



Santander

Estudios de Patrimonio

4 / 2021



Santander : estudios de patrimonio. – N. 4 (2021) – Santander : Máster Universitario en Patrimonio Histórico y Territorial, Facultad de Filosofía y Letras, 2018-

A anual

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 y vinculada al Máster Universitario en Patrimonio Histórico y Territorial de la misma universidad. 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>

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

Máster Universitario en Patrimonio Histórico y Territorial

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 Barrón Ruiz de la Cuesta

© Universidad de Cantabria, 2021

Edición subvencionada por el Vicerrectorado de Ordenación Académica y Profesorado.

ISSN 2605-4450 (ed. impresa)

DL SA 622-2018

ISSN 2605-5317 (ed. digital)

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

Gerardo Cueto Alonso. UC, España

Virginia Cuñat Ciscar. UC, España

Juan Carlos García Codron. UC, España

Eloy Gómez Pellón. UC, España

Consejo Editorial

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)

Rebeca Carretero Calvo. Universidad de Zaragoza, España

Jesús Criado Mainar. Universidad de Zaragoza, 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

Nuno Cruz Grancho. ARTIS/ Instituto de História da Arte. Univ. Lisboa, Portugal

Fernando Grilo. Universidade de Lisboa, Portugal

Patxi Guerrero Carot. Archivo Ducal de Medinaceli, España

Fernando Gutiérrez Baños. Universidad de Valladolid, España

Christiane Heine. Universidad de Granada, España

Julien Lugand. Université de Perpignan-Via Domitia, Francia

Cruz María Martínez Marín. Universidad de Cantabria, España

Francisco Javier Montalvo Martín. Universidad de Alcalá, España

Manuel Pérez Hernández. Universidad de Salamanca, España

María José Redondo Cantera. Universidad de Valladolid, España

Chistine Seidel. Staatsgalerie Stuttgart, Alemania

Teresa Leonor M. Vale. Universidade de Lisboa, Portugal

Antonio Vannugli. Università degli Studi del Piemonte Orientale "Amedeo Avogadro", Italia

José Javier Vélez Chaurri. Universidad del País Vasco, España

Revisores

Cada tres años se publicará la relación de quienes han intervenido en la revisión de los textos publicados mediante el sistema de pares ciegos.

Índice / Table of Contents

ARTÍCULOS / ARTICLES	13
FRECHILLA ALONSO, M ^a Almudena y RUPEREZ ALMAJANO, M ^a Nieves, <i>La universidad como factor dinamizador en una ciudad media: pasado, presente y futuro del Campus de Zamora / The university as a driving force in a medium-sized city: past, present and future of the Campus in Zamora</i>	15
LORDUY-OSÉS, Lucas, <i>Un recorrido por el patrimonio artístico mexicano de la posrevolución (1930-1962): Rosendo Soto, Alfredo Zalce y Ángel Bracho / A journey through Mexican post-revolution artistic heritage (1930-1962): Rosendo Soto, Alfredo Zalce and Ángel Bracho</i>	45
LOSADA VAREA, Celestina, <i>Felipe Berrojo de Isla (1631-1694). Arquitecto del Almirante de Castilla y Maestro General de obras del obispado de Palencia / Felipe Berrojo de Isla (1631-1694). Architect of the Almirante de Castilla and General Master of the Bishopric of Palencia</i>	87
RIEGO AMÉZAGA, Bernardo, <i>Visitando hoy los museos: reflexiones sobre el nuevo espectador digital y sus prácticas culturales en un patrimonio en transformación / Visiting museums today: reflections on the new digital observer and its cultural practices in a transforming heritage</i>	131
INFORMES, TRABAJOS, INVESTIGACIONES INICIADAS / REPORTS, WORKS, AND INITIATED RESEARCHES	151
CALVO ASENCIO, Juan Carlos, <i>La reforma de la iglesia de Santa Emerenciana de La Puebla de Valverde (Teruel) en los siglos XVI y XVII / The renovation of the church of Saint Emerentiana of La Puebla de Valverde (Teruel) during the 16th and 17th centuries</i>	153
CUBILLO MEDINA, Víctor, <i>El terno de Indias del real monasterio de San Joaquín y Santa Ana de Valladolid. Legado de la marquesa de Canales / The suit of the Indies of the Royal Monastery of San Joaquín and Santa Ana of Valladolid. Legacy of the marchioness of Canales</i>	177
ESCUADERO DÍEZ, Pedro Miguel, <i>Un retablo desaparecido de Antonio Vázquez en Peñaflores de Hornija (Valladolid) / A lost altarpiece by Antonio Vázquez in Peñaflores de Hornija (Valladolid)</i>	203
MEDINA GONZÁLEZ, Amaya, <i>El tocado corniforme femenino en la Baja Edad Media / The horned female headdress in the late Middle Ages</i>	215

MIGUEL SESMERO, José Ramón de, <i>El mal de los ardientes en las Cantigas de Santa María / The evil of the burning ones in the Cantigas de Santa María</i>	245
RESEÑAS / REVIEWS	279
BARRÓN GARCÍA, Aurelio Á. y ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, Miguel Ángel, <i>Retratos del palacio de Soñanes en Villacarriedo, obras de Domingo de Carrión, colaborador de Diego Velázquez, Gijón, Trea, 2019 (Cruz María MARTÍNEZ MARÍN)</i>	281
CRIBADO MAINAR, Jesús, <i>La escultura romanista en Tarazona. 1585-1630, Tarazona, Centro de Estudios Turiasonenses de la Institución Fernando el Católico (CSIC), 2020 (Rebeca CARRETERO CALVO)</i>	285
RODRIGO Y ALHARILLA, Martín, <i>Un hombre, mil negocios. La controvertida historia de Antonio López, marqués de Comillas, Barcelona, Ariel, 2021 (Miguel Ángel ARAMBURU-ZABALA HIGUERA)</i>	290



Artículos

La universidad como factor dinamizador en una ciudad media:
pasado, presente y futuro del Campus de Zamora

The university as a driving force in a medium-sized city: past, present and future of the Campus in Zamora

M^a Almudena FRECHILLA ALONSO Y M^a Nieves RUPÉREZ ALMAJANO

Universidad de Salamanca

Departamento de Historia del Arte - Bellas Artes. Facultad de Geografía e Historia

C/ Cervantes, 2. 37002 - Salamanca

almudena.frechilla@usal.es / nruperez@usal.es

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0935-0560> / <https://orcid.org/0000-0002-1894-5198>

Fecha de envío: 1/06/2021. Aceptado: 14/09/2021

Referencia: *Santander. Estudios de Patrimonio*, 4 (2021), pp. 15-44.

DOI: <https://doi.org/10.22429/Euc2021.sep.04.01>

ISSN 2605-4450 (ed. impresa) / ISSN 2605-5317 (digital)



Este trabajo se enmarca en el Proyecto "La Universidad en Castilla y León: Patrimonio y sostenibilidad" (SA029G19), financiado por la Consejería de Educación de la Junta de Castilla y León al GIR Arte y Patrimonio Universitario

Resumen: El artículo evalúa la incidencia de la universidad en ciudades de tamaño medio, tomando Zamora como paradigma. Partiendo del origen de la institución en esta ciudad, se analiza el proceso de formación y desarrollo del Campus Viriato, enclavado en una antigua estructura castrense que el nuevo destino docente ha permitido conservar. Esta operación ha regenerado y transformado su entorno urbano y ha ejercido un efecto revitalizador sobre la localidad en las últimas décadas. Si bien la actual coyuntura ha frenado las expectativas de expansión, las autoridades locales y universitarias mantienen su colaboración, lo que permite prever la consolidación y crecimiento de este equipamiento.

Palabras clave: arquitectura universitaria; patrimonio castrense; regeneración urbana; Campus Viriato; Zamora.

Abstract: This article evaluates the impact of the universities in medium-sized cities, taking the case of Zamora as a paradigm. Starting from the institution's inception in this city, we analyze the process of the development of the Viriato Campus, nestled in an old military structure that the new teaching destination has allowed to preserve. This undertaking has regenerated and transformed its urban environment and has had a revitalizing effect on the town in recent decades. Although the current situation has stalled the potential expansion foreseen, the local and university authorities continue to work together to reactivate this institution, which has made it possible to foresee the consolidation of this facility.

Keywords: university architecture; military heritage; urban regeneration; Viriato Campus; Zamora.

1. INTRODUCCIÓN

El proceso de democratización que experimentó la universidad en España a partir de los años 70 del siglo pasado, tuvo una incidencia paralela en las estructuras urbanas que acogieron las nuevas sedes. Estas adoptaron dos modalidades fundamentales. Por un lado, la creación de sectores ex profeso en la periferia de las ciudades, donde se concentraron los equipamientos e instalaciones docentes facilitando así su funcionamiento interno¹. Este modelo de campus periférico, inaugurado por las universidades autónomas de Madrid y Barcelona, mantiene plenamente su vigencia a pesar de que no han faltado voces críticas, como las que califican de “nicho de segregación física, social, funcional y ambiental” este tipo de zonificación o asociación “a la americana”², o las que tachan estas actuaciones como operaciones de “prestigio político” más que resultado de una “estricta planificación académica, social o urbanística”³.

Como alternativa, algunas localidades han optado por recuperar la tradicional vinculación entre universidad y ciudad, implantando las nuevas facultades y escuelas bien de manera dispersa, a través de actuaciones de rehabilitación en edificios existentes, o bien conformando un campus urbano en un área concreta del tejido consolidado, con un impacto altamente positivo en la estructura física de la ciudad. Las instalaciones y la vida universitaria se convierten así en instrumentos de regeneración urbana, de rehabilitación y recuperación del patrimonio arquitectónico o de creación de nuevas centralidades⁴.

Este fenómeno ha resultado clave en la estrategia dinamizadora de numerosas poblaciones, en especial de aquellas de tamaño pequeño y medio donde la implantación de sedes académicas se ha convertido en factor fun-

1 MARTÍNEZ PÉREZ, Juan Francisco y BLASCO SÁNCHEZ, Carmen, “Los campus como fragmentos de ciudad: la Univesitat Politècnica de València”, *Ciudad y Territorio: Estudios Territoriales*, XLIX/192 (2017), pp. 283-294.

2 CAMPESINO FERNÁNDEZ, Antonio José y SALCEDO HERNÁNDEZ, José Carlos, “Campus universitarios en ciudades patrimoniales: contrastes entre Cáceres y Toledo”, *CIAN-Revista de Historia de las Universidades*, 17/1 (2014), p. 104.

3 CAMPOS CALVO-SOTELO, Pablo, *La Universidad en España: Historia, Urbanismo y Arquitectura*, Madrid, Centro de Publicaciones Secretaría General Técnica del Ministerio de Fomento, 2000, p. 30.

4 INDOVINA, Francesco, “Sinergia tra comunitá università”, *Archivio di Studi Urbani e Regionali*, 60-61 (1997-98), pp. 85-113. BELLET SANFELIU, Carmen, “La inserción de la Universidad en la estructura y forma urbana. El caso de la Universidad de Lleida”, *Scripta Nova. Revista electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*, 15 (2011), disponible: <https://revistes.ub.edu/index.php/ScriptaNova/article/view/3403> (consultado 13 abril 2021).

damental del desarrollo local⁵. En este sentido Florax destacó los beneficios económicos que conllevan, al reforzar el sector inmobiliario y, en general, la actividad terciaria de la localidad y su entorno, a lo que habría que sumar la mejora del tejido empresarial y el incremento del valor añadido de las actividades productivas gracias al desarrollo de la investigación y la formación de profesionales con alta cualificación⁶. Cabría añadir también, como apuntó Musil, la incidencia de la universidad en la vida cultural de la ciudad, con la consiguiente proyección exterior⁷.

Nos proponemos analizar en este artículo el caso de Zamora, que *a priori* parece un ejemplo del fenómeno que acabamos de describir. El profesor Campos-Sotelo ya proporcionó en 1997 un esbozo de las condiciones de implantación física del Campus Viriato, por entonces en ciernes⁸. Transcurridos más de veinte años de la inauguración del primer centro pretendemos ahora revisar y completar esta aproximación. Nos interesa destacar, en particular, la incidencia urbana y arquitectónica que ha supuesto la presencia de la universidad sobre esta ciudad, pero también constatar cómo ha sido percibida por las autoridades y la población en general, cuál es su valoración y, por lo tanto, el apoyo que han ofrecido para su desarrollo en la localidad.

2. APUNTES SOBRE EL ORIGEN DE LA UNIVERSIDAD EN ZAMORA

Conviene aclarar que Zamora nunca ha contado con la tradición universitaria de su vecina Salamanca, en gran medida porque su proximidad a la frontera portuguesa y su emplazamiento defensivo a orillas del Duero la convirtieron en lugar propicio para convertirse en una destacada plaza militar⁹.

Los primeros estudios superiores en la localidad se debieron, no tanto a una nueva creación, como a la transformación de las escuelas normales y de los institutos técnicos que propició la Ley General de Educación de 1970 promovida por José Luis Villar Palasí.

5 GANAU CASAS, Joan y VILAGRASA IBARZ, Joan, "Ciudades medias en España: posición en la red urbana y procesos urbanos recientes", en CAPEL, Horacio (coord.), *Ciudades, arquitectura y espacio urbano 3*, Almería, Instituto de Estudios de Cajamar, 2003, p. 65.

6 FLORAX, Raymond, *The University: a regional booster? Economic impacts of academic knowledge infraestructura*, Avebury, Aldershot, 1992.

7 MUSIL, Jirí, "The world of arts and the University", en WUSTEN, Herman van der (ed.), *The urban university and its identity. Roots, locations, roles*, Dordrecht The Netherlands, Kluwer academic Publishers, 1998, pp. 47-57.

8 CAMPOS CALVO-SOTELO, Pablo, *La Universidad...*, pp. 985-993.

9 Sobre la actualización de sus defensas en el siglo XVIII, LÓPEZ BRAGADO, Daniel; ARENAS PRIETO, Fernando y LAFUENTE SÁNCHEZ, Víctor A., "Juan Martín Zermeño y los planos de Zamora de 1766", *Goya: Revista de Arte*, 371 (2020), pp. 100-115.

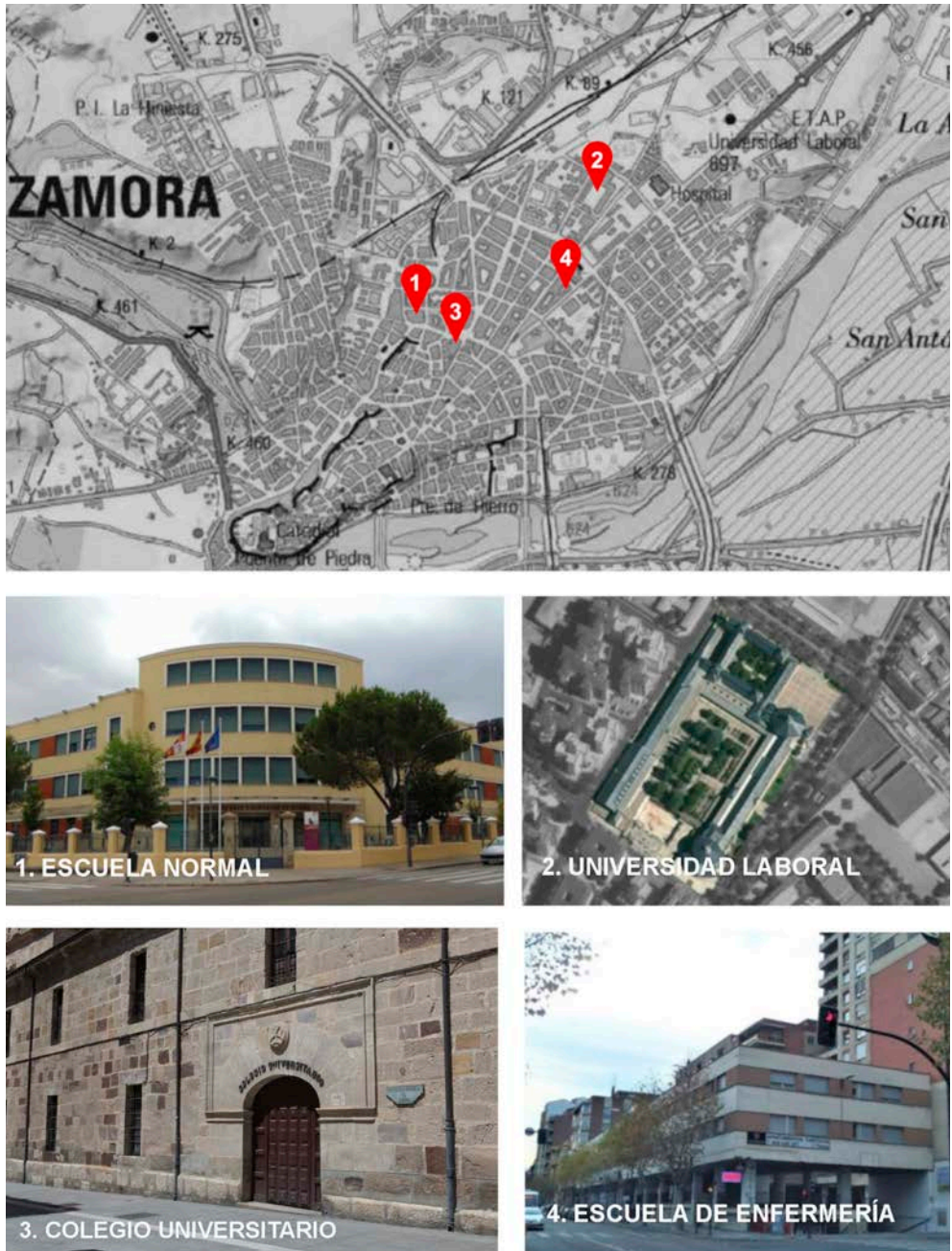


Fig. 1. Centros universitarios de Zamora a finales de los años 80.
Fotos: M. Hernández (Aeropol Drones); A. Frechilla

Como en otras capitales de provincia, los estudios de Maestría que se impartían en la localidad desde el siglo XIX adquirieron rango universitario tras la promulgación del Decreto 1381/1972 de 25 de mayo. La nueva titulación de Magisterio siguió teniendo su sede en la Escuela Normal situada en una manzana del primer ensanche inmediata al tramo de ronda comprendido entre las puertas de Santa Ana y San Torcuato. Su construcción fue promovida en 1933 por la Oficina Técnica de Construcción de Escuelas, sin que hasta el momento haya constancia fehaciente del autor del proyecto¹⁰. Tras la Guerra Civil se finalizaron las obras bajo la dirección del arquitecto escolar de la provincia Antonio González Sánchez-Blanco, que procuró aprovechar la estructura ya ejecutada, inaugurándose en 1950.

La distribución del inmueble –en forma de pentágono con encuentros curvos en torno a un patio interior–, permitió la convivencia independiente de las instalaciones universitarias con otros centros educativos. La Escuela de Magisterio ocupó los pabellones paralelos a la ronda y la avenida de la Plaza de Toros, y su acceso se localizó en el encuentro de ambas vías donde se situó el volumen del vestíbulo que destacó por su mayor altura respecto al resto. La funcionalidad de la planta se traslada también al exterior, con revocos y líneas arquitectónicas más próximas al momento en que se proyectó que a los gustos de la inmediata posguerra, por lo que se considera uno de los primeros ejemplos de arquitectura racionalista de la ciudad. Actualmente el edificio aloja la Escuela de Arte y Superior de Diseño, manteniendo así la dedicación docente original (Fig. 1.1).

Por lo que respecta a los institutos técnicos, la promulgación del Decreto 2061/1972 de 21 de julio propició la incorporación de la Universidad Laboral zamorana al régimen académico de la Ley General de Educación, dando origen a la Escuela de Ingeniería Técnica Industrial, si bien hasta 1989 no se iniciaron los trámites para incorporar estos estudios a la Universidad de Salamanca, como Escuela Politécnica¹¹.

Las instalaciones de aquella –que ocuparon el lugar de las antiguas Escuelas Salesianas– se localizan al este de la población, en la zona central del segundo ensanche de Zamora, que a partir de los años 40 comenzó a despe-

10 Se han barajado los nombres de Joaquín Muro Antón o de Guillermo Diz Flórez como posibles autores del proyecto original; RODRÍGUEZ MÉNDEZ, Francisco Javier, “La construcción del edificio de la Escuela Normal de Zamora”, en HERNÁNDEZ DÍAZ, José María y RODRÍGUEZ MÉNDEZ, Francisco Javier (dir.), *El edificio de la Escuela Normal de Zamora*, Zamora, Instituto de Estudios Zamoranos Florián de Ocampo, 2008, pp. 26-30.

11 CUESTA BUSTILLO, Josefina, “Fin de siglo: Modernización y democratización, 1986-2000”, en RODRÍGUEZ-SAN PEDRO BEZARES, Luis Enrique (coord.), *Historia de la Universidad de Salamanca. Vol. I: Trayectoria histórica e instituciones vinculadas*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2002, pp. 368-371.

gar urbanísticamente¹². Para diseñarlas se llamó a Luis Moya Blanco, quien había proyectado la Universidad Laboral de Gijón, “*alma mater* de las instituciones españolas de esta índole”¹³. Igual que esta, el complejo zamorano destacó por sus colosales dimensiones y su amplísimo programa que incluyó, además de las dependencias escolares y residenciales organizadas en torno a grandes espacios abiertos, una iglesia y un teatro situados en los extremos de la fachada principal. Su construcción fue gestionada por el Patronato de la Fundación San José fundado en 1946, con Carlos Pinilla en la presidencia.

El edificio, inaugurado en 1951, representa, en palabras de Ávila de la Torre, “el conjunto más importante de la Posguerra en Castilla y León”, tanto por su envergadura como por su lenguaje historicista, distanciándose de la estética racionalista que caracterizó algunas construcciones de su entorno¹⁴ (Fig. 1.2).

La propia Universidad de Salamanca fundó, unos años después, un Colegio Universitario en Zamora con el objetivo de “descongestionar las aulas salmantinas”, convirtiéndose en la primera sede de estas características de la veterana institución. Es significativo, sin embargo, que la iniciativa partiese de las autoridades locales zamoranas, en concreto de la Diputación Provincial, cuyo presidente, Felipe Rodríguez, se entrevistó en 1970 con el rector de la Universidad de Salamanca, Julio Rodríguez Villanueva, que acogió la propuesta con “inusitada cordialidad”, y en Madrid con el ministro Villar Palasí y el director general de Universidades, Luis Suárez Fernández, que otorgaron asimismo su respaldo¹⁵.

Fueron también las instituciones zamoranas –en este caso el Ayuntamiento– las que facilitaron como emplazamiento del nuevo centro universitario las antiguas dependencias conventuales de los Trinitarios, situadas en las inmediaciones de la puerta de San Torcuato y por tanto de la Escuela Normal. Tras la exclaustración de los monjes a mediados del siglo XIX, y después de varios usos, habían sido destinadas a casa-cuartel de la Guardia Civil, pero al trasladarse la Benemérita a una nueva ubicación a finales de la

12 FRECHILLA ALONSO, M^a Almudena, *Desarrollo y consolidación del tejido urbano contemporáneo de Zamora entre 1864 y 1973*, Tesis doctoral, Universidad de Salamanca, 2020, pp. 337-440.

13 DÍAZ GONZÁLEZ, M^a del Mar, “La Universidad Laboral de Gijón (Asturias). El primer gran proyecto filantrópico gironiano al servicio de la patria: 1945-1978”, *Hispania Nova: Revista de historia contemporánea*, 15 (2017), p. 197.

14 ÁVILA DE LA TORRE, Álvaro, *Arquitectura y urbanismo en Zamora (1850-1950)*, Zamora, Instituto de Estudios Zamoranos Florián de Ocampo, 2009, p. 482.

15 A. P., “800 años de historia de la Universidad”, *La Opinión–El Correo de Zamora*, (11 de noviembre de 2018), disponible: <https://www.laopiniondezamora.es/zamora/2018/11/11/800-anos-historia-universidad-1158074.html> (consultado 10 abril 2021).

década de los 60¹⁶, el cenobio revirtió al Consistorio que, a su vez, lo cedió a la Diputación para su rehabilitación y adaptación al uso académico.

El proyecto, elaborado por Alfonso Crespo y presentado en diciembre de 1973¹⁷, combinó dos tipos de actuaciones. Por un lado, eliminó buena parte de la estructura y compartimentación original, conservando únicamente las crujiás situadas alrededor del claustro primitivo, y por otro dispuso volúmenes de nueva factura para desarrollar el resto del programa. El complejo presenta así una doble faz. Desde la calle de San Torcuato se mantiene la imagen del edificio conventual recuperado, sin romper la armonía de esta tradicional vía. En su austera fachada solo destaca el arco rebajado que enmarca el acceso, sobre el que aún se conserva la cruz que recuerda el origen trinitario del edificio (Fig. 1.3).

En la parte posterior, los nuevos espacios se distribuyen en tres volúmenes maclados que conforman un claustro contemporáneo con uno de sus lados abierto a la ronda, desde el que se accede, de manera separada, a las aulas y al paraninfo, siendo una solución funcional que permite el uso independiente de las instalaciones. Exteriormente se presenta como una edificación que se integra en el entorno de la vieja muralla gracias a su revestimiento pétreo, pero sin mayores pretensiones estéticas.

Desde su inauguración en 1976 empezaron a impartirse en este Colegio Universitario las titulaciones de Filología y Geografía e Historia –hasta 1991–, Relaciones Laborales –cuyo traslado al Campus Viriato parece inminente¹⁸–, así como Ingeniería de Obras Públicas que se incorporó a la Politécnica en 1989. A ellas se sumó en 1996 Arquitectura Técnica.

A los estudios universitarios mencionados hay que añadir los de Enfermería, que obtuvieron el nivel de diplomatura con el Real Decreto 2128/1977 de 23 de julio. Hasta la construcción de su nueva sede, esta escuela ocupó unos cuatrocientos metros cuadrados de un edificio situado en la avenida de Requejo, que formó parte del plan parcial denominado “Centro Comercial y Residencial del Ensanche”. Había sido promovido en 1966 por iniciativa privada con el objetivo de crear un “centro de atracción para las actividades sociales de la población”¹⁹. Por ello, el diseño del conjunto, proyectado por el

16 FRECHILLA ALONSO, M^a Almudena, *Desarrollo...*, pp. 539-543.

17 Archivo Histórico Provincial de Zamora, Delegación Provincial de la Vivienda, signatura 371/5.

18 “Relaciones Laborales se traslada al Campus y deja el Colegio Universitario”, *La Opinión–El Correo de Zamora*, (21 de enero de 2020), disponible: <https://www.laopiniondezamora.es/zamora/2020/01/21/relaciones-laborales-traslada-campus-deja-2498674.html> (consultado 28 abril 2021). Una vez se formalice el traspaso anunciado, el edificio continuará albergando las dependencias de la UNED y del Consorcio Centro de Idiomas.

19 FRECHILLA ALONSO, M^a Almudena, *Desarrollo...*, pp. 411-422.

arquitecto Gabriel Riesco Fernández, se alejó tanto de la tradicional manzana con patio cerrado, como de las disposiciones lineales racionalistas que producían espacios abiertos indeterminados. El centro universitario ocupó la parte más singular, caracterizada –en contraste con las torres de vivienda del complejo– por su rotunda horizontalidad, reforzada por ventanas corridas, y por elevarse sobre pilares, rasgos que confirman su filiación con la estética del Movimiento Moderno (Fig. 1.4).

Todas las carreras que hemos mencionado se impartieron en edificios plenamente integrados en el tejido urbano, mayoritariamente del ensanche. No obstante, las opciones académicas seguían siendo escasas y los servicios complementarios casi inexistentes, por lo que al menos hasta finales de siglo no podemos hablar de un distrito universitario en Zamora, cuando empezó a ser una realidad el Campus Viriato.

3. DE COMPLEJO CUARTELARIO A CAMPUS UNIVERSITARIO

La creación del Campus Viriato fue propiciada por la confluencia de una circunstancia favorable –la puesta en marcha del Plan META para la reestructuración del Ejército– y el apoyo decidido de las autoridades políticas zamoranas y de toda la opinión pública, convencidas plenamente del poder dinamizador que podía suponer para la ciudad potenciar la presencia de la universidad.

En origen, la instalación militar sobre la que se asienta el actual espacio universitario fue uno de los primeros equipamientos situados extramuros a comienzos del siglo XX, apartado de lo que entonces era el núcleo urbano, pero en el área oriental hacia donde se proyectaba la ampliación de la ciudad, donde en etapas sucesivas terminó integrándose. El nuevo cuartel sustituyó al de Caballería proyectado en 1704 por Diego Carrascal y José de Barcia en el barrio de la Horta²⁰, inmediato al Duero. Tras haber sido objeto de diversas operaciones de reparación, en 1899 el Gobierno consideró más factible trasladar el equipamiento a un nuevo emplazamiento que rehabilitar otra vez el inmueble existente.

Fue el Consistorio zamorano el que en 1908 proporcionó al Ministerio de la Guerra los terrenos para construir las instalaciones –algo más de cua-

20 Desde 1737 hasta la década de 1760 se realizaron también varios proyectos para construir junto a él un cuartel de infantería, sin que llegasen a cuajar; ALMARAZ VÁZQUEZ, Mercedes y BLANCO SÁNCHEZ, José Ángel, “Consideraciones sobre el arquitecto José de Barcia”, *Studia Zamorensia*, 8 (2008), pp. 151-153. LÓPEZ BRAGADO, Daniel y LAFUENTE SÁNCHEZ, Víctor Antonio. “Los proyectos del cuartel de Infantería para la ciudad de Zamora en el primer tercio del siglo XVIII”, *Studia historica. Historia moderna*, 41/1 (2019), pp. 407-433.



Fig. 2. El Cuartel Viriato en los años 20 del siglo XX. Fuente: *La Opinión de Zamora*, 8 de diciembre de 2017

tro hectáreas– en el sitio denominado “los Cascajos”²¹, situado entre las trayectorias del camino Bodega del Torrao y de la carretera de Tordesillas y Valladolid, que se convertirán, respectivamente, en las avenidas Príncipe de Asturias y Requejo, dos de las principales arterias del ensanche.

Entre los proyectos presentados se eligió el redactado en 1919 por el entonces capitán de Infantería Francisco Vidal y Planas. Las obras, a cargo de la constructora Gamboa y Domingo, no finalizaron hasta 1927, ya que estuvieron un tiempo paradas por el Desastre del Annual que obligó a reducir las inversiones destinadas a los acuartelamientos. Su coste final alcanzó la suma de cuatro millones de pesetas²².

La organización del complejo no se distanció de la habitual para este tipo de establecimientos, hasta el punto de que fue recomendado por el Ejército como modelo a imitar en la zona²³. El conjunto original contó con tres pabellones principales dispuestos en “U”, que delimitaban el patio de armas, a los que se sumó uno de menor tamaño en el centro del espacio libre y otro auxiliar, destinado a caballerías, en el norte de la parcela. Todos ellos se ca-

21 Dado que la Diputación era propietaria de parte de esos terrenos, fue necesario que el Consistorio de Zamora los comprara antes de ceder la propiedad al Ministerio de la Guerra. Archivo Histórico Provincial de Zamora, Fondos Municipales, Libro de Actas nº 154.

22 “Los 90 años del cuartel Viriato”, *La Opinión–El Correo de Zamora*, (11 de diciembre de 2017), disponible: <https://www.laopiniondezamora.es/zamora/2017/12/11/90-anos-cuartel-viriato-1036824.html> (consultado 12 febrero 2021).

23 ÁVILA DE LA TORRE, Álvaro, *Arquitectura y urbanismo...*, p. 304.

racterizaron por su simplicidad geométrica, con planta rectangular, tres alturas y cubierta a dos aguas, habitual en las construcciones castrenses (Fig. 2).

Estas aún se mantenían aisladas y alejadas del tejido consolidado a mediados de los años 40, como podemos comprobar a través de la foto aérea tomada en esas fechas por el *Army Map Service*. Sin embargo, se advierte ya la presencia de un campo de deportes con el que se ampliaron las instalaciones primitivas hacia el Este, así como el avance de las obras de urbanización y la construcción de los dos primeros grupos de viviendas sociales promovidas por la Obra Sindical del Hogar y la Arquitectura (OSH), en los terrenos situados al sur del cuartel. Algo más alejados de esta ubicación, también en el ámbito meridional, se observan los contornos de la Residencia de la Diputación Provincial destinada a niños huérfanos, y de la colonia de viviendas para funcionarios promovida por la misma administración local a comienzos de esa década.

La instantánea del vuelo “serie B” tomada por el mismo organismo apenas una década después –entre 1956 y 1957–, corrobora que en ese corto lapso se había producido un importante desarrollo constructivo alrededor de la carretera de Tordesillas, fruto de numerosas inversiones públicas que tuvieron como objeto convertir el enclave en el nuevo foco administrativo de la capital provincial mediante el emplazamiento de numerosos edificios de carácter institucional. Con estas intervenciones se pretendió dar el “estirón” que Zamora necesitaba para convertirse en “una gran ciudad”, tal y como expresó el gobernador civil a la gestora municipal en 1948²⁴.

Así, al sur del establecimiento militar y de la avenida Requejo se había levantado entre 1941 y 1948 la Jefatura de Obras Públicas. Pocos años después, el Ejército adquirió la parcela adyacente con la intención de elevar dos residencias para oficiales y suboficiales, promovidas por el Patronato de Casas Militares, ampliando así la presencia castrense en el entorno. La primera fue proyectada en 1944 por el comandante de ingenieros Eduardo Valdivia, y la segunda por el tándem de arquitectos Juan Gordillo Nieto y Miguel Nuibo Munte en colaboración con el ingeniero Tomás Asensio Andrés en 1948. Al este de las residencias se erigió el inmueble destinado a albergar la Delegación Provincial de Sindicatos –hoy desaparecida–, cuyo anteproyecto fue elaborado por Jesús María Carrasco Muñoz en 1945.

Al otro lado de la actual avenida Príncipe de Asturias, que delimitaba por el Norte el complejo castrense, se inauguraron en esos mismos años las sedes de otras instituciones que compitieron con él, tanto por su volumen como por su calidad compositiva. Sin duda lo más destacado fueron las Escuelas Salesianas que, como ya hemos señalado, acabarán transformándose

24 “Grandes edificios”, *El Correo de Zamora*, (30 de julio de 1948).



Fig. 3. Zamora durante los años 40 y 50 del siglo XX. Fuente: Elaborada a partir de <http://fototeca.cnig.es/>

en Universidad Laboral y cuyas instalaciones docentes se completaron en los años 50 con un campo de deportes en una parcela adyacente.

Otro gran equipamiento situado en el mismo entorno, en este caso al este de las pistas deportivas militares, fue la residencia sanitaria con ambulatorio promovida por la Caja Nacional de Seguro de Enfermedades –actual hospital Virgen de la Concha–. El establecimiento, proyectado por José Marcide en 1951, se desarrolló en un edificio de ocho plantas emplazado en el centro de la parcela, destinando el resto de los terrenos –unos veinte mil metros cuadrados– a la formación de un amplio parque alrededor, lo que proporcionó cierto desahogo en este enclave plagado de imponentes construcciones que, en todos los casos, ocuparon varias manzanas del ensanche²⁵ (Fig. 3).

La presencia de estos grandes inmuebles, incluido el complejo castrense, fue posiblemente uno de los principales motivos de que la colonización de esta franja urbana se produjese de forma desigual, al limitar considerablemente las comunicaciones transversales. Así, mientras la zona septentrional se mantuvo prácticamente vacía, en la parte meridional se desarrolló un nuevo tejido residencial en torno a la urbanización promovida por la Obra Sindical del Hogar completada durante los pasados años 50, como se aprecia en la imagen aérea realizada por la Compañía Española de Vuelos Fotogramétricos Aéreos (CEFTA) en 1968 (Fig. 4).

Con todo, el paulatino pero inevitable avance de la ciudad hacia oriente –por ser la dirección que ofrecía mejores condiciones para la expansión– justificó que, apenas cuarenta años después de su inauguración, se pusiera sobre la mesa la posibilidad de trasladar las instalaciones del Ejército a una ubicación más alejada de la ciudad. Así, el Plan General de Ordenación Urbana de Zamora, redactado entre 1968 y 1973²⁶, planteó la conversión de la parcela castrense en el nuevo centro cívico del tejido urbano contemporáneo, tal y como lo era la Plaza Mayor y su entorno para el núcleo tradicional.

Las condiciones estipuladas para su transformación no fueron bien recibidas por el ramo militar que las consideró muy perjudiciales para sus intereses, al haberse infravalorado los terrenos. En cualquier caso, debido a la envergadura de la intervención, no estuvo prevista la inmediata desaparición del cuartel, sino un aplazamiento hasta que se dieran las circunstancias adecuadas para el traslado de la tropa fuera del perímetro urbano. Tal situación no llegó a producirse pues como resultado del plan META de 1983

25 FRECHILLA ALONSO, M^a Almudena, *Desarrollo...*, pp. 331-341.

26 RIESCO FERNÁNDEZ, Gabriel, *Plan General de Ordenación Urbana del Término Municipal de Zamora*, 1973, vol. 1, p. 49, en Archivo General del Ministerio de Fomento, Sección de Urbanismo, expediente 8381, signatura 2455/04.



Fig. 4. Zamora en 1968. Fuente: Archivo Histórico Provincial de Zamora, Fotos Aéreas, carpetas: 91, 92 y 93

para la reestructuración del Ejército²⁷, el Regimiento Toledo 35 instalado en Zamora abandonó el complejo y la ciudad, definitivamente, en 1987²⁸.

Con el fin de evitar la degradación de los inmuebles y del tejido circundante, el Ministerio de Defensa negoció para que las numerosas instalaciones militares desalojadas en estos mismos años y durante la década de los 90 fueran destinadas a usos previstos en los planes urbanísticos vigentes impidiendo, en todo caso, aquellos “abusivos o especulativos”²⁹. Muchas fueron

27 Este “Plan de Modernización del Ejército de Tierra” preveía que las tropas abandonaran aquellos cuarteles cuyas dependencias no se pudiesen ampliar por su ubicación en núcleos urbanos ni tampoco resguardar la seguridad y la convivencia con los residentes del entorno; SÁNCHEZ PINGARRÓN, Julián, *Orígenes y desarrollo de la política de enajenación de infraestructuras militares en España. La reconversión de espacios militares para uso universitario*, Tesis Doctoral, Madrid, UNED, 2018, p. 119.

28 GIL, Carlos, “Los últimos del Cuartel Viriato”, *La Opinión–El Correo de Zamora*, (13 de diciembre de 2015), disponible: <https://www.laopiniondezamora.es/zamora/2015/12/13/ultimos-cuartel-viriato-2471796.html> (consultado 12 febrero 2021).

29 En el papel, las intenciones del Ministerio de Defensa eran reintroducir estas importantes superficies de terreno en los municipios y “ayudar a hacer ciudad” (SÁNCHEZ PINGARRÓN, Julián, *Orígenes...*, p. 119), pero conseguir compatibilizarlo con intereses dispares no siempre fue fácil.

así ocupadas y adaptadas para la función docente, aunque las gestiones para su transformación no siempre fueron fáciles, como demuestra el caso de Zamora.

El 30 de mayo de 2020 se cumplió el trigésimo aniversario del levantamiento ciudadano bautizado como el “motín del besugo”, en el que más de veinticinco mil zamoranos, con el alcalde a la cabeza, se manifestaron delante de las puertas del abandonado cuartel Viriato –que llegó, incluso, a ser asaltado y ocupado pacíficamente durante veintinueve días–, con el propósito de exigir su entrega al municipio y su transformación en campus universitario.

La protesta programada se convirtió, espontáneamente, en una actuación masiva que desbordó las expectativas iniciales, fruto de la abrumadora necesidad de encontrar nuevas fórmulas con las que contrarrestar la caída libre de la economía regional, que ya había sufrido el cierre, en 1985, del tramo de la línea férrea entre Plasencia y Astorga inaugurado menos de un siglo atrás. Sin industria de importancia, la salida de las tropas en 1987 supuso la puntilla a la precaria situación financiera de Zamora y su provincia, lo que llevó a plantear la posibilidad de convertir la llegada de estudiantes en un nuevo motor de crecimiento y desarrollo³⁰.

La demanda popular se fundamentó en que, según el acuerdo firmado entre el ramo de la Guerra y el Ayuntamiento para la cesión del solar, este último retornaría a la ciudad en el caso de cesar el uso al que se destinaba. Aunque el pacto fue ratificado al inaugurarse el complejo castrense en 1927, a comienzos de 1990 la reclamación no tenía base legal, pues se había superado con creces el periodo prescrito para aplicar el derecho de reversión. Pese a todo, la presión ciudadana logró su propósito y el 20 de diciembre de ese mismo año se firmó un primer convenio por el cual el Ministerio de Educación y Ciencia se comprometió a abonar la mayor parte del precio exigido por el Ejército para la venta de las instalaciones. Es más, aunque hubo que redefinir en varias ocasiones las condiciones del contrato ante la resistencia del Ayuntamiento a ratificar lo que consideraba una cesión de sus derechos, Defensa autorizó el traspaso de las propiedades antes, incluso, de recibir la compensación convenida, lo que permitió comenzar en 1994 las obras de reconversión y acondicionamiento³¹.

30 CUESTA BUSTILLO, Josefina, “Fin de siglo...”, pp. 399-340. Se pregunta esta autora si puede delegarse en la universidad un desarrollo que debería estimularse además por la vía de la expansión industrial y empresarial.

31 Tras este primer pacto fallido, el 28 de julio de 1994 se rubricó un nuevo convenio, por el cual la Gerencia de Infraestructura de la Defensa (GINDEF) recibiría un pago de 534 millones de pesetas por parte del Ministerio de Educación mediante compensación presupuestaria correspondiente a los dos siguientes ejercicios, además de cinco parcelas, aportadas por el Consistorio zamorano, valoradas en los 266 millones de pesetas restantes. Es preciso señalar

4. EL CAMPUS VIRIATO: ANÁLISIS FUNCIONAL Y FORMAL

4. 1. Configuración del recinto docente

La Universidad de Salamanca fue la receptora de las dependencias militares, lo que le ofreció la posibilidad de contar con un campus unificado en el interior de la trama urbana con unas comunicaciones inmejorables.

Cuando apenas se había firmado el primer convenio, el Ministerio de Educación y Ciencia convocó en 1990 un concurso de ideas para la ordenación del campus universitario de Zamora sobre el antiguo cuartel Viriato, al que invitó a participar a varios técnicos. El primer premio recayó en el arquitecto Antonio Fernández Alba, con amplia experiencia en el diseño de instalaciones universitarias³². En su proyecto tuvo muy en cuenta las condiciones de la amplia parcela trapezoidal de actuación, ocupada en la mitad occidental por los antiguos edificios castrenses, pero con la posibilidad de actuar con total libertad en la parte oriental donde estaban los campos de deporte. Propuso, así, una organización en torno a dos grandes espacios abiertos con características bien diferenciadas³³ (Fig. 5).

Por una parte, preservó la disposición primitiva del cuartel alrededor del viejo patio de armas que pretendió reconvertir en el principal punto de reunión dentro del recinto estudiantil. Para ello diseñó en el centro un pequeño graderío excavado rodeado por una marquesina cuadrangular que segregaba la circulación al perímetro. También mantuvo los accesos al recinto desde todas las calles que delimitan dicho extremo de la manzana, a través de las puertas enfrentadas ubicadas en los volúmenes centrales de los pabellones exteriores.

que el incumplimiento por parte del Ayuntamiento y del Ministerio de Educación del acuerdo pactado con el Ejército, puso en riesgo el futuro de toda la operación. Pasados diez años, se decidió retomar nuevamente las negociaciones entre las administraciones por el impacto que tendría para la ciudad la rescisión del convenio, y el 31 de marzo de 2004 se suscribió una adenda al anterior pacto mediante la cual se sustituyó la cesión de los terrenos que debía hacer el Municipio por la entrega en efectivo de 1,8 millones de euros en cinco meses. Aun así, hubo que esperar hasta el 28 de noviembre del año siguiente para dar por cumplidas las condiciones establecidas; SÁNCHEZ PINGARRÓN, Julián, *Orígenes...*, p. 355-361.

32 Además de varios edificios para la propia Universidad de Salamanca, hizo proyectos para las universidades de Valladolid, León, Alicante, Autónoma de Madrid, Oviedo, etc.; FERNÁNDEZ ALBA, Antonio, *Premio Nacional de Arquitectura 2003. Libro de fábricas y visiones recogido del imaginario de un arquitecto fin de siglo 1957-2010*, Madrid, Ministerio de Fomento, Centro de Publicaciones, 2011, pp. 165-240.

33 FERNÁNDEZ ALBA, Antonio, *Espacios de la norma, lugares de intervención. 1980-2000*, Madrid, Esteyco, 2000, pp. 80-81. FERNÁNDEZ ALBA, Antonio, *Premio Nacional...*, pp. 191-193.

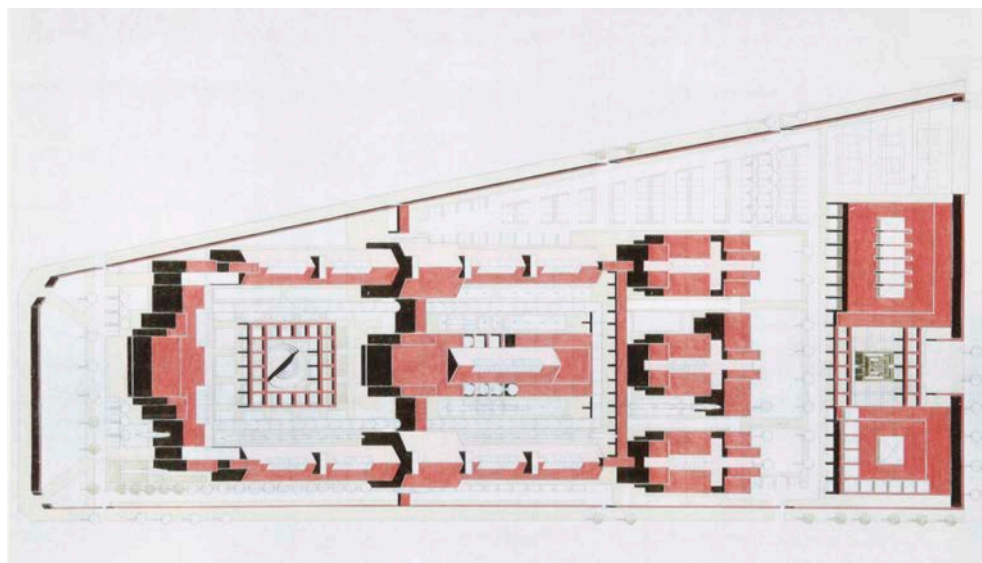


Fig. 5. *Propuesta para la adaptación del cuartel Viriato en campus universitario.* Antonio Fernández Alba, 1992. Zamora. Cortesía del Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

En la parte oriental del ámbito, mucho más permeable, proyectó un amplio jardín transversal flanqueado por volúmenes de nueva construcción. En la zona interior dispuso tres edificios menores separados de las antiguas dependencias rehabilitadas a través de una galería abierta; mientras, en el extremo este de la parcela, dos amplios volúmenes unidos mediante una pérgola enmarcaban un nuevo acceso al Campus desde esa parte de la ciudad.

A pesar de las evidentes diferencias entre uno y otro recinto, el arquitecto logró unificar el conjunto mediante el uso predominante del ladrillo visto –característico de las instalaciones originales– en las nuevas construcciones, así como por la disposición de soportales y marquesinas como elemento recurrente –llamado por el autor calle-claustro– para definir los principales espacios y las comunicaciones entre ambas zonas, a la vez que introducía un recuerdo de las antiguas tipologías universitarias. La irregularidad del solar en la parte septentrional se aprovechó para ubicar allí una pequeña zona deportiva y el aparcamiento, que reforzó la asociación entre los ámbitos al dar servicio a ambas zonas.

Fernández Alba decidió mantener el cerramiento perimetral que acotaba el complejo. No obstante, redujo de modo drástico la altura del muro –lo que permitiría incorporar visualmente la arquitectura al tejido circundante–, al tiempo que practicó en el mismo varias aperturas por las que se podría atravesar el espacio libre de Norte a Sur. Introdujo además una comunica-

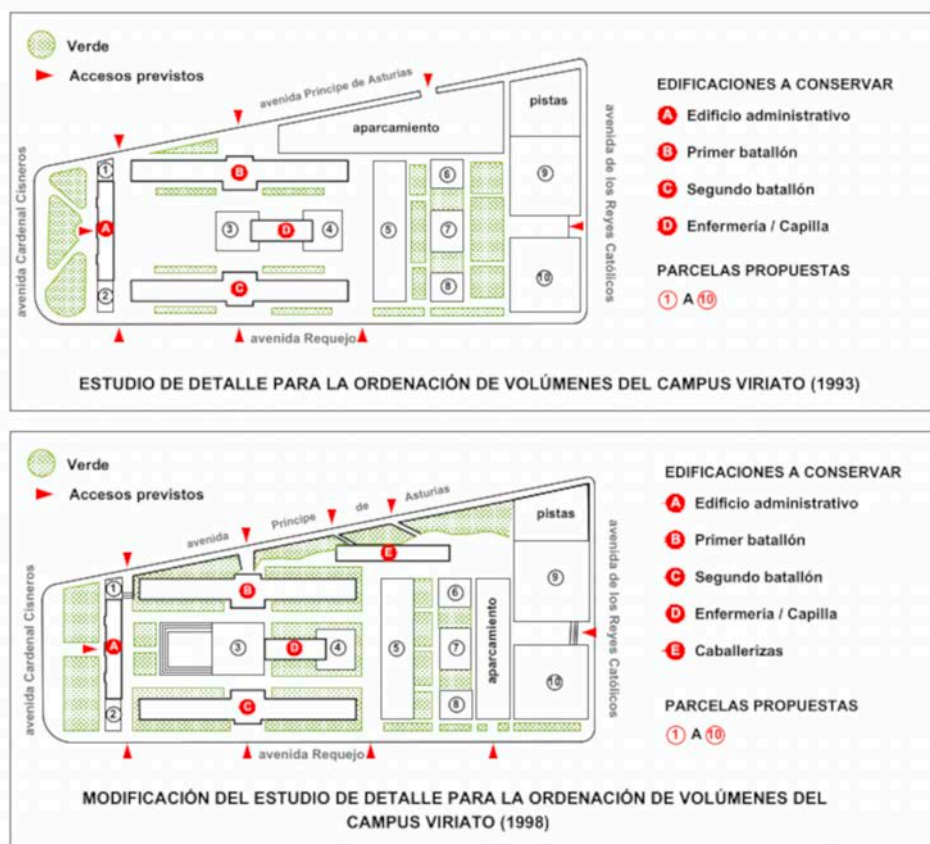


Fig. 6. Ordenación de los volúmenes edificables del Campus Viriato. Zamora

ción a través de las propias edificaciones, al unir los accesos enfrentados de los pabellones longitudinales a nivel del suelo y a través de un paso elevado. Con ello pretendía favorecer la circulación transversal y la funcionalidad de esta franja urbana, sin renunciar al carácter introvertido del espacio original, adecuado también para la actividad docente.

A punto de ratificarse el segundo acuerdo para la cesión de las instalaciones, el Ministerio de Educación encargó la redacción de un Estudio de Detalle para determinar la ordenación de los volúmenes del futuro centro universitario, que el Ayuntamiento zamorano aprobó en agosto de 1993³⁴. En el trazado se advierte claramente la influencia de la propuesta de Fernández Alba, si bien las propias limitaciones del documento urbanístico –cuyo objetivo se circunscribe al establecimiento de las alineaciones interiores, sin incorporar las soluciones arquitectónicas– sumado a la introducción de algunas modificaciones, como la inserción en el proyecto de un nuevo pabellón

34 Boletín Oficial de Castilla y León [BOCyL], 155/1993.

transversal en el centro de la composición que coarta la relación entre el antiguo y el nuevo ámbito, desvirtuaron el diseño original.

Aún más, en 1998 fue necesario introducir otra importante alteración en la ordenación del ámbito septentrional, donde finalmente se decidió conservar el edificio de las caballerizas rodeado por un jardín y trasladar el aparcamiento previsto en el lugar. Se trató de una cuestión de índole técnica pues la rasante de la avenida situada al norte del recinto se sitúa dos metros por encima del nivel del campus lo que obligó a plantear la entrada de vehículos por el Sur, a través de la avenida Requejo.

Al igual que en el diseño original, se redujo la altura de la tapia exterior del recinto y se aprovechó como muro de contención en las fachadas norte y este. La constatación del desnivel existente entre las esquinas suroeste y nordeste afectó también a las comunicaciones previstas a través del recinto, cuestión principal para lograr la funcionalidad del ámbito urbano. Aunque en el documento se incluían varios accesos a través de la avenida Príncipe de Asturias, no se han materializado los situados en la zona próxima al edificio de las caballerizas. Esto no ha afectado a las otras entradas, incluida la prevista en el extremo oriental del solar, pero ha sido necesario interponer escalinatas en las trayectorias (Fig. 6).

4. 2. *Fases constructivas.*

Si bien el Campus Viriato ha sido calificado como Campus Politécnico de la Universidad de Salamanca³⁵, lo cierto es que desde un primer momento se pensó trasladar al mismo, no solo los estudios técnicos, sino todas las carreras que se venían impartiendo en Zamora y las que en un futuro pudieran establecerse.

Las obras de adecuación y ampliación del Campus a partir de las ordenaciones señaladas fueron promovidas por la propia Universidad, que contó con financiación europea a través de la adjudicación de fondos FEDER. Se desarrollaron, fundamentalmente, en dos fases y por diversos autores, conformando un conjunto ecléctico en el que conviven las formas heredadas con soluciones edificatorias contemporáneas.

La primera etapa comenzó en 1994 e incluyó la intervención sobre el pabellón del Segundo Batallón, inmediato a la avenida Requejo, para alojar la Escuela Politécnica Superior y la construcción del aulario. Este centro ha sido el que ha experimentado el mayor incremento de titulaciones, pasando de las tres iniciales a los nueve grados que acoge en la actualidad³⁶. Los

35 Así lo hace Fernández Alba al calificar su proyecto. También la Universidad de Salamanca en sus Memorias Académicas y en otros documentos.

36 Actualmente el centro imparte las siguientes titulaciones: Doble Titulación de Ingeniería

autores del proyecto básico y de ejecución de esta primera fase fueron los arquitectos Evaristo Martínez Radio y Ricardo López de Rego³⁷, que ya habían colaborado con anterioridad con Fernández Alba en la construcción de otros centros universitarios³⁸ y, con seguridad, estaban familiarizados con el diseño propuesto inicialmente para el campus zamorano. Las obras, que corrieron a cargo de la Empresa Dragados y Construcciones, fueron inauguradas el 14 de enero de 1998 por el presidente de la Junta de Castilla y León, Juan José Lucas.

Durante la segunda parte de la operación, iniciada en 1997, se actuó sobre el bloque de oficinas, paralelo a avenida Cardenal Cisneros, y sobre el inmueble del Primer Batallón, donde hoy en día se ubica la Escuela de Magisterio. Asimismo, el edificio de la antigua enfermería y capilla castrense, situado en el eje de simetría del complejo, se transformó en biblioteca y las caballerizas en cafetería y comedor. Además, se urbanizó todo el recinto y se llevaron a cabo varias construcciones de nueva planta que alojaron servicios auxiliares: el salón de actos situado bajo el patio de armas y el polideportivo con pistas, ubicado en la esquina nordeste de la manzana. Los autores de los proyectos fueron Asunción López de Rego, Francisco Somoza Rodríguez-Escudero, Javier Benito Montoya y Pedro Cardenal de la Calle³⁹. Tanto en esta fase como en la anterior el arquitecto de la Unidad Técnica de Infraestructuras de la Universidad de Salamanca, Luis Ferreira Villar, introdujo modificaciones complementarias a los proyectos básicos y de ejecución y asumió, por su cargo, la supervisión y desarrollo de los mismos⁴⁰. También repitió la constructora Dragados y Construcciones en la ejecución de las obras, que se

de Materiales y en Ingeniería Mecánica, Doble Titulación de Ingeniería Informática de Sistemas de Información y en Información y Documentación, Arquitectura Técnica, Ingeniería Agroalimentaria, Ingeniería Civil (Mención en Construcciones Civiles), Ingeniería de Materiales, Ingeniería Informática en Sistemas de Información e Ingeniería Mecánica. La última incorporación ha sido el Grado en Desarrollo de Aplicaciones 3D Interactivas y Videojuegos.

