabadas de ámbar.

Como hemos visto, el mueble de Olvés guarda una gran afinidad con los de la Grünes Gewölbe de Dresde y el Museo del Castillo de Malbork.[26]

---

fragmentos de ámbar con todo tipo de insectos —abejas, moscas, mosquitos, mariposas, hormigas...— que reunieron en Dresde Federico Augusto I (1694-1733) y II (1733-1763), electores de Sajonia y reyes II y III de Polonia. Otras publicaciones alemanas tempranas sobre el ámbar: AURIFABRUM, Andream, *Succini Historia, Ein kurtzer: gründlicher Bericht, woher der Agtstein oder Börnstein ursprünglich komme*, Königsberg in Preussen, Hans Lufft, 1551; HARTMANN, Philippo Jacobo, *Succini Prussici physica & civilis historia: cum demonstratione ex autopsia & intimiori rerum experientia deducta*, Francofurti, Impensis Martini Hallervordi /Typis Johannis Andreae, 1677; HARTMANN, Philippo Jacobo, *Succincta succini Prussici historia et demonstratio*, Berolini [Berlín], Impensis Joh. Michael Rüdiger, 1699.

25 Cramer, teólogo luterano y predicador establecido en Stettin, Pomerania —hoy Szczecin (Polonia)—, publicó en 1617 la primera versión de sus emblemas religiosos con un título de manifiesto carácter polémico frente a la Compañía de Jesús: CRAMERO, Daniele, *Societas Iesu et Roseae crucis vera: Hoc est, Decades Quatuor Emblematum Sacrorum Ex sacra Scriptura, de dulcissimo nomine & cruce Iesu Christi*, Francofurti [Frankfurt am Main], Typis Nicolai Hoffmanni / Impensis Lucae Iennis, 1617. La obra fue posteriormente ampliada: CRAMER, Daniel [CRAMERUM, Danielem], *Emblemata sacra: hoc est, decades quinque emblematum ex sacra scriptura, de dulcissimo nomine & cruce Jesu Christi, figuris aeneis incisorum*, Francofurti [Frankfurt am Main], Luca Jennis, 1624. En esta edición, los emblemas recopilados por Cramer fueron acompañados por epigramas latino-alemanes de Conrad Bachmann y por versos franceses e italianos, tal como se indica en la propia portada y en el prólogo editorial. Sobre el repertorio general de la emblemática de los siglos XVI y XVII. Sobre la emblemática de la Edad Moderna: HENKEL, Arthur y SCHÖNE, Albrecht, *Emblemata, Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, Stuttgart, J. B. Metzler, 2013 (reed. J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung / Carl Ernst Poeschel Verlag). Sobre la emblemática jesuítica, CHORPENNING, Joseph (ed.), *Emblemata sacra. Emblem books from the Maurits Sabbe Library, Katholieke Universiteit Leuven*, Philadelphia, Saint Joseph's University Press, 2006.

26 KAPPEL, Jutta, *Bernsteinkunst...*, cats. 8 y 13; SOBECKA, Anna, "The Sea...", pp. 145-148.





Fig. 17, izq. *Cabujón de un cajón del Peinador de la Reina*. Foto: cortesía de Luis María García
Fig. 18, dcha. *Emblema "Sic est intus"*. WOLFF, Jeremias, *Trecenta selecta...*, p. 29, fig. 11





Fig. 19, izq. *Cabujón del Peinador de la Reina*. Foto: cortesía de Luis María García
Fig. 20, dcha. *Emblema "Semper idem"*. WOLFF, Jeremias, *Trecenta selecta...*, p. 29, fig. 7

Según Jutta Kappel, el mueble de Dresde fue realizado en Königsberg hacia 1730 e ingresó en las colecciones de Federico Augusto III de Sajonia (1696-1763), rey de Polonia como Augusto III y padre de María Amalia de Sajonia, futura reina de España por su matrimonio con Carlos III.[27] El llamado *cabinet Poniatowski* perteneció a Estanislao Augusto Poniatowski (1732-1798), rey de Polonia y Gran Duque de Lituania. Tras su abdicación en 1795 y su fallecimiento en 1798, el mueble fue vendido en Italia y adquirido por un aristócrata británico, permaneciendo durante generaciones en poder de la familia Carmont hasta que, en 1979, Barbara Carmont lo donó al citado museo. Su cuerpo central alberga una escultura de ámbar de la Virgen con el Niño, rea-

27 KAPPEL, Jutta, "Amber Works", en SYNDRAM, Dirk; KAPPEL, Jutta y WEINHOLD, Ulrike, *The Baroque Treasury at the Grünes Gewölbe Dresden*, Dresden, Deutscher Kunstverlag, 2006, pp. 274-275. Para la corte de Dresde trabajó Wilhelm Krüger, maestro de la talla en ámbar y marfil originario de Dánzig, quien desde 1711 estuvo empleado en la *Kunstkammer* palatina; falleció en 1740; PELKA, Otto, *Die Meister...*, pp. 30 y 34.

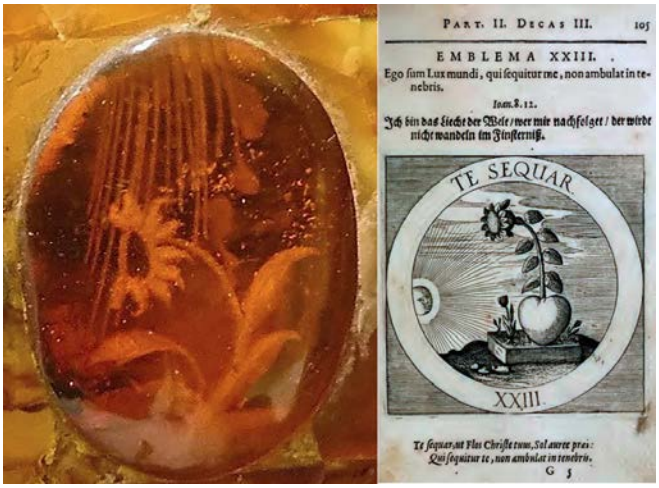


Fig. 21, izq. *Cabujón del Peinador de la Reina*. Foto: cortesía de Luis María García
Fig. 22, dcha. *Emblema XXIII*. CRAMER, Daniel, *Emblemata Sacra*..., Part II, p. 105



Fig. 23, izq. *Cabujón del Peinador de la Reina*. Foto: cortesía de Luis María García
Fig. 24, dcha. *Emblema XI*. CRAMER, Daniel, *Emblemata Sacra*..., Part I, p. 57

lizada en el siglo XVII, constituyendo uno de los ejemplos más sobresalientes de las manufacturas bálticas conservadas.[28]

La propiedad de ambos muebles pone de manifiesto que estas refinadas manufacturas de ámbar no fueron simples objetos de lujo, sino auténticos bienes de representación reservados a las más altas esferas del poder. Además, el carácter diplomático alcanzado por otras obras de ámbar como pequeñas figuras, altares privados, cajas, arquetas, espejos, tableros de ajedrez y backgammon, y, sobre todo, la Cámara de Ámbar, demuestra que

28 SOBECKA, Anna, "The Amber Cabinet of King Stanisław August Poniatowski in the Collection of the Malbork Castle Museum", en *Wawel Royal Castle and Malbork Castle Museum. Amber Works of Art*, Cracovia-Malbork, Wawel Royal Castle / Malbork Castle Museum, 2011, pp. 148-150.

desempeñaron un destacado papel como símbolos de prestigio dinástico y, en ocasiones, como valiosos presentes entre soberanos. Desde esta perspectiva, la estrecha relación formal y técnica que el Peinador de la Reina mantiene con estas piezas permite plantear la hipótesis de que su concepción original pudo estar vinculada al ámbito cortesano y a los canales internacionales de circulación de objetos suntuarios, antes de su posterior reutilización como urna *del monumento de Jueves Santo*. Pelka ha destacado que los reyes de Prusia encargaron piezas de ámbar como regalos para otras cortes extranjeras.[29]

4. El Peinador de la Reina: ¿de regalo de Estado a urna del monumento de Semana Santa?

Un inventario de los bienes de la iglesia de Olvés, conservado en el Archivo Diocesano de Tarazona, registra la llegada, en 1778, de una "preciosa urna" destinada al Monumento de Semana Santa: "En este año envió D. Antonio Bautista un cáliz con el nombre del Rey, Dios le guarde, de los que ofrece Su Magestad en la fiesta de Reyes, y la preciosa urna para poner al Santísimo en el Monumento."

Aunque el documento no describe la pieza, difícilmente puede dudarse de que la "preciosa urna" mencionada corresponde al mueble que estudiamos. El donante la envió junto con un cáliz limosnero que también se conserva.[30] Además, otro documento del archivo parroquial aporta noticias de la donación y de la procedencia del mueble, lo que nos permite reconstruir el recorrido del tocador desde la corte a la localidad zaragozana:

---

29 PELKA, Otto, *Die Meister...*, p. 45-46; PELKA, Otto, *Bersstein...*, p. 38.

30 El cáliz aparece recogido *en la Memoria de las alaxas, jocalías y ornamentos de la yglesia y sachristia en el día ocho de julio de 1775*; Archivo Diocesano de Tarazona [ADT], Olvés, Libro de inventario. El cáliz se conserva en la ermita de la Virgen del Milagro, en Olvés. Es de plata sobredorada, mide 28 x 15 x 8 cm. En el pie aparece el escudo real: *CAROLVS III DG HISPANIARVM REX VIRTUTE*.

Sobre los denominados cálices limosneros, entregados por la Corona española a través de la Real Limosna con motivo de la festividad de la Epifanía, véase: CRUZ VALDOVINOS, José Manuel "Cálices limosneros de los reyes españoles (siglo XIX)", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XVI (1979), pp. 393-407; MARTIN, Fernando A., "Capilla de Palacio y Monasterios de la Encarnación (Madrid) y de El Escorial. Cálices limosneros", *Reales Sitios*, 62 (1979), pp. 12-16; MONTALVO MARTÍN, Francisco Javier, "Cálices limosneros regios conservados en la Diócesis de Segovia" en RIVAS CARMONA, Jesús (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2006*, Murcia, Universidad de Murcia, 2006, pp. 471-494. ESTEBAN LÓPEZ, Natividad, "Cálices limosneros en la provincia de Guadalajara" en RIVAS CARMONA, Jesús (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2013,* Murcia, Universidad de Murcia, 2013, pp. 193-200; MIGUÉLIZ VALCARLOS, Ignacio, "Regalos regios a los templos guipuzcoanos. Cálices limosneros y otras piezas", en RIVAS CARMONA, Jesús (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2014*, Murcia, Universidad de Murcia, 2014, pp. 305-309.

"Donación de una alhaja 1778

Muy señores míos y de mi mayor estimación y aprecio: estoy muy gozoso de haver podido conseguir una Urna muy singular y exquisita para destinarla a que sirva de arca para venerar el Santisimo. el Jueves y Biernes Santo en esa nuestra Iglesia, ha dado mucho golpe a cuantos la han visto en esta corte, y a mi el mayor gusto en darla el mejor destino, la que presento ante Vuestras Mercedes con todo mi afecto, como buen patricio e hijo de ese pueblo, solo encargo a Vuestras Mercedes encarguen el mucho cuidado y aseo que necesita tal alaxa, pues de oro y de plata sería de más balor, pero no tan particular y exquisita como esta, y tener las circunstancias apreciables de haber sido regalo del Emperador de Marruecos al Rey Ntro Señor (que Dios guarde) y su Magestad la regaló a el Señor Marques de Grimaldi, por cosa particular de quien por medio de su secretario amigo mío la pude adquirir y componerla en la forma y disposición que Vuestras Mercedes verán y explicarán el modo de colocarla y usar de ella la nota adjunta. Espero que me hagan Vuestras Mercedes el favor de anotar esta dádiva a continuación de las de mi tío, que goce de Dios, dio a esa Santa Iglesia, esto sin que sea por vanidad ni fin particular alguno, solo para que sea emulación a otros hijos de ese Pueblo, en que sean bienechores como hijos de esa Iglesia; quedan en mi los vivos deseos, si Dios me da vida, en adquirir y hacer cuanto pueda por esa Iglesia, y todo el Pueblo; recivan Vuestras Mercedes mis verdaderas expresiones, y manden cuanto sea de su agrado, mi hermano hace esta por propia, y yo ruego a Dios que prospere y que la vida de Vuestras Mercedes dilatados años. Madrid y Marzo 12 de 1778.

BM de vms, su mas Afto. y sero. Capp.

Antonio Bautista y Monje (con otra letra)

Sres. Regente y Beneficiarios: muy sres. Mios".[31]

En el Archivo General del Palacio real de Madrid[32] se conserva el expediente de Antonio Bautista y Monje, quien fue nombrado sacristán de la capilla del palacio el 18 de julio de 1750. Sin embargo, en los *Quinque Libri* de la parroquia de Santa María de Olvés, correspondientes al período 1637-1737, se conserva la partida bautismal de José Antonio Bautista, nacido el 3 de julio de 1714, hijo legítimo de José Bautista y de Ana María Carrascón. Una anotación marginal, incorporada con posterioridad, consigna que "murió en Madrid en 9 de octubre de 1797, sacristán mayor de la Capilla Real".[33]

José Antonio Bautista Carrascón puede referirse a un familiar de Antonio Bautista y posiblemente por error se plasmó la fecha del óbito de Antonio Bautista y Monje y no la suya en la anotación marginal señalada. Seguramente se trata de dos miembros distintos de una misma familia, aunque quizá Antonio Bautista Carrascón fuera el tío al que Bautista y Monje se refiere

31 ADT, Olvés, 10, 17 -1. Carta de Antonio Bautista y Monje a los beneficiados de la iglesia de Olvés desde Madrid, 12 de marzo de 1778.

32 Archivo General del Palacio Real (Madrid), Caja 12397, expediente 65.

33 ADT, Olvés, *Quique Libri*, Tomo II (1637-1737), f. 149v.

como *"mi tío, que goce de Dios"*, lo que nos confirmaría que ya había fallecido en marzo de 1778 por lo que la nota añadida a la partida bautismal debe ser errónea, ya que data la muerte de Bautista Carrascón en 1797, año en el que habría fallecido Antonio Bautista y Monje.

La estrecha vinculación de Antonio Bautista y Monje con la Real Capilla queda corroborada por diversas fuentes contemporáneas. Así, el *Memorial Literario Instructivo y Curioso de la Corte de Madrid* (1788),[34] al describir los solemnes actos celebrados con motivo de la enfermedad y muerte de Carlos III, una década después de la llegada del peinador a Olvés.

La privilegiada posición de la familia Bautista[35] en la corte, tanto de Antonio como de Ignacio Bautista y Monje, facilitó que llegaran a Olvés otros objetos vinculados al entorno de la Capilla Real y de la propia Casa Real, varios libros encuadernados con el timbre de la Capilla Real, algunas casullas y "un faldón que sirvió en el bautismo del Infante de España y otro igual para hacer un manto a la Virgen de la Yglesia baja".[36]

La carta relata que el peinador había sido un presente del emperador de Marruecos al rey Carlos III, quien posteriormente lo había regalado al marqués de Grimaldi. Esta noticia resulta plenamente coherente con el contexto diplomático de la época, marcado por el estrechamiento de las relaciones entre la Monarquía Hispánica y el sultanato de Marruecos.[37]

Las embajadas marroquíes llegadas a Madrid adquirieron un marcado carácter ceremonial y fueron acompañadas de ricos presentes destinados a

---

34 *Memorial Literario Instructivo y Curioso de la Corte de Madrid*, tomo XV, Madrid, Imprenta Real, 1788 p. 534, con mención de nuestro personaje cuando la comitiva con el viático, tras pasar por el Salón de Embajadores, se introdujo en:

> "la pieza donde S. M: comía. Aquí se pusieron de rodillas los cantores de la Real Capilla, los Ayudas de Oratorio y otros. En la Sala más adentro hicieron lo mismo los Grandes, Confesores Reales, y Capellanes de Honor, y en la antecámara quedaron arrodillados sus Altezas y los Capellanes de Honor que llevaban el Palio. En la Real Cámara entraron el Excmo. Señor Patriarca con el Viatico, el Excmo. Señor Arzobispo de Toledo con el Farol, D. Joseph de llarraza, D. Melchor Borruel, Receptor de la Real Capilla, D. Juan Antonio Garcia Iñigo, Maestro de Ceremonias, y *D. Antonio Bautista, Sacristán* que llevaba la bolsa de los Corporales. A este tiempo llegó el Excmo. é Ilmo Señor D. Hipólito Vincenti, arzobispo de Corinto, y Nuncio de su Santidad en esta Corte, y tomó una vela".

35 ADT, Olvés, *Quique Libri*, Tomo III (1723-1823), ff. 24-25 con la partida de bautismo de Ignacio Bautitsta y Monje, nacido el 24 de abril de 1743. Aparece también en documentos de donación de algunos bienes a la iglesia de Olvés como hermano de Antonio Bautista y Monje.

36 Parte del vestido de la Virgen se conserva en la ermita de la Virgen de Milagro, citada como Yglesia Baja en el documento. Los lujosos misales encuadernados con el escudo de Carlos III y timbrados con las palabras Real Capilla, se encuentran en depósito en la Colegiata de Santa María de Calatayud. De ello dan cuenta CORTÉS PERRUCA, José Luis y MAÑAS BALLESTÍN, Fabián, Olvés. *Historia, patrimonio y tradición*, p. 156.

37 LOURIDO DÍAZ, Ramón, *Marruecos y el mundo exterior en la segunda mitad del siglo XVIII: relaciones político-comerciales del sultán Sidi Muhammad b. Abd Allah (1757-1790) con el exterior*, Madrid, Instituto de Cooperación con el Mundo Árabe, 1989.

manifestar el prestigio y la amistad entre ambos soberanos. Animales exóticos, tejidos orientales, perfumes, armas ricamente ornamentadas y otros objetos suntuarios formaron parte de estos intercambios diplomáticos, que despertaron una notable expectación en la sociedad cortesana española, pues los regalos constituían auténticos instrumentos de representación política y magnificencia regia.[38]

Entre ambas cortes circularon magníficos y suntuosos regalos y encargos expresamente solicitados por el sultán Sīdī Muḥammad B. 'Abd Allāh (1757-1790). Alfonso Pleguezuelo ha estudiado cómo, tras la visita a España del embajador extraordinario Aḥmad al-Ghazzāl en 1766, el sultán alauita encargó a la Corona española diversas carrozas y otros vehículos adaptados a sus necesidades, lo que confirma la compleja red de diplomáticos, altos funcionarios y artesanos que intervenía en la circulación de objetos de lujo entre Marruecos y España. [39]

El interés del sultán por los carruajes, las lámparas de cristal y otras manufacturas europeas debe entenderse en el marco del proceso de occidentalización experimentado por la corte alauí durante la segunda mitad del siglo XVIII. Educado por un tutor maronita y especialmente receptivo a las influencias europeas, Sīdī Muḥammad b. 'Abd Allāh promovió la adquisición de muebles y objetos suntuarios procedentes de Europa, circunstancia favorecida, además, por el ambiente cosmopolita de su corte y por la presencia de miembros de origen europeo entre su entorno más próximo, como una de sus esposas Martha Franceschini[40] quien tomó el nombre de Lalla Dawiya

38 LAFARGA MAUDELL, Francisco, "Territorios de lo exótico en las letras españolas del siglo XVIII", *Anales de Literatura Española*, 10 (1994), pp. 173-192.Donde se da cuenta de cómo la llegada de una embajada del sultán con regalos destinados a Carlos III despertó una enorme expectación en Madrid. El séquito transportaba doce dromedarios cargados con arcas de cedro repletas de tejidos, paños, especias y aromas de Oriente; un elefante asiático amaestrado; dos caimanes del Nilo; doce caballos magníficamente enjaezados acompañados de jenízaros armados con ricas cimitarras y, además, seis jóvenes georgianas y doce eunucos músicos mientras que MARTÍN CORRALES, Eloy, *Muslims in Spain, 1492-1814. Living and negotiating in the land of the infidel*, Leiden-Boston, Brill, 2021, pp. 308-310; recoge que, en 1774, el alcaide Hach Abdelmagid Ben Zerak, enviado del sultán Sīdī Muḥammad b. 'Abd Allāh, fue recibido en Madrid, donde hizo entrega de los presentes destinados al monarca español. Finalizada su misión, regresó a Marruecos portando los regalos enviados por Carlos III al sultán, además de un centenar de cautivos marroquíes liberados por la Corona española como gesto de buena voluntad.

39 PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, Alfonso, "Una 'silla volante' para el emperador de Marruecos. Un episodio de las relaciones diplomáticas hispano-marroquíes en el siglo XVIII", *Reales Sitios. Revista del Patrimonio Nacional*, 171(2007), pp. 22-35.

40 CAILLÉ, Jacques, *Une Corse sultane du Maroc. Davia Franceschini et sa famille*, Paris, A. Pedone, 1968, pp-16-24 . El autor reconstruye la trayectoria de Martha Franceschini, conocida en la corte marroquí como Lalla Dawiya, perteneciente a una familia corsa vinculada al ámbito

o Dowyau mujer que Williem Lempierre describió como excepcionalmente bella y culta.[41] Desde niña había sido instruida y no solo hablaba árabe sino también alemán, italiano, español y francés. Estudió literatura y la ley islámica —obtuvo el diploma de Talba (estudios coránicos y de jurisprudencia) que pocas mujeres de su tiempo poseyeron— y mantuvo una intensa correspondencia con personajes de cortes europeas como María Luisa de Parma con la que intercambió retratos[42] y, según relata Caillé, su opinión era tenida en cuenta por el sultán.[43]

El profesor Mariano Arribas Palau publicó una serie de documentos conservados en el Archivo Histórico Nacional que permiten reconstruir con extraordinario detalle el intercambio de regalos diplomáticos entre la corte alauí y la monarquía española durante el reinado de Carlos III. Su estudio aporta un testimonio documental de gran interés para comprender la llegada a España del peinador de Olvés como regalo de Estado.[44]

---

genovés. Primero concubina y luego esposa de Sīdī Muḥammad b. ʻAbd Allāh. Su presencia en el entorno palatino constituye un elocuente testimonio del carácter cosmopolita de la corte alauí y de las intensas relaciones culturales mantenidas con el Mediterráneo europeo durante la segunda mitad del siglo XVIII. Según esta biografía la sultana tuvo profesores de diversas nacionalidades e intervino en diversos asuntos de estado.

41 LEMPRIERE, William, *A tour from Gibraltar to Tangier, Sallee, Mogodore, Santa Cruz, Tarudant; and thence over Mount Atlas, to Morocco: including a particular account of the royal harem*, London, J. Walter, 1793, pp. 375-380. Durante su estancia en la corte de Sīdī Muḥammad b. ʻAbd Allāh, en 1789, el médico británico William Lempriere tuvo el excepcional privilegio de acceder al harén imperial, donde describe a Lalla Douyaw como la esposa favorita del sultán. Cuando la conoció, ella contaba con treinta años y destacaba por su saludable belleza —"she was in the bloom of health and beauty"—, dotada de extraordinarios atractivos, y subraya el profundo afecto que el soberano le profesaba.

42 CAILLÉ, Jacques, *Une Corse sultane*… pp. 18-19. Sobre los relatos en los que se reprodujo el supuesto retrato de Davia, el autor remite Pierre SAVELLI DE GUIDO —*Corbara, clef et grenier du jardin de la Corse*, Nancy, 1938— que no indica el lugar en el que se encontraba la obra; a Euloge BOISSONNADE —"Lalla Davia, la sultane corse", 1964—, según el cual el retrato se encontraría en el Museo de Corte; y, por último señala que en —"Davia Franceschini (1756-1799), Impératrice du Maroc", *Les Corses dans l'histoire*, 5 (1960)— se afirma que pertenecía a una colección particular.

43 CAILLÉ, Jacques, *Une Corse sultane*… pp. 18-19

44 ARRIBAS PALAU, Mariano, "Respuesta de la Princesa de Asturias María Luisa de Parma a la sultana Lāllā Fātima de Marruecos", *Miscelánea de Estudios Árabes y Hebraicos*, 25 (1976), pp. 82 y 91, doc. 1; LOURIÑO DÍAZ, Ramón, *Marruecos y el mundo exterior*..., p. 342:

> "Me refiero a la correspondencia intercambiada entre la sultana Lállá Fátima y el príncipe Mawláy al-Yazid con la Princesa de Asturias, María Luisa de Parma, y su esposo el Príncipe de Asturias, el futuro Carlos IV. En julio de 1771, el secretario Sumbel anunciaba al cónsul Bremond, por medio del franciscano P. Bellido, que la sultana deseaba ofrecer el obsequio de un joyero de ámbar amarillo a la Princesa de Asturias."

El 21 de julio de 1771, Samuel Sumbel, secretario e intérprete del sultán y uno de los principales intermediarios diplomáticos de la corte marroquí,[45] remitió desde Marrakech una carta a Tomás Bremond, cónsul general de España en Larache,[46] acompañando el envío de un presente destinado a la princesa de Asturias, María Luisa de Parma. En la misiva se comunicaba que la "grande Reyne" enviaba un "petit Garde robe d'ambre Jaune", objeto que iba dentro de "une petite Caisse" y que , según el propio documento, la sultana estimaba mucho y había querido regalarlo personalmente a la princesa para que guardara sus joyas.[47]

Arribas Palau reconstruye con notable precisión el itinerario seguido por el joyero o tocador de ámbar hasta Madrid. El 6 de agosto, Nicolás Bucareli y Ursúa, gobernador político y militar de Cádiz,[48] comunicó al marqués de Grimaldi que el patrón Fernando Picón había desembarcado el "Escaparatito de ámbar amarillo, con sus llaves", procediendo inmediatamente a recogerlo y a abrir el cajón únicamente para cumplir el reconocimiento sanitario reglamentario "por evitar todo escrúpulo". Dos días después dispuso su envío a la corte en la conducción oficial de caudales del Rey "para que no padezca estravío". Una nueva carta, fechada el 9 de agosto, confirma la salida del joyero hacia Madrid perfectamente embalado, acompañado de sus llaves y de toda la documentación correspondiente. Finalmente, el 27 de agosto, Grimaldi respondió desde San Ildefonso ordenando a Bremond que transmitiera a la sultana los agradecimientos de la princesa de Asturias por tan apreciado objeto.

En enero de 1772, Tomás Bremond comunicó nuevamente al marqués de Grimaldi que Samuel Sumbel le había entregado "dos brazaletes de oro que esta Reyna Grande embia de regalo a la Sereníssima Princesa de Asturias Nuestra Señora", comprometiéndose a remitirlos a Cádiz para su posterior traslado a la corte. La carta de la sultana, fechada el 29 de diciembre de 1771, acompañaba estos nuevos obsequios con la petición de que se favoreciera la liberación de las cautivas musulmanas existentes en España.

La respuesta de María Luisa de Parma, fechada en San Ildefonso el 5 de octubre de 1772, reviste un interés excepcional para este estudio, pues

45 RODRÍGUEZ CASADO, Vicente, *Política marroquí de Carlos III*, Madrid, CSIC, 1946, pp. 38-45 (sobre Samuel Sumbel como secretario e intermediario del sultán); MARTÍN CORRALES, Eloy, *Muslims in Spain*..., pp. 318. 328...

46 MARTÍN CORRALES, Eloy, *Muslims in Spain*…, pp. 233-234 y 300-315; ARRIBAS PALAU, Mariano, "Respuesta de la Princesa de Asturias…", p. 91.

47 Véase nota 44.

48 PLEGUEZUELO HERNANDEZ, Alfonso, "Una 'silla volante'...", pp. 22-35 (para la identificación de Bucareli y la red administrativa); ARRIBAS PALAU, Mariano. "Respuesta de la Princesa de Asturias...", pp. 84-91 para los documentos que se citan.

agradecía expresamente a la sultana el "regalo del Escritorio y Pulseras que habeis remitido por mano del Consul Bremond", confirmando así que el objeto descrito inicialmente en la documentación como un "petit Garde robe d'ambre Jaune" y posteriormente denominado "Escaparatito de ámbar" era identificado en la propia documentación oficial de la corte española como un escritorio, pues los muebles de ámbar que estudiamos repiten la forma de los escritorios del comienzo de la Edad Moderna.

Como correspondencia a aquellos presentes, María Luisa de Parma remitió a la sultana "un azucarero de plata con realces de oro, y algunas piezas de estofas exquisitas", obsequios adquiridos por la Casa Real, lo que vuelve a poner de manifiesto el carácter protocolario y recíproco que presidía el intercambio de regalos entre ambas cortes.

La inquietud mostrada por la sultana ante la demora de la contestación quedó finalmente resuelta cuando, según refiere Arribas Palau, Grimaldi escribió a Tomás Bremond el 23 de noviembre de 1772 comunicándole que la respuesta de la Princesa de Asturias y los regalos destinados a la sultana ya habían sido expedidos.[49] El conde de Gerena gobernador de Cádiz, comunicaba el 17 de noviembre haber recibido las cartas y los regalos y disponía todo para enviarlos a Larache. El 5 de diciembre Bremond da cuenta de que le ha llegado el envío y que se ha puesto en contacto con el gobernador de Larache para hacérselos llegar pero la respuesta fue que:

> "lo suspendiera hasta la deliberación de su Amo, pues que le iba a despachar un Correo dandole parte de lo que le havia llegado, y a Muley Arcit, en atención a que *aqui no pueden hablar de las Reynas, ni citarlas en las Cartas*, bien que en la mia en Español le explicaré Yo a S. M. M. quando embie por los regalos, cuya disposición creo será la que mas verosímilmente dará, y le remitiré entonzes las dos expresadas Cartas, manifestándole al propio tiempo la estimación de dichos regalos en los terminos que V. E. me previene".[50]

El monarca alauita autorizó el envío de los regalos y Bremond se los remitió el 29 de diciembre acompañados de una carta en la que, muy prudente, no citaba ni a la sultana ni a la princesa de Asturias recalcando que los regalos eran unas manufacturas "muy estimada en los Reynos de Europa estas manufacturas de España solamente las acostumbran a regalar las Personas Reales mis Señores a los Reyes, y Principes Grandes quando dessean cultibar su amistad".[51]

---

49 ARRIBAS PALAU, Mariano. "Respuesta de la Princesa ...", pp. 84-85.

50 ARRIBAS PALAU, Mariano. "Respuesta de la Princesa ...", p. 89.

51 Carta de Tomás Bremond al marqués de Grimaldi, A.H.N. Estado, leg.4350 publicado en ARRIBAS PALAU, Mariano. "Respuesta de la Princesa de Asturias ...", p. 89.