37 Los primeros proyectos son de 1993; Archivo de la Unidad Técnica de Infraestructura de la Universidad de Salamanca (en adelante AUTI), cajas 226/93 y 69/94. Se conserva también la memoria de liquidación, de 1998, y abundante documentación económica de esta fase, pero está en proceso de catalogación.

38 FERNÁNDEZ ALBA, Antonio, *Espacios de la norma...*, p. 127.

39 AUTI. Varias cajas sin catalogar de los proyectos básicos y de ejecución de rehabilitación y construcción de edificios, urbanización y polideportivo del Campus Viriato. También Proyecto modificado posterior.

40 Luis Ferreira dirigió la unidad técnica de la Universidad de Salamanca desde 1996 hasta mayo de 2008 en que pasó a ser asesor para el patrimonio arquitectónico. A este servicio corresponde la redacción de los programas de necesidades funcionales y tecnológicas de los inmuebles y en ocasiones la proyección de nuevas infraestructuras; RUPÉREZ ALMAJANO, M^a Nieves, "Espacios para la investigación y la transferencia: una apuesta de la Universidad de Salamanca en el siglo XXI", *CIAN. Revista de Historia de las Universidades*, 23/2 (2020), pp. 292-293.

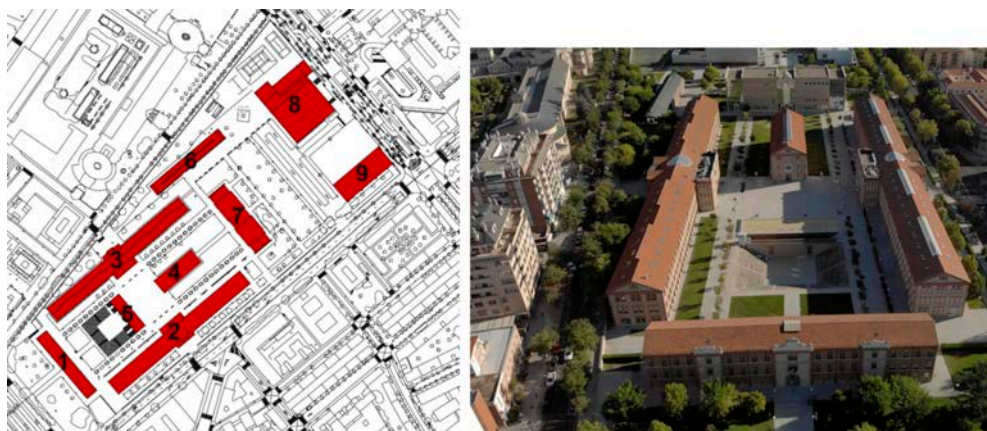


Fig. 7. Plano de distribución y vista aérea del Campus Viriato. Zamora. 1. Edificio administrativo. 2. Escuela Politécnica Superior. 3. Escuela de Magisterio. 4. Biblioteca. 5. Aula Magna. 6. Cafetería. 7. Aulario. 8. Polideportivo. 9. Escuela de Enfermería. Fuente: Elaborada a partir de un plano de José Carlos Bravo (UTI Usal). Foto: USAL Televisión

entregaron en mayo de 2001. El acto de inauguración oficial se celebró el 26 de noviembre de 2002.

La última incorporación hasta el momento ha sido la Escuela de Enfermería, dependiente del Sacyl y adscrita a la Universidad de Salamanca, en la parcela delimitada en la esquina sudeste del Campus, próxima al complejo hospitalario Virgen de la Concha. Fue proyectada en 2014 por los arquitectos zamoranos Rafael Bérchez Gómez, Juan Conde García y Darío Manzano Martín⁴¹ y se adjudicó a las constructoras San Gregorio-Arcebansa y Tecnairre⁴². La Junta de Castilla y León financió íntegramente la operación. A la recepción del inmueble, celebrada el 8 de abril de 2016, acudió el consejero de Sanidad, Antonio María Sáez Aguado, así como diversas autoridades locales y universitarias (Fig. 7).

4. 3. La adaptación de las antiguas instalaciones cuartelarias

Todas las propuestas para la recuperación y adaptación del cuartel a los nuevos usos docentes presentan, como característica común, el respeto a su composición primitiva, concentrando las intervenciones en el interior de las

41 Agradecemos a los autores que nos hayan permitido consultar el proyecto.

42 PÉREZ, Alicia, "La nueva Escuela de Enfermería de Zamora estará construida a finales de 2015", *El Norte de Castilla*, (3 de noviembre de 2014), disponible: <https://www.elnortedecastilla.es/zamora/201411/03/nueva-escuela-enfermeria-zamora-20141103160451.html> (consultado 28 abril 2021).



Fig. 8. Edificios rehabilitados del Campus Viriato. Zamora. Fotos: M. Hernández (Aeropol Drones)

construcciones, lo que permite admirar las dimensiones originales del complejo, que tanto impresionaron a sus coetáneos, así como su estética primitiva, caracterizada por el uso de mampostería enfoscada en forma de panal de abeja dispuesta, fundamentalmente, en torno a las entradas de los edificios, en algunos antepechos así como en la mayor parte de los testeros, combinada con ladrillo ordinario visto –que en la cornisa configuró una elaborada composición– y con zócalos de piedra granítica.

Como hemos señalado, las operaciones de rehabilitación de los edificios se centraron en la organización interna, donde se logró una distribución eficaz gracias, en buena medida, a la regularidad y versatilidad de los mismos. Los tres pabellones perimetrales preexistentes cuentan en el centro de los volúmenes con entradas enfrentadas para acceder a ellos desde las calles exteriores y pasar al espacio libre del recinto. Los vestíbulos abarcan la altura total, unificando las diferentes plantas que se organizan en dos alas simétricas donde se distribuye el programa de necesidades. En el caso de los centros docentes, la planta baja se destina a laboratorios y talleres lo que permite disponer de puertas de carga y descarga de material y maquinaria desde el patio interior. Asimismo, el bajocubierta se aprovecha para situar aulas con características especiales, tales como el salón de actos, salas de informática y de dibujo.

Exteriormente, el edificio administrativo se ha mantenido prácticamente inalterado. La principal intervención consistió en el derribo de dos cuerpos adosados a los testeros en los años 60 –liberando las esquinas y favoreciendo la permeabilidad del recinto en su extremo oeste–, y de la balaustrada de piedra de las puertas balconeras de las plantas primera y segunda. En el alzado exterior que configura la fachada a la ciudad, destacan tres paños adelantados que alojan las entradas a las dependencias, mientras que la zaguera carece de resaltos, aunque también cuenta con una puerta centrada que permite el paso al espacio libre interior (véase Fig. 8.1).

En cuanto al tratamiento exterior de los edificios laterales, la intervención se limitó a modificar algunos huecos para adaptarse a la nueva organización. El elemento innovador más destacado es el muro cortina apoyado sobre una marquesina añadido en la fachada de los cuerpos de acceso a los pabellones laterales –correspondientes a Magisterio y a la Escuela Politécnica–, y el cierre con cristalerías de las galerías situadas en la planta baja de las alas occidentales de estos mismos volúmenes (véase Fig. 8.2).

La biblioteca se ubica en el edificio que antaño alojaba las estancias principales del cuartel, en el centro del patio. Al igual que en los casos anteriores, la actuación se centró en la distribución del inmueble, donde una gran escalera longitudinal, iluminada cenitalmente, se convierte en elemento protagonista y organizador de las estancias, creando un ambiente que realmente invita al estudio. A través de paneles de vidrio, se permiten diferentes configuraciones lo que proporciona una gran versatilidad que compensa el limitado espacio del que se dispone (Fig. 8.3). En cuanto a la piel exterior, destaca el tratamiento de la fachada principal, situada en el testero oeste, donde se eliminaron los leones rampantes situados en el vértice del tímpano y se sustituyó el templete que presidía el acceso, por un panel de chapa con la representación del Hombre de Vitrubio realizado por Leonardo da Vinci.

El carácter secundario de las antiguas caballerizas y su situación periférica permitió que, en esta ocasión, los autores tuvieran mayor margen de maniobra para su transformación en cafetería. Por ello, aunque la intervención fue conservadora, destaca la elevación de una nueva planta acristalada cubierta con una bóveda metálica sobre la ya existente, en la que se emplaza el comedor universitario al que se accede desde sendas escaleras simétricas situadas en el vestíbulo central (Fig. 8.4).

4. 4. Edificios de nueva construcción

Aparte de las intervenciones realizadas sobre las antiguas construcciones cuartelarias, el Campus Viriato acoge otras edificaciones de nueva planta. En el ámbito occidental, la actuación sobre el patio de armas recuperó la



Fig. 9. Edificios de nueva construcción del Campus Viriato. Zamora. Fotos: M. Hernández (Aeropol Drones); A. Frechilla

idea inicial de Fernández Alba de crear un punto de encuentro, materializado mediante la formación de un gran anfiteatro de planta cuadrada, que se convierte en una especie de paraninfo al aire libre. A su vez, da paso al aula magna subterránea, situándose, ambas estancias, en una localización privilegiada al ocupar el centro del complejo. La decisión de edificar exclusivamente en el subsuelo, junto con el diseño de los parterres, ha permitido conservar inalterado el entorno libre original del cuartel, al tiempo que organiza la circulación entre los diferentes centros y servicios universitarios (Fig. 9.1).

El resto de nuevas instalaciones se localiza en la parte oriental del recinto. Responden a proyectos y destinos independientes por lo que no se advierte la homogeneidad y coherencia presente en el ámbito occidental. Es más, se organizan en torno a un espacio que difiere también del previsto en la última versión del Estudio de Detalle vigente, pues la franja central de edificaciones incluida en este se ha sustituido por un amplio espacio libre ajardinado al lado de los aparcamientos.

El aulario o “edificio de piedra” actúa de elemento de transición entre las antiguas instalaciones rehabilitadas y las nuevas. Se advierte, no solo por su ubicación entre ambas, sino, sobre todo, por el tratamiento exterior del inmueble. A pesar de las evidentes diferencias, replica la volumetría clara y contundente de los pabellones militares, el tímpano de remate en su cuerpo central de acceso y el uso de materiales naturales en el revestimiento, si

bien se ha cambiado el ladrillo cerámico por piedra de Villamayor, lo que lo vincula, inequívocamente, con los centros universitarios salmantinos. Las similitudes continúan en la distribución interior que se organiza en dos alas simétricas en torno a un vestíbulo desarrollado en varias alturas. Los cuerpos de vidrio situados en ambos extremos alojan sendos accesos enfrentados que, si bien pudiera interpretarse como un intento de proporcionar una continuidad física y visual entre los dos ámbitos del Campus, la cuestión no acaba de fraguar –en parte, porque entre una y otra entrada se interpone una escalera–, lo que provoca que el inmueble constituya más un elemento límite que una pieza de unión (Fig. 9.2).

Además de las aulas que le dan nombre, acoge otras actividades como el Centro-Museo Pedagógico de la Universidad de Salamanca (CEMUPE), un centro propio aprobado en 2010 con la finalidad de estudiar el patrimonio histórico educativo, que ocupa la segunda planta. Recientemente se ha firmado un acuerdo entre el Ayuntamiento de la capital y la USAL para trasladar la muestra al antiguo laboratorio municipal situado en el Castillo⁴³, uno de los edificios modernistas zamoranos más emblemáticos, firmado por Francisco Ferriol en 1909⁴⁴.

El pabellón de deportes está situado en la parcela nordeste, donde también se localizan las pistas abiertas. El diseño correspondió a los arquitectos salmantinos Agustín y Luis Ferreira⁴⁵. Con su configuración resuelve un doble propósito, pues a la vez que proporciona un servicio a la comunidad universitaria permite la utilización de las mismas instalaciones como equipamiento urbano. Se aprovecha el desnivel natural existente entre la avenida de los Reyes Católicos y el recinto docente en la esquina nordeste, para segregar los accesos y las circulaciones interiores. Así, la entrada desde el Campus se sitúa en planta baja, en la prolongación del camino delimitado por el pabellón de la Escuela de Magisterio y el de la cafetería, y permite acceder a todas las dependencias: salas, vestuarios y pista principal. La puerta desde la calle proporciona un ingreso directo al graderío desde donde el pú-

43 GARRIDO, Luis, "El Museo Pedagógico de la USAL en Zamora crece con su traslado al antiguo laboratorio del Castillo", *La Opinión–El Correo de Zamora*, (3 de enero de 2021), disponible: <https://www.laopiniondezamora.es/zamora-ciudad/2021/01/03/memoria-aprendizaje-26984418.html> (consultado 28 abril 2021). Para más información del museo remitimos a la web del Centro, disponible: CEMUPE (<https://campus.usal.es/~cemupe/>) (consultado 13 abril 2021).

44 RODRÍGUEZ ESTEBAN, María Ascensión, *La arquitectura de ladrillo y su construcción en la ciudad de Zamora (1888-1931)*, Zamora, Instituto de Estudios Zamoranos Florián de Ocampo, 2014, pp. 265-268.

45 Con posterioridad este equipo de arquitectos realizó también, para la Universidad de Salamanca, el proyecto básico del Centro de Láseres Pulsados Ultracortos (CLPU) en el parque científico de Villamayor; RUPÉREZ ALMAJANO, M^a Nieves, "Espacios...", p. 321.

blico general puede asistir a las competiciones. Al exterior se presenta como un volumen escalonado, lo que permite que la luz norte ilumine las dependencias a través de grandes ventanales. En su revestimiento se apuesta por una piel metálica, salvo en la planta baja, que por motivos constructivos se sustituye por fábrica de ladrillo que actúa en algunos puntos como muro de contención (Fig. 9.3).

La intervención más reciente ha sido la edificación de la Escuela de Enfermería en la parcela situada en la esquina sudeste del Campus. Con esta actuación, una de las titulaciones con mayor proyección de las impartidas en la ciudad ha podido tener por fin sede propia y un equipamiento adecuado para la docencia. El proyecto atiende a criterios de funcionalidad y de eficiencia energética para la reducción de los costes de mantenimiento y conservación. Estas premisas han dado lugar a la formación de un volumen compacto e introvertido de dos plantas, con una envolvente constructiva “altamente aislante” y con un programa claramente zonificado organizado alrededor de varios patios centrales que favorecen la intimidad de las estancias y permiten el aprovechamiento solar.

Se ha previsto la futura ampliación de las instalaciones, cuando exista presupuesto para ello, por lo que al norte del inmueble queda un amplio espacio libre que en la actualidad se ha destinado a incrementar la capacidad del aparcamiento del centro universitario, claramente insuficiente. De llevarse a cabo esta operación, quizá el efecto logrado se aproxime al propuesto por Fernández Alba para enmarcar la entrada oriental del recinto, cuestión que con la actual disposición no se consigue. En cualquier caso, como se ha visto, las nuevas construcciones eluden cualquier referencia formal a las históricas, aplicando una estética contemporánea que responde, exclusivamente, a su propio proyecto arquitectónico (Fig. 9.4).

5. EL FUTURO DE LA UNIVERSIDAD EN ZAMORA.

Las optimistas perspectivas pronosticadas en 1998, al inaugurarse parte de las instalaciones, tuvieron su reflejo en el Plan General de Ordenación Urbana de la capital, sancionado en 2001. El documento hizo hincapié en la necesidad de consolidar el equipamiento docente como un “centro de servicios a escala regional”. Para ello, la nueva ordenación urbana amplió el ámbito universitario hasta abarcar casi diez hectáreas de extensión al incluir en esta calificación, además del antiguo cuartel, la Universidad Laboral –que hoy en día alberga un instituto de secundaria–, sus dependencias deportivas y otros terrenos anexos para unificar los centros y poder acoger otros servicios adicionales, como residencias de estudiantes. De acuerdo con el plan descrito, el campus zamorano pasaría de ser una unidad perfectamente delimitada



Fig. 10. Terrenos previstos para la ampliación del campus de Zamora. Fuente: Revisión del Plan General de Ordenación Urbana de Zamora (2001)

a un organismo pluricelular organizado en torno a la avenida Príncipe de Asturias, convertida en eje axial de la organización (Fig. 10).

El nuevo Plan General de la ciudad, vigente desde 2011, sigue apostando “con firmeza por un Campus bien dotado”, por lo que, igual que su antecesor, ha previsto el suelo y los servicios necesarios para su desarrollo a medio y largo plazo. Siendo así, la administración local ya ha obtenido los terrenos de los campos de deporte asociados a las antiguas Escuelas Salesianas para ampliar las instalaciones. Junto con estas nuevas adquisiciones y mediante la clasificación de parcelas cercanas y la cesión de dotaciones, se está constituyendo un “colchón” de espacios que podrán vincularse al uso universitario en la medida en que sea necesario y plausible.

A día de hoy la actividad académica en Zamora ha decaído notablemente, afectada por la crisis estructural de 2008 que aún no ha sido posible remontar. Ello ha provocado el hundimiento de las matriculaciones en los grados vinculados con el sector de la construcción que pertenecen a la Escuela Politécnica, motor fundamental del recinto universitario. Más allá de esta cuestión global, muchas voces críticas han señalado la pérdida de interés de la Universidad de Salamanca por impulsar un campus tecnológico en la ciudad, como factor determinante en la actual situación de la institución

académica en la localidad, si bien las últimas noticias publicadas sobre este asunto auguran una futura colaboración entre autoridades locales y académicas para lograr ese propósito⁴⁶.

6. CONCLUSIONES.

Tal como se ha apuntado, el desarrollo de un campus universitario en Zamora fue, ante todo, una iniciativa que partió de las autoridades locales, apoyadas por la población, y son ellas las que de una manera decidida siguen apostando por su conservación y ampliación al considerar la universidad un motor claro para el desarrollo de la ciudad. Esto ha tenido un claro reflejo en los Planes de Ordenación Urbana de 2001 y 2011 en los que se han ampliado considerablemente las parcelas que se pretenden dedicar a esta función.

En el fondo parece estar todavía latente el deseo, manifestado en el Plan de Ordenación de 1973, de convertir el conjunto castrense –años antes de que dejase de tener este uso– en un nuevo centro del tejido urbano contemporáneo, algo que no se ha conseguido plenamente, aunque el Campus ha propiciado la ampliación de los espacios verdes y la creación de un ámbito de sosiego, como lugar de encuentro no solo para los estudiantes sino para todos los ciudadanos.

Desde el punto de vista urbanístico y arquitectónico, el Campus Viriato ha posibilitado la recuperación de un amplio conjunto patrimonial castrense, de indudable valor estético pese al carácter funcional original. Ha permitido la eliminación de las barreras existentes facilitando la comunicación en una destacada zona de expansión urbana. También ha ampliado la oferta deportiva y ha supuesto un elemento dinamizador de la cultura.

En otro orden de cosas, ha ofrecido la oportunidad de que muchos jóvenes no tengan que desplazarse fuera de la localidad para recibir una educación superior, pero además ha servido por atraer estudiantes de otras provincias gracias al especial reconocimiento que gozan, sobre todo, las titulaciones técnicas impartidas, que tanto la Universidad de Salamanca como la Diputación y el Ayuntamiento de Zamora parecen decididos a potenciar. Cabe esperar que con esta apuesta también se consiga fomentar y consolidar el tejido empresarial desarrollado en torno a estos estudios que proporcione la empleabilidad de los recién egresados.

46 “La USAL quiere convertir al Campus Viriato en una `referencia de la tecnología’”, *Europa Press/ Castilla y León* (20 enero de 2021); “La USAL apuesta por especializar Zamora en grados tecnológicos”, disponible: https://www.cope.es/emisoras/castilla-y-leon/zamora-provincia/zamora/noticias/usal-apuesta-por-especializar-zamora-grados-tecnologicos-20200120_598470 (consultado 20 enero 2021).

BIBLIOGRAFÍA

- ALMARAZ VÁZQUEZ, Mercedes y BLANCO SÁNCHEZ, José Ángel, "Consideraciones sobre el arquitecto José de Barcia", *Studia Zamorensia*, 8 (2008), pp. 151-153.
- ÁVILA DE LA TORRE, Álvaro, *Arquitectura y urbanismo en Zamora (1850-1950)*, Zamora, Instituto de Estudios Zamoranos Florián de Ocampo, 2009.
- BELLET SANFELIU, Carmen, "La inserción de la Universidad en la estructura y forma urbana. El caso de la Universidad de Lleida", *Scripta Nova. Revista electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*, 15 (2011), disponible: <https://revistes.ub.edu/index.php/ScriptaNova/article/view/3403>.
- CAMPESINO FERNÁNDEZ, Antonio José y SALCEDO HERNÁNDEZ, José Carlos, "Campus universitarios en ciudades patrimoniales: contrastes entre Cáceres y Toledo", *CIAN-Revista de Historia de las Universidades*, 17/1 (2014), pp. 101-137.
- CAMPOS CALVO-SOTELO, Pablo, *La Universidad en España: Historia, Urbanismo y Arquitectura*, Madrid, Centro de Publicaciones Secretaría General Técnica del Ministerio de Fomento, 2000.
- CUESTA BUSTILLO, Josefina, "Fin de siglo: Modernización y democratización, 1986-2000", en RODRÍGUEZ-SAN PEDRO BEZARES, Luis Enrique (coord.), *Historia de la Universidad de Salamanca. Vol. I: Trayectoria histórica e instituciones vinculadas*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2002, pp. 357-401.
- DÍAZ GONZÁLEZ, M^a del Mar, "La Universidad Laboral de Gijón (Asturias). El primer gran proyecto filantrópico gironiano al servicio de la patria: 1945-1978", *Hispania Nova: Revista de historia contemporánea*, 15 (2017), pp. 191-216.
- FERNÁNDEZ ALBA, Antonio, *Espacios de la norma, lugares de intervención. 1980-2000*, Madrid, Esteyco, 2000.
- FERNÁNDEZ ALBA, Antonio, *Premio Nacional de Arquitectura 2003. Libro de fábricas y visiones recogido del imaginario de un arquitecto fin de siglo 1957-2010*, Madrid, Ministerio de Fomento, Centro de Publicaciones, 2011.
- FLORAX, Raymond, *The University: a regional booster? Economic impacts of academic knowledge infraestructura*, Avebury, Aldershot, 1992.
- FRECHILLA ALONSO, M^a Almudena, *Desarrollo y consolidación del tejido urbano contemporáneo de Zamora entre 1864 y 1973*, Tesis doctoral, Universidad de Salamanca, 2020.
- GANAU CASAS, Joan y VILAGRASA IBARZ, Joan, "Ciudades medias en España: posición en la red urbana y procesos urbanos recientes", en CAPEL, Horacio (coord.), *Ciudades, arquitectura y espacio urbano 3*, Almería, Instituto de Estudios de Cajamar, 2003, pp. 37-73.
- INDOVINA, Francesco, "Sinergia tra comunitá universitá", *Archivio di Studi Urbani e Regionali*, 60-61 (1997-98), pp. 85-113.
- LÓPEZ BRAGADO, Daniel y LAFUENTE SÁNCHEZ, Víctor Antonio. "Los proyectos del cuartel de Infantería para la ciudad de Zamora en el primer tercio del siglo XVIII", *Studia historica. Historia moderna*, 41/1 (2019), pp. 407-433.
- LÓPEZ BRAGADO, Daniel; ARENAS PRIETO, Fernando y LAFUENTE SÁNCHEZ, Víctor A., "Juan Martín Zermeño y los planos de Zamora de 1766", *Goya: Revis-*

- ta de Arte*, 371 (2020), pp. 100-115.
- MARTÍNEZ PÉREZ, Juan Francisco y BLASCO SÁNCHEZ, Carmen, "Los campus como fragmentos de ciudad: la Univesitat Politècnica de València", *Ciudad y Territorio: Estudios Territoriales*, XLIX/192 (2017), pp. 283-294.
- MUSIL, Jiri, "The world of arts and the University", en WUSTEN, Herman van der (ed.), *The urban university and its identity. Roots, locations, roles*, Dordrecht The Netherlands, Kluwer academic Publishers, 1998, pp. 47-57.
- RODRÍGUEZ ESTEBAN, María Ascensión, *La arquitectura de ladrillo y su construcción en la ciudad de Zamora (1888-1931)*, Zamora, Instituto de Estudios Zamoranos Florián de Ocampo, 2014.
- RODRÍGUEZ MÉNDEZ, Francisco Javier, "La construcción del edificio de la Escuela Normal de Zamora", en HERNÁNDEZ DÍAZ, José María y RODRÍGUEZ MÉNDEZ, Francisco Javier (dir.), *El edificio de la Escuela Normal de Zamora*, Zamora, Instituto de Estudios Zamoranos Florián de Ocampo, 2008, pp. 23-91.
- RUPÉREZ ALMAJANO, M^a Nieves, "Espacios para la investigación y la transferencia: una apuesta de la Universidad de Salamanca en el siglo XXI", *CIAN. Revista de Historia de las Universidades*, 23/2 (2020), pp. 292-293.
- SÁNCHEZ PINGARRÓN, Julián, *Orígenes y desarrollo de la política de enajenación de infraestructuras militares en España. La reconversión de espacios militares para uso universitario*, Tesis Doctoral, Madrid, UNED, 2018.

Un recorrido por el patrimonio artístico mexicano de la posrevolución (1930-1962): Rosendo Soto, Alfredo Zalce y Ángel Bracho

A journey through Mexican post-revolution artistic heritage (1930-1962): Rosendo Soto, Alfredo Zalce and Ángel Bracho

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: 26/5/2021. Aceptado: 14/09/2021.

Referencia: *Santander. Estudios de Patrimonio*, 4 (2021), pp. 45-86.

DOI: <https://doi.org/10.22429/Euc2021.sep.04.02>

ISSN 2605-4450 (ed. impresa) / ISSN 2605-5317 (digital)



Resumen: Se estudia el arte mexicano de la posrevolución a través de las aportaciones de autores significativos de la segunda generación de la Escuela Mexicana de Pintura, utilizando como hilo conductor la trayectoria profesional del artista Rosendo Soto, entre los años 1930 y 1962. Esta aproximación metodológica permite exponer las características y actores de las organizaciones de índole político-cultural (Misiones Culturales, Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios, Taller de Gráfica Popular, Taller de Integración Plástica y Frente Nacional de Artes Plásticas) fundadas en México durante ese período mostrando, además, el vínculo entre las artes plásticas y las condiciones políticas, económicas y sociales.

Palabras clave: Arte mexicano; Escuela Mexicana de Pintura; Rosendo Soto; Alfredo Zalce; Ángel Bracho; Manuel Montes de Oca.

Abstract: Mexican arts of post-revolutionary period are studied through the contributions of significant authors of the second generation of the Mexican School of Painting, using the professional career of the artist Rosendo Soto, between 1930 and 1962, as the guiding thread. This methodological approach enables to expose the characteristics and actors of the political and cultural organizations founded in Mexico during that period (Cultural Missions, Revolutionary Writers and Artists League, Popular Graphics Workshop, Plastic Integration Workshop and National Front of Plastic Arts), showing as well the relation between the plastic arts and political, economic and social conditions.

Keywords: Mexican art; Mexican School of Painting; Rosendo Soto; Alfredo Zalce; Ángel Bracho; Manuel Montes de Oca.

“El Hambre y la Desnudez de las Clases Humildes deben tener un Próximo Fin” (Ricardo Arenales, 1919)¹.

El texto del epígrafe, tomado de la primera plana del periódico “El Porvenir” (Monterrey, México, 31 de enero de 1919), fue incorporado por el pintor Rosendo Soto Álvarez (Guadalajara, Jalisco, 1912-Ciudad de México, 1994) –artista plástico de la segunda generación de la Escuela Mexicana de Pintura²– a su obra conocida como “El Pensador” (Fig. 1), realizada en la década de 1950; se trata de una composición pictórica basada en una imagen fotográfica, prácticamente coetánea, del fotógrafo Nacho López (Ignacio López Bocanegra; Tampico, 1923-Ciudad de México, 1986) titulada “Campesino lee sentado junto a un muro”³ (Fig. 2), datada en el año 1949.

Nacho López había realizado esta fotografía para la elaboración de un cartel destinado a difundir uno de los programas de alfabetización patrocinados por el gobierno mexicano en época del presidente Miguel Alemán Valdés (1946-1952)⁴. Estaba tomada en contrapicado –una modalidad fotográfica muy utilizada en esa época para retratar a personajes importantes y dirigentes del país– que intentaba, en este caso, resaltar la “fuerza de clase” del proletariado a través de la representación de un campesino en la ciudad. Era una fotografía que no se correspondía con los tipos pintorescos del “*mexican curious*”⁵ ni con las de denuncia de la injusticia social en relación con el mundo agrario⁶; era la imagen de un campesino que había transitado

1 ARENALES, Ricardo, “El Hambre y la Desnudez de las Clases Humildes deben tener un Próximo Fin”, *El Porvenir* (Monterrey, República Mexicana), 1 (31 de enero de 1919), p. 1.

2 Esta generación de artistas, entre los que se encontraban Rosendo Soto, Alfredo Zalce, Ángel Bracho y otros, surgiría entre 1934 y 1940, cuando el muralismo vasconcelista –el de los Montenegro, Rivera, Orozco y Siqueiros– de la década de 1920 entra una fase de reflexión en cuanto a los caminos a tomar. Para una discusión sobre el giro del muralismo en la década de los 30 véase: AZUELA, Alicia, “Public Art. Meyer Schapiro and Mexican Muralism”, *Oxford Art Journal*, 17/1 (1994), pp. 55-59; disponible: <https://www.jstor.org/stable/1360475>

3 “Campesino lee sentado junto a un muro”; disponible: <http://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/fotografia%3A341667>

4 MRAZ, John, “Nacho López y la mexicanidad”, *Luna Córnea*, 31 (2007), pp. 165-177; disponible: https://issuu.com/c_imagen/docs/lunacornea_31/170

5 Véase, PÉREZ MONFORT, Ricardo, “Down México Way. Estereotipos y turismo norteamericano en el México de 1922”, *Patrimonio Cultural y Turismo. Cuadernos* (CONACULTA, México D.F.), 14 (2006), pp. 14-32; disponible: <https://www.cultura.gob.mx/turismocultural/cuadernos/pdf14/articulo1.pdf>

6 Como las realizadas por Tina Modotti (1896-1942) o Lola Álvarez Bravo (1907-1993). Véase, ZAVALA, Adriana, “Una crónica de luz y sombra: la fotografía de Lola Álvarez Bravo”, en OLES, James (coord.), *Lola Álvarez Bravo y la fotografía de una época*, México, Editorial RM, 2012, pp. 17-25.



Fig. 1. *El Pensador*. Rosendo Soto. H. 1950-1959. Colección particular. Valencia (España)

Fig. 2. *Campesino lee sentado junto a un muro*. Nacho López. H. 1946-1950. Fototeca Nacional de México (INAH). Pachuca (México)

del campo a la ciudad, que estaba alfabetizado pero que, sin embargo, se podría encuadrar en lo que el antropólogo Roger Bartra denomina “la tragedia del campesino indio obligado a ser proletario antes de tiempo”⁷, una situación propia de aquel momento histórico en el que aumentaba notablemente la migración desde el campo a la ciudad en busca de oportunidades laborales y mejora del nivel de vida. Este fenómeno, reflejado en imágenes como la de Nacho López, pretendería mostrar un país en vías de desarrollo, urbanización e industrialización.

Esta fotografía, publicada en la revista *Mañana* (Ciudad de México, 23 de diciembre de 1950) en un fotorreportaje titulado “La calle lee...”⁸, sería

7 BARTRA, Roger, *La jaula de la melancolía. Identidad y metamorfosis del mexicano*, Ciudad de México, Grijalbo, 1987, p. 110.

8 “La calle lee...”, *Mañana* (Ciudad de México), 382 (1950), p. 36.

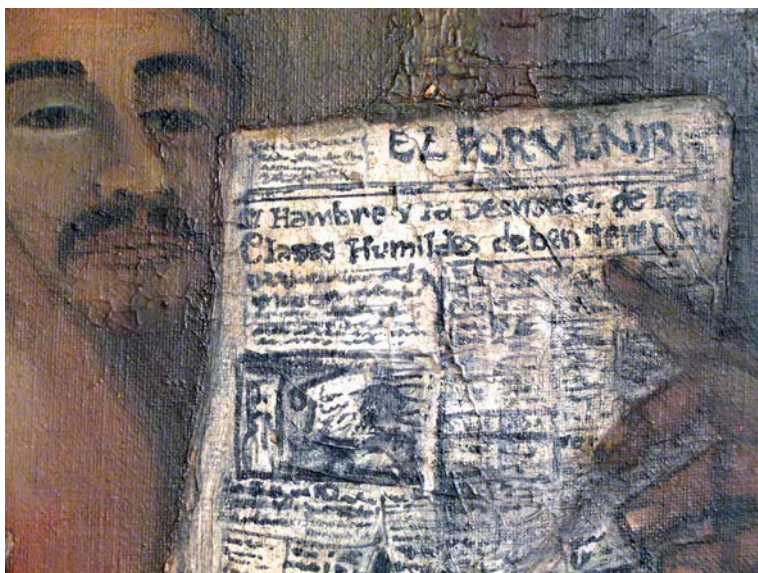


Fig. 3. *El Pensador, detalle*. Rosendo Soto

apreciada por Rosendo Soto y utilizada precisamente como modelo para la obra pictórica citada.

Rosendo Soto plasmaría la imagen de un “campesino-urbanita” centrado en la lectura de una hoja de periódico rasgada; un periódico que en la fotografía de López resultaba totalmente inidentificable pero que en el cuadro de Rosendo Soto toma un significado concreto en el marco de su discurso artístico e ideológico.

La fotografía de Nacho López no era una imagen callejera espontánea; estaba escenificada y preparada meticulosamente para transmitir un mensaje destinado a una campaña de alfabetización: el campesino en la ciudad sabe leer, se informa y participa en la vida y reivindicaciones sociales. La hoja de periódico formaba parte del atrezzo de la imagen fotográfica y su contenido informativo carecía de importancia para su significado. Sin embargo, en la obra pictórica de Rosendo Soto la página de periódico –la portada de “El Porvenir” (Fig. 3) toma un claro protagonismo: el texto incorporado, “El Hambre y la Desnudez...”, al que se ha hecho mención, es verídico (Fig. 4), y se correspondería, posiblemente, con un mensaje que el artista intentaba transmitir a un espectador erudito en concordancia con los ideales vasconcelistas⁹ y progresistas⁹.

⁹ El artículo periodístico achacaba la “angustiosa pobreza actual” del pueblo mexicano a las consecuencias de la Gran Guerra – “el bárbaro espectáculo que por cerca de cinco años nos ha ofrecido la cultísima Europa” – esperando el restablecimiento de la normalidad económica en

Masovero "La Florida"
Calle de la Libertad y San Benito
Lima, Ecuador
Móvil No. 4

EL PORVENIR

EL PERIÓDICO DE LA FRONTERA.

RECORRIDO "AGRICULTORES"

LIMA "VERDAD JUSTICIA Y BELLEZA"

Edición "SPRINGFIELD"
GUERRA Y URIBE

NÚMERO 1001

Monterrey, (República Mexicana) Viernes 31 de Enero de 1919.

10 CENTAVOS

El Hambre y la Desnudez de las Clases Humildes deben tener un Próximo Fin

LOS PRECIOS DE LOS ARTICULOS DE PRIMERA NECESIDAD ESTAN POR LAS NUBES, Y LOS SALARIOS SON POCO MAS ALTOS QUE HACE CINCO AÑOS

Sólo la paz del mundo, como consecuencia de la terrible guerra de Europa, podrá restablecer la normalidad y volver a las clases trabajadoras, que han hambre y necesidad de justicia, la abundancia que gozaban

NUESTRO GRABADO ES UNA EXACTA ALLEGORIA DE LA SITUACION

Precios de los Grano	Precios de las Legumbres
MAIZ - 1.20	PASTA - 2.50
ARROZ - 1.50	FRIJOL - 1.80
TRIGO - 2.00	PASTA - 2.50
MANTECAS - 3.00	PASTA - 2.50
CAFE - 4.00	PASTA - 2.50
HARINA - 1.50	PASTA - 2.50

EL REINO DE ESPAÑA SE HALLA EN ALEMANIA CONTINUAN HACIENDO AL BORDE DE LA GUERRA CIVIL PREPARATIVOS PARA LA GUERRA.

Los catalanes están dispuestos a recurrir a medidas violentas para provocar la caída de cualquier gobierno españolista

FABRICA DE TRACTORES LA DEVOLUCION DE LOS FERROCARRILES EN MONTERREY

Se han devuelto a la fábrica los tractores que se habían comprado por los ferrocarriles de Monterrey y se han devuelto a la fábrica los ferrocarriles que se habían comprado por los tractores de Monterrey.

EL AGUJO DEL PETRÓLEO LOS BUENOS DIAS DE CE. UL. AMERICANOS CON TENER DE VERBALES

Se ha celebrado una reunión de los directores de la C. E. U. para discutir el asunto de los buques petroleros que se encuentran en el puerto de Veracruz.

No recibió un orden de los Catalanes y Españoles

Se ha recibido un orden de los Catalanes y Españoles para que se devuelva a la fábrica los tractores que se habían comprado por los ferrocarriles de Monterrey.

Gómo Perdió Monterrey Más de Medio Millón de Pesos

D. Prisciliano Elizondo, D. Adolfo Alamo Tellería y otros prominentes caballeros del comercio local, fueron víctimas de la crisis ocasionada por el fin de la guerra.

Fig. 4. El Porvenir (Monterrey), portada. Ricardo Arenales. 31 de enero de 1919. Hemeroteca Digital el Porvenir-Universidad Autónoma de Nuevo León. Monterrey (México)

Además, Rosendo Soto podría plantear en esta obra una propuesta adicional: el artículo periodístico de la portada de El Porvenir que se ofrecía, directamente, a la apreciación del observador, no era lo que estaba leyendo el campesino; este leía, evidentemente, la contraportada que contenía el significativo editorial fundacional de ese periódico:

los Estados Unidos. Véase, "El Hambre y la Desnudez de las Clases Humildes deben tener un Próximo Fin". La traslación de este artículo por Rosendo Soto a la pintura en cuestión, probablemente, era el resultado de una investigación de hemeroteca –la Hemeroteca Nacional de México ya estaba en funcionamiento desde el año 1944– sobre el citado periódico "El Porvenir" (Monterrey, México): titular principal de la primera página, del primer número de 1919), editado bajo la dirección del escritor Ricardo Arenales (seudónimo de Porfirio Barba Jacob).

“La necesidad máxima de México está en defender los principios de la Revolución [...] Los hombres que lograron hacer triunfar esos principios en los campos de batalla (y que acaso lleguen a hacerlos triunfar en el santuario de las conciencias) tienen sin duda sus impurezas, que el tiempo se encargará de discernir, y han cometido quizá errores, que la Historia disculpará en cuanto esto sea justo; pero han sido servidores de un ideal que brotó del seno ulcerado de la República [...] Aquellos de nuestros contemporáneos que entroncaron en el viejo roble del porfirismo y que hoy suspiran por la reacción, no se hallan dispuestos a admitir tal verdad [...] Arrojad la piedra y el dicterio y hasta el plomo homicida contra el hombre [Venustiano Carranza] que ha encabezado la Revolución [segunda etapa, 1913-1919]; sobre la popularidad y aún sobre el cadáver de ese hombre, la Historia se encargará de hacer constar que en 1914 [tras el derrocamiento del gobierno dictatorial del General Victoriano Huerta] era preciso devolver a los pueblos de México la libertad de elegir a sus mandatarios; desatar las trabas que impedían la marcha espontánea de los Municipios; hacer de los tribunales de justicia algo que, aún difícil e imperfecto, no fuera oprobioso; crear la pequeña propiedad agraria, base del bienestar común; volver los ojos hacia las clases obreras, no sólo para que dispongan de holgura, sino para que puedan propender hacia la perfección moral en una existencia amplia y amable; matar el Estado mísero en el país rico, para que algún día florezca el Estado rico en un país opulento; y, por último, reavivar el sentimiento fraternal que debe unirnos con la América de nuestra raza y nuestra lengua [...] ¿Ha logrado la Revolución afirmar estos ideales? Los reaccionarios dicen que no [...] Dejen quienes se querellan porque expiró la paz porfiriana, que el egoísmo y la pasión se hagan a un lado. Recuerden que, según las palabras de Simón Bolívar, «las revoluciones hay que mirarlas de cerca y juzgarlas de lejos» [...] Del fracaso de ellos treinta años que alumbró el chafarote del General Díaz [Porfirio Díaz], deduzcamos la afirmación de que nada valen la paz, el orden, la industria y los demás valores que el Dictador [Porfirio Díaz] creyó asegurados, si en el fondo no mora esa deidad imprescindible e inmanente que se nombra JUSTICIA. ¡Y pongámonos a crear Justicia!”¹⁰.

El artista invitaría así, de manera sutil, al observador a conocer este manifiesto posrevolucionario de 1919 y desenmascarar la evolución reaccionaria¹¹ –desde la década de 1940– que emergía bajo los gobiernos de los presidentes Manuel Ávila Camacho (Partido de la Revolución Mexicana, PRM), Miguel Alemán Valdés y Adolfo Ruiz Cortines (Partido Revolucionario Institucional, PRI).

10 ARENALES, Ricardo, “Afirmación preliminar”, *El Porvenir* (Monterrey, República Mexicana), 1 (31 de enero de 1919), p. 2.

11 Promoción de una política anticomunista con la eliminación de la izquierda sindical y depuración de su propio partido. Véase, BUCHENAU, Jürgen, “México y las cruzadas anti-comunistas estadounidenses, 1924-1964”, *Secuencia. Revista de Historia y Ciencias Sociales*, 48 (2000), pp. 225-254.

Rosendo Soto formaba parte del grupo de artistas y profesores de enseñanzas artísticas¹², algunos de ellos cercanos al Partido Comunista Mexicano y a otras agrupaciones de izquierdas, fundadores del Frente Nacional de Artes Plásticas (México, 1952-1962) que tenía entre sus propósitos la reforma de los planes y programas de la educación artística, la mejora económica de los creadores, especialmente de los jóvenes, el desarrollo de la investigación estética, la difusión del arte y el impulso de la función social del arte; para ello desarrollarían una temática e iconografía netamente mexicanas: el pueblo, el campesino y el obrero, el paisaje, la flora, la fauna, los héroes y las cuestiones sociales enfatizando, así, su nacionalismo artístico en oposición a las políticas culturales del gobierno de la nación –con su presidente Miguel Alemán Valdés (PRI) al frente– que, supuestamente, en confabulación con el macartismo americano, pretendían marginar a las artes plásticas nacidas de los postulados de la Revolución –un arte figurativo, y una iconografía que eran tachados de anquilosados y propios del “comunismo”¹³– de las fuentes de financiación estatales.

Soto se había formado artísticamente en la Academia de San Carlos (Ciudad de México), entre los años 1928 y 1931, siendo alumno de los muralistas Rufino Tamayo, Carlos Mérida y Diego Rivera¹⁴, en un ambiente donde el objetivo estético fundamental radicaba en socializar las manifestaciones artísticas, rechazando el individualismo que consideraban como una actitud pro burguesa, tal y como se plasmaba en el manifiesto del “Sindicato de Obreros Técnicos Pintores y Escultores” (1923)¹⁵, en el que Mérida y Rivera fueron activos partícipes. Su propósito declarado era defender los intereses gremiales de los artistas y la decoración mural de edificios públicos; obras que cumplirían una función didáctica para toda la sociedad, plasmando el ideario del Secretario de Educación Pública (SEP), José Vasconcelos (1921-1927), en materia de cultura, que aspiraba a la integración social por medio de la educación. Un proyecto educativo que se inspiraba en el programa cultural de Anatoli Lunarchasky¹⁶ en la URSS, con el que se trataría de impulsar

12 Junto a Manuel Echaury, Ignacio Márquez Rodiles, Miguel Salas Anzures y otros.

13 SANTIAGO, José de, *José Chávez Morado. Vida, obra y circunstancias*, Guanajuato, Ediciones La Rana, 2001, p. 15.

14 En esos momentos, Mérida y Tamayo tienen una postura distinta a la de Rivera: su compromiso es civilista, no doctrinario, y su plástica se aparta del realismo social.

15 SIQUEIROS, David Alfaro, RIVERA, Diego, GUERRERO, Xavier y otros, “Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos Pintores y Escultores” (1923), Sala de Arte Público Siqueiros (Ciudad de México); disponible: <https://icaa.mfah.org/s/es/item/751080#?c=&m=&s=&c-v=&xywh=36%2C170%2C3453%2C2546>

16 CALDERÓN, Martha C., “José Vasconcelos. Diferencia y continuidad del proyecto de nación”, *Revista Digital Universitaria* (RDU-UNAM), 5 (2018), p. 7; disponible: <https://www.>

a la nación mexicana posrevolucionaria, que trataba de desligarse de la ideología y estructuras del porfiriato (1876-1911) para mirar hacia el futuro. Este proyecto vasconcelista, impulsado desde la SEP, destacaría también por sus objetivos integradores y alfabetizadores dirigidos al medio rural, mediante campañas y misiones culturales, donde la difusión y promoción de las artes tomarían protagonismo, con la intención de incorporar a los indígenas a la sociedad mexicana como ciudadanos de pleno derecho.

Rosendo Soto tras finalizar sus estudios artísticos participaría en estas Misiones Culturales (1932-1941) como profesor de artes plásticas en escuelas rurales de diversos Estados mexicanos llevando a cabo, también, la decoración mural de alguno de estos centros educativos. En este contexto se uniría, a la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR) entre los años 1933 y 1938.

1. ALFABETIZACIÓN, MISIONES CULTURALES Y MURALISMO MEXICANO

José Vasconcelos, rector de la Universidad Nacional de México (1920-1921) y Secretario de Educación Pública (1921-1924), bajo el mandato del presidente Álvaro Obregón, iniciaría una serie de campañas sistemáticas y masivas de alfabetización de las poblaciones indígenas y campesinas que continuarían, con los gobiernos sucesivos, hasta 1964.

Desde el comienzo de estas campañas, contingentes improvisados de maestros voluntarios enseñaron a leer y escribir a niños y adultos tanto en la ciudad como en el medio rural. Inicialmente, el proyecto destacaba por su marcado humanismo e idealismo, como expresión del “espiritualismo educativo”, una corriente pedagógica mexicana basada en unos ideales de corte intuicionista, antirracionalista y antipositivista bajo los postulados de filósofos como Nietzsche, Bergson y Boutroux, e influenciada por las aportaciones culturales de civilizaciones lejanas como las de India y Rusia¹⁷.

Intelectuales, profesionales y artistas participarían como “profesores honorarios”. Junto a ellos, los profesores numerarios de educación elemental impartían clases que iban desde lo más básico sobre aseo e higiene personal, la alimentación, el vestido, el ejercicio, etc., –campaña prolimpieza, (1927), prolengua nacional, procálculo, prohigiene y campaña antialcohólica (1929)¹⁸– hasta la lectura y la escritura, fomentando simultáneamente un

revista.unam.mx/2018v19n5/jose-vasconcelos-diferencia-y-continuidad-del-proyecto-de-nacion/

17 MORAGA, Fabio, “Jaime Torres Bodet y la permanencia del ‘espiritualismo’ en el sistema educativo mexicano, 1921-1964”, *Cuadernos Chilenos de Historia de la Educación*, 10 (2018), pp. 144-173.

18 LIRA, Alba, “La alfabetización en México: campañas y cartillas, 1921-1944”, *Traslaciones*,

sentimiento nacionalista mediante la creación artística y el homenaje a la bandera¹⁹.

En 1930, más del cincuenta por ciento de la población mexicana mayor de diez años era analfabeta²⁰. En este contexto, los sucesivos gobiernos mexicanos implementarían planes educativos especialmente destinados a los adultos alentando, a su vez, a la conformación de organizaciones sociales –sindicatos obreros y campesinos–, uniendo así cultura e ideología. Durante el gobierno de Lázaro Cárdenas (1934-1940) se emprendieron diversas campañas educativas, destinadas a niños y adultos, con el objetivo de formar al ciudadano alfabeto, mezclando posturas políticas y culturales de época de la Revolución: leer y escribir eran los fundamentos para la transformación del individuo que se incorporaba a la sociedad para vivir colectivamente; la educación del adulto debía mejorar los procesos de producción; la lectura y la escritura servirían para “elevar la cultura”.

La crisis de 1929, originada en Estados Unidos, supuso en México el cuestionamiento del sistema económico capitalista, pasando a constituirse en signo de modernidad modelos como el de la Unión Soviética, donde se sustentaba la abolición de las clases sociales y la homogeneidad cultural²¹. Este ideal socialista impulsaría la coeducación y las escuelas mixtas, la instrucción del adulto obrero, la valoración del indigenismo, la promoción del mestizaje y la integración racial y cultural, que se emplearon como fundamentos para la construcción del México posrevolucionario. En este marco, la enseñanza y difusión de las artes tomaría especial relevancia, como recurso para la transmisión de valores ideológicos y para el “perfeccionamiento de la raza”, convirtiéndose “en un ingrediente fundamental de la cultura nacional en construcción”, promoviendo un acercamiento entre el arte erudito y el arte popular, para transformar este último en una “manifestación civilizada”²².

1/2 (2014), p. 131; disponible: <https://revistas.uncu.edu.ar/ojs/index.php/traslaciones/article/view/247>

19 MORAGA, Fabio, “Educación y paz: de la Revolución Mexicana a las campañas de alfabetización de la UNESCO, 1921-1964”, *Cuadernos Chilenos de Historia de la Educación*, 13 (2020), p.71; disponible: <https://historiadelaeeducacion.cl/index.php/home/article/view/6>

20 En concreto el 61,5% de la población de seis años y más. Véase, INSTITUTO NACIONAL DE ESTUDIOS POLÍTICOS, “El analfabetismo en México 1895 al año 2000”, México, 2021; disponible: <http://www.inep.org/Efemerides/4Abril.html>

21 LIRA, Alba, “La alfabetización en México” ..., p. 133.

22 GIRAUDO, Laura., “Lectores campesinos, maestros indígenas y bibliotecas rurales: Puebla y Veracruz (1920-1930)”, en CASTAÑEDA, C., GALVÁN, L. y MARTÍNEZ, L. (coords.), *Lecturas y lectores en la historia de México*, México, El Colegio de Michoacán/UAEMor/CIESAS, 2004, pp. 303-326.



Fig. 5. *Parroquia de Santa Prisca y San Sebastián (Taxco, México)*. Manuel Montes de Oca. 1930. Colección particular. Valencia (España)

En este contexto el patrimonio artístico mexicano se plasmaría en obras pictóricas destinadas a crear un imaginario colectivo para la construcción de una identidad nacional; sería el caso de las pinturas de Manuel Montes de Oca (Ciudad de México, activo al menos entre 1930 y 1962) que con ese fin llevó a cabo pinturas de paisajes y monumentos mexicanos –como “Parroquia de Santa Prisca, Taxco” (1930) (Fig. 5)– siguiendo modelos artísticos anteriores sobre arquitectura colonial del pintor José María Velasco (1840-1912)²³.

²³ José María Velasco desarrolló una amplia obra pictórica destacando sus paisajes y en especial los del Valle de México; en este ámbito realista y naturalista llevaría también a cabo una temática diversa, centrada siempre en “lo mexicano”, que incluye la antropología, botánica, geología, paleontología y arquitectura –prehispánica y colonial–, constituyéndose en su

La difusión de la cultura nacional se concretaba, desde 1921, en las llamadas “misiones culturales” formadas por equipos de profesores-misioneros especialistas en diversas áreas²⁴, junto a maestros y educadores para la alfabetización y enseñanza normalizada según las teorías pedagógicas vasconcelistas adaptadas a las necesidades locales²⁵. Rosendo Soto se incorporaría a este proyecto gubernamental en el año 1932 como profesor de enseñanzas artísticas, permaneciendo hasta 1941, lo que le llevaría por diversas zonas y Estados mexicanos, como Nayarit, Coahuila, Tamaulipas, Querétaro, Guerrero, Estado de México y Distrito Federal. En este período su actividad no se limitaría a la enseñanza sino que desarrollaría, bajo el paraguas gubernamental, una notable actividad artística, especialmente en lo relativo a la pintura mural, siguiendo los postulados vasconcelistas en la idea de que las imágenes eran fundamentales para difundir los ideales de la Revolución – reforma agraria, justicia social y libertades políticas y civiles–, así como para mantener unida a la nación en torno a los objetivos políticos de los sucesivos gobiernos progresistas.

Como artista no tenía imposiciones, disponía de plena libertad tanto a la hora de elegir temáticas como en el estilo. Su primer trabajo mural, realizado durante el mandato del presidente Lázaro Cárdenas, resultaría incluso más radical que los propios planteamientos del gobierno en cuanto a la exaltación de la Revolución y del indigenismo. El mural en cuestión, realizado en el año 1935, lo llevó a cabo en Tepic (Estado de Nayarit); se trataba de la decoración mural del salón de sesiones de la Factoría de Hilados y Tejidos (Hacienda de Bellavista) cuya temática venía a conmemorar la primera huelga laboral –en el año 1905– realizada en México, sin duda, uno de los movimientos obreros precursores del estallido general e inicio de la Revolución. Esta huelga, causada por la “mala retribución del trabajo”²⁶, sería la primera huelga declarada en México en época del porfiriato, a la que seguirían otras

conjunto como símbolo de la identidad nacional. Es significativa, por su ascendente sobre la citada obra de Manuel Montes de Oca, la pintura titulada “Catedral de Oaxaca” (José María Velasco, 1887, Museo Nacional de Arte MUNAL, Ciudad de México); disponible: <http://musal.emuseum.com/people/415/>

24 Higiene y educación física, agricultura, artesanías rurales, ciencias domésticas, carpintería y música. En el año 1927 participarían 4817 maestros rurales y 117 inspectores. Véase, MARTÍNEZ MOCTEZUMA, Lucía, “Las Misiones Culturales: un proyecto de educación y salud en el medio rural mexicano del siglo XX”, *Revista Hispano-Americana de Patrimonio Histórico-Educativo* (Campinas), 3 (2016), p. 105.

25 OCAMPO, Javier, “José Vasconcelos y la educación mexicana”, *Revista de Historia de la Educación Latinoamericana*, 7 (2005), p. 150; disponible: <https://www.redalyc.org/pdf/869/86900707.pdf>

26 “De Tepic”, *El Imparcial* (Ciudad de México), 27 de marzo de 1905, p. 2; disponible: <http://www.hndm.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558a37057d1ed64f16d1e160?intPagina=2&tipo=pagina&anio=1905&mes=03&dia=27&butlr=Ir>

como la de Cananea (Sonora, 1906) y la de Río Blanco (Veracruz, 1907), todas ellas duramente reprimidas por el gobierno dictatorial de Porfirio Díaz.

En el caso de Tepic²⁷, se ordenó el destierro de los organizadores de la huelga, los hermanos Elías Salazar, así como de todos los huelguistas –y sus familias– que se negaron a volver a su puesto tras el ultimátum de la empresa. La huelga fracasó, pero a pesar del terror imperante y el aislamiento de los obreros, estos mantuvieron latente el espíritu de lucha hasta el triunfo de la Revolución iniciada por Francisco Madero en 1910. Todo esto sería plasmado treinta años después en el mencionado mural de Rosendo Soto, con el título “Nayaritas precursores de la Revolución” o “La huelga obrera de Bellavista Nayarit”, en la actualidad en unas condiciones de conservación lamentables, como el propio edificio que lo alberga. No obstante, esta obra sería versionada, en el año 1974, dentro del programa mural del pintor guanajuatense José Luis Soto, con el título “La Historia de Nayarit a través de sus Luchas”²⁸, situado en el vestíbulo del Palacio de Gobierno de Tepic (Estado de Nayarit).

Antes de la realización del mural de Bellavista, Rosendo Soto ya se había afiliado a la “Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios” (LEAR), en 1933, el mismo año de su fundación. En la LEAR, tomaría contacto con otros artistas plásticos, entre ellos dos de sus miembros fundadores, Alfredo Zalce y Ángel Bracho, con los que realizaría en 1938 el mural titulado “Las luchas sociales del Estado de Puebla”²⁹, que se ubicó en la Escuela Normal de Puebla (mural actualmente desaparecido).

Alfredo Zalce (Pátzcuaro, Michoacán, 1908-Morelia, Michoacán, 2003) y Ángel Bracho (Ciudad de México, 1911-2005), ambos formados artísticamente en la Academia de San Carlos (Ciudad de México), como Rosendo Soto, fueron también participes de las Misiones Culturales, desde 1936, colaborando, además, en el emblemático colectivo de grabadores “Taller de Gráfica Popular” (TGP)³⁰.

Zalce participaría, también, con su obra gráfica en las citadas campañas de alfabetización promovidas por el gobierno mexicano. Serían de destacar sus litografías, ampliamente difundidas, como las tituladas “Mujer leyendo

27 LLAMAS, Saúl A., “Primera huelga pacífica llevada a cabo en Bellavista Nayarit”, *El Sol de Nayarit*, 4 de marzo de 2018; disponible: <https://www.elsoldenayarit.mx/cultura/58555-prime-ra-huelga-pacifica-llevada-a-cabo-en-bellavista-nayarit>

28 “Pintura mural José Luis Soto en el Palacio de Gobierno de Tepic”; disponible: <https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/fotografia%3A492075>

29 “Las luchas sociales del Estado de Puebla”; disponible: https://www.mural.ch/index.php?kat_id=w&id2=4617

30 Creado en 1937 por Leopoldo Méndez, Pablo O’Higgins y Luis Arenal.

un diario" (1941)³¹ y "Escuelas, caminos, presas, programa y realización de los gobiernos de Álvaro Obregón y Plutarco Elías Calles" (H. 1950)³². De la misma manera, Rosendo Soto, Manuel Montes de Oca y Ángel Bracho colaborarían con las campañas gubernamentales promovidas por el presidente Adolfo López Mateos, en la ilustración de libros de texto gratuitos para enseñanza primaria, entre 1959 y 1962³³, con objetivos educativos nacionalistas siempre reflejados en los prólogos:

"Niño mexicano: En acatamiento de las órdenes del señor Presidente, y mediante el esfuerzo de quienes colaboran con él, se te entregan hoy estos libros sin pedirte nada a cambio, aunque sí con la seguridad de que sacarás de ellos enseñanzas útiles para tu vida, orientadoras de tus buenos sentimientos hacia los demás y nutrices de tus deberes para con la Patria, de la que algún día serás ciudadano"³⁴.

2. LIGA DE ESCRITORES Y ARTISTAS REVOLUCIONARIOS (1933-1938)

La Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR) fue una asociación fundada por el grabador mexicano Leopoldo Méndez, que se inspiraba en la organización francesa *Association des Ecrivains et Artistes Révolutionnaires*— fundada por André Breton y cercana al Partido Comunista Francés— y en la española Asociación de Escritores y Artistas Revolucionarios (AEAR, Madrid, 1933-1935)³⁵; agruparía a los intelectuales y artistas mexicanos de izquierda que deseaban contribuir a la lucha contra el imperialismo y el fascismo imperantes en el contexto mundial de la época y a crear una nueva sociedad³⁶. En su origen, la LEAR estaría directamente asociada con los frentes

31 "Mujer leyendo un diario" (Alfredo Zalce, 1941), Museo del Estanquillo (Ciudad de México); disponible: <http://museodelestanquillo.com/Unpaseo/obra/mujer-leyendo-un-diario/>

32 "Escuelas, caminos, presas", (Alfredo Zalce, h. 1950), Museo Colección Andrés Blaisten (Ciudad de México); disponible: <https://museoblaisten.com/Artista/480/Alfredo-Zalce>

33 Secretaría de Educación Pública (México), "Histórica de libros de primaria: Generación 1960, Mi libro de primer año", *Comisión Nacional de Libros de Texto Gratuitos (SEP)*; disponible: <https://historico.conaliteg.gob.mx/H1960P1ES002.htm>

34 Secretaría de Educación Pública (México)...; disponible: <https://historico.conaliteg.gob.mx/H1960P3ES007.htm#page/6>

35 Ambas afiliadas a la Unión Internacional de Escritores y Artistas Revolucionarios (UIER, Moscú, Unión Soviética, 1927-1930) organización creada por el Comintern (Internacional Comunista).

36 RODRÍGUEZ MÉNDEZ, María de la Nieves, "Hacia una estética de la heterogeneidad cultural de los grupos artísticos durante el cardenismo. El caso de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (L.E.A.R.), 1934-1938", *Historia 2.0*, 8 (2014), p. 132.



Fig. 6. *Los trabajadores contra la guerra y el fascismo*. Fernando Gamboa, Leopoldo Méndez, Pablo O'Higgins y Alfredo Zalce. 1935. Auditorio 'Antonio Martínez Báez' (Univ. Nacional Autónoma de México, UNAM). Ciudad de México

antinazifascistas a través de Siqueiros, quien colaboraba con el *Comintern* –la Internacional Comunista– en la organización de dichos frentes³⁷.

A partir de 1934, durante el gobierno de Lázaro Cárdenas, tomaría un auge especial la Sección de Artistas Plásticos de la LEAR, que definiría sus objetivos en los siguientes términos: un arte nuevo al servicio del pueblo, y no de la burguesía; un arte integrador de todas las disciplinas tradicionales; un arte al servicio de la lucha revolucionaria, basado en los principios de la ciencia y la industria modernas, donde el artista quedaría protegido en su

37 AZUELA, Alicia, "Militancia política y labor artística de David Alfaro Siqueiros. De Olvera Street a Río de la Plata", *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México*, 35 (2008), pp. 124-125; disponible: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-26202008000100004

actividad profesional por sindicatos; y un arte solidario con los artistas extranjeros en sus reivindicaciones políticas y económicas³⁸.

Para plasmar estos principios, Alfredo Zalce se uniría a otros miembros de la Liga –Fernando Gamboa, Leopoldo Méndez y Pablo O’Higgins– en 1935, para realizar el mural (pintura al fresco) titulado “Los trabajadores contra la guerra y el fascismo” (Fig. 6), en el edificio –hueco de la escalera principal– de los Talleres Gráficos de la Nación (Ciudad de México)³⁹.

Los artistas de la LEAR unidos por el antifascismo como punto en común, asumirían muchas de las políticas del presidente Lázaro Cárdenas⁴⁰, aportando una dimensión internacional a su proyecto, una vez abandonado el espiritualismo vasconceliano, con el objetivo de consolidar el proyecto mexicano de cultura popular⁴¹. Respecto a ese mural, Zalce comentaría:

“Por primera vez en México la pintura mural se pagó con dinero de un sindicato obrero. Los temas que se plasmaron en las paredes fueron pedidos por los obreros en asamblea general y los pintores y los dirigentes buscamos las soluciones a esos temas. Los maestros rurales nos pedían trabajos para ellos; las organizaciones políticas y culturales progresistas nos pedían grabados, dibujos, carteles, etc. Con asuntos o temas que ellos querían fueran interpretados”⁴².

Si bien la LEAR permaneció afín al Partido Comunista Mexicano, hubo autocrítica⁴³, y se puntualizó que no era una organización comunista o dirigida por ese partido, sino una organización de frente cultural que agrupaba a

38 TIBOL, Raquel, “Evocaciones con motivo del Salón de Experimentación”, *Proceso* (Ciudad de México), 119 (1979), p. 52.

39 En la actualidad este mural se encuentra ubicado en el auditorio “Antonio Martínez Báez” (Posgrado de la Facultad de Derecho, UNAM, Ciudad de México) tras su restauración en el Centro Nacional de Conservación y Registro del Patrimonio Artístico Mueble (Ciudad de México). Véase, FUENTES ROJAS, Elizabeth, “Murales de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios en los Talleres Gráficos de la Nación: un historial accidentado”, *Crónicas* (Revistas UNAM), 3-4 (2000), pp. 32-38.

40 SPENSER, Daniela y LEVINSON, Bradley, “Relación entre estado y sociedad en el discurso y en la acción: estudios culturales y políticos sobre el cardenismo en México”, *Desacatos*, 2 (1999), pp. 122-140; disponible: <http://www.scielo.org.mx/pdf/desacatos/n2/n2a9.pdf>

41 Tras superar una oposición inicial a Cárdenas, al considerar que este estaba siguiendo las políticas de su antecesor (1924-1928), Plutarco Elías Calles, en un programa de “fachización” y reforzamiento del dominio yanqui en México, amparándose tras el biombo de las izquierdas cardenistas con su socialismo embustero y escandaloso”. LABORDE, Hernán, “Cinco meses de gobierno cardenista”, *Frente a Frente* (Ciudad de México), 3 (1935), p. 17.

42 Carta de Alfredo Zalce dirigida a Antonio Rodríguez, fechada en 1964. En, TIBOL, Raquel, *Gráficas y Neográficas en México*, México, Consejo Nacional de Fomento Educativo (Universidad Nacional Autónoma de México, UNAM), 1987, p. 178.

43 FUENTES ROJAS, Elizabeth, *Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios: una producción artística comprometida* (Tesis doctoral inédita), Universidad Nacional Autónoma de México (Facultad de Filosofía y Letras), 1995, p. 52; disponible: https://ru.dgb.unam.mx/handle/DGB_UNAM/TES01000228561

trabajadores-intelectuales de todas las tendencias, aunque con un programa mínimo de lucha contra el “fachismo”, el imperialismo y la guerra, lo que mostraba su afinidad con el gobierno de Lázaro Cárdenas⁴⁴.

Los miembros de la sección de artes plásticas crearían, en 1935, el “Taller-Escuela de Artes Plásticas”, bajo unos principios fundacionales que fueron descritos por su portavoz, David Alfaro Siqueiros:

“La enseñanza de las artes plásticas en general y del arte político revolucionario en particular... [conformarán] un verdadero laboratorio experimental de arte funcional revolucionario, un centro de producción plástica y gráfica útil a la lucha diaria de los trabajadores... un lugar donde ellos podrán encontrar los carteles que necesiten... [para la organización de las huelgas]... pinturas transportables de todas las proporciones... [para los mítines]... las decoraciones de los muros y también la mejor escuela de arte”⁴⁵.

Se trataba de un proyecto educativo-artístico de tipo colectivo que utilizaría los procedimientos técnicos más avanzados respondiendo a los requerimientos de las masas. Uno de sus primeros trabajos sería la realización colectiva de un cartel de sesenta metros cuadrados –trabajaron más de doce artistas de la LEAR durante veinte horas ininterrumpidas– para el “Comité de Defensa del Proletario”, cuyo tema era la protesta contra el fascismo italiano, que se situó en los muros del edificio de “La Arena de México”⁴⁶.

Un trabajo singular, y el de mayor extensión, de los artistas plásticos de la LEAR, sería la decoración mural del “Mercado Abelardo Rodríguez” (Ciudad de México), que se iniciaría a finales del año 1934.

Este mercado, construido ese mismo año, se encuadraba en la política de modernización del país. Era un mercado modelo –incluía una guardería y un auditorio o teatro cívico– de gran amplitud, destinado a proveer al centro de la capital mexicana –se encuentra situado muy cerca del “Zócalo” – de todo tipo de alimentos y otros productos de primera necesidad. Su construcción impulsada por el presidente Abelardo Rodríguez y llevada a cabo por el arquitecto Antonio Muñoz, en un estilo ecléctico, sería continuada en época de Lázaro Cárdenas, que por su parte encargaría a Diego Rivera –que actuaría como coordinador–, a sus alumnos y a varios pintores de la LEAR, la mencionada decoración mural. El interés fundamental de este trabajo pictórico radicaba en su temática de contenido social, educativo y revolucionario.

44 Carta de Juan de la Cabada (presidente de la LEAR) al periódico *El Universal Gráfico* de 1 de febrero de 1936. Véase, FUENTES ROJAS, Elizabeth, *Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios...*, pp. 55-57.

45 SIQUEIROS, David Alfaro, “Revisión crítica y autócrata sobre el primer movimiento pictórico mexicano de intención revolucionaria”, *Revista de Revistas* (Ciudad de México), 20 de octubre de 1935, p. 6.

46 SIQUEIROS, David Alfaro, “Revisión crítica y autócrata” ..., pp. 4-5.



Fig. 7. *Mural de las Vitaminas*. Ángel Bracho. 1934-1935. Mercado 'Abelardo Rodríguez'. Ciudad de México

rio, con la ventaja adicional de su localización en un espacio público al que acudía en masa el pueblo llano⁴⁷.

En una primera etapa se pintaron 117 metros cuadrados de muros sobre temas didácticos relacionados con la alimentación, por parte de Pablo O'Higgins, Antonio Pujol, Ángel Bracho, Miguel Tzab y Ramón Alva Guadarrama. En otras etapas y ampliando la temática de las pinturas, participarían otros artistas con la pretensión de decorar 3000 metros cuadrados de paredes y techos, realizando finalmente solo la mitad del proyecto.

Las pinturas murales tenían una finalidad claramente didáctica dentro de los programas gubernamentales en materia de salud; trataban cuestiones como la prevención de enfermedades, el deporte y la nutrición, destacando en este último ámbito el fomento del consumo de alimentos beneficiosos como la carne, el pescado, legumbres y frutas, así como el rechazo a las bebidas alcohólicas, ya que se consideraba que mucha población mexicana tenía un bajo rendimiento laboral e intelectual debido a una alimentación excesiva en grasas y carbohidratos, carente de las suficientes vitaminas y exceso de alcohol: "requerían tónicos que no fueran el tepache, la charanda, el sotol

47 Carta de Silvestre Revueltas (presidente de la LEAR), Alfredo Zalce (responsable de la sección de artes plásticas) y Pablo O'Higgins (responsable de la subsección de pintura mural) a Cosme Hinojosa (Jefe del Departamento Central), 16 de diciembre de 1936, sobre la suspensión del proyecto por motivos económicos. FUENTES ROJAS, Elizabeth, *Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios...*, p. 216



Fig. 8. *Mural de las Vitaminas, detalle*. Ángel Bracho

y el pulque [...] crecían enclenques, y en el mejor de los casos podían llegar a ser estomagudos, que no vigorosos”⁴⁸.

En este contexto, Ángel Bracho pintaría al fresco tres plafones del citado mercado, dedicados a “las vitaminas y su influencia en el organismo humano” (Fig. 7 y 8). Estas pinturas las llevó a cabo entre 1934 y 1935, en relación con las vitaminas A, B y C⁴⁹, respectivamente, utilizando una iconografía alegórica, de fácil comprensión para las clases populares, con figuras impactantes, colores vivos e intensos y textos alusivos como “no hay vida sin vitamina”, “aceite de hígado de bacalao rico en vitamina A”, etc. Estos murales de Bracho quedarían inacabados al no renovarse su contrato; a pesar de ello, se uniría a las misiones culturales, recorriendo durante años los estados de Sonora, Nayarit, Baja California y Oaxaca.

La sección de artes plásticas de la LEAR, hasta su disolución en 1938, llevaría a cabo distintos trabajos de pintura mural en lugares de reunión de

48 GONZÁLEZ, Luis, *Los días del presidente Cárdenas*, México, El Colegio de México, 1981, p. 275.

49 CRUZ PORCHINI, Dafne, “Los frescos de las vitaminas de Ángel Bracho: el tema y la lectura”, *Crónicas (Revista UNAM)*, 5-6 (2003), pp. 71-82; disponible: <http://www.revistas.unam.mx/index.php/cronicas/article/view/17202/16370>

obreros y artesanos, y en emplazamientos donde se podía hacer proselitismo, incorporando siempre a los alumnos del “Taller de Artes Plásticas” dirigidos por artistas que ya tenían amplia formación y reconocimiento.

En 1937, un grupo de nueve pintores de la LEAR realizaría un trabajo mural en Morelia (Michoacán), en la sede de la “Confederación Revolucionaria Michoacana del Trabajo” (exconvento de San Francisco), para dar a este edificio un carácter o aspecto en consonancia a sus nuevos principios y actividades. Entre estos pintores estarían Alfredo Zalce y Leopoldo Méndez, que llevaron a cabo un mural sobre la figura de Lenin – “Lenin señala al obrero y al campesino el camino a seguir”⁵⁰– que fue destruido entre los años 1972 y 1973, “con marro y cincel”, en el curso de una “restauración”⁵¹.

En Ciudad de México, en la Casa del Agrarista (extemplo de Nuestra Señora de la Salud y exconvento de las Siervas de María, retirados del culto católico por Lázaro Cárdenas en 1935), la Liga realizaría seis murales de corte nacionalista – en el interior de la antigua iglesia convertida en el auditorio “Emiliano Zapata” – relativos a la historia de México: Conquista, Independencia, Reforma, Revolución, Constitución de 1917, Plan Sexenal, Agricultura, y “Tierra y Libertad”⁵².

En cuanto a los trabajos murales destinados al proselitismo revolucionario, destacarían los realizados en centros de enseñanza, como la Escuela Normal de Xalapa (Veracruz), en este caso plasmando el tema de la lucha antiimperialista (Chávez Morado, 1936), en el que se denunciaba la explotación del petróleo nacional por potencias extranjeras, aludiendo a la ocupación estadounidense de Veracruz en 1914. Otro trabajo de la LEAR se llevaría a cabo en el Centro Escolar Revolución (antigua Cárcel de Arcos de Belem, Ciudad de México), una escuela primaria para 5000 alumnos creada por el presidente Abelardo Rodríguez para “modificar sus costumbres, su ideología, su modo de vivir en la sociedad en función de los postulados de la Revolución”⁵³. La decoración mural, iniciada en 1936, presentaría una temática que aludía a hechos históricos, con la finalidad de promover una concienciación ideológica entre los alumnos; a saber: “Atentado a los maestros rurales” (Aurora Reyes); “El fascismo, destructor del hombre y de la cultura”, “Las

50 RODRÍGUEZ, Antonio, *El hombre en llamas. Historia de la pintura mural en México*, Londres, Thames and Hudson, 1970, p. 232.

51 FUENTES ROJAS, Elizabeth, “El Taller-Escuela de Artes plásticas de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios: una producción comprometida (1934-1938)”, en AGUIRRE, María Esther (coord.), *Modernizar y reinventarse*, México, IISUE-UNAM, p. 226.

52 ORTIZ ÁVILA, Raúl, “Los murales del Auditorium Emiliano Zapata”, *El Nacional* (México D.F.), 19 de enero de 1936; disponible: <https://icaa.mfah.org/s/es/item/759462#?c=&m=&s=&c-v=&xywh=-1521%2C-19%2C4973%2C3666>

53 FUENTES ROJAS, Elizabeth, “El Taller-Escuela de Artes plásticas” ..., p. 219.

nuevas generaciones” y “Represión porfirista” (Raúl Anguiano); “Dictadura y represión” (Gómez Jaramillo); “Alegoría del socialismo” y “El fascismo y el clero contra la cultura” (Gonzalo de la Paz Pérez)⁵⁴.

A pesar de su incesante actividad, la LEAR comenzaría a disolverse inmersa en múltiples polémicas internas en relación con los nuevos miembros que se iban incorporando. Un grupo de la sección de Artes Plásticas se separó en 1937, para continuar por un nuevo camino que debería responder a las demandas del pueblo. Así crearon el “Taller de Gráfica Popular”, una de las agrupaciones más importantes del arte mexicano posrevolucionario, centrada principalmente en el grabado.

3. TALLER DE GRÁFICA POPULAR (desde 1937)

El Taller de Gráfica Popular (TGP) fue fundado en Ciudad de México (1937) por los artistas Leopoldo Méndez, Pablo O’Higgins y Luis Arenal, como un centro de trabajo colectivo para la producción funcional y estudio de las diferentes ramas del grabado y la pintura, en un esfuerzo constante para que su producción beneficiara los intereses progresistas y democráticos del pueblo mexicano, principalmente en su lucha contra la reacción fascista.

Su proyecto consistía en realizar un arte al servicio del pueblo que reflejara la realidad social de su tiempo, lo que se debería plasmar en contenidos concretos, realistas, mediante un lenguaje figurativo y la máxima calidad artística. En este sentido, enfatizando siempre en la finalidad social de la obra plástica, también se constituía como objetivo de la organización el desarrollo de las capacidades técnicas individuales de sus miembros, así como defender los intereses profesionales de los artistas. Además, se señalaba el compromiso de cooperación con otras instituciones culturales, corporaciones de trabajadores y movimientos progresistas en general⁵⁵.

A los tres fundadores mencionados se unieron Ignacio Aguirre, Raúl Anguiano, Ángel Bracho, Mariano Paredes, Jesús Escobedo, Everardo Ramírez, Antonio Pujol, Gonzalo de la Paz y Alfredo Zalce, llegando pronto a dieciséis miembros, lo que iría aumentando con el tiempo, permitiendo el ingreso de artistas de cualquier credo político a excepción del fascismo, ya que los estatutos del TGP requerían para el ingreso de los miembros aceptar expresamente los principios y reglas establecidas, entre ellos: “Toda produc-

54 “Murales del Centro Escolar Revolución”; disponible: <https://www.reconociendomexico.com.mx/murales-del-centro-escolar-revolucion/>

55 “Declaración de Principios del Taller de Gráfica Popular” (México D.F., 1945), *Colecciones Digitales de Nuevo México*, Museo de Arte de la Universidad de Nuevo México, Estados Unidos, ref. 96.22.85; disponible: <https://nmdigital.unm.edu/digital/collection/artmuseum/id/65/>

ción de los miembros del Taller, sea individual o colectiva, podrá realizarse en tanto no tienda de alguna manera a favorecer a la reacción o al fascismo”⁵⁶.

El TGP realizaría desde sus inicios una amplia labor de edición de obras individuales y colectivas, especialmente linograbados y litografías, como carteles, grabados sueltos, carpetas, ilustración de publicaciones, etc., especialmente de temática social y política, con especial énfasis en el antifascismo, la problemática de los trabajadores mexicanos y los acontecimientos internacionales, desde la Guerra Civil Española a la Segunda Guerra Mundial.

En cuanto a las obras colectivas, destacaría “La España de Franco”⁵⁷ (México, 1938) una serie de 15 litografías –de Raúl Anguiano, Luis Arenal, Xavier Guerrero y Leopoldo Méndez– editadas en forma de folleto, con el siguiente texto de presentación:

“Un grupo de artistas mexicanos de trayectoria democrática y revolucionaria, al lado como es natural de la España republicana, ha necesitado expresar su adhesión auténtica al heroico pueblo español, realizando lo que se halla más dentro de sus posibilidades expresivas: un álbum de dibujos litográficos estampados en su taller de trabajadores de la plástica [...]

LA ESPAÑA DE FRANCO recoge una versión irónica, dramática a veces, esencial, suma de documentos ciertos de lo que ocurre en la España que dicen franquista, aunque sabemos bien que dominada transitoriamente por Alemania y por Italia.

Los artistas que dibujaron sobre la piedra las estampas que aquí se muestran, quieren aprovechar la ocasión presente para afirmar su decisión de luchar, de seguir luchando, contra el fascio asesino de las libertades populares”⁵⁸.

Estas imágenes –y los textos que acompañan a cada una de ellas– constituirían una dura acusación contra Franco y la sublevación militar de 1936, en complicidad con sus aliados fascistas y la Iglesia católica, poniendo de manifiesto la planificación, la intriga, el comportamiento despiadado y la motivación despreciable –la codicia capitalista– de los insurgentes, así como la lucha de los patriotas republicanos españoles contra las terribles adversidades⁵⁹. Dicha publicación, de carácter eminentemente propagandístico, finaliza con una litografía de Leopoldo Méndez destinada a los propios mexi-

56 Archivo Francisco Reyes Palma (Ciudad de México), Estatutos del Taller de Gráfica Popular aprobados en Asamblea General del TGP, Ciudad de México, 17 de marzo de 1938.; disponible: <https://icaa.mfah.org/s/es/item/826866#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-964%2C-1%2C4476%2C3300>

57 ANGUIANO, Raúl; ARENAL, Luis; GUERRERO, Xavier y MÉNDEZ, Leopoldo, “La España de Franco. 15 litografías”, México, Taller de Gráfica Popular, 1938; disponible: <https://www.fulltable.com/VTS/t/ttf/tgp/franco/a.htm>

58 ANGUIANO, Raúl, ARENAL, Luis, GUERRERO, Xavier y MÉNDEZ, Leopoldo, “La España de Franco”; disponible: <https://www.fulltable.com/VTS/t/ttf/tgp/franco/d.htm>

59 MULLEN, Chris, “La España de Franco (*Franco’s Spain*) 1938”; disponible: <https://www.fulltable.com/VTS/t/ttf/tgp/franco/a.htm>

canos, comentada con el siguiente texto: “Aprende América ¡El Fascismo amenaza a los pueblos americanos! ⁶⁰.”

El TGP editaría posteriormente la primera carpeta de grabados de Leopoldo Méndez en solitario; contenía siete litografías, bajo el título “En el nombre de Cristo... han matado a más de doscientos maestros” ⁶¹ (1939), en relación con el asesinato de maestros rurales durante la Segunda Guerra Cristera (México, 1934-1938); cada litografía representaba el asesinato de un maestro de escuela por los rebeldes cristeros, acompañados con el nombre del maestro, el lugar y la fecha del crimen y una descripción de las circunstancias.

En general, la idea del TGP era conseguir la máxima difusión de sus obras, con ediciones de tres mil ejemplares y reutilización de las planchas para carteles, periódicos y revistas, así como su uso por parte de organizaciones revolucionarias y sindicatos, de manera gratuita, para objetivos propagandísticos.

A este respecto, Alfredo Zalce realizaría una “Hoja informativa relativa a la suscripción de la ‘Hoja Popular Ilustrada’ del Taller de Gráfica Popular” (H. 1938)⁶², con viñetas litográficas que explicaban la utilidad de este medio de propaganda para los maestros rurales; su texto decía:

“Creemos que esta hoja es de gran ayuda para los maestros foráneos en general pero, principalmente, para los MAESTROS QUE TRABAJAN EN EL CAMPO, a menudo en lugares remotos y mal comunicados donde, con pocas o ningunas garantías se encuentran a merced de las fuerzas reaccionarias locales y nacionales que se oponen al desarrollo de su heroica misión. USANDO DE TODOS LOS MEDIOS, siendo la resistencia del maestro a los embates reaccionarios muy débil, pues él solo no podrá luchar con probabilidades de éxito sin contar con medios técnicos de propaganda impresa, grabada, etc. [...] AYÚDENSE CON NUESTRA PROPAGANDA Y AYÚDENOS CON SUS SUGESTIONES PERSONALES A MEJORARLA. LA PROPAGANDA REVOLUCIONARIA DEBE LLOVER EN TODO EL PAÍS. NUESTRA HOJA ES UN ARMA. EL ARMA ESTÁ FORJADA. ¡EMPÚÑELA!”⁶³

Así, durante los primeros años el TGP realizaría, sobre todo, una ingen-

60 Pie de la estampa número 15, realizada por Leopoldo Méndez. ANGUIANO, Raúl, ARENAL, Luis, GUERRERO, Xavier y MÉNDEZ, Leopoldo, “La España de Franco”; disponible:

<https://www.fulltable.com/VTS/t/ttf/tgp/franco/l.htm>

61 “En el nombre de Cristo...” (Leopoldo Méndez, México, Editorial Gráfica Popular, 1939); disponible: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/747951>

62 ZALCE, Alfredo, “Hoja informativa relativa a la suscripción de la ‘Hoja Popular Ilustrada’ del Taller de Gráfica Popular”, México, Taller de Gráfica Popular, ca. 1938; disponible: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/737901>

63 ZALCE, Alfredo, “Hoja informativa relativa a la suscripción de la ‘Hoja Popular Ilustrada’ del Taller de Gráfica Popular” ...



Fig. 9. *El nazismo. La mujer en la sociedad nazi*. Alfredo Zalce. 1939. Metropolitan Museum of Art. Nueva York

Fig. 10. *La URSS defiende las libertades del mundo. ¡Ayudémosla!* Alfredo Zalce. 1941. The British Museum. Londres

te cantidad de carteles, telones para mítines y teatro, hojas volantes y folletos destinados a organizaciones obreras y políticas, siempre a precios bajos o de manera gratuita, con altas ediciones. En este ámbito, el trabajo de Alfredo Zalce sería intenso, conservándose algunos ejemplos muy representativos en el *Metropolitan Museum of Art* (MET) de Nueva York, como el cartel titulado “El nazismo. La mujer en la sociedad nazi” (Fig. 9), editado en 1939, para publicitar una conferencia en Ciudad de México sobre la situación de la mujer en Alemania⁶⁴. Otro ejemplo, muy significativo, es el conservado en la *Yale University Art Gallery* (New Haven, Connecticut, Estados Unidos) y en el *British Museum* (Londres), titulado “La URSS defiende las libertades del mundo. ¡Ayudémosla!” (1941)⁶⁵ (Fig. 10), realizado tras el inicio de la invasión por parte del ejército alemán de la Unión Soviética, la conocida “Operación Barbarroja”, en junio de 1941.

Ángel Bracho, por su parte, también se implicaría en esta época, con su trabajo de cartelería, en defensa de las libertades frente al fascismo y la Alemania nazi; es muy notable su litografía-manifiesto dirigido al pueblo del Soconusco (Chiapas)⁶⁶ llamando a la afiliación al recientemente creado Partido de la Revolución Mexicana (PRM); un cartel que integra imagen

64 “El nazismo. La mujer en la sociedad nazi” (Cartel de Alfredo Zalce para publicitar los “Encuentros organizados por la ‘Liga Procultura alemana’ –8ª conferencia, por la Dra. Matilde Rodríguez Cabo– sobre la situación de la mujer); disponible: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/746756>

65 “La URSS defiende las libertades del mundo ¡Ayudémosla!” (Alfredo Zalce, México, 1941); disponible: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_2008-7073-10

66 El pueblo de Soconusco (Chiapas) era considerado heroico por los partidarios de la Revolución por los hechos acaecidos el 2 de octubre de 1934 cuando tres soldados se batieron contra setenta cristeros fanáticos.

y texto donde puede leerse, bajo las banderas mexicana y soviética, el siguiente relato:

“En este día todo el pueblo de México rinde cálido homenaje a los soldados de la Revolución. Pueblo y Ejército cordial y firmemente unidos constituyen el más seguro sostén para nuestras instituciones, baluarte para la lucha por la defensa de la Democracia, contra la amenaza inminente del Fascismo, y amplia garantía para la marcha ininterrumpida del movimiento de liberación del Pueblo Mexicano. Nacido el Ejército de la Revolución de la Masa Popular anónima al calor de la gesta iniciada por Madero, durante más de un cuarto de siglo ha venido fecundando con su sangre generosa el suelo de la Patria, y se ha vinculado a los anhelos emancipadores de los campesinos que luchan por adquirir la tierra que trabajan, a los obreros por mejorar sus condiciones de trabajo y de vida, y al Pueblo en general por la cultura y el progreso. Compenetrados los soldados de que su actuación no puede limitarse sólo a velar por la integridad nacional sino que, además, como ciudadanos de un país independiente deben darle frente también a los grandes problemas económicos, políticos y sociales que con tan clara visión orienta el Gral. Lázaro Cárdenas, no han vacilado en participar activamente en la organización del Partido de la Revolución Mexicana (P.R.M.) compartiendo de esta manera, con los otros sectores populares, la responsabilidad histórica del trascendental momento que vivimos. Interpretando el sentir de nuestro pueblo os exhortamos a participar en los actos y festejos organizados para patentizar la simpatía y la solidaridad hacia nuestro heroico Ejército Nacional. Tapachula (Chiapas), 27 de abril de 1938”⁶⁷.

Otro icónico cartel de Ángel Bracho titulado “¡Victoria!” (1945)⁶⁸ (Fig. 11), celebraba la victoria de los aliados sobre la Alemania nazi; en este caso, su texto decía:

“¡Victoria! Los artistas del Taller de Gráfica Popular nos unimos al júbilo de todos los trabajadores y hombres progresistas de México y del Mundo por el triunfo del glorioso Ejército Rojo y de las armas de todas las Naciones Unidas sobre la Alemania Nazi, como el paso más trascendente para la DESTRUCCIÓN TOTAL DEL FASCISMO”⁶⁹.

Un ejemplar de este cartel, sito en “*The Art Institute of Chicago*”, es descrito por la propia institución museística norteamericana en los siguientes términos:

“Celebra la victoria aliada sobre la Alemania nazi; expresa la solidaridad del Taller de Gráfica Popular con ‘todos los trabajadores y progresistas de México y del mundo’, en un paso hacia la ‘destrucción total del fascismo’ [...] Car-

67 “Cartel/Manifiesto del Pueblo de Soconusco” (Ángel Bracho, México, 1938); disponible: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/711613>

68 “¡Victoria!” (Ángel Bracho, México, 1945), *The Art Institute of Chicago*; disponible: <https://www.artic.edu/artworks/146780/victory>

69 “¡Victoria!” (Ángel Bracho, México, 1945) ...



Fig. 11. *¡Victoria!*
 Ángel Bracho. 1945.
 The Art Institute of
 Chicago. Chicago
 (Estados Unidos)

teles como este se diseñaron en el Taller de Gráfica Popular, y se imprimieron comercialmente para su distribución en todo México”⁷⁰. (traducción del inglés).

De cara a coleccionistas, galerías y mercado en general el TGP creó, en 1942, la editorial “La Estampa Mexicana”, dirigida por Hannes Meyer, exdirector de la Bauhaus exiliado en México a causa del nazismo. Posteriormente, bajo la dirección de Georg Stibi –refugiado comunista alemán–, esta editorial realizaría un conjunto de carpetas de grabados y libros, dando énfasis a la calidad de diseño, imagen y tipografía. Con la temática del indigenismo se publicaría, en 1946, el porfolio de Alfredo Zalce –ocho litografías– “Estampas de Yucatán”⁷¹, donde el artista reivindicaba la etnia maya y las compleji-

70 “¡Victoria!” (Ángel Bracho, México, 1945) ...

71 ZALCE, Alfredo, *Estampas de Yucatán*, México, La Estampa Mexicana, 1946; disponible: <https://www.fulltable.com/VTS/t/ttf/tgp/yuctn/a.htm>



Fig. 12. *¡No olvidemos! A Julius y Ethel Rosenberg*. Ángel Bracho. 1953. The British Museum. Londres

dades de su cultura; como diría el pintor francés Jean Charlot, en su prólogo, "Alfredo Zalce prueba la unidad entre un rústico presente y el imperial pasado de Yucatán"⁷².

Una de las ediciones del TGP más ambiciosas sería el porfolio colectivo "Estampas de la Revolución Mexicana"⁷³ (1947), con 85 linograbados de dieciséis artistas del taller de Gráfica Popular, en el que colaboró Alfredo Zalce con su obra "Chóferes contra camisas doradas en el zócalo de la Ciudad de México, noviembre de 1935"⁷⁴, donde se plasmaba el duro enfrentamiento que se suscitó en las calles del centro de la Ciudad de México entre el grupo fascista denominado "Acción Revolucionaria Mexicana" (ARM), conocido como "los camisas doradas", y miembros del Partido Comunista Mexicano y sindicalistas, con el resultado de varios muertos y 50 heridos⁷⁵.

72 CHARLOT, Jean, "Prólogo", en ZALCE, Alfredo, *Estampas de Yucatán...*, s/p.

73 "Estampas de la Revolución Mexicana" (Taller de Gráfica Popular), México D.F., La Estampa Mexicana, 1947; disponible: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/714128>

74 "Chóferes contra 'camisas doradas' en el Zócalo de la Ciudad de México, noviembre de 1935" (Alfredo Zalce, 1947); disponible: <https://collections.lacma.org/node/207592>

75 Véase, HERNÁNDEZ NAVARRO, Luis, "20 de noviembre: de los 'camisas doradas' al Ejército", *La Jornada* (Ciudad de México), 20 de noviembre de 2009; disponible: <https://www.jornada.com.mx/2009/11/20/opinion/005a1pol>

En la década de 1950, el TGP comenzaría a declinar en su actividad, por disputas internas y los propios cambios de la sociedad⁷⁶. No obstante, en esa década destacaría por su amplia difusión el linograbado/cartel titulado: “¡No olvidemos! A Julius y Ethel Rosenberg” (Ángel Bracho, 1953) (Fig. 12). Este cartel, subtítulo con el texto “Asesinados por el gobierno de guerra de los Estados Unidos porque amaron y creyeron en la paz”, venía a denunciar la ejecución del matrimonio Rosenberg por un supuesto delito de espionaje en favor de la URSS. Una sentencia impuesta con insuficiencia de pruebas, según amplios sectores de la opinión pública, que causaría un escándalo mundial, y que estaba mediatizado por la guerra fría, la guerra de Corea y el macartismo; la ejecución se llevó a cabo en la prisión de *Sing Sing* (Nueva York) mediante el procedimiento de la silla eléctrica⁷⁷. Como Ángel Bracho, otros muchos artistas de todo el mundo denunciaron el cruel sacrificio del matrimonio Rosenberg; entre ellos destacarían Pablo Picasso y Fernand Léger, con obras litográficas ampliamente difundidas⁷⁸.

El TGP continuaría con sus obras gráficas hasta bien entrada la década de 1970, especialmente con grabados de carga pedagógica haciendo hincapié, por ejemplo, en la necesaria educación y alfabetización del pueblo. Con esta temática, participaría Alfredo Zalce, que ya desde la década anterior realizaba imágenes litográficas alusivas a la importancia de la lectura y la información de las clases populares⁷⁹. Así, destacarían grabados como “Quitemos la venda”⁸⁰ (H. 1947-1950, *Brooklyn Museum*, Nueva York), siguiendo la senda de Diego Rivera en su conocido mural “La maestra rural” (Secretaría de Educación Pública, Ciudad de México, 1923).

76 Después de veintitrés años de producción colectiva, la experiencia artística y social del TGP se detiene en 1960 con la salida de los miembros fundadores; no obstante, un grupo nuevo de artistas intentó mantener vivo el Taller, pero el periodo prolífico del TGP que había tenido a Méndez como organizador, finalizó. Véase, CENTRE POMPIDOU (Bibliothèque Kandsinsky, Archives et Documentation), “Fonds Taller de Gráfica Popular, 1937-1960”, disponible: <https://archivesetdocumentation.centrepompidou.fr/cdc.html>

77 Tal y como se comunicó a través de la prensa de la época: “A las 20h 06m. –hora estadounidense– del 19 de junio de 1953, Julius Rosenberg fue ejecutado. Murió después de tres descargas eléctricas. Diez minutos más tarde murió Ethel. Necesitó cinco descargas, debido a que la silla eléctrica no se ajustaba a su cuerpo menudo”. Véase, “Hace 65 años. Julius y Ethel Rosenberg, idealismo y traición”, *La Vanguardia* (Barcelona), 19 de junio de 2018; disponible: <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1953/06/19/pagina-22/32799698/pdf.html>

78 Véase, “Rosenberg Fund for Children. Call to Artist for 25th Anniversary”; disponible: <https://www.rfc.org/calltoartists>

79 “Mujer leyendo un diario” (Alfredo Zalce, 1941); disponible: <http://museodelestanquillo.com/Unpaseo/obra/mujer-leyendo-un-diario/>

80 “Quitemos la venda” (Alfredo Zalce, h. 1950-1960); disponible: <https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/155667>

4. TALLER DE INTEGRACIÓN PLÁSTICA (1948-1962)

El Taller de Integración Plástica (TIP) se constituyó como un centro de experimentación de técnicas enfocadas a su aplicación en el muralismo. Fue creado, en 1948, por José Chávez Morado –segunda generación de la Escuela Mexicana de Pintura– junto a otros artistas como Rosendo Soto y Luis Nishizawa, como parte del movimiento impulsor de la integración plástica ya planteado con anterioridad por David Alfaro Siqueiros. Se trataba de que los pintores y escultores trabajaran juntamente con los arquitectos para lograr obras integrales a través de la fusión de las artes, en una armónica confluencia, donde ninguna de ellas tuviera supremacía y, a su vez, cada una fuera indispensable en el resultado final. Este planteamiento de Siqueiros ya se había plasmado, singularmente, en el edificio del Sindicato Mexicano de Electricistas (Ciudad de México), a finales de la década de 1930, colaborando en el edificio –en su interior, caja de escalera– diseñado por los arquitectos Enrique Yáñez y Ricardo Rivas, con su conocido mural titulado “Retrato de la Burguesía”⁸¹, en colaboración con el artista español exiliado Josep Renau.

La integración plástica desarrollada desde mediados de la década de 1940 y especialmente durante la de 1950, fue impulsada a con el apoyo gubernamental del recién creado Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA, 1947) y la Comisión de Pintura Mural (1952) –integrada por Rivera, Orozco y Siqueiros–, con la idea de realizar obras arquitectónicas funcionales dentro de los cánones de modernidad que se pretendían en aquel momento de despegue industrial, progreso e independencia económica, manteniendo siempre en su decoración un carácter netamente mexicano. Destacaría a este respecto la urbanización denominada “Multifamiliar Juárez” (Colonia Roma, Ciudad de México, 1950-1952)⁸², diseñada por los arquitectos Mario Pani y Salvador Ortega en colaboración con el artista plástico muralista Carlos Mérida; una obra que sería calificada como una “majestad de la arquitectura, creada y concebida para dar un hogar tranquilo a un millar de familias mexicanas”, y revolucionaria por su contribución a la justicia social⁸³. Otra obra de integración plástica muy destacable sería el edificio del Museo Anahuacalli

81 “Retrato de la burguesía” (David Alfaro Siqueiros, Josep Renau, Miguel Prieto, Luis Arenal y Antonio Pujol, h. 1939); disponible: <https://www.sme.org.mx/mural.html>

82 Esta urbanización quedó gravemente afectada en el seísmo de 1985, siendo posteriormente demolida. Una amplia descripción del Multifamiliar Juárez se encuentra disponible en internet. Véase “La triste historia del Multifamiliar Juárez (o lo que queda de él)”; disponible: <https://mxcity.mx/2017/08/la-triste-historia-del-multifamiliar-juarez-o-lo-que-queda-de-el/>

83 VILLASANA, Carlos e HIDALGO, Rodrigo, “La ‘majestad de la arquitectura’ que se cayó en 1985”, *El Universal* (Ciudad de México), 20 de septiembre de 2018; disponible: <https://www.eluniversal.com.mx/mochilazo-en-el-tiempo/la-majestad-de-la-arquitectura-que-se-cayo-en-1985>

(Coyoacán, Ciudad de México, 1942-1964)⁸⁴, diseñado por Diego Rivera en colaboración con el arquitecto Juan O’Gorman para albergar su colección de arte prehispánico.

Pero la integración plástica no había surgido sin dificultades. Desde la década de 1920 existía en México una polémica entre pintores, escultores y arquitectos sobre las artes y el lugar que les correspondía. Los primeros consideraban que los arquitectos mantenían diseños muy conservadores en comparación con las innovaciones en la pintura y escultura; además, estimaban que la “escultura revolucionaria” estaba paralizada porque “no había arquitectura revolucionaria”⁸⁵ como imprescindible soporte constructivo. En 1928, el pintor muralista Ramón Alva de la Canal⁸⁶ opinaba que los arquitectos – “unos niños bien que podían pagar un título para presumirlo en el medio burgués, donde posar como artista vestía mucho” – no daban paso en sus edificios a escultores y pintores, “limitándose a una ornamentación con molduras de yeso y pintura de brocha gorda”⁸⁷.

Posteriormente, en 1942, se iniciaría un acercamiento entre la arquitectura y otras artes, especialmente en lo relativo a la pintura mural de los edificios – “como un medio elocuente para hacer más expresiva la obra arquitectónica”⁸⁸– aunque todavía sin mucha disposición para colaborar en los proyectos y debatir sobre técnicas, temáticas, lenguajes artísticos o función integral de la plástica.

En 1948, algunos arquitectos, bajo el influjo de la Bauhaus, plantearon la idea de que las artes y las artesanías “deberían pensarse en términos del espacio arquitectónico que van a ocupar”⁸⁹, aportando el concepto de integración plástica. Por su parte, David Alfaro Siqueiros, ese mismo año, ponía

84 Véase, “Clásicos de arquitectura: Museo Anahuacalli/Diego Rivera”; disponible: <https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/719694/clasicos-de-arquitectura-museo-de-anahuacalli-slash-diego-rivera>. Véase también, “Museo Anahuacalli, arquitectura”; disponible: <http://museoanahuacalli.org.mx/museo/edificio/>

85 FERNÁNDEZ URBINA, José, “Encuesta sobre el arte en México”, *Forma* (México), 2 (1926), p.7.

86 Ramón Alva de la Canal (1892-1985) fue un pintor, muralista e ilustrador mexicano, adherido al SOTPE, fundador del movimiento de pintores revolucionario ¡30-30! (Ciudad de México, 1928), junto con Fernando Leal y Fermín Revueltas, con una postura antiacadémica e impulsora de los planteamientos de las vanguardistas europeas –futurismo, dadaísmo, ultraísmo, cubismo– con la finalidad de renovar o transformar la pintura mexicana.

87 ALVA DE LA CANAL, Ramón, “La escultura en México”, *¡30-30! Órgano de los pintores de México* (Ciudad de México), 3 (1928), p. 6.

88 OBREGÓN SANTACILIA, Carlos, “Del pintor y el arquitecto”, *Ars* (México), 4 (1942), pp. 71-72.

89 ROSELL, Guillermo y CARRASCO, Lorenzo, “Editorial”, *Espacios* (Ciudad de México), 1 (1948), s/p.



Fig. 13. *Ciencia para la Paz*. Rosendo Soto. 1952-1953. Auditorio 'Alfonso Caso' (Universidad Nacional Autónoma de México, UNAM). Ciudad de México



Fig. 14. *Ciencia para la Paz, detalle*. Rosendo Soto

de manifiesto que se hacía necesaria una edificación acorde a las nuevas tecnologías que “se sumara al cemento, al acero, al cristal, a los plásticos, los materiales creados por la química orgánica moderna que sean susceptibles de ser empleados en la pintura mural, en la escultura monumental, para la policromía de los edificios, etc.”⁹⁰.

Para Siqueiros, las nuevas tecnologías podrían aplicarse a la producción de una “plástica integral”, en la que colaborasen artistas y arquitectos; una integración que consideraba característica de los periodos florecientes del

90 SIQUEIROS, David Alfaro, “Hacia una nueva plástica integral”, *Espacios* (Ciudad de México), 1 (1948), s/p.

arte occidental, y que hasta el momento la sociedad “liberal” había despreciado con el precepto del “individualismo”. No obstante Siqueiros, abogaba por que la “sociedad nueva que surge ante nosotros” sea cada vez más una sociedad colectivista capaz de llevar a cabo dicha integración⁹¹.

Bajo estos planteamientos, el fundador del recién creado Taller de Integración Plástica, Chávez Morado, negociaría con las instituciones gubernamentales y con la nueva burguesía adinerada espacios en los edificios de nueva construcción para realizar pintura mural. Era la época en que México iniciaba un importante desarrollo económico, especialmente en la capital de la nación y en las zonas industriales, en vías a construir un país moderno, pero manteniendo sus señas de identidad tradicionales; se construían nuevos recintos universitarios, hospitales, presas, puentes, carreteras y se creaban multitud de empresas manufactureras para la exportación de productos a Estados Unidos.

En el campo artístico, se realizaban exposiciones de arte mexicano que viajaban al extranjero, Europa y Estados Unidos, aprovechando la valoración internacional de los muralistas y otros pintores; gracias todo a ello, se obtuvo una importante ayuda gubernamental para la integración plástica y para el TIP. Chávez Morado reclutaría a los graduados de las escuelas de Bellas Artes para una formación complementaria teórico-práctica, con el fin de integrar las artes figurativas en la arquitectura moderna con los criterios de monumentalidad, expresividad y función pública⁹². El referente de Chávez Morado y sus alumnos serían las obras de integración plástica llevadas a cabo en Europa por Le Corbusier y Walter Gropius, y en México las obras arquitectónicas que integraban otras artes, como las de Juan O’Gorman⁹³ o José Villagrán García⁹⁴.

Chávez Morado y Rosendo Soto realizarían un importante trabajo de pintura mural en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), exactamente en el Auditorio “Alfonso Caso”, entre 1952 y 1953. El primero con su obra “La ciencia y el trabajo”⁹⁵ y Rosendo Soto con “Ciencia para la Paz” (Fig. 13 y 14).

91 SIQUEIROS, David Alfaro, “Hacia una nueva plástica integral” ...

92 CHÁVEZ MORADO, José, “Qué es el Taller de Integración Plástica”, *Revista FNAP* (Ciudad de México), 4 (1953), p. 12.

93 Casa-estudio de Diego Rivera y Frida Kahlo (Ciudad de México, 1929-1931), Biblioteca Central de la UNAM (Ciudad de México, 1950-1956), etc.

94 Escuela de Arquitectura de la UNAM (Ciudad de México, 1951-1952; obra en colaboración), y otras.

95 “La ciencia y el trabajo, uno de los grandes murales de CU” (Fundación UNAM); disponible: <https://www.fundacionunam.org.mx/donde-paso/la-ciencia-y-el-trabajo-uno-de-los-grandes-murales-de-cu/>



Fig. 15. *Transformación del Tepeyac*. Rosendo Soto y Jorge Best. 1956.

El TIP participaría en la integración plástica del edificio de la Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas (SCOP, Ciudad de México, 1953; ahora, Secretaría de Comunicaciones y Transportes), con Chávez Morado, Rosendo Soto, Jorge Best Berganzo, Juan O’Gorman, y otros, llevándose a cabo trabajos en cerámica, vitrales, textiles, ebanistería y mosaico. Destacaría la decoración mural realizada en piedra de color natural y la ornamentación con los llamados “mosaicos mexicanos”, realizados con piedras policromas de distintas partes del país, para formar imágenes de alta expresividad.

Rosendo Soto llevaría a cabo en la SCOP un mural, con esta técnica, titulado “Intercambio de productos”⁹⁶ (también llamado, “Campesinos y obreros”) y posteriormente, en colaboración con Jorge Best, el titulado “Transformación del Tepeyac”⁹⁷ (Hacienda Pasquel, San Luis de Potosí, 1956) (Fig. 15). Este último mural cobra una importancia singular por su significado político, materiales utilizados y dimensiones. Se realizó como un homenaje familiar a Jorge Pasquel (Veracruz, 1907-1955), empresario mexicano de éxito

96 CRESPO, Miguel, “Sistema de O’Gorman salva los murales de la STC de demolición”, *La Razón de México*, 8 de octubre de 2017; disponible: <https://www.razon.com.mx/cultura/sistema-ogorman-salva-los-murales-la-sct-demolicion/>

97 PADRÓN, Javier, “Los murales de la mansión de Jorge Pasquel”, *Revista La Corriente*, 12 de febrero de 2014; disponible: <http://revistalacorriente.com.mx/los-murales-de-la-mansion-de-jorge-pasquel/>



Hacienda Pasquel. San Luis de Potosí (México). Fotografía Fred Calderón

muerto en accidente aéreo. Pasquel había adquirido, en 1946, una hacienda destinada a coto de caza, denominada Santo Domingo (después llamada Tepeyac) situada en un terreno desértico, cerca de Ciudad del Maíz (San Luis de Potosí), que transformaría en una hacienda agrícola muy productiva, con un conjunto de edificaciones de tipo funcionalista y todo tipo de servicios para sus empleados, realizando importantes inversiones en el terreno y dando trabajo a buen número de trabajadores, en un lugar hasta entonces infértil y despoblado. Este mural monumental, de cuarenta y cinco metros de largo por siete de alto, realizado con teselas al modo de mural veneciano, muestra las tres etapas por las que pasó la hacienda: un coto de caza en el desierto, su transformación en explotación agrícola y sus resultados en cuanto a la mejora de condiciones de vida de la población de la zona. Se interpreta⁹⁸ como “el triunfo del progreso” sobre la naturaleza inhóspita, de “la civilización contra la barbarie”, lo que reflejaría la idea imperante en México en aquel momento: un nuevo país naciente al progreso⁹⁹.

Regresando al TIP, este sufriría pronto distintas transformaciones en objetivos y maneras de trabajar, pasando a ser en 1961 una escuela de artes-

98 NOYOLA, Inocencio, “Mural en ‘El Tepeyac’, Jorge Pasquel”, *Instituto Potosino de Bellas Artes*; disponible: <https://www.youtube.com/watch?v=Cly8fuzPzMs>

99 Este mural de Rosendo Soto y Jorge Best se encuentra actualmente en condiciones de semiabandono, requiriendo importantes medidas de conservación.

nías y artes aplicadas, de la que pronto se desligaría la sección de restauración y conservación. Muchos artistas nacionales y extranjeros aprendieron la técnica del mosaico mexicano de teselas en el TIP; una técnica que se llevó a distintos países, con el distintivo “mexicano”, especialmente a Cuba, a donde llegó de manos del artista Salvador Almaraz¹⁰⁰.

5. FRENTE NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS (1952-1962)

El Frente Nacional de Artes Plásticas (FNAP) fue un colectivo de artistas que vino a unir a la segunda generación de la Escuela Mexicana de Pintura, que mantenía los ideales vasconcelistas en cuanto a un arte público capaz de elevar el nivel espiritual de los hombres uniendo valores locales y universales¹⁰¹, con el llamado movimiento de “La Ruptura” (1952-1965)¹⁰², que optaba por una creación al margen del arte figurativo de los “grandes muralistas”, todavía dominante a inicios de la década de 1950.

De acuerdo con sus organizadores –Rosendo Soto, Manuel Echaury y otros¹⁰³– se trataba de constituir un frente amplio capaz de vincular, a los artistas de izquierdas con los de la burguesía progresista acercando, a su vez, a los miembros de “La Ruptura” hacia posiciones conjuntas en defensa de la tradición plástica mexicana: “defender el arte verdaderamente nacional, impulsar el desarrollo de las mejores manifestaciones del arte en nuestra época y estar siempre con las luchas del pueblo mexicano por su independencia nacional”¹⁰⁴.

Sus objetivos prioritarios eran netamente profesionales; tanto de tipo económico, lo que afectaba a la mayoría de los artistas –no se disponía de los necesarios espacios expositivos para la difusión de las obras–, como de tipo

100 LÓPEZ OROZCO, Leticia, “Salvador Almaraz y su epopeya mural”, *Crónicas (Revistas UNAM)*, 14 (2010), pp. 96-107 disponible: <http://www.revistas.unam.mx/index.php/cronicas/article/view/24573/23154>

101 Véase, COLEBY, Nicola, “La construcción de una estética: el Ateneo de la Juventud, Vasconcelos y la primera etapa de la pintura mural posrevolucionaria 1921-1924” (Tesis de Maestría. Universidad Nacional Autónoma de México), 1985; disponible: https://ru.dgb.unam.mx/handle/DGB_UNAM/TES01000053745

102 Entre los que cabe destacar a José Luis Cuevas, Beatriz Zamora, Manuel Felguérez, Enrique Echeverría, Pedro Coronel, Héctor Xavier y otros, con una tendencia artística que se apartaba de la figuración realista, con distintos estilos incluyendo la abstracción y el surrealismo. Véase, FELGUÉREZ, Manuel, “La Ruptura: 1935-1955”, *Imágenes. Revista del Instituto de Investigaciones Estéticas (Universidad Nacional Autónoma de México)*, 13 de octubre de 2017; disponible: http://www.revistaimagenes.esteticas.unam.mx/la_ruptura

103 Amador Lugo, Ignacio Márquez Rodiles, Miguel Salas Anzures y Francisco Dosamantes.

104 Primera Asamblea Nacional de Artes Plásticas (Palacio de Bellas Artes, Ciudad de México, 12 de mayo de 1952).



Fig. 16. *Los abogados*. Alfredo Zalce. 1952. Colección particular. San Antonio (Texas, Estados Unidos)

formativo en relación con los artistas jóvenes –no existían suficientes escuelas de artes y oficios en la República–; todo ello supondría una colaboración con los poderes estatales. No obstante, el FNAP supo mantenerse con cierta independencia respecto al Estado, desarrollando buena parte de sus actividades y arte público –pintura mural y escultura monumental– a través de patrocinadores privados, especialmente sindicatos¹⁰⁵.

Algunos artistas del FNAP participarían la Exposición de Arte Mexicano (Palacio de Bellas Artes, Ciudad de México, 1953-1954), que mostraba diversos aspectos del arte nacional, desde las realizaciones indígenas hasta obra de aquel momento; en la sección de arte contemporáneo contaría con una amplia muestra mural de Orozco, Rivera, Siqueiros y Tamayo. A menor escala, exponían otros pintores como Alfredo Zalce, que presentó una obra de crítica social, muy significativa por lo inusual de su tema, “Los abogados” (1952)¹⁰⁶ (Fig. 16), donde de manera metafórica se denunciaba el sistema procesal y judicial.