Figs. 25-26. *Armario contenedor del Peinador de la Reina, cerrado y abierto.* Taller de Dánzig. H. 1750. Museo de la Colegiata de Santa María de Calatayud, en depósito. Fotos: cortesía de Luis María García, Asoc. Torre Albarrana de Calatayud

5. Conclusiones

Debe entenderse que el joyero, escaparatito o escritorio de ámbar mencionado en la correspondencia y la "preciosa urna" enviada por Antonio Bautista a la iglesia de su pueblo natal es la misma pieza: el Peinador de la Reina.

Pueden resultar confusas tantas denominaciones para un mismo objeto y que, según las cartas conservadas en el Archivo Histórico Nacional, fuese un regalo de la sultana a la princesa de Asturias. Lo cierto es que fue Antonio Bautista Monje quien lo donó a la parroquia de Olvés. El hecho de que se mencione que había sido un regalo del sultán alauita a Carlos III, posiblemente se deba a que en las cartas cruzadas se pide que no se nombre ni cite a las reinas. La identificación del Peinador de la Reina con el joyero o escaparatito mencionado en la documentación se corrobora porque también se conserva el cajón con sus llaves que mencionó Nicolás Bucareli al recoger el regalo (Figs. 25-26).

Sobre el recorrido del tocador desde la costa báltica hasta Olvés conviene recordar que la corte prusiana encargó con frecuencia manufacturas de ámbar destinadas a ser ofrecidas como regalos diplomáticos a diversas cortes europeas.[52] En consecuencia, no resulta aventurado plantear que el Peina-

52 PELKA, Otto, *Bersstein...*, p. 38. Los principales paralelos conservados constituyen ejemplos de esta movilidad internacional: el Salón de Ámbar, regalado en 1716 por Federico Guillermo I de Prusia al zar Pedro el Grande; el gabinete conservado en la Grünes Gewölbe de Dresde, integrado en las colecciones reales de los Wettin; o el excepcional juego de cajas de ámbar perteneciente a la Casa de Orange-Nassau, obsequiado en 1734 por el rey de Prusia

dor pudiera haber llegado previamente a la corte de Sīdī Muḥammad b. ʻAbd Allāh como presente diplomático procedente de alguna corte europea, antes de ser nuevamente reutilizado como regalo para la familia real española. Esta hipótesis se ajusta, además, al contexto histórico del reinado del soberano alauí (1757-1790), caracterizado por una intensa actividad diplomática y comercial con las principales monarquías occidentales. Durante su reinado, Marruecos consolidó una ambiciosa política exterior orientada hacia Europa y el Atlántico, formalizando tratados diplomáticos y comerciales con Dinamarca, Suecia, Inglaterra, Francia, España y los recién constituidos Estados Unidos de América. En estas embajadas, el intercambio de presentes desempeñó un papel fundamental en las relaciones internacionales de la corte marroquí. A ello se sumaba el destacado papel de las principales mujeres del harén, quienes recibían con frecuencia los obsequios enviados por embajadores, cónsules, mercaderes y otros visitantes europeos que pretendían obtener el favor del sultán. Según William Lempriere, aquellas mujeres dependían en gran medida de estos regalos y constituían el cauce más eficaz para acceder al monarca, hasta el punto de que "ambassadors, consuls, and merchants indeed, who were aequainted with the nature of the court, perfectly knew that this was always the most successful mode that could be adopted".[53]

El mueble acabó en manos de Jerónimo Grimaldi (1710-1789), marqués y Primer Secretario de Estado y del Despacho desde 1763 a 1776, al servicio de Carlos III. Antonio Bautista escribió en la carta de donación que había sido un regalo del monarca a su ministro y que él había adquirido el mueble al secretario de Grimaldi, que era amigo suyo, sin precisar su identidad.[54] El cese del marqués de Grimaldi en 1776 y su posterior nombramiento, en 1777, como embajador extraordinario ante la Santa Sede motivaron su traslado a Roma. Como era habitual en estos desplazamientos diplomáticos, una parte de sus bienes personales serían vendidos, regalados o distribuidos entre familiares, colaboradores y personas de su confianza.[55] Hubo de ser entonces cuando el Peinador de la Reina abandonó definitivamente la casa del antiguo ministro y pasó a manos de Antonio Bautista, quien apenas un año más tarde

al príncipe Guillermo IV de Orange y a Ana de Hannover con motivo de su matrimonio, conservado en el Rijksmuseum de Ámsterdam: https://www.codart.nl/museums/amber-game-box-for-a-royal-wedding-rijksmuseum-acquires-rare-piece-from-the-former-property-of-the-house-of-orange/

53 LEMPRIERE, William, *A tour from Gibraltar*..., p. 386.

54 Carta de Antonio Bautista y Monje a los beneficiados de Olvés, reproducida arriba.

55 ARMONA Y MURGA, José Antonio de, *Noticias privadas de casa útiles para mis hijos. Recuerdos históricos de mi carrera ministerial en España y América*, Gijón, Ediciones Trea / Instituto Feijoo de Estudios del Siglo XVIII / Universidad del País Vasco, 2012, pp. 231-233 (edición de Joaquín Álvarez Barrientos, José María Imízcoz y Yolanda Aranburuzabala).

lo donó a la parroquia de Santa María de Olvés. Se ha de tener en cuenta que el mueble de Olvés responde a una estética plenamente barroca, algo recargada, todavía vinculada al gusto suntuoso del denominado estilo Luis XIV. Su rica ornamentación dista de la ligereza y delicadeza propias del rococó y, sobre todo, del nuevo gusto neoclásico que se imponía en la corte de Carlos III. La llegada de Antón Raphael Mengs a Madrid y el nombramiento de Juan de Villanueva como arquitecto del príncipe de Asturias en 1777 simbolizan ese cambio estético, que relegó progresivamente las lujosas manufacturas de ámbar —consideradas durante los siglos XVII y comienzos del XVIII auténticas "maravillas de la naturaleza"[56] y piezas habituales de las *Wunderkammern* europeas— a un plano cada vez más secundario. Su demanda entre la aristocracia había comenzado ya a declinar y desaparecería prácticamente con la difusión del gusto neoclásico y, pocos años después, con la generalización del estilo Imperio impulsado desde el París de Napoleón.

En cualquier caso, el recuerdo de su procedencia regia sobrevivió a la pérdida de la memoria documental. Desde hace más de dos siglos los vecinos de Olvés conocen esta extraordinaria pieza simplemente como el Peinador de la Reina, denominación que constituye, probablemente, el más elocuente testimonio de la memoria histórica conservada en torno a su origen cortesano. Como hemos relatado el mueble emprendió un singular viaje que lo condujo desde los talleres del Báltico a las cortes europeas, la corte marroquí, el Palacio Real de Madrid y, finalmente, a la pequeña localidad aragonesa de Olvés, donde se le conoce como lo que fue, el regalo de una reina a otra.

Bibliografía

ABBAD RÍOS, Francisco, *Catálogo Monumental de España. Zaragoza*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1957.

ALMONAITYTĖ-NAVICKIENĖ, Vaida y ŠINKŪNAITĖ, Laima, "Angelo Sargo mįslė", *Darbai ir Dienos*, 26 (2001), pp. 29-36.

ARMONA Y MURGA, José Antonio de, *Noticias privadas de casa útiles para mis hijos. Recuerdos históricos de mi carrera ministerial en España y América*, edición de Joaquín Álvarez Barrientos, José María Imízcoz y Yolanda Aranburuzabala, Gijón, Ediciones Trea / Instituto Feijoo de Estudios del Siglo XVIII / Universidad del País Vasco, 2012.

ARRIBAS PALAU, Mariano, "Respuesta de la Princesa de Asturias María Luisa de Parma a la sultana Lāllā Fātima de Marruecos", *Miscelánea de Estudios Árabes y Hebraicos*, 25 (1976), pp. 81-96, https://revistaseug.ugr.es/index.php/meaharabe/article/view/14933

56 PELKA, Otto, *Die Meister...*, p. 57.

ARRÚE UGARTE, Begoña; GESTAL TOFÉ, Francisco; GUTIÉRREZ PASTOR, Ismael y SOTES RODRÍGUEZ, Victoria, *Inventario artístico de Zaragoza y su provincia. Partido judicial de Tarazona*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1980-1981.

AURIFABRUM, Andream, *Succini Historia, Ein kurtzer: gründlicher Bericht, woher der Agtstein oder Börnstein ursprünglich komme*, Königsberg in Preussen, Hans Lufft, 1551, https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/item/KRZWG64WAK2QKR3QDWGO5IG7E3CSVUAI

CAILLÉ, Jacques, *Une Corse sultane du Maroc. Davia Franceschini et sa famille*, Paris, A. Pedone, 1968.

CALVO RUATA, José Ignacio (coord.), *Joyas de un Patrimonio IV. Estudios*, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, 2012.

CHORPENNING, Joseph (ed.), *Emblemata sacra. Emblem books from the Maurits Sabbe Library, Katholieke Universiteit Leuven*, Philadelphia, Saint Joseph's University Press, 2006.

CLARK, Neil D. L., *Amber. Tears of the Gods*, Edinburgh, Dunedin Academic Press, 2010.

CRAMER, Daniel [CRAMERUM, Danielem], *Emblemata sacra: hoc est, decades quinque emblematum ex sacra scriptura, de dulcissimo nomine & cruce Jesu Christi, figuris aeneis incisorum*. 1, Francofurti [Frankfurt am Main], Luca Jennis, 1624, https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb11347857-7 y https://archive.org/details/emblematasacraho00cram/page/n3/mode/2up

CRAMERO, Daniele, *Societas Iesu et Roseae crucis vera: Hoc est, Decades Quatuor Emblematum Sacrorum Ex sacra Scriptura, de dulcissimo nomine & cruce Iesu Christi*, Francofurti [Frankfurt am Main], Typis Nicolai Hoffmanni / Impensis Lucae Iennis, 1617, http://digital.slub-dresden.de/id362109591 y http://www.bibliotekacyfrowa.pl/dlibra/docmetadata?id=73291

CRIADO MAINAR, Jesús y CANTOS MARTÍNEZ, Olga, *El retablo mayor de Santa María de Olvés. Las claves del Renacimiento en la comarca de Calatayud*, Calatayud, Centro de Estudios Bilbilitanos-Institución Fernando el Católico, 2018, https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/36/75/_ebook.pdf

CRUZ VALDOVINOS, José Manuel "Cálices limosneros de los reyes españoles (siglo XIX)", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XVI (1979), pp. 393-407.

CORTÉS PERRUCA, José Luis, "De lo sacro y lo divino. Bordados orientales en iglesias de la diócesis de Tarazona", *Ars & Renovatio*, 7 (2019), pp. 493-503.

CORTÉS PERRUCA, José Luis y MAÑAS BALLESTÍN, Fabián, "El peinador de la reina", en *VIII Encuentro de Estudios Bilbilitanos. Calatayud y Comarca de Calatayud*, vol. I, t. I, Calatayud, Centro de Estudios Bilbilitanos, 2011, pp. 97-108.

CORTÉS PERRUCA, José Luis y MAÑAS BALLESTÍN, Fabián, "Cabinet denominado El peinador de la Reina / Armario contenedor del cabinet. Olvés", en CALVO RUATA, José Ignacio, coord., *Joyas de un Patrimonio IV. Estudios*, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, 2012, pp. 393-399.

CORTÉS PERRUCA, José Luis y MAÑAS BALLESTÍN, Fabián, *Olvés. Historia, patrimonio y tradición*, Olvés, Ayuntamiento de Olvés, 2018.

DOMÍNGUEZ LAFUENTE, Carlos y GALINDO ANTÓN, José, *Inventario artístico del Arciprestazgo de Calatayud*, inventario mecanografiado inédito, Calatayud, 1969.

ESTEBAN LÓPEZ, Natividad, "Cálices limosneros en la provincia de Guadalajara" en RIVAS CARMONA, Jesús (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2013,* Murcia, Universidad de Murcia, 2013, pp. 193-200.

GRIMALDI, David A., *Amber. Window to the Past*, [New York], Harry N. Abrams, 2003.

HARTMANN, Philippo Jacobo, *Succini Prussici physica & civilis historia: cum demonstratione ex autopsia & intimiori rerum experientia deducta*, Francofurti, Impensis Martini Hallervordi /Typis Johannis Andreae, 1677, https://archive.org/details/bub_gb__FvCFHAuIigC

HENKEL, Arthur y SCHÖNE, Albrecht, *Emblemata, Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, Stuttgart, J. B. Metzler, 2013 (reed. J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung / Carl Ernst Poeschel Verlag).

KAPPEL, Jutta, *Bernsteinkunst aus dem Grünen Gewölbe*, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, 2005.

KAPPEL, Jutta, "Amber Works", en SYNDRAM, Dirk; KAPPEL, Jutta y WEINHOLD, Ulrike, *The Baroque Treasury at the Grünes Gewölbe Dresden*, Dresden, Deutscher Kunstverlag, 2006, pp. 274-275.

KIRCHER, Athanasius, *Mundus subterraneus. Tomus II*, Amstelodami, Ex Officina Janssonio-Waesbergiana, 1678, https://bvpb.mcu.es/es/consulta/registro.cmd?id=399637

LAFARGA MAUDELL, Francisco, "Territorios de lo exótico en las letras españolas del siglo XVIII", *Anales de Literatura Española*, 10 (1994), pp. 173-192.

LEMPRIERE, William, *A Tour from Gibraltar to Tangier, Sallee, Mogodore, Santa Cruz, Tarudant; and thence over Mount Atlas, to Morocco: including a particular account of the royal harem*, London, J. Walter, 1793, https://archive.org/details/atourfromgibral00lempgoog

LOURIDO DÍAZ, Ramón, *Marruecos y el mundo exterior en la segunda mitad del siglo XVIII: relaciones político-comerciales del sultán Sīdī Muḥammad b. Abd Allāh (1757-1790) con el exterior*, Madrid, Instituto de Cooperación con el Mundo Árabe, 1989.

MARTIN, Fernando A., "Capilla de Palacio y Monasterios de la Encarnación (Madrid) y de El Escorial. Cálices limosneros", *Reales Sitios*, 62 (1979), pp. 12-16.

MARTÍN CORRALES, Eloy, *Muslims in Spain, 1492-1814. Living and Negotiating in the Land of the Infidel*, Leiden-Boston, Brill, 2021, https://archive.org/details/oapen-20.500.12657-48317/mode/2up

Memorial literario instructivo y curioso de la corte de Madrid, t. XV, Madrid, Imprenta Real, 1788.

MENJÓN RUIZ, María Sancho, "Estudio documental sobre la iglesia de Olvés", *Seminario de Arte Aragonés*, XLII-XLIII (1990), pp. 47-65.

MIGUÉLIZ VALCARLOS, Ignacio, "Regalos regios a los templos guipuzcoanos. Cálices limosneros y otras piezas", en RIVAS CARMONA, Jesús, coord., *Estudios de Platería. San Eloy 2014*, Murcia, Universidad de Murcia, 2014, pp. 305-324.

MONTALVO MARTÍN, Francisco Javier, "Cálices limosneros regios conservados en la Diócesis de Segovia" en RIVAS CARMONA, Jesús (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2006,* Murcia, Universidad de Murcia, 2006, pp. 471-494.

ORDÓÑEZ GODED, Leticia, "La restauración de un excepcional mueble de ámbar: el Peinador de la Reina de Olvés", en *Materials singulars aplicats al moble*, Barcelona, Associació per a l'Estudi del Moble i Museu de les Arts Decoratives, 2013, pp. 95-103.

PELKA, Otto, *Bernstein*, Berlín, Richard Carl Schmidt & Co., 1920.

PELKA, Otto, *Die Meister der Bersteinkunst*, Leipzig, Karl W. Hiersemann, 1918.

PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, Alfonso, "Una 'silla volante' para el emperador de Marruecos. Un episodio de las relaciones diplomáticas hispano-marroquíes en el siglo XVIII", *Reales Sitios. Revista del Patrimonio Nacional*, 171 (2007), pp. 22-35.

RICE, Patty C., "The 2003 Reopening of the Amber Room, Tsarskoye Selo, near St. Petersburg, Russia", *Rocks & Minerals*, 79/5 (2004), pp. 302-304.

RODRÍGUEZ CASADO, Vicente, *Política marroquí de Carlos III*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1946.

SENDELIO, Nathanaele, *Historia succinorum corpora aliena involventium et naturae opere pictorum et caelatorum ex Augustorum I et II cimeliis Dresdae conditis*, Lipsiae [Leipzig], Fridericum Gleditschium, 1742, https://archive.org/details/historiasuccino00send

SOBECKA, Anna, "Baltic Amber in Culture", en SZADZIEWSKI, Ryszard; PYTLOS, Roman y SZWEDO, Witold (eds.), *Baltic Amber. Treasure of the Bay of Gdańsk*, Gdańsk, Muzeum Bursztynu, 2006, pp. 77-79.

SOBECKA, Anna, "The Amber Cabinet of King Stanisław August Poniatowski in the Collection of the Malbork Castle Museum", en *Wawel Royal Castle and Malbork Castle Museum. Amber Works of Art*, Cracovia-Malbork, Wawel Royal Castle / Malbork Castle Museum, 2011, pp. 148-167.

SOBECKA, Anna, "The Sea as Theme in Amber Art. New Thoughts on the Malbork Maucher Casket", *Porta Aurea*, 23 (2024), pp. 145-148.

SZADZIEWSKI, Ryszard; PYTLOS, Roman y SZWEDO, Witold (eds.), *Baltic Amber. Treasure of the Bay of Gdańsk*, Gdańsk, Muzeum Bursztynu, 2006.

WOLFF, Jeremias, *Trecenta Selecta ingenii acumine & doctrinae utilitate praestantia emblemata 25 Tabulis aereis incisa*, Augsburg, Jeremias Wolff / Peter Detleffsen, 1714, https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb11255792-2

ŽIEMELIS, Darius, "The Structure and Scope of the Foreign Trade of the Polish-Lithuanian Commonwealth in the 16th to 18th Centuries: The Case of the Grand Duchy of Lithuania", *Lithuanian Historical Studies*, 17/1 (2012), pp. 91-123.

Nuevos datos sobre Juan de Vallejo: entre el patrimonio familiar y la actividad constructiva

New data on Juan de Vallejo: between family heritage and building activity

Juan Escorial Esgueva

Universidad de Salamanca
Departamento de Historia del Arte – Bellas Artes. Facultad de Geografía e Historia
C/ Cervantes, 2. 37002 – Salamanca
juanescorial@usal.es
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-7045-9170
Fecha de envío: 9/9/2026. Aceptado: 22/10/2026
Referencia: *Santander. Estudios de Patrimonio*, 9 (2026), pp. 495-516.
DOI: https://doi.org/10.22429/Euc2026.sep.09.14
ISSN-L e ISSN 2605-4450 (ed. impresa) / ISSN 2605-5317 (digital)

Resumen: La localización de la partición de bienes de Juan de Vallejo, formalizada en 1571 y conservada en un pleito de la Real Chancillería de Valladolid, aporta nuevos datos sobre el patrimonio y la actividad profesional de uno de los principales maestros de cantería de la Castilla del siglo XVI. El inventario de bienes y el posterior reparto entre sus herederos permiten concretar algunos aspectos de su trayectoria, tanto en la gestión del taller que tuvo a su cargo como en la coordinación de las numerosas empresas constructivas que llevó a cabo en Burgos y en su entorno.

Palabras clave: Juan de Vallejo; maestro de cantería; arquitectura; Burgos; siglo XVI.

Abstract: The discovery of the partition of the estate of Juan de Vallejo, formalized in 1571 and preserved within a lawsuit before the Royal Chancery of Valladolid, provides new information about the assets and professional activity of one of the leading master stonemasons in sixteenth-century Castile. The inventory of goods and their subsequent distribution among his heirs make it possible to clarify certain aspects of his career, both in the management of his workshop and in the coordination of the numerous building enterprises he carried out in Burgos and its surrounding area.

Keywords: Juan de Vallejo; master mason; architecture; Burgos; sixteenth century.

*****

Durante el segundo tercio del siglo XVI, Burgos se consolidó como uno de los principales focos artísticos del ámbito castellano. La pujanza económica alcanzada por la ciudad en las décadas precedentes y el impulso constructivo promovido por instituciones eclesiásticas y civiles, miembros de la nobleza y una poderosa élite mercantil, favorecieron el desarrollo de una intensa actividad edilicia de la que, todavía hoy, persisten numerosos testimonios.[1] Todas estas actuaciones generaron una destacada demanda de maestros de

1 PAYO HERNANZ, René Jesús y MATESANZ DEL BARRIO, José, *La Edad de Oro de la Caput Castellae. Arte y sociedad en Burgos, 1450-1600,* Burgos, Dossoles, 2015.

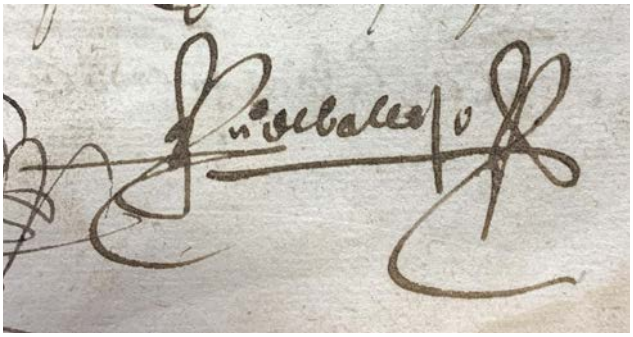


Fig. 1. F*irma de Juan de Vallejo*. 1535. Archivo Histórico Provincial de Burgos, Prot. 5500, f. 13

cantería y otros profesionales vinculados a la construcción, motivando, a su vez, la formación de amplios talleres que, dotados de una sólida organización interna, fueron capaces de coordinar una abundante mano de obra especializada con el fin de responder a las crecientes demandas de sus promotores y gestionar simultáneamente múltiples actuaciones.[2]

En este contexto, algunos maestros adquirieron especial protagonismo, tanto por la entidad de las obras que dirigieron como por la repercusión que estas tuvieron en el desarrollo arquitectónico de la antigua *Caput Castellae*. Entre ellos se encuentra Juan de Vallejo († 1569), cuya trayectoria lo situó en una posición preeminente dentro del panorama arquitectónico burgalés del segundo tercio del siglo XVI. Su prolongada actividad al frente de algunas de las principales empresas constructivas desarrolladas durante este periodo y la diversidad de encargos que recibió lo convirtieron en uno de los profesionales más destacados de la Castilla de su tiempo (Fig. 1).[3]

Por un lado, su estrecha vinculación con la catedral de Burgos, de la que fue su principal responsable durante gran parte de su vida, constituye uno de los principales indicadores de esta posición. En ella levantó las capillas de Santiago y San Juan Bautista, promovidas por el Cabildo, y dirigió la reconstruc-

2 Para una panorámica general del panorama arquitectónico burgalés del siglo XVI, IBÁÑEZ PÉREZ, Alberto C., "Arquitectura, escultura, pintura y artes menores del siglo XVI", en PALOMARES IBÁÑEZ, Jesús María (coord.) y MONTENEGRO DUQUE, Ángel (dir.), *Historia de Burgos,* Burgos, Caja de Burgos, 1999, vol. III, t. III, pp. 7-196; "Arquitectura del siglo XVI en Burgos", en RODRÍGUEZ PAJARES, Emilio Jesús y BRINGAS LÓPEZ, María Isabel (coords.), *El arte del Renacimiento en el territorio burgalés,* Burgos, Universidad Popular para la Educación y Cultura de Burgos, 2008, pp. 59-80.

3 SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago, "La obra de Juan de Vallejo", *Arte Español,* XLIII/23 (1960), pp. 53-65; RICO SANTAMARÍA, Marcos, "Juan de Vallejo, cantero burgalés", *Academia,* 77 (1993), pp. 173-186; IBÁÑEZ PÉREZ, Alberto C. y PAYO HERNANZ, René Jesús, *Del Gótico al Renacimiento. Artistas burgaleses entre 1450 y 1600,* Burgos, Caja Círculo, 2008, pp. 82-92. El trabajo más completo y donde se recoge la mayor parte de la bibliografía existente, PAYO HERNANZ, René Jesús, *Arquitectura en Castilla en los años centrales del siglo XVI. Juan de Vallejo, entre el gótico y el renacimiento,* Burgos, Real Academia Burgense de Historia y Bellas Artes/ Institución Fernán González, 2020.

ción del cimborrio tras su fatídico hundimiento en marzo de 1539.[4] Esta actuación, que le ocupó hasta poco antes de su fallecimiento, representa la empresa de mayor envergadura de cuantas acometió a lo largo de su trayectoria profesional.[5] Su actividad, sin embargo, no se circunscribió únicamente al ámbito catedralicio pues también intervino en diferentes monasterios y conventos de la ciudad de Burgos, entre los que sobresalen los de San Pablo, la Trinidad o la Merced, así como algunos de sus principales centros asistenciales, como el Hospital del Rey o el de la Concepción. Asimismo, desarrolló una intensa labor en la renovación de numerosos templos parroquiales en el entorno de la capital castellana como los de Pampliega, Tardajos o Villagonzalo Pedernales.[6] A todas estas actuaciones deben sumarse las que llevó a cabo fuera del ámbito burgalés, destacando la iglesia de Navarrete o el diseño del claustro del monasterio de San Millán de la Cogolla, ambas en territorio riojano.[7]

Su actividad se extendió igualmente al ámbito civil, manteniendo una estrecha colaboración con el concejo de Burgos, para el que levantó el Arco de Santa María y coordinó la puesta en marcha de numerosas tareas relacionadas con el mantenimiento y mejora de la infraestructura urbana.[8] Pa-

4 Sobre la catedral de Burgos en el siglo XVI, RICO SANTAMARÍA, Marcos, "El Renacimiento en la catedral de Burgos, su entrada notable y su irrupción lesiva", *Academia,* 65 (1987), pp. 109-161; ANDRÉS ORDAX, Salvador, "Nuevas formas para una nueva época: la catedral de Burgos en el Renacimiento", en PAYO HERNANZ, René Jesús (coord.), *La catedral de Burgos. Ocho siglos de historia y arte,* Burgos, Diario de Burgos, 2008, pp. 266-319; PAYO HERNANZ, René Jesús, *Arquitectura...,* pp. 101-140.

5 PAYO HERNANZ, René Jesús y MATESANZ DEL BARRIO, José, *El cimborrio de la catedral de Burgos: historia, imagen y símbolo,* Burgos, Real Academia Burgense de Historia y Bellas Artes/Institución Fernán González, 2013, pp. 37-103. Posteriormente, en torno a la intervención de Vallejo, IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, Javier y ALONSO RUIZ, Begoña, "El cimborrio en la arquitectura española de la Edad Media a la Moderna. Diseño y construcción", *Artigrama,* 31 (2016), pp. 176-194.

6 CHUECA GOITIA, Fernando, "El antiguo hospital de la Concepción", *Archivo Español de Arte,* XVII/66 (1944), pp. 360-369; IBÁÑEZ PÉREZ, Alberto C., *Arquitectura civil del siglo XVI en Burgos,* Burgos, Caja de Ahorros Municipal, 1977, pp. 169-170; PAYO HERNANZ, René Jesús, *Arquitectura...,* pp. 147-197, 219-258 y 311-324.

7 MOYA VALGAÑÓN, José Gabriel, *Arquitectura religiosa del siglo XVI en La Rioja Alta,* Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1980, II, pp. 122-126; BARRÓN GARCÍA, Aurelio Á. "Proceso constructivo del claustro de San Millán de la Cogolla por Juan Pérez de Solarte", *Brocar,* 38 (2014), pp. 119-144.

8 MARTÍNEZ BURGOS, Matías, "Torre y arco de Santa María", *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Burgos,* XXIV/91-93 (1945), pp. 514-520, 566-570 y 619-624; XXV/95-97 (1946), pp. 76-79 y 211-215; XXVI/98-101 (1947), pp. 76-79 y 211-215; XXVII/102-105 (1948), pp. 7-13, 81-86 y 226-233; XXVIII/106-109 (1949), pp. 10-17, 86-92, 153-160 y 274-288; XXIX/113 (1950), pp. 270-274; GONZÁLEZ DE SANTIAGO, Ignacio, "El arco de Santa María en Burgos", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología,* 55 (1989), pp. 289-306; PAYO HERNANZ, René Jesús, *Arquitectura...,* pp. 259-276.

ralelamente, participó en importantes proyectos de arquitectura doméstica promovidos por destacados linajes y miembros de la élite urbana como la casa de Lope Hurtado de Mendoza o el palacio de Castilfalé, obras que evidencian la creciente demanda de residencias acordes con los nuevos ideales de representación y prestigio social.[9]

Todas estas actuaciones permiten intuir la existencia de una compleja estructura profesional y económica que, encabezada por el propio Juan de Vallejo y formada por una amplia nómina de oficiales y aprendices, fue capaz de atender de manera simultánea empresas de muy diversa entidad.[10] Sin embargo, el funcionamiento del taller, pese a los esfuerzos realizados por varios investigadores en las últimas décadas, sigue ofreciendo importantes lagunas, especialmente en aquellos aspectos relacionados con la organización de la mano de obra o el suministro de materiales. A ello se suma el limitado conocimiento de su gestión económica o de las estrategias empleadas para sostener y financiar los diferentes proyectos, así como la composición y características del patrimonio que el maestro acumuló a lo largo de su vida. El conocimiento de este último permite aproximarse no solo a su situación económica, en tanto que refleja los recursos de los que disponía para el desarrollo de su actividad profesional como su capacidad para avalar la puesta en marcha de determinadas obras y hacer frente a los pagos derivados del abastecimiento de materiales y de los jornales de sus cuadrillas, sino también, como veremos, a aspectos de su vida personal y familiar.

La localización de la partición de bienes de Juan de Vallejo, formalizada en julio de 1571, permite, en cierta medida, avanzar en el conocimiento de algunas de estas cuestiones. La documentación se encuentra entre las piezas de un pleito mantenido años después entre el convento de San Pablo de Burgos y Miguel de Vallejo, hijo del maestro, ante la Real Chancillería de Valladolid, por la posesión de las casas en las que residía este último, situadas en la plaza del Mercado Menor de la ciudad del Arlanzón.[11] El litigio reunió, además, otros testimonios de interés que permiten contextualizar la partición y completar la información que esta proporciona, ofreciendo nue-

9 IBÁÑEZ PÉREZ, Alberto C., *Arquitectura civil...*; MARTÍNEZ MONTERO, Jorge, *Arquitectura nobiliaria del Renacimiento en Burgos y provincia. Casas y palacios burgaleses del siglo XVI*, Saarbrücken, Editorial Académica Española, 2013. Para las actuaciones de Vallejo, PAYO HERNANZ, René Jesús, *Arquitectura...*, pp. 277-310.

10 PAYO HERNANZ, René Jesús, *Arquitectura...*, pp. 77-100.

11 Archivo de la Real Chancillería de Valladolid [en adelante, ARChV], Pleitos civiles, Zarandona y Walls (F), caja 1049,3. Con el fin de evitar citas reiterativas, las referencias documentales no consignadas expresamente en nota al pie proceden, salvo que se indique lo contrario, de este documento. La ejecutoria se encuentra en ARChV, Registro de Ejecutorias, caja 1340,79. Esta última ya había sido recogida en PAYO HERNANZ, René Jesús, *Arquitectura...*, p. 29.

vos datos sobre Juan de Vallejo y el panorama arquitectónico burgalés del segundo tercio del siglo XVI.

1. El litigio por las casas del Mercado Menor

En febrero de 1530, el convento de San Pablo de Burgos acordó ceder a Juan de Vallejo y a su esposa, Catalina de Valdivielso, unas casas con soportales situadas en la plaza del Mercado Menor de la ciudad, "en la acera entre las dos Cantarranas", que se terminarían convirtiendo en la residencia habitual de la familia.[12] Su emplazamiento, en uno de los ámbitos de mayor actividad comercial y con un cierto componente representativo, refleja el interés de Vallejo por afianzar una posición destacada dentro del entramado urbano burgalés y constituye un claro indicio de la posición que el maestro había empezado a alcanzar en este ámbito. De hecho, en aquellas fechas debía ser ya un profesional especialmente reconocido y, aunque se desconocen con exactitud muchos aspectos de sus primeros años, su participación en las obras de las capillas de Santiago y San Juan Bautista de la catedral de Burgos, junto con la creciente relación mantenida con algunas de las más relevantes instituciones religiosas y civiles de la ciudad, evidencian el prestigio alcanzado por Vallejo en el umbral del segundo tercio del quinientos.

La cesión de estas casas se formalizó mediante un contrato censual suscrito entre las partes el 15 de marzo de 1530, por el cual el matrimonio debía pagar anualmente –y durante el resto de vida de los cónyuges– un canon de 6800 maravedíes y dos pares de capones al convento de San Pablo. Entre las condiciones del acuerdo se encontraba el compromiso de Vallejo y de su esposa de conservar las casas en buen estado, "en pie y enhiestas e bien labradas e rreparadas e hadereçadas".[13] Las cláusulas del contrato trascienden, sin embargo, el mero contenido jurídico, pues permiten apreciar los estrechos vínculos que unían al maestro con la comunidad dominica. Los religiosos reconocían expresamente "el mucho cargo que son" con el maestro por las obras que este había realizado para el mismo.[14] Además, durante su trami-

12 Pese a las grandes transformaciones que ha sufrido este ámbito hasta la actualidad, las casas de Vallejo se ubicaban en la actual plaza Mayor, en el tramo comprendido entre las calles Almirante Bonifaz y San Lorenzo. Sobre estas casas, PAYO HERNANZ, René Jesús, *Arquitectura...*, pp. 21-22 y 223.

13 En el contrato actuaron como testigos, entre otros, Domingo de Olaeta, natural de Guernica, que se declara como "oficial e criado" de Vallejo, así como los carpinteros trasmeranos Juan del Campo y Gonzalo de Cicero, ambos criados del maestro Diego de Alvarado. Sobre este último, PAYO HERNANZ, René Jesús y MATESANZ DEL BARRIO, José, *El cimborrio...*, p. 337. PAYO HERNANZ, René Jesús, *Arquitectura...*, pp. 94-95.

14 Aunque se ha señalado la relación de Vallejo con el convento de San Pablo en algunos de sus elementos constructivos, la falta de documentación y la pérdida del edificio dificultan la concreción de estos datos. No obstante, el maestro estuvo vinculado al convento durante toda

tación, Vallejo contó con el apoyo de Diego de Salamanca Polanco, miembro de la élite local y uno de los principales benefactores del convento, en el que había "hedeficado [...] muchos e grandes hedefiçios", actuaciones en las que cabe suponer la participación de Vallejo. La estrecha relación existente entre ambos explica que Salamanca intercediera ante los dominicos para facilitarle la cesión del inmueble con unas condiciones favorables.[15]

Sin embargo, las casas del Mercado Menor no debían encontrarse en buen estado y las reparaciones que el maestro tuvo que afrontar para evitar su deterioro resultaron mucho más costosas de lo previsto inicialmente. Por ello, apenas tres años después, el matrimonio suscribió un nuevo acuerdo con la comunidad dominica, alegando haber invertido más de 10 000 maravedíes en ellas y ser necesario "rreparar muchas cosas [...] e fazer de nuevo en especial la delantera [...] que como está al ábrego la ha comido e desgastado mucho, e ansí mismo las escaleras de la dicha casa que se an de hacer de nuebo", unas obras cuyo coste superaría los 30 000 maravedíes. En compensación por estas inversiones, los religiosos accedieron a prorrogar la cesión "por otra vida y heredero más", manteniendo la misma renta que el matrimonio pagaba anualmente, ratificando el acuerdo un año después.[16]

Vallejo y su familia utilizaron estas casas como residencia habitual durante toda la vida del maestro, convirtiéndose, además, en el principal núcleo de su actividad profesional.[17] No obstante, también tuvieron una función económica complementaria pues, en distintas ocasiones, la familia arrendó algunas dependencias a particulares, proporcionándole ingresos adiciona-

---

su vida, realizando algunas importantes actuaciones que, en su mayoría, fueron patrocinadas por algunos de los grandes benefactores del mismo, como las familias Salamanca y Gallo. Sobre esta cuestión, CASILLAS GARCÍA, José Antonio, *El convento de San Pablo de Burgos. Historia y arte,* Salamanca/Burgos, San Esteban/Diputación Provincial de Burgos, 2003, pp. 137, 230-238, etc. PAYO HERNANZ, René Jesús, *Arquitectura...,* pp. 225-231.

15 Salamanca Polanco otorgó testamento en 1537, siendo enterrado en la capilla de Santo Domingo del convento de San Pablo, HUIDOBRO SERNA, Luciano, "Historia del convento de San Pablo de Burgos", *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Burgos,* XXV/95 (1946), p. 73. Sobre las actuaciones que promovió en el edificio, CASILLAS GARCÍA, José Antonio, *El convento...,* pp. 71, 138, 230, etc. PAYO HERNANZ, René Jesús, *Arquitectura...,* pp. 227-229.

16 En esta ocasión actuaron como testigos el escultor Felipe Bigarny y Nicolás de Langres, hijo del entallador Juan de Langres.

17 En 1536 Vallejo tuvo algunos problemas con las obras que Francisco de Arévalo estaba ejecutando en el edificio contiguo, por lo que, para evitar que estos se agravaran, ambos suscribieron un acuerdo notarial por el que este último se comprometió a reforzar la estructura común de ambas casas colocando varios pies derechos y vigas de roble, GARCÍA RÁMILA, Ismael, "Del Burgos de antaño. Nuevas noticias sobre Juan de Vallejo", *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos y de la Institución Fernán González de la ciudad de Burgos,* XXVIII/109 (1949), pp. 292-293; PAYO HERNANZ, René Jesús, *Arquitectura...,* p. 29.

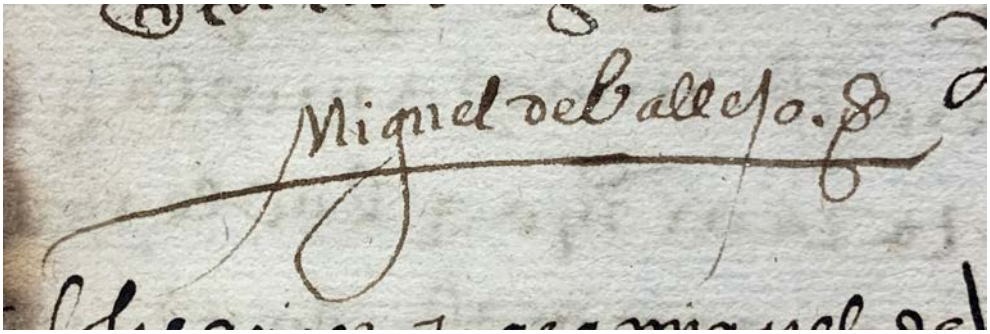


Fig. 2. *Firma de Miguel de Vallejo*. 1554. Archivo Histórico Provincial de Burgos, Prot. 5604/1, f. 154

les.[18] Sabemos que contaban con un patio en su parte posterior donde se levantaron unas trojes para conservar el cereal procedente de las heredades que poseían en el entorno de la ciudad de Burgos, así como el recibido como pago en especie de algunas de las empresas constructivas en las que intervenía el maestro. Asimismo, debió contar con espacios destinados al almacenamiento de materiales vinculados a su oficio pues, como veremos, a la muerte de Vallejo se encontraban en la casa algunas piezas de piedra ya labradas.

La prolongada vinculación de la familia con estas casas y el valor económico de las mismas hicieron que el maestro de cantería tratara de garantizar su disfrute durante el mayor tiempo posible, recurriendo para ello a la cláusula sucesoria contemplada en el contrato y designando como tercera vida a su nieto Mateo de Vallejo, hijo de su primogénito, Miguel, y de Inés de Alba. Sin embargo, su fallecimiento, con apenas 12 o 13 años, hizo que el convento de San Pablo considerase extinguidos los derechos de la familia sobre las casas y, por ello, presentara una demanda ante la Justicia burgalesa contra Miguel de Vallejo quien, por entonces, ocupaba la vivienda (Fig. 2). Este último trató de oponerse a las pretensiones de los dominicos, alegando desconocer si con la muerte de su hijo se habían extinguido los derechos sobre los inmuebles y sosteniendo que sus padres habían tomado las casas "por sus bidas y de hun hijo suyo, que soy yo". Asimismo, reivindicaba haber realizado importantes mejoras en ellas, pidiendo que, en caso de que se viera obligado a entregarlas, se le deberían abonar los 300 ducados en los que había estimado su valor.

No obstante, el procurador que representaba al convento de San Pablo logró demostrar la legitimidad de la sucesión establecida por Juan de Vallejo

18 Por ejemplo, en 1546, Vallejo suscribió un contrato de arrendamiento con el calcetero Pedro Fortanel de los entresuelos de la casa por un año a cambio de 7500 maravedíes, IBÁÑEZ PÉREZ, Alberto C., *Arquitectura civil...*, p. 318; PAYO HERNANZ, René Jesús, *Arquitectura...*, p. 30.

a favor de su nieto Mateo, por lo que la defensa de Miguel quedó prácticamente invalidada. Ante esta situación, el hijo del maestro intentó centrar su estrategia procesal en la reclamación de una compensación económica por las mejoras realizadas en los edificios. Sus cuñados, Nicolás de Venero y Nofro de Villalobos, junto con otros testigos, declararon a su favor, detallando cómo se habían construido "la pared y los aposentos y las troxes y chimeneas", si bien reduciendo sus exigencias iniciales hasta los 200 ducados.[19] Gracias a las declaraciones de los testigos es posible conocer que en estas actuaciones trabajaron los carpinteros García de Bustamante, Pedro de Llano, Antonio de Montote y Pedro de Rada, entre otros profesionales. La Justicia burgalesa estimó parcialmente sus pretensiones y, aunque la sentencia, dictada a finales de enero de 1576, fue favorable al convento dominico al ordenar que Vallejo restituyera las casas, la comunidad quedó obligada a pagarle 150 ducados en compensación por las mejoras que había realizado en ellas.

Los dominicos, sin embargo, no compartieron esta resolución y, por ello, en marzo de ese mismo año, apelaron a la Real Chancillería de Valladolid con el fin de revocar este pronunciamiento. En esta ocasión, Miguel de Vallejo volvió, sin éxito, a reclamar su legitimidad como sucesor de sus padres en la posesión de las casas, señalando que el contrato sucesorio exhibido ante la Justicia burgalesa carecía "de ningún valor y efecto", al tiempo que elevó hasta 600 ducados la cantidad reclamada por las mejoras. Los dominicos, por su parte, insistieron en que las obras quedaban comprendidas dentro del compromiso de conservar las casas "vien rreparadas", tal y como estaba recogido en el contrato, y aprovecharon el litigio para señalar los perjuicios que algunas de las actuaciones realizadas por Vallejo habían ocasionado en el inmueble, cuestionando su utilidad y necesidad. Finalmente, el tribunal vallisoletano exigió a Vallejo que dejara libres las casas y que las entregara a la comunidad dominica "ynyestas y bien rreparadas", si bien le reconoció una compensación económica por "lo que gastó en la alcoba y trojes que en ellas hizo", eximiéndole, además, del pago de costas.

2. El patrimonio familiar

Más allá del conflicto judicial, el interés del pleito anterior reside, como ya se ha apuntado, en la documentación incorporada al proceso, entre la que se conserva la partición de bienes de Juan de Vallejo, formalizada el 10 de julio de 1571, casi dos años después de la muerte del maestro, cuyo contenido permite conocer con detalle la composición de su patrimonio y ofrece, a su

19 Por las edades declaradas en el pleito, Villalobos debió nacer en torno a 1515 y Venero en 1520. Estaban casados con María e Isabel de Vallejo, respectivamente. El segundo de ellos declaró no haber conocido a Catalina de Valdivielso, esposa de Juan de Vallejo, por lo que esta debió fallecer con anterioridad a su matrimonio.

vez, información de especial interés sobre su actividad profesional. Constituye, además, la materialización de sus últimas voluntades, expresadas en su testamento, otorgado el 15 de junio de 1569, en el que dispuso el reparto de sus bienes entre sus herederos y estableció quiénes debían participar en la sucesión y las condiciones en que esta debía llevarse a cabo. En ese sentido, el patrimonio se repartiría entre sus hijos Miguel, Alonso, María, Juana, Ana y Catalina,[20] y su nieta Magdalena, hija de Cosme de Vallejo, ya fallecido, para la que pedía que "herede mis bienes como los otros mis hijos".[21] Se excluyó de la sucesión a una de sus hijas, Isabel de Vallejo, al considerar que "tiene recibido más de lo que le pudiese pertenescer de legítimo como consta por la carta de arras" que se otorgó con motivo de su matrimonio con el escultor Nicolás de Venero.[22] Además, Vallejo dejó anotado que, durante su vida, había entregado determinadas cantidades a algunos de ellos "de más allende del casamiento que les di y de la herencia que de su madre, que Dios de gloria, podía benir", por lo que ordenaba que el reparto se hiciera de forma equitativa, "tomando en quenta lo que les he dado y an llebado en dote y después que los casé".[23]

Miguel de Vallejo y sus cuñados, Nicolás de Venero y Nofro de Villalobos, como cabezaleros nombrados en el testamento, fueron los encargados de gestionar los trámites necesarios para ejecutar sus últimas voluntades y proceder al reparto de su patrimonio, cuyo montante total ascendía a 1 514 088 maravedíes. Para ello, elaboraron un detallado inventario de bienes que evidencia una amplia diversificación de los mismos, combinando propiedades urbanas y heredades rurales, censos, rentas y deudas pendientes, derivadas, en su mayoría, de su actividad profesional (Fig. 3).

Los bienes inmuebles representaban un 12,05 % del total y comprendían tanto el contrato de las casas del Mercado Menor como otras situadas en la calle de la Puebla que, pese a tener un valor muy inferior, proporcionaban al maestro rentas estables a través del arrendamiento de algunas de

20 María estaba casada con Nofro de Villalobos y Juana con Asencio de Aguilar. Por su parte, Ana era viuda de Francisco de Castro y Catalina había contraído matrimonio en dos ocasiones: primero, con Cristóbal Fernández Capacho, con el que había tenido dos hijos, Cristóbal y Juan, y, tras su muerte, se casó con Juan de Zaballos, también difunto y al que sobrevivieron sus tres hijas, Juliana, Mariana y Francisca. Magdalena de Vallejo, por su parte, estaba casada con Juan Martínez, y residía en Palenzuela (Palencia). Sobre la familia, SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago, "El testamento de Juan de Vallejo", *Arte Español,* XLI/22 (1958), pp. 51-54; PAYO HERNANZ, René Jesús, *Arquitectura...,* pp. 21-27.

21 SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago, "El testamento...", p. 57.

22 Sobre este profesional, entre otros trabajos, RUIZ DE LA CUESTA, María Pilar y BARRÓN GARCÍA, Aurelio Á., "El escultor Antonio de Elejalde (1566-1583)", *Estudios Mirandeses,* 14 (1994), p. 143.

23 SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago, "El testamento...", pp. 55-56.

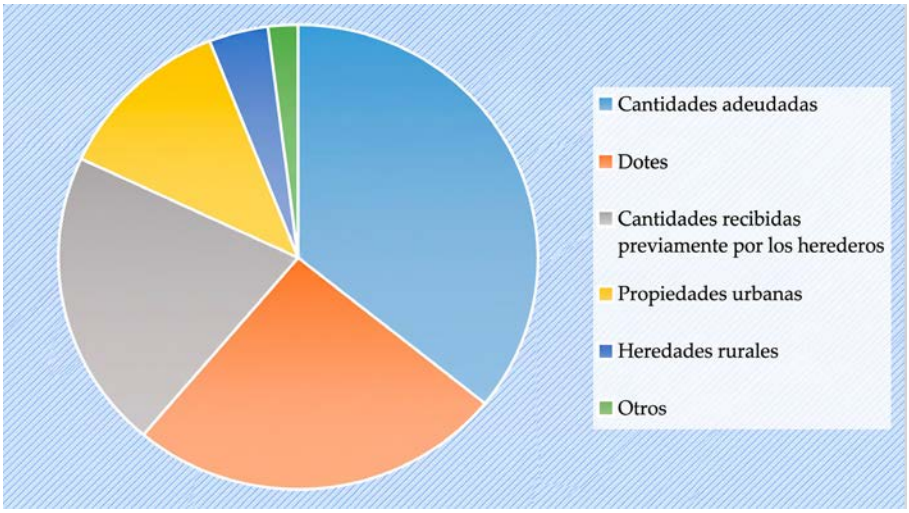


Fig. 3. *Distribución de bienes en la testamentaría de Juan de Vallejo*. 1571

sus dependencias.[24] A estos bienes se sumaban diversas heredades rurales repartidas por el entorno de la capital castellana, particularmente en su zona meridional, aunque su valor de tasación apenas alcanzaba el 3,98 % del total del patrimonio de Vallejo.[25] La parte más significativa del inventario estaba formada por las cantidades adeudadas al maestro, muchas de ellas derivadas de su actividad profesional, las cuales representaban un 35,81 % de la valoración global de sus bienes. También se incluían préstamos concedidos por el fallecido a sus hijos, en especial a Miguel de Vallejo, así como diversas cantidades derivadas de contratos censuales y de la venta de cereal u otros productos a vecinos de Burgos y su entorno.[26] Asimismo se contabilizaron rentas pendientes de las casas del Mercado Menor y de la Puebla, y de las heredades que Vallejo poseía en las proximidades de la capital castellana. A ellas se sumaban otras cantidades "que dizen los herederos que no saven si están pagadas porque proceden de obras que se ban pagando ny tanpoco saven lo que para quenta dellas está rescivido", las cuales se repartirían, en este caso, entre cinco de los hijos de Vallejo y su nieta Magdalena, excluyendo tanto a Juana como a Isabel.

24 IBÁÑEZ PÉREZ, Alberto C., *Arquitectura civil...,* p. 340; PAYO HERNANZ, René Jesús, *Arquitectura...,* pp. 29-30.

25 PAYO HERNANZ, René Jesús, *Arquitectura...,* pp. 30-32.

26 En su mayoría procedían de Hontoria de la Cantera, aunque también se mencionan vecinos de Cardeñadijo, Cótar, Cubillo del Campo, Quintanaortuño, Villagonzalo Arenas y Villagonzalo Pedernales.

Una parte igualmente significativa del patrimonio estaba constituida por las dotes entregadas por el maestro de cantería a sus hijas con motivo de sus matrimonios, cuyo valor alcanzaba el 25,38 % del total. Estas cantidades, destinadas a equilibrar el reparto entre los herederos, oscilaban entre los 66 442 maravedíes que había recibido Catalina de Vallejo en 1535, cuando contrajo matrimonio con el pintor Cristóbal Fernández Capacho, por los 118 690 entregados a Juana de Vallejo con motivo de su enlace con el boticario Asensio de Aguilar en 1546.[27] Por su parte, Ana de Vallejo recibió 125 500 maravedíes cuando desposó con el platero Francisco de Castro, y María de Vallejo obtuvo por su dote 84 785 en su boda con Nofro de Villalobos, en 1546. Cabe señalar, no obstante, que con el mismo fin, Vallejo había señalado en sus disposiciones testamentarias la conveniencia de realizar algunas mejoras a sus hijos con el fin de compensar las desigualdades existentes entre ellos. Por este motivo, Miguel recibiría 56 250 maravedíes y Alonso 37 500, haciéndole a este último "gracia de todo lo que asta oy le he dado e gastado con él". El primero de ellos, como primogénito, recibiría una heredad en el camino de Cortes, sobre la que se fundaría una memoria perpetua de cinco misas anuales por sus padres en la iglesia de San Cosme y San Damián, donde ambos serían enterrados y en la que Vallejo había intervenido en varias ocasiones, levantando, entre otros elementos, su portada (Fig. 4).[28] Esta memoria pasaría, a la muerte de su primer titular, a su hijo mayor y, posteriormente, a sus descendientes varones, con el fin de perpetuar el recuerdo familiar en la parroquia a la que había estado ligada toda la familia.[29]

Junto a estas cantidades, el inventario recogió también el montante que algunos de los herederos habían recibido previamente de su padre, que representaba un 20,82 % del patrimonio del maestro. La cantidad más alta, 67 353 maravedíes, correspondía a Cosme de Vallejo, que incluía pagos al boticario y al cirujano que lo habían atendido antes de su fallecimiento, acaecido en 1565. Nicolás de Venero recibió, además de diversas cargas de cereal, algunas piedras de Hontoria que cobró del maestro de cantería Pedro de Castañeda y diversos objetos, que incluían, entre otros, una escuadra de hierro y un compás grande.[30] A Nofro de Villalobos le correspondieron algunas

27 La carta de arras aparece recogida en PAYO HERNANZ, René Jesús, *Arquitectura...*, p. 24. Sobre este matrimonio, FRANCÉS PÉREZ, Paula, *Hospital de la Concepción. Burgos, siglo XVI*, Burgos, Monte Carmelo, 2023, pp. 170-171.

28 En relación a la sepultura, BALLESTEROS CABALLERO, Floriano, "Cristóbal de Andino: su testamento y un pleito por su sepultura", *Boletín de la Institución Fernán González*, LII/181 (1973), pp. 919-920. Respecto a las actuaciones de Vallejo en el templo, PAYO HERNANZ, René Jesús, *Arquitectura...*, pp. 181-185.

29 SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago, "El testamento...", p. 56.

30 Sobre esta cuestión, CALVO LÓPEZ, José y ROS SEMPERE, Marcos, "Los instrumentos de



Fig. 4. Portada.
Juan de Vallejo, 1552.
Iglesia de San Cosme y San Damián, Burgos

cantidades por las tierras que había sembrado, así como una imagen de la Anunciación y varias joyas. Ana de Vallejo, por su parte, recibió de su padre diversas piezas de amueblamiento que incluían "un repostero con una parra en medio e una manta de verdura".

Por último, y con apenas un 0,53 % del valor de tasación del conjunto de bienes de Juan de Vallejo, se enumeraron aquellos objetos que no se habían vendido en la almoneda que se realizó previa a la partición de la herencia del maestro. Pese a su carácter fragmentario, permiten hacer una aproximación a la cultura material que rodeó a la familia, en la que coexistieron objetos pertenecientes al ajuar doméstico junto a instrumentos técnicos y otras piezas relacionadas directamente con el ejercicio de su labor profesional. Entre el mobiliario descrito en el inventario se enumeran varias arcas, armarios

los canteros en la transición del gótico al renacimiento", en ALONSO RUIZ, Begoña (coord.), *La arquitectura tardogótica castellana entre Europa y América,* Madrid, Sílex, 2011, pp. 417-434.

de pino, bancos, cofres, tinajas, una artesa o un escaparate de nogal. Junto a estos elementos, se contabilizan algunas imágenes religiosas, como una representación de santa Ana y la Virgen, además de otros objetos de carácter devocional, incluyendo "unas oras en latín", único libro mencionado en el inventario. Especial interés poseen las referencias a instrumentos técnicos vinculados a la práctica de la cantería, entre los que se encontraban "una manga de cuero para labrar" o un guante de malla. Asimismo se contabilizaron "ciertas traças que se tasan a buena quenta" y algunas piezas de piedra ya labradas como "una horla de alabastro" y varios capiteles. Por último, se mencionan distintos objetos de uso personal, entre ellos "una caperuza e una gorra y un bonete", así como unos anteojos, quizá necesarios como consecuencia de las dificultades visuales propias de una edad avanzada.

Una vez completado el inventario y tasados todos los bienes y deudas que lo componían, podía procederse al reparto efectivo de la herencia entre sus descendientes. No obstante, el montante total de la misma no equivalía a la cantidad que finalmente debía repartirse, pues primero era preciso satisfacer las mandas testamentarias de Vallejo y hacer frente a los gastos funerarios y a las obligaciones piadosas dispuestas por el maestro en sus últimas voluntades. Miguel de Vallejo y sus cuñados Venero y Villalobos fueron los encargados de cumplir todo lo relativo a las honras fúnebres, celebradas en la parroquia de San Cosme y San Damián de Burgos, donde había sido enterrada su esposa, Catalina de Valdivielso. Todo ello, junto a las diferentes misas que había ordenado que se dijeran por su alma, ascendió a un total de 31 245 maravedíes.

Además, siguiendo lo dispuesto en el testamento del maestro, se ocuparon de la responsabilidad que este había asumido años antes como cabezalero del doctor Jerónimo de Colonia quien, en su testamento, había ordenado que se destinaran 5000 maravedíes para la fábrica de la basílica de San Pedro de Roma y otros 30 000 para comprar rentas con las que sostener a estudiantes pobres en el estudio del Sarmental. Vallejo no había podido cumplir con estos mandatos pues, aunque reconocía haber "tratado con personas que tienen negocios en Roma [...] no he allado persona que lo aya querido hacer".[31] Por último, se ocuparon de hacer frente a las cantidades que el maestro les adeudaba incluyendo, en el caso de Venero, parte de la dote de su esposa, o los costes de las medicinas que había consumido en sus últimos meses de vida, suministradas por los boticarios Montemayor, Morgota y Soria. De este modo, el total contabilizado inicialmente de 1 514 088 maravedíes se redujo hasta 1 272 298 que, divididos entre los siete herederos, correspondieron a 181 756 para cada uno de ellos, si bien, como ya se ha señalado, las cantida-

31 SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago, "El testamento...", p. 55.

des finalmente percibidas variaron en función de las dotes, mejoras y cantidades recibidas previamente.

3. El taller de Juan de Vallejo

Además de la información estrictamente patrimonial, la partición de bienes ofrece una valiosa información sobre el funcionamiento del taller de Juan de Vallejo y la compleja estructura profesional articulada en torno a su actividad constructiva. La documentación permite analizar la amplitud de las empresas que permanecían activas o pendientes de cobro en el momento de fallecimiento del maestro, así como las redes de colaboradores, los sistemas de abastecimiento de materiales y los mecanismos de gestión económica que hicieron posible el desarrollo simultáneo de numerosas obras repartidas por distintos ámbitos geográficos. Además, aunque en la mayoría de casos las referencias son muy escuetas, en ocasiones permiten confirmar e, incluso, ampliar el catálogo de actuaciones de Vallejo.

La existencia de pagos pendientes, tanto de los salarios que Vallejo percibía como de las cantidades adeudadas por traspasos de obras, suministros de materiales o trabajos todavía no concluidos, evidencia cómo, en el momento de su muerte, el maestro mantenía una importante actividad profesional. Esta venía articulada a través de una extensa red de encargos promovidos tanto por instituciones civiles y eclesiásticas como por clientes particulares. Entre las primeras cabe mencionar las cantidades adeudadas del salario que le pagaban el concejo de Burgos y el cabildo catedralicio, para los que trabajó durante prácticamente toda su vida profesional, realizando algunas de las actuaciones que le proporcionaron un mayor prestigio y lo consolidaron como uno de los maestros más destacados del panorama castellano de su tiempo. Asimismo, los monasterios y conventos existentes en la ciudad de Burgos fueron también algunos de los principales clientes de Vallejo pues, en las décadas centrales del siglo XVI, buena parte de ellos promovieron importantes actuaciones arquitectónicas en las que intervino este profesional. En el momento de su muerte, consta que el monasterio de Santa Clara le debía diversas cantidades por las obras que había realizado en el edificio.[32] Por su parte, en el monasterio de Las Huelgas se le adeudaba un dinero por "la capilla que hizo en la claustra", que debe corresponder con la que, bajo la advocación de Nuestra Señora del Rosario, se localiza en su panda norte,[33] y, en el convento de San Francisco, Juan de Miranda le debía un dinero por la sepultura de su padre, el capitán Francisco de Miranda, que

32 Para las intervenciones de Vallejo en el edificio, PAYO HERNANZ, René Jesús, *Arquitectura...*, pp. 232-234.

33 Sobre esta capilla, PAYO HERNANZ, René Jesús, *Arquitectura...*, pp. 252-253.

todavía tardarían cuatro años en cobrar.[34] A estas actuaciones habría que sumar la realización del sepulcro de María Esperanza de Aragón en el monasterio de Nuestra Señora de Gracia en Madrigal de las Altas Torres (Ávila), de la que el inventario dice que "no es acabada la obra".[35]

Junto a las empresas promovidas por las órdenes religiosas, las iglesias parroquiales constituyeron otro de los principales ámbitos de actuación de Vallejo. En Burgos se mencionan los templos de San Gil, San Lesmes y Santa María la Blanca. En el primero de ellos, Vallejo llevó a cabo la construcción de la capilla de la Cruz, promovida por Pedro de Enzinas, la cual fue traspasada a Pedro de Castañeda quien, en 1571, todavía adeudaba una importante cantidad a los herederos del maestro (Fig. 5).[36] En el caso de San Lesmes, desconocemos el alcance de la actuación de Vallejo, aunque el parecido de algunos de sus elementos con su producción parece reforzar su participación en las labores de reconstrucción del templo que, finalmente, llevaría a cabo Castañeda.[37] En la partición de bienes se mencionan deudas de este último por piedra de Hontoria para las obras y se recoge, entre otros apuntes, "lo que valiere el obrador de San Lesmes, con madera e texas", lo que corrobora una participación directa en su ejecución (Fig. 6).[38]

---

34 El pago del sepulcro se formalizó en 1575, PAYO HERNANZ, René Jesús, *Arquitectura...,* p. 358. Sobre el convento de San Francisco, DÍAZ MORENO, Álvaro, "Iglesia y convento de San Francisco de Burgos: indagaciones sobre su arquitectura", *Boletín de la Institución Fernán González,* LXXV/213 (1996), pp. 335-409.