105 GUADARRAMA, Guillermina U., *El Frente Nacional de Artes Plásticas 1952-1962 (Abrevian Ensayos)*, México D.F., INBA/CENART/CENIDIAP, 2005, pp. 7-9; disponible: <https://docplayer.es/81682999-El-frente-nacional-de-artes-plasticas.html>

106 “Los abogados” (Alfredo Zalce, 1952); disponible: <https://www.christies.com/en/lot/lot-5793843>

La difusión de las obras de los artistas del FNAP se lograría a través de diecisiete exposiciones, incluida una itinerante, entre 1955 y 1956, a través de diversos países de la Europa oriental¹⁰⁷ –Polonia (Cracovia y Varsovia), Bulgaria, Rumania, Checoslovaquia, Alemania oriental, Yugoslavia, Hungría y la URSS– además de Noruega y Finlandia, en las cuales Rosendo Soto actuaría como coordinador de organización junto al promotor cultural Ignacio Márquez Rodiles, ambos también comisarios de la exposición en Polonia y Bulgaria. En la presentación en Sofía (Bulgaria), Rosendo Soto declararía que el arte mexicano contemporáneo era una manifestación cultural del pueblo en la que expresaba “sus sentimientos, sus intereses, sus dolores y alegrías y se dan a conocer los héroes y los caudillos de su historia nacional, y los episodios de la lucha popular para alcanzar la justicia y el bienestar social”¹⁰⁸.

Bajo esta idea, el FNAP había invitado a participar en la gira a todos los artistas mexicanos, con independencia de tendencia estética o política, con la condición de presentar obras con un marcado carácter nacional, es decir, “paisaje, tipos humanos, problemas sociales y costumbres de México y de su pueblo”¹⁰⁹; participarían desde alumnos de Bellas Artes a maestros consagrados, como Diego Rivera con su mural “Gloriosa Victoria”¹¹⁰ (1954, Museo Pushkin, Moscú), en el que denunciaba la invasión de Guatemala por Estados Unidos en 1954, para proteger los intereses de la compañía bananera “United Fruit Co.”. Por su parte, Siqueiros envió su obra “Nuestra imagen actual”¹¹¹ (Museo Arte Moderno/INBA, Ciudad de México, 1947); de Orozco se envió “Las soldaderas”¹¹² (Museo Arte Moderno/INBA, Ciudad de México, 1926).

El último hito del FNAP fue la creación, en julio de 1956, de una galería de arte propia, con el fin de establecer unas bases económicas para el colectivo con independencia de las fuentes de financiación estatales. Sería

107 Se exhibieron 102 pinturas y dibujos, 300 piezas de obra gráfica y fotografías, presentando las corrientes básicas de arte mexicano desde 1921. Una muestra de ello llegaría posteriormente a China: Pekín, Shanghai y Guangzhou (1956). Véase, GUADARRAMA, Guillermina U., “El Frente Nacional de Artes Plásticas (1952-1962)” ..., pp. 13-16.

108 Citado por, GUADARRAMA, Guillermina U., *El Frente Nacional de Artes Plásticas...*, p. 15.

109 Según hicieron constar en un documento escrito los organizadores, Rosendo Soto e Ignacio Márquez Rodiles, en 1956 (Carpeta FNAP, Archivo CENIDIAP/INBAL, Ciudad de México); citado por GUADARRAMA, Guillermina U., *El Frente Nacional de Artes Plásticas...*, p. 14.

110 “Gloriosa Victoria” (Diego Rivera, 1954); disponible: https://pushkinmuseum.art/data/fonds/europe_and_america/j/0000_1000/zh_3768/index.php?lang=en

111 Secretaría de Cultura (México), “Nuestra imagen actual” (David Alfaro Siqueiros, 1947); disponible: <https://mexicana.cultura.gob.mx/es/repositorio/resultados?word=nuestra+imagen+actual>

112 Secretaría de Cultura (México), “Las soldaderas” (José Clemente Orozco, 1926); disponible: <https://mexicana.cultura.gob.mx/es/repositorio/resultados?word=las+soldaderas>

la “Galería de Artistas Mexicanos Unidos”, donde Alfredo Zalce expuso su obra al menos en dos ocasiones. Pero ya, en ese momento, la FNAP había comenzado a diluirse. En noviembre de 1957 se celebró su última Asamblea Nacional. El continuismo de los modelos del muralismo, especialmente de Diego Rivera, anclados en la década de 1920, desencadenaría su decadencia, al obviar otras tendencias estéticas, y perseverar en la utopía de que el arte figurativo de temática nacionalista y espíritu revolucionario –sublimación del indigenismo, del campesinado, de los obreros y los héroes de la patria– era un medio imprescindible para la difusión ideológica en vías de alcanzar la justicia, igualdad social y mejores condiciones de vida para el pueblo.

FUENTES

- Archivo Francisco Reyes Palma (Ciudad de México), Estatutos del Taller de Gráfica Popular aprobados en Asamblea General del TGP en Ciudad de México el 17 de marzo de 1938; disponible: <https://icaa.mfah.org/s/es/item/826866#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-1517%2C0%2C5582%2C3300>
- Cartel/Manifiesto del Pueblo de Soconusco (Ángel Bracho, México, 1938); disponible: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/711613>
- CENTRE POMPIDOU (Bibliothèque Kandsinsky, Archives et Documentation), “Fonds Taller de Gráfica Popular, 1937-1960”, disponible: <https://archivesetdocumentation.centrepompidou.fr/cdc.html>
- “Chóferes contra ‘camisas doradas’ en el Zócalo de la Ciudad de México, noviembre de 1935” (Alfredo Zalce, 1947); disponible: <https://collections.lacma.org/node/207592>
- “Clásicos de arquitectura: Museo Anahuacalli/Diego Rivera”; disponible: <https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/719694/clasicos-de-arquitectura-museo-de-anahuacalli-slash-diego-rivera>
- “De Tepic”, *El Imparcial* (Ciudad de México), 27 de marzo de 1905, p. 2; disponible: <http://www.hndm.unam.mx/consulta/busqueda>
- “Declaración de Principios del Taller de Gráfica Popular” (México D.F., 1945), *Colecciones Digitales de Nuevo México*, Museo de Arte de la Universidad de Nuevo México, Estados Unidos, ref. 96.22.85; disponible: <https://nmdigital.unm.edu/digital/collection/artmuseum/id/65/>
- El nazismo. La mujer en la sociedad nazi (Cartel de Alfredo Zalce para publicitar los “Encuentros organizados por la ‘Liga Procultura alemana’ –8ª conferencia, por la Dra. Matilde Rodríguez Cabo– sobre la situación de la mujer); disponible: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/746756>
- En el nombre de Cristo... (Leopoldo Méndez, México, Editorial Gráfica Popular, 1939); disponible: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/747951>
- Escándalo. Zócalo de la Ciudad de México. Chóferes contra camisas doradas (Mánel Montes de Oca, 1935), Ciudad de México, Colección Fundación Televisa, ref. 11,10, FT_2006_01_004_09.
- Escuelas, caminos, presas (Alfredo Zalce, ca. 1950), Museo Colección Andrés Blais-

- ten (Ciudad de México); disponible: <https://museoblaisten.com/Artista/480/Alfredo-Zalce>
- Estampas de la Revolución Mexicana (Taller de Gráfica Popular,), México D.F., La Estampa Mexicana, 1947; disponible: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/714128>
- “Hace 65 años. Julius y Ethel Rosenberg, idealismo y traición”, *La Vanguardia* (Barcelona), 19 de junio de 2018; disponible: <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1953/06/19/pagina-22/32799698/pdf.html>
- INSTITUTO NACIONAL DE ESTUDIOS POLÍTICOS, “El analfabetismo en México 1895 al año 2000”, México, 2021; disponible: <http://www.inep.org/Efemerides/4Abril.html>
- “La calle lee...”, *Mañana* (Ciudad de México), 382 (1950), p. 36.
- “La ciencia y el trabajo, uno de los grandes murales de CU” (Fundación UNAM); disponible: <https://www.fundacionunam.org.mx/donde-paso/la-ciencia-y-el-trabajo-uno-de-los-grandes-murales-de-cu/>
- La URSS defiende las libertades del mundo ¡Ayudémosla! (Alfredo Zalce, México, 1941); disponible: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_2008-7073-10
- Las luchas sociales del Estado de Puebla; disponible: https://www.mural.ch/index.php?kat_id=w&id2=4617
- Los abogados (Alfredo Zalce, 1952); disponible: <https://www.christies.com/en/lot/lot-5793843>
- “Los murales del Auditorium Emiliano Zapata” (1936), *International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts, Houston* (ICAA); disponible: <https://icaa.mfah.org/s/es/item/759462#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-1827%2C-8%2C6202%2C3666>
- Mujer leyendo un diario (Alfredo Zalce, 1941), Museo del Estanquillo (Ciudad de México); disponible: <http://museodelestanquillo.com/Unpaseo/obra/mujer-le-yendo-un-diario/>
- Murales del Centro Escolar Revolución; disponible: <https://www.reconociendo-mexico.com.mx/murales-del-centro-escolar-revolucion/>
- “Museo Anahuacalli, arquitectura”; disponible: <http://museoanahuacalli.org.mx/museo/edificio/>
- Pintura mural José Luis Soto en el Palacio de Gobierno de Tepic; disponible: <https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/fotografia%3A49207>
- Quitemos la venda (Alfredo Zalce, ca. 1950-1960); disponible: <https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/155667>
- “Retrato de la burguesía” (David Alfaro Siqueiros, Josep Renau, Miguel Prieto, Luis Arenal y Antonio Pujol, h. 1939); disponible: <https://www.sme.org.mx/mural.html>
- “Rosenberg Fund for Children. Call to Artist for 25th Anniversary”; disponible: <https://www.rfc.org/calltoartists>
- Secretaría de Cultura (México), “Las soldaderas” (José Clemente Orozco, 1926); disponible: <https://mexicana.cultura.gob.mx/es/repositorio/resultados?wor->

- d=las+soldaderas
- Secretaría de Cultura (México), “Nuestra imagen actual” (David Alfaro Siqueiros, 1947); disponible: <https://mexicana.cultura.gob.mx/es/repositorio/resultados?word=nuestra+imagen+actual>
- Secretaría de Educación Pública (México), “Histórica de libros de primaria: Generación 1960, Mi libro de primer año”, *Comisión Nacional de Libros de Texto Gratuitos (SEP)*; disponible: <https://historico.conaliteg.gob.mx/H1960P1ES002.htm>
- ¡Victoria! (Ángel Bracho, México, 1945), *The Art Institute of Chicago*; disponible: <https://www.artic.edu/artworks/146780/victory>

BIBLIOGRAFÍA

- ALVA DE LA CANAL, Ramón, “La escultura en México”, *¡30-30! Órgano de los pintores de México* (Ciudad de México), 3 (1928), pp. 6-7.
- ANGUIANO, Raúl; ARENAL, Luis; GUERRERO, Xavier y MÉNDEZ, Leopoldo, “La España de Franco. 15 litografías”, México, Taller de Gráfica Popular, 1938; disponible: <https://www.fulltable.com/VTS/t/ttf/tgp/franco/a.htm>
- ARENALES, Ricardo, “Afirmación preliminar”, *El Porvenir* (Monterrey, República Mexicana), 1 (31 de enero de 1919), p. 2.
- ARENALES, Ricardo, “El Hambre y la Desnudez de las Clases Humildes deben tener un Próximo Fin”, *El Porvenir* (Monterrey, República Mexicana), 1 (31 de enero de 1919), p. 1.
- AZUELA, Alicia, “Public Art. Meyer Schapiro and Mexican Muralism”, *Oxford Art Journal*, 17/1 (1994), pp. 55-59; disponible: <https://www.jstor.org/stable/1360475>
- AZUELA, Alicia, “Militancia política y labor artística de David Alfaro Siqueiros. De Olvera Street a Río de la Plata”, *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México*, 35 (2008), pp. 124-125; disponible: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-26202008000100004
- BARTRA, Roger, *La jaula de la melancolía. Identidad y metamorfosis del mexicano*, Ciudad de México, Grijalbo, 1987.
- BUCHENAU, Jürgen, “México y las cruzadas anticomunistas estadounidenses, 1924-1964”, *Secuencia. Revista de Historia y Ciencias Sociales*, 48 (2000), pp. 225-254.
- CALDERÓN, Martha C., “José Vasconcelos. Diferencia y continuidad del proyecto de nación”, *Revista Digital Universitaria* (RDU-UNAM), 5 (2018), pp. 1-12; disponible: <https://www.revista.unam.mx/2018v19n5/jose-vasconcelos-diferencia-y-continuidad-del-proyecto-de-nacion/>
- CHARLOT, Jean, “Prólogo”, en ZALCE, Alfredo, *Estampas de Yucatán*, México, La Estampa Mexicana, 1946; disponible: <https://www.fulltable.com/VTS/t/ttf/tgp/yuctn/a.htm>
- CHÁVEZ MORADO, José, “Qué es el Taller de Integración Plástica”, *Revista FNAP* (Ciudad de México), 4 (1953), p. 12.
- COLEBY, Nicola, “La construcción de una estética: el Ateneo de la Juventud, Vasconcelos y la primera etapa de la pintura mural posrevolucionaria 1921-1924” (Tesis de Maestría. Universidad Nacional Autónoma de México), 1985; disponible:

- https://ru.dgb.unam.mx/handle/DGB_UNAM/TES01000053745
- CRESPO, Miguel, "Sistema de O'Gorman salva los murales de la STC de demolición", *La Razón de México*, 8 de octubre de 2017; disponible:<https://www.razon.com.mx/cultura/sistema-ogorman-salva-los-murales-la-sct-demolicion/>
- CRUZ PORCHINI, Dafne, "Los frescos de las vitaminas de Ángel Bracho: el tema y la lectura", *Crónicas (Revista UNAM)*, 5-6 (2003), pp. 71-82; disponible: <http://www.revistas.unam.mx/index.php/cronicas/article/view/17202/16370>
- FELGUÉREZ, Manuel, "La Ruptura: 1935-1955", *Imágenes. Revista del Instituto de Investigaciones Estéticas (Universidad Nacional Autónoma de México)*, 13 de octubre de 2017; disponible:<http://www.revistaimagenes.esteticas.unam.mx/la-ruptura>
- FERNÁNDEZ URBINA, José, "Encuesta sobre el arte en México", *Forma (México)*, 2 (1926), p.7.
- FUENTES ROJAS, Elizabeth, *Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios: una producción artística comprometida* (Tesis doctoral inédita), Universidad Nacional Autónoma de México (Facultad de Filosofía y Letras), 1995; disponible: https://ru.dgb.unam.mx/handle/DGB_UNAM/TES01000228561
- FUENTES ROJAS, Elizabeth, "El Taller-Escuela de Artes plásticas de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios: una producción comprometida (1934-1938)", en AGUIRRE, María Esther (coord.), *Modernizar y reinventarse*, México, IISUE-UNAM, pp. 187-234.
- FUENTES ROJAS, Elizabeth, "Murales de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios en los Talleres Gráficos de la Nación: un historial accidentado", *Crónicas (Revistas UNAM)*, 3-4 (2000), pp. 32-38.
- GIRAUDO, Laura., "Lectores campesinos, maestros indígenas y bibliotecas rurales: Puebla y Veracruz (1920-1930)", en CASTAÑEDA, C., GALVÁN, L. y MARTÍNEZ, L. (coords.), *Lecturas y lectores en la historia de México*, México, El Colegio de Michoacán/UAEMor/CIESAS, 2004, pp. 303-326.
- GONZÁLEZ, Luis, *Los días del presidente Cárdenas*, México, El Colegio de México, 1981.
- GUADARRAMA, Guillermina U., *El Frente Nacional de Artes Plásticas 1952-1962 (Abrevian Ensayos)*, México D.F., INBA/CENART/CENIDIAP, 2005; disponible: <https://docplayer.es/81682999-El-frente-nacional-de-artes-plasticas.html>
- HERNÁNDEZ NAVARRO, Luis, "20 de noviembre: de los 'camisas doradas' al Ejército", *La Jornada (Ciudad de México)*, 20 de noviembre de 2009; disponible: <https://www.jornada.com.mx/2009/11/20/opinion/005a1pol>
- LABORDE, Hernán, "Cinco meses de gobierno cardenista", *Frente a Frente (Ciudad de México)*, 3 (1935), p. 17.
- LIRA, Alba, "La alfabetización en México: campañas y cartillas, 1921-1944", *Traslaciones*, 1/2 (2014), pp. 126-149; disponible: <https://revistas.uncu.edu.ar/ojs/index.php/traslaciones/article/view/247>
- LLAMAS, Saúl A., "Primera huelga pacífica llevada a cabo en Bellavista Nayarit", *El Sol de Nayarit*, 4 de marzo de 2018; disponible: <https://www.elsoldenayarit.mx/cultura/58555-primera-huelga-pacifica-llevada-a-cabo-en-bellavista-nayarit>
- LÓPEZ OROZCO, Leticia, "Salvador Almaraz y su epopeya mural", *Crónicas (Revis-*

- tas UNAM), 14 (2010), pp. 85-110; disponible: <http://www.revistas.unam.mx/index.php/cronicas/article/view/24573/23154>
- MANDEL, Claudia, "Muralismo Mexicano: arte público/identidad/memoria colectiva", *Revista Escena*, 30/61 (2007), pp. 37-54; disponible: <https://idoc.pub/documents/muralismo-mexicano-claudia-mandelpdf-en5k0k0zd1no>
- MARTÍNEZ MOCTEZUMA, Lucía, "Las Misiones Culturales: un proyecto de educación y salud en el medio rural mexicano del siglo XX", *Revista Hispano-Americana de Patrimonio Histórico-Educativo* (Campinas), 3 (2016), p. 101-116.
- MORAGA, Fabio, "Jaime Torres Bodet y la permanencia del 'espiritualismo' en el sistema educativo mexicano, 1921-1964", *Cuadernos Chilenos de Historia de la Educación*, 10 (2018), pp. 144-173.
- MORAGA, Fabio, "Educación y paz: de la Revolución Mexicana a las campañas de alfabetización de la UNESCO, 1921-1964", *Cuadernos Chilenos de Historia de la Educación*, 13 (2020), pp. 66-85; disponible: <https://historiadelaeeducacion.cl/index.php/home/article/view/6>
- MRAZ, John, "Nacho López y la mexicanidad", *Luna Córnea*, 31 (2007), pp. 165-177; disponible: https://issuu.com/c_imagen/docs/lunacornea_31/170
- MULLEN, Chris, "La España de Franco (*Franco's Spain*)" 1938; disponible: <https://www.fulltable.com/VTS/t/ttf/tgp/franco/a.htm>
- NOYOLA, Inocencio, "Mural en 'El Tepeyac', Jorge Pasquel", *Instituto Potosino de Bellas Artes*; disponible: <https://www.youtube.com/watch?v=Cly8fuzPzMs>
- OBREGÓN SANTACILIA, Carlos, "Del pintor y el arquitecto", *Ars* (México), 4 (1942), pp. 71-72.
- OCAMPO, Javier, *José Vasconcelos y la educación mexicana*, *Revista de Historia de la Educación Latinoamericana*, 7 (2005), pp. 139-159; disponible: <https://www.re-dalyc.org/pdf/869/86900707.pdf>
- ORTIZ ÁVILA, Raúl, "Los murales del Auditorium Emiliano Zapata", *El Nacional* (México D.F.), 19 de enero de 1936; disponible: <https://icaa.mfah.org/s/es/item/759462#c=&m=&s=&cv=&xywh=-1521%2C-19%2C4973%2C3666>
- PADRÓN, Javier, "Los murales de la mansión de Jorge Pasquel", *Revista La Corriente*, 12 de febrero de 2014; disponible: <http://revistalacorriente.com.mx/los-murales-de-la-mansion-de-jorge-pasquel/>
- PÉREZ MONFORT, Ricardo, "Down México Way. Estereotipos y turismo norteamericano en el México de 1922", *Patrimonio Cultural y Turismo. Cuadernos*. (CONACULTA, México D.F.), 14 (2006), pp. 14-32; disponible: <https://www.cultura.gob.mx/turismocultural/cuadernos/pdf14/articulo1.pdf>
- RODRÍGUEZ, Antonio, *El hombre en llamas. Historia de la pintura mural en México*, Londres, Thames and Hudson, 1970.
- RODRÍGUEZ MÉNDEZ, María de la Nieves, "Hacia una estética de la heterogeneidad cultural de los grupos artísticos durante el cardenismo. El caso de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (L.E.A.R.), 1934-1938", *Historia 2.0*, 8 (2014), p. 127-137.
- ROSELL, Guillermo y CARRASCO, Lorenzo, "Editorial", *Espacios* (Ciudad de México), 1 (1948), s/p.
- SANTIAGO, José de, *José Chávez Morado. Vida, obra y circunstancias*, Guanajuato, Edi-

- ciones La Rana, 2001.
- SIQUEIROS, David Alfaro, "Hacia una nueva plástica integral", *Espacios* (Ciudad de México), 1 (1948), s/p.
- SIQUEIROS, David Alfaro, "Revisión crítica y autócrata sobre el primer movimiento pictórico mexicano de intención revolucionaria", *Revista de Revistas* (Ciudad de México), 20 de octubre de 1935, p. 6.
- SIQUEIROS, David Alfaro, RIVERA, Diego, GUERRERO, Xavier y otros, "Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos Pintores y Escultores" (1923), Sala de Arte Público Siqueiros (Ciudad de México); disponible: <https://icaa.mfah.org/s/es/item/751080#?c=&m=&s=&cv=&xywh=36%2C170%2C3453%2C2546>
- SPENSER, Daniela y LEVINSON, Bradley, "Relación entre estado y sociedad en el discurso y en la acción: estudios culturales y políticos sobre el cardenismo en México", *Desacatos*, 2 (1999), pp. 122-140; disponible: <http://www.scielo.org.mx/pdf/desacatos/n2/n2a9.pdf>
- TIBOL, Raquel, "Evocaciones con motivo del Salón de Experimentación", *Proceso* (Ciudad de México), 119 (1979), p. 52
- TIBOL, Raquel, *Gráficas y Neográficas en México*, México, Consejo Nacional de Fomento Educativo (Universidad Nacional Autónoma de México, UNAM), 1987.
- ZALCE, Alfredo, *Estampas de Yucatán*, México, La Estampa Mexicana, 1946; disponible: <https://www.fulltable.com/VTS/t/ttf/tgp/yuctn/a.htm>
- ZALCE, Alfredo, "Hoja informativa relativa a la suscripción de la 'Hoja Popular Ilustrada' del Taller de Gráfica Popular", México, Taller de Gráfica Popular, ca. 1938; disponible: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/737901>
- ZAVALA, Adriana, "Una crónica de luz y sombra: la fotografía de Lola Álvarez Bravo", en OLES, James (coord.), *Lola Álvarez Bravo y la fotografía de una época*, México, Editorial RM, 2012, pp. 17-25.

Felipe Berrojo de Isla (1631-1694). Arquitecto del Almirante de Castilla y Maestro General de obras del obispado de Palencia

Felipe Berrojo de Isla (1631-1694). Architect of the Almirante de Castilla and General Master of the Bishopric of Palencia

Celestina LOSADA VAREA

Universidad de Cantabria

Centro Internacional de Estudios Superiores del Español y la Cultura Hispánica (CIESE-Comillas)

Avda. Universidad Pontificia s/n. 39520 - Comillas

losadac@fundacioncomillas.es

ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-9353-9683>

Fecha de envío: 15/09/2021. Aceptado: 22/10/2021

Referencia: *Santander. Estudios de Patrimonio*, 4 (2021), pp. 87-130.

DOI: <https://doi.org/10.22429/Euc2021.sep.04.03>

ISSN 2605-4450 (ed. impresa) / ISSN 2605-5317 (digital)



Resumen: La notable evolución artística del arquitecto Felipe Berrojo de Isla desde el Clasicismo en el que se forma hasta el lenguaje de Barroco que emplea en sus obras de madurez resulta del aprendizaje, desde el oficio de la albañilería, del arte de la cantería y elaboración de trazas a la sombra del trasmerano Jerónimo de Avendaño, maestro veedor de la diócesis palentina. Su reconocimiento profesional como arquitecto del Almirante de Castilla en Medina de Rioseco y Valladolid culminará con su nombramiento como Maestro Mayor del obispado de Palencia (1675), donde deja los primeros ejemplos de exaltación del espacio funerario barroco.

Palabras clave: Felipe Berrojo de Isla; Barroco; Arquitectura; Almirante de Castilla; Benedictinos; Arte funerario; Medina de Rioseco; obispado de Palencia.

Abstract: The notable artistic evolution of the architect Felipe Berrojo de Isla from the Classicism in which he was trained to the baroque language that he uses in his mature works is the result of learning, from the trade of masonry, the art of stonework and the elaboration of traces to the shadow of the trasmerano Jerónimo Avendaño, Stonework Master of the Diocese of Palencia. His professional recognition as an architect of Almirante de Castilla in Medina de Rioseco and Valladolid will culminate in his appointment as General Master of the Bishopric of Palencia (1675), where he leaves the first examples of exaltation of the baroque funerary space in Castile.

Keywords: Felipe Berrojo de Isla; Baroque; Architecture; Admiral of Castile; Benedictines; Funeral art; Medina de Rioseco; Bishopric of Palencia.

1. INTRODUCCIÓN. LA CONSIDERACIÓN HISTORIOGRÁFICA DE FELIPE BERROJO DE ISLA (1631-1694)

Desde que a fines del siglo XIX José Martí y Monsó¹ diera a conocer los primeros documentos sobre la actividad en Valladolid de Felipe Berrojo de Isla (Paredes de Nava, 1631- Medina de Rioseco, 1694)², los estudios que han tratado algunas de sus intervenciones se han pronunciado con muy distintas consideraciones hacia este arquitecto de origen palentino. Desde entonces, tuvieron que transcurrir casi cuatro décadas para que Esteban García Chico³ publicara nuevos datos biográficos y profesionales sobre este maestro al que ya califica como “uno de los principales iniciadores del estilo barroco en Castilla”⁴.

En 1967 Martín González asocia a este arquitecto el llamado “resurgir del ornato” considerándolo el “introdutor del Barroco en el foco vallisoletano”⁵. Un año después, Tomás Teresa León reivindicaba al artista como “una figura que pasará a la historia del arte con la aureola de precursor”⁶. Tales consideraciones insertaban la semblanza de Felipe Berrojo de Isla en un contexto clave del arte español, el de la transición desde el Clasicismo al Barroco, en “un nuevo periodo artístico por lo que se refiere a la arquitectu-

1 MARTÍ Y MONSÓ, José, *Estudios histórico-artísticos: relativos principalmente a Valladolid, basados en la investigación de diversos archivos*, Valladolid, Imprenta de Leonardo Miñón, 1898-1901, p. 499.

2 Así lo declara en el pleito que tuvo lugar en 1681 entre la villa de Medina de Rioseco y el almirante por una cuestión relacionada con el abastecimiento de agua al convento de Santa Clara desde la red de caños de la villa, Berrojo declara ser “de edad de 48 años poco mas o menos”; Archivo de la Real Chancillería de Valladolid [en adelante, ARChV], Pleitos [en adelante, Pl.] Civiles, Fernando Alonso (F), Caja 2087, 5, s/f.

3 GARCÍA CHICO, Esteban, “Algunos datos sobre Felipe Berrojo, arquitecto”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* [en adelante, BSAA], 3 (1935), pp. 263-270. GARCÍA CHICO, Esteban, *Catálogo Monumental de la provincia de Valladolid. Medina de Rioseco, I*, Valladolid, 1956, p. 60. GARCÍA CHICO, Esteban, *Documentos para el estudio del Arte en Castilla. 1. Arquitectos*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1940, pp. 183 y 186-214. GARCÍA CHICO, Esteban, *El arte en Castilla. Los templos riosecanos*, Valladolid, 1955, pp. 36, 37, 41 y 46. GARCÍA CHICO, Esteban, *Catálogo Monumental de la Provincia de Valladolid. Medina de Rioseco, T. I.*, Valladolid, Diputación de Valladolid, 1956 (1ª edic.), pp. 37, 52-54, 60 y 103; 1960 (2ª edic.), pp. 57, 71, 100, 106, 114 y 124. Datos recogidos por este autor fueron ampliados en PÉREZ DE CASTRO, Ramón, “Actividad artística y talleres de ensamblaje en Medina de Rioseco (1650-1675). Lucas González”, *BSAA*, 66 (2000), pp. 269-290.

4 GARCÍA CHICO, Esteban, *Documentos...*, p. 186. GARCÍA CHICO, Esteban, *Valladolid. Pa-peletas de Historia y Arte*, Valladolid, 1958, pp. 55-57.

5 MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, *Arquitectura barroca vallisoletana*, Valladolid, Diputación de Valladolid, 1967, pp. 91-98.

6 TERESA LEÓN, Tomás: *Paredes de Nava, villa señorial. Su historia y tesoro artístico*, Palencia, Institución Tello Téllez de Meneses, 1968, p. 131.

ra”, según palabras de Agustín Bustamante García⁷. Afirmaba este autor que, tras el fallecimiento de Francisco de Praves (+1637), no hubo relevo, “nadie de envergadura que haga progresar el estilo que se mantuvo hasta 1660 [...] por inercia”, hasta morir “por consunción; no hay cabezas creadoras, sólo técnicos. Esta situación se mantendrá hasta la aparición de Felipe Berrojo de Isla, que comienza a desarrollar el Barroco en Valladolid”.

Los estudios que a partir de entonces han abordado alguna obra de Felipe Berrojo han ido perfilando su personalidad híbrida entre maestro de albañilería especializado en la ornamentación con yesos y arquitecto, lo cual ha generado ciertas contradicciones a la hora de interpretar el alcance de sus intervenciones.

Fue Ramón Pérez de Castro quien llamó en 2001 la atención sobre esta cuestión declarando que “esta aparente contradicción que ha sido planteada tradicionalmente al estudiar su obra no es tal, sobre todo si tenemos en cuenta que para la decoración de las bóvedas [...] Berrojo deja su ejecución en manos de ensambladores y tallistas, que son precisamente los que incorporan a la arquitectura toda la nueva carga ornamental prechurrigueresca. Berrojo se consolida entonces como un verdadero arquitecto-decorador que dirige un amplio número de maestros autónomos a los que reúne para la realización de obras concretas”⁸ y “plenamente inmerso en un ambiente clasicista” que evoluciona “hacia un sentido más barroco, dentro, sin embargo, de la contención clásica postherreriana”⁹.

No es nuestro propósito repasar todas y cada una de sus obras conocidas, sino poner el acento en aquellas que evidencian el gusto por la novedad en un contexto de pervivencia del arraigo clasicista. Se trata, en realidad, de trazar el crecimiento artístico de este maestro palentino a través de los distintos contextos en los que intervino, de los procesos creativos y redes profesionales en las que se inserta y desde los preceptos clasicistas en los que parece formarse como “maestro de albañilería” hasta la condición de “maestro de arquitectura”¹⁰ que ejercita hasta el fin de sus días.

7 BUSTAMANTE GARCÍA, Agustín, *La arquitectura clasicista del foco vallisoletano (1561-1640)*, Valladolid, Institución Cultural Simancas, 1983, p. 15.

8 PÉREZ DE CASTRO, Ramón, “Un dibujo de Felipe Berrojo para la portada de San Benito de Sahagún”, *De Arte*, 1 (2002), p. 79.

9 PÉREZ DE CASTRO, Ramón, “Un dibujo...”, p. 77. Reproducimos en estas páginas el dibujo dado a conocer por este autor (Fig. 2).

10 Así se le declara en el pleito que entabla con los herederos del obispo Moratinos Santos en 1687. ARChV, Pl. Civiles, Alonso Rodríguez (Olv.), Caja 25, 8, Legajo [en adelante, Leg.] 572, f. 26v.

2. SUS INICIOS PROFESIONALES EN CARRIÓN DE LOS CONDES Y SU VINCULACIÓN CON LA CANTERÍA TRASMERANA

Para abordar el inicio de progresión artística de Felipe Berrojo de Isla (1631-1694) es de obligada referencia el único estudio monográfico que se le ha dedicado a este arquitecto, lamentablemente aún sin publicar, pese a las importantes aportaciones documentales que ofrece sobre su vida y su producción artística. Nos estamos refiriendo a la memoria de licenciatura de María Ángeles Casado Izquierdo¹¹ (Universidad de Valladolid, 1987), que recoge la actividad y trayectoria de este maestro en sus distintas etapas profesionales y el conjunto de sus obras, dispersas por el obispado de Palencia, Sahagún (León), Zamora y Valladolid.

Las primeras líneas de este completo trabajo refieren su principal propósito: “dar vida al nombre de un artista del que se tenía noticia, pero se ignoraba la trascendencia de su obra”. Así, documentaba ya esta autora los primeros datos conocidos sobre la actividad de Berrojo en la villa de Carrión de los Condes y su arcedianato (1652- 1662), en una primera etapa profesional en la que aparece vinculado a la red artística generada en torno al maestro trasmerano Jerónimo de Avendaño, maestro veedor de obras del obispado de Palencia y “la figura más destacada del panorama artístico palentino de mediados del siglo XVII”¹², bajo cuya sombra inicia Berrojo su carrera en solitario en 1654, con tan solo 23 años de edad y se convertirá en “uno de los arquitectos castellanos más influyentes en Castilla durante la segunda mitad del siglo XVII”¹³.

Las primeras intervenciones documentadas de Berrojo de Isla lo sitúan avecindado en Carrión de los Condes y vinculado profesionalmente a la red artística que protagoniza el taller de cantería trasmerano liderado por Andrés de Zorlado Rivero († 1655) y su cuñado, Jerónimo de Avendaño, Maestro Mayor y veedor de obras del obispado de Palencia (1658-1664)¹⁴. A este

11 CASADO IZQUIERDO, M^a de los Ángeles, *El arquitecto Felipe Berrojo de Isla (1628-1694)*, Memoria de Licenciatura inédita, Universidad de Valladolid, 1987. Agradecemos al Dr. Jesús Urrea su amabilidad al proporcionarnos la consulta de este trabajo realizado bajo su dirección. Recoge esta autora toda la actividad artística de Berrojo de Isla en Carrión de los Condes, Sahagún, Medina de Rioseco, y otros puntos de la diócesis de Palencia y Valladolid, con muchas aportaciones documentales que, si bien entonces eran inéditas, más recientemente han sido dadas a conocer en otras publicaciones.

12 CASADO IZQUIERDO, M^a de los Ángeles, *El arquitecto...*, p. 6.

13 GARCÍA GARCÍA, Lorena, *Evolución del patrimonio religioso en Carrión de los Condes, Palencia, desde la Baja Edad Media hasta nuestros días*, Tesis doctoral inédita, Universidad de Valladolid, 2012, p. 151; disponible: <https://uvadoc.uva.es/handle/10324/3026>

14 En 1649 ya se le convoca como “maestro arquitecto” para la supervisión de la obra de la iglesia de San Pantaleón de Aras (Voto), su lugar de origen, junto con el “maestro de obras

mismo taller pertenecían Diego de Zorlado Rivero (hijo de Andrés de Zorlado), Juan de la Maza (yerno de Avendaño), Andrés Prieto, Pedro y Andrés de Carandil, Domingo Ramos y Sebastián Antón, entre otros. Con ellos participa Berrojo de Isla en distintas obras trazadas o dirigidas por Avendaño¹⁵, dado la notable actividad artística y constructiva que se genera en esta villa durante todo el siglo XVII. La estratégica situación de esta villa palentina como “paso muy común para todos los mercados y ferias de Villalón, Villada, Rioseco, León, Saagún y Zamora y todas las montañas de Aguilar, San Vizente, Arenillas y Santander”¹⁶. Carrión de los Condes era además paso obligado en la principal vía de peregrinación a Santiago de Compostela, lo que explica que en ella se aglutinara el mayor número de parroquias de la diócesis que, a partir sobre todo de mediados de siglo, concitarán la intervención de una red de artistas locales con la que Berrojo de Isla establecerá sólidas relaciones profesionales que se extenderán hasta otros ámbitos de actuación, como Sahagún (León) y Medina de Rioseco (entonces obispado de Palencia).

Junto con el pintor y dorador Diego de Avendaño¹⁷, el maestro de albañilería Julián de León; el maestro de carpintería Francisco Reinaldos¹⁸; el ensamblador Manuel de Salceda y el maestro de cantería Pedro Gómez de

y veedor de las deste arzobispado de Burgos”; Archivo Histórico Provincial de Cantabria [en adelante, AHPC], Prot. Leg. 1188, f. 458v. Sus intervenciones en el obispado palentino se recogen en CASADO IZQUIERDO, M^a de los Ángeles, *El arquitecto...*, pp. 57-59. Más recientemente en GARCÍA GARCÍA, Lorena, *Evolución...*, pp. 133 y 152. Sobre estos maestros trasmeranos que protagonizan la implantación del Clasicismo en la diócesis palentina desde las últimas décadas del siglo XVI véase GONZÁLEZ ECHEGARAY, María del Carmen; ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, Miguel Ángel; ALONSO RUIZ, Begoña y POLO SÁNCHEZ, Julio Juan, *Artistas cántabros de la Edad Moderna. Diccionario biográfico-estadístico*, Santander, Fundación Mazarrasa- Universidad de Cantabria, 1991, pp. 62-65 y 709-711. ALONSO RUIZ, Begoña, *El Arte de la cantería. Los maestros canteros de la Junta de Voto*, Santander, Universidad de Cantabria, 1991. LOSADA VAREA, Celestina, *Catálogo Monumental de Voto, Voto, Ayuntamiento de Voto*, 1997. ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, Miguel Ángel, LOSADA VAREA, Celestina y CAGIGAS ABERASTURI, Ana Isabel, *Los canteros de Cantabria*, Santander, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Cantabria, 2005. LOSADA VAREA, Celestina, “El arquitecto jesuita Juan Fernández de Bustamante (ca.1560-1606) y la iglesia parroquial de Lantadilla”, *BSAA arte*, 83 (2017), pp. 47-70; CAGIGAS ABERASTURI, Ana Isabel, *Canteros de Trasmiera. Historia social*, Santander, Ediciones Universidad de Cantabria, 2018.

15 Con trazas de Avendaño intervino Berrojo en la obra de la capilla funeraria del licenciado Pastor, en la iglesia de Santa María del Camino (Carrión, 1654), junto con el maestro albañil Julian de León. Bajo la dirección del veedor trabajan ambos “maestros de albañilería” en la torre de la parroquial de Santa Ana de Herrera de Pisuerga; CASADO IZQUIERDO, M^a de los Ángeles, *El arquitecto...*, pp. 57-59.

16 GARCÍA GARCÍA, Lorena, *Evolución...*, p. 19.

17 PÉREZ DE CASTRO, Ramón, “Actividad...”, pp. 269-290.

18 GARCÍA GARCÍA, Lorena, *Evolución...*, pp. 52, 56, 58 y 92.

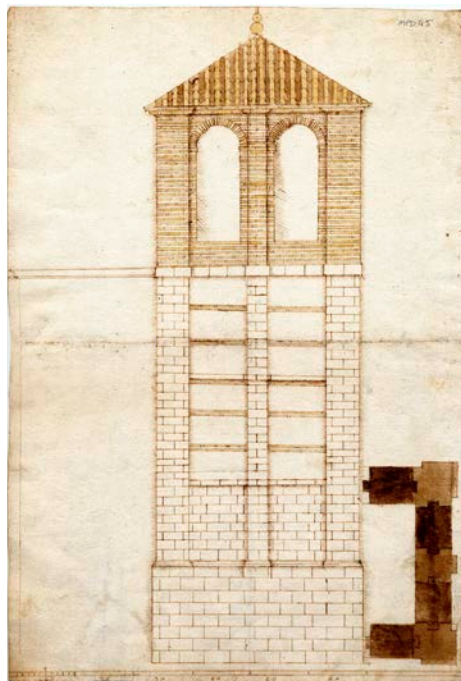


Fig. 1. Traza de la torre de la iglesia de San Julián. Jerónimo de Avendaño. 1657. AHPP, Prot. 5531, s/f

Rebollar¹⁹, entre otros, trabajan con Berrojo en las primeras obras que toma a su cuenta “como maestro principal” y a su cuenta y riesgo²⁰. Así, en 1654, con apenas 23 años, y declarándose “maestro de albañilería”, toma Felipe Berrojo por aprendiz de tal oficio a Juan de León, natural de Carrión e hijo del maestro de albañilería Julián de León con el que compartía obras Berrojo en el entorno de esta villa palentina²¹. El hecho de que cuente con aprendiz significa que ya había emprendido su carrera en solitario, aunque aún par-

19 Desde 1660 y hasta 1663 trabaja este maestro de cantería en la obra de la capilla mayor de la iglesia de Santa Cruz de Medina de Rioseco junto con Francisco Cillero. En la Colegiata de San Luis de Villagarcía de Campos realiza Gómez del Rebollar la traza de la capilla del Sagrario mandada construir por Inés de Salazar, en 1665. KAWAMURA, Yayoi y HEREDIA ALONSO, Cristina, “Nuevas aportaciones sobre la capilla relicario de Villagarcía de Campos (Valladolid)”, *Archivo Español de Arte*, 91/361 (2018), pp. 1-16.

20 En 1656 toma Berrojo por aprendiz “del oficio de albañilería” a Juan León, hijo de su compañero y amigo Julián León (AHPP, Prot. Leg. 5531, f. 142v). CASADO IZQUIERDO, M^a de los Ángeles, *El arquitecto...*, pp. 60-63.

21 CASADO IZQUIERDO, M^a de los Ángeles, *El arquitecto...*, pp. 57-59 y 60-63. El contrato se había formalizado en agosto de 1652, pues en este documento de 1656 se dice que ya han transcurrido cuatro de los cinco años acordados. AHPP, Prot. 5689. Norberto Sandoval y Guevara (1656), fol 587. Ese mismo año acomete la obra de la capilla funeraria del licenciado Pastor de la iglesia de Santa María del Camino de Carrión, con Julian de León, quien “dijo no saber escribir”. Pudo ser esta la razón de que su hijo, Juan de León, se formara con Berrojo en vez de hacerlo con su padre, en “el oficio de albañilería” (AHPP, Prot. Leg. 5531, f. 142v).

tipará en obras diseñadas o dirigidas por el veedor y caracterizadas por el empleo del ladrillo para las fábricas de muros y para las bóvedas tabicadas, jaharradas o revocadas luego con yeso²². (Fig. 1).

En agosto de 1658 actúa como veedor de una obra trazada por Avendaño, la torre de la iglesia de San Julián en Carrión de los Condes²³ acompañado del Maestro Mayor de obras del obispado de Ávila, Francisco Cillero²⁴ nombrado por parte de la iglesia²⁵. Desconocemos si fue esta la primera ocasión de encuentro entre ambos maestros o si hubo otras, pero resulta curioso que fuera Berrojo quien sustituyera a Cillero, en 1664, al frente de la obra de abovedamiento de la iglesia riosecana de Santa Cruz, lo que nos lleva a plantearnos la posibilidad de que dicho relevo se debiera a una relación profesional previa entre ellos.

En 1659 declara Berrojo tener tomada “como maestro principal” la obra y “el edificio que se a de acer de albañería en el conbento de santa maria la real de Aguilar de Campo”²⁶, firmando entonces un acuerdo con Julián de León para realizarla conjuntamente y declarándose ambos “maestros de albañilería”, formando entonces compañía para “todas las obras de albañería que desde oy día en adelante se çieren de cualquier forma que sea así en esta villa como fuera della aunque sea bisto rematarse en qualquiera de los dichos maestros”²⁷.

El cambio de década abrió para Berrojo de Isla nuevas oportunidades. El 6 de abril de 1660 ambos maestros toman a su cargo la obra de la abadía de Santa María de Benevívere de Carrión, para la que fue avalado por otro de sus habituales colaboradores, el maestro de carpintería carrionés, Francisco de Reinaldos²⁸. Al poco tiempo declara Berrojo tener a su cargo “la obra y nuevo cuarto que está dispuesto y trazado con primera y segunda planta” (refectorio y celdas) del convento de San Francisco en Carrión de los Condes,

22 CASADO IZQUIERDO, M^a de los Ángeles, *El arquitecto...*, p. 57.

23 CASADO IZQUIERDO, M^a de los Ángeles, *El arquitecto...*, p. 58. El documento en AHPP, Prot. Caja 5009, ante Laureano García de la Llana (1678-1681), s/f.

24 Sobre Cillero véase MORENO BLANCO, Raimundo y GASCÓN BERNAL, Jesús, “Arquitectura clasicista en Castilla: datos para una biografía de Francisco Cillero (1600/1601-1664)”, *BSAA arte*, 84 (2018): 255-273; MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José (dir.), *Inventario artístico de Palencia y su provincia. T. II*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1980, p. 95.

25 CASADO IZQUIERDO, M^a de los Ángeles, *El arquitecto...*, p. 58. Estos datos han sido posteriormente recogidos por GARCÍA GARCÍA, Lorena, *Evolución...*, p. 69.

26 Identificamos esa obra con la llamada capilla del Santo Cristo que se acababa de construir adosada a la iglesia, de arquitectura totalmente clasicista.

27 CASADO IZQUIERDO, M^a de los Ángeles, *El arquitecto...*, p. 62. Tras haberse rematado en el palentino en cantidad de 300 ducados; AHPP, Prot. Caja 5531, f. 142v.

28 CASADO IZQUIERDO, M^a de los Ángeles, *El arquitecto...*, p. 92.



Fig. 2. Dibujo de la portada del monasterio de San Benito. Felipe Berrojo. 1661. Sahagún (León). AHPP, Prot. 2708, f. 372v

obra que compartiría con el pintor y dorador Diego de Avendaño y el ensamblador Manuel de Salceda²⁹. Es muy probable que estas trazas fueran suyas, siendo, por tanto, su primera intervención como tracista de obra de cantería y no sólo como maestro de albañilería.

En 1661 se reclama su presencia en el monasterio benedictino de San Benito (o San Facundo) en Sahagún (León), para elaborar el proyecto de portería y fachada del monasterio, de la que solo ha sobrevivido su portada³⁰.

²⁹ En 1660, en compañía del pintor y dorador Diego de Avendaño y del ensamblador Manuel de Salceda, entre otros; CASADO IZQUIERDO, M^º de los Ángeles, *El arquitecto...*, pp. 62-63.

³⁰ MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, *Escultura barroca castellana*, Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, 1959, p. 53. HERAS GARCÍA, Felipe, "Felipe Berrojo y la portada de la iglesia del Monasterio de Sahagún", *BSAA*, 36, (1970), pp. 503-505; DOMÍNGUEZ CASAS, Rafael, "Significado de la portada de Felipe Berrojo en el Real Monasterio de San Benito de Sahagún", *Iacobus*, 3-4 (1997), pp. 111-130. DOMÍNGUEZ CASAS, Rafael, "La portada de Felipe Berrojo y la fachada de la portería en el monasterio de San Benito de Sahagún. Estructura e iconografía", *Anales de Arquitectura*, 8 (1998), pp. 45-64. PÉREZ DE CASTRO, Ramón, "Un dibujo...", pp. 75-80. En 1685 realiza Berrojo la obra del monasterio franciscano en esta misma villa leonesa. Véase MARTÍNEZ AGUADO, Inmaculada, "Reformas en el convento de San Francisco de Sahagún (León): una obra con trazas de Felipe Berrojo", *BSAA*, 67 (2001), pp. 213-228. Con

(Fig.2). La labor escultórica que la viste corrió a cargo del montañés Manuel de Agüero, maestro que intervino también en la obra del convento de San Marcos de León, junto con su paisano Dionisio de Pumera, considerado el introductor de la llamada “nostalgia del Plateresco” en Cantabria. Miguel Ángel Aramburu-Zabala³¹ encuentra en esta portada del monasterio benedictino de Sahagún el precedente de las grandes portaladas de Cantabria, en cuanto al empleo de elementos articuladores de los órdenes clásicos (pilastras de fuste acanalado y capitel corintio, alto basamento, arquitrabe de triglifos y metopas, friso y cornisa) y un novedoso repertorio ornamental –casetones decorados con flores en el intradós del arco, tarjetas, guirnaldas de frutas o escudos, etc. Bajo el friso que sostiene el tímpano que la remata, consta la inscripción “FA CIE BAT PHI LIPE BE RO JO” con un compás tallado en la tarjeta central del friso que alude a la condición de “arquitecto” de su artífice. (Fig.3).



Fig. 3. Inscripción en la portada del monasterio de San Benito. Felipe Berrojo. 1662. Sahagún. Foto: Revista IES Sahagún

Elogiaba así Berrojo de Isla la labor intelectual del arquitecto, la del diseño mediante la elaboración de trazas. De las más de una treintena de obras documentadas para las que elaboró sus propios diseños³², sólo ha llegado

un carácter más general y recopilatorio de estudios anteriores, véase HERRÁEZ ORTEGA, M^a Victoria; COSMEN, M^a Concepción; FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Etelvina; VALDÉS FERNÁNDEZ, Manuel; TEIJEIRA PABLOS, M^a Dolores y CAMPOS SÁNCHEZ-BORDONA, M^a Dolores, *Esplendor y decadencia de un monasterio medieval. El patrimonio artístico de San Benito de Sahagún*, León, Universidad de León, 2000.

31 ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, Miguel Ángel, “Los artistas del Barroco en Trasmiera”, *Revista de Estudios Trasmieranos*, 1 (2002), pp. 54-83. Aporta este autor el pleito entre arquitectos y ensambladores del siglo XVIII en su alegato “En favor de los Arquitectos, contra los ensambladores. Caso de derecho”.

32 En el monasterio de Santa María la Real de Aguilar de Campoo; en el convento de Benévivere y en el de San Francisco de Carrión de los Condes; en el monasterio de San Benito de Sahagún; en las iglesias de Santa Cruz y de Santiago en Medina de Rioseco; en las casas del inquisidor Mier de Villada; en las iglesias de la Penitencial de la Pasión y San Lorenzo de Valladolid; en la iglesia de Nuestra Señora de Belén en Carrión; en el convento de Brígidas de Paredes de Nava; en la capilla Gaitán de la iglesia de Tordesillas; en la iglesia de San Francisco y San Ildefonso de Zamora; en el convento de San Francisco de Medina de Rioseco; en las iglesias de Amusco, Astudillo, Herrín de Campos, Villaco, Piñel de Abajo y Peñafiel; en el santuario de Nuestra Señora de la Calle de Palencia; en el convento de San Francisco de Benavente; en la iglesia de Nuestra Señora del Camino de Carrión de los Condes; en la de San Fructuoso de Villada; en el convento de Santa Clara de Medina de Rioseco y en la iglesia de Villalón de

hasta nosotros un dibujo suyo de la portada del monasterio de San Benito de Sahagún, y las tres trazas de planta, alzado y sección que presenta junto con el arquitecto Pedro Ezquerro de Rozas para la iglesia conventual de San Francisco de la villa zamorana de Benavente (1681)³³. El modo de pensar la arquitectura y de representar una idea confiere al arquitecto la facultad de crear, de proponer y, en muchos casos, de imponer. Cuando en 1672 Berrojo de Isla elabora el proyecto para la edificación del convento de Brigidas recién fundado en su villa natal de Paredes de Nava, valora sus propias trazas en 300 reales que debería pagarle “el maestro en quien se rematare la obra”³⁴. Tal declaración implica la distinción de su calidad de tracista frente a la de maestro de obras que ejerce en numerosas ocasiones. Cuando en 1675 se le nombra Maestro Mayor de obras del obispado de Palencia (1675), la elaboración de trazas y proyectos le confiere el poder de imponer un modelo y difundirlo por toda la diócesis, un estilo que hará propio y que ha llevado a algunos historiadores a vincular su nombre con expresiones como el “resurgir del ornato”³⁵ o el “Clasicismo decorado”.

El hecho de que los monjes saguntinos recurran a su maestría para dar las trazas para la obra evidencia el buen hacer que le precede y, sobre todo, su vinculación con la orden. Creemos que hacia 1662, una vez materializada esta obra nueva en el monasterio saguntino, la orden encomendó a Felipe Berrojo de Isla la ampliación y remodelación de otra iglesia monasterial benedictina, la de San Zoilo en Carrión de los Condes. Si en 1666 ya se había construido el tramo de la capilla mayor y el del crucero con su media naranja, podemos datar esta primera fase constructiva entre 1662-63 y 1666, fecha en la que el maestro de cantería Diego de Zorlado Rivero firma el contrato con la comunidad benedictina de San Zoilo para construir los dos últimos tramos de la iglesia y la fachada. La antigua fábrica se iba demoliendo a medida que se avanzaba en la obra³⁶ y, el hecho de que en septiembre de 1664 Berrojo se traslade a Medina de Rioseco para ponerse el frente de la obra de bóvedas de la iglesia de Santa Cruz, pudiera explicar que los benedictinos de San Zoilo formalizaran un nuevo contrato con otro maestro para proseguir

Campos. Además se le atribuyen los diseños de la capilla Salizanes de la iglesia de Santa Cruz en Medina de Rioseco, la fachada barroca del monasterio de San Zoilo y el primer proyecto de renovación de la capilla del *Lignum Crucis* del monasterio de Santo Toribio de Liébana (Cantabria). Como veedor intervino en la obra de la fachada de la iglesia de Nuestra Señora de la Anunciada de Ureña (1677-1678); ARChV, Pl. Civiles, VARELA (OLV), Caja 1960, 8.

33 TOVAR MARTÍN, Virginia, “Proyectos para la iglesia del convento de San Francisco de la villa de Benavente (Zamora)”, *BSAA*, 42 (1976), pp. 463-469.

34 CASADO IZQUIERDO, M^a de los Ángeles, *El arquitecto...*, pp. 88 y 136-140.

35 MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, *Arquitectura barroca...*, p. 91.

36 CASADO IZQUIERDO, M^a de los Ángeles, *El arquitecto...*, p. 61.



Figs. 4 y 5. Fachada y detalle –con San Benito– de la iglesia del Real Monasterio de San Zoilo. Felipe Berrojo de Isla (atrib.). Domingo de Zorlado Rivero. 1666. Carrión de los Condes (Palencia). Fotos de la autora

la obra en junio de 1666. La localización del contrato que firma en esa fecha el “maestro arquitecto” Diego de Zorlado Rivero³⁷, para la “manufactura travaxo ocupación y asistencia conforme lo demuestra la planta y traza que estan echas por el precio plazos y con las calidades y condiciones en que nos fue rematada”³⁸, parece desechar la atribución a Berrojo del diseño de esta fachada barroca, ya enunciada en la publicación dirigida por Martín González³⁹. Sin embargo, varias son las razones que nos llevan a mantenerla. (Fig. 4).

37 GARCÍA GARCÍA, Lorena, *Evolución...*, pp. 154 y 481-482. Desde la villa de Saldaña dará fianzas para la obra Zorlado, declarándose “vecino del lugar de Matienzo en el Valle de Ruesga”. Sobre este maestro véase GONZÁLEZ ECHEGARAY, M^a del Carmen; ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, Miguel Ángel; ALONSO RUIZ, Begoña y POLO SÁNCHEZ, Julio Juan, *Artistas cántabros...*, p. 709.

38 GARCÍA GARCÍA, Lorena, *Evolución...*, p. 154.

39 MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José (dir.), *Inventario artístico de Palencia y su provincia, T. I*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1977, p. 58; ANDRÉS ORDAX, Salvador, *Carrión de los Condes. Iglesia de Santa María del Camino*, Palencia, Diputación Provincial, 1994, p. 33.

Diego de Zorlado Rivero era hijo de Andrés de Zorlado (†1655)⁴⁰ y sobrino de Jerónimo de Avendaño, cabezas del taller con el que Berrojo colabora en sus primeras obras en Carrión de los Condes y su arcedianato. Se refiere la escritura de contrato con este “maestro arquitecto de cantería” quedaba a su cargo, únicamente en su “manufactura travaxo ocupación y asistencia conforme lo demuestra la planta y traza que estan echas por el precio plazos y con las calidades y condiciones en que nos fue rematada”⁴¹. Tal mención pone en duda, en nuestra opinión, que Zorlado fuera el tracista de la obra, como interpreta Lorena García⁴² si no, más bien, el ejecutor material de la misma, realizándola conforme a las trazas y condiciones ya elaboradas, como él mismo declara. El estudio comparativo de estas 21 condiciones con las redactadas por Berrojo para otras obras que él mismo diseña muestra un estilo coincide: idénticas entradillas a cada una de las condiciones (“Yten que obrado lo arriba referido...”), y mismas expresiones (“se caminará con la pared [...] es necesario caminar con dicho lienzo”).