35 La actuación de Madrigal de las Altas Torres ha sido estudiada en PARRADO DEL OLMO, Jesús María y PAYO HERNANZ, René Jesús, "Un sepulcro vinculado a la casa real en el convento de Nuestra Señora de Gracia de Madrigal de las Altas Torres (Ávila): la abadesa María Esperanza de Aragón, hija de Fernando el Católico, y el arquitecto Juan de Vallejo", *Ars & Renovatio,* 4 (2016), pp. 3-21; PAYO HERNANZ, René Jesús, *Arquitectura...,* pp. 347-351.

36 POLANCO MELERO, Carlos, *Muerte y sociedad en Burgos en el siglo XVI,* Burgos, Diputación Provincial de Burgos, 2001, pp. 297, 306, 310 etc.; PAYO HERNANZ, René Jesús y MATESANZ DEL BARRIO, José, *La Edad de Oro...,* pp. 511-512; MATESANZ DEL BARRIO, José, "El canónigo Pedro de Enzinas y la afirmación de un linaje familiar", en BORREGUERO BELTRÁN, Cristina y RETORTILLO ATIENZA, Asunción (coords.), *La memoria de un hombre. El burgalés Francisco de Enzinas en el V Centenario de la Reforma Protestante,* Burgos, Universidad de Burgos, 2019, pp. 115-132. PAYO HERNANZ, René Jesús, *Arquitectura...,* pp. 191-195.

37 En relación a este profesional, MARTÍNEZ MONTERO, Jorge, "Pedro de Castañeda y la escalera del coro de la iglesia de San Esteban de Burgos", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar,* 98 (2006), pp. 291-318.

38 Sobre este templo, GARCÍA RÁMILA, Ismael, "Del Burgos de antaño. Breve pero verídica historia de las anteriores restauraciones llevadas a cabo en el templo parroquial de San Lesmes Abad", *Boletín de la Institución Fernán González,* LV/187 (1976), pp. 907-914; ALONSO DE PORRES FERNÁNDEZ, César, "Reestructuración renacentista del templo de San Lesmes", *Boletín de la Institución Fernán González,* LXXXIX/241 (2010), pp. 279-304; PAYO HERNANZ, René Jesús, *Arquitectura...,* pp. 215-218.





Fig. 5, izq. *Bóveda de la capilla de la Cruz*. Juan de Vallejo, tercer cuarto del siglo XVI. Iglesia de San Gil, Burgos

Fig. 6, dcha. *Coro*, Juan de Vallejo, tercer cuarto del siglo XVI. Iglesia de San Lesmes, Burgos

La actividad del taller se extendió igualmente por numerosas localidades del entorno de la capital castellana, en las que se ocupó de la renovación o reforma de sus templos parroquiales. Entre ellas se encuentran las ya conocidas actuaciones de Vallejo en las parroquias burgalesas de Cubillo del Campo y Tardajos, así como la riojana de Navarrete.[39] A su catálogo deben añadirse las que llevó a cabo en los templos de otras localidades como Arroyuelo –donde debió diseñar la capilla situada en su lado norte– Grisaleña, Hornillos del Camino y Villasandino.[40] A estas habría que sumar unas trazas que el maestro ejecutó para la iglesia de Castrillo de Murcia y que, en el mo-

39 MOYA VALGAÑÓN, José Gabriel, *Arquitectura…*, II, pp. 124-125; IBÁÑEZ PÉREZ, Alberto C., "Arquitectura...", pp. 38 y 49; "Arquitectura del siglo XVI...", p. 67; PAYO HERNANZ, René Jesús, *Arquitectura...,* pp. 165-181.

40 La iglesia de Grisaleña, muy transformada, no presenta ningún elemento que pueda relacionarse con la intervención de Vallejo. Por el contrario, el templo de Hornillos del Camino fue construido casi en su totalidad en la segunda mitad del quinientos, continuando las obras Juan Ortega de Castañeda y Martín de Marquina, Archivo Histórico Provincial de Burgos [en adelante, AHPBu], Prot. 5559, ff. 207-207v y Prot. 6002, ff. 726-736v. En relación a esta iglesia, IBÁÑEZ PÉREZ, Alberto C., "Arquitectura...", p. 50; "Arquitectura del siglo XVI...", p. 71. Respecto a Villasandino, la iglesia de la Natividad experimentó una importante reforma en las décadas centrales del siglo XVI, a la que debe corresponder la actuación documentada de Juan de Vallejo. Sobre este templo, CALZADA TOLEDANO, Juan José, *Iglesia de la Natividad. Villasandino,* Madrid, Vivelibro, 2023.





Fig. 7, izq. *Interior*. Juan de Vallejo, tercer cuarto del siglo XVI.
Iglesia de San Miguel Arcángel, Hontoria de la Cantera (Burgos)

Fig. 8, dcha. *Portada*. Juan de Vallejo, tercer cuarto del siglo XVI.
Casa de Lope Hurtado de Mendoza, Burgos

mento de su fallecimiento, no se le habían pagado.[41] Especial interés reviste el apunte de que la parroquia de Hontoria de la Cantera adeudaba por el "salario que davan a Juan de Ballexo e Martín Ochoa de la obra que hizieron en la iglesia", lo que confirma la actuación de ambos maestros en el edificio (Fig. 7).[42] Por último, junto a las empresas promovidas por instituciones eclesiásticas, debe señalarse la participación de Vallejo en diferentes proyectos de arquitectura doméstica en la ciudad de Burgos, impulsados por miembros de la élite local, como Hernán López Gallo, Alonso de Santo Domingo

41 A mediados del siglo XVI se levantaron los tramos de los pies y la torre del templo, la cual fue terminada por los maestros de cantería Juan Ortiz y Hernando de la Maza, Archivo Diocesano de Burgos [en adelante, ADBu], Castrillo de Murcia, Iglesia de Santiago Apóstol, *Libro de Fábrica (1557-1589)*, cuentas del 03/08/1557, 11/07/1560, 22/07/1564, etc.

42 Sobre esta iglesia, PAYO HERNANZ, René Jesús, "Ochoa de Arteaga, arquitecto y escultor vasco del Renacimiento", en ZALAMA RODRÍGUEZ, Miguel Ángel y MOGOLLÓN CANO-CORTÉS, Pilar (coords.), *Alma ars. Estudios de arte e historia en homenaje al Dr. Salvador Andrés Ordax*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2013, pp. 47-52; *Arquitectura...*, pp. 90-91.

o Diego de Soria Lerma. En este campo, el dato más relevante es la deuda que Lope Hurtado de Mendoza mantenía con el maestro por "la portada que hizo a su padre en las casas de Bega" (Fig. 8).[43]

El conjunto de estas actuaciones permite intuir la compleja estructura profesional que alcanzó el taller de Vallejo, integrado por numerosos oficiales, aprendices y colaboradores. A la muerte del maestro se mencionan algunas deudas contraídas por profesionales con los que trabajaba como Martín de Bérriz que, en esos momentos, se encontraba ocupado, junto a otros maestros, en la iglesia de Hontoria de la Cantera.[44] Asimismo, se menciona a cuatro aprendices, cuya presencia evidencia la importancia del taller como espacio de formación y transmisión de conocimientos técnicos: Martín de Alurgo, Martín de Madariaga, Pedro de Medialdúa y Martín de Ozamiz.[45] Al menos tres de ellos eran de origen vizcaíno y habían suscrito con Vallejo sus respectivas cartas de aprendizaje entre 1562 y 1568.[46]

La actividad profesional del taller dependía, a su vez, de la capacidad para coordinar el abastecimiento de piedra, por lo que resultaba imprescindible llevar un control exhaustivo de las actividades extractivas y su posterior transporte. En ese sentido, sabemos que el maestro disponía de "un libro de carreteros e sacadores", donde debía anotar las cantidades de piedra extraídas de la cantera y los portes realizados a pie de obra. Asimismo, el inventario de bienes contabiliza diversas cantidades de piedra, algunas

43 El padre de Lope Hurtado de Mendoza, con el mismo nombre, había fallecido en 1558. Sobre esta casa, BASAS FERNÁNDEZ, Manuel, "Datos y juicios contemporáneos sobre el maestro de cantería Juan de Vallejo y otros artistas de Burgos en el siglo XVI", *Boletín de la Institución Fernán González,* XLIV/168 (1967), pp. 493-499; IBÁÑEZ PÉREZ, Alberto C., *Arquitectura civil...,* pp. 190-191; MARTÍNEZ MONTERO, Jorge, "La casa de Lope Hurtado de Mendoza en Burgos: nuevos datos sobre su proceso constructivo", *Liño,* 20 (2014), pp. 49-58.

44 IBÁÑEZ PÉREZ, Alberto C., "Los libros parroquiales como fuente para la Historia del Arte", *Memoria ecclesiae,* 9 (1996), pp. 181-182. Vallejo y Bérriz debieron colaborar puntualmente en algunas obras, como en el arcosolio que les encargó Catalina de Salamanca para su enterramiento y el de su esposo, Diego Ortega de Carrión, en la iglesia de San Román de Burgos, AHPBu, Prot. 5711, f. 712v. Sobre este profesional, BARRÓN GARCÍA, Aurelio Á., "Martín de la Haya, tracista y arquitecto", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología,* 74 (2008), pp. 113-126.

45 Sobre la formación en el taller de cantería resultan imprescindibles los trabajos de MARÍAS, Fernando, "El problema del arquitecto en la España del siglo XVI", *Academia,* 48 (1979), pp. 184-191; *El largo siglo XVI,* Madrid, Taurus, 1989, pp. 501-503; ALONSO RUIZ, Begoña, "La formación en la construcción durante la Edad Moderna: del arte de la cantería a la profesión de arquitecto", en ALONSO RUIZ, Begoña y VILLANUEVA ZUBIZARRETA, Olatz (coords.), *Ars et scientia. Estudios sobre arquitectos y arquitectura (ss. XIII-XXI),* Valladolid, Castilla Ediciones, 2008, pp. 61-88; "El 'arte de la cantería' en Castilla durante el siglo XVI", en *El arte de la piedra. Teoría y práctica de la cantería,* Madrid, Fundación Universitaria San Pablo CEU, 2009, pp. 157-172.

46 PAYO HERNANZ, René Jesús, *Arquitectura...,* pp. 81-86.

de ellas procedentes de las canteras de Hontoria y Hurones[47]. Asimismo, se hace mención a piezas ya acabadas como "unas piedras para una ventana" o una lápida de jaspe que se encontraba en el convento de San Pablo, seguramente procedente de las canteras de Espejón.

4. Conclusiones

La partición de bienes de Juan de Vallejo constituye una fuente documental de gran interés para profundizar en aspectos escasamente conocidos de la actividad desarrollada por uno de los principales maestros de cantería activos en Castilla durante el siglo XVI. El documento permite realizar una aproximación a la compleja estructura profesional articulada en torno a su taller, aportando nuevos datos sobre la gestión del mismo, las redes de abastecimiento y la organización de la mano de obra. Evidencia, también, la amplitud de las actuaciones desarrolladas por este maestro y sus colaboradores en un amplio sector geográfico, lo que revela la existencia de una organización altamente especializada, capaz de coordinar simultáneamente diferentes actuaciones. Todo ello permitió a Vallejo acumular un patrimonio diversificado, integrado por bienes inmuebles, heredades rurales, censos y rentas que complementaban los ingresos procedentes de la actividad constructiva, generando liquidez suficiente para sostener el funcionamiento cotidiano del taller y hacer frente a los elevados costes derivados del abastecimiento de materiales y el pago de jornales. La gestión del patrimonio permitió, a su vez, garantizar a su familia una desahogada posición económica y consolidar su integración dentro de los sectores acomodados de la sociedad burgalesa.

Bibliografía

ALONSO DE PORRES FERNÁNDEZ, César, "Reestructuración renacentista del templo de San Lesmes", *Boletín de la Institución Fernán González,* LXXXIX/241 (2010), pp. 279-304, http://hdl.handle.net/10259.4/2308

ALONSO RUIZ, Begoña, "La formación en la construcción durante la Edad Moderna: del arte de la cantería a la profesión de arquitecto", en ALONSO RUIZ, Begoña y VILLANUEVA ZUBIZARRETA, Olatz (coords.), *Ars et scientia. Estudios sobre arquitectos y arquitectura (ss. XIII-XXI),* Valladolid, Castilla Ediciones, 2008, pp. 61-88.

47 Sobre las canteras burgalesas, IBÁÑEZ PÉREZ, Alberto C., *Arquitectura civil...,* pp. 43-49; SOBRINO GONZÁLEZ, Miguel, "Piedra labrada en la arquitectura burgalesa del Renacimiento", en RODRÍGUEZ PAJARES, Emilio Jesús y BRINGAS LÓPEZ, María Isabel (coords.), *El arte del Renacimiento en el territorio burgalés,* Burgos, Universidad Popular para la Educación y Cultura de Burgos, 2008, pp. 41-48.

ALONSO RUIZ, Begoña, "El 'arte de la cantería' en Castilla durante el siglo XVI", en *El arte de la piedra. Teoría y práctica de la cantería,* Madrid, Fundación Universitaria San Pablo CEU, 2009, pp. 157-172.

ANDRÉS ORDAX, Salvador, "Nuevas formas para una nueva época: la catedral de Burgos en el Renacimiento", en PAYO HERNANZ, René Jesús (coord.), *La catedral de Burgos. Ocho siglos de historia y arte,* Burgos, Diario de Burgos, 2008, pp. 266-319.

BALLESTEROS CABALLERO, Floriano, "Cristóbal de Andino: su testamento y un pleito por su sepultura", *Boletín de la Institución Fernán González,* LII/181 (1973), pp. 919-938, http://hdl.handle.net/10259.4/2015

BARRÓN GARCÍA, Aurelio Á., "Martín de la Haya, tracista y arquitecto", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología,* 74 (2008), pp. 113-126.

BARRÓN GARCÍA, Aurelio Á. "Proceso constructivo del claustro de San Millán de la Cogolla por Juan Pérez de Solarte", *Brocar,* 38 (2014), pp. 119-144.

BASAS FERNÁNDEZ, Manuel, "Datos y juicios contemporáneos sobre el maestro de cantería Juan de Vallejo y otros artistas de Burgos en el siglo XVI", *Boletín de la Institución Fernán González,* XLIV/168 (1967), pp. 493-499, http://hdl.handle.net/10259.4/1501

CALVO LÓPEZ, José y ROS SEMPERE, Marcos, "Los instrumentos de los canteros en la transición del gótico al renacimiento", en ALONSO RUIZ, Begoña (coord.), *La arquitectura tardogótica castellana entre Europa y América,* Madrid, Sílex, 2011, pp. 417-434.

CALZADA TOLEDANO, Juan José, *Iglesia de la Natividad. Villasandino,* Madrid, Vivelibro, 2023.

CASILLAS GARCÍA, José Antonio, *El convento de San Pablo de Burgos. Historia y arte,* Salamanca/Burgos, San Esteban/Diputación Provincial de Burgos, 2003.

CHUECA GOITIA, Fernando, "El antiguo hospital de la Concepción", *Archivo Español de Arte,* XVII/66 (1944), pp. 360-369.

DÍAZ MORENO, Álvaro, "Iglesia y convento de San Francisco de Burgos: indagaciones sobre su arquitectura", *Boletín de la Institución Fernán González,* LXXV/213 (1996), pp. 335-409, http://hdl.handle.net/10259.4/2140

FRANCÉS PÉREZ, Paula, *Hospital de la Concepción. Burgos, siglo XVI,* Burgos, Monte Carmelo, 2023.

GARCÍA RÁMILA, Ismael, "Del Burgos de antaño. Nuevas noticias sobre Juan de Vallejo", *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos y de la Institución Fernán González de la ciudad de Burgos,* XXVIII/109 (1949), pp. 289-312, http://hdl.handle.net/10259.4/718

GARCÍA RÁMILA, Ismael, "Del Burgos de antaño. Breve pero verídica historia de las anteriores restauraciones llevadas a cabo en el templo parroquial de San Lesmes Abad", *Boletín de la Institución Fernán González,* LV/187 (1976), pp. 907-914, http://hdl.handle.net/10259.4/1741

GONZÁLEZ DE SANTIAGO, Ignacio, "El arco de Santa María en Burgos", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología,* 55 (1989), pp. 289-306.

HUIDOBRO SERNA, Luciano, "Historia del convento de San Pablo de Burgos", *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Burgos,* XXIV/93 (1945), pp. 613-618; XXV/94-96 (1946), pp. 18-23, 71-75 y 133-140; XXVI/98 (1947), pp. 307-309.

IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, Javier y ALONSO RUIZ, Begoña, "El cimborrio en la arquitectura española de la Edad Media a la Moderna. Diseño y construcción", *Artigrama,* 31 (2016), pp. 115-202, https://doi.org/10.26754/ojs_artigrama/artigrama.2016318174

IBÁÑEZ PÉREZ, Alberto C., *Arquitectura civil del siglo XVI en Burgos,* Burgos, Caja de Ahorros Municipal, 1977.

IBÁÑEZ PÉREZ, Alberto C., "Los libros parroquiales como fuente para la Historia del Arte", *Memoria ecclesiae,* 9 (1996), pp. 167-183.

IBÁÑEZ PÉREZ, Alberto C., "Arquitectura, escultura, pintura y artes menores del siglo XVI", en PALOMARES IBÁÑEZ, Jesús María (coord.) y MONTENEGRO DUQUE, Ángel (dir.), *Historia de Burgos,* Burgos, Caja de Burgos, 1999, vol. III, t. III, pp. 7-196.

IBÁÑEZ PÉREZ, Alberto C., "Arquitectura del siglo XVI en Burgos", en RODRÍGUEZ PAJARES, Emilio Jesús y BRINGAS LÓPEZ, María Isabel (coords.), *El arte del Renacimiento en el territorio burgalés,* Burgos, Universidad Popular para la Educación y Cultura de Burgos, 2008, pp. 59-80.

IBÁÑEZ PÉREZ, Alberto C. y PAYO HERNANZ, René Jesús, *Del Gótico al Renacimiento. Artistas burgaleses entre 1450 y 1600,* Burgos, Caja Círculo, 2008.

MARÍAS, Fernando, "El problema del arquitecto en la España del siglo XVI", *Academia,* 48 (1979), pp. 173-216.

MARÍAS, Fernando, *El largo siglo XVI,* Madrid, Taurus, 1989.

MARTÍNEZ BURGOS, Matías, "Torre y arco de Santa María", *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Burgos,* XXIV/91-93 (1945), pp. 514-520, 566-570 y 619-624; XXV/95-97 (1946), pp. 76-79 y 211-215; XXVI/98-101 (1947), pp. 76-79 y 211-215; XXVII/102-105 (1948), pp. 7-13, 81-86 y 226-233; XXVIII/106-109 (1949), pp. 10-17, 86-92, 153-160 y 274-288; XXIX/113 (1950), pp. 270-274.

MARTÍNEZ MONTERO, Jorge, "Pedro de Castañeda y la escalera del coro de la iglesia de San Esteban de Burgos", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar,* 98 (2006), pp. 291-318.

MARTÍNEZ MONTERO, Jorge, *Arquitectura nobiliaria del Renacimiento en Burgos y provincia. Casas y palacios burgaleses del siglo XVI,* Saarbrücken, Editorial Académica Española, 2013.

MARTÍNEZ MONTERO, Jorge, "La casa de Lope Hurtado de Mendoza en Burgos: nuevos datos sobre su proceso constructivo", *Liño,* 20 (2014), pp. 49-58, https://reunido.uniovi.es/index.php/RAHA/article/view/10333

MATESANZ DEL BARRIO, José, "El canónigo Pedro de Enzinas y la afirmación de un linaje familiar", en BORREGUERO BELTRÁN, Cristina y RETORTILLO ATIENZA, Asunción (coords.), *La memoria de un hombre. El burgalés Francisco de Enzinas en el V Centenario de la Reforma Protestante,* Burgos, Universidad de Burgos, 2019, pp. 115-132.

MOYA VALGAÑÓN, José Gabriel, *Arquitectura religiosa del siglo XVI en La Rioja Alta,* Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1980.

PARRADO DEL OLMO, Jesús María y PAYO HERNANZ, René Jesús, "Un sepulcro vinculado a la casa real en el convento de Nuestra Señora de Gracia de Madrigal de las Altas Torres (Ávila): la abadesa María Esperanza de Aragón, hija de Fernando el Católico, y el arquitecto Juan de Vallejo", *Ars & Renovatio,* 4 (2016), pp. 3-21.

PAYO HERNANZ, René Jesús, "Ochoa de Arteaga, arquitecto y escultor vasco del Renacimiento", en ZALAMA RODRÍGUEZ, Miguel Ángel y MOGOLLÓN CANO-CORTÉS, Pilar (coords.), *Alma ars. Estudios de arte e historia en homenaje al Dr. Salvador Andrés Ordax,* Valladolid, Universidad de Valladolid, 2013, pp. 47-52.

PAYO HERNANZ, René Jesús, *Arquitectura en Castilla en los años centrales del siglo XVI. Juan de Vallejo, entre el gótico y el renacimiento,* Burgos, Real Academia Burgense de Historia y Bellas Artes/Institución Fernán González, 2020.

PAYO HERNANZ, René Jesús y MATESANZ DEL BARRIO, José, *El cimborrio de la catedral de Burgos: historia, imagen y símbolo,* Burgos, Real Academia Burgense de Historia y Bellas Artes/Institución Fernán González, 2013.

PAYO HERNANZ, René Jesús y MATESANZ DEL BARRIO, José, *La Edad de Oro de la Caput Castellae. Arte y sociedad en Burgos, 1450-1600,* Burgos, Dossoles, 2015.

POLANCO MELERO, Carlos, *Muerte y sociedad en Burgos en el siglo XVI,* Burgos, Diputación Provincial de Burgos, 2001.

RICO SANTAMARÍA, Marcos, "El Renacimiento en la catedral de Burgos, su entrada notable y su irrupción lesiva", *Academia,* 65 (1987), pp. 109-161.

RICO SANTAMARÍA, Marcos, "Juan de Vallejo, cantero burgalés", *Academia,* 77 (1993), pp. 173-186.

RUIZ DE LA CUESTA, María Pilar y BARRÓN GARCÍA, Aurelio Á., "El escultor Antonio de Elejalde (1566-1583)", *Estudios Mirandeses,* 14 (1994), pp. 139-170.

SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago, "El testamento de Juan de Vallejo", *Arte Español,* XLI/22 (1958), pp. 51-58.

SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago, "La obra de Juan de Vallejo", *Arte Español,* XLIII/23 (1960), pp. 53-65.

SOBRINO GONZÁLEZ, Miguel, "Piedra labrada en la arquitectura burgalesa del Renacimiento", en RODRÍGUEZ PAJARES, Emilio Jesús y BRINGAS LÓPEZ, María Isabel (coords.), *El arte del Renacimiento en el territorio burgalés,* Burgos, Universidad Popular para la Educación y Cultura de Burgos, 2008, pp. 41-58.

Ruralidad extrema y modernidad: una reflexión en torno al valle de Tudanca

Extreme rurality and modernity: a reflection on the Tudanca Valley

Jesús Salas-Bustamante

Universidad de Cantabria
Facultad de Filosofía y Letras
Avda. de Los Castros, 52. 39005 – Santander
sindiu@hotmail.com
ORCID: https://orcid.org/0009-0002-9985-0365
Fecha de envío: 18/9/2025. Aceptado: 4/6/2026
Referencia: *Santander. Estudios de Patrimonio*, 9 (2026), pp. 517-536.
DOI: https://doi.org/10.22429/Euc2026.sep.09.15
ISSN-L e ISSN 2605-4450 (ed. impresa) / ISSN 2605-5317 (digital)

Resumen: El concepto de ruralidad extrema define a espacios rurales que en la actualidad se encuentra en una grave crisis poblacional, social y económica que arrastran desde hace casi medio siglo. Este artículo pretende repensar el concepto de atraso que acompaña a la ruralidad extrema desde una perspectiva de la modernidad, considerando la ruralidad como una alteridad del progreso construida durante los últimos doscientos años. Para ello, se realiza una reflexión sobre el valle de Tudanca, un territorio expresivo de ruralidad extrema que ha sido objeto de investigación desde hace más de un siglo.

Palabras clave: ruralidad extrema; atraso; Tudanca; modernidad; alteridad; desarrollo rural.

Abstract: The concept of extreme rurality refers to rural areas that are currently experiencing a severe demographic, social, and economic crisis that has persisted for nearly half a century. This article seeks to rethink the notion of backwardness traditionally associated with extreme rurality from the perspective of modernity, considering rurality as an otherness of progress constructed over the past two centuries. To this end, the paper offers a reflection on the valley of Tudanca, a territory that exemplifies extreme rurality and has been the subject of scholarly research for more than a century.

Keywords: extreme rurality; backwardness; Tudanca; modernity; otherness; rural development.

*****

1. Introducción

El concepto de ruralidad ha recogido diversas acepciones desde que fue utilizado por primera vez por las ciencias sociales a finales del siglo XIX. Inicialmente, el estudio de la relación urbano-rural se centraba en las unidades de producción y la identidad grupal, estableciendo una dualidad que

definía dos mundos opuestos.[1] Sin embargo, esas primeras formulaciones fueron evolucionando a lo largo del siglo XX, al tiempo que el entorno rural se transformaba profundamente por el colapso de las comunidades agroganaderas. Los cambios productivos y comunitarios obligaban a reformular las bases de lo rural, obligando a abordarla desde una perspectiva global, valorando las profundas relaciones con el mundo urbano y como un fenómeno complejo y variado. La sociología y las políticas europeas de los años 80 abandonaron las visiones productivistas y pasaron a definir lo rural en base a datos demográficos y territoriales, transformando la dicotomía en un *gradiente de ruralidad*.[2]

A pesar de la flexibilidad de las nuevas formulaciones, la mayoría de los autores coinciden en que todavía existe un tipo de ruralidad en el que confluyen todos los elementos que se le atribuían tradicionalmente: comunidades de modo de vida relacionado con la actividad agropecuaria, con intereses colectivos compartidos en el aprovechamiento del territorio, regulación de la ayuda mutua, relaciones sociales basadas en la interacción primaria y existencia de actitudes cooperativas no exentas de conflictividad. Frente a la vitalidad de las nuevas ruralidades, estas comunidades se encuentran sumidas en una grave crisis debido al abandono productivo, la falta de servicios y los difíciles accesos.[3] Fuertemente afectadas por la despoblación e incapaces de integrarse en las dinámicas urbanas, se ha producido una dislocación de sus estructuras sociales y económicas que las sitúa como territorios subalternos, marginales dentro de la sociedad actual.[4] Es la denominada ruralidad extrema o de desconexión[5] o zona rural a revitalizar,[6] también definida como

1 GÓMEZ PELLÓN, Eloy, "Ruralidad y discurso: del caso español al de Cantabria", *Revista de Antropología Iberoamericana*, 7/3 (2012), pp. 295-326.

2 GÓMEZ PELLÓN, Eloy, "Estrategias frente a la despoblación: el caso del commuting en un área de ruralidad extrema del norte de España", *Ager: Revista de estudios sobre despoblación y desarrollo rural = Journal of depopulation and rural development Studies,* 34 (2022), pp. 47-75. CALATRAVA REQUENA, Javier, "El despoblamiento de las zonas rurales: comentarios sobre algunas estrategias para frenarlo". *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 72/229 (2024), pp. 277-302.

3 GARCÍA BARTOLOMÉ, Juan Manuel, "Sobre el concepto de ruralidad: crisis y renacimiento rural", *Política y Sociedad*, 8 (1991), pp. 87-94.

4 ORTEGA VALCÁRCEL, José, "Procesos de cambio en las áreas rurales cantábricas", en CORBERA MILLÁN, Manuel, *Cambios en los espacios rurales cantábricos tras la integración de España en la UE*, Santander, Universidad de Cantabria, 1999, p. 243.

5 CAMARERO RIOJA, Luis (coord.), *La población rural de España. De los desequilibrios a la sostenibilidad social*, Barcelona, Fundación La Caixa, 2009.

6 *BOE*, Ley 45/2007 de 13 de diciembre para el desarrollo sostenible del medio rural.

rural remoto, estancado,[7] o rural agrario crítico.[8] Avocadas al despoblamiento[9] y localizadas principalmente en zonas de alta montaña, se las vincula al concepto de "*sociedades tradicionales*" que "*siguen contando más con el pasado que con el futuro*".[10] Unos espacios definidos como atrasados, cuya marginalidad se atribuye al atavismo de sus estructuras comunitarias y su incapacidad para la innovación y la adaptación.

Para revertir esta situación de marginalidad, los espacios rurales europeos han sido objeto de numerosos proyectos de desarrollo a lo largo del último siglo. En la actualidad, todas las administraciones públicas dedican numerosos recursos a estos planes y las políticas territoriales son uno de los pilares básicos de la Unión Europea,[11] pero la situación de marginalidad continúa y no se han modificado las dinámicas demográficas, sociales y económicas. Las causas de este fracaso son muy variadas y tienen su origen en una falta de comprensión del entorno rural, sus necesidades y prioridades.[12] Un distanciamiento que tiene unas raíces profundas.

Históricamente, las sociedades agrarias se han desenvuelto en tensión frente a modelos extracampesinos, ya fuera el feudalismo, la monarquía autoritaria o el estado liberal.[13] Sin embargo, la llegada de la modernidad supuso un cambio cualitativo al convertir la ruralidad en alteridad de la idea de progreso, un "otro" interno frente al que construirse. Durante este proceso,

7 MOLINERO HERNANDO, Fernando, "El espacio rural en España: evolución, delimitación y clasificación", *Cuadernos Geográficos de la Universidad de Granada*, 58:3 (2019), pp. 19-56.

8 ORTEGA VALCÁRCEL, José, "Procesos de cambio en las áreas rurales... ", pp. 237-250.

9 RECAÑO VALVERDE, Joaquín, "La sostenibilidad demográfica de la España vacía", *Perspectives Demografiques*, 7 (2017), pp. 1-4.