“Yten que en el lienzo de dicha yglesia donde esta la puerta principal de ella en la aria exterior havemos de unir e incorporar un pórtico en la conformidad que la traza demuestra su primer cuerpo de horden dórica que assi esta traçado y el sobre cuerpo corintio y porque lo edificios creados a un tiempo tienen en ssi mas fortaleza pues es necesario caminar con dicho lienzo sobre lo que oy tiene antiguo”.

Se insiste en estas condiciones en su obligación a ajustarse a “la traza” en todos sus detalles, sin que en ningún momento se haga referencia a su autoría en la misma⁴³. Se menciona que se había “agregado” una “planta” a la traza ya existente, conforme a la cual se deduce que se habían construido lo “nuevo”, es decir, el tramo del presbiterio y la media naranja del crucero, debiendo ahora “proseguirse” la obra conforme a ella.

“3. Yten obrado todo lo arriba referido se eligira dicho portico partiendo su execucion en conformidad de la planta que esta agregada a la ynterior de la yglesia repartiendo las pilastras y traspilastras que venga en medio de ellas la puerta antigua que oy tiene de uso la dicha yglesia uniendo lo nuevo con lo viexo [...] prosiguiran el portico de piedra nueva dexando las dos puertas que demuestra la traza [...] dexando los nichos que demuestra asentando los escudos de armas donde la traza demuestra del tamaño y proporción que estan en la dicha traza obrando capiteles alchitrave frisso y cornissa con demuestra la dicha traza [...] hasta la coronación del cornisamento de dicho pórtico que por

40 El testamento de su padre, Andrés de Zorlado, en AHPC, Prot. Leg. 1190, ante Miguel del Río, f. 417.

41 AHPP, Prot. Caja 5701, ante Norberto Sandoval y Guevara, f. 499v; GARCÍA GARCÍA, Lorena, *Evolución...*, p. 154.

42 GARCÍA GARCÍA, Lorena, *Evolución...*, p. 154

43 GARCÍA GARCÍA, Lorena, *Evolución...*, pp. 481-482.

el pitipié se ajustara los pies que tiene de alto en la traza sin quitarla ninguno de los que por ella parezieren porque necesita de ello para su proporzion”.

Su estructura reposa en elementos clásicos –pilastras dóricas de fustre cajeado y orden gigante, para el cuerpo bajo, y de orden corintio y fuste estriado para el alto; hornacinas de medio punto rematadas por frontones, entablamento dórico prominente, remate avolutado– pero su articulación y, sobre todo, los elementos y motivos que la ornamentan, consiguen crear un volumen dinámico de superficies ondulantes y con una apariencia innovadora que anuncia, ya, la implantación de la estética barroca en este foco palentino. (Fig. 5).

No parece descabellado pensar que el propio Berrojo recomendara a Zorlado para continuar la obra, en un momento en el que, como se ha dicho, el palentino iniciaba la que sería su etapa de madurez profesional y vital. Ambos maestros se conocían, habían compartido su pertenencia al mismo taller, bajo la tutela del padre y del tío del trasmerano. Sin embargo, no consta documentada la presencia de Diego de Zorlado en Carrión de los Condes con anterioridad al contrato con el monasterio benedictino, puesto que residía desde hacía mucho tiempo en la villa de Saldaña, desde la que dio fianzas para la obra. Las escasas obras documentadas de Diego de Zorlado Rivero se refieren únicamente, a obras públicas, puentes y calzadas, pero en ninguna de ellas ejerce como tracista. En cambio, consta documentada la buena relación de Berrojo con la comunidad benedictina de San Zoilo, a la que arrendó un tejaz propiedad del monasterio durante cuatro años (1660-1664), muy probablemente por necesidades de las obras que ya tenía entonces a su cargo y las que preveía que estaban por llegar. Conviene mencionar que Berrojo intervino en la obra de la calzada y puente de Carrión que une la villa con las propiedades del cenobio, al tiempo que colaboraba en las obras de las iglesias de San Julián, San Juan y del convento de San Francisco de esta villa al que ya nos hemos referido.

De poder constatarse documentalmente esta hipótesis, ya enunciada por Juan José Martín González⁴⁴, esta sería la primera obra arquitectónica de Felipe Berrojo de Isla conocida hasta el momento en la que emplea una estética barroquizante un tanto alejada del rigor clasicista al que se mantuvo fiel en sus primera etapa profesional, antes de tomar contacto con las corrientes estéticas que insufladas desde la corte iban calando en los focos artísticos de Medina de Rioseco y Valladolid.

44 MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José (dir.), *Inventario...*, II, p. 58 y siguiendo a los autores de este libro, ANDRÉS ORDAX, Salvador, *Carrión de los Condes...*, p. 33.



Fig. 6.
Planta de bóvedas y vista interior de la iglesia de Santa Cruz. Francisco Cillero y Felipe Berrojo. 1664-1667. Medina de Rioseco (Valladolid). Fte. García Chico (1960)

3. EL ASCENSO PROFESIONAL DE BERROJO DE ISLA. DE ARQUITECTO DEL ALMIRANTE DE CASTILLA A MAESTRO GENERAL DE OBRAS DEL OBISPADO DE PALENCIA

Presumiblemente desde Sahagún se trasladaría Berrojo de Isla en septiembre de 1664 a Medina de Rioseco, ciudad de los Almirantes, para ponerse al frente de “la fabrica de las bóvedas altas y baxas de capillas y talla dellas [...] hechas con guarniciones y solo an de llevar faxas con lunetos [...] blanqueado todo de yeso de Madrid”, siguiendo para ello las trazas y condiciones elaboradas por Francisco Cillero († 1664)⁴⁵ y el maestro trasmerano Antonio de Carasa⁴⁶. (Fig. 6).

45 GARCÍA CHICO, Esteban, *Documentos...*, pp. 186-188. Al fallecer Francisco de Cillero, maestro mayor del obispado de Avila que las había iniciado, se reclama a Berrojo para su continuación, firmando el contrato el 24 de septiembre de 1664 y dando carta de pago por haber finalizado “la fabrica de las bóvedas altas y baxas de capillas y talla dellas” el 30 de marzo de 1668. Sobre Cillero véase MORENO BLANCO, Raimundo y GASCÓN BERNAL, Jesús, “Arquitectura clasicista en Castilla...”, pp. 255-273; MÖLLER RECONDO, Claudia y CARABIAS TORRES, Ana María, *Historia de Peñaranda de Bracamonte (1250-1836)*, Salamanca, Diputación de Salamanca, 2003, pp. 301-303.

46 CASADO IZQUIERDO, M^a de los Ángeles, *El arquitecto...*, pp. 67-71. GARCÍA CHICO, Esteban, *Documentos...*, pp. 204-208. Francisco Cillero y su hijo Carlos, trabajan junto con Carasa en la capilla mayor y en el inicio de la cubrición de las naves desde agosto de 1663. Erróneamente atribuyó García Chico a Berrojo las condiciones dadas por sus predecesores en la obra. GARCÍA CHICO, Esteban, *Catálogo Monumental...*, p. 60. Carasa firma trazas en 1681 con Tejedor Lozano y con Francisco Casuso para la iglesia conventual de San Francisco de los condes duques de Benavente (Zamora).

Se iniciaba así la que consideramos su etapa de madurez artística y vital al frente de las grandes fábricas de la villa⁴⁷, como arquitecto del X Almirante de Castilla y VI duque de Medina de Rioseco⁴⁸, Juan Gaspar Enríquez de Cabrera (1664-1691) y situándose a la cabeza de una red artística que dirige “a la manera de un arquitecto-decorador aunando lo arquitectónico, la talla decorativa o la policromía”⁴⁹. Ciertamente, desde su llegada a Medina de Rioseco ocupa Berrojo una posición de privilegio que le permite participar del flujo e intercambio artístico que deriva del encuentro en estas obras de talleres locales con otros de procedencia salmantina, vallisoletana o madrileña, así como de personalidades concretas que sin duda introducen en este foco ciertas directrices estilísticas con anterioridad a la presencia de Berrojo. Nos estamos refiriendo al Maestro Mayor del obispado de Ávila, Francisco Cillero, con el que había coincidido el palentino en 1658, y al tracista jesuita Pedro Matos con cuyas trazas intervino en aquel obispado. No descartamos que la relación profesional de ambos arquitectos condicionara, de algún modo, que fuera Berrojo de Isla quien sustituyera a Cillero al frente de estas fábricas riosecanas tras su repentino fallecimiento aquel verano de 1664.

Una influencia decisiva para Berrojo de Isla fueron destacados maestros de cantería de origen montañés formados en los talleres de cantería trasmeranos asentados en la Corte⁵⁰, tales como Antonio de Carasa, Pedro de Nates, Francisco de Naveda, Pedro de Carandil o Pedro Ezquerro de Rozas, con los que colabora en distintos proyectos en la ciudad de los Almirantes y en Valladolid. Allí se integran en las redes artísticas propias del lugar - el pintor Antonio Téllez o los maestros ensambladores Lucas González y,

47 A sus intervenciones en las iglesias de Santa Cruz, Santiago y Santa María de Mediavilla se añaden en Rioseco las obras que realiza Felipe Berrojo en el hospital de *Sancti Spiritus* y Santa Ana, en el convento de San Francisco y en el palacio del Almirante.

48 Nuestro más sincero agradecimiento a María José Amigo, experta en el patrimonio histórico-artístico de Medina de Rioseco que tanto nos facilitó nuestras visitas a las iglesias y nos proporcionó algunas difíciles fotografías con una amabilidad impagable. Gracias igualmente a Marialé, por dedicarnos su tiempo para guiarnos por el convento de San Francisco y su museo.

49 PÉREZ DE CASTRO, Ramón, “Actividad artística...”, p. 280.

50 Nos estamos refiriendo a los talleres liderados por Melchor de Bueras y Gaspar de la Peña, en los que se forman la mayoría de estos maestros trasmeranos activos en los focos de Medina de Rioseco y Villagarcía de Campos; TOVAR MARTÍN, Virginia, *Arquitectura madrileña del siglo XVII*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1983, pp. 367-369. GONZÁLEZ ECHEGARAY, María del Carmen; ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, Miguel Ángel; ALONSO RUIZ, Begoña y POLO SÁNCHEZ, Julio Juan, *Artistas cántabros...*, pp. 492-493. Gaspar de la Peña, “maestro arquitecto y aparejador de las obras del Alcázar de Madrid y Buen Retiro, alarife de dicha villa y de la Real Junta de Aposento”, informaba sobre la obra de la iglesia de Peñaranda de Bracamonte, en la que intervino Francisco Cillero; MÖLLER RECONDO, Claudia y CARABIAS TORRES, Ana María, *Historia...*, pp. 307-308.



Fig. 7. *Bóvedas de la iglesia de Santiago*. Felipe Berrojo. 1667-1673. Medina de Rioseco (Valladolid). Foto: José Carlos Lobo

muy especialmente, Juan de Medina Argüelles⁵¹ –y del ámbito de Carrión– el pintor y dorador Diego de Avendaño⁵², el maestro de carpintería Francisco Reinaldos, el ensamblador Manuel de Salceda y el maestro de cantería Pedro Gómez de Rebollar, entre otros. Con este taller de artistas experimentará el arquitecto palentino las más variadas estructuras de cubrición⁵³, –elípticas nervadas, de arista, vaídas, media naranja sobre pechinas– en las que recrea un repertorio formal y estructural que le permite recrear nuevos escenarios sensoriales y jugar con formas y composiciones cromáticas de estética barroca cuya máxima expresión alcanza Berrojo en las bóvedas de la iglesia de Santiago que toma a su cargo en los inicios de 1667 finalizándolas en 1673, tal y como confirma la ya conocida inscripción situada sobre el arco del coro y realizada por el pintor Antonio Tello: “Maestro Berrojo hizo las bóvedas. Año 1673”⁵⁴. (Fig. 7).

51 GARCÍA CHICO, Esteban, *Catálogo Monumental...*, p. 116.

52 PÉREZ DE CASTRO, Ramón, “Actividad artística...”, p. 273.

53 Cuando se pone al frente de la obra de bóvedas de la iglesia de Santa Cruz, se encuentra una cúpula elíptica recién construida por Cillero para cubrir la capilla mayor, de las mismas características de la que la cubre actualmente. BUSTAMANTE GARCÍA, Agustín, *La arquitectura clasicista...*, pp. 96 y 338.

54 CASADO IZQUIERDO, M^a de los Ángeles, *El arquitecto...*, pp. 79-81. Documenta esta autora la carta de pago que así lo corrobora, datando la presencia de Berrojo en la obra cinco años antes de la fecha dada por García Chico, y seis con respecto a la enunciada por Antonio Casaseca de 1672 que contradice la propia inscripción situada sobre el arco del coro alto: “Maestro Berrojo hizo las bóvedas. Año 1673”; CASASECA CASASECA, Antonio, “Arqui-



Fig. 8. *Cúpula del presbiterio, iglesia de Santiago*. Felipe Berrojo. 1667. Medina de Rioseco (Valladolid). Foto: Asociación Pro Templos

Fig. 9. *Fachada de la iglesia Penitencial de la Pasión*. Pedro Ezquerro de Rozas. 1673. Valladolid. Foto de la autora

Allí entra Berrojo llamado a informar sobre la obra de los tres arcos que el arquitecto trasmerano Pedro de Nates había realizado en la capilla mayor y sobre los que deberían descansar las bóvedas que él mismo se encargará de edificar a partir de ese momento, estableciendo con esta iglesia un especial vínculo profesional y personal⁵⁵. (Fig. 8). El desplome de la torre en 1670 provocó la intervención de Berrojo en su reedificación, tal y como reza en

tectura y Urbanismo en el siglo XVII", en CASASECA CASASECA, Antonio, RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso, MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, URREA FERNÁNDEZ, Jesús; BRASAS EGIDO, Juan Carlos, RUIZ ALCÓN, M^a Teresa, y GALLEGO DE MIGUEL, Amelia, *Historia del Arte de Castilla y León, T.VI. Arte Barroco*, Valladolid, Caja Duero, Junta de Castilla y León, 1997, p. 92. Aporta además esta autora la participación junto a Berrojo, del cantero Francisco López como veedor (AHPV, Leg. 8941, ante Francisco Rodríguez Muñiz, ff. 1014-1016); GARCÍA CHICO, Esteban, *Catálogo de Medina de Rioseco*, p. 189. Fueron sus colaboradores en esta obra el ensamblador Lucas González, el dorador Diego de Avendaño; los entalladores vallisoletanos Jerónimo Rodríguez y Diego de Salcedo, así como los tallistas Agustín de Medina y José Sanchez. PÉREZ DE CASTRO, Ramón, "Actividad artística...", pp. 279-281. Documenta este autor el fallecimiento de Lucas González el 28 de octubre de 1673, mientras trabajaba en las obras de Medina de Rioseco.

55 GARCÍA CHICO, Esteban, *Documentos...*, pp. 209-214. Llegó a ser oficial de su cofradía del Santísimo Sacramento y ordena en su testamento ser enterrado en esta iglesia, junto a los restos de su esposa.

la inscripción de la ventana del lado derecho de la fachada construida por Alonso de Tolosa: *M(A)ESTRO FELIPE Bº AÑO D(E) 1675*⁵⁶.

Tanto en la iglesia de Santa Cruz como en la de Santiago implantó Berrojo un modelo definido por la sucesión de tramos de bóvedas de cañón con lunetos con predominante decoración de yeserías de motivos vegetales de gruesa talla. Ese es el modelo que plantea Berrojo para la fábrica de las bóvedas de la iglesia de San Lorenzo de Valladolid. Ese mismo año, los cofrades de la Penitencial de la Pasión de Valladolid encargan a Felipe Berrojo el proyecto de reedificación de su iglesia, por considerarle el arquitecto “mas insigne que se conoce de su profesión e que no ay otro en esta ciudad de que se pueda fiar”⁵⁷. Había presentado un “dibuxo y traça que demostrava la forma de los arcos y bobedas revestido todo de talla y con sus repisas y cornisamento. Con tanta hermosura que se reconocio que executado abia de ser de las obras mas insignes que se uviessse visto y algunos de los dichos cofrades dijeron que en la misma forma se estaba fabricando la yglesia de Santa cruz de la ciudad de Rioseco y que lo que estaba echo era de mucha hermosura”⁵⁸.

Aunque se ha descartado su autoría en el diseño de la fachada de esta iglesia al documentarse la intervención del montañés Pedro Ezquerria de Rozas⁵⁹ (Fig. 9) sospechamos que pudiera plantearse algún tipo de colaboración entre ambos arquitectos, dado que juntos presentarán las trazas para la iglesia franciscana de los condes de Benavente en 1681. Ciertos elementos ordenadores de este frente de la Penitencial los hallamos en el claustro procesional barroco del monasterio vallisoletano de la Santa Espina cuya ejecución lleva a cabo Felipe Berrojo entre 1668 y 1672⁶⁰. (Fig. 10). Desconocemos si fue Berrojo el autor de las trazas pero todo parece apuntar en este sentido.

56 GARCÍA CHICO, Esteban, “Algunos datos sobre Felipe Berrojo...”, p. 265. GARCÍA CHICO, Esteban, *Documentos...* p. 189. En la ventana moldurada del lado sur se inscribe la fecha “1696” y en el óculo, “1617”.

57 MARTÍ Y MONSÓ, José, *Estudios histórico-artísticos...*, pp. 498-500.

58 MARTÍ Y MONSÓ, José, *Estudios histórico-artísticos...*, pp. 498-500. ÁLVAREZ TERÁN, Concepción, “Papeletas sobre arte barroco en Valladolid: La iglesia penitencial de la Pasión”, *BSAA*, 1-3 (1932-1933), pp. 111-127. GARCÍA CHICO, Esteban, *Documentos...*, pp. 183-185 y 215-216.

59 Se ha malinterpretado el apellido Rozas como Toras (GARCÍA CHICO, Esteban, *Documentos...*, p. 183) y Toros (CASASECA CASASECA, Antonio, “Arquitectura y Urbanismo en el siglo XVII...”, pp. 30 y 32).

60 La noticia inédita fue dada a conocer por CASADO IZQUIERDO, Mª de los Ángeles, *El arquitecto...* p. 82. El documento en AHPV, Prot. Leg. 9430, ante Mateo Díez, año 1668, f. 482v. Poder de la esposa de Berrojo, Ana Rodríguez Ballesteros, otorgado desde Medina de Rioseco y en presencia de su esposo en favor de su esposo, “maestro arquitecto” para que se pudiera obligar “al cumplimiento de la escritura o escrituras que asentare con el real convento de la espina orden de san Bernardo para la obra del nuevo claustro que se a de azer en el dicho



Fig. 10. *Claustro barroco*. Monasterio de la Santa Espina. Felipe Berrojo. 1668-1672. Castromonte (Valladolid).
Foto de la autora



Fig. 11. *Bóveda de la sacristía*. Iglesia de Santa María de Mediavilla. Felipe Berrojo y Francisco de Naveda. 1671. Medina de Rioseco (Valladolid).
Foto: María José Amigo

En esos mismos años diseña la nueva sacristía que los cofrades de la Penitencial le piden que construya, un espacio de planta rectangular cubierto con bóveda elíptica sobre pechinas⁶¹, cuya apariencia barroca acerca mucho su diseño a la que el propio arquitecto acababa de construir con trazas del trasmerano Pedro de Nates para de la iglesia de Santa María de Medina de Rioseco, junto a Francisco de Naveda⁶². (Fig. 11).

convento por el dicho mi marido [...] con las condiciones penas salarios sumisiones y trazas que para la dicha obra se han dado". Dos años después, en 1670, este "maestro arquitecto" hace cuentas con los cistercienses, en cuanto a los gastos ocasionados por "los oficiales que tengo trabajando por mi cuenta en el dicho convento en la obra y fabrica de cantería que en el se esta aciendo".

61 A petición del cabildo en septiembre de 1673. CASADO IZQUIERDO, M^a de los Ángeles, *El arquitecto...*, p. 73. Parece surgir de esta obra una complicidad entre ambos maestros que, en 1681, presentan conjuntamente el proyecto para el convento de San Francisco ante los condes de Benavente; TOVAR MARTÍN, Virginia, "Proyectos...", p. 465.

62 GARCÍA CHICO, Esteban, *Documentos...*, pp. 189-195. Berrojo se comprometía a asistir diariamente a la obra y a entregarla finalizada el 19 de marzo de 1673, cobrando la cantidad total de 100 000 reales, añadiendo el coste de posibles mejoras que pudieran realizarse. Sin embargo, la obra se demoró diez años más, dando los maestros carta de pago el 14 de octubre de 1685 y declarando haber realizado distintas mejoras en la construcción, tanto de la sacristía como del oratorio; CASADO IZQUIERDO, M^a de los Ángeles, *El arquitecto...*, p. 86.

Ese año de 1672 el obispo fray Alonso de Salizanes y Medina⁶³ funda una capilla bajo la advocación de la Purísima Concepción que manda construir en el lado del Evangelio de la iglesia de Santa Cruz en Medina de Rioseco, cuyo diseño se ha atribuido a Felipe Berrojo⁶⁴. De planta rectangular cubierta por bóveda tabicada de arista decorada con yesos y muros cubiertos con pinturas al fresco de iconografía mariana, se ubicaba en el segundo tramo del lado del Evangelio y presidía su muro oeste el cenotafio funerario de traza que acogía el bulto orante de madera del fundador. Se trataba de un arco de medio punto sobre alto basamento, enmarcado por dobles pilastras decoradas y rematado por tímpano partido, todo ello policromado en imitación de jaspes. En el testero de la capilla un retablo barroco de columnas salomónicas tenía a sus pies las sepulturas de los padres del obispo. (Fig. 12).

Es probable que un proyecto similar presentara Berrojo en los primeros días de 1674 para la obra de la capilla del inquisidor Andrés Juan Gaitán y Reguilón obispo de Quito (Ecuador) que se pretendía edificar en la iglesia de San Pedro de Tordesillas⁶⁵. El encargo concitó la presencia de otros maestros que también realizaron sus propias trazas, tales como Gabriel de Alvarado, Manuel de Vega y Juan Tejedor Lozano⁶⁶, por quien se decidieron finalmente los maestros que actuaron en la elección, Nicolás Bueno y Pedro Vivanco, aunque como señalaba Martín González, de todos ellos, el más notable era Berrojo de Isla y, aunque no se ha conservado su diseño, sí lo han hecho las trazas de Alvarado y de Vega, que representan la convivencia de los dos es-

63 La alusión a esta condición en la inscripción que figuraba en el basamento del cenotafio parece confirmar la cronología de esta capilla, entre 1672 y 1675. GARCÍA CHICO, Esteban, *Catálogo Monumental...*, pp. 118-119. Es muy probable que la capilla estuviera ya finalizada antes de que Salizanes partiera a ocupar la sede cordobesa en 1675, donde manda edificar a su costa otro espacio funerario de la misma advocación en la catedral de aquella diócesis; ROMERO TORRES, José Luis, "Pedro de Mena, Pedro Roldán y el concurso artístico de fray Alonso de Salizanes, obispo de Córdoba", *Laboratorio de Arte*, 24 (2012), pp. 251-274. ARANDA DONCEL, Juan, "El fervor inmaculista en la Córdoba de la centuria del seiscientos: la dotación de la octava de la Purísima Concepción por el obispo franciscano fray Alonso de Salizanes", *Boletín de la Real Academia de Córdoba, de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes*, 148 (2005), pp. 9-38.

64 VASALLO TORANZO, Luis, "Felipe Berrojo de Isla", en *Diccionario Biográfico Español*; disponible: <https://dbe.rah.es/biografias/42535/felipe-berrojo-de-isla>. En 1672, siendo obispo de Oviedo, funda y dota el prelado esta capilla, hoy desaparecida.

65 MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, "La capilla de los Gaitán, en Tordesillas", *BSAA*, 39 (1973), pp. 225-244.

66 Aunque no se ha conservado, el estilo de la capilla confirma esta estética como propuesta de Juan Tejedor Lozano, que no estaría muy alejada de la que presentó Berrojo, inspirada en la arquitectura cortesana madrileña para el cierre exterior de la capilla, con chapitel empizarrado y linterna rematada por aguja, bola y cruz.



Fig. 12. *Capilla del obispo Alonso Salizanes. Iglesia de Santa Cruz. Felipe Berrojo (atrib.). 1672-1673. Medina de Rioseco (Valladolid). Fte. GARCÍA CHICO, Esteban, Catálogo Monumental de la Provincia de Valladolid. Medina de Rioseco. T. I, Valladolid, Diputación Provincial, 1960, lám. XCV*

tilos que preconizan la llegada del barroco, el del clasicismo decorado. (Figs. 13, 14 y 15).

Con Juan Tejedor Lozano, Juan de Medina Argüelles y Cristóbal Jiménez formará Berrojo compañía el 20 de agosto de 1675 para la construcción de la cárcel y Archivo de la Real Chancillería de Valladolid, declarándose “maestros de arquitectura” y siguiendo para ello las trazas elaboradas por el maestro de obras vallisoletano Nicolás Bueno⁶⁷. Este acuerdo fue desatendido por Berrojo, Medina y Jiménez, quedando la obra a cargo de Tejedor Lozano y del hermano del ensamblador, Agustín de Medina Argüelles, como “sobrestante”⁶⁸. La necesidad de arreglar cuentas hizo que Tejedor interpusiera pleito contra sus compañeros y estos tuvieron que pagarle ciertas cantidades. Sin duda fueron las muchas ocupaciones que en esos años tenía Fe-

67 MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, *Monumentos civiles de la ciudad de Valladolid*, Valladolid, Diputación Provincial de Valladolid, 1976, p. 19. Cit. CASADO IZQUIERDO, M^a de los Ángeles, *El arquitecto...*, p. 94, nota 1. MARTÍN POSTIGO, María de la Soterraña, *Historia del Archivo de la Real Chancillería de Valladolid*, Valladolid, Librería Clares, 1979, pp. 153-165. CASADO IZQUIERDO, M^a de los Ángeles, *El arquitecto...*, p. 92.

68 Agustín de Medina figura, entre 1670 y 1671, trabajando como “tallista de azer las cuatro tarxetas de las encomiendas que se pusieron en las pechinas de la voveda de el medio:500 reales”. PÉREZ DE CASTRO, Ramón, “Actividad artística...”, p. 280.



Fig. 13. *Traza para la Capilla Gaitán*. Gabriel de Alvarado. 1674. Iglesia de San Pedro, Tordesillas (Valladolid). ARChV, Pl. Civiles, Taboada (OLV), Caja 3033,1/3041,1. Planos y Dibujos, Desglosados, 7

Fig. 14. *Traza para la Capilla Gaitán*. Manuel de Vega. 1674. Iglesia de San Pedro, Tordesillas. ARChV, Pl. Civiles, Taboada (OLV), Caja 3033,1/3041,1. Planos y Dibujos, Desglosados, 9

Fig. 15. *Traza para la Capilla Gaitán*. Manuel de Vega. 1674. Iglesia de San Pedro, Tordesillas. ARChV, Pl. Civiles, Taboada (OLV), Caja 3033,1/3041,1. Planos y Dibujos, Desglosados, 8

lpe Berrojo de Isla como arquitecto del Almirante y como maestro de obras fuera del ámbito vallisoletano lo que le hizo desentenderse del seguimiento de esta obra de Chancillería⁶⁹.

Ese mismo año de 1675, a sus 44 años de edad y en el momento álgido de su carrera profesional, consolidado como arquitecto del Almirante de Castilla⁷⁰ y gozando del prestigio y reconocimiento artístico de su selecta clientela, recibe Felipe Berrojo de Isla, de manos del obispo de Palencia Juan Molino Navarrete, el nombramiento de Maestro Mayor y veedor de las obras

⁶⁹ ARChV, Pl. Civiles, Taboada (F), Caja 3008, 1. Berrojo y Juan de Medina Argüelles acuerdan contratar en la obra al hermano del ensamblador, Agustín de Medina Argüelles, como sobrestante en ella, trabajando a las órdenes de Tejedor Lozano, tal y como consta en las declaraciones y cuentas incluidas en el pleito.

⁷⁰ A sus intervenciones en las iglesias de Santa Cruz, Santiago y Santa María de Mediavilla, se añaden en Rioseco las obras que realiza en el Hospital de Sancti Spiritus y Santa Ana, en el convento de San Francisco de Valdescopezo, por orden del Almirante, y en el palacio residencial que este poseía en la villa, intervenciones para las que Berrojo aportó sus trazas. CASADO IZQUIERDO, M^a de los Ángeles, *El arquitecto...*, pp. 101 y ss.

del obispado⁷¹. El ejercicio de dicho cargo implicaba las labores de supervisar e informar, tasar el alcance de las reparaciones y obras necesarias en los edificios de la diócesis, valorar, elaborar trazas y condiciones e, incluso, ejecutar aquellas obras que en él se rematan, teniendo la facultad de imponer un determinado estilo y difundirlo por el obispado⁷². En el caso de Felipe Berrojo se advierten actuaciones como veedor en las que sus propuestas resultan renovadoras desde un punto de vista espacial y también escenográfico. Conjugó los tramos de bóvedas de cañón con lunetos y decoración de yeserías –para cubrir las naves de iglesias– con estructuras ovaladas, semiesféricas y octogonales para ámbitos centralizados –cruceiros, capillas, sacristías, oratorios, etc.–, cerradas al exterior mediante chapitel de pizarra rematado por linterna octogonal. Una combinación estructural revestida en su interior de un repertorio ornamental contenido, propio del clasicismo decorado y propenso a su evidente barroquización.

A medida que avanza la década de 1670 se hace en Berrojo más evidente la tendencia barroquizante de sus composiciones espaciales. Hacia 1677 diseña y construye la sacristía de la Penitencial de Valladolid, un espacio oval cubierto por bóveda perforada con vanos en sus lunetos. Casi al mismo tiempo construye una cúpula circular sobre pechinas para cubrir el camarín de la iglesia de Belén en Carrión de los Condes⁷³ los abovedamientos de las iglesias de Amusco, Astudillo, Herrín de Campos, convento de las Trinitarias de Valladolid⁷⁴, iglesia de Peñafiel, Villacos, Piñel de Abajo, entre otras de la diócesis palentina. En los inicios de esta década diseña Berrojo el camarín de la Virgen del santuario de Nuestra Señora de la Calle⁷⁵ en Palencia, de planta

71 Así se declara el arquitecto en varias ocasiones, aunque en otras, se intitula “Maestro General de Obras del obispado de la ciudad de Palencia”, como en el pleito de la obra de la capilla del obispo Molino Navarrete de 1682.

72 Sobre esta cuestión LOSADA VAREA, Celestina, *La arquitectura en el otoño del Renacimiento. Juan de Naveda (1590-1638)*, Ediciones Universidad de Cantabria, 2008, pp. 169-173.

73 En su torre habían trabajado algunos de los colaboradores de Berrojo en Carrión, como Bernardo Sánchez, conservándose la traza que consideramos realizada por Jerónimo de Avendaño (AHPP, Sec. M.P.y D., 45 del 14 de junio de 1663) y que reproducimos en estas páginas por mostrar la tipología adoptada por este taller de cantería trasmerano para las torres de la mayor parte de las iglesias en las que intervino el veedor, conforme a una fábrica de ladrillo con lechos de piedra separados por hiladas.

74 GARCÍA CHICO, Esteban, *Papeletas...*, p. 262. No aporta este autor la referencia documental de tal afirmación y creemos que equivoca las referencias cronológicas que refiere respecto de la intervención de Berrojo en la iglesia penitencial de la Pasión.

75 GARCÍA DE LA CUESTA, Timoteo, *El Santuario de Nuestra Sra. de la Calle. Patrona de Palencia*, Palencia, 1951, p. 20. En 1681 concedía limosnas a favor de las obras del santuario el entonces obispo de Segovia, Matías Moratinos. En el Archivo Diocesano de Palencia se conserva la memoria manuscrita en 1680 por este arquitecto sobre la obra de este espacio de planta octogonal cubierto con una bóveda gajonada que se entregaba finalizado en 1681, tras

octogonal cubierto por una bóveda gajonada. La memoria manuscrita por el arquitecto sobre la obra expresa con todo detalle los detalles técnicos que implicaba su diseño⁷⁶. La facultad de diseñar arquitecturas cuya ejecución material recaerá en otros maestros, bajo su dirección y con sus trazas, es la principal tarea a la que se entrega Berrojo a partir de estos años.

Otros proyectos surgen para el arquitecto bajo el patronazgo de Enríquez de Cabrera, tanto en Medina de Rioseco como en Valladolid e, incluso, en Liébana (Cantabria)⁷⁷. En 1677 acude el Almirante ante la Audiencia de la Real Chancillería de Valladolid a solicitar la inspección de su residencia palaciega en Medina de Rioseco por parte de maestros de obras peritos que reconociesen los daños y elaborasen un informe con las obras necesarias para su reparación. Como no podía ser de otro modo, se nombra a Berrojo de Isla y a Francisco de la Torre para la inspección e informe, adjudicándose finalmente la ejecución material de la obra al arquitecto palentino⁷⁸. Al mismo tiempo, se había solicitado la intervención de Felipe Berrojo en la elaboración de trazas para la obra de reedificación de la capilla de la Tercera Orden del monasterio de San Francisco de Valdescopezo en Medina de Rioseco, fundación de los Enríquez de Cabrera⁷⁹. En medio del pleito en el que derivaría la obra (1677), los daños que un incendio causa en la torre del monasterio requirieron de nuevo la intervención del arquitecto en 1679.

4. EL INFLUJO DEL ESTILO DE MADRID EN LAS ÚLTIMAS OBRAS DE BERROJO

Desde los primeros años de la década de 1680 encontramos a Berrojo inmerso en una convulsa actividad creativa que proyecta hacia Medina de Rio-

ser decorado con pinturas alusivas a los milagros de la Virgen.

76 Archivo Diocesano de Palencia, Provisorato, Palencia, Santuario de Nuestra Señora de la Calle, año 1680.

77 LOSADA VAREA, Celestina, "El proceso constructivo de la Capilla del *Lignum Crucis* del Real Monasterio de Santo Toribio de Liébana (Cantabria)", *BSAA arte*, 86 (2020), pp. 225-251; disponible: <https://doi.org/10.24197/bsaaa.86.2020.225-251>. Véase el trabajo más extenso en LOSADA VAREA, Celestina, *El esplendor del Barroco. La capilla del Lignum Crucis del Real Monasterio de Santo Toribio de Liébana*, Santander, Universidad de Cantabria (en prensa).

78 CASADO IZQUIERDO, M^º de los Ángeles, *El arquitecto...*, pp. 95-96. Berrojo se queda con la obra por la cantidad de 3000 ducados. Actualmente tenemos en prensa un artículo al respecto.

79 GARCÍA CHICO, Esteban, "Algunos datos...", p. 69; GARCÍA CHICO, Esteban, *Documentos...*, pp. 199-200; CASADO IZQUIERDO, M^º de los Ángeles, *El arquitecto...*, pp. 101-102, el documento en 243-250 [AHPV, Prot. 8952, ante Francisco Rodríguez Muñiz, f. 173v]. En 1677 declara tener pleito con la cofradía a cuenta de la obra. Ese mismo año tuvo lugar un incendio en la torre del monasterio cuya reconstrucción recaerá en Berrojo en 1679 por traspaso de Manuel de Estrada.

seco, Valladolid, Palencia y Zamora. En sus propuestas se observa una tendencia a la monumentalidad en sus interiores y a la creación de armónicos ambientes sensoriales mediante un sabio equilibrio de volúmenes, formas y cromatismos. Se permite jugar con distintas estructuras de cubrición, especialmente en los espacios centralizados en los que opta por la bóveda vaída o la media naranja sobre pechinas, decoradas en su calota con yesos y tarjetas, rameados y guirnaldas de frutas, incluso, columnas salomónicas⁸⁰. En su apariencia externa, la mirada se vuelve, cada vez con más insistencia, hacia la arquitectura cortesana madrileña. Así, para cubrir el crucero de la iglesia conventual franciscana de Sahagún menciona explícitamente este arquitecto a la obra del alarife madrileño Juan de Torija⁸¹, al disponer que

“se an de cerrar las bobedas en la forma que la planta demuestre todas tavecadas y dobladas con ladrillo y el yesso puro con advertencia que la primera que haze el cruzero contra la rexa a de ser media naranxa en obalo perfecto como la planta lo demuestra cerrando sus pechinas de ladrillo y yesso macizos los dos tercios y el otro con una asta de yesso asta liberar con las formas de los quatro arcos cincelados por la vuelta oval y enrasados y nivelados se forjaran [...] y por la otra parte concaba se javara toda la media naranxa se corra su anillo a torno como lo enseña Torixa con un perfil y compuesto de miembros de todo arte y ajustamiento de medidas ansi en ellos como en las proporciones y alquitrabe frisso y cornisa”⁸².

En 1681, Felipe Berrojo y el arquitecto montañés Pedro Ezquerro de Rozas firman conjuntamente las tres trazas que presentan ante los condes de Benavente para la iglesia conventual franciscana que pretenden reedificar en su villa zamorana⁸³. De nuevo coincide Berrojo con Juan Tejedor Lozano que presentó trazas para la obra, como también las presentaron los arquitectos montañeses Juan de Setién Güemes, Antonio de Carasa y Francisco Casuso.⁸⁴ Las trazas elaboradas por Berrojo y Ezquerro –planta, alzado y sección (Figs.

80 En esos inicios de década proyecta Berrojo, como maestro mayor diocesano, un espacio de planta octogonal cubierto por una bóveda gajonada para el camarín para la Virgen en el santuario de Nuestra Señora de la Calle y también la media naranja que cubre el oratorio de la iglesia de Belén en Carrión de los Condes; GARCÍA DE LA CUESTA, Timoteo, “El Santuario de Ntra. Sra. de la Calle de Palencia”, *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, 31 (1971), pp. 39-192.

81 TORIJA, Juan de, *Breve tratado de todo genero de bobedas asi regulares como yrregulares execucion de obrarlas y medirlas con singularidad y modo moderno obseruando los preceptos canteriles de los maestros de Architectura*, Madrid, por Pablo del Val, 1661, Capítulo VI, ff. 14-16v.

82 MARTÍNEZ AGUADO, Inmaculada, “Reformas...”, pp. 213-228.

83 TOVAR MARTÍN, Virginia, “Proyectos...”, pp. 463-469. Señala con acierto esta autora que la planta, alzado y sección firmadas por Berrojo y Ezquerro son las que muestran mayor monumentalidad y riqueza artística.

84 Todos ellos habían presentado al mismo tiempo sus diseños para el panteón que querían construir los condes en esta villa zamorana.

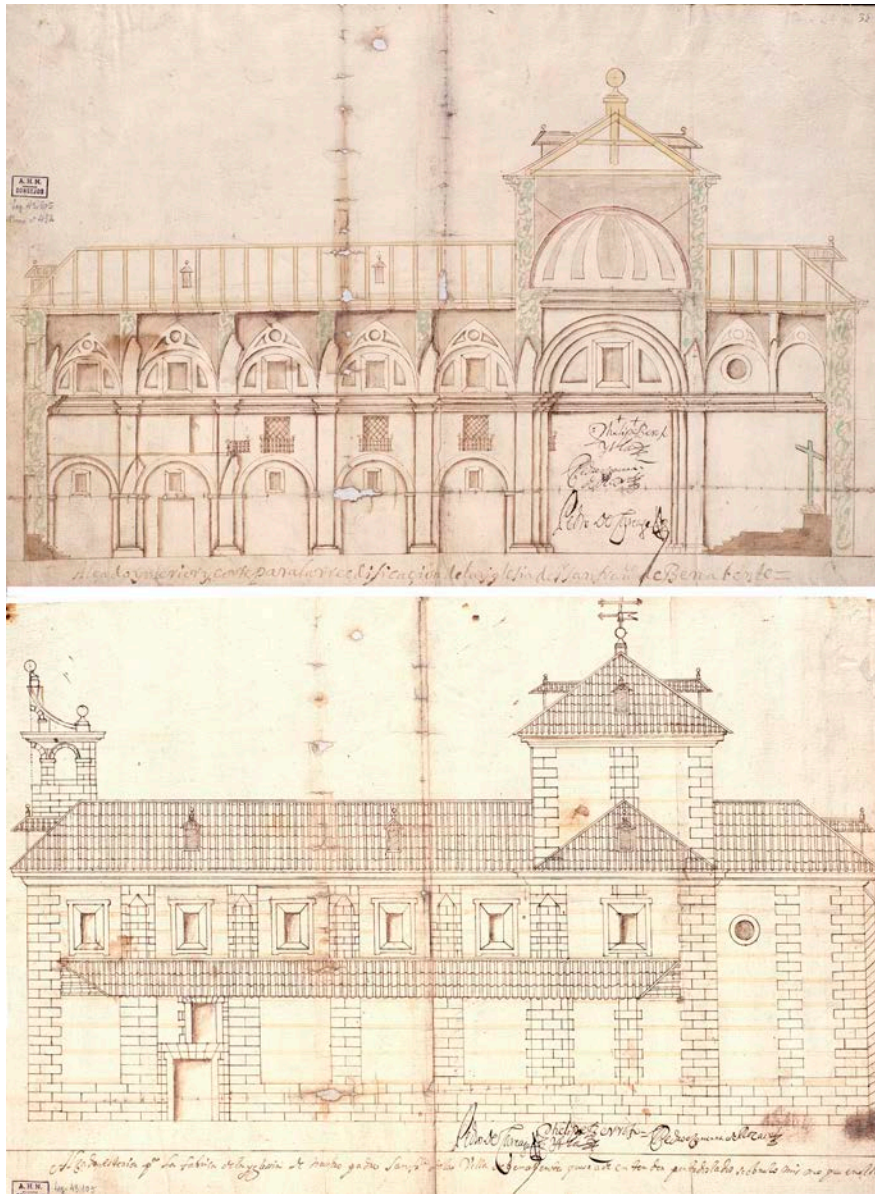


Fig. 16. Sección interior de la iglesia. Felipe Berrojo de Isla y Pedro Ezquerro de Rozas. 1681. Convento de San Francisco de Benavente (Zamora). Ministerio de Cultura y Deporte. AHN, CONSEJOS, MPD. 432

Fig. 17. Alzado exterior de la iglesia. Felipe Berrojo de Isla y Pedro Ezquerro de Rozas. 1681. Convento de San Francisco de Benavente (Zamora). Ministerio de Cultura y Deporte. AHN, CONSEJOS, MPD. 431

16 y 17)– delatan la monumentalización espacial que rige el proyecto y la magnificación de los interiores mediante el juego de alturas y de volúmenes para compartimentar el espacio y la elección de un sistema de iluminación interior absorbido por Berrojo del diseño del arquitecto trasmerano Felipe la Cajiga para la iglesia de Santa Cruz de Medina de Rioseco, a su vez derivado de la catedral vallisoletana, termales dispuestos en dos fajas, la inferior para iluminar las capillas y la superior, sobre el entablamento, para iluminar la nave, creando con ello impactantes escenografías. Así, la elevación del presbiterio mediante seis gradas que lo separan de la nave, la cubierta ochavada de la capilla mayor y el tramo de bóveda de cañón con lunetos, que antecede a la cúpula con linterna que debía cerrar el crucero, resuelven la solución de abovedamiento que proyectó Berrojo poco después, para la capilla mayor de la iglesia de Santa María del Camino en Carrión y para la iglesia de San Fructuoso de Villada, construida para don Matías Moratinos Santos como renovadora solución en la integración de un espacio funerario privado en el ámbito de la cabecera del templo.

4. 1. La exaltación del espacio funerario barroco. Las capillas de los obispos Molino Navarrete (Carrión de los Condes) y Moratinos Santos (Villada) en Palencia

Como tracista, arquitecto y veedor realizará también en esta década de 1680 los dos proyectos barrocos más espectaculares desde un punto de vista escenográfico, las capillas funerarias de los obispos de Palencia y de Oviedo en las capillas mayores de las iglesias de sus localidades de origen, Carrión de los Condes y Villada, ambas bajo la advocación de Nuestra Señora, de ahí el empleo del orden corintio y la presencia de la “jarra de azuzenas de medio relieve que las armas de nuestra señora”⁸⁵.

El 8 de enero de 1682 iniciaba Felipe Berrojo el proceso de reedificación de la capilla mayor de la iglesia parroquial de Santa María del Camino de Carrión de los Condes que implicó la destrucción del antiguo ábside románico y el refuerzo de la torre que, a modo de cimborrio, se levantaba sobre el crucero del edificio⁸⁶. La obra se promueve para ubicar en este espacio la capilla funeraria del obispo, don Juan del Molino Navarrete, quien solicitará le sea concedido el patronazgo en 1684, una vez finalizada la obra⁸⁷. (Fig. 18).

85 Condiciones para la capilla de Moratinos en la iglesia de San Fructuoso de Villada; ARChV, Pl. Civiles, Alonso Rodríguez (Olv.), Caja 25, 8, Leg. 572, ff. 28-48v.

86 MARTÍNEZ GONZÁLEZ, Rafael Ángel, “El obispo de Palencia Fray Juan del Molino y la capilla mayor de la iglesia de Santa María de Carrión de los Condes”, *PITTM*, 56 (1987), pp. 249-275.

87 En 1684 estaba finalizada la capilla y se procedía a encargar el retablo mayor de la misma



Figs. 18 y 19. Capilla del obispo Juan del Molino Navarrete y nicho funerario. Felipe Berrojo de Isla. 1682-1685. Iglesia de Nuestra Señora del Camino. Carrión de los Condes (Palencia). Fotos de la autora

El retablo mayor que cubre el testero enfatiza el carácter monumental de esta capilla magnificado con la cúpula que cubre su tramo centralizado. Los muros se cubren con pinturas al fresco que se complementan con la policromía que decora los nichos funerarios, el entablamento y las bóvedas.

La capilla mayor de esta iglesia se estructura en dos tramos separados por sendos arcos de intradós cajeado que apean en pilastras encapiteladas por el entablamento de orden corintia que recorre los muros laterales acentuando la sensación de profundidad de este espacio, articulado mediante ovas, denticulos y cornisa, adaptado todo a friso acapitelado. Una solución similar la incluye Serlio en su *Libro III* como detalle del entablamento utilizado para el Arco de Septimio Severo de Roma⁸⁸.

En las condiciones que este maestro general de obras del obispado palentino redacta para esta capilla, casi idénticas a las del proyecto Moratinos

al ensamblador de Villada, Santiago Carnicero, sufragado por el obispo Molino Navarrete, solicitando entonces el patronazgo sobre este espacio.

88 SERLIO, Sebastiano, *Tercero y Cuarto Libro de Arquitectura*, [traducción de Francisco de Villalpando], Toledo, Juan de Ayala, 1552, Libro III, Lám. CXIII. Describe Serlio unos arcos de triunfo en Roma cuyo ornamento “no se conforma con la doctrina de Vitruvio” y en los que sus arquitectos se tomaron “más licencia que devieran”.

en Villada, se evidencia el sentido barroco de magnificación del espacio de celebración eucarística, al disponer que “el presbiterio y capilla se allen asistidas de la luz necesaria [...] así para la frecuencia de los oficios divinos, como para el goço de la fabrica”, elevándolo, con respecto al resto de la nave, mediante las “tres gradas que demuestra la planta, de buena piedra, con bo-cel, filete y escocia la grada de la umillacion”⁸⁹.

Se dispone la cubrición mediante bóveda de cañón “por lunetos” en el tramo del presbiterio que “se guarnecerá de molduras y cogollos de talla en la misma forma, ermosura y perfección que el arte diere de sí”. Y en la media naranja que cubre el tramo centralizado de esta capilla mayor “se forjaran las vasas aticurgas y colunas salomónicas tobadas al tercio de liso (...) y dichos capiteles an de ser corintios muy vien arpadas sus oxas y buscados los perfiles de su arquitectura y las colunas se rebestiran de vastagos, oxas, frutas y racimos”. Esta cúpula que apoya en pechinas decoradas con los escudos de armas del fundador articula su calota en ocho gajos decorados por motivos ornamentales realizados en yeso entre los que figuran roleos vegetales y hojarasca entrelazados y separados por ocho columnas salomónicas de “capiteles corintios” y “vasas aticurgas”, propias del orden corintio, revestidas de “vástagos oxas, frutas y racimos”⁹⁰. (Fig. 19).

En los muros laterales se abren dos nichos funerarios de idéntica traza clasicista con decoración prechurrigueresca. El del lado del Evangelio acoge el bulto orante labrado en madera del fundador, bajo arco de medio punto flanqueado por pilastras sobre zócalo y abultadas ménsulas. Se flanquea el nicho con pilastras y se remata por frontón partido que acoge el escudo de armas del obispo Molino Navarrete. Los motivos ornamentales que visten las pilastras delatan la traza del arquitecto palentino: trenzas con guirnaldas de frutas sobre detalle dentado, fruteros en su remate y pieza armera. (Fig. 19).

Este mismo proyecto, con idéntica distribución espacial y similar programa ornamental lo aplicará Felipe Berrojo en 1687, para la capilla funeraria del obispo de Segovia Matías Moratinos Santos (1687-1691)⁹¹, inserta en la capilla mayor de la iglesia parroquial de San Fructuoso, en su villa natal de Villada (Palencia). Dos años antes, el abad del monasterio de San Francisco de Sahagún, mayordomo principal de la iglesia, le había encargado al veedor la traza para el convento de Sahagún de cuya ejecución material se encarga-

89 MARTÍNEZ GONZÁLEZ, Rafael Ángel, “El obispo...”, p. 264.

90 MARTÍNEZ GONZÁLEZ, Rafael Ángel, “El obispo...”, p. 265.

91 Don Matías Moratinos Santos fue antes obispo de Lugo (1664-1669), después de Astorga (1669-1672) y finalmente de Segovia, donde fallece un 2 de octubre de 1682. Poco después, sus herederos contratan la obra de la capilla funeraria con Felipe Berrojo, como Maestro Mayor y veedor del obispado palentino, el 11 de abril de 1687.



Fig. 20. *Capilla del obispo Matías Moratinos Santos.* Felipe Berrojo de Isla. 1685-1691. Iglesia de San Fructuoso en Villada (Palencia). Foto de la autora

rá Pedro de Vivanco⁹². Resulta muy significativa esta relación profesional y artística entre ambos arquitectos, pues había dirigido Vivanco la obra de la iglesia de San Albano o de los ingleses de Valladolid –planta oval octogonal cubierta con bóveda barroca de lunetos y yeserías– siguiendo trazas de Pedro Matos y el hermano Bautista (1671-79)⁹³.

92 MARTÍNEZ AGUADO, Inmaculada, “Reformas en el convento...”, pp. 213-228. En el documento de condiciones recogido y transcrito por esta autora (pp. 219-226) se remata la obra en Pedro de Vivanco, Maestro Mayor del obispado de Osma y vecino de Valladolid, en 9700 reales, tras hacer baja sobre la postura de 10 600 reales de vellón hecha por el propio Berrojo.

93 MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, *Arquitectura...*, pp. 98-106. Después vendría su intervención en el monasterio *Domus Dei* de La Aguilera, de planta octogonal y cierre exterior al estilo de la arquitectura cortesana madrileña a la que con tanta fijación mirará Berrojo a partir de 1680.



Fig. 21 y 22. *Cúpulas de las capillas Molino Navarrete y Moratinos Santos*. Felipe Berrojo de Isla. Iglesias de Nuestra Señora del Camino (Carrión de los Condes) y San Fructuoso (Villada). Fotos de la autora

En su testamento (1694)⁹⁴, declaraba el arquitecto palentino que se le debían 500 reales por “la obra de San Fructuoso de la dicha villa de Villada” que ordenaba cobrar de Francisco de Carrión, canónigo de la catedral de Segovia y testamentario del obispo Moratinos (Fig. 20). La historia de este proceso constructivo la encontramos en el pleito interpuesto por el arquitecto en 1690 contra los testamentarios del obispo, su sobrino Miguel Moratinos, canónigo magistral de la catedral segoviana y el canónigo de la misma, Francisco Carrión⁹⁵. A estos les había manifestado el prelado, poco antes de fallecer “que distribuyesen asta en cantidad de cinco mil ducados de bellon en la edificazion de la capilla maior de la yglesia parrochial de San Fructuoso desta dicha villa para adorno del Sacramento y su bendita madre”, ajustándose tras el óbito como testamentarios

“con el reberendísimo Padre Abad del real monasterio de san Benito de la billa de Sahagun, cura mayor de dicha yglesia [...] en que dicho Phelipe Berrojo Ysla aia de azer la dicha capilla maior ab fundamentis y a toda costa a su cuenta y riesgo en conformidad de las condiciones questan firmadas de los otorgantes y del presente escribano en precio y cuantia de cinquenta y cinco mil reales de vellón que dicho don Miguel le a de pagar en conformidad de las referidas condiciones”⁹⁶.

Se compromete Berrojo a asistir a la obra “personalmente tres días en cada semana por el tiempo que durare”, recibiendo “500 maravedís de sa-

94 GARCÍA CHICO, Esteban, *Documentos...*, pp. 209-214.

95 ARChV, Pl. Civiles, Alonso Rodríguez (Olv.), Caja 25, 8, Leg. 572, ff. 1-157v. Transcribimos en el apéndice documental las condiciones redactadas por Felipe Berrojo para la obra de la capilla, incluidas en la documentación del pleito.

96 ARChV, Pl. Civiles, Alonso Rodríguez (Olv.), Caja 25, 8, Leg. 572, f. 26.

lario por cada día de los que en ella se ocupare con los de la yda estada y vuelta con mas la perdida que ubiere en dicha obra". Bernabé de la Vega, maestro de cantería natural de Pámanes (Junta de Cudeyo) y su cuadrilla de oficiales serán los encargados de su manufactura. Se trataba de regularizar el espacio de cabecera *ab fundamentis* para acondicionar en ella el monumento funerario del obispo, siguiendo para ello las trazas –planta y perfiles– y condiciones elaboradas por este “maestro de arquitectura vecino de la ciudad de Medina de Rioseco”⁹⁷. De la lectura de estas condiciones insertas en el pleito que mantuvo el arquitecto con los herederos y albaceas del obispo, entre 1687 y 1691, se deduce que Berrojo hizo un proyecto muy similar, casi exacto, al que había realizado para la capilla del obispo Molino unos años antes, incluso es posible que las trazas fueran las mismas, con ligeras variaciones. (Figs. 21 y 22).

Al igual que en Carrión, se abren en los muros laterales de esta capilla de Villada sendos nichos abiertos en arco de medio punto entre pilastras cajeadas y decoradas con mascarones, lazos trenzados, guirnaldas de frutas, frutero, habitual repertorio ornamental de Berrojo, todo ello labrado en yeso. El bulto orante del fundador, esculpido en madera, muestra menor abigarramiento formal que el que se observa en la figura del obispo Molino Navarrete, con un mayor naturalismo en rostro, manos y pliegues del ropaje. (Fig. 23).

Desprovista de la decoración pictórica que cubre los muros de la capilla carrionesa y sus elementos estructurales, en Villada, el repertorio iconográfico y decorativo se concentra en sus bóvedas y en el intradós del arco total, especialmente en la cúpula. Perforada en su remate con linterna –tal y como lo había planificado Berrojo para la capilla Molino Navarrete que finalmente quedaría ciega– la entrada de luz cenital resalta los motivos decorativos de yeserías con que se decora la calota de cúpula, todos ellos muy similares en ambos casos: ocho columnas salomónicas “a cinco vueltas o seis si la tocaren ejecutando sus basamentos aticargos y capiteles corintios rebistiendoles de bastigos futas y tulepanes todo executado con arte y Primor y los ocho intermedios marcados con su moldura corrida enterrajada y ocho subientes de talla como demuestra el perfil”⁹⁸. Para su cierre exterior, de nuevo vuelve Berrojo su mirada hacia la arquitectura madrileña

“que los tejados que cubren la media naranja no an de cubrir la linterna antes si sus quatro angulos sean de formar su armadura contra una caja reduzida a ochavo en el corriente que al arte le toca fortificaciones y ajustamento de cortes sobre can (¿?) armadura en ochavo sea de armar el pedrestal con ocho pilastras con basa y sota y asi alquitrabe friso y cornisa ocho ventanas

97 ARChV, Pl. Civiles, Alonso Rodríguez (Olv.), Caja 25, 8, Leg. 572, f. 26v.

98 ARChV, Pl. Civiles, Alonso Rodríguez (Olv.), Caja 25, 8, Leg. 572, f. 135.



Fig. 23. *Nicho funerario del obispo Matías Moratinos Santos*. Felipe Berrojo de Isla. 1685-1691. Iglesia de San Fructuoso en Villada (Palencia). Foto de la autora

en los yntermedios de dichas pilastras las quatro finxidas y las quatro de luz para participarle a la linterna y se ara su abuxa proporzionada al arte con ocho limatesas que mueran en el árbol en que por remate sea de enbeber y asentar la cruz y bola en la forma que espresan las condiciones dexandolo perfezionado y acavado de madera y de lo necesario guarneciendo dicho pedestal y abuxa de plomo los miembros y lo demás de pizarra a uso de Madrid”⁹⁹.

Finalizada la obra, interpuso Berrojo pleito contra los herederos del obispo por negarse estos a pagarle las mejoras y ensanche realizados para la capilla y para los que había solicitado licencia a los promotores¹⁰⁰ y recibirla por escrito de mano del abad de Sahagún. Ante la negativa de éstos, Felipe Berrojo solicitó de Miguel Moratinos

“nombre maestro por su parte que con el que mi parte nombrase vean la dicha fabrica y las trazas y condiciones con que se axusto y si esta executada y trabajada conforme a ellas y reconozcan dicho ensanche y adiciones y demás

⁹⁹ ARChV, Pl. Civiles, Alonso Rodríguez (Olv.), Caja 25, 8, Leg. 572, f. 135.

¹⁰⁰ Se incluye también en el pleito la carta firmada por el abad de Sahagún concediendo la licencia para las nuevas necesidades planteadas por Berrojo, en nombre de los herederos del obispo.

mejoras tasandolas por su justo valor a toda costa [...] lo otro porque de dicha fabrica y capilla la he acavado y perfeccionado mi parte según y en la forma y manera que contiene en dicha escriptura sin que aya faltado a la menor cosa y condizion a questaba obligado [...] y que para su éxito se requeria necesariamente y según arte de toda buena arquitectura el estender y ensanchar dicha capilla y profundar los zimientos echar zinco yladas de sillería aver echo dos estrivos de piedra en los testero de los mazizos de las paredes aver aumentado una grada de piedra a la entrada de dicha capilla aver tallado los arcos torales y ocho leones que reciben las columnas solomonicas reducido los espejos del presbiterio a ventanas por necesitar de mas luzes para la frecuencia de los oficios divinos aver tallado la cornisa de dicha capilla y tener mas miembros la cornisa de piedra de afuera y aver costado mas de treszientos reales la cruz del remate del chapitel/ lo otro porque todas estas adiciones mexoras y reparos nezarios para la perfeccion y firmeza de dicha obra las quales no contiene dicha escriptura [...] además que la contraria es persona de mucho caudal y conbenienzia y que sin embarazo alguno puede pagar dicha cantidad"¹⁰¹.

El 22 de diciembre de 1690 se interrogaba a varios testigos presentados por Berrojo que habían intervenido en las obras de la capilla, dos de ellos, de origen montañés: Bernabé de la Vega, maestro de cantería natural de Pámanes (Junta de Cudeyo) dijo haber trabajado en la capilla des de sus inicios hasta su enlosado "con todos sus oficiales". Uno de ellos, Agustín Falla, de 24 años de edad y vecino de San Pantaleón de Aras (Junta de Voto), se declaraba "oficial de obras"¹⁰². Un tercer testigo, Tomás de la Vega, vecino de Cigales (Valladolid) de 55 años de edad era oficial de albañilería. Un último testigo fue Sebastián Vidal, oficial de cantería vecino de Medina de Rioseco. Como veedores de la obra se nombró, por parte de Berrojo de Isla, al maestro de obras Andrés de Sierra, vecino del Valle de Cayón (Cantabria) y, por parte de los Moratinos, al maestro de obras Alejandro Ezquerra, vecino de Valladolid, que informaron sobre la obra el 15 de marzo de 1691, reconociendo las mejoras hechas a la obra por "ser necesario el arte de toda buena arquitectura"

"y se conformaron todos en que el dicho Moratinos de y pague al dicho Berrojo además del principal conzierto que se compone de zinquenta y zinco mil reales quatro mil y seiszientos reales de vellón por razón de la pretension que tenia assi en las mejoras de dicha capilla como en el meter unas bigas que se metieron en el cuerpo de la yglesia y para que el dicho don Miguel de Moratinos de y pague la cantidad mencionada al dicho Phelipe Berrojo queda obligado dicho maestro a que en este mes de mayo deste año a de zerrar los guecos de los arcos de las dos capilla colaterales ha de hazer sus altares de manera en correspondencia desde la capilla mayor que esta también a cargo de dicho maestro y en el colateral de el lado del evangelio se ha de hazer un adorno

101 ARChV, Pl. Civiles, Alonso Rodríguez (Olv.), Caja 25, 8, Leg. 572, ff. 10, 72v, 73 y 77.

102 ARChV, Pl. Civiles, Alonso Rodríguez (Olv.), Caja 25, 8, Leg. 572, f. 125v.



Fig. 24. *Iglesia de San Miguel*. Felipe Berrojo. 1691-1694. Villalón de Campos (Valladolid). Fte. PARCERISA, F. J., *Recuerdos y bellezas de España*, Madrid, Imprenta de Luis Tasso, 1855-1865, [1861, v. 9]

para que acompañe en perfezion a su magestad y ha de poner un aldabón a la entrada del carnero y abiendo cumplido con esto le dara los dichos quatro mil y seiscientos reales”¹⁰³.

Al exterior abruma la monumentalidad de la fábrica de ladrillo y el escalonamiento de los sobrios volúmenes cúbicos que conforman el camarín u oratorio anexo a la cabecera, el tramo del presbiterio y el tramo centralizado cubierto por cúpula, en el que destaca la linterna octogonal cubierta de pizarra y perforada con vanos, cerrada con chapitel y remata con aguja, bola, cruz y veleta. Ese mismo escalonamiento de volúmenes exteriores lo encontramos en la iglesia de Nuestra Señora del Camino (o de la Victoria) en Carrión de los Condes; en esta, fabricados en sillería, con el escudo de armas del obispo Molino Navarrete en el muro del lado de la Epístola y su crucero sin linterna. Curiosamente, el cierre exterior de la linterna de la capilla Moratinos es idéntica a la de la capilla Gaitán en la iglesia de San Pedro de Tordesillas, aquí también sus muros edificados en piedra caliza perfectamente escuadrada.

Finalizado el pleito con los herederos de Moratinos en 1691, inicia Berrojo la obra de la torre de la iglesia de San Miguel en Villalón de Campos, que ya estaba finalizada el 1 de enero de 1694, cuando desde su casa en la

103 Se ordena que, una vez terminados ciertos detalles pendientes, se le abonaran a Felipe Berrojo los 4500 reales que solicitaba, además de los 55 000 en que se había rematado la obra.

ciudad de Medina de Rioseco “enfermo en la cama de enfermedad corporal”, ordena se cobre la cantidad de 8000 reales “por la obra que se ha fabricado por mi el otorgante y mis oficiales con mas lo que importaren las mejoras”¹⁰⁴. Dejaba iniciadas las obras del cuerpo de la iglesia y celdas del hospital del *Sancti Spiritus* y Santa Ana de Medina de Rioseco, su última intervención al servicio del Almirante de Castilla. Allí traza una iglesia de cruz latina de una sola nave con tres tramos de bóvedas de cañón con lunetos y separados por arcos que descansan en pilastras. La capilla mayor se cubría con una cúpula con anillo abalaustrado y sobre pechinas, rematada por linterna. Al exterior, sin duda, iría cubierta con chapitel empizarrado, ochavado y rematado por aguja, bola, cruz y veleta. (Fig. 24).

Quedaban sentadas las directrices de la nueva estética barroca mediante la monumentalidad de sus interiores y a la creación de armónicos ambientes sensoriales mediante un sabio equilibrio de volumen, forma y color. En su apariencia externa, la mirada se vuelve, cada vez con más insistencia, hacia Madrid y su estilo barroco cortesano. Como bien dijo Agustín Bustamante García, se estaba entrando en un nuevo periodo artístico en lo que a la arquitectura se refiere. Felipe Berrojo de Isla y la red artística que vertebra, dejaron sentados los preceptos artísticos que anunciaban el cambio de estilo, introduciendo en Valladolid “un Barroco de superficies y naturalista cuyo rasgo distintivo es el resurgir del ornato como define Martín González”¹⁰⁵. Sobre esta base artística se irá consolidando, en las primeras décadas del 1700, el llamado “Barroco exaltado”¹⁰⁶.

APÉNDICE DOCUMENTAL

1687, abril, 11.

Medina de Rioseco

Escritura entre Miguel de Moratinos Santos y Felipe Berrojo de Isla, maestro de arquitectura vecino de Medina de Rioseco, para realizar la obra de la capilla del obispo Matías Moratinos Santos con determinadas condiciones.

Archivo Real Chancillería de Valladolid, Pleitos Civiles, Alonso Rodríguez (Olv.), Caja 25, 8, Leg. 572, ff. 28-48v.

En la villa de Billada a diez días del mes de maio de mil seiscientos y ochenta i siete años ante mi el escrivano y testigos parezieron presentes de la una parte don Miguel de Moratinos Santos vecino desta villa y de la otra Phelipe Berrojo de Isla vecino de la ciudad de Medina de Rioseco y maestro de arquitectura y dijeron que por quanto el Ilustrisimo Señor don Mathias de Moratinos Santos obispo que fue de

104 GARCÍA CHICO, Esteban, *Documentos...*, pp. 213-214; cláusula añadida al testamento el 6 de enero de 1694. CASADO IZQUIERDO, M^a de los Ángeles, *El arquitecto...*, p. 46.

105 BUSTAMANTE GARCIA, Agustín, *La arquitectura clasicista...*, p. 551.

106 MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, *Arquitectura barroca vallisoletana...*, p. 123.

la ciudad de Segovia su tío y señor dejó comunicado al último de su vida [...] con las referidas condiciones que para que conste mandaron insertar en esta escritura y son como se sigue:

1^o. La primera condición es que el maestro por cuya cuenta corriere la ejecución de dicha obra atendiendo a la disposición de la planta así en lo que toca a la media naranja como a lo presbiterio a de desmoler la capilla maior antigua sin perjuicio ni detrimento de la capilla del Santo Cristo questa al lado del evangelio ni de la ella correspondiente que donde esta la ymagen de Nuestra Señora de los Remedios y si algun detrimento parezieren una u otra capilla a destar su reparo por cuenta del maestro a cuya cuenta corriere la obra dexandolas perfectas de lo necesario según su fabrica antigua con advertencia quean de quedar dichas dos capllas colaterales con el mismo ancho y largo que oi tiene pues sin quitarlas nada cave en su yntermedio la nueva capilla maior con veinte pies de ancho sin los gruesos de las paredes como esta medida con la inteligencia que manda el arte y el sitio da de si por sus qualidades y echo dicho desmolimiento y limpia y desembarazada su planitud se armara la planta de cordeles contaiglosecas y medidas y demás salidas que demuestra en advertencia que sean a abrir los zimientos con la xeneral de todos sus angulos de media vara mas ancho que demuestra la planta para que el un pie sirva de zocalo en la relescion por la parte de afuera y el dicho medio pie a de servir de zocalo por la parte de adentro y en esta disposizion se profundaran dichos zimientos guardando plomos y tirantezes en todos sus angulos asta allar tierra solida y firme sobre que plantar y si pasare el allarla de siete pies desde el pabimento de la tierra a baxo y si el demás rompimiento como el macizarlos asta allí a de correr a cuenta del dueño de la obra.

2^a. Asimismo es condición que obrado lo referido se mazizaran dichos zimientos de piedra tosca y guixarro pelado con buena mezcla de cal y arena echando a dos partes de arena una de cal haciendo las mezclas en esta forma batiendo las pilas dos meses antes que se aia de gastar así para que la cal pierda su fuego como para que este de la sazón necesaria para su fraxa y mazizos dichos zimientos se coronaran con una ylada de losas crezidas de piedra dexandolas a nivel de todas partes.

3^a. Asimismo es condición que obrado lo referido sea de rehelixir la planta con los gruesos que demuestra en la forma ya dicha con advertencia que por parte de fuera en todo lo que goza sean de echar tres yladas de sillería y en la ultima sestalas un cuarto de pie bien labradas y echo sus juntas con cal delgada y por lo interior de mampostería y uno y otro con buenos tizones y por la parte interior las pilastras del arco toral que separa dicha capilla del cuerpo de la yglesia y el a el correspondiente que separa el presbiterio de la media naranja una y otras an de ser de sillería sobre las basas aticurgas que la traza demuestra con su moldura baziada adosada en su grosseza todo de piedra del oi y lo demás de la fabrica a de ser de ladrillo y cal asta enrrasar con la primer cornisa que demuestra el alzado questa a nivel por todas partes a de correr en lo interior forjado de ladrillo guardando así en media naranja como presbiterio todos los resalto que el perfil demuestra y obrado lo referido se continuara con toda la fabrica de ladrillo dejando en el primer cuerpo marqueados nichos zerrados sus arcos para los bultos y en el segundo dos ventanas en las formas de la media naranja de la capacidad que demuestra el perfil y en el presbiterio dos espejos

zirculares con sus mochetas y derramos por la parte de dentro para el gozo de su luz y en el testero del presbiterio su trasparente a de ser en la disposizion que demuestra el perfil con su arco de ladrillo y se zerraran de ladrillo los arcos torales formas y el arco y el testero en que sea de embeber el retablo enxuntando los todos asta la coronazion de sus limas conbesas y en lo que toca al presbiterio se coronara por lo exterior con su cornisamiento de piedra como demuestra el perfil bien labradas sus molduras y asentado a nivel por sus tres angulos y obrado lo referido se continuara de albañileria la caja en sus quatro angulos que aze la media naranxa lo que el perfil demuestra para que quepa sin embarazo la media naranxa y linterna de su dueño y aviendolo levantado lo necesario se coronara por lo exterior con su cornisamiento de piedra correspondiente al del presbiterio se asentarán en su circunferencia nudillos y soleras a nivel por todas partes quadrales y aijones en sus quatro angulos y se estribara con clavijas que pasen estribo y quadrales y solera y obrado lo referido se armara el tejado a quatro aguas echando sus quatro limatesas de vigas de terzia y quarta que remonten contra la maza quatro pastorales y todas las péndolas de sus angulos repartidas media bara una de otra sus gruesos de quarta y sexma todo ejecutado con madera de Soria buen a tratamiento de cortes y buena clavaçon formando quatro guardillas como el perfil demuestra para que participen luz a la linterna formado el pedestal y bola que demuestra el perfil asentando su cruz con su veleta y la bola a de ser de cobre y dorada y dorados los remates de la cruz y obrado lo referido se entablara todo dicho tejado y guardillas de tabla de buen grueso deshilada y clavada con empentón real y se texara todo dicho texado y guardillas guarneciendo boquillas y caballetes con cal y yelso de forma que por lo exterior quede acavado y asistido de las partes de fortaleza y perfeccion según arte.

4ª. Es condición que obrado lo referido se a de executar el texado del presbiterio con sus dos limatessas y en la disposizion i forma desde arriba con las maderas del mesmo xenero y repartimiento tejándole y acavandole en ultima perfeccion.

5ª. Es condizion que obrado lo referido por la parte interior se zerrara el presbiterio un medio cañon por lunetos como demuestra la planta por enzima de los mochetos y en arcos y en formas an de quedar elixidas al tiempo de su fabrica para este efecto y dicho medio cañon a de ser entabicado de ladrillo y yelso y doblado mazizando sus rincones asta mas de los primeros tercios echando quatro arbotantes sus diagonales por parte convexa con sus tirantezes que miren al centro dando de llana toda voveda y arbotantes con cal delgada bien bruñido para la resistencia de alguna gotera si en el algun tiempo la ubiere y por la parte cóncava sea de jarrar de yeso sacando sus aristas con arte asi el casco de la bobeda como la forma y espejos dado de llano todo y raspado y guarnecido toda la dicha bobeda y formas de lazos de yelseria de buen xenero corridos con terraxa con su moldura a dos azes y uniformidad de calles tallando todos los intermedios de talla de buen xenero que no tenga mucho relieve y en la clave de dicha voveda por remate una jarra de azuzenas de medio relieve que las armas de Nuestr Señora de cuja adbocazion a de ser la capilla todo ejecutado con primor asimismo es condizion que obrado lo referido en el cóncavo de la media naranxa se zerraran las quatro pechinas de ladrillo y yelso mazizas asta mitad y lo restante asta su coronazion de una asta de ladrillo con sus tirantezes que miren al centro y zerradas y echadas sus arbotantes se nibelaran todo alrededor

y se forxara el anillo y pedestal que muestra el perfil a torno y se zerrara la media naranja tabicada y doblada con yeso puro y se continuaran los arbotantes asta que la cojan sus primeros tercios dejándole en medio de su cerramiento estragadero de la linterna de gueco la tercera parte que le toca levantando la linterna sobre el en la disposizion que el perfil demuestra dejando las quatro ventanas correspondientes a las guardillas de forma que sin desperdicio se perciban las luzes forxando la cornisa de la media naranja pequeña dando lo por lo exterior de llana de cal bruñida y por lo interior se engarrara dicha linterna de yelso y guardando sus bibos corriendo a torno la cornisa que demuestra el perfil en la media naranja pequeña obrando las pilastras basamentos y encapitelados y demás adornos como el perfil demuestra y la media naranja sea de guarnecer de cal por arriba como la demás obra y por lo bajo sea enjarrar de yesso asi ella como el pedrestal guardando los bizios de sus resaltos corriendo a lo alargadero un marco que sea de abrir de tarjetas como demuestra el perfil forxando con la linia concaba en las partes que manda el arte sobre los mazizos del pedrestal ocho columnas salomónicas de a cinco vueltas o seis si la tocaren ejecutando sus basamentos aticargos y capiteles corintios rebistiendoles de bastagos frutas y tulepanes todo executado con arte y primor y los ocho intermedios marcados con su moldura corrida enterrajada y ocho subientes de talla como demuestra el perfil y en el pedestal los miembros y demás adornos que demuestra y obrado lo referido se corra el anill con los ocho resaltos que el perfil demuestra y se rescibiran estos resaltos de toda la arquitectura arriba mencionada debajo del alquitrabe del anillo con ocho repisas breves de talla de buen jenero y en las quatro pechinas se an de correr por las orillas su moldura corrido con tarraja correspondiente a la demás obra y en su medios quatro escudos de las armas de su Ilustrisima con capelo y borlas como demuestra el perfil y algunos remates de talla para que queden llenas y perfectamente adornadas. Y así mismo sean de garrar y guarnecer las formas y ventanas de yeso molduras y talla y los arcos torales sean de guarnecer con la moldura que corresponda con las de las pilastras y obrado lo referido y echando los dichos intermedios de los pedestales sus corredores con solera y sobresolera de madera bien torneados sus balaustres pintado todo de color de azero votones y soleras de oro blanqueando toda la obra con yesso de zedazo precedente el estar seca para que arroje su blancura afuera.

6ª. Asimismo es condizion que obrado lo referido se corra el cornisamiento del primer cuerpo de yesería contrarrajada a nivel por todas partes resalteado en todas las que le toca con el animado de miembros quel alquitrave friso y cornisa demuestra el perfil en lo xeneral de la media naranja y presviterio y obrado se garraran y amaestran todas las paredes con yeso asta el suelo dadas de llana y raspadas y se ejecutara el hornato de los nichos de los bultos en la mesma conformidad que demuestra la traza y se blanqueara todo asta el suelo sean de azer y assentar tres gradas de piedra labrada en el sitio que demuestra la planta con su moldura de bozel y filete escocia y a cada grada a de levantar ocho dedos de bara y sea de azer su grada de omillazion también se pueda y con la mesma labor enlosada con losas de piedra de media bara en quadro y lo restante del presbiterio y todo el gueco de la media naranja y arco toral sea de enlosar de losas de media bara en quadro de piedra a cartabón poniendo una losa para una sepultura de a medio a medio de dicha capilla y

en la clave de media naranja de la linterna sea de poner por remate un espíritu santo de madera fijo con su varronzico de yerro pintado al natural con su pars de gloria por detrás de algunos serafines de forma que en virtud de trazas y estas condiciones que toda la dicha obra acabada en ultima perfeccion por de dentro y por fuera y echo su altar con su marco para embeber el ara a satisfazion de maestros peritos en el arte.

7ª. Y asimismo es condizion que el maestro en quien se rematare la dicha obra a de poner todos los materiales nezesarios de qualquier xenero que sea de magnifaztura de todos xeneros sin que se le de otra cosa para acabar toda la dicha obra arriba a condizionada mas que la cantidad en que se juntaren y las vidrieras y reja de trasparente que heso a de dar el dueño de la obra y el maestro lo a de asentar a su tiempo y las pagas de dicha obra a de ser en esta manera dándole al maestro para pagar todos los materiales que fuere metiendo en dicha obra y cada semana para pagar los jornales de oficiales y obreros que en ella trabaxaren y al maestro cada semana cinquenta reales para su gasto y de la cantidad que le fuere rematada a de dejar en poder del dueño de la obra ochozientos ducados que no se le an de entregar asta que la obra este acabada y dada por buena por maestros como dicho queda y de recibir los materiales que el dueño de la obra tuviere prebenidos al pie della por el coste que le tuvieren costado de su simple declaración y el maestro se a de valer de todos los despojos del desmolimeinto a de dar fianza abonada de quatro mil ducados a favor del dueño de la obra y acudiéndole con las pagas a de dar acabada dicha obra en veinte meses que se contarán desde el día que se otorgye la escriptura principal.-

Phelipe Berroxo de Ysla maestro arquitecto y vecino de la ciudad de Medina de Rioseco de pedimento de don Miguel de Moratinos Santos vecino de la villa de Villada hizo estas condiciones y las trazas para el efecto de la dicha obra que ban firmadas del suso dicho en la ciudad de Medina de Rioseco a honze de abril deste presente año de mil seiscientos y ochenta y siete años. Phelipe Berrojo de Ysla.

9º. Asimismo es condizion además de las de arriba que debajo de la losa que a de aver en la capilla maior se a de azer su marco en que asiente y debajo un carnero de seis pies de ancho y nueve de largo seis de ancho para merter ataúdes y grueso todo de ladrillo con advertencia que la losa no se a de mover nunca al pie de ella a de quedar su entrada en disposición que quepa un ataúd sin embarazo y la cubra dicha entrada una o dos losas de bara de ancho marqueadas y con sus aldabones de ierro emplomados y enbebidos para que no aia tropiezo y para levantarla todas las bezes que se ofrezca de usar de dicho carnero y asimismo sean de azer dos nichos pequeños en los bajo para atadudes pequeñas.

10º. Es condición que los tejados que cubren la media naranja no an de cubrir la linterna antes si sus quatro angulos sean de formar su armadura contra una caja reduzida a ochavo en el corriente que al arte le toca fortificaciones y ajustamento de cortes sobre can (¿?) armadura en ochavo sea de armar el pedestal con ocho pilastras con basa y sotabasa y asi alquitrabe friso y cornisa ocho ventanas en los yntermedios de dichas pilastras las quatro finxidas y las quatro de luz para participarle a la linterna y se ara su abuxa proporzionada al arte con ocho limatesas que mueran en el árbol en que por remate sea de enbeber y asentar la cruz y bola en la forma que espresan las condiciones dexandolo perfezionado y acavado de madera y de lo necesario guarneciendo dicho pedestal y abuxa de plomo los miembros y lo demás

de pizarra a uso de Madrid y la manifiatura desta guarnizion en ultima perfeccion a de correr por cuenta de el maestro y la pizarra y plomo necesario por cuenta del dueño de la obra y rematando todos los texados en ultima perfeccion como las condiciones espresan. Y con estas condiziones se obliga Phelipe Berrojo de Isla maestro arquitecto vezino de la ciudad de Medina de Rioseco sin faltar alguna en ellas de azer y acabar y fenecer toda la dicha obra a toda costa eszetuando la rexa bidriera y plomo y pizarra en zinquenta y cinco mil reales de vellón pagando en la misma forma que dichas condiciones se expresan escetuando dos mil reales que sean de dar para la prebencion a todo xenero de herramientas y demás pretechos el dia de la fianza que a de ser para el día veinte del corriente a satisfazion del señor don Miguel de Moratinos Santos quien solo a de poner en toda esta obra lo referido y dicho Phelipe Berrojo se obligo de dar acabada y fenezida dicha obra para el dia de San Miguel de septiembre del año que viene de mil seiscientos y ochenta y ocho quinze días mas o menos y porque lo cumplirá cada uno por lo que le toca lo firmamos Billada y maio diez de mil seiscientos y ochenta y siete años.

Y ansimismo se obliga dicho Phelipe Berrojo a asistir personalmente a dicha obra tres días en cada semana por el tiempo que durare y de no lo cumplir es conformidad se le baxe cinquenta ducados para azeite de la lámpara del Santísimo Sacramento [...] 500 maravedies de salario por cada dia de los que en ella se ocupare con los de la yda estada y vuelta con mas la perdida que ubiere en dicha obra [...].

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO RUIZ, Begoña, *El Arte de la canteria. Los maestros canteros de la Junta de Voto*, Santander, Universidad de Cantabria, 1991.
- ÁLVAREZ TERÁN, Concepción, "Papeletas sobre arte barroco en Valladolid: La iglesia Penitencial de la Pasión", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* [BSAA], 1-2 (1932-1933), pp. 111-127; disponible: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2720487>
- ANDRÉS ORDAX, Salvador, *Carrión de los Condes. Iglesia de Santa María del Camino*, Palencia, Diputación Provincial, 1994.
- ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, Miguel Ángel, "Los artistas del Barroco en Trasmiera", *Revista de Estudios Traseranos*, 1 (2002), pp. 54-83.
- ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, Miguel Ángel, LOSADA VAREA, Celestina y CAGIGAS ABERASTURI, Ana Isabel, *Los canteros de Cantabria*, Santander, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Cantabria, 2005.
- ARANDA DONCEL, Juan, "El fervor inmaculista en la Córdoba de la centuria del seiscientos: la dotación de la octava de la Purísima Concepción por el obispo franciscano fray Alonso de Salizanes", *Boletín de la Real Academia de Córdoba, de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes*, 148 (2005), pp. 9-38.
- BUSTAMANTE GARCÍA, Agustín, *La arquitectura clasicista del foco vallisoletano (1561-1640)*, Valladolid, Institución Cultural Simancas, 1983.
- CASASECA CASASECA, Antonio, "Arquitectura y urbanismo en el siglo XVII", en CASASECA CASASECA, Antonio, RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso, MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, URREA FERNÁNDEZ, Jesús, BRASAS EGI-

- DO, Juan Carlos, RUIZ ALCÓN, M^a Teresa, y GALLEGO DE MIGUEL, Amelia, *Historia del Arte de Castilla y León, T.VI. Arte Barroco*, Valladolid, Caja Duero - Junta de Castilla y León, 1997, pp. 9-116.
- CAGIGAS ABERASTURI, Ana Isabel, *Canteros de Trasmiera. Historia social*, Santander, Ediciones Universidad de Cantabria, 2018.
- CASADO IZQUIERDO, M^a de los Ángeles, *El arquitecto Felipe Berrojo de Isla (1628-1694)*, Memoria de Licenciatura inédita, Universidad de Valladolid, 1987.
- DOMÍNGUEZ CASAS, Rafael, "La portada de Felipe Berrojo y la fachada de la portería en el monasterio de San Benito de Sahagún. Estructura e iconografía", *Anales de Arquitectura*, 8 (1998), pp. 45-64.
- DOMÍNGUEZ CASAS, Rafael, "Significado de la portada de Felipe Berrojo en el Real Monasterio de San Benito de Sahagún", *Iacobus*, 3-4 (1997), pp. 111-130.
- GARCÍA CHICO, Esteban, "Algunos datos sobre Felipe Berrojo, arquitecto", *BSAA*, 3 (1935), pp. 263-270.
- GARCÍA CHICO, Esteban, *Catálogo Monumental de la provincia de Valladolid. Medina de Rioseco, I*, Valladolid, Diputación Provincial, 1956.
- GARCÍA CHICO, Esteban, *Documentos para el estudio del Arte en Castilla. 1. Arquitectos*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1940.
- GARCÍA CHICO, Esteban, *El arte en Castilla. Los templos riosecanos*, Valladolid, 1955.
- GARCÍA CHICO, Esteban, *Valladolid. Papeletas de Historia y Arte*, Valladolid, 1958.
- GARCÍA DE LA CUESTA, Timoteo, *El Santuario de Nuestra Sra. de la Calle. Patrona de Palencia*, Palencia, 1951; disponible: <https://bibliotecadigital.jcyl.es/fr/consulta/registro.cmd?id=765>
- GARCÍA DE LA CUESTA, Timoteo, "El Santuario de Ntra. Sra. de la Calle de Palencia", *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, 31 (1971), pp. 39-192; disponible: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2489867>
- GARCÍA GARCÍA, Lorena, *Evolución del patrimonio religioso en Carrión de los Condes, Palencia, desde la Baja Edad Media hasta nuestros días*, Tesis doctoral, Universidad de Valladolid, 2012; disponible: <https://uvadoc.uva.es/handle/10324/3026>
- GONZÁLEZ ECHEGARAY, María del Carmen; ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, Miguel Ángel; ALONSO RUIZ, Begoña y POLO SÁNCHEZ, Julio Juan, *Artistas cántabros de la Edad Moderna. Diccionario biográfico-estadístico*, Santander, Fundación Mazarrasa - Universidad de Cantabria, 1991, pp. 62-65 y 709-711.
- HERAS GARCÍA, Felipe, "Felipe Berrojo y la portada de la iglesia del Monasterio de Sahagún", *BSAA*, 36 (1970), pp. 503-505; disponible: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2707815>
- HERRÁEZ ORTEGA, M^a Victoria; COSMEN, M^a Concepción; FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Etlvina; VALDÉS FERNÁNDEZ, Manuel; TEIJEIRA PABLOS, M^a Dolores y CAMPOS SÁNCHEZ-BORDONA, M^a Dolores, *Esplendor y decadencia de un monasterio medieval. El patrimonio artístico de San Benito de Sahagún*, León, Universidad de León, 2000.
- KAWAMURA, Yayoi y HEREDIA ALONSO, Cristina, "Nuevas aportaciones sobre la capilla relicario de Villagarcía de Campos (Valladolid)", *Archivo Español de Arte*, 91/361 (2018), pp. 1-16; disponible: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6435153>

- LOSADA VAREA, Celestina, *Catálogo Monumental de Voto, Voto*, Ayuntamiento de Voto, 1997.
- LOSADA VAREA, Celestina, “El arquitecto jesuita Juan Fernández de Bustamante (ca.1560-1606) y la iglesia parroquial de Lantadilla”, *BSAA arte*, 83 (2017), pp. 47-70; disponible: <https://doi.org/10.24197/bsaaa.83.2017.47-70>
- LOSADA VAREA, Celestina, *El esplendor del Barroco. La capilla del Lignum Crucis del Real Monasterio de Santo Toribio de Liébana*, Santander, Universidad de Cantabria (en prensa).
- LOSADA VAREA, Celestina, “El proceso constructivo de la Capilla del *Lignum Crucis* del Real Monasterio de Santo Toribio de Liébana (Cantabria)”, *BSAA arte*, 86 (2020), pp. 225-251. Disponible: <https://doi.org/10.24197/bsaaa.86.2020.225-251>.
- MARTÍ Y MONSÓ, José, *Estudios histórico-artísticos: relativos principalmente a Valladolid, basados en la investigación de diversos archivos*, Valladolid, Imprenta de Leonardo Miñón, 1898-1901; disponible: <https://bibliotecadigital.jcyl.es/es/consulta/registro.cmd?id=855>
- MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, *Arquitectura barroca vallisoletana*, Valladolid, Diputación de Valladolid, 1967.
- MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, *Escultura barroca castellana*, Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, 1959.
- MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José (dir.), *Inventario artístico de Palencia y su provincia, T. I*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1977.
- MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José (dir.), *Inventario artístico de Palencia y su provincia, T. II*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1980.
- MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, “La capilla de los Gaitán, en Tordesillas”, *BSAA*, 39 (1973), pp. 225-244.
- MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, *Monumentos civiles de la ciudad de Valladolid*, Valladolid, Diputación Provincial de Valladolid, 1976.
- MARTÍN POSTIGO, María de la Soterraña, *Historia del Archivo de la Real Chancillería de Valladolid*. Valladolid, Librería Clares, 1979.
- MARTÍNEZ AGUADO, Inmaculada, “Reformas en el convento de San Francisco de Sahagún (León): una obra con trazas de Felipe Berrojo”, *BSAA*, 67 (2001), pp. 213-228; disponible: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=647926>
- MARTÍNEZ GONZÁLEZ, Rafael, “El obispo de Palencia Fray Juan del Molino y la capilla mayor de la iglesia de Santa María de Carrión de los Condes” *Publicaciones del Instituto Tello Téllez de Meneses*, 56 (1987), pp. 249-275; disponible: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2487439>
- MÖLLER RECONDO, Claudia y CARABIAS TORRES, Ana María, *Historia de Peñaranda de Bracamonte (1250-1836)*, Salamanca, Diputación de Salamanca, 2003.
- MORENO BLANCO, Raimundo y GASCÓN BERNAL, Jesús, “Arquitectura clasicista en Castilla: datos para una biografía de Francisco Cillero (1600/1601-1664)”, *BSAA arte*, 84 (2018), pp. 255-273; disponible: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6837773>
- PÉREZ DE CASTRO, Ramón, “Actividad artística y talleres de ensamblaje en Medina de Rioseco (1650-1675). Lucas González”, *BSAA*, 66 (2000), pp. 269-290; disponible: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=291337>

- PÉREZ DE CASTRO, Ramón, "Un dibujo de Felipe Berrojo para la portada de San Benito de Sahagún", *De arte*, 1 (2002), pp. 75-80; disponible: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=853118>
- ROMERO TORRES, José Luis, "Pedro de Mena, Pedro Roldán y el concurso artístico de fray Alonso de Salizanes, obispo de Córdoba", *Laboratorio de Arte*, 24 (2012), pp. 251-274; disponible: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3951109>
- SERLIO, Sebastiano, *Tercero y Cuarto Libro de Architectura* [traducción de Francisco de Villalpando], Toledo, Juan de Ayala, 1552; disponible: <http://books.google.com/books/ucm?vid=UCM5325312154&printsec=frontcover>; <https://digibug.ugr.es/handle/10481/11375> (ed. 1563) y <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?lang=es&id=0000223469&page=1> (ed. 1573).
- TERESA LEÓN, Tomás, *Paredes de Nava, villa señorial. Su historia y tesoro artístico*, Palencia, Institución Tello Téllez de Meneses, 1968.
- TORIJA, Juan de, *Breve tratado de todo genero de bobedas asi regulares como yrregulares execucion de obrarlas y medirlas con singularidad y modo moderno obseruando los preceptos canteriles de los maestros de Architectura*, Madrid, por Pablo del Val, 1661; disponible: <https://bibliotecadigital.jcyl.es/es/consulta/registro.do?id=23070>
- TOVAR MARTÍN, Virginia, *Arquitectura madrileña del siglo XVII*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1983.
- TOVAR MARTÍN, Virginia, "Proyectos para la iglesia del convento de San Francisco de la villa de Benavente (Zamora)", *BSAA*, 42 (1976), pp. 463-469.
- VASALLO TORANZO, Luis, "Felipe Berrojo de Isla", en *Diccionario Biográfico Español*; disponible: <http://dbe.rah.es/biografias/42535/felipe-berrojo-de-isla>

Visitando hoy los museos: reflexiones sobre el nuevo espectador digital y sus prácticas culturales en un patrimonio en transformación

Visiting museums today: reflections on the new digital observer and its cultural practices in a transforming heritage

Bernardo RIEGO AMÉZAGA

Universidad de Cantabria
Departamento de Educación
Avda. de los Castros, 52. 39005 - Santander
briego@unican.es

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5219-0200>

Fecha de envío: 10/09/2021. Aceptado: 14/10/2021

Referencia: *Santander. Estudios de Patrimonio*, 4 (2021), pp. 131-150

DOI: <https://doi.org/10.22429/Euc2021.sep.04.04>

ISSN 2605-4450 (ed. impresa) / ISSN 2605-5317 (digital)

Este trabajo se enmarca en el Proyecto de investigación PGC2018-096633-B-I00. Mundos virtuales en el cine de los orígenes: dispositivos, estética y públicos; coordinado por la Universitat de Girona



Resumen: Los comportamientos de los visitantes actuales de los museos, que ya no contemplan las obras artísticas, sino que, en muchos casos, las utilizan como medio de elaboración de sus propias imágenes captadas por dispositivos móviles, nos permiten entender algunos aspectos de la nueva cultura digital que se está configurando y establecer una comparativa crítica respecta a los valores actuales y los que se configuraron para el espectador de la modernidad. El Museo como un patrimonio transformado y sus cambios culturales se constituyen así en un espacio de análisis privilegiado.

Palabras clave: espectador de la modernidad; espectador digital; museo como artefacto cultural; cultura y prácticas digitales.

Abstract: The behaviours of current museum visitors, who no longer contemplate artistic works but use them in many cases as means to prepare their own images captured by mobile devices, allow us to understand some aspects of the new digital culture that is being configured and let us to establish a critical comparison with respect to the current values and those ones that were configured for the viewer of modernity. Thus, the Museum as a transformed heritage and its cultural changes become a privileged space for analysis.

Keywords: modernity observer; digital observer; museum as cultural artifact; culture and digital practices.

1. TIEMPOS DE CAMBIO EN EL CRUCE DE NUEVAS TECNOLOGÍAS CON LA CULTURA Y LA SOCIEDAD. EL ANTECEDENTE DEL TIEMPO DE LA MODERNIDAD

Al igual que ocurrió en otros momentos del pasado, los cambios producidos por la irrupción de tecnologías nuevas fueron manifestándose paulatinamente en el tiempo, pero a pesar de pasar en muchas ocasiones inadvertidas, tuvieron consecuencias irreversibles para la sociedad y para sus prácticas culturales.

Inicialmente estos cambios se produjeron tan solo con el concurso de una parte de la población, ensanchándose posteriormente a la mayoría. En el caso de las imágenes, como elementos mediadores que son entre la realidad y su comprensión social, aparecieron nuevos elementos aparentemente poco importantes en los comienzos, pero que se demostraron decisivos con el paso del tiempo. Ese fue el caso, por ejemplo, de la invención del fotográfico que se materializó en el último tercio del siglo XIX, pero que, para apreciar sus resultados, hubo que esperar a la aparición de las revistas gráficas o *magazines*, que comenzaron a publicarse de modo masivo a finales del siglo XIX y, sobre todo, a comienzos del siglo XX.

Esta oportunidad de disponer de revistas saturadas de imágenes impresas con apariencia fotográfica posibilitó que, en muy poco tiempo, se crease toda una nueva *iconosfera*¹ que transformó los modos de entender la realidad y apreciar las nuevas posiciones que se estaban produciendo en la propia sociedad y que esas nuevas tipologías de prensa supieron reflejar.

Desde las primeras experiencias de publicación de escenas en fotográfico, que en el caso español se dan en algunas revistas de Madrid y Barcelona a comienzos de la década de 1880 de modo muy experimental todavía, junto al primer reportaje informativo reproducido con esa técnica en febrero de 1885 en *La Ilustración* de Barcelona, informando del terremoto de Andalucía en las navidades anteriores, hasta la aparición de medios periodísticos nuevos y con nuevas temáticas “modernas” como *Blanco y Negro* (1891), *Nuevo Mundo* (1894), *Actualidades* (1908) o *Mundo Gráfico* (1911), que son solo cuatro de las cabeceras pioneras e indicativas de la nueva prensa gráfica de masas aparecida en España.

1 El término iconosfera fue acuñado en 1959 por Gilbert Cohen-Séat y fue un concepto adoptado por muchos expertos en comunicación, entre ellos Roman Gubern, que lo ha difundido en muchos de sus trabajos sobre historia de las imágenes. La iconosfera se define como el conjunto de informaciones visuales que circulan desde los medios de comunicación de masas y que conforman una esfera de referencia de las propias significaciones visuales, llegando a sustituir a la propia realidad natural. Cada época histórica ha tenido una iconosfera específica y adaptada a su tiempo cultural y tecnológico.

Para que esto ocurriese, y fuese un proceso similar al que estaba ocurriendo en otros países occidentales, hubo todo un largo proceso en el que parece que todo ocurrió de un modo “natural” pero que la investigación histórica revela como una transformación en los ámbitos sociales, políticos, económicos y culturales como muy bien han estudiado autores como Juan Pablo Fusi para el caso español² y para el europeo, Philip Blom de un modo global y extenso, principalmente con su obra *Años de vertigo*³.

De pronto, en un intervalo de apenas dos décadas, comenzando el siglo XX, las nuevas formas y experiencias gráficas que trajo consigo la técnica industrial del fotograbado, eclosionaron al mismo tiempo que otros inventos, también surgidos en el siglo XIX pero que se desarrollaron con toda su fuerza en el siglo siguiente. Este fue el caso, del cinematógrafo, que ocupó espacios públicos, primero como una experiencia científica de la *fotografía en movimiento*, pero enseguida como un espectáculo popular alternativo a lo que significaba entender el mundo y el ocio a través de la lectura.

La consecuencia de las revistas gráficas por un lado y el nuevo espectáculo visual de barraca, pusieron en evidencia que la conjunción entre la prensa gráfica y la experiencia visual del cinematógrafo, indicaban que se estaba fraguando un nuevo *espectador* que ya no era el del siglo XIX⁴. Algunos de los atisbos de que ese cambio se estaba produciendo, podían entenderse a través de las nuevas propuestas creativas de los artistas, como han apuntado muy acertadamente autores como Jonathan Crary⁵, pero también desde perspectivas más inmediatas como la puesta en página de las informaciones en la prensa gráfica que evocaban a la secuenciación cinematográfica, o a la emergencia de la tarjeta postal ilustrada, que en su presentación en *blocs* postales de 10 o 12 imágenes mostrando una temática específica, aludían específicamente a su vinculación con la secuencia fílmica, porque la mirada de ese nuevo espectador se estaba haciendo cada vez más y más compleja y ya no le servían las clásicas formas culturales que se habían configurado en el siglo XIX y que tan novedosas habían sido en un pasado que, efectivamente, ya era solo pasado para las nuevas generaciones en el despuntar del nuevo siglo.

2 FUSI, Juan Pablo, *Un siglo de España. La cultura*, Madrid, Marcial Pons. 1999.

3 BLOM, Philipp, *Años de vértigo. Cultura y cambio en Occidente, 1900-1914*, Barcelona, Anagrama, 2010.

4 Sobre el espectador del siglo XIX y su consumo cultural de imágenes véase RIEGO, Bernardo, “El problema histórico del espectador”, en RIEGO, Bernardo, *La construcción social de la realidad a través de la fotografía y el grabado informativo en la España del siglo XIX*, Santander, Universidad de Cantabria, 2001, pp. 37-94.

5 CRARY, Jonathan, *Suspensions of perception. Attention, spectacle, and modern culture*, Massachusetts, Mit Press, 1999..

Antes de hacer una comparación histórica entre aquellos fenómenos de la época de la modernidad y la sociedad de las masas y la nueva sociedad digital actual, o *sociedad-red*, por usar un acertado término de Manuel Castells⁶, nos gustaría incluir en esta introducción a otra tecnología, también del siglo XIX, cuya emergencia en el siglo XX será decisiva y a la que cada vez con más precisión se están entendiendo algunas de sus fortalezas culturales y de los cambios que produjo.

Se trata de la grabación de sonido, que sin entrar en largos antecedentes que se salen del propósito de este texto, fue presentada en una de sus formas modernas por el inventor industrial Thomas Alva Edison en 1878, en un aparato que denominó *fonógrafo* y que dio lugar a todo tipo de fantasías distópicas respecto a cómo serían en el futuro los usos de esa tecnología que, en España, fue introducida muy tempranamente a través del circo por algunos artistas de la magia, y cuyo alcance estamos conociendo gracias a las investigaciones de musicólogas como la profesora Eva Moreda, de la Universidad de Glasgow, que está investigando los orígenes del sonido grabado en España y los espectáculos y experiencias que se derivaron⁷.

De la grabación de sonido, aparecieron las experiencias de conciertos en los que ya no estaban presentes los músicos y el paso del cilindro fonográfico de Edison al disco gramofónico que extendía el tiempo de grabación musical y su uso está muy presente en el cine del periodo de entreguerras en las que personas adineradas portan sus maletas gramofónicas para escuchar música, y, por último, toda la evolución de una tecnología como la que se deriva de la grabación del sonido, propició la recuperación de música tradicional grabada, y la consecución de un mejor realismo en el cinematógrafo, con la incorporación de bandas sonoras que convencionalmente se configuraron a finales de la década de los años veinte del siglo pasado, con las consecuencias culturales de haber logrado un espectáculo audiovisual complejo en el que sonido e imagen se integraban para dar un mayor realismo a la experiencia de ese espectador *suspendido perceptivamente* por un tiempo ante la pantalla de una sala oscurecida, compartiendo la experiencia con otras personas extrañas a él. Sobre el desarrollo del sonido como tecnología de la modernidad, sigue siendo de lectura imprescindible la obra de Walter L. Welch y Leah B.

6 CASTELLS, Manuel (coord.), *La sociedad red. Una visión global*, Madrid, Alianza, 2006.

7 Citamos dos trabajos de la profesora de la Universidad de Glasgow, Eva Moreda, que nos remitió personalmente la autora para elaborar este texto pero de los que no poseemos referencias de publicación en estos momentos: "*Questioning the links between music and place: early recording cultures in Spain*" y "*Singers and early recording cultures in Spain, 1898-1905*". Algunas de sus aportaciones pueden consultarse en la siguiente dirección web: <https://publicdomainreview.org/essay/inventing-the-recording>

Stenzel Burt publicada en 1994 (con una edición anterior de Oliver Read y Walter L. Welch de 1977).

Todos estos “Años de vértigo”, por usar la definición, ya citada, que el historiador Philipp Blom configuró para esta época tecnológicamente tan acelerada y con tantos cambios culturales y sociales, que, en muchos aspectos, puede cotejarse con lo ocurrido con el desarrollo social y cultural de las tecnologías digitales y el tiempo que ahora nos encontramos, en el que unas nuevas formas de proceso de la información en unas máquinas que no estaban destinadas al uso generalizado, por una serie de fenómenos muy específicos, estudiados entre otros, por autores como Armand Mattelart⁸, dieron lugar a un cambio de utilización en la década de los años setenta del pasado siglo XX que culminaron con la aparición de dos dispositivos muy embrionarios en sus orígenes, pero que se comportaron como “cisnes negros”, por usar la terminología del economista de la *teoría de la incertidumbre*, Nassim Taleb⁹. Es decir, como fenómenos que albergaban cambios estructurales muy profundos y que rápidamente se extendieron por la sociedad con un comportamiento *viral*, un término ahora tan de moda.

En 1981, apareció el Personal Computer (PC), de IBM destinado a profesionales que podían trabajar en su casa con una máquina de información binaria que era *interoperable*, es decir, que los resultados se podían continuar en otras máquinas similares, algo inédito hasta ese momento. En 1984, Apple presentó con un anuncio futurista y apocalíptico, realizado por el director de cine Ridley Scott, una nueva máquina de información en el que los interfaces digitales eran gráficos y más naturalistas, sustituyendo al punto blanco paciente y centelleante, típico del PC y de otras máquinas de la época. Nada parecía que iba a cambiar mucho más allá de estar ante nuevos ingenios que trataban la información de manera diferente a como se hacía hasta entonces, pero en la década de los años noventa, se interconectaron millones de ordenadores dando lugar a la Internet, y casi al mismo tiempo, las redes telefónicas, que desde su presentación en la exposición de Filadelfia en 1876, habían sido una transformación que modificaba el paso de sonido con unos pocos tonos por unos cables telegráficos monopuntos al reto de pasar voz humana, que tiene diferente frecuencia y matices sonoros, a una red multipunto.

Los nuevos teléfonos móviles, que aparecieron en la década de los años noventa del siglo XX, primero analógicos y luego digitales se convirtieron en unos dispositivos que ya no dependían de los cables fijos, y las tecnologías de la radio que se habían utilizado desde comienzos del siglo para otros fines, se aplicaron, como en el caso de las máquinas de información, para

8 MATTELART, Armand, *Historia de la sociedad de la información*, Barcelona, Paidós, 2002

9 TALEB, Nassim Nicholas, *El cisne negro. El impacto de lo altamente improbable*, Barcelona, Paidós, 2011.

que los usuarios pudieran hacer usos personales y diferentes de unos medios que permitían una conectividad ubicua, pudiendo portar en el bolsillo dispositivos telefónicos que cada vez serían menos orientados a la comunicación interpersonal a través de la voz y pudiesen ser capaces de transmitir mensajería, luego imágenes fotográficas y videográficas para finalmente convertirse en lo que son en estos momentos; unas potentes máquinas de información móvil que cada usuario portamos a todos los lugares y que, de modo evidente, han dado lugar a nuevas formas de usar la información e interactuar con ella socialmente, creando prácticas culturales y redes sociales inéditas en el pasado que nos permiten reflexionar en estos momentos sobre un tiempo que es nuevo en muchos aspectos aunque, tal vez por el marketing de la industria digital, muy poco dada al análisis de sus antecedentes, sufrimos una cierta conciencia *adanista*¹⁰ porque apenas hay estudios todavía que ponen en relación la época actual de la digitalidad, con el tiempo de la sociedad de las masas, una época histórica de la que ya tenemos más perspectiva, y trabajos como el de Nicholas Carr¹¹, comparando las redes eléctricas con las redes digitales actuales son un ejemplo de lo fértil que resulta comparar tecnologías diferentes en el tiempo que se han tenido que enfrentar a problemas similares.

En las páginas siguientes nos proponemos analizar algunos de los cambios que se están produciendo, a través de la observación de un *artefacto* cultural y patrimonial muy importante como son los museos, unos espacios en los que está produciéndose la presencia de un nuevo espectador, que ya no usa las pautas aprendidas en el tiempo de la modernidad, sino que responde a otros valores que lentamente se están revelando a quienes intentan entender qué ocurre con la cultura cuando interacciona, conscientemente o no, con las tecnologías emergentes.

10 Algunos autores ponen en evidencia que la industria digital tiende a presentar algunos fenómenos como nuevos y sin precedentes en la cultura. Es cierto que las redes digitales como vehículo tecnológico son fenómenos inéditos, pero no así las redes sociales que tienen una larga historia, ya sea en prácticas lectoras, en difusión de tarjetas postales, e incluso algunas experiencias digitales como los *selfies* y los denominados Mannequin *Challenge*, tienen sus antecedentes en prácticas como los "*cuadros vivientes*" o "*tableaux vivants*", que traspasaron siglos de la cultura europea. Incluso el diseño de la *comutación de paquetes*, una tecnología propia de la mensajería por Internet, puede rastrearse en el siglo XIX en operaciones de comunicación militar, pero, obviamente, en aquellos momentos, sin soporte digital. Véase RIEGO, Bernardo, "Las nuevas prácticas culturales con las imágenes digitales y el recorrido de su arqueología histórica", *Leña al Mono*, 5-6 (agosto-octubre 2017), pp. 24-26; disponible: [https://bernardoriego.files.wordpress.com/2018/02/bernardo-riego-prc3a1cticas-culturales-con-las-imc3a1genes-2017.pdf](https://bernardoriego.files.wordpress.com/2018/02/bernardo-riego-practicas-culturales-con-las-imc3a1genes-2017.pdf)

11 CARR, Nicholas, *El gran interruptor. El mundo en red, de Edison a Google*, Barcelona, Deusto, 2009.

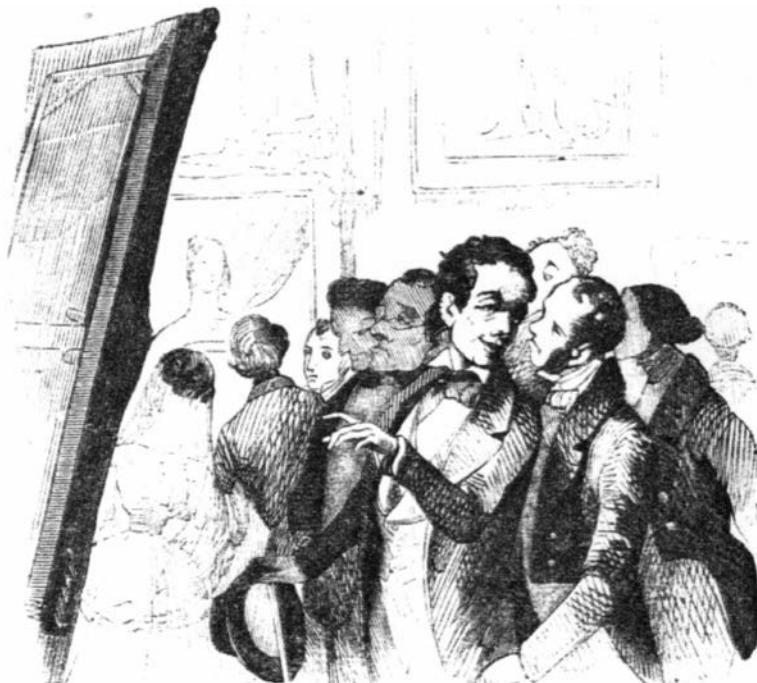


Fig. 1. Visita al Museo del Prado en un grabado publicado en 1851 en el libro de Ramón de Mesonero Romanos *Escenas Matritenses*. En el proceso de nacionalización liberal de los valores españoles, al igual que en otros países, la contemplación en el Museo era un rito necesario y obligatorio

Desde hace algún tiempo investigamos sobre el espectador de la modernidad y los cambios que el fotograbado, el cinematógrafo y otras formas novedosas de comunicación social propiciaron en los comienzos del siglo XX, y también con la conciencia de que en estos momentos muchas de las prácticas que comenzaron a darse en aquellos años iniciales hoy están siendo borradas por nuevas pautas en el uso de la información y de los valores culturales, algo que están advirtiendo muy sutilmente autoras como Sherry Turkle¹², que, de ser una defensora a ultranza en la década de los años noventa de las potencialidades que auguraban las redes digitales y las ventajas que traería la sociedad de la información, indaga ahora en algunos de los elementos negativos que se han producido en las prácticas sociales y culturales.

Como elemento de apoyo a la investigación, la experiencia docente nos enfrenta también al reto de que los jóvenes alumnos entiendan el tipo de sociedad que estamos transitando, un tiempo que se está convirtiendo ante nosotros en un recuerdo cada vez más arqueológico.

12 TURKLE, Sherry, *En defensa de la conversación. El poder de la conversación en la era digital*, Barcelona, Ático de los Libros, 2017.

A pesar del diferente contexto cultural sigue vigente para muchas personas una frase del gran poeta francés, Charles Baudelaire, cuando a mediados del siglo XIX, en el momento que ya había fraguado el primer capitalismo liberal de base moderna exclamo "¡Odio mi tiempo!" Aunque a Baudelaire le faltó terminar el grito de angustia que acaba de exclamar: "¡Odio mi tiempo... porque no lo entiendo!" y esa necesidad de comprender el tiempo por el que ahora estamos pasando y que nos atañe a todos, es el que hace necesario que repensemos en qué tipo de nueva sociedad nos estamos encontrando. Una sociedad a la que se incorporan personas que han adquirido algunas habilidades digitales escasamente estructuradas, que tal vez no sean del todo, como afirmaba Marc Prensky¹³, a comienzos del milenio "*nativos digitales*", pero, que, en todo caso, tienen unas relaciones con el uso de la nueva información binaria muy diferente a la que existía en el pasado. Algo que ha alcanzado a una parte sustancial de la sociedad y eso se refleja de un modo singular en las nuevas experiencias ante los museos.