10 GÓMEZ PELLÓN, Eloy, "Un mundo rural sin fronteras: de la sostenibilidad social a la cohesión territorial", en VICENTE RABANAQUE, Teresa; GARCÍA HERNANDORENA, María José; VIZCAÍNO ESTEVAN, Antonio (coords.), *Antropologías en transformación: sentidos, compromisos y utopías*, Valencia, Universidad de Valencia, 2017, pp. 1528. GÓMEZ PELLÓN, Eloy, "Un mundo rural en cambio: sobre la modernización cultural y la nueva colonización"/ A rural world in change: on cultural modernisation and new colonisation", en NOGUÉS LINARES, Soledad (ed.), *El futuro de los espacios rurales / The future of rural areas,* Santander, Universidad de Cantabria, Ministerio de Educación y Ciencia y Parlamento de Cantabria, 2004, pp. 301-326.

11 GÓMEZ SÁNCHEZ, Yolanda, *Despoblación, cohesión territorial e igualdad de derechos*, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Territoriales, 2023.

12 Joaquín Calatrava identifica diversos factores como las rigideces burocráticas-administrativas, la apuesta por la cofinanciación, la escasa dotación y la necesidad de cierto dinamismo en los territorios. Un dinamismo que no existe en el rural profundo, ya muy degradado después de treinta años de decadencia; CALATRAVA REQUENA, Javier, "El despoblamiento de las zonas rurales...", p. 290.

13 GARCÍA ALONSO, Manuel, *Etnoarqueología de la montaña cántabra: hitos, señales y referencias culturales*, Santander, Tantín, 2022.

se instauró un privilegio epistémico[14] por el que las prácticas y conocimientos de los entornos rurales eran descartados del modelo de desarrollo, negando su contemporaneidad y reduciéndolos a un estado de primitivismo productivo, cultural y social.[15] Este alejamiento del concepto de progreso está en el origen del conflicto y la sensación de abandono que existe en el mundo rural.[16]

El objetivo del presente artículo es reflexionar sobre la situación actual de este conflicto y sus orígenes en el pasado, aportando un nuevo enfoque a la ruralidad extrema desde una mirada antropológica.

2. El valle de Tudanca

El valle de Tudanca es especialmente apto para realizar una reflexión sobre este conflicto. Por un lado, por ser un caso nítido de ruralidad desconectada, tanto en lo social como en lo cultural (lengua, tradiciones) y en lo productivo (extensivo, comunal). Por otro, porque, durante más de dos siglos, los tudancos han sido objeto de estudio por parte de literatos, eruditos y antropólogos que han contribuido a su descripción y análisis.

Situado en la parte central de la Cordillera Cantábrica, en el curso alto del río Nansa, sus 54 km^2 de extensión están marcados por una orografía extrema que define su territorio y poblamiento. El valle del Nansa es un valle en V producido por la erosión del río a lo largo de los siglos, con apenas 200 metros en su base pero que gana altura a gran velocidad hasta alcanzar cumbres de más de 1000 metros. Longitudinalmente, solo está abierto al norte, ya que su parte sur está cerrada por la hoz de Peña Bejo. A lo abrupto del relieve se une un clima de alta montaña con inviernos fríos, largos y lluviosos y veranos frescos y cortos, con escasa insolación y nieblas abundantes. Este marco geográfico determina la estructura de poblamiento, identificándose el espacio físico y el social con precisión absoluta.[17]

Este entorno físico solo permite la siembra de pequeños huertos, cereales de baja calidad y, a partir del siglo XVII, el maíz. Las limitaciones de cultivo se compensan con grandes espacios de monte, que la acción del hombre ha ido convirtiendo en prados y brañas de gran calidad forrajera. Estos

14 PETRUCCELLI, Ariel, "Teoría y práctica decolonial: un examen crítico", *Políticas de la memoria*, 20 (2020), pp. 45-62.

15 MIGNOLO, Walter, *Historias locales, diseños globales: colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*, Madrid, Akal, 2003.

16 DE LANGE, Sarah y HUIJSMANS, Twuan, "La fractura urbano-rural y el auge de la extrema derecha en Europa", *Anuario Internacional CIBOD*, 1 (2024), pp. 156-158.

17 ORTEGA VALCÁRCEL, José, *Cantabria rural: sobre La Montaña*, Santander, Universidad de Cantabria, 1987.

condicionantes ecológicos han abocado al valle a una economía basada en la híper-especialización ganadera, muy dependiente del mercado y necesitada de la emigración temporal o permanente como elemento estructural para equilibrar los déficits productivos.

A pesar de sus limitaciones estructurales, la economía tudanca logró adaptarse a los cambios a lo largo de los siglos. Sin embargo, el sistema productivo colapsó en la década de 1960 por la creciente distancia respecto a los centros urbanos, el aislamiento derivado de la pérdida de las principales vías de comunicación y el progresivo declive de la ganadería extensiva, dando paso a un intenso proceso de despoblamiento.

Tudanca ha sido objeto de estudios etnográficos desde los albores de la antropología científica, y su imagen ha estado modelada por su condición de objeto de estudio. El origen de este interés se remonta a la obra de Pereda, atravesada por aspectos etnográficos en sus descripciones costumbristas, pero la llegada de José María de Cossío a la Casona intensificará el interés por el valle.

Aurelio M. Espinosa, profesor de la universidad de Stanford, fue el primer investigador que realizó trabajo de campo etnográfico en Tudanca. En 1920 fue comisionado por la *American Folklore Society* para investigar la literatura oral de España y, aconsejado por Ramón Menéndez Pidal, contactó con José María de Cossío para comenzar su recopilación de cuentos. Consideraba que era entre individuos poco formados en donde mejor se conservaba esta literatura oral, por lo que buscaba entre gente mayor y de estrato humilde.[18] En sus visitas a Tudanca iba precedido por Cossío, quien le indicaba quiénes podían ser los mejores informantes. Las formas lingüísticas transcritas muestran una clara adaptación de los informantes a las expectativas del investigador.[19]

Posteriormente, el propio José María de Cossío recopiló vocabulario dialectal en Tudanca[20] y el valle fue elegido localidad de recogida de da-

18 En Santander recogió cuentos en la Casa de los Pobres e incluso ofrecía dinero a los entrevistados; ESPINOSA, Aurelio Macedonio, *Cuentos populares españoles. Recogidos de la tradición oral de España*, Madrid, CSIC, 1947; ESPINOSA, Aurelio Macedonio, *The floklore of Spain in american Southwest*, Oklahoma, Oklahoma University Press, 1958, p. 41.

19 La relación entre investigadores e informantes aparece literariamente tratada en la novela *La nagulina*, en la que dos estudiosos buscan el origen de una palabra escuchada a una persona del mundo rural: "es más malo que la nagulina". Un continuo choque de expectativas entre entrevistadores y entrevistados que, tras muchas elucubraciones, lleva a una conclusión decepcionante para los primeros: la nagulina no es ningún ser mitológico ni personaje de cuentos, sino una deformación de Ana Bolena; CUBRÍA, Francisco, *La nagulina*, Santander: Ediciones Cantabria, 1950.

20 COSSÍO, José María de, "Aportación al léxico montañés", en *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 9 (1929), pp. 115-122.

tos de la primera edición del Atlas Lingüístico de la Península Ibérica.[21] El trabajo lingüístico más exhaustivo fue el realizado por Ralph Penny,[22] en el que el vocabulario escogido y la elección de los informantes proyectan una visión muy específica de los tudancos y de su lengua.[23] William Christian visitó Tudanca en esa misma década interesado en la religiosidad popular, integrándose en la vida local y produciendo un exhaustivo análisis antropológico del valle.[24]

3. Un espacio en crisis

Actualmente, el valle de Tudanca sufre una situación de crisis en múltiples aspectos. En los aspectos demográficos, no solo muestra una caída de la población en la serie histórica (87% menos que en 1950), sino que otros parámetros actuales como la tasa de masculinidad, el crecimiento vegetativo o la tasa de reposición muestran datos extremos. En 2024, Tudanca contaba con una población de 157 personas, de las que menos de un tercio eran mujeres. La estructura de edad refleja una pirámide poblacional muy envejecida, con más del 60% de la población por encima de los 50 años y una tasa de masculinidad del 68%, cuando la de Cantabria es del 48%. La población máxima estacional[25] es de 549 habitantes, triplicando su población estable. Todos estos datos hacen que sea un municipio declarado en grave riesgo de despoblamiento por el gobierno de Cantabria.[26]

Económicamente, cuenta con una renta media de 13 000€ per cápita, el noveno ayuntamiento más pobre de la comunidad, situándose en posiciones

21 En esta primera edición del Atlas Lingüístico de la Península Ibérica, realizada en los años treinta, participó el propio hijo de Aurelio Espinosa realizando las encuestas de Tudanca.

22 PENNY, Ralph, *Estudio estructural del habla de Tudanca*, Tübingen, Max Niemeyer, 1978.

23 En el vocabulario recogido se describen minuciosamente aperos y accidentes orográficos, pero no se pregunta por progresos técnicos o trabajos fuera del contexto agroganadero. De los siete informantes principales de Penny, cinco son hombres y dos, mujeres; cuatro superan los 70 años, siendo solo uno menor de 40. La selección de informantes NORM (nonmobile, older, rural males), es un sesgo habitual en los estudios dialectológicos; VILLENA-PONSODA, Juan Andrés, "Community-based investigations: from traditional dialect grammar to sociolinguistic studies", en AUER, Peter; SCHMIDT, Jürgen Erich, *Space and language: an international handbook of linguistic variation*, Berlín, Walter de Gruyter, 2010, pp. 613-631.

24 CHRISTIAN JR., William A., *Religiosidad popular: estudio en un valle español*, Madrid, Tecnos, 1978.

25 Concepto estadístico que considera a las personas vinculadas al municipio por trabajo, estudios o estancia de más de 14 días al año.

26 Orden PRE/1/2025, de 2 de enero, por la que se aprueba la Delimitación de Municipios Afectados por Riesgo de Despoblamiento en Cantabria.

similares a los valles vecinos.[27] Esta renta se ve compensada con una baja tasa de desigualdad interna según el índice Gini. Su economía está basada en las rentas pasivas, ya sean jubilaciones, pensiones, prestaciones sociales o subvenciones (a la ganadería o al empleo a través de las brigadas municipales) y la tasa de paro alcanza el 22%, todos ellos mayores de 45 años. Entre los asalariados, abunda el precariado en sectores de la construcción o la asistencia. Aunque la ganadería no es la actividad mayoritaria ni principal, sigue teniendo mucho peso en comparación con su entorno y determina su vida diaria. La ganadería define los usos del espacio, involucra a mano de obra voluntaria en ciertos periodos (principalmente familiar) y mantiene su fuerza como componente identitario.

Sin embargo, el agrosistema que sostiene a esta ganadería se ha simplificado y la gestión del territorio ya no es la tradicional.[28] El espacio explotado se ha reducido y sus características se han transformado, desapareciendo zonas de pasto y aumentando la masa arbolada o baldía. El número de explotaciones se ha reducido drásticamente y las que subsisten lo hacen con la introducción de métodos de manejo similares a las grandes explotaciones de zonas bajas.[29] El pequeño ganadero, mayoritario hasta la entrada de España en la Comunidad Económica Europea, ha desaparecido prácticamente.

En 2022 la cabaña ganadera estaba compuesta por 727 vacas, 470 caballos, 39 ovejas y 41 cabras. Las rentas ganaderas se obtienen por la venta de jatos de corta edad, apenas unos meses, lo que genera menos carga de trabajo, pero también menos valor añadido. El número de cabezas de equino ha aumentado en los últimos años por su mayor comodidad en la cría (necesitan menos atención en el monte) y la demanda de mercados exteriores (principalmente Francia e Italia)

Socialmente, el valle es dependiente de otros centros de población para la mayoría de los servicios básicos como educación, sanidad y compras. Solo se conservan algunos espacios de socialización propios muy debilitados,

27 De los 102 municipios de Cantabria, Polaciones es el cuarto más pobre y Rionansa, el vigesimoprimero.

28 A pesar de la recurrente apelación a las costumbres tradicionales, las prácticas actuales están alejadas de los usos históricos, que en gran parte se han perdido. Incluso ha desaparecido el valor reverencial que poseía el ganado, lo que ha dado lugar a casos como la muerte de reses por desatención; VÁZQUEZ FERNÁNDEZ, Iago, *Aprendizaje histórico en la gestión de bienes comunales: los pastos en Cantabria (España),* tesis doctoral, Universidad de Cantabria, 2016, p. 361; E.G.Z., "La Guardia Civil investiga a un hombre por dejar morir a una vaca y un ternero en Tudanca", *El Diario Montañés*, Santander (27 de mayo de 2024), https://www.eldiariomontanes.es/cantabria/guardia-civil-investiga-hombre-dejar-morir-vaca-20240527122246-nt.html

29 La viabilidad de las explotaciones va ligada a la construcción de grandes naves para estabular el ganado, la introducción de maquinaria y, en ocasiones, la compra de pienso o forraje.

como las tabernas (solo en Tudanca y La Lastra) y la iglesia.[30] También existe un consultorio de apertura semanal y una farmacia, cuyo dinamismo ha relanzado su rol comunitario.

Esta situación de crisis convierte a Tudanca en un lugar marginal sujeto a numerosos conflictos. La conflictividad interna siempre ha sido un elemento estructural en estos valles por la competencia por el espacio productivo,[31] pero en las últimas décadas se ha recrudecido frente al exterior. Al igual que otros valles de características similares, se ha convertido en espacio de ocio o segunda residencia, valorado solo como reserva natural y cultural para esparcimiento de los núcleos urbanos, lo que provoca tensiones al imponerse una gestión del territorio alejada de las necesidades locales en aspectos como las quemas, el control de las alimañas o la sanidad animal. Estas comunidades se han transformado en espacios patrimonializados convertidos en fuentes etnográficas y de identidad, pero sumidas "en una sensación de marginalidad y derrota".[32]

Uno de los factores de conflicto más acusados son las quemas de monte como herramienta de gestión del territorio. Durante siglos, el fuego ha sido utilizado para regenerar los pastos que, por lo común, se mantenían en buen estado por la acción del ganado, pero la reducción de la cabaña ha provocado la aparición de grandes porciones de monte sin explotar, por lo que el uso del fuego se ha multiplicado. Suelen ser fuegos de baja intensidad, en laderas al sur ocupadas por brezo o monte bajo pero solo se autorizan con numerosas restricciones. El distinto grado de percepción de su peligrosidad hace que se utilicen sin control y se conviertan en arma contra la intrusión en la vida de estas comunidades.[33]

La gestión del lobo supone también un punto de fricción porque las políticas de protección chocan frontalmente con los ganaderos, que ven al animal exclusivamente como un perjuicio económico. Desde tiempo inmemorial, los lobos han sido una de las principales amenazas para la ganade-

30 Lastrada por la baja participación y la poca estabilidad de los párrocos, la iglesia solo mantiene su centralidad e importancia durante las fiestas patronales.

31 La conflictividad entre adultos productivos es constatada por Christian y se mantiene en la actualidad; CHRISTIAN JR., William A., *Religiosidad popular...*, p. 46; "Condenados dos ganaderos de Tudanca que se atacaron con palos por unas reses", *Europa Press Cantabria*, (2 de septiembre de 2015), https://www.europapress.es/cantabria/noticia-condenados-dos-ganaderos-tudanca-atacaron-palos-reses-20140902193403.html

32 ORTEGA VALCÁRCEL, José, "Procesos de cambio en las áreas rurales...", p. 240.

33 "Cuatro detenidos por 11 incendios forestales en Tudanca y Polaciones donde ardieron 446,77 hectáreas", *Europa Press Cantabria*, (24 de octubre de 2024), https://www.europapress.es/cantabria/noticia-cuatro-detenidos-11-incendios-forestales-tudanca-polaciones-donde-ardieron-44677-hectareas-20241024141931.html

ría extensiva y durante todo el siglo XIX y XX fue un problema recurrente[34] hasta que, en los años 60, casi se llegó a su extinción. El despoblamiento fue relajando la presión sobre el cánido, hasta que comenzó a observarse como un elemento de biodiversidad a conservar en los años 80, llegándose a la prohibición total de caza en 2011. En 2022 se produjeron en Tudanca 47 ataques de lobo que mataron 9 vacas y 34 caballos,[35] además de los perjuicios causados al dispersar las reses. La creciente presencia de ganado equino ha provocado también que aumente su impacto, ya que son presas más fáciles para los lobos.[36] El furtivismo ha aparecido como medida de control autónoma ante la sensación de indefensión. [37]

La cabaña ganadera se ve amenazada también por las medidas de sanidad animal para acabar con enfermedades como la brucelosis, endémica en el valle. Las políticas europeas de erradicación resultaban infructuosas por lo que a principios del siglo XXI se tomaron medidas drásticas para su eliminación, lo que llevó a la pérdida de cabañas enteras.[38] Otras medidas de control animal como las guías y las vacunas generan numerosos trámites administrativos que se perciben como trabas a la actividad habitual y los retrasos en el pago o denegación de subvenciones implican poner en riesgo la viabilidad de muchas explotaciones.

El comienzo de esta crisis puede datarse a mediados del siglo XX cuando, aupado por las obras de los Saltos del Nansa, el valle albergaba más del doble de vecinos que un siglo antes. El territorio era incapaz de absorber tanta población manteniendo el modelo de ganadería extensiva, incluso recurriendo a la emigración. Las situaciones de necesidad, cuando no de hambre,[39] produjeron una emigración permanente masiva que la posterior mejora de la situación económica no pudo frenar. La salida de los miembros más activos de la sociedad, la dureza de la vida ganadera y la búsqueda de

34 Durante todo el siglo XIX son habituales las noticias en la prensa sobre los estragos causados por lobos y osos así como la solicitud de intervención por parte de las autoridades.

35 Informe anual del Plan de Gestión del lobo 2023-2024.

36 Las yeguas son menos protectoras con los potros que las vacas y se dice que tienen una carne "más dulce" que atrae a los lobos.

37 Censo del lobo 2024 elaborado por el Gobierno de Cantabria.

38 La Unión Europea declaró a Cantabria como zona libre de brucelosis en 2021; "Casi 80 vacas más serán sacrificadas tras confirmarse brucelosis en todas las explotaciones del pasto de Tudanca". *Europa Press Cantabria*, (17 de enero de 2013), https://www.europapress.es/cantabria/noticia-casi-80-vacas-mas-seran-sacrificadas-confirmarse-brucelosis-todas-explotaciones-pasto-tudanca-20130117142000.html

39 Las situaciones de escasez no eran desconocidas ya que se producían periódicamente desde al menos el siglo XIX, llegándose a episodios puntuales de hambre; "Provincias: si la provincia de Santander se ve en el día amenazada del hambre...". *La Iberia*, Madrid, (6 de septiembre de 1856).

mejoras en la educación redujo drásticamente la población[40] y provocó el colapso definitivo del sistema social local.

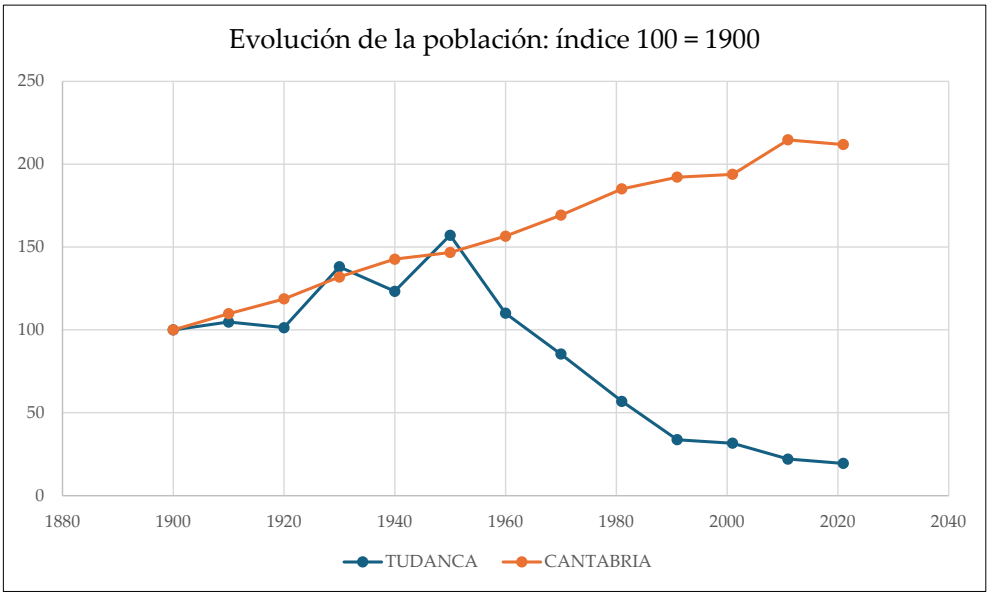


Fig. 1. Evolución de la población. Elaboración propia. Fuente: ICANE

4. Las causas del conflicto: la alterización del valle de Tudanca

Las causas profundas de la situación actual pueden rastrearse en un proceso histórico en el que, a través de diversas rupturas o distanciamientos, la modernidad va imponiendo su visión del mundo, arrinconando los aspectos productivos, sociales y culturales locales.

La primera ruptura se produce en el siglo XVIII y afecta al modelo productivo. Durante siglos, el crecimiento económico de Tudanca se había realizado aumentando el factor tierra y convirtiendo en pastos nuevos terrenos ganados al monte, pero ya en el siglo XVI se observa que se han alcanzado los límites de esa expansión.[41] La competencia por el espacio productivo lleva a la conflictividad: primero con valles vecinos y, posteriormente, entre los

40 Entre 1965 y 1985, la mano de obra agraria europea se redujo a la mitad; GARCÍA BARTOLOMÉ, Juan Manuel, "Sobre el concepto de ruralidad...", pp. 87-94.

41 Durante los diferentes pleitos con Treceño en el siglo XVI, el principal argumento de los tudancos para impedir el uso de sus pastos es la escasez que tienen y la imposibilidad de recurrir a otras actividades fuera de la ganadería.

distintos pueblos del mismo valle. Un proceso que se agudiza con el dinero repatriado por los emigrantes, que invierten en la intensificación del sistema mediante la introducción de más ganado.

Un punto de inflexión en este modelo se produce a finales del XVII, cuando Juan García de la Cuesta adquiere 350 vacas con el dinero traído de América.[42] La introducción de este ganado aumentó exponencialmente la presión sobre el territorio, apareciendo intentos por apropiarse de comunes para la explotación intensiva y luchas entre los distintos lugares del valle por defender sus derechos de pasto. El siglo XVIII se convierte en una sucesión de pleitos por el espacio dentro del marco de los usos y costumbres recogidos en las ordenanzas.

Estos conflictos ilustraban que la acumulación de capital por parte de la élite local no podía realizarse dentro del sistema productivo ganadero del valle, por lo que comienza a desplazarse a otras actividades externas. Así, cuando Pascual Fernández de Linares[43] regresa de Indias en 1752, no invierte su capital en la producción ganadera local, sino en préstamos y propiedades en Castilla. Este proceso se agudiza durante el siglo XX, cuando la élite local está representada por José María de Cossío y Antonio Crespo,[44] ambos ajenos a actividades ganaderas.

En paralelo a esta crisis productiva, se produce una crisis en las estructuras comunitarias con la aparición del liberalismo, que trastoca la vida local en dos planos: el económico, extendiendo la propiedad individual y la economía de mercado; y el ideológico, expandiendo el liberalismo centralizador.

El capitalismo inicia su expansión en el siglo XIX con la destrucción de las estructuras comunales de propiedad y la disolución de las sociedades precapitalistas para crear el mercado, único medio de garantizar el progreso. La tierra deja de organizarse según el factor social para quedar supeditada al mercado, lo que, en su traslación a la producción ganadera, significaba abandonar los modelos comunales-extensivos e imponer los individuales-intensivos.[45]

---

42 Extrapolando datos del Catastro de Ensenada, estas reses significarían un aumento del 30% de la cabaña ganadera del valle; LINARES GÜEMES, Antonio, "Las 350 tudancas de los García de la Cuesta", *Ascagén, Revista de la Asociación Cántabra de Genealogía*, 28 (2022), pp. 9-56.

43 Indiano fundador de la Casona a mediados del siglo XVIII que llegó a gobernador de El Callao.

44 Comerciante de origen pasiego casado con una tudanca logró reunir un considerable capital a partir de la actividad comercial, acaparando casas y terrenos. Envuelto en numerosos pleitos y querellas, se decía de él que "el pasiego no era de Tudanca, sino Tudanca del pasiego".

45 "Lo que el blanco practica aún hoy coyunturalmente en tierras lejanas, concretamente la demolición de las estructuras sociales para obtener mano de obra, lo han hecho también los

También la legislación liberal pone su foco en la privatización de los comunales, vistos como trabas al desarrollo económico.[46] El proceso de cercamiento de prados comunes se venía produciendo desde el siglo XVI, pero se trataba de apropiaciones aisladas e individuales, ligadas principalmente a la presión de las élites locales en busca de un mayor rendimiento económico. Sin embargo, durante el siglo XIX estas apropiaciones toman rango de leyes en forma de desamortizaciones, tanto de bienes eclesiásticos como de comunales. Estas políticas, que afectaban a los aspectos nucleares de su organización social, se enfrentaron a resistencias exitosas y, en el caso de Tudanca, lograron mantener el *prau conceju*, máximo exponente de la explotación comunal.[47]

Esta resistencia no fue solo en el plano práctico, sino que fue desarrollada teóricamente por parte vecinos de estos valles en lo que podríamos definir como pensamiento fronterizo, ya que se oponía a las ideas impuestas desde una perspectiva local apartada de la modernidad. Gervasio González de Linares, cabuérnigo y hermano del creador de la Estación Martítima del Cantábrico, fue un agrónomo que propuso medidas para la mejora productiva basándose en los usos consuetudinarios, pero sus ideas fueron rechazas en la época.[48]

A pesar del mantenimiento de grandes extensiones en régimen de gestión comunal, el estado liberal transformó el marco institucional de forma irremediable. La desaparición de los concejos y su sustitución por ayuntamientos y juntas vecinales hizo decaer las ordenanzas que llevaban siglos vigentes y, sobre todo, desplazó la responsabilidad de gran parte de la gestión del territorio a centros de poder externos.

Frente a la ola uniformizadora del liberalismo aparecen otras resistencias como el romanticismo, que implica la búsqueda del espíritu de cada pueblo en las prácticas culturales que se mantenían al margen de los cambios. Aunque aparentemente opuesto al proyecto de modernidad, en realidad se

---

blancos en el siglo XVIII sobre poblaciones blancas con los mismos objetivos"; POLANYI, Karl, *La gran transformación: crítica al liberalismo económico*, Madrid, La Piqueta, 1989, p. 271.

46 Todavía en los años 50 se seguía instando a la privatización de comunales en Cantabria por ser "prácticas consuetudinarias poco rentables"; VÁZQUEZ FERNÁNDEZ, Iago, *Aprendizaje histórico...*, p. 28.

47 La resistencia del poder local se debía más a un cálculo de interés propio que a una defensa de los intereses de la comunidad, ya que consideraban más beneficioso mantener las tierras comunes, de las que hacían más uso al tener cabañas ganaderas mayores.

48 El carácter rupturista de sus propuestas se puede rastrear hasta la actualidad, ya que incluso la edición crítica de su obra en 1998 caracteriza su impugnación de la modernidad como un defecto de comprensión; GONZÁLEZ DE LINARES, Gervasio, *Una visión del mundo ganadero montañés*, Santander, Universidad de Cantabria, 1998.

alinea con él porque sigue profundizando en la alterización de los espacios rurales, al reducirlos a depósitos culturales. Ahonda en la percepción de estos espacios como objetos y, aunque los valoriza como fuente de identidad, refuerza su papel de alteridad sobre la que construirse.

Estas ideas románticas están representadas en Tudanca en la obra de Pereda, principal escritor costumbrista de Cantabria. De ideas políticas tradicionalistas, sus obras fluctúan entre el realismo en la descripción de los tipos y costumbres y el idealismo que acompaña a sus novelas, pretendidas justificadoras de un orden social anterior. Peñas Arriba es su obra más conocida y se localiza precisamente en Tudanca, elegida por sus características peculiares: un lugar apartado y alejado de los cambios traídos por el liberalismo, tanto en el plano económico como social.[49]

La novela relata el periplo personal del joven urbano, culto y pretendidamente sofisticado que viaja a Tablanca para heredar la titularidad de la Casona. Espejo de la dicotomía urbano-rural, Marcelo pasará del desprecio inicial a la alabanza y la aceptación de una vida y un orden social tradicional. La orografía tiene un papel central en este plan estético y de reivindicación social,[50] y el duelo entre modernidad y tradición lo sostienen don Celso (dueño de la Casona) y Marcelo (el heredero), contando como secundarios a un reducido número de personajes ligados a actividades no ganaderas, como el médico o el sacerdote. Los tudancos son relegados a figurantes o paisaje, y poco hay en la novela sobre sus inquietudes e intereses más allá de su relación con don Celso y su capacidad de intercesión.

Este espíritu perediano es continuado por José María de Cossío, heredero de la Casona que convierte a Tudanca en escenario de sus relaciones personales y epistolares con numerosos artistas y literatos. Durante sus estancias en el valle, los tudancos son objeto de estudio en sus investigaciones folklóricas o etnográficas como hombres *primitivos*, restos culturales y morales de un mundo ya desaparecido. Pero también caracterizados por su individualismo e insolidaridad[51] y herederos de comportamientos sociales rechazables, como su tendencia a pleitos y recomendaciones.[52]

Unamuno también reflexiona sobre Tudanca durante sus estancias en la Casona, invitado por Cossío. En sus artículos se recrea en la genealogía de

49 El modo de producción comunal, el conservadurismo y la fuerte jerarquía social, reforzaban su imagen de espacio pre-liberal.

50 BONET, Laureano, "Hacia Peñas Arriba: Pereda y la tierra", en CLARKE, Anthony, *Peñas Arriba cien años después*, Santander, Sociedad Menéndez Pelayo, 1997.

51 COSSÍO, José María de "La basna", en *Homenaje a don Luis Hoyos Sainz II*, Santander, Gráficas Varela, 1950.

52 CRESPO LÓPEZ, Mario, *José María de Cossío: vida hasta la guerra civil*, Madrid, Icom Global, 2010, p. 36.

los Cuesta y los aspectos orográficos del valle, pero relega a sus habitantes a un segundo plano, rechazando su contemporaneidad. Los tudancos quedan reducidos a un primitivismo que los condena al mecanicismo social, como meros reproductores del depósito cultural recibido.

"Y en la paz solemne de aquellos eternos parajes, bajo la mansa cúpula del cielo, sostenida por las cimas montañosas, ocurre pensar si son otros los vivos que fueron los muertos, si no es una misma generación la que bajo diversas figuraciones se sucede, si los tudancos de 1923 no son los mismos que vio y oyó Pereda […] los mismos que se defendieron de la morería en tiempos del rey don Pelayo, los mismos que en Cantabria lucharon contra el poderío de Roma. ¿Historia? Allí todo es prehistórico, o mejor, para decirlo con términos que puse en circulación, todo es intrahistórico".

"Esa sutil distinción entre sentimientos y pensamiento no existe en la psicología de estos primitivos hijos de las montañas. Sienten pensando y piensan sintiendo. Ni se detuvieron en el momento estético o contemplativo. Su espíritu es económico, en el sentido que a esa designación da Croce. Y no se sabe si es que piensan con el corazón o es que sienten con el cerebro".[53]

5. Los planes de desarrollo rural

La industrialización y urbanización que afectaron a la región Cantábrica a principios del siglo XX cambiaron por completo la mayoría de los espacios rurales de la cordillera. Los más cercanos a los núcleos irradiadores de ambos procesos se adaptaron y asumieron funciones complementarias de los mismos: se transformaron en territorios periurbanos por efecto de la difusión residencial o se desarrollaron gracias a la demanda generada por éstos, especialmente de leche y sus derivados. Los valles más alejados de esos centros, incapaces de encontrar un papel activo en el nuevo modelo, cayeron en una profunda depresión. En el caso de Tudanca, la debilidad del potencial industrial de San Vicente de la Barquera y Cabezón de la Sal, los dos núcleos urbanos más cercanos, impidieron su integración en el nuevo marco productivo provincial.

El primer gran intento de desarrollo exógeno vino de la mano de la autarquía de posguerra con el proyecto hidroeléctrico de los Saltos del Nansa. Concebido para aprovechar la fuerza de todo el río desde su cabecera, las obras implicaron la construcción de varios embalses de reserva y un canal, conectando las diferentes centrales hidroeléctricas situadas en su curso. La fase de construcción de esta infraestructura produjo un resurgir de la economía local y la posibilidad de dedicarse a otras actividades no ganaderas,

53 UNAMUNO, Miguel de, *Paisajes del alma*, Madrid, Revista de Occidente, 1944, p. 20 y 39.

dando lugar a la aparición de los obreros mixtos, tan comunes en otras zonas de la Marina de Cantabria.[54] Sin embargo, la finalización de las obras y la automatización de la mayoría de los procesos hizo caer rápidamente el número de trabajadores en esta actividad, no existiendo actualmente ningún puesto de trabajo estable a pesar de la magnitud de las instalaciones.[55]

No sería hasta los años 80 cuando, en el marco del ingreso en la Comunidad Europea, se relanzarían los proyectos de apoyo rural que aún están en marcha. Considerado como una de las políticas estructurales de la UE, la Política Agraria Comunitaria (actualmente en su plan estratégico 2023-2027) contempla dos objetivos que inciden especialmente en estos valles: el apoyo a la producción ganadera y al desarrollo rural.

El apoyo a la ganadería se concreta en subvenciones por terrenos (derechos de pasto y hectáreas trabajadas) y por cabezas de ganado, así como otros elementos de cuantía menor, como el pago por nodrizas, ayudas a los jóvenes o al no uso de químicos en el tratamiento de los suelos. Un sistema muy reglamentado y que supone una gran carga burocrática para los ganaderos, pero al que resulta imprescindible adaptarse ya que puede llegar a suponer hasta el 80% de los ingresos en algunas explotaciones.[56]

La financiación de otras iniciativas económicas se articula a través del FEADER (Fondo Europeo Agrícola de Desarrollo Rural), fondo estructural agrícola de la Unión Europea cofinanciado por la propia UE y los estados miembros. Sus recursos se gestionan mediante los programas LEADER (Liaison Entre Actions de Développement de l'Économie Rurale), que promueven la iniciativa desde el territorio a través de grupos de acción local. En el caso de Tudanca, la gestión de estas ayudas recae en la Asociación de Desarrollo Rural Saja-Nansa, constituida en 1992 por los municipios de la comarca, que orienta los proyectos principalmente hacia el fomento del turismo y la cultura (incluyendo programas de empleo, alojamiento, actividades, restauración patrimonial y museos).

---

54 RIVAS RIVAS, Ana, *Antropología social de Cantabria*, Santander, Universidad de Cantabria, 1991.

55 La explotación hidroeléctrica es arquetípica de zonas consideradas "basurero" del desarrollo y genera problemas por el acaparamiento de agua, reducción de caudal de los ríos, modificación de los cursos o mala gestión de riadas; DELGADO, Jesús, "La Guardia Civil denuncia a una hidroeléctrica por desviar 24 ríos", *El País*, Madrid (19 de junio de 2000), https://elpais.com/diario/2000/06/19/sociedad/961365607_850215.html; MAZORRA, Roberto, "Un río expoliado y en manos privadas. El negocio del Nansa", *Diagonal Cantabria*, septiembre-octubre 2009, https://es.scribd.com/document/20824677/Articulo-Problematica-del-Nansa-Diagonal-Cantabria

56 Aunque este porcentaje puede variar mucho según el tamaño de la cabaña, en zonas de alta montaña es habitual que puedan superar el 50% de los ingresos totales.

A estos programas de iniciativa pública se unió la Fundación Botín, que eligió el valle del Nansa y Peñarrubia para poner en marcha un proyecto dentro de su programa de desarrollo rural en 2004. Con el objetivo de potenciar su economía y fijar la población en zonas rurales despobladas, el proyecto proponía identificar los recursos, analizar sus potencialidades y realizar una propuesta de intervención a medio y largo plazo. La primera fase consistió en la elaboración de informes identificando los elementos históricos, patrimoniales, artísticos y geográficos que configuran el territorio, editándose posteriormente en forma de monografías.[57] Tras este análisis, las ayudas se concretaron con el programa *Nansaemprende*, facilitando la puesta en marcha de negocios, formación y creación de redes de ayuda. Este proyecto se ha convertido en otra línea de apoyo para creación de empresas y negocios partiendo de los potenciales locales y con vistas a la fijación de población y actividad.

El impacto de los planes de desarrollo ha sido poco productivo en muchos aspectos ya que la mayoría de las iniciativas económicas han fracasado. En ocasiones, los resultados son positivos en un primer momento y permiten inferir su éxito a muchas instituciones, pero su escasa durabilidad hace que no tengan repercusión a medio o largo plazo.[58] Solo los planes ligados a la construcción o rehabilitación parecen dejar una impronta duradera en cuanto a actividad y conservación del patrimonio. Tampoco las políticas autonómicas y estatales han sido exitosas: convertidas en complemento de los principales programas europeos, en muchas ocasiones son erráticas y con escaso impacto.[59] La propuesta de la Fundación Botín de elaborar un Plan Especial de Protección de los valles del Nansa, pensado como un instrumento para la conservación del territorio, ha quedado aparcada.[60]

---

57 *Valle del Nansa y Peñarrubia (3 vols.)*, Santander, Fundación Botín, 2013; *Valoración del patrimonio territorial y paisajístico: valle del Nansa y Peñarrubia (7 vols.)*, Santander, Fundación Botín, 2009.

58 Muchas iniciativas desaparecen tras el periodo de obligatoriedad al que van vinculados los proyectos. Así por ejemplo, la restauración de viviendas destinadas inicialmente a alojamientos públicos y que son revertidas a uso privado o el cierre de negocios tras escasos años de funcionamiento.

59 Acciones como las subvenciones a festejos taurinos o la instalación de marcos de metal generan dudas sobre la utilidad de estos programas; MARTÍNEZ, Daniel, "Oleada de críticas por la instalación de dos marcos gigantes en Carmona y Villacarriedo", *El Diario Montañés*, (20 de enero de 2022), https://www.eldiariomontanes.es/cantabria/oleada-criticas-instalacion-20220120204023-ntvo.html; CAMPO, Lucio V. del, "50.000 euros en cinco municipios para luchar contra la despoblación con festejos taurinos", *El Diario Montañés*, 24 de diciembre 2024, https://www.eldiariomontanes.es/cantabria/50000-euros-cinco-municipios-luchar-despoblacion-festejos-20241224072153-nt.html

60 La ausencia de protección está provocando la degradación de elementos singulares como los invernales, de gran valor arquitectónico y paisajístico; RUIZ DE LA RIVA, Eduardo; CA-

Solo la PAC (Política Agrícola Común) se mantiene como un pilar insustituible dentro de las políticas de apoyo económico, siendo inviable la implantación de explotaciones sin estas ayudas. El reverso de este éxito es la instauración de una cultura de subvenciones que genera malestar con los órganos administrativos, recelos por la gestión y sensación de injusticia en los repartos. Sus estrictos marcos reglamentarios resultan poco incentivadores para la intensificación económica y generan una sociedad pasiva,[61] no habiendo servido para revertir ninguna de las tendencias económicas y demográficas que se observan desde hace 40 años.

6. Conclusiones

La situación actual de crisis en la ruralidad extrema no es un mero declive económico y poblacional derivado de la urbanización e industrialización de mediados del siglo XX, sino la etapa final de un proceso de alterización que comenzó con la llegada de la modernidad y su concepto de progreso.

Numerosos autores cuestionan la consideración del progreso como un proceso único y lineal y la idea de desarrollo/atraso que la acompaña. El desarrollo definido en estos términos se transforma en privilegio epistémico que arrincona formas productivas y usos sociales definidos como atrasados, rechazando la capacidad de producir conocimiento a las comunidades que las practican. Esta subalternidad aboca a la ruralidad a un *estado de culpa* producido por la imposición de la *civilización* a los considerados *primitivos*, que aceptan su derrota asumiendo la modernidad como redención. Una redención para llegar a la cual son necesarios sacrificios personales y renuncias a prácticas culturales propias. El resultado son sociedades disminuidas, sin capacidad de socialización interna ni transmisión cultural. De culturas subalternas a culturas marginales.

Como alternativa al concepto de atraso, cabría plantearse observar las comunidades de ruralidad extrema como sociedades duales, en las que conviven la modernidad y formas de pensamiento subalternas.[62] Una coexistencia asimétrica, especialmente visible en la percepción del territorio: concebido como espacio productivo sujeto a explotación por las comunidades

BANAS MORENO, Eduardo; FERNÁNDEZ LASTRA, Pedro; MATA OLMO, Rafael, "Territorio y paisaje: notas metodológicas en torno al Plan Especial de Protección de los Valles del Nansa", *Ciudad y territorio: Estudios territoriales*, 184 (2015), pp. 357-374.

61 El complejo marco regulatorio permite conseguir un rendimiento óptimo (en relación ingresos-trabajo) en niveles de productividad y producción bajos, por lo que la renuncia a la intensificación productiva se convierte en una decisión racional.

62 Estas formas de pensamiento han sido en ocasiones catalogadas como premodernas, con todo lo que eso implica de negación de los aspectos positivos de la modernidad.

locales frente a la visión naturalista y patrimonial dominante. Diferente percepción de los problemas, riesgos y fortalezas del entorno que provoca una desigual valoración de uso del territorio, especialmente visible en cuestiones como la gestión del lobo o las quemas. No porque estas comunidades carezcan de una visión conservacionista, sino porque no consideran que sus prácticas pongan en riesgo los equilibrios ecológicos y productivos locales.[63]

Bibliografía

BONET, Laureano, "Hacia Peñas Arriba: Pereda y la tierra", en CLARKE, Anthony, *Peñas Arriba cien años después*, Santander, Sociedad Menéndez Pelayo, 1997.

CALATRAVA REQUENA, Javier, "El despoblamiento de las zonas rurales: comentarios sobre algunas estrategias para frenarlo". *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses,* 72-229 (2024), pp. 277-302.

CAMARERO RIOJA, Luis (coord.), *La población rural de España: de los desequilibrios a la sostenibilidad social,* Barcelona, Fundación La Caixa, 2009.

CHRISTIAN JR., William. A., *Religiosidad popular: estudio en un valle español,* Madrid, Tecnos, 1978.

COSSÍO, José María de, "Aportación al léxico montañés", en *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo,* 9 (1929), pp. 115-122.

COSSÍO, José María de, "La basna", en *Homenaje a don Luis Hoyos Sainz II*, Santander, Gráficas Varela, 1950.

CRESPO LÓPEZ, Mario, *José María de Cossío: vida hasta la guerra civil*, Madrid, Icom Global, 2010.

CUBRÍA, Francisco, *La nagulina,* Santander: Ediciones Cantabria, 1950.

DE LANGE, Sarah y HUIJSMANS, Twuan, "La fractura urbano-rural y el auge de la extrema derecha en Europa", *Anuario Internacional CIBOD,* 1 (2024), pp. 156-158.

ESPINOSA, Aurelio Macedonio, *Cuentos populares españoles. Recogidos de la tradición oral de España*, Madrid, CSIC, 1947.

ESPINOSA, Aurelio Macedonio, *The floklore of Spain in american Southwest*, Oklahoma, Oklahoma University Press, 1958.

GARCÍA ALONSO, Manuel, *Etnoarqueología de la montaña cántabra: hitos, señales y referencias culturales*, Santander, Tantín, 2022.

GARCÍA BARTOLOMÉ, Juan Manuel, "Sobre el concepto de ruralidad: crisis y renacimiento rural", *Política y Sociedad,* 8 (1991), pp. 87-94.

GÓMEZ PELLÓN, Eloy, "Un mundo rural en cambio: sobre la modernización cultural y la nueva colonización"/ A rural world in change: on cultural modernisation and new colonisation", en NOGUÉS LINARES, Soledad (ed.), *El futuro de los espacios rurales / The future of rural areas,* Santander, Universidad de Can-

63 Tanto el número de lobos como la masa arbórea ha aumentado objetivamente en las últimas décadas y cada vez es mayor el espacio baldío que revierte a monte. Cuarto inventario forestal. Disponible en https://www.miteco.gob.es/content/dam/miteco/es/biodiversidad/temas/inventarios-nacionales/cantabria_tcm30-531784.pdf.

tabria, Ministerio de Educación y Ciencia y Parlamento de Cantabria, 2004, pp. 301-326.
GÓMEZ PELLÓN, Eloy, "Ruralidad y discurso: del caso español al de Cantabria", *Revista de Antropología Iberoamericana* 7/3 (2012), pp. 295-326.
GÓMEZ PELLÓN, Eloy, "Un mundo rural sin fronteras: de la sostenibilidad social a la cohesión territorial", en VICENTE RABANAQUE, Teresa; GARCÍA HERNANDORENA, María José; VIZCAÍNO ESTEVAN, Antonio (coords.), *Antropologías en transformación: sentidos, compromisos y utopías*, Valencia, Universidad de Valencia, 2017, pp. 1525-1539.
GÓMEZ PELLÓN, Eloy, "Estrategias frente a la despoblación: el caso del commuting en un área de ruralidad extrema del norte de España", *Ager: Revista de estudios sobre despoblación y desarrollo rural = Journal of depopulation and rural development Studies,* 34 (2022), pp. 47-75.
GÓMEZ SÁNCHEZ, Yolanda, *Despoblación, cohesión territorial e igualdad de derechos*, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Territoriales, 2023.
GONZÁLEZ DE LINARES, Gervasio, *Una visión del mundo ganadero montañés*, Santander, Universidad de Cantabria, 1998.
LINARES GÜEMES, Antonio, "Las 350 tudancas de los García de la Cuesta", *Ascagén, Revista de la Asociación Cántabra de Genealogía,* 28 (2022), pp. 9-56.
MIGNOLO, Walter, *Historias locales, diseños globales: colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo,* Madrid, Akal, 2003.
MOLINERO HERNANDO, Fernando, "El espacio rural en España: evolución, delimitación y clasificación", *Cuadernos Geográficos de la Universidad de Granada*, 58:3 (2019), pp. 19-56.
ORTEGA VALCÁRCEL, José, *Cantabria rural: sobre La Montaña,* Santander, Universidad de Cantabria, 1987.
ORTEGA VALCÁRCEL, José, "Procesos de cambio en las áreas rurales cantábricas», en CORBERA MILLÁN, Manuel, *Cambios en los espacios rurales cantábricos tras la integración de España en la UE*, Santander, Universidad de Cantabria, 1999, pp. 237-250.
PENNY, Ralph, *Estudio estructural del habla de Tudanca*, Tübingen, Max Niemeyer, 1978.
PETRUCCELLI, Ariel, "Teoría y práctica decolonial: un examen crítico", *Políticas de la memoria,* 20 (2020), pp. 45-62.
POLANYI, Karl, *La gran transformación: crítica al liberalismo económico*, Madrid, La Piqueta, 1989.
RECAÑO VALVERDE, Joaquín, "La sostenibilidad demográfica de la España vacía", *Perspectives Demografiques,* 7 (2017), pp. 1-4.
RIVAS RIVAS, Ana, *Antropología social de Cantabria*, Santander, Universidad de Cantabria, 1991.
RUIZ DE LA RIVA, Eduardo; CABANAS MORENO, Eduardo; FERNÁNDEZ LASTRA, Pedro; MATA OLMO, Rafael, "Territorio y paisaje: notas metodológicas en torno al Plan Especial de Protección de los Valles del Nansa", *Ciudad y territorio: Estudios territoriales,* 184 (2015), pp. 357-374.
UNAMUNO, Miguel de, *Paisajes del alma,* Madrid, Revista de Occidente, 1944.

Valle del Nansa y Peñarrubia (3 vols.), Santander, Fundación Botín, 2013.
Valoración del patrimonio territorial y paisajístico: valle del Nansa y Peñarrubia (7 vols.), Santander, Fundación Botín, 2009.
VÁZQUEZ FERNÁNDEZ, Iago *Aprendizaje histórico en la gestión de bienes comunales: los pastos en Cantabria (España),* tesis doctoral, Universidad de Cantabria, 2016.
VILLENA-PONSODA, Juan Andrés, "Community-based investigations: from traditional dialect grammar to sociolinguistic studies", en AUER, Peter; SCHMIDT, Jürgen Erich, *Space and language: an international handbook of lingistic variation*, Berlín, Walter de Gruyter, 2010, pp. 613-631.

The decoration of Armenian princely headdress during the Mongolian period (XIII-XIV centuries)

La decoración del tocado principesco armenio durante el período Mongol (siglos XIII-XIV)

Ashkhen Yenokyan

Institute of Archaeology and Ethnography, National Academy of Sciences of Armenia
Avda. Charents 15. Yereván – 0025. República de Armenia
ashkhen.arvestaban@gmail.com
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-7625-909X
Fecha de envío: 25/2/2026. Aceptado: 4/6/2026
Referencia: *Santander. Estudios de Patrimonio*, 9 (2026), pp. 537-556.
DOI: https://doi.org/10.22429/Euc2026.sep.09.16
ISSN-L e ISSN 2605-4450 (ed. impresa) / ISSN 2605-5317 (digital)

Resumen: El estudio demuestra que durante el período del dominio mongol eran conocidos varios tipos de tocados principescos armenios, algunos de los cuales contaban con sus propios subtipos, y cada uno de ellos, de una u otra manera, se relacionaba con los tocados mongoles contemporáneos. Con este tipo de tocados están representados los príncipes Orbelian y Proshian en relieves ktitoriales contemporáneos, miniaturas, etc. Sobre la base de dichas imágenes, hemos intentado agrupar y clasificar los tocados principescos según sus características estilísticas y artísticas.

Palabras clave: Dominación mongola; relieve; pintura mural; miniatura; tocado principesco; emplumado; marco de borde ancho; corona.

Abstract: The study shows that during the period of Mongol rule, several types of Armenian princely headdresses were known, some of which had their own subtypes, and each of them, in one way or another, was connected to contemporary Mongol headdresses. Princes of the Orbelian and Proshian houses are depicted wearing this type of headdress in contemporary donor reliefs, miniatures, and so on. On the basis of these images, we have attempted to group and classify princely headdresses according to their stylistic and artistic characteristics.

Keywords: Mongol domination; relief; mural painting; miniature; princely headdress; feathered; wide border frame; crown.

*****

The central and southern regions of Armenia were freed from Seljuk control through the relentless and protracted liberation efforts of the Zakarian brothers. During this period of relative stability, the political, economic, and cultural life of the country flourished, continuing to progress even amidst the challenges posed by new waves of nomadic invasions.[1] During the Zakarid

1 SHAHNAZARYAN, Artashes; BARKHUDARYAN, Vladimir and others, *History of Armenia, Medieval Period (mid-IV century - first half of XVII century)*, second book, vol. II, Yerevan, "Zangak-97" Publishing house, 2014, p. 229.

period, the Vachutyan government was the most influential in Armenia.[2] Additionally, the renowned Khaghbakyan (Proshyan) and Orbelyan dynasties also wielded significant power.

Soon after the Seljuk invasions, Armenia was overtaken by Mongol tribes in the 13th century. Despite these challenging circumstances, the spiritual and cultural life of Armenia continued to thrive during the Zakarid period. During this period, thanks to the patronage of Armenian princely houses and their skilled political maneuvering, several notable monastic complexes were gradually established across the country, particularly in the southern and central regions. Prominent examples include Goshavank, Geghardavank, Kecharis, Tsaghats Kar, Haritchavank, Noravank, Kobair, Varagavank, Dadivank, and Gandzasar. Additionally, existing monasteries such as Sanahin, Haghbat, Haghartsin, and Tatev were expanded with new buildings.

The aforementioned monastic complexes served not only as spiritual centers, but also as cultural hubs, where the full range of local architectural, sculptural, literary, and artistic traditions converged and flourished. The most compelling evidence of this can be seen in the various reliefs and frescoes that decorate the architectural monuments of these complexes. These artworks, which prominently feature patrons and high-ranking individuals, were of key importance.

In this context, the rulers of the historical Vayots Dzor province - specifically, the representatives of the Orbelian and Proshian princely houses - were the most frequently depicted. Gladzor University, a renowned medieval center of learning, was also directly patronized by them. It was here that scholars such as Yesai Nchetsi, Hovhannes Vorotnetsi, Toros Taronatsi, Momik, Avag, and others received their education, worked, and made significant contributions.

It is important to note that the artworks from the period of Mongol rule often reflect the influences introduced by the foreign conquerors. These influences are most vividly expressed in the sculptural and fresco decorations of 13th and 14th-century historical and architectural monuments, as well as in manuscript illustrations and other forms of art.

In our previous study on the attire of the Orbelyan and Proshyan dynasties, we also explored the decoration of their headdresses. In this article, we will provide a detailed examination of the princely headdresses from the 13th and 14th centuries that either require further clarification or were not covered in our earlier work.[3]

2 SHAHNAZARYAN, Artashes; BARKHUDARYAN, Vladimir and others, *History of Armenia...*, p. 231.

3 YENOKYAN, Ashkhen, "The Garment of Orbelian and Proshian Princes in the Armenian

Relief images depicting the Armenian princes of the Mongol era have been discovered in several prominent centers of Vayots Dzor, including Yeghegis (13th century), Spitakavor St. Astvatsatsin Monastery (14th century), Noravank (13th-14th centuries), Arates (13th century), Tanahat (13th century), and Tsaghats Kar. Princely images are also featured in the frescoes of Geghardavank (13th century), Kobair, and Haghbat monasteries (13th century), as well as on the reliquary 'Khotakerats St. Nshan' (1300), the 'Gospel of Yeghegis' (1306, illustrated by Sargis Kronavor, MM no. 10525, 140 gr), and the manuscript 'Relic of the New Testament' (13th century, MM no. 155, p. 106 b), among other works.

Notable examples of the attire of the civil elite from this period are depicted in the patron images of the 'Khtskonk Gospel' (1236), which include Brnavor and Tghatikin (illustrated by Ignatios, Nor Jugha, manuscript 36, p. 124b). Additionally, miniature depictions of patrons in Kirakos Tavrizetsi's Gospel (1330)—including Constantine, Avagtikin, and their son Hovhannes—can be found in Nor Jugha manuscript 481(44), p. 9a and 9b, among other works. In the illustrations of the aforementioned manuscript, alongside the patrons' headdresses, there are also various headdress styles featuring characteristics typical of the Mongol period. The study reveals that during the Mongol period, while the Armenian royal outerwear, known as the paregot, experienced some modifications—retaining elements of traditional national decoration—the royal headdress was predominantly influenced by foreign styles, as we will discuss further below. V. Hatsuni categorizes the headdresses of the Tatar period into two distinct groups: "One headdress is worn by Prince Prosh; it is a low, oval-shaped, silk hat…, the second headdress, worn by Burtel, is of Mongolian origin. This dome-shaped headdress features upturned angular edges and a central decorative element, with similar examples found in contemporary Mongolian miniatures". [4] However, it appears that during the 13th and 14th centuries, the decoration of royal headdresses varied significantly. These variations are distinguished by the materials used—such as metal crowns or woven hats—and by their decorative elements, which include feather ornaments, spherical and tufted additions, and wide brim, whether full or two-part, etc. Next, we will categorize and present the aforementioned options based on their stylistic features.

Medieval Art", in MURADYAN, Gohar, TER-GHEVONDYAN, Vahan and others (eds.), *Banber of Matenadaran*, 2024, vol. 37, pp. 102-125.

4 HATSUNI, Vardan, *The History of the Ancient Armenian National Costume*, Venice, St. Lazaro 1924, p. 217.



Fig. 1. *Armenian princes Amir Hasan and Eachi Proshyans on the wall of the Spitakavor St. Astvatsatsin church*. 14th century, Hermitage Museum. Saint Petersburg (Russia). Wikimedia

1. Feathered headdresses

Young Amir Hasan is depicted wearing this type of headdress on the northern wall of the St. Astvatsatsin Spitakavor Church (14th century). His feathered hat has a cylindrical brim that encircles the head and extends down to the nape of the neck. The end of the cylindrical brim at the back of the hat is somewhat obscured in the sculpture. However, based on similar headdresses of Eastern origin, this hat likely ends with a 'vizhak-like' addition designed to cover the neck. The headdresses or crowns of the Artashesyan dynasty are distinguished by their vizhaks, which come in one-piece or three-piece designs. The one-piece vizhaks cover only the neck, while the three-piece versions also extend to cover the ears.[5]

It is important to note that in the images of Mongol rulers from Iran dating back to the early 14th century, we can observe the distinctive features of the headdress in question. This headdress typically consists of a round base that covers the head, a cylindrical brim, and a protective element at

5 TER-GHEVONDIAN, Hayk, *The royal crowns of the Artaxiad Dynasty and their origin*, Venise-St. Lazare, Mkhit'arean Tparan, 1990, p. 22.



Fig. 2. *Armenian princes Bughta and Burtel Orbeyans on the cross-stone erected by his brother Burtel Orbelyan*. 1318. Noravank. Photo by Arsen Harutyunyan

the back, such as a mantle, designed to shield the neck. These headdresses were typically adorned with feathers or other spherical embellishments. It is important to note that the number of feathers attached to a headdress was a key indicator in the hierarchical system of princely titles. The type of feathers was also significant; for instance, in the Mongol army of Yuan China, owl feathers served as indicators of rank. This demonstrates that feathers were equally important decorative elements in both China and the Mongol Empire.[6]

6 ERDENEBAT, Ulambayar, "Garments of the Medieval Mongolians", in SATTAROVA, Liliya and ARSLAN, Saruul (eds.), *Proceedings of International Forum of the Museums of Turkic World, Costume collections in the museums of Eurasia: the Study and Interpretation*, The Museums of Turkic World International Forum, 22-24 September 2015, Ulan-Bator, Star Printing, Bursa, 2017, pp. 367-368. See also, HALBERTSMA-HEROLD, Ulrike, *Clothing Authority: Mongol Attire and Textiles in the Socio-political Complex*, (unpublished master's thesis, Leiden University [?], 2008), p. 49. Learn more about feathered Mongolian headdresses in: SITDIKOV, Ayrat and MAKLASOVA, Lyudmila, "Male Feathered Headwear of 13th 14th Centuries", in VOVCHENKO, Natalia G. and ZENTES, Joachim (eds.), *European Research Studies Journal*, XX, Special Issue (2017), pp. 352-361.



Table 1. *Feathered headdresses*

1. 1. *Amir Hasan Proshyan on the wall of the Spitakavor St. Astvatsatsin church*. 14th century. Hermitage Museum. Saint Petersburg (Russia). Wikimedia

1. 2. *Armenian princes Bughta and Burtel Orbelyans on the cross-stone erected by his brother Burtel Orbelyan*. 1318. Noravank. Photo: Arsen Harutyunyan

1. 3. *Marginal ornament in the Gospel dated to 1307.* Miniaturist Toros Taronatsi, Yale University, Beinecke Library, MS Arm. 3, f. 193v. Photo: Yale University, Beinecke Library

1. 4. *Persian miniature "Jami al-Tavarikh" by Rashid ad-Din.* 14th century. Berlin State Library, Oriental department, Diez A f. 70, p. 49. Photo: Berlin State Library, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/bd/DiezAlbumsExecution.jpg

The voluminous top decoration of Amir Hasan's headdress (Fig. 1) is likely made of feathers,[7] as evidenced by similar headdresses depicted in Persian manuscript illustrations of the Mongols.[8] In the case of these headdresses, it is also evident that the feathers are affixed alongside other multi-branched decorations.[9]

It is believed that Bughta Orbelyan is depicted wearing a feathered hat on the cross-stone (khachkar) erected by Prince Burtel (Fig. 2). Although the khachkar sculpture is partially weathered, the voluminous decoration on Prince Bughta's head suggests that it was also adorned with feather ornaments, similar to those on Amir Hasan's headdress.[10]

---

7 HOVSEPYAN, Garegin, *Khaghbakyans and Proshyans in the History of Armenia,* in CHOOKASZIAN Babken (ed.), B. Publishing house, Antelias, Lebanon, The Armenian Catolicosate of Cilicia, 1969, p. 112. See also, MNATSAKANYAN, Stepan, T*he Armenian Secular Relief Images in IX-XIV centuries,* Yerevan, Publishing house of the Academy of Sciences of the Armenian SSR, 1976, p. 143.

8 HILLENBRAND, Robert, "The Arts of the Book in Ilkhanid Iran", in KOMAROFF, Linda and CARBONI, Stefano (eds.), *The Legacy of Genghis Khan. Courtly Art and Culture in W andestern Asia, 1256-1353*, New York, The Metropolitan Museum of Art / Yale University press, 2002, p. 136, fig. 161. See also, SWIETOCHOWSKI, Marie Lukens and CARBONI, Stefano (eds.), *Illustrated Poetry and Epic Images, Persian Painting of the 1330s and 1340s*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1994, pp. 8, 13.