Los museos constituyen un excelente laboratorio donde se puede observar e indagar como esa nueva forma de estar ante ellos, ha cambiado, pero también que tradiciones persisten, aunque se hayan transformado, luego volveremos brevemente a esta cuestión cuando abordemos la práctica cultural de los "*cuadros vivientes*", sus mutaciones actuales y la relación que tienen con los *selfies*, que parecen hallazgos culturales nuevos en la representación fotográfica pero con antecedentes claros y rastreables en otras formas de representación visual de anteriores momentos históricos .

2. UNA MIRADA HISTÓRICA AL MUSEO COMO "ARTEFACTO" CULTURAL.

Diversos historiadores han analizado la larga historia de las colecciones en sus diversas formas y espacios hasta llegar a lo que ahora conocemos como Museo. Un espacio patrimonial que ha sido objeto de diversos estudios entre los que destacamos el publicado por Philipp Blom en 2012, *El coleccionista apasionado*¹⁴, que ha hecho un largo recorrido desde los *studiolo* medievales y los posteriores gabinetes de maravillas hasta las colecciones posmodernas que intentan comprender el mundo, acumulando objetos, en ocasiones serios e industriales, que nacieron de una experiencia personal, de una pasión científica, o simplemente, al entender que una determinada producción masiva de diversos objetos desechables es digna de ser recopilada, clasificada y contemplada. (Fig. 1).

13 PRENSKY, Marc, *Enseñar a nativos digitales*, Madrid, Ediciones SM, 2011

14 BLOM, Philipp, *El coleccionista apasionado. Una historia íntima*, Barcelona, Anagrama, 2013.

En todo ese fenómeno más o menos privado y sobre todo de élites, aparece un cambio cultural trascendental que nos permite entender ese *artefacto patrimonial* que ahora conocemos como Museo, y que como muy bien ha explicado María Dolores Jiménez Blanco¹⁵, tiene que ver con la gran revolución de los ilustrados que impulsaron la extensión del conocimiento útil a toda la sociedad que tan importante fue para el desarrollo en el siglo XIX del sistema informativo de base liberal y de la educación como elemento desencadenante del progreso de los pueblos frente a los modelos cerrados y gremiales de aprendizaje.

Convencionalmente, existe un cierto acuerdo historiográfico de que el primer museo *ilustrado* se crea en 1793 en plena revolución francesa, aunque existen otros antecedentes que ya están apuntando a ese modelo nuevo.

Este primer espacio público, el Museo del Louvre, tiene algunas características diferentes a los lugares donde se coleccionaban objetos del pasado. En primer lugar, es un espacio en el que se puede entrar sin las restricciones anteriores, donde era necesaria la recomendación de un erudito o personaje importante para acceder a la contemplación de los objetos.

En segundo lugar, quienes organizan los espacios expositivos, tienden a realizar una cierta *pedagogía* de lo que los visitantes van a contemplar, por eso las colecciones se organizan por espacios cronológicos que remiten a un saber mucho más consolidado del valor del arte y de la cultura o se organizan por ramas del conocimiento, ya que en sus primeras versiones, en las colecciones no prevalecen las pinturas y las esculturas sino todo tipo de objetos que se consideran vestigios importantes del pasado.

En todo caso, aunque existe una cierta inquietud por el comportamiento de las clases más populares que visitan estos espacios culturales, pronto se impone una actitud ritual y de respeto que se transmitirá a lo largo del tiempo.

El espacio museístico es similar a otros espacios "*sacralizados*", es decir, se debe contemplar cada obra que se encuentra en cada sala, en silencio, con actitud de respeto ante lo que se exhibe y con unas normas de comportamiento predecibles. Hay vigilantes en las salas para que no se dañen las obras expuestas, pero también para asegurar que esa ritualidad y respeto cultural se cumpla. Al Louvre en 1793, seguirán otros espacios organizados sobre los mismos principios ilustrados, como el British Museum en 1795, o el Museo del Prado en 1819.

Los primeros museos ilustrados proceden de colecciones reales o de personajes poderosos que las hacen extensibles a la sociedad. Es el caso del

15 JIMÉNEZ BLANCO, María Dolores, *Una historia del museo en nueve conceptos*, Madrid, Cátedra, 2014.



Fig. 2. *El arte como expresión del "alma nacional"*. Pabellón de España en la Exposición Universal de Filadelfia en 1876 (Biblioteca Nacional de Madrid)

Museo del Prado, que en 2019 celebró su segundo centenario con una muy reveladora *auto-exposición* de su devenir histórico plasmado también en un excelente catálogo con aportaciones de investigadores de primera línea, bajo la sugerente idea de que el Prado es *un lugar de memoria*¹⁶.

El Museo del Prado, como decíamos, tiene su origen en la pinacoteca de los reyes españoles, pero constituye en sí mismo un excelente ejemplo de las transformaciones que van a darse a lo largo del siglo XIX con el asentamiento de la sociedad y de la cultura liberal.

Como consecuencia de ese desarrollo político va a darse la primera mutación importante, y es que el Museo pasa de ser de *ilustrado* a *nacional*. Es decir, las colecciones no solo reflejan ya un pasado cultural que es necesario admirar, sino que, además tienen que integrar en su conjunto, el alma de una nación ya sea por lo que ha dado de sí a lo largo del tiempo, ya sea por la acumulación de objetos que en sus campañas coloniales ha traído de otros

16 PORTÚS, Javier, *Museo del Prado (1819-2019). Un lugar de memoria*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2019.

lugares y se integran en su idea de nación civilizadora y etnocentrista, algo que explica la razón de ser de algunos de los más importantes museos alemanes, franceses y británicos.

En el proceso de nacionalización cultural que vivieron todas los países europeos en el siglo XIX, y que fue constantemente retroalimentado por la prensa, la invitación a que las personas adscritas a la nueva cultura liberal frecuentasen los museos, es una recurrente propuesta de las revistas ilustradas del momento dirigidas a esa sociedad que ya está adscrita culturalmente a los valores liberales y burgueses frente a los que prevalecían en la sociedad tradicional de antiguo régimen cuyas manifestaciones anticuadas a los nuevos tiempos conviven con las nuevas formas de estar que se valoran en artículos y grabados en una prensa liberal que tiene sus raíces en la idea enciclopedista del saber útil que debe divulgarse. Esto se aprecia con mucha nitidez en el caso español.

Por ejemplo, del mismo modo que se está revalorizando el pasado histórico y cultural, explicando los monumentos que hasta ese momento apenas se les prestaba atención, reinventado los grandes momentos históricos y el pasado *glorioso* de la nación, vista ahora con ideologías y valores liberales, es frecuente encontrarse con reproducciones en grabado en madera de los grandes cuadros de artistas españoles, Murillo por ejemplo, y escenas en grabado en las que se ve a los visitantes comentando los cuadros, contemplando escenas pictóricas con distancia y respeto, junto a otras imágenes de las salas del Museo del Prado, como lugares referenciales y necesarios para adquirir conciencia cultural y social de un tiempo que es nuevo y diferente al de la sociedad tradicional.

Además, el Museo, o, mejor dicho, una parte de él “viaja” de vez en cuando para mostrar lo mejor del país en las Exposiciones Universales. Por ejemplo, en la de 1876, en Filadelfia, mientras que los Estados Unidos presentaron el teléfono como nuevo instrumento de la industria moderna, España reprodujo una sala del Museo del Prado con cuadros originales que muestran el “*ser*” nacional español a través de sus pinturas, en un montaje clásico del XIX, que no deja espacios de descanso a la mirada del espectador huyendo, en la organización expositiva, del horror al vacío tan típico de la cultura burguesa decimonónica. (Fig. 2).

La siguiente *mutación* que queremos resaltar en el desarrollo de los museos como artefactos culturales donde se mueven también en la actualidad los nuevos visitantes posmodernos, son los museos de Arte Contemporáneo, que tienen su origen en el siglo XX y en la formulación que Alfred H. Barr hará para el Museo of Modern Art de York (MOMA), el cual, desde su creación en 1929 por parte del mecenazgo privado, intenta reflejar el arte moderno (al menos todo lo posterior a 1870), en oposición a los museos clásicos anteriores.

El espacio con paredes blancas que centran la mirada en las piezas, la selección en torno a autores y movimientos que se oponen a las representaciones artísticas del pasado y que se convierten en canónicos por el hecho de estar incluidos en las colecciones de un museo de arte *moderno*, y la sensibilidad hacia temáticas que no tenían encaje cultural en las formulaciones anteriores son algunas de sus elementos definitorios.

Por ejemplo, en 1937, la Fotografía adquirirá naturaleza artística gracias al MOMA por la importante y pionera exposición comisariada por Beaumont Newhall que configurará las imágenes fotográficas como objetos artísticos insertados en el mercado del coleccionismo y con la necesidad de crear un *panteón* coherente de autores que sustenten una cronología de estilos y sobre todo un relato histórico-artístico¹⁷.



Fig. 3. *Visitantes fotografiándose con la Gioconda*. Los iconos pictóricos fuertemente culturalizados son objeto de una atención diferente a la que existía en el pasado en las visitas del nuevo espectador digital, la captura es lo relevante frente a la experiencia de contemplar la obra artística. Foto Bernardo Riego, 2017

Al concepto del MOMA seguirán otros ejemplos, algunos tan tardíos como el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS) inaugurado en 1992, en un momento expansivo de España en su visibilidad internacional como nación moderna, tras la salida de la dictadura franquista que *desconectó* al país de sus tradiciones culturales internacionales a las que había estado adscrito de modo habitual junto a otros países europeos. Por ejemplo,

17 El catálogo de esta primera exposición de 1937 sobre Fotografía como objeto artístico puede consultarse y descargarse *on-line* en el portal del MOMA; disponible: https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_2088_300061916.pdf

España fue uno de los países fundadores de la Unión Postal Universal en 1878, un proyecto de normalización internacional de los objetos postales, o fue miembro fundador de la conferencia de Berlín sobre Radiotelegrafía en 1906 donde se definieron y asignaron por primera vez las frecuencias de radio. Si no hubiese tenido lugar la guerra civil y el subsiguiente franquismo, con toda seguridad hubiéramos tenido un Centro de Arte Contemporáneo en España muchos años antes de 1992. Un centro, el Reina Sofía, que es en estos momentos un referente internacional por sus proyectos expositivos y culturales, por sus contenidos y por contar como apoyo con una de las más importantes colecciones mundiales de documentación artística contemporánea, gracias a la colaboración con el Archivo Lafuente, que es un hito en este campo tan importante como es la documentación para la construcción de relatos artísticos en los proyectos y que culminará con una extensión del MNCARS en Santander en los años próximos.

3. UN NUEVO ESPECTADOR EN EL MUSEO QUE YA NO CONTEMPLA, SINO QUE CONSUME EXPERIENCIAS CAPTURÁNDOLAS EN SUS DISPOSITIVOS SELF-MEDIA

Hasta ahora hemos estado hablando del Museo y de sus contenidos, pero hay otro elemento que es central para los objetivos de este texto y son los visitantes, quienes observan las obras y las dan un sentido cultural dentro de las reglas institucionalizadas en el espacio expositivo.

Es la cuestión que, en comunicación visual, se define entre la tensión de las *instancias productoras*, (el artista y la institución cultural que muestra la obra), y las *instancias receptoras* (es decir, cómo se contempla y se entiende una determinada propuesta artística en un tiempo concreto).

Otros autores denominan a esa instancia que contempla, el *observador* y de un modo más común el *público*. Y desde la perspectiva de la historia del Arte, suscita una serie de reflexiones que un autor como Carlos Reyero plantea de modo exhaustivo en uno de sus libros donde de un modo más detallado ha intentado comprender la complejidad de quienes visitan los museos y sus características fraguadas en la tradición histórica:

“Quien se acerca a contemplar una obra de arte tiende a adoptar una posición incorpórea, por encima del tiempo y del espacio, comparable a la del narrador omnisciente y ausente de un relato. La inmensa mayoría de las imágenes artísticas contribuyen a reforzar esa forma de mirar. Incluso el inevitable filtro que, cuando menos, proporciona el ilustrador o el objetivo de la cámara suele despreciarse, por más que, la experiencia nos recuerde que ninguna imagen es neutra, y menos que ninguna, la que selecciona una obra de arte o un punto de vista sobre ella”¹⁸. (Fig. 3).

18 REYERO, Carlos, *Observadores. Estudiosos, aficionados y turistas dentro del cuadro*, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, 2008, p. 13.



Fig. 4. Un espectador fotografiando Campbell's Soup Cans de Andy Warhol. A pesar de la omnipresencia y constante visibilidad de los iconos culturales en los mass media actuales, el espectador digital intenta culminar su experiencia con una captura de las obras que les resultan más conocidas. Es una nueva forma de repetición diferente a la que propuso Warhol en este conocido cuadro que se exhibe en el MOMA de Nueva York. Foto: Bernardo Riego, 2014

Carlos Reyero dedica un interesante capítulo al público en esta obra, al que sigue otro dedicado a las actitudes de las personas en función del género y en el que tiene mucho peso en el análisis las representaciones ante los cuadros y posteriormente unas reflexiones sobre las acciones en el espacio expositivo.

Todo ello es un material de gran valor historiográfico que nos permite entender la tradición cultural ante los museos, pero en estos años se ha producido algunos fenómenos que han hecho aparecer otros paradigmas que han alterado lo que hasta ahora estaba muy normativizado en los espacios de exhibición museísticos.

Para entenderlo hay que mirar a la sociedad y a la tecnología y a algunos autores que han indagado sobre los cambios culturales que la digitalidad ha producido. En este sentido sigue siendo aquí válida la sugerencia de Yuri Lotman¹⁹ cuando hablaba de la *implosión* (más que explosión) digital a la que se ha visto sometida la cultura y la sociedad.

¹⁹ LOTMAN, Yuri M., *Cultura y explosión. Lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social*, Madrid, Gedisa, 1999.

Pero descendiendo a manifestaciones prácticas y cotidianas, sin duda, uno de esos autores que ya hemos mencionado anteriormente ha sido Patrice Flichy²⁰ que ha estudiado los cambios que se han producido con la aparición de las redes y de los dispositivos personales o *selfmedia* como los terminales móviles en oposición a los *mass-media*, que posibilitan que cualquier usuario sea a la vez un emisor de información en red que genere nuevos contenidos y los ponga en circulación, en general a sus comunidades de contacto, pero también a través de plataformas masivas que los ponen al alcance de todos los que estén conectados. (Fig. 4).

Se crea así una nueva figura de productor y a la vez consumidor de contenidos, el *prosumidor*, que ya fue esbozado para las sociedades electrónicas, todavía no digitales, por Marshall McLuhan en la década de los años sesenta del siglo XX y reformulado y ya explicitado por Alvin Toffler en un libro, *La tercera ola*, una obra hoy un tanto olvidada pero que tuvo mucho éxito en la década de los años ochenta.

El prosumidor es un tipo de creador de contenidos para uso personal que pone en circulación, en muchas ocasiones a través de las redes y con ello resignifica los materiales que consume. Como consecuencia añadida, este tipo de usuario, consumidor y a la vez productor de objetos culturales, tiene sus valores anclados en la inmediatez, en la facilidad que los dispositivos



Fig. 5. *Dibujantes turísticos en Roma*. En unas sociedades tan opulentas visualmente como son las nuestras, sorprende la persistencia de viejas técnicas artísticas en lugares turísticos que se solapan a la iconosfera digital.

Foto: Bernardo Riego, 2015

digitales propician y en una transparencia, cuando no banalidad del relato, propio de la cultura posmoderna en la que se inserta. (Fig. 5).

En este sentido una gran parte de la experiencia vivida y contemplada se resume en capturas con dispositivos móviles que están destinadas o bien

20 FLICHY, Patrice, *Lo imaginario de Internet*, Madrid, Tecnos, 2003, p. 11.

a ser almacenadas, o bien a ser transmitidas por las redes, produciendo unos desplazamientos históricos de la experiencia absolutamente inéditos. Antes, el *certificado de presencia* podía ser la tarjeta postal del lugar que se visitaba, ahora lo es la imagen o la escena captada con el dispositivo móvil de su propiedad y enviada de modo instantánea a amigos y conocidos, sin que medie entre la acción de captar y la de compartir, la experiencia reflexiva tradicional ante espacios culturales dotados de una *auricidad*, (en el sentido que le dio Walter Benjamin en su conocido texto *La obra de arte en la época de su reproducción técnica* publicado en 1933) que, ahora, poco o casi nada importa a muchos de quienes se encuentran en estos espacios de los que hacen un uso diferente al que ha sido tradicional.

Estos cambios han llegado a unos museos que, para atraer, y sobre todo para mantener a los visitantes, han ido permitiendo nuevas formas de estar en los espacios. En el caso español, solo museos como El Prado siguen prohibiendo la toma de fotografías en sus salas y es una cuestión que está en estos momentos en reflexión y debate. En el MNCARS, solo está restringido al espacio del "Guernica" por los acuerdos de cesión de la obra al Centro por parte de los herederos de Pablo Picasso, pero a nivel internacional la toma de imágenes para usos privados está muy extendida y ha configurado un visitante que capta pero que ya no mira, que almacena iconos culturales captados por él, o se representa ante ellos, pero que ya no mantiene la distancia en el sentido simbólico y mental que era habitual en las fases anteriores de la visita a los museos.

Ahora los cuadros y las esculturas (algunos cuadros y esculturas más bien, los más icónicos y conocidos desde la cultura de masas amplificada ahora por Internet y por las Redes Sociales), se convierten en *fondos* para sus selfies, porque la obra artística es la excusa para representarse ante objetos ya vistos en las redes y a los que hay que visitar porque ya son conocidos. Resulta muy significativo que en la sala del MOMA donde se encuentran *Las señoritas de Avignon* es un lugar donde siempre hay cola para hacerse fotos, pero a su lado hay otras obras de la modernidad, como algún cuadro de Juan Gris que no es objeto de captura fotográfica por los visitantes y en la misma situación se encuentran otras muchas piezas que están junto a la obra referencial de Picasso.

Solo unos pocos de los cuadros que se encuentran en esa sala son los elegidos para ser fotografiados por el público que transita por esa sala del Museo. La experiencia se hace ante obras conocidas, o, mejor dicho, *re-conocidas*, y quienes asisten hoy a los museos consumen objetos culturales con los que se identifican por haberlos visto antes de su encuentro en el Museo, del mismo modo que lo hacen con otros productos que en nuestra sociedad posmoderna son fugaces y variados y sobre los que solo se presta atención



Fig. 6. Visitante imitando "El grito" de Edvard Munch en la Galería Nacional de Noruega en 2018. Una nueva versión de los "cuadros vivos" que atravesaron la cultura europea hasta los inicios del cine mudo. Foto: Bernardo Riego, 2018

durante un breve instante. En todo ese contexto, resulta muy interesante y no es extraña, la persistencia en los enclaves turísticos de los dibujantes que remiten a experiencias culturales de representación ya obsoletas pero que siguen estando vigentes. Siguen siendo válidas y actuales las reflexiones que ya en 1953, escribiera el conservador de estampas del MOMA, William M. Ivins Jr.²¹ sobre la especialización de los viejos medios cuando quedan absorbidos o inutilizados por las nuevas formas tecnológicas de representación, y como su pervivencia refuerza la existencia y la razón de ser de lo nuevo, que, en estos momentos, son las capturas digitales personales, que ya no están

21 El influyente trabajo de Ivins Jr. (IVINS, William M. Jr., *Prints and visual communication*, Cambridge/ Massachusetts, Harvard University Press, 1953; reed. 1978 y 1982) sobre la importancia histórica de la estampa como medio cultural se publicó por primera vez en 1953. En España hubo que esperar a 1975 para que apareciese una traducción bajo el título: *Imagen impresa y conocimiento. Análisis de la imagen prefotográfica*. Barcelona, Gustavo Gili, Barcelona. Curiosamente la obra original se encuentra libre de derechos y puede descargarse libremente en el siguiente enlace: <https://archive.org/details/printsandvisualc009941mbp/page/n7>

mediadas como ocurría en las prácticas fotográficas y gráficas del pasado por la labor de un saber técnico y especializado ajeno al que era necesario recurrir.

4. CONCLUSIONES: HACIA UN VACIADO DE SIGNIFICADOS HISTÓRICOS DE LA POSMODERNIDAD Y LA ACTIVACIÓN CULTURAL Y SOCIAL A TRAVÉS DE LAS PANTALLAS.

Es posible que nuestro estupor ante esta nuevas formas culturales de estar en los museos o de comportarse de un modo nuevo con los *self-media*, remiten a lo que ocurrió en los inicios de la modernidad, cuando la alta cultura de entonces, se escandalizaba por la ligereza con las que las clases medias y sobre todo las más populares renunciaban a la lectura en favor de la contemplación de revistas gráficas que contenían imágenes de gran tamaño y poco texto impreso, o que contemplaran ficciones y realidades en las pantallas de las barracas de cine que sustituían a las tradiciones culturales del teatro o de la ópera.

Es cierto que la actual cultura del microrrelato, soportada por la posmodernidad, la liviandad de las reflexiones, el desplazamiento de la lectura y el pensamiento débil que favorece las impresiones visuales inmediatas están generando otro tipo de espectadores y otra clase de sociedad que, es muy posible, haya venido para quedarse y desarrollarse en una dirección que ya se está apuntando en las redes sociales, pero que todavía no ha concluido en todas sus nuevas formas y a pesar de su aparente novedad sigue viviendo de remedos de tradiciones anteriores, lo que explica que quienes representan ante una obra de Edvard Munch en Oslo, están reviviendo sin saberlo la práctica ya casi olvidada de los "*cuadros vivientes*" que atravesaron siglos de nuestra cultura y aún pueden contemplarse en los orígenes del cine traspasados de los recursos narrativos del teatro popular. (Fig. 6).

Autores como Antón Patiño²² aluden a la idea de *fractalidad* que se da en la experiencia visual digital y posmoderna. La realidad, capturada con los dispositivos y sobre todo activada en las pantallas del nuevo espectador digital, se ha convertido en sí misma en un *interfaz*, según las acertadas reflexiones de Ingrid Guardiola (Fig. 7):

"Para entender una sociedad y sus necesidades de expresión, creación y comunicación, sería necesario poder captar el valor simbólico de las imágenes en función del discurso de quien las ha creado y del contexto en el que han sido expuestas y recibidas. Únicamente así se podrá percibir qué esconden, cuál es

22 PATIÑO, Antón, *Todas las pantallas encendidas. Hacia una resistencia creativa de la mirada*, Madrid, Fórcola, 2017, pp. 49-56.



Fig. 7. Espectadores ensimismados con sus móviles y sus capturas “artísticas” en el Museo del Louvre de París. Foto: Bernardo Riego, 2017

su intención y su moral, que hacen entre nosotros, y a qué juegan”²³.

Pero es, sobre todo, Han Byung-Chul, cuando nos habla de ese *enjambre digital* en el que ahora nos encontramos, cuando tenemos la certeza de que las experiencias han cambiado, aunque algunos dispositivos ya estaban en el pasado, aunque eran usados de otro modo. Estamos ya transitando la nueva cultura digital en sus múltiples manifestaciones, a veces todavía algo imprecisas, pero cada vez más y más intuitivas y sin referencias a las prácticas que estuvieron vigentes en el pasado:

“El medio digital es un medio de presencia. Su temporalidad es el presente inmediato. La comunicación digital se distingue por el hecho de que las informaciones se producen, envían y reciben sin mediación de los intermediarios. No son dirigidas y filtradas por mediaciones. La instancia intermedia que interviene es eliminada siempre”²⁴.

BIBLIOGRAFÍA

- BLOM, Philipp, *Años de vértigo. Cultura y cambio en Occidente, 1900-1914*, Barcelona, Anagrama, 2010.
- BLOM, Philipp, *El coleccionista apasionado. Una historia íntima*, Barcelona, Anagrama, 2013.

23 GUARDIOLA, Ingrid, *El ojo y la navaja. Un ensayo sobre el mundo como interfaz*, Barcelona, Arcadia, 2019, p. 45.

24 BYUNG-CHUL, Han, *En el enjambre*, Barcelona, Editorial Herder, 2014, p. 33.

- BYUNG-CHUL, Han, *En el enjambre*, Barcelona, Editorial Herder, 2014.
- CARR, Nicholas, *El gran interruptor. El mundo en red, de Edison a Google*, Barcelona, Deusto, 2009.
- CASTELLS, Manuel (coord.), *La sociedad red. Una visión global*, Madrid, Alianza, 2006.
- CRARY, Jonathan, *Suspensions of perception. attention, spectacle, and modern culture*, Massachusetts, Mit Press, 1999. (Edición española: *Suspensiones de la percepción. Atención, espectáculo y cultura moderna*, Madrid, Akal, 2008).
- FLICHY, Patrice, *Lo imaginario de Internet*, Madrid, Tecnos 2003.
- FUSI, Juan Pablo, *Un siglo de España. La cultura*, Madrid, Marcial Pons. 1999.
- GUARDIOLA, Ingrid, *El ojo y la navaja. Un ensayo sobre el mundo como interfaz*, Barcelona, Arcadia, 2019.
- IVINS, William M. Jr., *Prints and visual communication*, Cambridge/ Massachusetts, Harvard University Press, 1953. (Edición española: IVINS, William Mills, *Imagen impresa y conocimiento. Análisis de la imagen prefotográfica*. Barcelona, Gustavo Gili, Barcelona, 1975).
- JIMÉNEZ BLANCO, María Dolores, *Una historia del museo en nueve conceptos*, Madrid, Cátedra, 2014.
- LOTMAN, Yuri M., *Cultura y explosión. Lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social*, Madrid, Gedisa, 1999.
- MATTELART, Armand, *Historia de la sociedad de la información*, Barcelona, Paidós, 2002.
- PATIÑO, Antón, *Todas las pantallas encendidas. Hacia una resistencia creativa de la mirada*, Madrid, Fórcola, 2017.
- PORTÚS, Javier, *Museo del Prado (1819-2019). Un lugar de memoria*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2019.
- PRENSKY, Marc, *Enseñar a nativos digitales*, Madrid, Ediciones SM, 2011.
- READ, Oliver y WELCH, Walter L., *From tin foil to stereo. Evolution of the phonograph*, Indianapolis, Howar W. Sams, 1977.
- REYERO, Carlos, *Observadores. Estudiantes, aficionados y turistas dentro del cuadro*, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, 2008.
- RIEGO, Bernardo, *La Construcción social de la realidad a través de la fotografía y el grabado informativo en la España del siglo XIX*, Santander, Universidad de Cantabria, 2001.
- RIEGO, Bernardo, "Las nuevas prácticas culturales con las imágenes digitales y el recorrido de su arqueología histórica", *Leña al Mono*, 5-6 (agosto-octubre 2017), pp. 24-26; disponible: <https://bernardoriego.files.wordpress.com/2018/02/bernardo-riego-prc3a1cticas-culturales-con-las-imc3a1genes-2017.pdf>
- TALEB, Nassim Nicholas, *El cisne negro. El impacto de lo altamente improbable*, Barcelona, Paidós, 2011.
- TURKLE, Sherry, *En defensa de la conversación. El poder de la conversación en la era digital*, Barcelona, Ático de los Libros, 2017.
- WELCH, Walter L y BURT, Leah Brodbeck Stenzel, *From tinfoil to stereo. The acoustics years of the recording industry, 1877-1929*, Gainesville, University Press of Florida, 1994.



Informes, trabajos,
investigaciones iniciadas

La reforma de la iglesia de Santa Emerenciana de La Puebla de Valverde (Teruel) en los siglos XVI y XVII

The renovation of the church of Saint Emerentiana of La Puebla de Valverde (Teruel) during the 16th and 17th centuries

Juan Carlos CALVO ASENSIO

Universidad de Zaragoza
Departamento de Historia del Arte
Facultad de Filosofía y Letras.
C/ Pedro Cerbuna, 12. 50009 - Zaragoza
juancarloscalvo@unizar.es

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3705-1138>

Fecha de envío: 15/09/2021. Aceptado: 14/10/2021

Referencia: *Santander. Estudios de Patrimonio*, 4 (2021), pp. 153-176.

DOI: <https://doi.org/10.22429/Euc2021.sep.04.05>

ISSN 2605-4450 (ed. impresa) / ISSN 2605-5317 (digital)



Resumen: La iglesia de Santa Emerenciana de La Puebla de Valverde (Teruel), construida en época medieval, se renovó en los siglos XVI y XVII. En el presente trabajo analizamos dicha reforma aludiendo a las visitas pastorales mandadas desde la Sede Metropolitana de Zaragoza que nos permiten conocer el edificio antiguo y, a continuación, indagamos en las fases sucesivas de la obra. Para tal fin, ampliamos las informaciones ya publicadas con otras inéditas que aportan un mayor conocimiento sobre la fábrica y los retablos que vistieron el interior antes de su destrucción en la Guerra Civil.

Palabras clave: Juan Cambra; Alonso de Barrio de Ajo; Renacimiento; arquitectura renacentista; arquitectura aragonesa; Aragón.

Abstract: The church of Saint Emerentiana in La Puebla de Valverde (Teruel), built in the Middle Ages, was restored during the 16th and 17th centuries. In this paper we analyse the documents of the canonical visitations from the Archdiocese of Zaragoza which contain information about the old building, and we continue exploring the successive construction work phases. To achieve this purpose we use well-known published references and we add some new ones that show how were the church and the altarpieces from the inside before their destruction in the Spanish Civil War.

Keywords: Juan Cambra; Alonso de Barrio de Ajo; Renaissance; renaissance architecture; Aragonese architecture; Aragon.

1. INTRODUCCIÓN

A comienzos del siglo XVI se inicia la transformación de la antigua iglesia de La Puebla de Valverde. Se contrata para ello a artistas de diferente procedencia –Teruel, Valencia, Cantabria, Zaragoza y Francia– que dejaron huella de su intervención en la arquitectura y en los bienes muebles del interior. De esta renovación ha sobrevivido un abundante rastro documental, no así material debido a los estragos provocados por la Guerra Civil.

La historia de este edificio ha sido abordada parcialmente por Santiago Sebastián López, con un comentario en el *Inventario artístico de Teruel y su provincia*¹, y por Ernesto Arce Oliva en un artículo dedicado a uno de los constructores del campanario, Alonso de Barrio de Ajo, prolífico cantero trasmerano encargado de importantes empresas edilicias en las diócesis de Teruel y Albarracín a finales del siglo XVI y comienzos del XVII². Este último autor publicó tres actos notariales referidos a la obra: dos tramitados en 1605 que aluden a los fiadores del encargo y una capitulación para culminar el proyecto en 1612 con el arquitecto Juan Cambra. En su tesis doctoral, la cual no se editó, también aparece un ápoca cobrada en 1617 por el pintor Miguel Altarriba en concepto de un lienzo de santa Emerenciana³. No obstante, la aportación más importante por su carácter monográfico la hizo la doctora en Historia María José Casaus Ballester en el boletín de fiestas del municipio del año 2001. La autora proporcionó noticias inéditas sobre el recrecimiento de la torre, la fundición de las campanas y la mazonería de retablos que nos han servido como punto de partida⁴.

2. HISTORIA DE LA CONSTRUCCIÓN DE LA IGLESIA

La fábrica se alza sobre otra más antigua, pues los contratos del siglo XVII mencionan una *torre vieja* diferenciándola de la actual, aunque no existen datos sobre sus orígenes que concreten cómo era el primitivo edificio. Disponemos de sucintas descripciones en tres visitas pastorales que permiten

1 SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago, *Inventario artístico de Teruel y su provincia*, Madrid, Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, 1972, p. 362.

2 ARCE OLIVA, Ernesto, “Notas para la biografía artística del cantero Alonso Barrio de Ajo”, *Teruel: Revista del Instituto de Estudios Turolenses*, 79, (1988), pp. 123-136.

3 ARCE OLIVA, Ernesto, *Escultura renacentista y manierista en la Diócesis Teruel-Albarracín (1532-1650): retablos e imágenes devocionales*, Tesis doctoral defendida en el departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 1990, *sine loco*, sin editor, t. 4, doc. 183.

4 CASAUS BALLESTER, María José, “Notas sobre la iglesia parroquial de Santa Emerenciana de La Puebla de Valverde”, *Novenario y fiestas patronales. La Puebla de Valverde del 1 al 12 de septiembre*, (2001), s. p. Agradecemos a la autora que nos facilitase el texto aquí citado y el intercambio de ideas que ayudó a mejorar este trabajo.



Fig. 1. Iglesia de Santa Emerenciana de La Puebla de Valverde. Foto: Juan Carlos Calvo, 2020

imaginar vagamente su apariencia: la primera se fecha en 1523-1524; le sigue la realizada por el visitador Diego Espés y Sola en 1554 y la última data de 1567⁵. Contaba con siete altares *de pinçel*, el mayor dedicado a la Virgen y el resto a san Antonio, san Bartolomé, san Miguel, los santos Cosme y Damián, el Salvador y los Reyes Magos. Es decir, tenía seis capillas frente a las nueve actuales⁶. Disponía de una pila bautismal *decente* con sus crismeras, un órgano con las tapas pintadas, cinco campanas, platería y vestimentas litúrgicas suficientes para oficiar misa y administrar correctamente los sacramentos⁷.

Los avances en el edificio moderno (Fig. 1) pueden periodizarse con bastante exactitud gracias a la información que contienen los protocolos no-

5 Archivo Diocesano de Zaragoza [en adelante, ADZ], Visitas pastorales, 1523-1524, f. 48 v. (La Puebla de Valverde, 21-VII-1523); ADZ, Visitas pastorales, 1543-1554, ff. 472 v.-473 (La Puebla de Valverde, 8-VI-1554) y ADZ, Visitas pastorales, 1565-1574, ff. 208-209 (La Puebla de Valverde, 13-XI-1567). Agradezco a Marc Millan Rabasa, compañero del departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, que nos proporcionase estos documentos, pues esta investigación se desarrolló durante los confinamientos perimetrales que afectaron a tantos municipios aragoneses.

6 No son pares porque la entrada es lateral y, por lo tanto, una capilla queda anulada.

7 Los visitadores nombran siete cálices, una custodia, un relicario, un incensario, cuatro copas, una caja de plata para albergar la Sagrada Forma y una cruz. Solo se manda comprar un santoral y un dominical *impresos por* [Pedro] Bernuz, y traer un cáliz que debían el notario Joan Lope, Francisco Lope y mosén Lino Pérez.



Fig. 2. *Antiguas nervaduras de la iglesia de Santa Emerenciana de La Puebla de Valverde*. Biblioteca Nacional de España. Puebla de Valverde (Teruel). Destrucciones en el pueblo [Material gráfico]. GC-CAJA/44/25. Foto: Diego Quiroga y Losada, 1937

tariales, donde se registran los asuntos contractuales. La primera noticia conocida al respecto se remonta al año 1503, momento en el que Pedro de la Carrera está a cargo de la obra⁸. En 1523 el visitador pastoral manda reparar el techo⁹, pero debieron de hacerse pocos cambios, pues en 1567 su homólogo expresa la necesidad de rehacer el templo con la intención de acoger a las 223 personas que habían recibido la comunión anual. El prelado pretendía que se renovase toda la estructura en un lustro y deja constancia de ello en una de sus disposiciones: *mandamos que la iglesia se haga de nuevo como el pueblo lo tiene en voluntad dentro tiempo de cinco años*¹⁰. La consecución de la nueva parroquial, por lo tanto, parte de la iniciativa colectiva por monumentalizar un inmueble que posiblemente se había quedado pequeño para albergar a los fieles que contabilizan las visitas pastorales de aquel instante.

Se planifica con una nave amplia y capillas laterales cobijadas por arcos de medio punto. Las pilastras interiores, de fuste acanalado, sujetan un friso que circunda toda la nave central. Sobre este se proyectaban las viejas nervaduras de crucería destruidas en la Guerra Civil que pueden apreciarse en

8 LOMBA SERRANO, Concepción, *La casa consistorial en Aragón: siglos XVI y XVII*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 1989, p. 386.

9 ADZ, Visitas pastorales, 1523-1524, f. 48 v. (La Puebla de Valverde, 21-VII-1523).

10 ADZ, Visitas pastorales, 1565-1574, ff. 208-209 (La Puebla de Valverde, 13-XI-1567).



Fig. 3. Interior de la iglesia de Santa Emerenciana de La Puebla de Valverde. <https://lapuebladevalverde.info/index.php/el-pueblo/que-ver>

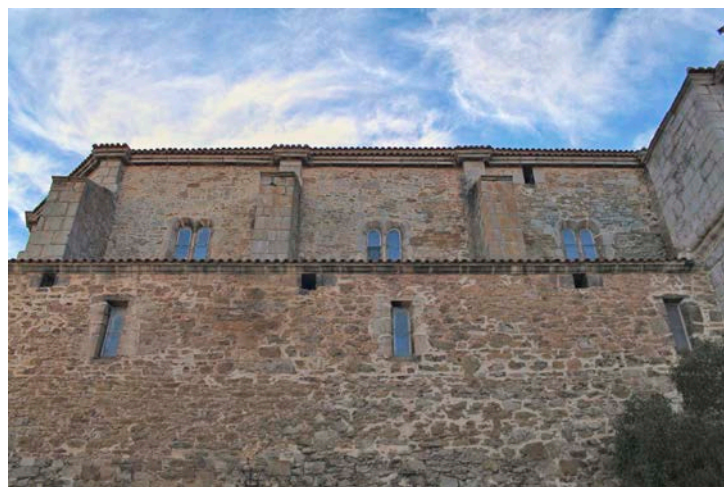


Fig. 4. Muro y contrafuertes de la iglesia de Santa Emerenciana de La Puebla de Valverde. Foto: Juan Carlos Calvo, 2020

las fotografías antiguas (Fig. 2)¹¹. La actual cubierta es de cañón, con arcos fajones dividiendo cada uno de los cinco tramos, y a los pies cuenta con un coro alto, habitual en las iglesias coetáneas (Fig. 3). Al exterior los muros se apoyan sobre contrafuertes (Fig. 4).

¹¹ Biblioteca Nacional de España [en adelante, BNE], Puebla de Valverde (Teruel). Destrucciones en el pueblo [Material gráfico], GC-CAJA/44/25.



Fig. 5. Fachada de la iglesia de Santa Emerenciana de La Puebla de Valverde. Foto: Juan Carlos Calvo, 2020

La monumental fachada consta de dos cuerpos (Fig. 5). El primer tramo se alza sobre dos basamentos que flanquean el arco central de medio punto y cada uno de ellos sostiene una pareja de columnas jónicas entre las que se abren hornacinas para las esculturas, situadas a la altura de la línea de imposta. Arriba se emplaza un entablamento con un friso de roleos vegetales en su parte central y, coronando el conjunto, otras cuatro columnas del mismo orden, esta vez equidistantes para colocar las imágenes entre ellas¹². Encima aparece una balaustrada enmarcando los anagramas de Cristo y de María y un frontón triangular donde se inscribe la fecha de ejecución, 1591.

Esta solución, habitual en las fachadas contemporáneas con leves variantes, responde al modelo aplicado por Leon Battista Alberti en Santa María Novella de Florencia, donde se combina el alzado de un templo tetrástilo,

¹² Originalmente presidía una Virgen de bulto flanqueada por dos santos que, por la calidad de las fotografías antiguas conservadas, no conseguimos identificar. Las dos figuras de la zona baja ya estaban perdidas cuando se tomó la imagen. Pasada la guerra se colocaron varias esculturas de reposición: dos ángeles en las hornacinas inferiores y, encima, un Sagrado Corazón de Jesús, un Inmaculado Corazón de María y san José con el niño en brazos.

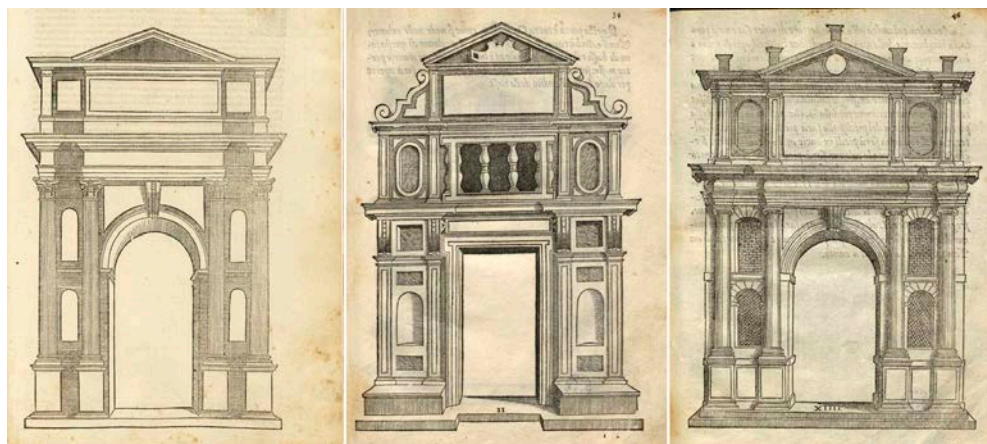


Fig. 6. Lámina LXI del libro IV del tratado *Regole generali di architettura* de Sebastiano Serlio. Biblioteca Nacional de España

Figs. 7 y 8. Láminas 34 y 46 del tratado *Libro straordinario di Sebastiano Serlio Bolognese: nel quale si dimostrano trenta porte di opera rustica* de Sebastiano Serlio. Biblioteca Nacional de España

utilizado como remate, con un arco de triunfo en el basamento. Se difundió gracias a los tratados de arquitectura de Sebastiano Serlio, Andrea Palladio y Jacopo Vignola, que es fácil que un arquitecto autóctono conociera si poseía un volumen y, más posiblemente, alguna lámina suelta. Estas publicaciones impactaron en la península Ibérica y sus planteamientos se imitaron en composiciones arquitectónicas y retablisticas desde la segunda mitad del siglo XVI hasta el primer tercio del XVII¹³. Artistas del manierismo nórdico, como Vredeman de Vries, y otros españoles, como Diego de Sagredo, también editaron libros con el mismo cariz, ampliamente ilustrados, contribuyendo a renovar el repertorio formal europeo. En este caso, parece que el autor pudo observar las láminas de los tomos III y IV del libro *Regole generali di architettura* (1ª ed. del libro IV, Venecia 1537 y 1ª ed. del libro III, Venecia 1540; traducidos al español y publicados en Toledo en 1552) o del *Extraordinario libro di architettura nel quale si dimostrano trenta porte* (1ª ed., Lyon 1551) de Serlio (Figs. 6-8). El operario, componiendo a partir de alguno de sus grabados, obtuvo un nuevo diseño.

Asimismo, el templo cuenta con una segunda entrada meridional más simple que la principal (Fig. 9) que consta de un arco de medio punto y un

13 CRIADO MAINAR, Jesús, "Un Renacimiento de imprenta. Libros, tratados y grabados italianos en las artes plásticas del siglo XVI en Aragón", en LACARRA DUCAY, María del Carmen (coord.), *Un olor a Italia. Conexiones e influencias en el arte aragonés (siglos XIV-XVIII)*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2019, pp. 125-132.

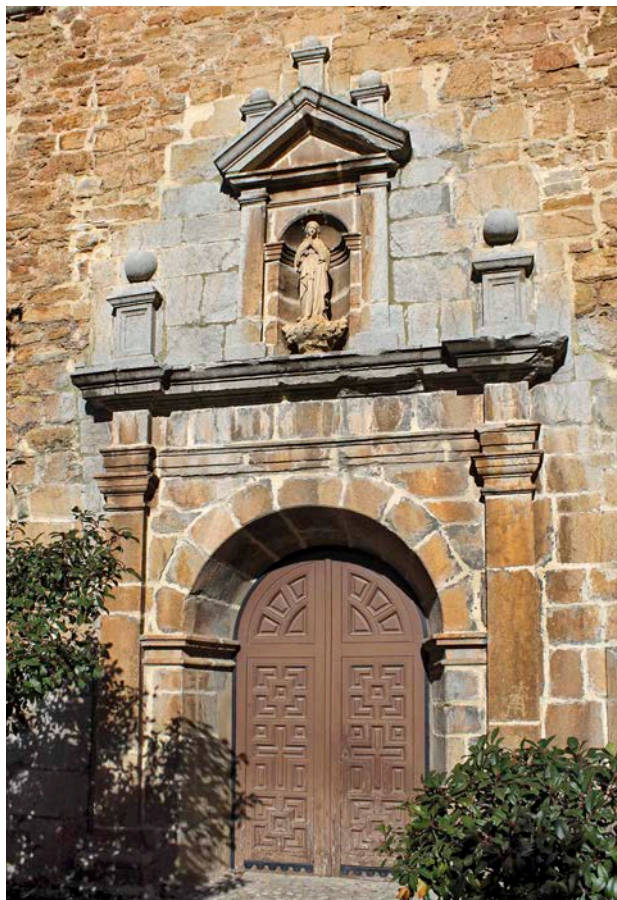


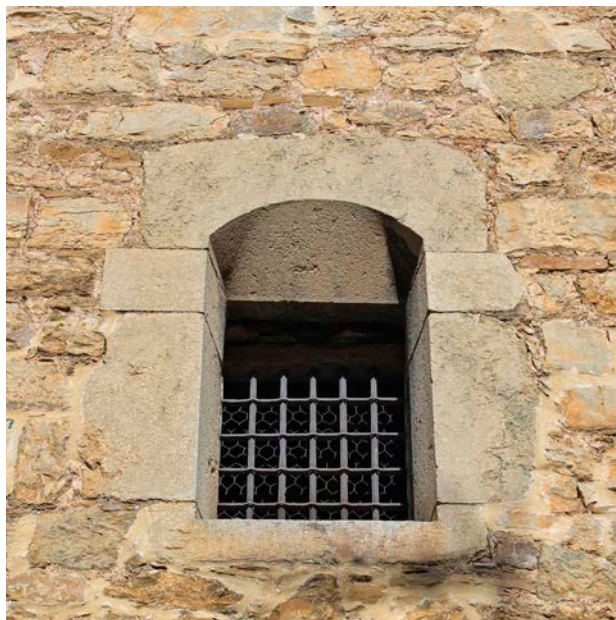
Fig. 9. *Fachada meridional de la iglesia de Santa Emerenciana de La Puebla de Valverde.*
Foto: Juan Carlos Calvo, 2020

edículo en el coronamiento para contener una escultura de la Virgen. Lo más interesante es el capialzado del arco, un recurso reiterado en las ventanas del muro meridional (Fig. 10) que introduce una falsa sensación de profundidad y que constata que el taller manejaba los recursos de perspectiva difundidos desde Italia.

La última parte abordada es la torre. El concejo de la villa la confía a los canteros trasmeranos Francisco Isla y Alonso de Barrio de Ajo en el año 1600, pagándoles 45 550 sueldos jaqueses. Aunque no disponemos de la capitulación con las condiciones iniciales, sabemos que en 1605 se renuevan los fiadores originales porque expira el plazo de cuatro años pactado entre las partes¹⁴. Barrio de Ajo era un maestro con una solvencia probada que había estado al frente de grandes proyectos en la provincia. De hecho, simultáneamente se ocupa de la erección de la iglesia de Santiago de Albarracín (h.

¹⁴ ARCE OLIVA, Ernesto, "Notas para la...", p. 127 y doc. 2-3.

Fig. 10. Ventana del muro meridional de la iglesia de Santa Emerenciana de La Puebla de Valverde. Foto: Juan Carlos Calvo, 2020



1600), de varias dependencias del convento de Dominicos en la misma ciudad (h. 1600-1602) y de la torre de la parroquial de Villar del Cobo (h. 1600-1604)¹⁵. Esta prolificidad contrasta con la escasez de noticias conocidas sobre Francisco Isla en la diócesis turolense¹⁶. Se ha documentado un personaje homónimo ejerciendo de aparejador del seminario de Segovia y rematando la obra del monasterio de San Francisco de los Recoletos de Lerma (Burgos)¹⁷, aunque hasta el momento no disponemos de indicios suficientes para afirmar que son la misma persona. El contrato firmado por ambos habla de ciertos *inconvenientes en subir la aguja de la torre* que motivan que se reclame a otro constructor para garantizar la seguridad de la operación.

El 21 de abril de 1606 se concierta la terminación de la aguja del campanario con el francés Juan Cambra, quien hasta entonces había trabajado en las provincias de Valencia y Alicante, por 4000 sueldos. Se sigue un proyecto más antiguo *como esta capitulado en otra capitulacion anterior*, invalidando una

15 ARCE OLIVA, Ernesto, “Notas para la...”, p. 125.

16 Véase CALVO ASENSIO, Juan Carlos, “Maestros canteros trasmeranos en la diócesis de Teruel durante el siglo XVII”, en ANDRÉS PALOS, Elena; C. ANÍA, Pablo; ESCUDERO GRUBER, Inés; ESPADA TORRES, Diana M^a; JUBERÍAS GRACIA, Guillermo; MARTÍN MARCO, Jorge; RUIZ CANTERA, Laura; SANZ GUILLÉN, Alejandro Manuel y TORRALBA GÁLLEGO, Blanca (coord.), *IV Jornadas de Investigadores Predoctorales. La Historia del Arte desde Aragón*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2021, pp. 39-51.

17 GONZÁLEZ ECHEGARAY, M^a Carmen; ARAMBURU-ZÁBALA, Miguel Ángel; ALONSO RUIZ, Begoña y POLO SÁNCHEZ, Julio J., *Artistas cántabros de la Edad Moderna*, Cantabria, Institución Mazarrasa y Universidad de Cantabria, 1991, p. 350.

traça previa que es sustituida por un *rasguño*, no conservado, con el objetivo de que la obra no colapse. Debía alzarse treinta y ocho palmos y tener *andenes* –pasillos– practicables a los que acceder a través de una puerta o ventana. Se decoraría con balaustres y doce *pedestales* con sus *bolas* recorridos por un *chanfrante* y una *cornija* de esquinas curvas, dejando un hueco de dos dedos para encauzar la lluvia y desaguarla a través de gárgolas¹⁸. A este acto notarial le sucede otro en el que se adjudica la finalización del proyecto a Alonso de Barrio de Ajo manteniendo las directrices y la retribución de 4000 sueldos apalabrada con Cambra¹⁹.

Es significativo que los comitentes se refieran a Juan Cambra como *arquitecto*, una denominación poco común a principios de siglo, y que le atribuyan las virtudes de hábil y docto en la *platica en architectura*, reconociéndole un grado extra de maestría por solventar los problemas técnicos que impedían finalizar las labores. Las condiciones plasmadas en el papel clarifican que cumplía las funciones de aparejador y tasador: *que si alguna cosa se ofreciere que sea necesaria y provechosa para la seguridad y perfeccion de la obra, advirtiendo el señor Juan Cambra, arquitector, lo haya de hazer el maestro que hiziere la obra*. En otras empresas en las que intervino con anterioridad también se le tuvo mucha estima, como en el monasterio de San Miguel de los Reyes de Valencia donde destacó por su laboriosidad y su habilidad como tracista²⁰.

El mismo día que se conviene el acuerdo, Barrio de Ajo cobra 9885 sueldos y 2 dineros por su intervención pasada en el campanario²¹. Fallece un mes después, el 28 de mayo, y consecuentemente todo se interrumpe de nuevo, aunque en 1611 el concejo de la villa sigue presionando a uno de sus fiadores, Antón Castiel, ciudadano de Teruel, para liquidar sus obligaciones²². Barrio de Ajo debió de dejar otros asuntos pendientes porque Genís Çarçoso y Juan Cavello, habitantes en Cella, se ven obligados a pedir un certificado de defunción a Juan Sánchez, cura de La Puebla, para probar *en que dia mes y año murio*²³.

Con el fin de continuar la tarea, en julio de 1612 el gobierno municipal vuelve a llamar a Juan Cambra, exigiéndole ahora *asistir* a la obra, *proseguir*

18 Archivo Histórico Provincial de Teruel [en adelante, AHPT], s. n., 1606, s. fol. (La Puebla de Valverde, 21-IV-1606). Documento citado en CASAUS BALLESTER, María José, “Notas sobre la...”, s. p.

19 AHPT, s. n., 1606, s. fol. (La Puebla de Valverde, 21-IV-1606).

20 ARCINIEGA GARCÍA, Luis, *El monasterio de San Miguel de los Reyes*, Valencia, Direcció General del Llibre, Arxius i Biblioteques, 2001, vol. 1, pp. 165-166.

21 AHPT, s. n., 1606, s. fol. (La Puebla de Valverde, 21-IV-1606).

22 AHPT, Jaime Hernández, 1611, f. 88-88 v. (Teruel, 13-VII-1611).

23 ARCE OLIVA, Ernesto, “Notas para la...”, p. 136.

y concluir la torre. Retomaría las labores donde las había dejado su colega y recibiría el sueldo restante sin cobrar, que ascendía a 375 libras. Esta vez le piden levantar una escalera desde el coro hasta el cuerpo de campanas y prepararla para recibir los contrapesos del reloj. También le exigen monumentalizar la entrada del cementerio con un pórtico y elevar una capilla con bóveda de media naranja que coincidiese con el acceso, hoy anulado, a este espacio²⁴. Esta capilla, modificada en el siglo XIX y reconstruida en la posguerra bajo la dirección del arquitecto César Jalón Alba²⁵, se destinó a guardar la talla de la Virgen de Valverde²⁶.

El 20 octubre el cantero fallece en Rubielos de Mora²⁷. Lo releva Pedro Ambuesa, su hijastro²⁸, quien al año siguiente cobra 1000 sueldos adeudados a su predecesor en nombre de su viuda en segundas nupcias, Catalina Villanueva²⁹.

Los *inconvenientes* a los que alude la capitulación y el deceso de los capaces del proyecto motivan su retraso hasta la segunda década de la centuria siguiente, cuando el lenguaje arquitectónico empieza a tomar otro rumbo. Por esta razón, en su articulación se imbrican soluciones góticas con las novedades de la arquitectura italiana aprendidas a partir de la tratadística, que en la siguiente generación quedan desfasadas y que simultáneamente los mismos talleres aplican en templos cercanos. Otras edificaciones de la archidiócesis muestran como el lenguaje clasicista se abre paso progresivamente en todo el reino. Un hito es la iglesia de Cutanda, contratada en 1601 por el obispo de Zaragoza Alonso Gregorio con los arquitectos Gaspar de Villaverde y Victorián Rodríguez, donde se opta por primera vez por la bóveda de cañón para techar todo el edificio³⁰. El propio Barrio de Ajo, años antes, en

24 En el siglo XIX, cuando por motivos de higiene los cementerios se apartaron del centro de las ciudades, Pascual Madoz alabó este espacio porque *en nada perjudica á la salud pública*. MADDOZ, Pascual, *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de ultramar*, Madrid, Imprenta del Diccionario geográfico-estadístico-histórico de D. Pascual Madoz, 1849, t. XIII, p. 250.

25 CASAUS BALLESTER, María José, "Notas sobre la...", s. p.

26 El carmelita Roque Alberto Faci es quien informa de este hecho: *despues de la reedificación de la Parroquial, fue colocada la S. Imagen [de la Virgen de Valverde] en su Capilla particular*. En FACI, Roque Alberto, *Aragon, Reyno de Christo, y dote de Maria Santissima*, Zaragoza, Joseph Fort, 1750, p. 504.

27 Su partida de defunción aparece en MARTÍNEZ RONDÁN, Josep, *El templo parroquial de Rubielos de Mora y fiestas que se hicieron en su dedicación (1604-1620)*, Rubielos de Mora, Navarro, 1980, pp. 87-88.

28 ARCE OLIVA, Ernesto, "Notas para la...", p. 130 y doc. 4.

29 AHPT, Francisco Fombuena, 1613, f. 183 (La Puebla de Valverde, 1-VI-1613). Documento mencionado en CASAUS BALLESTER, María José, "Notas sobre la...", s. p.

30 MARTÍN MARCO, Jorge, "La arquitectura clasicista en el sur de la diócesis de Zaragoza.

1584, experimenta en la iglesia de Ródenas con las bóvedas de cañón casetonadas y una cúpula semiesférica sobre pechinas alternadas con la habitual crucería de perfiles estrellados³¹.