9 HILLENBRAND, Robert, "The Arts of the Book in Ilkhanid...", fig. 161.

10 It is also important to highlight that Mongolian women's headdresses included a voluminous decoration, but their structure was entirely different and bore no resemblance to men's



Fig. 3. *Prince Vakhtang, "New Testament Relic".* 13th century. MM no. 155, p. 106b https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f8/Prince_Vakhtang.jpg

St. Mnatsakanyan includes the headdress of a rider depicted on the tympanum of Holy Cross Church at Tanahat Monastery in the group of feathered headdresses. Unfortunately, this headdress is poorly preserved, and many details remain unclear.[11] The study reveals that hats with voluminous adornments are predominantly associated with young individuals. This is supported by the princely sculptures discussed earlier, as well as by figures wearing similar hats in the miniatures of Toros Taronatsi.[12]

2. Headdresses with cylindrical brim and pointed top

In the 13th-century manuscript *Relic of the New Testament* (MM 155, p. 106b), Prince Vakhtang, the son of the affluent merchant Umek and Mamakhatun, daughter of Hasan-Jalal, prince of Khachen, is shown wearing such a headdress. His name is associated with two notable manuscript and miniature works. The first is a Gospel manuscript copied in 1279 (MM 5669), and the

feathered headdresses. KADOI, Yuka, "Chinese and Turko-Mongol elements in Ilkhanid and Timurid arts", in FLOOD, Finbarr Barry and NECIPOĞLU, Gülru (eds.), *A Companion to Islamic Art and Architecture, vol. II: From the Mongols to Modernism*, Chichester, Wiley-Blackwell, 2017, p. 637.

11 MNATSAKANYAN, Stepan, T*he Armenian Secular...*, p. 147.

12 YENOKYAN, Ashkhen, "The Garment of the Orbelian and Proshian Princes in Armenian Medieval Art", *Bulletin of Matenadaran*, 37 (2024), p. 103.



Table 2. *Headdresses with cylindrical brim and pointed top*

2. 1. *Prince Vakhtang, "New Testament Relic"*. 13th century. MM no. 155, p. 106b, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f8/Prince_Vakhtang.jpg

2. 2. *Fragment from the miniature "Nativity" Scene of Jesus Christ . Four Gospels*. 1330. New Jugha. MS 47 (43), f. 2r. Miniaturist Kirakos of Tabriz. Djghavna anapat. Photo: DER-NERSESSIAN, Sirarpi and MEKHITARIAN, Arpag, *Armenian miniatures from Isfahan*, Brussels, Les Editeurs d'Art Associés / Armenian Catholicosate of Cilicia, 1986, p. 115, fig. 52.

2. 3. *Fragment from the miniature "Beheading of John the Baptist", Gladzor Gospel*. 1300-1307, f. 92b. Miniaturist Toros Taronatsi and painter of "green foundation". Los Angeles, Charles E. Young Research Library, Special Collections. Photo: MATHEWS, Thomas F. and TAYLOR, Alice, *The Armenian Gospels of Gladzor. The Life of Christ Illuminated*, Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 2001, plate 13



Table 3. *Variants of headdresses with wide brim and spherical (or other) attachments*

3. 1. *Eachi Proshyan on the wall of the Spitakavor St. Astvatsatsin church*. 14th century, Hermitage Museum. Saint Petersburg (Russia). Wikimedia

3. 2. *Fragment of the "Nativity" Scene of Jesus Christ, Gospel*. 1362. Nor Jugha, MS 404 (172), f. 1v. Miniaturist Hovhannes. Berkri. Photo: DER-NERSESSIAN, Sirarpi and MEKHITARIAN, Arpag, *Armenian miniatures...*, p. 146, fig. 69

3. 3. *Fragment from the miniature of patrons of "Gospel of Khtskonk"*. 1236. Nor Jugha, MS 36, f. 124b. Miniaturist Ignatios. Horomos. Photo: MATEVOSYAN, Karen, *Ani and Its Citizens,* Yerevan, Publishing house "Matenadaran", 2021, p. 319, fig. 47.

3. 4. *Fragment from a Persian manuscript*. 1341. Housed at the Kuwait National Museum, MS 741, f. 2r. HILLENBRAND, Robert, "The Arts of the Book in Ilkhanid Iran", in KOMAROFF, Linda and CARBONI, Stefano (eds.), *The Legacy of Genghis Khan. Courtly Art and Culture in W andestern Asia, 1256-1353*, New York, The Metropolitan Museum of Art / Yale University press, 2002, fig. 261

second is a volume of the epistles of the Apostle Paul ("Relic of the New Testament" MM 155).[13] In this final manuscript, the miniature we are examining is preserved, showcasing the hat of Prince Vakhtang as depicted in the referenced version. It bears a close resemblance to the headdress of Amir Hasan Proshyan described earlier (Fig. 3). The same cylindrical brim is apparent, and in this instance, it is also distinctly interrupted at the back, covering the neck. However, the outer decoration differs here: while Amir Hasan's headdress terminates in feathers, this one features a pointed, unadorned top at the part that covers the head.[14]

The stylistic similarities between the headdresses of Amir Hasan and the young Vakhtang are likely linked to the shared cultural traits of the historical Syunik and Artsakh regions, reflecting their close historical connections.[15]

3. Headdress with wide, full brims

In Armenian princely attire from the Mongol period, two distinct versions of these headdresses are known: one featuring a plain top and the other topped with a ball-like decoration. Bughta and Burtel Orbelyan are depicted wearing headdresses with plain tops in the Yeghegis Gospel dated back to 1306 (MM 10525, 140v) (Fig. 4). Eachi Proshyan also wears a similar headdress on a silver, gold-coated reliquary "Khotakerats Holy Cross" (1300) (Fig. 6).

Wide-brimmed headdresses and hats with spherical attachments were also typical among high-ranking Mongolian men.[16] Often, a precious stone was affixed to the crown, likely symbolizing the wearer's status and rank in society.[17] It is believed that the ball-shaped decoration crowning the wide-

13 HAKOBYAN, Hravard, *Miniatures of Artsakh-Utik in the 13th-14th Centuries*, Yerevan, Khorhrdain grogh, 1989, p. 65 (in Armenian).

14 It is worth noting that, according to G. Hovsepyan and H. Hakobyan, Prince Vakhtang's cap features black and gold ribbons at the back. See, HOVSEPYAN, Garegin, "Vakhtang, son of Umek", in HOVSEPYAN, Garegin (ed.), *Materials and Research of Armenian Art and Culture History*, vol. A, Jerusalem: Publishing house of St. Yakobeants, 1935, p. 4. HAKOBYAN, Hravard, *Miniatures...*, p. 68. However, this issue remains contentious for us.

15 It is known that Vakhtang's aunt, Minakhatun, was the second wife of Tarsaitch Orbelian. It is possible that after the death of his father, Umek, the young Vakhtang lived in the expansive estates of the Orbelyan family. The Proshyan and Orbelyan families were prominent princes of the Syunik province. This may explain the stylistic similarities observed in their headdresses. For more detailed information about Prince Vakhtang, see HOVSEPYAN, Garegin, "Vakhtang...", p. 4; ULUBABYAN, Bagrat, *Khachen Princedom in X-XVI centuries*, Yerevan, Publishing house of the Academy of Sciences of the Armenian SSR, 1975, pp. 217-225. HAKOBYAN, Hravard, *Miniatures...*, pp. 65-71.

16 KADOI, Yuka, "Chinese and Turko-Mongol ...", p. 637.

17 HALBERTSMA-HEROLD, Ulrike, *Clothing Authority...*, p. 48.



Fig. 4. *Armenian princes Bughta and Burtel Orbelyans*. Yeghegis Gospel. 1306. Illustrator Sargis Kronavor, MM no. 10525, p. 140v

Fig. 5. *The Miniature of patrons of "Gospel of Khtskonk"*. 1236. Horomos, illustrated by Ignatios, Nor Jugha, manuscript 36, p. 124b. Photo: MATEVOSYAN, Karen, *Ani and Its Citizens*, Yerevan, Publishing house "Matenadaran", 2021, p. 319, fig. 47



Fig. 6 *Eachi Proshyan, a fragment from reliquary "Khotakerats Holy Cross"*. 1300. Treasury House of the Mother See of Holy Etchmiadzin. Photo: Mother See of Holy Etchmiadzin

brimmed hats in Persian miniatures depicting the Mongols was also crafted from precious stone.

Eachi Proshyan is depicted on the southern wall of the St. Astvatsatsin Spitakavor Church (14th century) wearing a wide-brimmed headdress with a spherical attachment. A similar headdress appears on patrons in the fresco on the western wall of the Katoghike Church at Kobair Monastery (13th century). Additionally, the "Khtskonk Gospel" (Fig. 5) (illustrated by Ignatios, Horomos, 1236, Nor Jugha, manuscript 36, 124b) features Brnavor, another patron, donning a wide-brimmed hat with a similar ball-like attachment.[18]

18 For a more detailed examination of this manuscript and its miniature, see DER-NERSES-



Table 4. *Headdresses with wide complete brim*

4. 1. and 4. 2. *Armenian princes Bughta and Burtel Orbelyans. Yeghegis Gospel*. 1306. Miniaturist Sargis Kronavor, MM no. 10525, fol. 140v, https://www.facebook.com/photo?fbid=1539236489591217&set=a.121476658033881

4. 3. *Eachi Proshyan, a fragment from reliquary "Khotakerats Holy Cross"*. 1300, Treasury House of the Mother See of Holy Etchmiadzin. Photo: Mother See of Holy Etchmiadzin

4. 4. Illustration from the Persian manuscript 'Shahnameh. 1330's. Chester Beatty Library, Dublin. HILLENBRAND, Robert, "The Arts of the Book in Ilkhanid Iran", in KOMAROFF, Linda and CARBONI, Stefano (eds.), *The Legacy of Genghis Khan...*, fig. 45

These types of headdresses also appear in the Gospel of 1362, specifically in the "Adoration of the Magi" episode within the "Birth of Christ" scene. Here, the Magi are depicted wearing hats adorned with the decorative elements that capture our interest (Berkri, illustrated by Hovhannes, Nor Jugha, manuscript 404 (172), p. 1b).

Variants of hats that interest us are also found in Georgian art, particularly in the frescoes of Sapara Monastery. In the composition titled 'The Dedication of the Temple to St. Saba, Beka, the son of Sargis I Jagheli, and his son Sargis II are depicted wearing similar hats.[19] These hats also bear a resemblance to Mongolian hats; however, as noted in Persian manuscripts, the Mongolian styles more commonly feature ball-like or tufted addition rather than unadorned versions with a plain surface.[20]

The significant changes in the Armenian princely attire during the Mongol rule are evident in the surviving works of art, including miniatures depicting Armenian princes, relief images, frescoes, and more. However, these changes were not limited to the clothing of the aristocracy; they also became evident in the attire of the civil elite and common people. This is illustrated by various scenes in contemporary Armenian miniatures. For instance, sev-

SIAN, Sirarpi and MEKHITARIAN, Arpag, *Armenian miniatures from Isfahan*, Brussels, Les Editeurs d'Art Associés / Armenian Catholicosate of Cilicia, 1986, pp. 60-61. MATEVOSYAN, Karen, *Ani and Its Citizens*, Yerevan, Publishing house "Matenadaran", 2021, pp. 356, 429.

19 PREOBRAZHENSKI, Aleksandr, *Donor Portraits of Medieval Russia: 11th - Early 16th Centuries*, Moscow, Severnyĭ palomnik, 2010, p. 25 (in Russian).

20 ERDENEBAT, Ulambayar, "Garments of the Medieval...", p. 368.



Fig. 7. *Beshqen Orbelyan.* 14th century. Noravank. Photo: Anna Leyloyan

eral variations of eastern-style headdresses appear in the miniatures by Toros Taronatsi, Toros Sarkavag, Hovhannes the Illustrator, and Kirakos Tavrizetsi. These headdresses can be seen adorning characters such as sirens, shepherds, magi kings, and others.

4. Headdress with wide, bipartite brim

These headdresses resemble those with a wide, complete brim, with the key difference being that in this case, the wide brim is divided into two parts. These headdresses were commonly worn by Mongol leaders. The wide brim featured a two-part design that could be turned back or lowered as needed for sun protection.[21] Additionally, the hat crown was adorned with a precious stone, signifying the wearer's high status and rank.[22] This style of headdress was also reflected in the luxurious clothing worn by the Armenian elite of the time. Beshken Orbelyan (Fig. 7) is depicted wearing this type of headdress on the rotunda of Burtelashen Church in Noravank (14th century),

21 SWIETOCHOWSKI, Marie Lukens and BABAIE, Sussan, *Persian Drawings in The Metropolitan Museum of Art*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1989, p. 21.

22 HALBERTSMA-HEROLD, Ulrike, *Clothing Authority...*, p. 48.



Table 5. *Headdresses with wide, bipartite brim*

5. 1. *Hovhannes, the son of the patrons of the manuscript. Four Gospels*. 1330 New Jugha. 481 (44), f. 9v. Miniaturist Kirakos of Tabriz. Djghavna anapat. Photo: DER-NERSESSIAN, Sirarpi and MEKHITARIAN, Arpag, *Armenian miniatures*..., fig. 67

5. 2. *Costandin, the orderer of the manuscript. Four Gospels*. 1330. New Jugha. 481 (44), f. 9r. Miniaturist Kirakos of Tabriz. Djghavna anapat. Photo: DER-NERSESSIAN, Sirarpi and MEKHITARIAN, Arpag, *Armenian miniatures*..., fig. 66

5. 3. *Illustration of the first small "Shahnameh"*. 1300-1330. New York, Metropoliten Museum. HILLENBRAND, Robert, "The Arts of the Book in Ilkhanid Iran", in KOMAROFF, Linda and CARBONI, Stefano (eds.), *The Legacy of Genghis Khan*..., fig. 4

5. 4. *Amir Hasan Proshyan, on the southern wall of Spitakavor St. Astvatsatsin Church*. 14th century. Currently housed at the History Museum of Armenia. Photo: History Museum of Armenia

5. 5. *Beshken Orbelyan*. Noravank. 14th century. Photo: Anna Leyloyan-Yekmalyan

while Amir Hasan Proshyan is shown in a similar headdress on the southern wall of Spitakavor St. Astvatsatsin Church (14th century) (Fig. 8). Pictorial representations of similar hats can be found in the Gospel illustrated by Kirakos Tavrizetsi (1330, Nor Jugha, manuscript 481(44), 9a and 9b). Here, Constantine and his son Hovhannes, one of the manuscript's patrons, are depicted wearing comparable headdresses.[23]

5. Princely crowns

Relief images of crowned princes have also been preserved from Noravank and Yeghegis. In Noravank, Smbat Orbelyan can be found depicted on the northern inner wall of the monastery vestibule, while Burtel Orbelyan is depicted on a cross-stone (khachkar) dedicated to his brother Bughta. In Yeghegis, the tympanum of the Orbelyan princely palace features a donor relief of Tarsaitch Orbelyan and his wife, Minakhatun, with Tarsaitch adorned in a

23 For a more detailed discussion of this manuscript, see KIWRTEAN, Yarutyun, "Miniaturist Kirakos of Tabriz (1330)", in HOVSEPYAN Garegin; SIMONYAN, Simon and others, *Hask, Yearbook of Armenian Studies*, vol. 2 (1949-1950), pp. 115-130. DER-NERSESSIAN, Sirarpi and MEKHITARIAN, Arpag, *Armenian miniatures*..., pp. 88-93. DANIELYAN, Inesa, "The Collection of Armenian Illuminated Manuscripts in Isfahan and the Gospel of Kirakos of Tabriz (1330 A. D.)", *Series Byzantina. Studies on Byzantine and Post -Byzantine Art*, Vol. XV, Warsaw, Neriton Publishing house, 2017, pp. 55-71.



Fig. 8. *Amir Hasan Proshyan, on the southern wall of Spitakavor St. Astvatsatsin Church*. 14th century. Currently housed at the History Museum of Armenia. Photo: History Museum of Armenia

Fig. 9. *Tarsaitch Orbelyan and Minakhatun.* Yeghegis, 13th century. Current location unknown. Photo: Garegin Hovsepyan



Fig. 10. *Smbat Orbelyan, on the northern wall of the Noravank Church vestibule (gavit)*. 13th Century. Photo: Karen Matevosyan

princely crown (Fig. 9). Similar to the princely headdresses mentioned earlier, the crowns also come in various styles. For instance, Smbat Orbelyan's crown (Fig. 10) features a distinctive three-pointed design, with the central point elevated above the side points, each embellished with a spherical decoration. Several variations of these crowns are documented in Persian man-



Table 6. *Princely crowns*

6. 1. *Smbat Orbelyan, on the northern wall of the Noravank Church narthex (gavit)*. 13th Century. Photo: Karen Matevosyan

6. 2. *Illustration from the first small "Shahnameh"*. 1300-1330. Currently housed at the Metropolitan Museum of Art. New York. Photo: SWIETOCHOWSKI, Marie Lukens and CARBONI, Stefano (eds.), *Illustrated Poetry and Epic Images, Persian Painting of the 1330s and 1340s*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1994, fig. 105

6. 3. *Tarsaitch Orbelyan.* Yeghegis, 13th century

6. 4. *Abagha Khan, miniature from the Persian manuscript The History of Mongols.* 15th century Housed at the Aga Khan Museum, Toronto. Photo: https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%90%D0%B1%D0%B0%D0%BA%D0%B0-%D1%85%D0%B0%D0%BD#/media/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:AbaqaOnHorseArghunStandingG-hazanAsAChild.jpg

6. 5. *Fragment from the illustrations of "Shahnameh"*. 1330. Housed at the Chester Beatty Library. Dublin. HILLENBRAND, Robert, "The Arts of the Book in Ilkhanid Iran", in KOMAROFF, Linda and CARBONI, Stefano (eds.), *The Legacy of Genghis Khan...*, fig. 189

uscripts depicting the Mongols,[24] and these influences can also be seen in the Armenian context. This is illustrated by the depictions of the Magi kings' headdresses characteristic of the Mongol period, as seen in Toros Taronatsi's illustration of the Nativity in "The Bible of Yesai Nchetsi" (1318). The three-pointed crowns, reminiscent of Smbat Orbelyan's headdress, further highlight this connection.[25]

Tarsaitch Orbelyan is depicted wearing a princely crown in the relief on the tympanum of the Orbelyan royal palace in Yeghegis, a detail noted by Garegin Hovsepyan, the first researcher of this composition.[26] Crowns featuring similar symmetrical designs were also popular in Mongol culture,

24 LOUKONINE, Vladimir and IVANOV, Anatoli, *Persian miniatures*, New York, Parkstone Press International, 2023, p. 17. SWIETOCHOWSKI, Marie Lukens and CARBONI, Stefano (eds), *Illustrated Poetry...*, p. 105. DARNLEY, Elizabeth, "Mongol Costume in Art: A study of Mongol Clothing in Contemporary Art", 2012, https://www.academia.edu/10069337/Mongol_Costume_in_Art_A_Study_of_Mongol_Clothing_in_Contemporary_Art

25 AVETISYAN, Avetis, *Gladzor School of the Armenian Miniature*, Yerevan, Publishing house of the Academy of Sciences of the Armenian SSR, 1971, fig. 35.

26 HOVSEPYAN, Garegin, "The Generation of Tarsaitch Orbelian and Mina Khatun", *Hask, Yearbook of Armenian Studies*, 1948, A year, p. 3.

often embellished with a variety of precious stones.[27] While Smbat Orbelyan's crown is characterized by its three-pointed design, Tarsaitch's crown features a straighter and more symmetrical form, with a gently curved upper section.

Another noble figure adorned with a crown-like headdress is identified from the cross-stone (khachkar) erected in memory of Bughta Orbelyan, where Burtel Orbelyan is depicted wearing a crown or princely headdress. The headdress of Burtel Orbelyan bears resemblance to those of Princes Hasan and Grigor Haterk in Dadivank (13th century), characterized by their elevated front sections. It is posited that similar headdresses were also present in the Armenian princely attire of the pre-Mongol era.[28]

This example shows that, during the Mongol rule, in addition to the aforementioned forms, variations of the Armenian princely headdress from the pre-Mongol period continued to be preserved.

6. Conclusion

This study reveals that during the Mongol rule, various versions of the Armenian royal headdress were known, each with its own subtypes. Furthermore, each of these variations shared connections with contemporary Mongol headdresses in one way or another. Among the variations mentioned, Burtel Orbelian's headdress decoration, depicted on the cross-stone khachkar dedicated to Bughta Orbelyan in Noravank, stands out. It's style is primarily associated with the headdress of Princes Hasan and Grigor of Haterk (in Dadivank), as well as the Zakaryan princes (in Haritchvank). These parallels demonstrate that while Armenian princely attire was influenced by foreign cultures due to the demands of the time, many elements of pre-mongolian period, were also preserved alongside these influences. These details continued to hold significance in Armenian high-class and princely clothing.

Bibliography

AVETISYAN, Avetis, *Gladzor School of the Armenian Miniature*, Yerevan, Publishing house of the Academy of Sciences of the Armenian SSR, 1971, (in Armenian), https://arar.sci.am/dlibra/publication/338034/edition/308876/content

DANIELYAN, Inesa, "The Collection of Armenian Illuminated Manuscripts in Isfahan and the Gospel of Kirakos of Tabriz (1330 A. D.)", *Series Byzantina. Studies on Byzantine and Post -Byzantine Art*, Vol. XV, Warsaw, Neriton Publishing house, 2017, pp. 55-71, https://www.academia.edu/40799247/The_Collection_of_Ar-

27 HILLENBRAND, Robert, "The Arts of the Book in Ilkhanid...", figs. 182, 189 etc.

28 YENOKYAN, Ashkhen, "The Garment of Orbelian and Proshian Princes...", p. 104.

menian_Illuminated_Manuscripts_in_Isfahan_and_the_Gospel_of_Kirakos_of_Tabriz

DARNLEY, Elizabeth, Mistress, "Mongol Costume in Art: A study of Mongol Clothing in Contemporary Art", 2012, https://www.academia.edu/10069337/Mongol_Costume_in_Art_A_Study_of_Mongol_Clothing_in_Contemporary_Art

DER-NERSESSIAN, Sirarpi and MEKHITARIAN, Arpag, *Armenian miniatures from Isfahan*, Brussels, Les Editeurs d'Art Associés / Armenian Catholicosate of Cilicia, 1986, https://archive.org/details/der-nersessian-1986-isfahan-miniatures/page/49/mode/2up

ERDENEBAT, Ulambayar, "Garments of the Medieval Mongolians", in SATTAROVA, Liliya and ARSLAN, Saruul (eds.), *Proceedings of International Forum of the Museums of Turkic World, Costume collections in the museums of Eurasia: the Study and Interpretation,* The Museums of Turkic World International Forum, 22-24 September 2015, Ulan-Bator, Star Printing, Bursa, 2017, pp. 365-378, https://www.academia.edu/35008923/Garments_of_the_medieval_Mongolians

HALBERTSMA-HEROLD, Ulrike, *Clothing Authority: Mongol Attire and Textilesin the Socio-political Complex*, (unpublished master's thesis, Leiden University [?], 2008, https://www.academia.edu/35008923/Garments_of_the_medieval_Mongolians

HAKOBYAN, Hravard, *Miniatures of Artsakh-Utik in the 13th-14th Centuries*, Yerevan, Khorhrdain grogh, 1989, (in Armenian), https://archive.org/details/hagopian-1989-artsakh-utik/page/n4/mode/1up

HATSUNI, Vardan, *The History of the Ancient Armenian National Costume*, Venice, St. Lazaro, 1923, (in Armenian).

HILLENBRAND, Robert, "The Arts of the Book in Ilkhanid Iran", in KOMAROFF, Linda and CARBONI, Stefano (eds.), *The Legacy of Genghis Khan. Courtly Art and Culture in Western Asia, 1256-1353,* New York, The Metropolitan Museum of Art / Yale University press, 2002, pp. 134-167, https://www.metmuseum.org/es/met-publications/the-legacy-of-genghis-khan-courtly-art-and-culture-in-western-asia-1256-1353

HOVSEPYAN, Garegin, "Vakhtang, son of Umek", in HOVSEPYAN, Garegin (ed.), *Materials and Research of Armenian Art and Culture History*, vol. A, Jerusalem: Publishing house of St. Yakobeants' 1935, pp. 1-14, (in Armenian).

HOVSEPYAN, Garegin, "The Generation of Tarsaitch Orbelian and Mina Khatun", in HOVSEPYAN, Garegin, and POLADYAN, Derenik (eds), *Hask, Yearbook of Armenian Studies,* 1948, A year, pp. 1-28, (in Armenian), https://arar.sci.am/Content/366600/9.pdf

HOVSEPYAN, Garegin, *Khaghbakyans and Proshyans in the History of Armenia*, in CHOOKASZIAN Babken (ed.), B. Publishing house, Antelias, Lebanon, The Armenian Catolicosate of Cilicia, 1969, (in Armenian).

KADOI, Yuka, "Chinese and Turko-Mongol elements in Ilkhanid and Timurid arts", in FLOOD, Finbarr Barry and NECIPOĞLU, Gülru (eds.), *A Companion to Islamic Art and Architecture, vol. II: From the Mongols to Modernism*, Chichester, Wiley-Blackwell, 2017, pp. 636-667.

KIWRTEAN, Yarutyun, "Miniaturist Kirakos of Tabriz (1330)", in HOVSEPYAN Garegin; SIMONYAN, Simon and others, *Hask, Yearbook of Armenian Studies*, vol. 2 (1949-1950), pp. 115-130, (in Armenian), https://tert.nla.am/archive/NLA%20AMSAGIR/haskhayagit/1949-50%282%29_ocr.pdf

LOUKONINE, Vladimir and IVANOV, Anatoli, *Persian miniatures*, New York, Parkstone Press International, 2023.

MATEVOSYAN, Karen, *Ani and Its Citizens*, Yerevan, Publishing house "Matenadaran", 2021, (in Armenian), https://arar.sci.am/dlibra/publication/324007/edition/297047/content

MATHEWS, Thomas F. and TAYLOR, Alice, *The Armenian Gospels of Gladzor. The Life of Christ Illuminated*, Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 2001.

MNATSAKANYAN, Stepan, *The Armenian Secular Relief Images in IX-XIV centuries*, in MATEVOSYAN, Varag (ed.), Yerevan, Publishing house of the Academy of Sciences of the Armenian SSR, 1976, (in Armenian), https://arar.sci.am/dlibra/publication/340498/edition/312304/content

PREOBRAZHENSKI, Aleksandr, *Donor Portraits of Medieval Russia: 11th – Early 16th Centuries*, in BELYAEV, Leonid and SOKOLOV, Mikhail (eds), Moscow: "Severny palomnik", 2010, (in Russian), https://www.academia.edu/3778026/Donor_Portraits_of_Medieval_Russia_11th_Early_16th_Centuries

SITDIKOV, Ayrat and MAKLASOVA, Lyudmila, "Male Feathered Headwear of 13th 14th Centuries", in VOVCHENKO, Natalia G. and ZENTES, Joachim (eds.), *European Research Studies Journal*, XX, Special Issue (2017), pp. 352-361, https://www.um.edu.mt/library/oar/bitstream/123456789/34594/1/Male_Feathered_Headwear_of_13th_14th_Centuries_2017.pdf

SHAHNAZARYAN, Artashes; BARKHUDARYAN, Vladimir and others, *History of Armenia, Medieval Period (mid-IV century - first half of XVII century)*, second book, vol. II, Yerevan, "Zangak-97" Publishing house, 2014, (in Armenian), http://www.academhistory.am/images/Bazmahatoryak/H.-2-GIRQ-2-RD.pdf

SWIETOCHOWSKI, Marie Lukens and BABAIE, Sussan, *Persian Drawings in The Metropolitan Museum of Art*, in O'NEILL, John P. and FELIX, Georgette (eds), New York, The Metropolitan Museum of Art, 1989, https://books.google.am/books?id=ABlZT_jI_RcC&printsec=frontcover&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false

SWIETOCHOWSKI, Marie Lukens and CARBONI, Stefano, *Illustrated Poetry and Epic Images, Persian Painting of the 1330s and 1340s*, New York: The Metropolitan Museum of Art, 1994, https://books.google.am/books?id=00t6HH7RUCAC&printsec=frontcover&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false

TER-GHEVONDIAN, Hayk, *The royal crowns of the Artaxiad Dynasty and their origin*, Venise-St. Lazare, Mkhit'arean Tparan, 1990, (in Armenian), https://arar.sci.am/dlibra/publication/459884/edition/426931/content

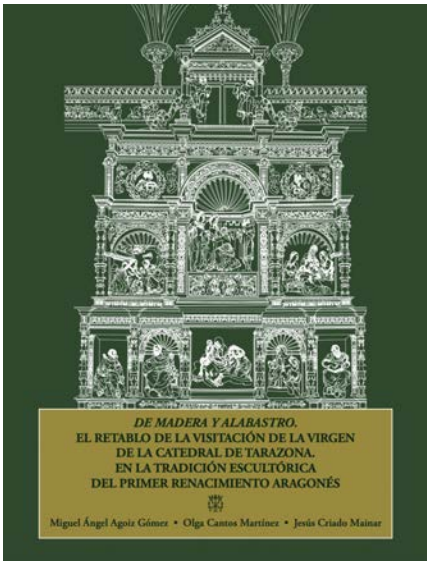
ULUBABYAN, Bagrat, *Khachen Princedom in X-XVI centuries*, in HAKOBYAN, Vazgen (ed.), Yerevan, Publishing house of the Academy of Sciences of the Armenian SSR, 1975, (in Armenian), https://archive.org/details/Ulubabyan1975Xachen/page/n463/mode/1up

YENOKYAN, Ashkhen, "The Garment of Orbelian and Proshian Princes in the Armenian Medieval Art", *Bulletin of Matenadaran*, 37 (2024), pp. 102-125, (in Armenian), https://www.academia.edu/123957411/%D5%95%D5%90%D4%B2%D4%B5%D4%BC%D5%85%D4%B1%D5%86_%D4%B5%D5%8E_%D5%8A%D5%8C%D5%88%D5%87%D5%85%D4%B1%D5%86_%D4%BB%D5%87%D4%BD%D4%B1%D5%86%D5%86%D4%B5%D5%90%D4%BB_%D5%80%D4%B1%D5%86%D4%B4%D4%B5%D5%90%D5%81%D4%B1%D5%86%D5%94%D4%B8_%D5%80%D4%B1%D5%85_%D5%84%D4%BB%D5%8B%D5%86%D4%B1%D4%B4%D4%B1%D5%90%D5%85%D4%B1%D5%86_%D4%B1%D5%90%D5%8E%D4%B5%D5%8D%D5%8F%D5%88%D5%92%D5%84

Reseñas

Agoiz Gómez, Miguel Ángel; Cantos Martínez, Olga y Criado Mainar, Jesús, *"De madera y alabastro". El retablo de la Visitación de la Virgen de la Catedral de Tarazona. En la tradición escultórica del Primer Renacimiento aragonés*, Tarazona, Institución "Fernando el Católico" - Centro de Estudios Turiasonenses, 2025.

ISBN: 978-84-9911-765-2 (papel)
Referencia: *Santander. Estudios de Patrimonio*, 9 (2026) pp. 559-561.
DOI: https://doi.org/10.22429/Euc2026.sep.09.17
ISSN-L e ISSN 2605-4450 (ed. impresa) / ISSN 2605-5317 (digital)



Una de las modalidades más características de retablos escultóricos aragoneses del Renacimiento es aquella que combina el uso de la madera de pino para la arquitectura y el alabastro para las partes figurativas. En realidad, es una fórmula de compromiso, empleada en aquellos proyectos en los que el comitente quiere recurrir al alabastro, que es una opción de prestigio en el ámbito del valle medio del Ebro, pero carece de los medios suficientes para que toda la obra se confeccione con esta valorada modalidad de piedra blanca.

Entre los ejemplares que han llegado a nuestros días se encuentra el retablo de la Visitación de la Virgen de la catedral de Nuestra Señora de la Huerta de Tarazona (Zaragoza), una obra de autoría y cronología sin documentar que se debe al patronazgo de Pedro Villalón, deán de Tudela (Navarra) y Calatayud (Zaragoza), así como arcediano de Calatayud en el primer templo de la sede moncaína. Su deficiente estado de conservación, unido a su interés intrínseco, ha llevado a los autores de este bello libro a realizar una exhaustiva investigación para reunir información sobre su proceso de realización, así como para proponer una adecuada contextualización del mismo dentro de la escultura aragonesa del Primer Renacimiento, tanto desde un punto de vista estrictamente escultórico como en lo que se refiere a su exquisito revestimiento cromático. Todo ello con el propósito de llamar la atención de las instituciones competentes sobre su extraordinario valor y su mal estado general, para de ese modo propiciar una restauración que a día de hoy desafortunadamente sigue sin llegar.

En la primera parte del libro se ofrece un prontuario de datos sobre la familia Villalón, originaria de Calcena (Zaragoza) en el obispado de Tarazona, siempre en relación con el estrecho vínculo que mantuvieron con la sede episcopal y su catedral, que ahora queda acreditado entre las décadas finales del siglo XV y todo el XVI. A continuación, se aborda el estudio del bello espacio arquitectónico que acoge el mueble, cubierto por una bóveda de crucería perlongada de trece claves, para, finalmente, hacer un detallado análisis del conjunto de imaginería que ha permitido proponer una fecha de realización aproximada entre 1525 y 1532, en relación con la presencia en la ciudad a partir de 1525 del entallador normando Esteban de Obray (doc. 1519-1551, †1551), a quien se propone como probable responsable de la coordinación del proyecto, con ayuda, al menos, de un escultor que si bien no ha sido posible precisar los autores vinculan al entorno del gran imaginero picardo Gabriel Joly (doc. 1514-1538, †1538).

La segunda parte de la obra está dedicada al análisis de los procedimientos tecnológicos y el estudio perceptivo de la exquisita policromía del retablo, que encaja dentro de los presupuestos de la Policromía «del romano» que a grandes rasgos estuvo en vigor en Aragón durante la primera mitad del siglo XVI, subrayando el protagonismo que adquiere en esta oportunidad el recurso a la técnica del brocado aplicado, que también está presente en otros retablos coetáneos de la seo turiasonense. Este hecho, unido a las noticias documentales que vinculan al pintor local Prudencio de Lapuente (doc. 1524-1553, †1553) con la ejecución de la policromía del retablo de la Purísima Concepción y el Crucifijo (1535-1536) del mismo templo, que presenta coincidencias palmarias con la del retablo de la Visitación, lleva a los autores a proponer la hipótesis de que su acabado cromático debe atribuirse a este artífice, que bien pudo trabajar esta vez junto a su padre, Juan Lapuente *el Viejo* (doc. 1511-1520, †1531), en atención a la cronología algo anterior del retablo de la Visitación.

El libro es, pues, un trabajo muy cuidado y magníficamente ilustrado con fotografías generales y de detalle de todos sus elementos, que además cuenta con materiales gráficos de elaboración propia, tanto para restituir la disposición del retablo como para analizar los diferentes motivos de la policromía. Estos últimos se integran en la tercera parte de la obra, que es un magnífico anexo gráfico con nueve láminas en los que se pasa revista a todo su repertorio ornamental.

Fruto de la estrecha colaboración de un historiador del Arte, Jesús Criado Mainar, y de dos conservadores-restauradores de gran prestigio, Miguel Ángel Agoiz Gómez y Olga Cantos Martínez, este libro constituye una investigación modélica que, además, se ha beneficiado del respaldo del Proyecto de Generación del Conocimiento del Ministerio de Ciencia, Innovación y

Universidades PID 2022-141043-NB-I00, *Intercambios artísticos entre el Norte y el Sur. Escultores septentrionales en el valle del Ebro durante la Edad Moderna* (de cuyo equipo forman parte la Dra. Cantos y el Dr. Criado) y ha contado con el respaldo editorial del Centro Estudios Turiasonenses. Una obra rigurosa y muy cuidada que tiene, además, el valor de constituir un modelo metodológico para futuras investigaciones de similar naturaleza.

Cruz María MARTÍNEZ MARÍN

Universidad de Cantabria

Carretero Calvo, Rebeca, *El veneciano Ambrosio Marieschi y la técnica de la* scagliola *en la antigua Corona de Aragón en los Siglos XVII y XVIII*, Tarazona, Institución "Fernando el Católico" - Centro de Estudios Turiasonenses, 2026.

ISBN: 978-84-49911-772-0 (papel)
Referencia: *Santander. Estudios de Patrimonio*, 9 (2026), pp. 562-564.
DOI: https://doi.org/10.22429/Euc2026.sep.09.18
ISSN-L e ISSN 2605-4450 (ed. impresa) / ISSN 2605-5317 (digital)



La presente monografía es el resultado de un prolongado y riguroso estudio desarrollado por la autora, enriquecido, además, por una estancia de investigación en la Fundación Giorgio Cini de Venecia. Su principal aportación radica en abordar de forma conjunta el análisis de la técnica de la *scagliola* y la figura de Ambrosio Marieschi, artífice veneciano que desempeñó un papel fundamental en la introducción y difusión de este procedimiento decorativo en los territorios de la antigua Corona de Aragón a finales del siglo XVII y comienzos del XVIII. La obra se estructura en cuatro capítulos que permiten comprender tanto los aspectos técnicos e históricos de la *scagliola* como la trayectoria de su principal representante en el contexto hispánico y la difusión posterior de esta singular manifestación artística.

Los primeros capítulos ofrecen una sólida contextualización histórica de la técnica. La autora rastrea sus antecedentes en el *opus sectile* romano, la recuperación renacentista de los estucos antiguos y las prácticas italianas vinculadas a las *pietre dure* y a la taracea. A partir de estos precedentes, se analiza la consolidación de la *scagliola* como una alternativa económica al mármol durante la época barroca. Elaborada mediante yeso, cola animal y pigmentos, permitía, con un coste menor, reproducir la apariencia de piedras preciosas y mármoles con una notable riqueza cromática y ornamental, aunque con una mayor vulnerabilidad frente a la humedad. El estudio describe con detalle los procedimientos de ejecución, desde la preparación de la superficie y el grabado de los diseños hasta el relleno con pastas coloreadas

y el posterior pulido y encerado, que proporcionaban a las obras su característico aspecto marmóreo.

Especial interés reviste el análisis de los repertorios decorativos empleados en estas realizaciones. Motivos geométricos, composiciones florales, aves exóticas, mariposas, jarrones y paisajes se combinaban siguiendo modelos inspirados en las *pietre dure* italianas y en grabados de producción europea. La autora subraya cómo estas obras aunaban funciones litúrgicas y devocionales con una clara voluntad de representación social, convirtiéndose en elementos capaces de transmitir prestigio y refinamiento cultural.

El núcleo de la publicación lo constituye el estudio dedicado a Ambrosio Marieschi, sin duda uno de los aspectos más novedosos y valiosos del volumen. Hasta ahora, el conocimiento sobre este artista era sumamente limitado y se apoyaba fundamentalmente en la existencia de una firma fechada en 1688 en un frontal de altar. La investigación permite reconstruir, con notable rigor, la biografía de un maestro veneciano que aparece inserto en complejas redes de patronazgo eclesiástico y nobiliario. Nacido en Venecia en 1651, en una familia de condición modesta asentada en el barrio de Cannaregio, Marieschi estuvo vinculado desde su juventud a un entorno artístico donde coexistían las tradiciones del estuco y las *pietre dure*. Aunque la documentación conservada no permite determinar con certeza los detalles de su formación, la autora señala las estrechas afinidades que presentan sus obras con las de Giovanni Leoni, destacado maestro de Carpi, tanto en el empleo de fondos geométricos marmoleados como en la utilización de determinados motivos ornamentales, entre ellos flores estilizadas, roleos de acanto y aves exóticas.

Igualmente sugerente resulta la reflexión sobre las circunstancias que pudieron motivar su traslado a España, cuestión que continúa abierta por falta de testimonios documentales concluyentes. Sin embargo, la autora demuestra que en 1688 Marieschi se hallaba ya establecido en Aragón, donde firmó el frontal de altar mayor de la colegiata de Borja. A partir de ese momento puede seguirse parcialmente su actividad en localidades como Tarazona y Zaragoza, así como sus relaciones con importantes clientes pertenecientes tanto al ámbito eclesiástico como a la aristocracia regional. Entre sus patronos figuraron los cabildos de Tarazona y Zaragoza, los duques de Villahermosa, la familia Eguarás y el conde de Bureta, lo que evidencia la rápida aceptación de una técnica prácticamente desconocida hasta entonces en el territorio.

El tercer capítulo estudia con detenimiento la producción atribuida a Marieschi en Aragón y el posterior desarrollo de la *scagliola* en la región. El frontal de la colegiata de Borja ocupa un lugar central dentro de este análisis y se presenta como la obra de referencia para comprender tanto su lenguaje

decorativo como sus procedimientos técnicos. A partir de ella se examinan otras realizaciones conservadas en Tarazona, Malón, Zaragoza y Veruela, entre las que destacan diversos frontales de altar y el zócalo de la capilla de San Andrés. La autora combina el estudio estilístico con análisis materiales que permiten identificar las capas de yeso, las incisiones rellenadas con pastas pigmentadas y el empleo de compuestos como el cinabrio, la atacamita o el negro de humo. Todo ello contribuye a profundizar en el conocimiento de los procesos de ejecución y en la calidad técnica alcanzada por estos trabajos.

Además de documentar la actividad del maestro veneciano, el libro analiza la difusión posterior de la *scagliola*, mostrando cómo esta técnica fue adoptada durante el siglo XVIII por distintos talleres y ámbitos artísticos vinculados, en muchos casos, a instituciones religiosas. Su presencia en lugares como Zaragoza, Valencia, Manresa, Gandía, Pedralbes o Roda de Isábena demuestra que la aportación de Marieschi trascendió el ámbito local y contribuyó a establecer una tradición decorativa con amplia repercusión en el panorama artístico peninsular.

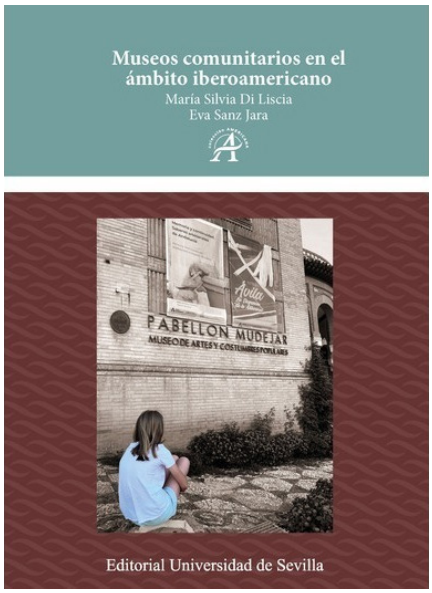
El último capítulo amplía el marco geográfico del estudio mediante la presentación de diversas obras conservadas fuera de la antigua Corona de Aragón. El examen de mesas y frontales procedentes de Madrid, Valladolid, Salamanca, Guadalupe, Arcos de la Frontera o Évora permite situar los ejemplos aragoneses dentro de un contexto más amplio y evidenciar la circulación internacional de modelos, técnicas y repertorios decorativos. Especialmente interesantes son las mesas conservadas en el Museo Nacional de Artes Decorativas y la pieza del Museo de Évora, cuya estrecha relación con las creaciones de Giovanni Leoni aporta nuevas claves para comprender los procesos de difusión de la *scagliola* en el ámbito europeo.

En conjunto, nos encontramos ante una obra de referencia que combina de manera equilibrada la investigación documental, el análisis técnico y el estudio histórico-artístico. Su principal mérito reside no solo en rescatar la figura de Ambrosio Marieschi del relativo anonimato en que había permanecido hasta ahora, sino también en demostrar la importancia de la *scagliola* como un fenómeno artístico de alcance internacional. Gracias a un exhaustivo trabajo de archivo y a un cuidadoso examen de las obras conservadas, la autora ofrece una aportación fundamental para el conocimiento de las relaciones artísticas entre Italia y España durante la Edad Moderna y para la valoración de una técnica decorativa que, pese a su relevancia, había recibido hasta ahora una atención historiográfica limitada.

Miguel Ángel ARAMBURU-ZABALA HIGUERA

Universidad de Cantabria

Di Liscia, María Silvia y Sanz Jara, Eva, *Museos comunitarios en el ámbito Iberoamericano. Entre esencias del pasado y propuestas alternativas*, Sevilla, Editorial Universidad de Sevilla, 2025.
ISBN: 978-84-472-2661-0 (papel) / 978-84-472-2661-0 (pdf), https://dx.doi.org/10.12795/9788447226627
Referencia: *Santander. Estudios de Patrimonio*, 9 (2026), pp. 565-568.
DOI: https://doi.org/10.22429/Euc2026.sep.09.19
ISSN-L e ISSN 2605-4450 (ed. impresa) / ISSN 2605-5317 (digital)



La literatura sobre museos tiene una larga trayectoria desde fines del siglo XIX, con historias institucionales, biografías de mecenas o directores y los primeros esbozos de una historiografía en la que se resaltaba la individualidad de esos organismos como expresión de lo "nacional". El trabajo de la historiadora estadounidense Susan Sheets-Pyenson, *Cathedrals of Science. The Development of Colonial Natural History Museums during the Late Nineteenth Century*, publicado en la década de 1980,[1] propuso pensar los museos desde sus conexiones en una escala iberoamericana señalando sus vínculos transoceánicos y la circulación de objetos, personas y conocimientos. En sus páginas quedaba expuesta desde un análisis comparativo, la red de sociabilidad internacional que compartía una tipología museal, con mobiliarios, prácticas, edificios similares en un museo de la Argentina, de Australia o de Canadá. Estas aproximaciones comenzaron a multiplicarse en la década de 1990 junto con otras que se alejaban de una perspectiva circunscripta solo a las salas de exposición. Desde distintas disciplinas, los museos se convirtieron en uno de los espacios relevantes para el estudio de las prácticas culturales, científicas y políticas contemporáneas.

El libro aquí reseñado se presenta como un aporte relevante que llega a sumar a este abanico de propuestas para reflexionar sobre una institución,

1 SHEETS-PYENSON, Susan, *Cathedrals of science: the development of colonial natural history museums during the late nineteenth century*, Montreal, McGill-Queen's University Press, 1988.

que, aunque en algunos aspectos pueda estar en una situación desventajosa, goza aún de buena salud.

El texto propone el abordaje de dos dimensiones, una de ellas conceptual, al tratar aquellos a los que se denominan comunitarios, y, por otro lado, define su escala geográfica en Iberoamérica. La extensión geográfica elegida asume un riesgo derivado de la diversidad de trayectorias históricas, culturales y económicas que hacen de los museos una institución no homogénea más allá de la terminología usada especialmente como consecuencia del papel que el ICOM tiene en el mundo occidental desde mediados de la década de 1950. Tal como señalan las autoras, Iberoamérica como categoría espacial no necesariamente unifica y elimina diferencias, sino que explica procesos comunes y distintos a uno y otro lado del Atlántico. Es por eso que para el análisis presentan ejemplos de museos que se encuentran en distintas regiones españolas y en áreas de México, Paraguay, Chile y la Argentina.

Respecto a la categoría de "museos comunitarios", las autoras realizaron un trabajo minucioso de ajuste terminológico, de exégesis teórica y de registro de casos, todas acciones que el lector puede detectar a lo largo del texto. La metodología de registro elegida por las autoras se sostiene sobre un sólido aparato documental y bibliográfico de obras de consulta obligada y también de las que permiten observar los avances y discusiones más innovadoras. Por otro lado, los museos son esas fuentes primarias escudriñadas a través de un protocolo de investigación que les permitió el análisis museal con densidad descriptiva. La observación exhaustiva y sistemática, tanto en lo que se refiere a las exposiciones o al espacio donde se edificaron favorece la lectura en profundidad de las narrativas de los museos. Estas conceptualizaciones se encuentran volcadas en el capítulo 1 Definiciones y propuestas.

Luego de ese primer capítulo, el libro se estructura en cuatro apartados (del capítulo 2 al 5) en los que son presentadas las tipologías de museos comunitarios propuestas por las autoras: los ecomuseos (con origen en Francia), los museos indígenas (Canadá, Estados Unidos, México), los museos de pioneros (con ejemplos en Argentina, Paraguay y Chile) y los de narrativas folklóricas y etnológicas (con ejemplos en diferentes comunidades de España). Cada uno de ellos es presentado desde su historicidad, enunciando la geografía de su origen, los debates en los que circuló y los casos de estudio.

Los ecomuseos y los museos indígenas son presentados como herederos de los debates surgidos en la Mesa de Santiago (1972). Los primeros son rastreados en su expansión en el siglo XXI: doscientos en Italia, más de setenta en España, casi cien en Japón y también ecomuseos en Suecia, Noruega, Mongolia, China, La India y Turquía a los que se suman las experiencias de Canadá, Brasil y México. Los segundos son identificados en aquellos países con fuerte presencia indígena como Australia, México y otros países de La-

tinoamérica, deteniéndose especialmente en el caso mexicano. Por su parte, los de pioneros son presentados como aquellos que se encargan de presentar la heroica conquista de desiertos, como una gesta del progreso, que no fueron tales porque ya estaban poblados. Finalmente, en las comunidades autonómicas españolas identifican museos de carácter regional a los que denominan de narrativas folklóricas y etnológicas, y que entienden como prueba certera de la existencia real de una identidad específica, que diferencia a esos habitantes de otros a pocos kilómetros de distancia, siendo uno de los elementos más relevantes la persistencia de lenguas diferentes al castellano.

¿Qué tienen en común estas instituciones para que las autoras hayan tomado la decisión de incluirlas a todas bajo la denominación de museos comunitarios? Un primer aspecto que señalan es que estos cuatro tipos de instituciones museísticas detentan un énfasis en representar el pasado bajo las formas de las historias locales o regionales. En segundo lugar, destacan un origen sostenido en la crítica, enunciada o no, al fundamento y función de los espacios nacionales, y como consecuencia, estos museos comunitarios se concentran en las identidades étnicas más que en los grandes relatos oficiales. En tercer lugar, se preparan para la mirada de un público local, y son a su vez una propuesta que se integra al desarrollo turístico, educativo o cultural de cada localidad. En cuarto lugar, los museos comunitarios invierten sus esfuerzos en recuperar, patrimonializar, mantener y sostener a los héroes locales, a su patrimonio y a una comunidad en particular.

A pesar de estos esfuerzos por recuperar las historias y materialidades de lo local, gran parte de estos museos dejan historias subrepresentadas y ausentes, como las de los obreros, los campesinos, los indígenas, las mujeres, entre otros sectores sociales subalternos. Por el contrario, estas faltas en las narrativas favorecen los discursos esencialistas con tono nostálgico sobre esos héroes fundadores. Di Liscia y Jara se preguntan si algunas de estas representaciones, centradas y tradicionales sobre, por ejemplo, los fundadores, notables y dueños de tierras o empresas no alientan también otras formas de jerarquía, e iluminan o se concentran y aún recrean más hábilmente las desigualdades, con nuevos lenguajes.

Sin embargo, en el libro hay lugar para excepciones. Se refieren a los Museos del Puerto y Ferrowhite de la localidad de Ingeniero White en la ciudad de Bahía Blanca (Argentina). Los llaman "museos irónicos" por la presencia de narrativas más que de colecciones, de objetos cotidianos de espacios privados y del trabajo portuario que cuenta la historia de un vecino y al mismo tiempo es testimonio de la historia económica, social y política nacional e internacional.

El devenir de este libro, la entrada a cada uno de los museos propuestos nos abre nuevas preguntas que quizá sea necesario comenzar a formular en

este siglo XXI. Comparto alguna de ellas: ¿todas las comunidades necesitan un museo? ¿la única forma que una localidad represente y exponga su patrimonio es un museo comunitario? ¿el museo sigue siendo la institución que permita dar voz a los sectores subalternos? ¿Por qué insistir en los museos? Ana Longoni (2019)[2] nos permite una vía de escape al analizar uno de los "museos irónicos", el del Puerto. En su análisis, la autora considera que, a partir de esa experiencia, quizá hoy no sea tiempo de abolir los museos, sino de reinventarlos. Y en esta tarea, los museos comunitarios pueden ser potentes ejercicios para nuevas ciudadanías.

María Alejandra PUPIO

Universidad Nacional del Sur, Provincia de Buenos Aires
(República Argentina)

2 LONGONI, Ana, "Ya no abolir museos sino reinventarlos. Algunos dispositivos museales críticos en América Latina", *Caiana, Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte*, 14 (2019), pp. 63-74.

Fernández Mateos, Rubén, *El escultor Gregorio Español (1554-1631) y los seguidores de Gaspar Becerra en la antigua diócesis de Astorga*, León, Universidad de León, 2024.

ISBN: 978-84-19682-72-7 (papel)
Referencia: *Santander. Estudios de Patrimonio*, 9 (2026), pp. 569-572.
DOI: https://doi.org/10.22429/Euc2026.sep.09.20
ISSN-L e ISSN 2605-4450 (ed. impresa) / ISSN 2605-5317 (digital)



En la historiografía artística española se denomina escultura romanista a la producción de aquellos artistas que, en el norte peninsular, adoptaron y desarrollaron los modelos renovadores surgidos en Roma de la mano de Miguel Ángel y de sus seguidores. Juan de Arfe, testigo privilegiado de aquel proceso de transformación artística y partícipe, a su manera, de la renovación, señaló que fue Gaspar Becerra (1520-1568) quien "trajo de Italia la manera que agora está introducida entre los más artífices, que es las figuras compuestas, de más carne que las de Berruguete".[1] Con esta expresión aludía a las formas robustas y poderosamente modeladas características de la escultura miguelangelesca. Más tarde, George Weise (1888-1978) dedicó un estudio pionero y riguroso[2] a la escultura del "pintor" Becerra, subrayando la calidad de las obras realizadas por este artista y sus colaboradores en el retablo mayor de la catedral de Astorga, así como la de otros maestros que prolongaron y desarrollaron este lenguaje, entre los que destacó de forma singular Juan de Anchieta.

Desde entonces, otros historiadores del arte han contribuido a rescatar del anonimato a los autores de los abundantes retablos que, al amparo de la renovación impulsada por el Concilio de Trento, se erigieron en las iglesias de los antiguos reinos de León, Galicia, Castilla, Navarra y Aragón. Más re-

1 ARFE Y VILLAFAÑE, Juan, *De varia commensuracion para la esculptura, y architectura*, Sevilla, En la Imprenta de Andrea Percioni, y Juan de Leon, 1585, Libro segundo, f. 2v.

2 WEISE, Georg, *Die Plastik der Renaissance und des Frühbarock im nördlichen Spanien*, Tübingen, Hopfer, 1958-1959, 2 vols.

cientemente, la figura de Gaspar Becerra, considerada en toda su dimensión como pintor y escultor, ha sido objeto de la tesis doctoral de Manuel Arias Martínez,[3] mientras que Luis Vasallo Toranzo ha dedicado una extensa monografía a Juan de Anchieta,[4] personaje fundamental en la difusión del romanismo por el norte de España.

La obra que reseñamos constituye una versión revisada y actualizada de la tesis doctoral de su autor, realizada bajo la dirección de Luis Vasallo Toranzo, reconocido especialista en la escultura castellana y, particularmente, en la producción desarrollada en Valladolid y Zamora entre Alonso Berruguete, Juan de Juni y Juan de Anchieta.

La trayectoria vital y artística de Gregorio Español constituye el núcleo de la investigación de Rubén Fernández. Su estudio se fundamenta tanto en una exhaustiva revisión bibliográfica como en una exhaustiva investigación archivística, que le ha permitido recuperar una ingente cantidad de noticias documentales relativas a la contratación y ejecución de retablos en parroquias de diversa entidad pertenecientes a la diócesis de Astorga.

El foco artístico de Astorga se configuró a partir de la estancia de Gaspar Becerra en la ciudad para la realización del monumental retablo mayor de su catedral. La impronta de su estilo, caracterizado por la monumentalidad de las formas y una relativa contención expresiva, arraigó con intensidad en este territorio. Su influencia fue más profunda que en otras regiones castellanas, donde pervivieron con mayor fuerza los valores de expresividad y emotividad desarrollados por Alonso Berruguete, Juan de Juni y numerosos escultores franceses y flamencos establecidos en Castilla, ya fuera de manera independiente o integrados en los talleres de artistas locales con una posición económica más consolidada.

El libro comienza con una presentación del marco histórico de la diócesis de Astorga y de la profunda huella que Gaspar Becerra dejó en la sede episcopal, cuyos vicarios diocesanos desempeñaron un papel decisivo en la difusión de los modelos escultóricos romanistas, ya que les correspondía aprobar las trazas y programas iconográficos de las obras ejecutadas en el territorio. Es razonable pensar, además, que en numerosas ocasiones orientaron a las parroquias de menores recursos hacia determinados artistas y modelos, tomando como referencia las realizaciones de la catedral. Al mismo tiempo, los escultores, incluso aquellos de mayor talento, como Gregorio Español, debían adaptar sus proyectos a las posibilidades económicas y a las aspiraciones de una clientela parroquial muy heterogénea. Ello explica las

3 ARIAS MARTÍNEZ, Manuel, *Gaspar Becerra (1520-1568) en España: entre la pintura y la escultura*, [Astorga], Centro de Estudios Astorganos Marcelo Macías, 2020.

4 VASALLO TORANZO, Luis, *Juan de Anchieta, aprendiz y oficial de escultura en Castilla (1551-1571)*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2012.

diferencias de calidad y ambición artística que el autor aprecia entre unas obras y otras salidas de las mismas manos.

Las circunstancias religiosas y culturales del período son ilustradas mediante el estudio del sagrario en la diócesis. La difusión de los modelos romanistas aparece así estrechamente vinculada a la consolidación de la Contrarreforma y a la aplicación de los decretos emanados del Concilio de Trento.

Antes de abordar la figura de Gregorio Español, el autor analiza la participación de Pedro de Arbulo y Juan Fernández de Vallejo en las empresas dirigidas por Gaspar Becerra en Astorga, así como su producción independiente inicial antes de regresar a La Rioja, su tierra de origen.

El núcleo principal de la monografía está dedicado a Gregorio Español (1554-1631). Rubén Fernández investiga sus posibles orígenes en la villa palentina de Cisneros, históricamente orientada hacia el ámbito leonés. Aunque la pérdida de los libros sacramentales de la época impide confirmar de manera definitiva la noticia transmitida por Ceán Bermúdez acerca de su lugar de nacimiento, el autor reúne diversos testimonios documentales que vienen a reforzar la información proporcionada por el historiador asturiano. El análisis estilístico se plantea acertadamente bajo el epígrafe "Entre la Antigüedad, Juni y Becerra", pues estos tres referentes fueron los que modelaron el estilo maduro del escultor. En este apartado se establecen sugerentes paralelos con estampas y representaciones de modelos clásicos como el Laocoonte o el Apolo del Belvedere. A lo largo de toda la obra, Fernández Mateos demuestra una notable capacidad para identificar afinidades formales, influencias y relaciones entre las creaciones de Español y las de otros escultores contemporáneos o precedentes.

La dilatada trayectoria vital de Gregorio Español permite al autor estructurar su producción en seis etapas, desde sus años de formación en el taller de Bartolomé Hernández, destacado colaborador de Gaspar Becerra, hasta los últimos años de su actividad, cuando comenzaban imperaban los postulados del realismo barroco. Su lenguaje artístico consiguió conjugar la monumentalidad propia del romanismo astorgano con la intensidad expresiva y emocional que anteriormente habían desarrollado Alonso Berruguete y, sobre todo, Juan de Juni. El estudio documenta, o en otros casos atribuye de forma convincente, numerosas obras hasta ahora desconocidas o ajenas a su catálogo. Como ya se ha señalado, el escultor hubo de acomodar con frecuencia sus proyectos a las posibilidades económicas de sus comitentes, circunstancia que explica la desigual ambición de algunas realizaciones. Sin embargo, muchas de sus creaciones revelan una extraordinaria maestría en el dibujo y virtuosismo en el manejo de la gubia. Entre ellas destaca la imagen de Santo Toribio realizada para Astorga, de tan elevada calidad que tra-

dicionalmente se había considerado obra de Gaspar Becerra. Sobresalen asimismo las esculturas del retablo de San Román el Antiguo, en León. Aún de mayor relevancia son las obras ejecutadas en torno a 1600 para la catedral de Santiago de Compostela, particularmente los relieves de la sillería del coro y las esculturas de la capilla de las Reliquias. En adelante, Español vivió entre Santiago de Compostela y el territorio de la diócesis de Astorga, donde dejó piezas tan notables como el retablo de Quintanilla de Somoza.

En definitiva, el estudio de la escultura romanista en la diócesis de Astorga, que entonces comprendía también territorios gallegos, completa el conocimiento sobre el desarrollo de este singular fenómeno en el lugar donde tuvo su origen.

Aurelio Á. BARRÓN GARCÍA

Universidad de Cantabria


UC
Universidad
de Cantabria