La portada de la parroquial de La Puebla, plenamente renacentista, se ha comparado con la de Rubielos de Mora, operación que Juan Cambra dirigió entre 1604 y 1612, y el interior también presenta indudables parecidos –misma articulación y estilización mural–. En la iglesia de Rubielos intervienen otros maestros, pero su apariencia responde casi totalmente a la planificación de Cambra³². Por eso creemos verosímil que lo que contemplamos hoy responde a las directrices de Juan Cambra o de Barrio de Ajo, aunque solo estén documentados al final del proceso, con prudencia y a la espera de localizar un dato archivístico que lo confirme o lo desmienta. Aunque no se ha propuesto un autor conceptual para el templo, las características formales que hemos descrito, la fecha *post quem* que consigna la visita pastoral citada y la inscripción de la fachada apuntan hacia un arquitecto de la generación finisecular, el encargado de reanimar una empresa inacabada y aunar lo ya construido con la modernidad que requerían los tiempos.

Mientras se prolongan las obras en el municipio se localizan otros *obrerros de villa* cuyo nivel de implicación es difícil de concretar, pero que, previsiblemente, debieron de integrar las cuadrillas de Barrio de Ajo y Cambra: Sebastián de la Riba, Joan de la Riba, Jusepe Gómez, Antón Rosana, Diego Quintana, Joan de la Guardia o de Lagarda, Lucas de Cubanjo, Martín de Uzcudun, Juan de Podo y Joan de Camino³³.

En julio de 1613, con la torre ya finalizada, Gerónimo Texadillos, jurado del lugar, paga varias cantidades a los maestros campaneros habitantes de Teruel, Pedro de Castillo y Gerónimo de Fomcueba, por diversas partidas: 400 sueldos por fundir dos campanas, 56 más por 14 libras de metal y 40 sueldos por dos *gorrones* –espigas– y un *dado* –artillería para cañones–³⁴. Todas estas piezas se utilizan para componer las nuevas campanas³⁵. En diciembre

Vías de introducción y desarrollo entre 1601 y 1654”, en GUASCH MARÍ, Yolanda; LÓPEZ GUZMÁN, Rafael y PANDURO SÁEZ, Iván (coord.), *V Congreso Internacional de Barroco Iberoamericano*, Granada, Ministerio de Cultura y Deporte, 2021, pp. 777-785.

31 CALVO ASENSIO, Juan Carlos, “Maestros canteros trasmeranos...”, p. 42.

32 Las fuentes coetáneas revelan que se alteró el arco del coro, el cual se pensó que era conveniente subir para que el friso que recorre la nave se prolongase a esta zona. MARTÍNEZ RONDÁN, Josep, *El templo parroquial...*, pp. 58-62.

33 Camino fue procurador de Barrio de Ajo, como consta en AHPT, Beltrán el Rey, 1604, f. 39 (Teruel, 19-I-1604).

34 AHPT, Francisco Fombuena, 1613, f. 192 v. (La Puebla de Valverde, 8-VII-1613). Documento mencionado en CASAUS BALLESTER, María José, “Notas sobre la...”, s. p.

35 La actual campana data de 1941 y la fundió el maestro Fernando Villanueva Sáenz. Véa-

Texadillos entrega 332 sueldos a dos hermanos relojeros de Villahermosa (Valencia), Bartolomé y Francisco Mas, por *mudar el relox de la torre vieja a la nueva*. Una parte corresponde a su padre, Miguel Mas, que había fallecido³⁶.

Desde entonces, varios particulares laicos, religiosos y cofradías, en un empeño común, se dedican a ornamentar el interior arreglando los antiguos retablos, encargando nuevas pinturas o donando objetos para el culto. El 15 de octubre de 1612 la compañía del Nombre de Jesús reclama al mazonero Leonisio Mas, habitante en Mora de Rubielos y quizás familiar de los campaneros antes aludidos, para reparar un mueble de esta advocación. Se estipula que el exorno se compusiese a partir de un frontispicio quebrado con una *piramide* –obelisco– en su centro, un remate en forma de *pomo* y unas garras sujetando cartelas, imaginamos que para incluir el anagrama de Jesús. Además, un *pedestralico* recorrería el largo de la cornisa y, sobre ella, armaría otros dos frontispicios quebrados *en redondo*, es decir, con terminación en forma de voluta. Dos pedestales más servirían como apoyo del mueble y se añadirían *cuatro carteles, dos grandes y dos pequeños, con sus rostros en los grandes*. Los cofrades pagan al artesano 300 sueldos y fijan la conclusión del mueble para el día de Navidad³⁷.

Cuatro años después, en julio de 1617, el vicario Juan Sánchez da 1000 sueldos al pintor zaragozano Miguel Altarriba, que entonces habitaba en el municipio turolense, por pintar y dorar un lienzo dedicado a santa Emericiana del cual se ha conservado el albarán³⁸. Los vecinos del lugar, de manera particular, también contribuyen con el ornato de los altares y por eso algunos testamentos dictados en las décadas de 1610 y 1620 aluden a la donación de diferentes objetos. Un ejemplo lo encontramos en las últimas voluntades de los cónyuges Joan Marco y Beatriz Exarque, quienes regalan *una saya de palmilla guarneçida con terciopelo colorado* para componer un frontal de altar en la capilla de Santa Ana y *una cubrimesa de colorado y azul y unos manteles ya usados y dos candeleros de açofar para dicho altar*³⁹. Otros casos son el de Isabel Gómez que deja una *toballa para la cruz de la iglesia*⁴⁰ o el de Catalina Martín que dispone la entrega de *un paramento de rizo* para montar una cama

se La Puebla de Valverde (Aragón); disponible: <http://campaners.com/php/totes.php?numer=1507>

36 AHPT, Francisco Fombuena, 1613, s. fol. (La Puebla de Valverde, 24-XII-1613). Documento mencionado en CASAUS BALLESTER, María José, “Notas sobre la...”, s. p.

37 AHPT, Francisco Fombuena, 1612, ff. 110 v.-111 v. (La Puebla de Valverde, 15-X-1612). Este documento figura en CASAUS BALLESTER, María José, “Notas sobre la...”, s. p.

38 AHPT, Francisco Fombuena, 1617, f. 230 v. (La Puebla de Valverde, 12-VII-1617). Documento reproducido en ARCE OLIVA, Ernesto, *Escultura renacentista y...*, t. 4, doc. 183.

39 AHPT, Francisco Fombuena, 1619, s. fol. (La Puebla de Valverde, 2-I-1619).

40 AHPT, Francisco Fombuena, 1624, ff. 193 v.-194 (La Puebla de Valverde, 16-VI-1624).

como escenografía de la fiesta de la Asunción de María⁴¹. También hemos localizado la donación de una peana con una figura dorada y estofada de san Antonio que Úrsula Andrés, vecina del lugar, cede a la cofradía de San Antón y San Bartolomé *para que hizieran della a sus voluntades*⁴². Debió de destinarse a la capilla de su advocación. Por último, mencionamos el testamento de Luis Pérez, mancebo natural de Cabra, quien, hallándose en la masada de la Povedilla –término de La Puebla–, expresa la intención de ser enterrado en la iglesia y *renovar* un retablo de San Miguel aportando 100 sueldos⁴³, una cantidad ínfima y más bien simbólica que indica que la obra se financiaría mediante pequeñas donaciones.

3. MÁS ALLÁ DEL SIGLO XVII

El inmueble pronto recibe elogios de los contemporáneos que lo ven erigido, por ejemplo del cartógrafo Joao Baptista Lavanha que lo describe en 1611 como *de muy boa fabrica*⁴⁴. Incluso más de 100 años después de su conclusión, en 1739, cuando el gusto empieza a evolucionar hacia el rococó, el carmelita Roque Alberto Faci piensa que es un *magnifico templo*⁴⁵.

A finales del siglo XVIII se conservaban *varios retablos antiguos de regular arquitectura con pinturas razonables*, como menciona el viajero Antonio Ponz cuando, de camino a Sagunto, se detiene en la localidad atraído por la suntuosidad de su portada. Gracias a él sabemos que el altar mayor se renueva en aquellos años o los sucesivos porque era *moderno* –o sea, barroco–. Igualmente, alude al aditamento circular de la torre, hoy no conservado⁴⁶. Este se derribó antes de 1926, como figura en una crónica publicada en el diario *Teruel* firmada por P. Almanzor. El periodista pudo contemplarlo por un dibujo fechado en 1881⁴⁷.

Las grandes destrucciones, no obstante, se producen entre los años 1936 y 1938. En el pueblo se instala la Columna de Hierro después de la emboscada y los fusilamientos acontecidos en agosto de 1936 contra varios milicianos. Entre ellos se encontraba el diputado Francesc Casas i Sala, que se di-

41 AHPT, Francisco Fombuena, 1625, ff. 88-90 (La Puebla de Valverde, 21-V-1625).

42 AHPT, Francisco Fombuena, 1619, s. fol. (La Puebla de Valverde, ¿V?-1619). La fecha del acto está perdida, pero debe ser próxima al anterior instrumento del 16 de mayo de 1619.

43 AHPT, Francisco Martínez, 1624, ff. 353 v.-357 (La Puebla de Valverde, 15-XI-1624).

44 LAVANHA, Joao Baptista, *Itinerario del reino de Aragón*, Zaragoza, Diputación Provincial, 1895, p. 154.

45 FACI, Roque Alberto, *Aragon, reyno de...*, p. 504.

46 PONZ, Antonio, *Viage de España*, Madrid, Joaquín Ibarra, t. XIII, pp. 123-124.

47 ALMANZOR, P., “Desde La Puebla de Valverde”, *Diario Teruel*, III/ 536 (28-VIII-1926), pp. 1-2.

rigía a Teruel para frenar la sublevación franquista. Su situación geopolítica privilegiada, contiguo a la carretera que comunica con Valencia, lo significan como lugar de control obligatorio para prosperar en la recuperación de la capital por parte del gobierno republicano. Las noticias que recoge la prensa en aquellos años aluden a los continuos bombardeos en este contexto bélico que, consecuentemente, merman el patrimonio artístico del municipio⁴⁸.

Como hemos tratado de demostrar, esta obra, la de mayor envergadura en las inmediaciones de Teruel, y su fortuna crítica inmediata y posterior convierten a La Puebla de Valverde en un foco artístico que tener en cuenta en el cambio de siglo. En la edificación coinciden artistas con una larga trayectoria que consiguen concluir satisfactoriamente un inmueble que encadenaba numerosos contratiempos que entorpecían su fin. Debido a esta demora en la localidad se localizan varios maestros que más tarde se diseminan por el territorio aplicando lo aprendido. El ejemplo más claro es la parroquial de Rubielos de Mora, donde los aprendices de Juan Cambra replican las soluciones formales asimiladas con anterioridad.

Asimismo, hemos reunido datos que demuestran el esfuerzo colectivo de sus habitantes por ornamentar el interior y vestirlo con telas, cuadros y retablos a la moda que enfatizasen la inauguración. El lenguaje contractual y formal que hemos destacado a lo largo de este estudio, tanto en su vertiente arquitectónica como retablística, denota el cambio de gusto en una diócesis de reciente creación, una cuestión poco estudiada que sería conveniente explorar en futuros estudios. Por último, las referencias documentales sirven para sacar a la luz obras no conservadas que nutren un campo, el de la destrucción patrimonial en conflictos bélicos, que sí ha sido más explorado por la historiografía turolense.

APÉNDICE DOCUMENTAL

1

1606, abril, 21.

La Puebla de Valverde (Teruel)

El arquitecto Juan Cambra concierta la aguja del campanario de la iglesia de La Puebla de Valverde.

Archivo Histórico Provincial de Teruel [AHPT], s. n., 1606, s. fol.

48 La prensa del momento ofrece una radiografía sobre el avance diario del frente. Puede consultarse en este sentido: "El avance sobre Teruel", *La Vanguardia*, LV/ 22 598 (18-VIII-1936), p. 14; ROLDÁN MAY, F., "Tierras de Libertad. En el frente de Teruel", *La Vanguardia*, LV/22-626 (19-IX-1936), p. 5 y ROLDÁN MAY, F., "Por tierras de libertad. Recorriendo el frente de Teruel", *La Vanguardia*, LV/22 640 (06-X-1936), p. 7.

Documento citado en CASAUS BALLESTER, María José, “Notas sobre la iglesia parroquial de Santa Emerenciana de La Puebla de Valverde”, *Novenario y fiestas patronales. La Puebla de Valverde del 1 al 12 de septiembre*, (2001), s. p.

/s. fol./ Capítulos y pactos con los quales se ha de tomar asiento en el reparo de los inconvenientes que se representan poder haver en subir la aguja de la torre, si quiere campanario, subiendo siete palmos a plomo como esta capitulado en otra capitulacion anterior para que dicha aguja se pueda hazer con mayor seguridad y para que los andenes y antepechos con mayor ornato de la torre se puedan mas seguramente hazer, assi del suelo que esta encima de las campanas como donde se ha de elegir la aguja.

Primo, en la traça y capitulacion de la torre dize que los andenes han de ser todos cerrados. Allamos que es grande incoviniente por respe[c]to de la nieve y del peso de la obra y determinamos que se haga de balaustres de piedra azul con sus pedestrales y chanfrante y cornija conforme esta señalado en un rascuño que se ha hecho con sus bolas. Conforme esta señalado en dicho rascuño, que los dichos balaustres tengan quatro palmos de largo y un palmo de grueso por lo mas grueso, labrados de la /s. fol./ traça y forma que se muestra por el rasguño.

Item que por debaxo de los balaustres y pedestrales ha de correr un chanfrante de un palmo de alto y un palmo de ancho y en d[e]recho de cada pedestal ha de dexar un agujero [sic] para que salga el agua a [tachado] cada una de las gargolas de dichos quadros.

Item que en los pedestales, a la una parte y a la otra, salga medio balaustre y que los pedestales tengan dos palmos en quadro y a cada parte que [tachado: lle-] rellene medio palmo, que sera todo el cuerpo del pedestal, tres palmos de largo y dos de ancho y quatro de alto.

Item que encima de los dichos pedestales y balaustres ha de correr una cornija a modo de chanfrante, como el de baxo, y en la cornija y chanfrante, donde viniere el balaustre, se haga un agujero donde encaxe el balaustre de parte de arriba y abaxo.

Item que la cornija que viene sobre los balaustres del un /s. fol./ pedestal al otro sea una pieça [tachado: por] y que encaxe con la cornija que esta debaxo de las bolas machiembrado.

Item encima de cada un pedestal ha de haver una bola de dos palmos de grueso y tres [tachado: de al-] y medio de alto con un mechon que entre en la cornija que esta debaxo della, donde ha de asentar de [tachado: tres dedos] [arriba: medio palmo] de ondo y [tachado: que] medio palmo de ancho. Y esto se haze para que este mas segura la dicha bola, la qual sea de piedra azul de la forma y traça que se muestra en el rasguño y que toda dicha obra sea de la piedra azul que esta hecha la demas de la obra. Y toda la dicha obra y piedra ha de ser muy bien labrada talentada y bien apurada a boca de escoda y tallante conforme tal obra requiere, y estos andadores, se entiende [tachado: lo] en respe[c]to de los arriba y abaxo. Y los de balaustres se han de repartir a cuenta y medida que no pueda [tachado: subir] caer un mochacho. Y ha de haver ocho bolas en el anden de la aguja con ocho pedestrales [tachado: y en el anden] con los ba[la]ustres que fueren necesarios conforme al lu-/s. fol./-gar que tuviere y el andador de arriba sea todo enlosado de dicha piedra [tachado: desde la g-] labrada y

escodada [*tachado*: desde] todo el espacio que ay desde el aguja [*sic*] hasta el antipecho, y que dicho enlosado tenga dos [*tachado*: o] dedos de corriente para que el agua corra para fuera y pueda salir por las gargolas.

Item que dicha aguja tenga treynta y ocho palmos de alto y que las esquinas de dicha aguja no sean bocelladas, sino arista biva muy bien juntas y perfiladas. Y que dicha aguja principie desde la misma linterna [*tachado*: y no] del nivel de la cornija o un palmo mas baxo. Y que en dicha aguja aya de haver una ventana o puerta para poder entrar y salir al andador un hombre comodamente. Item y que se aya de cerrar [*arriba*: la [*tachado*: puerta] ventana] por la parte de afuera reco[*l*]zando sobre la aguja [*tachado*: a la parte que] y que dicha ventana aya de quedar [*tachado*] a la parte de mediodia.

Item que en lo que toca al andador que esta debaxo de la lanterna en los pedestales, quatro que vienen a los cuatro cantones, tenga cada uno dos palmos de giro /s. fol./ y su medio balaustre a cada parte conforme a los demas y entre canton y canton dos pedestales entre los dos de los cantones que todos son doze en los quatro lienços y que en cada uno dellos [h]aya su bola conforme a lo de arriba. Y todas [*las*] dichas bolas, pedestales, cornija, chanfrante, balaustres y losado sea[*n*] de buena piedra azul labrada como lo de arriba, apurada de escoda.

Item lo que no estuviere aqui especificado se aya de estar y este a lo dispuesto en la capitulacion anterior que acerca del campanario se ha hecho.

Item que en la cornija [*tachado*: que] y chanfrante de la parte de arriba y abaxo de los balaustres que sea resaltada encima y debaxo de lo[s] pedestales y que en el resalto este de la parte de afuera y por la parte de [*tachado*: afuera] [*arriba*: adentro] que venga todo raso. Y que la esquina de la cornija que viene de la parte de arriba de los balaustres sea redonda de la parte de adentro, que no haga esquina biva.

/s. fol./ Item que si alguna cosa se offriere que sea necesaria y provechosa para la seguridad y perfeccion de la obra, advirtiendo el señor Juan Cambra, arquitector, lo haya de hazer el maestro que hiziere la obra.

Item que qualq[*uier*] duda, o, pretension que resultare de la presente capitulacion, o parte della, la ayan de conocer personas puestas ygualmente por ambas partes sin recurso de justicia.

Item es condicion que por la sobredicha obra, segun y como esta anteriormente capitulado pactado y tratado, le ofrece el dicho concejo de la Puebla de Valverde dar y pagar quatro mil sueldos jaqueses en el discurso del tiempo que fuere obrando hasta estar concluyda.

[*Sin escatocolo y testigos*].

2

1606, abril, 21.

La Puebla de Valverde (Teruel)

El cantero Alonso de Barrio de Ajo cobra 9885 sueldos y 2 dineros por obrar la torre de la iglesia de La Puebla de Valverde.

AHPT, s. n., 1606, s. fol.

/s. fol./ [En el encabezamiento: Die vecesima prima mensis apprilis anno MDCVI in loquo de La Puebla].

[En el margen izquierdo: Apoqua].

Eodem die et loquo yo Alonso de Barrio de Ago [sic] cantero habitante en dicho lugar dec[ll]aro y de mi cierta ciencia otorgo y confieso aber recebido, en mi poder, del concejo del dicho lugar, y por manos del magnifico Pedro Xim[en]ez Caudet jurado que fue en el a[n]yo proximo pasado de dicho lugar, a saber, por el precio y valor de noventa y dos fanegas [de] trigo a diversos precios y gornales: dos mil ochenta y quatro sueldos y, en dineros de contado, siete mil ochocientos y un sueldos y dos dineros que hazen suma dichas dos partidas de nueve mil ochozientos ochenta y cinco sueldos y dos dineros jaqueses. Los quales se me an dado en parte de pago del concierto de la torre y, por la verdat, renunciado a la aceptacion de frau y de enganyo, etc., otorgo el presente [instrumento] publico, albaran et apoqua a todos tiempos firme y valedera, etc. Large ut informa.

Testes los magnificos Hernando Perez [ilegible] [y] Joan Perez de Quebas, notario, vezinos del dicho lugar.

3

1606, abril, 22.

La Puebla de Valverde (Teruel)

El concejo de La Puebla de Valverde adjudica la reforma de la aguja de la torre de la iglesia de esta localidad al obrero de villa Alonso de Barrio de Ajo.

AHPT, s. n., 1606, s. fol.

/s. fol./ [En el encabezamiento: Die vicesima secunda mensis apprilis anno MDCVI loquo de La Puebla].

Eodem die et loquo los magnificos Jeronymo Tegadillos y Bartolome Ferrer, jurados, Joan Perez de Quebas, mayordomo, Hernando Perez [ilegible], Pedro Xim[en]ez y Miguel Villalva, del consejo, en nombre del concejo, mediante capitulacion arriba /s. fol./ insertos an dado la fabriqua de la torre a Alonso de Barr[i]o de Ago, cantero. Y el cosenjo [por: concejo] presente el dicho Alonso de Barrio de Ago y el conse[jo] por el precio que se converso, que fueron quatromil sueldos jaqueses. A lo qual tener y cumplir dichas partes respective obligaron a saber es los [ilegible] gurados [sic] oficiales arriba nombrados los bienes del concejo y el dicho Alonso de Barrio de Ago su persona y bienes, ansi muebles como sitios.

[Sigue escatocolo y testigos: Testes los honorables Anton Rosana y Francisquo Ortiz, vezinos del dicho lugar].

4

1611, julio, 13.

Teruel

Intimación de los jurados de La Puebla de Valverde a Antón Castiel, fianza de Alonso de Barrio de Ajo, para acabar la torre de la iglesia de la localidad.

AHPT, Jaime Hernández, 1611, f. 88-88 v.

/f. 88/ [En el encabezamiento: Die decimo tertio mensis julii anno MDCXI Turolii].
[En el margen izquierdo: Intima[cion]].

Eodem die ante la presencia de Anton Castiel, ciudadano de la ciudad de Teruel, compareci yo Jayme Hernandez, publico notario, presentes los testigos infrascriptos, instado y requerido por parte de los jurados del lugar de La Puebla de Valverde. Al qual, como fiança que es de Alonso de Barrio de Ajo, cantero, si quiere maestro de /f. 88 v./ la torre de la yglesia del dicho lugar de La Puebla y obra de aquella segun mas largamente consta por instrumento publico de capitulacion que fecho fue en dicho lugar de La Puebla a [en blanco] del año contado de Nuestro Señor Ihesucristo de mil quinientos [en blanco], y por el discreto Pedro Ximenez, vezino de dicho lugar, publico notario, recibido y testificado. Al qual dicho Anton Castiel, presentes los testigos infrascriptos cara a cara, intime y notifique como fiança sobredicha baya a acabar la obra de dicha torre conforme es tenido y obligado en virtud de dicha capitulacion arriba calendada. En otra manera, en su resistencia, dichos jurados la acabaran a sus costas et el dicho Anton Castiel respondió no cierre esto sin su respuesta, que el respondera dentro el tiempo del fuero. Ex quibus, etc.

Testes Domingo Gines, calcetero, y Francisco Fonbuena, habitantes en Teruel.

5

1612, octubre, 15.

La Puebla de Valverde (Teruel)

Pacto entre los mayordomos de la cofradía del Nombre de Jesús y el mazonero Leonisio Mas para reparar y colocar un retablo en la iglesia de La Puebla de Valverde.
AHPT, Francisco Fombuena, 1612, ff. 110 v.-111 v.

Documento citado en CASAUS BALLESTER, María José, “Notas sobre la iglesia parroquial de Santa Emerenciana de La Puebla de Valverde”, *Novenario y fiestas patronales. La Puebla de Valverde del 1 al 12 de septiembre*, (2001), s. p.

/f. 110 v./ [En el encabezamiento: Die decimo quinto menssis octobris anno 1612 in loco de La Puebla].

[En el margen izquierdo: Convocacion de los mayordomos del Nombre de Jesus y obligacion].

Eodem die et loco ajuntados los mayordomos prior y contadores de la cofadria [sic] del Nombre de Jesus del lugar de La Puebla de Valverde, intervinieron y fueron presentes los infrascriptos y siguientes. Primeramente, mossen Pedro Luys de Moros, prior de dicha cofadria, Miguel Marco menor y Gil de Noguera, mayordomos, mossen Miguel Varea, mossen /f. 111/ Miguel Guillen y Francisco Nuez, contadores de dicha cofradia, todos domiciliados en dicho lugar. En dichos nombres, etc., de grado, etc., prometen y se obligan de dar y pagar a Leonissio Mas, maçonero vezino de la villa de Mora, treçientos sueldos jaqueses por razon de un retablo del Nombre de Jesus que a de reparar y añadir con las condiciones infrascriptas y siguientes. Primeramente, dicho Leonissio Mas a de añadir a dicho retablo del Jesus y hazer un frontespicio quebrado con una piramida [sic] en medio o un pomo mas a los lados, por definiciones unas garras con sus carteles y un pedestralico que trabiese de cavo

a cavo ençima la cornija. Mas una cornija que se çasemblax[e]? hecha y, sobre ella, si conbendra, se aran dos frontispiçios quebrados o redondos. Mas se an desanchar [por: de ensanchar] los tableros una vara en las dos partes o lo que conbendra. Mas quatro carteles, dos grandes y dos pequeños, con sus rostros en los grandes. Mas dos pedestrales que reçiban de tierra el retablo. Ittem se obligan dichos mayordomos, prior y contadores a traer a su costa toda la madera que sea necessaria para dicha obra y reparo, con esto que la a /f. 111 v./ de buscar y labrar y cortar dicha madera el dicho Leonisio Mas a su costa. Y dichos mayordomos y contadores, como dicho es, lo an de traer a su costa a dicha yglesia de La Puebla para dicho retablo donde quiere que la cortare y labrare el dicho Leonisio Mas, presente. El dicho Leonisio Mas, maçonero, y promete y se obliga [a] añadir y apañar [arriba: y asentar] dicho retablo del Nombre de Jesus con las condiçiones y de la forma y man[er]a que arriba esta capitulado y que lo dara acabado [arriba: y asentado] para [tachado: al] la Pasqua de Nabidad, primero biniente deste presente año de mil seysçientos y doze. Lo qual cumplir obliga su persona y bienes muebles y sitios, etc., los quales, etc., y todos, etc., general y espeçialmente, etc. Y anssi mesmo, como dicho es, los dichos [tachado: patrones] prior y mayordomos y contadores se obligan a darle y pagarle los dichos treçientos sueldos jaqueses por razon del reparo del dicho retablo del Nombre de Jesus en acabar, que lo acabe de reparar y hazer [arriba: y asentar como conbiene], conforme lo arriba capitulado. A lo qual en dichos nombres obligan sus personas y todos los bienes y rentas de dicha cof[r]adia, havidos y por haber en todo lugar, con renunciaciones y sumisiones de juezes. Fiat large, etc. Fuit in simi ex quibus, etc.

Testes Sebastian de la Riba y Pedro Naverret[e], habitantes en La Puebla de Valverde.

6

1613, junio, 1.

La Puebla de Valverde (Teruel)

Pedro Ambuesa, obrero de villa vecino de Rubielos de Mora, cobra 1000 sueldos en nombre de Catalina Villanueva, viuda del arquitecto Juan Cambra, por la obra de la torre de la iglesia de La Puebla de Valverde.

AHPT, Francisco Fombuena, 1613, f. 183.

Documento citado en CASAUS BALLESTER, María José, "Notas sobre la iglesia parroquial de Santa Emerenciana de La Puebla de Valverde", *Novenario y fiestas patronales. La Puebla de Valverde del 1 al 12 de septiembre*, (2001), s. p.

[En el encabezamiento: Die primo mensis junii anno 1613 in loco de La Puebla].

[En el margen izquierdo: Apoca extracta].

Eodem die et loco que yo Pedro de Ambuesa, obrero de villa vezino del lugar de Rubielos y hallado de presente en el lugar de La Puebla de Valverde, en mi nombre propio y como procurador legitimo que soy de la magnifica Cathalina Villanueva, viuda relictas del quondam Juan Cambra domiciliada en dicho lugar de Rubielos, segun que consta de mi poder hecho en dicho lugar de Rubielos a d-[ilegible] dias del mes de noviembre del año contado de Nuestro Señor Jesucristo de mil seysçientos y

doze por el discreto Miguel Asensio, notario habitante en dicho lugar de Rubielos, recibido y testificado habiente poder, etc. Segun que a mi, Francisco Fombuena, llanamente consta y consto de grado, etc., en dichos nombres y cada uno dellos, otorgo haver recibido del magnifico Pedro Ximenez, jurado de dicho lugar de La Puebla, son, a ssaber [sic], mil sueldos jaqueses [tachado] y son a cuenta de la obra de la torre de dicho lugar de La Puebla que el dicho quondam Juan Cambra tenia concertada. Y como acontento y pagado otorgo la presente appocha, renunciante, etc., large, etc.

Testes Pedro Mingod y Pedro Blesa, mancebo, habitantes en dicho lugar.

7

1613, julio, 8.

La Puebla de Valverde (Teruel)

Pedro de Castillo y Gerónimo de Fomcueba, maestros campaneros habitantes en Teruel, cobran 400 sueldos por fundir dos campanas para la iglesia de La Puebla de Valverde.
AHPT, Francisco Fombuena, 1613, f. 192 v.

Documento citado en CASAUS BALLESTER, María José, "Notas sobre la iglesia parroquial de Santa Emerenciana de La Puebla de Valverde", *Novenario y fiestas patronales. La Puebla de Valverde del 1 al 12 de septiembre*, (2001), s. p.

/f. 192 v./ [En el encabezamiento: Die octavo menssis julii anno 1613 in loco de La Puebla de Valverde].

[En el margen izquierdo: Appoca extracta].

Eodem die et loco que nosotros Pedro de Castillo y Geronimo de Fomcueba, campaneros habitantes en la çiudad de Teruel y allados de presente en el lugar de La Puebla de Valverde, de grado, etc., otorgamos haver avido y en nuestro poder reçibido del magnifico Geronimo Texadillos, jurado de dicho lugar de La Puebla, son, a saber, quatroçientos sueldos jaqueses por el conçierto y capitulaçion que tenemos hecha por fundir dos campanas y cinquenta y seys sueldos jaqueses por catorze libras de metal que pusimos de nuestro propio metal para fundir la postrera campana, a preçio de quatro sueldos por libra, y quarenta sueldos por fundir dos gorriones y un dado que pesaban veinte y siete libras a razon de diez y ocho dineros por libra. Y como acontentos y pagados otorgamos la presente appocha a todos tiempos, etc., renunciantes, etc., ex quibus, etc., large, etc.

Testes el reverendo mossen Miguel Guillen y Miguel Guillen, domiçiliados en La Puebla de Valverde.

8

1613, diciembre, 12.

La Puebla de Valverde (Teruel)

Francisco Mas y Bartolomé Mas, relojeros vecinos de Villahermosa (Valencia), cobran 332 sueldos por sustituir el reloj de la torre vieja de la iglesia de La Puebla de Valverde.
AHPT, Francisco Fombuena, 1613, s. fol.

Documento citado en CASAUS BALLESTER, María José, "Notas sobre la iglesia pa-

roquial de Santa Emerenciana de La Puebla de Valverde", *Novenario y fiestas patronales. La Puebla de Valverde del 1 al 12 de septiembre*, (2001), s. p.

/s. fol./ [En el encabezamiento: Die vigesimo qua-[perdido:-arto] dezembris anno 16-[perdido:-13] Puebla Comuni- [-tatis Turolii] etc.].

[En el margen izquierdo: Appoca].

Eodem die et loco que nosotros Francisco Mas y Bartholome Mas, reloxeros vezinos de Billahermossa del reyno de Valençia y allados de presente en el lugar de La Puebla de Valverde, de grado, etc., simul et insolidum otorgamos haver avido, y en nuestro poder recibido, del concejo y universidad del dicho lugar de La Puebla de Valverde, y por manos del magnifico Geronimo Texadillos, jurado del dicho lugar, son, a ssaber [sic], treçientos trenta y dos sueldos jaqueses en remate de pago de mudar el reloj del dicho lugar de la torre vieja a la nueva y de las mejoras que /s. fol./ [perdido] avia y de todas las quantas que [perdido] hay, ansii ansii [sic] del quondam Miguel Mas [arriba: nuestro] [tachado: su] padre como de nosotros. Y como acontentos y pagados otorgamos la presente appoca a todos tiempos [valedera], etc., renunçiamos, etc., fiat large, etc.

Testes Luys Argente, sastre, y Pedro Hernandez, mancebo, habitantes en La Puebla de Valverde.

9

¿Mayo?, 1619.

Teruel

Úrsula Andrés, vecina de La Puebla de Valverde, entrega una peana dorada con la figura de san Antonio a la cofradía de San Antón y San Bartolomé de la localidad.

AHPT, Francisco Fombuena, 1619, s. fol.

/s. fol./ [En el encabezamiento: [perdido] sexto [perdido] 1619 in loco de La Puebla].
[En el margen izquierdo: Acto [perdido] san Antonio].

Eodem die et loco ante la presentia de los jurados, mayordomo y parte de los confadres de las confadrias del señor San Anton y San Bartolome del lugar de La Puebla de Valverde, de la Comunidad de Teruel, y de mi Francisco Fombuena, notario, y testigos infrascriptos pareçio el reverendo mosen Juan Sanchez, vicario de dicho lugar. Y dixo que Ursola Andres, viuda del quondam Francisco Fombuena, vezina del dicho lugar de La Puebla de Valverde, a hecho hazer una peaña con el cuerpo del bienaventurado san Antonio dorada y estofada y, en nombre de dicha Ursola Andres, viuda, prometiendo hazer loar el presente acto a dicha Ursola Andres la daba y renunçia en poder de la dicha confadria, como de hecho la dio, y renunçio para que hizieran della a sus voluntades como cosa suya propia dellos como confadres sobredichos. Exquibus, etc.

Testes los magnificos Francisco Tejadillos y Francisco Montañes, vezinos de La Puebla de Valverde.

10

1624, noviembre, 15.

Teruel

Luis Pérez, *mancebo natural de Cabra, hallado en la masada de la Povedilla, dona 100 sueldos para que se repare un retablo de la iglesia de La Puebla de Valverde y otros 100 más para obrar otro retablo en el hospital del lugar.*

AHPT, Francisco Martínez, 1624, ff. 353 v.-357.

/ff. 353 v.-354 v./ [*Antecedan otras disposiciones testamentarias*].

/f. 354 v./ Ittem assi mesmo quiero sean dados cien sueldos para ayuda a un altar de san Miguel que se ha de renovar en dicha yglesia de La Puebla.

/f. 355/ Ittem assi mesmo quiero sean dados cien sueldos para un altar que dizen se ha de hazer en el hospital de dicho lugar de La Puebla y para pobres.

/ff. 355-357/ [*Siguen otros mandatos, escatocolo y testigos*].

BIBLIOGRAFÍA

- ARCE OLIVA, Ernesto, "Notas para la biografía artística del cantero Alonso Barrio de Ajo", *Teruel: Revista del Instituto de Estudios Turolenses*, 79, (1988), pp. 123-136.
- ARCE OLIVA, Ernesto, *Escultura renacentista y manierista en la Diócesis Teruel-Albarracín (1532-1650): retablos e imágenes devocionales*, Tesis doctoral defendida en el departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 1990, *sine loco*, sin editor.
- ARCINIEGA GARCÍA, Luis, *El monasterio de San Miguel de los Reyes*, Valencia, Dirección General del Llibre, Arxius i Biblioteques, 2001.
- CALVO ASENSIO, Juan Carlos, "Maestros canteros trasmeranos en la diócesis de Teruel durante el siglo XVII", en ANDRÉS PALOS, Elena; C. ANÍA, Pablo; ESCUDERO GRUBER, Inés; ESPADA TORRES, Diana M^a; JUBERÍAS GRACIA, Guillermo; MARTÍN MARCO, Jorge; RUIZ CANTERA, Laura; SANZ GUILLÉN, Alejandro Manuel y TORRALBA GÁLLEGO, Blanca (coord.), *IV Jornadas de Investigadores Predoctorales. La Historia del Arte desde Aragón*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2021, pp. 39-51.
- CASAUS BALLESTER, María José, "Notas sobre la iglesia parroquial de Santa Emenciana de La Puebla de Valverde", *Novenario y fiestas patronales. La Puebla de Valverde del 1 al 12 de septiembre*, (2001), s. p.
- CRIADO MAINAR, Jesús, "Un Renacimiento de imprenta. Libros, tratados y grabados italianos en las artes plásticas del siglo XVI en Aragón", en LACARRA DUCAY, María del Carmen (coord.), *Un olor a Italia. Conexiones e influencias en el arte aragonés (siglos XIV-XVIII)*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2019, pp. 125-132.
- FACI, Roque Alberto, *Aragon, reyno de Christo, y dote de Maria Santissima*, Zaragoza, Joseph Fort, 1750.
- GONZÁLEZ ECHEGARAY, M^a Carmen; ARAMBURU-ZÁBALA, Miguel Ángel; ALONSO RUIZ, Begoña y POLO SÁNCHEZ, Julio J., *Artistas cántabros de la Edad Moderna*, Cantabria, Institución Mazarrasa y Universidad de Cantabria,

- 1991.
- LAVANHA, Joao Baptista, *Itinerario del reino de Aragón, Zaragoza, Diputación Provincial, 1895.*
- LOMBA SERRANO, Concepción, *La casa consistorial en Aragón: siglos XVI y XVII, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 1989.*
- MADOZ, Pascual, *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de ultramar, Madrid, Imprenta del Diccionario geográfico-estadístico-histórico de D. Pascual Madoz, 1849, t. XIII.*
- MARTÍN MARCO, Jorge, "La arquitectura clasicista en el sur de la diócesis de Zaragoza. Vías de introducción y desarrollo entre 1601 y 1654", en GUASCH MARÍ, Yolanda; LÓPEZ GUZMÁN, Rafael y PANDURO SÁEZ, Iván (coord.), *V Congreso Internacional de Barroco Iberoamericano, Granada, Ministerio de Cultura y Deporte, 2021, pp. 777-785.*
- MARTÍNEZ RONDÁN, Josep, *El templo parroquial de Rubielos de Mora y fiestas que se hicieron en su dedicación (1604-1620), Rubielos de Mora, Navarra, 1980.*
- PONZ, Antonio, *Viage de España, Madrid, Joaquín Ibarra, 1785, t. XIII.*
- SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago, *Inventario artístico de Teruel y su provincia, Madrid, Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, 1972.*

El terno de Indias del real monasterio de San Joaquín y Santa Ana de Valladolid. Legado de la marquesa de Canales

The suit of the Indies of the Royal Monastery of San Joaquín and Santa Ana of Valladolid. Legacy of the marchioness of Canales

Víctor CUBILLO MEDINA

Universidad de Cantabria
Máster en Patrimonio Histórico y Territorial
Facultad de Filosofía y Letras. Edificio Interfacultativo
Avda. de los Castros, 52. 39005 - Santander
victor.cubillo.medina@hotmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6846-9866>

Fecha de envío: 13/09/2021. Aceptado: 14/10/2021

Referencia: *Santander. Estudios de Patrimonio*, 4 (2021), pp. 177-202.

DOI: <https://doi.org/10.22429/Euc2021.sep.04.06>

ISSN 2605-4450 (ed. impresa) / ISSN 2605-5317 (digital)



Resumen: En este artículo se estudia un terno de procedencia oriental, donado en 1718 al real monasterio de San Joaquín y Santa Ana de Valladolid a través del testamento de sor María Teresa de Jesús, marquesa de Canales, que forma parte, en la actualidad, de una de las colecciones de arte textil más relevantes de la provincia de Valladolid.

Palabras clave: Marquesa de Canales; Terno; seda; arte oriental; artes textiles; China; indumentaria litúrgica; monasterio de San Joaquín y Santa Ana; Valladolid; Castilla y León.

Abstract: This article studies a suit of eastern origin, donated in 1718 to the Royal Monastery of San Joaquín and Santa Ana of Valladolid through the will of Sister María Teresa de Jesús, Marchioness of Canales, which currently belongs to one of the most relevant collections of textile art in the province of Valladolid.

Keywords: Marchioness of Canales; Oriental suit; Oriental art; Textile Arts; China; Liturgical clothing; monastery of St Joaquin and St Ana; Valladolid; Castile and León.

1. CONTEXTO: EL REAL MONASTERIO DE SAN JOAQUÍN Y SANTA ANA DE VALLADOLID

1. 1. *El traslado de la orden, del monasterio de Nuestra Señora de la Consolación de Perales a la capital vallisoletana*

La primera ubicación del monasterio cisterciense de San Joaquín y Santa Ana estuvo en la localidad palentina de Perales donde fue fundado en 1281¹.

En 1594, con el beneplácito papal, se reformó la comunidad debido a una relajación de la regla, y parte de las religiosas fueron recogidas y trasladadas a Valladolid², donde el nuevo monasterio fue ubicado en unas casas pertenecientes a Antonio Salazar, procurador de la villa, que había adquirido Francisco de Reinoso, abad de Husillos, y encargado del traslado de las religiosas³.

El nuevo monasterio fue fundado de manera oficial el 8 de junio de 1596⁴, después de que Francisco de Praves remodelara estas casas que, además, se enriquecieron con algunas pertenencias que las religiosas trajeron de Perales, un ejemplo es la imagen de Nuestra Señora de la Serrana (Fig. 1), como recoge el *Tumbo* del monasterio⁵.

Sin embargo, la historia del edificio no termina aquí, ya que a finales del siglo XVIII se llevó a cabo una remodelación bajo la dirección del arquitecto real Francesco Sabatini⁶.

1 MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José y PLAZA SANTIAGO, Francisco Javier de la, *Catálogo monumental de la provincia de Valladolid*, Valladolid, Diputación de Valladolid, 1987, tomo XV, parte segunda, p. 7. SALAZAR Y CASTRO, Luis de, *Historia genealógica de la Casa de Lara : justificada con instrumentos y escritores de inviolable fe*, Madrid, Imprenta Real, 1696, Tomo I, disponible: <https://bibliotecadigital.jcyl.es/es/consulta/registro.do?id=2379>

2 MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José y PLAZA SANTIAGO, Francisco Javier de la, *Catálogo monumental...*, p. 7.

3 PLAZA SANTIAGO, Francisco Javier de la, "El Monasterio de San Joaquín y Santa Ana" en Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción (coord.), en *Conocer Valladolid 2012: VI curso de patrimonio cultural, Valladolid*, Ayuntamiento de Valladolid, 2012/2013, p. 87.

4 MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José y PLAZA SANTIAGO, Francisco Javier de la, *Catálogo monumental...*, p. 10.

5 Archivo del monasterio de San Joaquín y Santa Ana, Caja 1; MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José y PLAZA SANTIAGO, Francisco Javier de la, *Catálogo monumental...*, p. 25.

6 MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José y PLAZA SANTIAGO, Francisco Javier de la, *Catálogo monumental...*, p. 11; MARTÍ Y MONSÓ, José, *Estudios histórico-artísticos : relativos principalmente a Valladolid, basados en la investigación de diversos archivos*, Valladolid, Imprenta de Leonardo Miñón, 1898-1901, p. 474; disponible: <https://bibliotecadigital.jcyl.es/es/consulta/registro.cmd?id=855>



Fig. 1. *Nuestra Señora de la Serrana*. S. XIII-XIV. Real monasterio de San Joaquín y Santa Ana (Valladolid)

1. 2. *La reforma en tiempos de Carlos III*

Las primeras referencias que encontramos del nuevo monasterio, el conservado en la actualidad, datan de 1777⁷ y se guardan en el Archivo General de Simancas. Se trata de la solicitud por parte de las religiosas de dicho cenobio al intendente de Valladolid para la rehabilitación del edificio. También se conserva la copia de esta solicitud inicial donde se exponen las lamentables condiciones de este, por las cuales se requería su reforma⁸.

7 FERNÁNDEZ MARTÍN, Juan José, *El monasterio y el arquitecto del Rey, la iglesia y el convento de San Joaquín y Santa Ana en Valladolid, obra de Francisco Sabatini*, Valladolid, Colegio Oficial de Arquitectos de Valladolid 1996. p. 138.

8 FERNÁNDEZ MARTÍN, Juan José, *El monasterio y el arquitecto del Rey...*, p. 139.

Finalmente, por cumplimiento de una orden real comunicada con fecha del 8 agosto de 1777, Sabatini pidió que inspeccionara el inmueble una persona de su satisfacción y confianza⁹.

La confirmación de la reedificación de este se aprobó el 4 de febrero de 1778 a través de una carta de Sabatini¹⁰. El beneplácito real de las obras fue comunicado a las religiosas en abril de 1779, quienes manifestaron su agradecimiento y su contento en una carta que la abadesa dirigió a Miguel de Múzquiz y Goyeneche, secretario de Hacienda y Guerra¹¹.

Finalmente, el 11 de febrero de 1781 tuvo lugar el acto de colocación de la primera piedra del nuevo edificio, presidido, por el obispo de Valladolid, Antonio Joaquín de Soria¹². Para acometer las obras contaban con el capital que María Teresa Coloma Telly, marquesa de Canales había legado para la construcción del nuevo monasterio. La suma de dinero alcanzaba 1 222 920 reales¹³. La marquesa, además, había donado numerosos objetos de arte, como el terno oriental, objeto principal de este artículo.

El nuevo monasterio fue inaugurado seis años más tarde, el 1 de octubre de 1787 con la denominada "Función del Rey", acto al que acudieron diferentes personalidades de gran relevancia para la ciudad como Pedro Andrés Burriel, presidente de la Chancillería¹⁴. El relativo retraso en su construcción fue ocasionado por diferentes contratiempos que afectaron a las obras. Uno de los sucesos más llamativos aconteció el 5 de junio de 1782, cuando Francisco Valzaina, director de la obra, arrojó desde lo alto de un andamio a Francisco Álvarez Benavides, asentista de esta, por diferentes desavenencias. Aunque parece un dato meramente anecdótico supuso una grave demora, ya que Valzaina estuvo cerca de dos meses en prisión y Benavides una serie de días en cama. Estos acontecimientos provocaron el abandono de la obra y que los aparejadores viajaran a Madrid para presentar sus quejas a Sabatini¹⁵.

9 FERNÁNDEZ MARTÍN, Juan José, *El monasterio y el arquitecto del Rey...*, p. 138.

10 FERNÁNDEZ MARTÍN, Juan José, *El monasterio y el arquitecto del Rey...*, p. 139.

11 FERNÁNDEZ MARTÍN, Juan José, *El monasterio y el arquitecto del Rey...*, p. 142.

12 FERNÁNDEZ MARTÍN, Juan José, *El monasterio y el arquitecto del Rey...*, p. 170.

13 FERNÁNDEZ MARTÍN, Juan José, *El monasterio y el arquitecto del Rey...*, p. 137.

14 BERISTAIN, José Mariano, "Noticia de la Traslación de las Religiosas de Santa Ana á su nuevo Convento, y dedicación solemne de su nuevo Templo", *Diario Pinciano*, 34 (24 de octubre de 1787), pp. 5-6; disponible: <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0004525391&search=&lang=en>.

15 FERNÁNDEZ MARTÍN, Juan José, *El monasterio y el arquitecto del Rey...*, p. 174.

2. MARÍA TERESA COLOMA Y SU LEGADO

María Teresa Coloma Telly fue la tercera marquesa de Canales, hija de Manuel Coloma y Maximiliana Dorotea Serclás de Tilli. Nació en La Haya el 2 de octubre de 1690, posiblemente debido al trabajo de su padre como ministro de Estado de España¹⁶. Cuando no era más que una bebé su padre fue destinado a Londres donde la marquesa vivió los primeros años de su vida.¹⁷

En torno a 1703 su familia se instaló en la corte española y su padre, aconsejado por el rey, concertó su matrimonio con el conde de Bouchobem, Eugenio Immerselle, su primo. El padre cisterciense Damián Yáñez Neira relata, en un estudio casi hagiográfico de la marquesa, que María Teresa no estaba de acuerdo con dicha unión ya que quería consagrar su vida a Dios y cuando Eugenio Immerselle le pidió un retrato, esta le envió una estampa de la Virgen de la Inmaculada con la inscripción: “Éste es el retrato que has de mirar y así será tu amor, y me darás gusto a mí”¹⁸.

María Teresa heredó numerosos títulos¹⁹ y una gran fortuna como consecuencia de tres acontecimientos luctuosos que se sucedieron con relativa prontitud. Se desconoce la fecha exacta del fallecimiento de su madre, pero debió de tener lugar cuando María Teresa era tan solo una niña, ya que en su testamento agradece a su camarera Catalina Paheau haberla criado y haber hecho las veces de madre²⁰. La muerte de su padre aconteció el 3 de noviembre de 1713 en Madrid²¹ y la de su esposo tan solo tres años después, en Salamanca. De este modo quedó como única heredera de tres fortunas²².

16 RUIZ DE VERGARA, Francisco, *Historia del Colegio Viejo de S. Barholomè, Mayor de la celebre Universidad de Salamanca*, Madrid, Andrés Ortega, 1766, tomo II, nº1, p. 446; disponible: https://books.google.es/books?id=FqNLAACAAJ&pg=PA448&dq=huendas+de+gallegos&hl=es&sa=X&ved%20ahUKEwi0hdq5zvDyAhUZQ_EDHdKmbREQ6AEwAHoECAk-QAg#v=onepage&q=huendas%20de%20gallegos&f=false

17 YÁÑEZ NEIRA, Damián, “María Teresa Coloma y Tilly”, en Real Academia de la Historia, *Diccionario Biográfico electrónico*, disponible: <https://dbe.rah.es/biografias/94418/maria-teresa-coloma-y-tilly>

18 YÁÑEZ NEIRA, Damián, “María Teresa Coloma...”.

19 VERGARA ALAVA, Francisco Ruiz de, *Historia Del Colegio Viejo...*, p. 448.

20 Archivo Histórico Provincial de Valladolid, Protocolos Notariales, Libro. 3196, ff. 216-255.

21 CASTRO MONSALVE, Concepción de, “Manuel Coloma y Escolano” en Real Academia de la Historia, *Diccionario Biográfico electrónico*, disponible: <https://dbe.rah.es/biografias/4653/manuel-coloma-y-escolano>

22 AHPV, PN, L. 3.196, ff. 216-255. ÁLVAREZ Y BAENA, José Antonio, *Hijos de Madrid ilustres en santidad, dignidades, armas, ciencias y artes. Diccionario histórico por el orden alfabético de sus nombres*, Madrid, en la oficina de D. Benito Cano, 1789, tomo IV, p. 17; disponible: https://bibliotecavirtualmadrid.comunidad.madrid/bvmadrid_publicacion/es/consulta/registro.do?id=423. YÁÑEZ NEIRA, Damián, “María Teresa Coloma...”.



Fig. 2. *Dalmática*. Religiosas del real monasterio de San Joaquín y Santa Ana. S. XVIII. Real monasterio de San Joaquín y Santa Ana (Valladolid)

Aunque recibió varias propuestas de matrimonio con beneplácito real, María Teresa ingresó en el real monasterio de San Joaquín y Santa Ana de Valladolid, consagrando su vida a Dios hasta el día de su muerte en 1755²³, objetivo que, según la tradición oral del cenobio, procuró cumplir a lo largo de su vida.²⁴

Su entrada en el monasterio vallisoletano se produjo en 1717. Después de cumplir el noviciado, profesó como monja de coro el 23 de abril de 1718²⁵

23 RIBERA, Juan Manuel de, *Oración fúnebre que, en las luctuosas demonstraciones, y solemne exequias, que el día 23 de abril de 1755, celebró el observantísimo monasterio de S. Joachin, y Sta. Ana de Valladolid, recolección del dulcísimo padre S. Bernardo, por la excma. Señora Sórora María Theresa de Jesús religiosa professa en dicho monasterio, marquesa, que fue de Canales, Señora de Yuncillos, etc.*, Valladolid, impreso por Alonso del Riego, 1755, p. 1; disponible: <http://bdhrd.bne.es/viewer.vm?id=0000065279&page=1>

24 CANESI ACEVEDO, Manuel, *Historia de Valladolid (1750)*, Valladolid, Ayuntamiento de Valladolid, 1996, Tomo III, p. 453.

25 REINOSA, Pedro de, *Ephitalamio eucharistico, en el mystico, y espiritual desposorio, que con*

a la edad de 27 años, eligiendo María Teresa de Jesús como su nombre en Cristo²⁶.

Su ingreso fue determinante desde el primer momento, ya que el monasterio se enriqueció con prácticamente la totalidad de sus bienes y su fortuna. Así, en 1718 el monasterio adquirió numerosas obras y acometió diferentes reformas, como por ejemplo el cerramiento y enladrillado del claustro bajo y del alto²⁷

En el mes de abril de 1718, al profesar en el convento, la marquesa de Canales llevó a cabo la redacción de su testamento y últimas voluntades, en los que especificó los bienes procedentes de las diversas herencias acumuladas y los encargos para el convento ya realizados²⁸.

De entre todos los bienes legados destacan los textiles destinados a ornamentar el culto divino²⁹. En este documento aparece la primera mención al terno de Indias que estudiamos.

3. EL TERNO DE INDIAS DEL REAL MONASTERIO DE SAN JOAQUÍN Y SANTA ANA DE VALLADOLID

En el monasterio de San Joaquín y Santa Ana de Valladolid, se conserva una de las colecciones más numerosas de indumentaria litúrgica de la provincia y es, además, de las que ofrecen una mayor variedad tipológica. En su museo podemos encontrar tanto ternos y casullas como trajes para imágenes de vestir, destacando los realizados para las representaciones del Niño Jesús. También se conservan, piezas utilizadas para el revestimiento de los espacios sagrados como son alfombras, reposteros, doseles...³⁰. Pero no solo obras de seda bordadas, también de lana tejida, damascos, tejidos espolinados, tisús y brocateles que proceden de variadas donaciones y adquisiciones. Además,

la augustissima magestad de Christo Sacramentado, su divinissimo esposo, celebros con regia pompa, y magnifico aparato, humilde, amante, y reverente la excelentissima señora soror Maria Theresa de Jesus, Marquesa de Canales ... y Viuda del ... Señor D. Eugenio de Immerselle, Conde de Bouchobem General Comandante de las Fronteras de Castilla, &c. el día veinte y tres de abril de este año de 1718 en que se consagrò publica, y solemnemente en Sacro, y Religioso Holocausto en el Exemplarissimo, y Observantissimo Monasterio de Recoletas Bernardas de San Joaquin, y Sant Ana de esta ciudad de Valladolid, impreso por Riego, Alonso del, 1718, pp. 2-4; disponible: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000106287&page=1>

26 CANESI ACEVEDO, Manuel, *Historia de Valladolid...*, p. 453. AMSJSA, C. 1, L.3.

27 Archivo Histórico Nacional, Clero Secular Regular, Bernardas, Valladolid, San Joaquín y Santa Ana, Libro. 16918, ff. 111-112.

28 AHPV, PN, L. 3196, ff. 216-255.

29 AHPV, PN, L. 3196, ff. 216-255.

30 ESCALERA FRNÁNDEZ, Isabel y GONZÁLEZ, Jesús, "Museo de San Joaquín y Santa Ana de Valladolid", *Revista*, 32 (2016), p. 100.

algunos ornamentos fueron confeccionados y bordados por religiosas de la comunidad monástica, según lo mantenido en la memoria colectiva y en la tradición oral del monasterio³¹. En el convento hubo monjas bordadoras que realizaron uno de los ternos de mayor relevancia: el terno “conmemorativo” utilizado a finales del siglo XVIII para la inauguración del nuevo monasterio y realizado en raso de seda blanco, bordado en hilos de seda de colores y pintado, además de ser completado con detalles en talcos metálicos también de múltiples colores³². (Fig. 2).



Fig. 3. Casulla y franja central del terno de Indias. Telas chinas. S. XVIII. Real monasterio de San Joaquín y Santa Ana (Valladolid)

31 Testimonio recogido a sor Ana María, religiosa del real monasterio de San Joaquín y Santa Ana.

32 AGUILAR DÍAZ, Jesús, “El terno conmemorativo del convento de San Joaquín y Santa Ana de Valladolid”, *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Sevilla*, 22 (2010), p. 296.

De entre todas estas obras es de especial inteŕs un terno con motivos orientales, el denominado en el monasterio como el terno de Indias que esta formado por una capa pluvial, una casulla y dos dalmáticas. (Fig. 3).

Esta obra se menciona en el testamento de María Teresa Coloma, concretamente en el apartado dedicado a las alhajas de la sacristía: “Iten otro ornamento de raso blanco bordado de Indias con imaginería de todos colores”³³.

Aunque el *Diccionario de Autoridades* de la Real Academia Española de la Lengua define los ornamentos como “las vestiduras sagradas que visten los sacerdotes y los obispos cuando celebran, lo que comprende también los adornos del altar, que son de lino o seda: como los manteles, el frontal”³⁴, en este caso, entendemos que la mención se refiere únicamente al terno de Indias conservado.

Este terno y otras obras orientales del convento han sido consideradas piezas hispano-filipinas, pero la historiografía más reciente sostiene que proceden de China. Si hasta hace unos años era habitual denominar a estas obras como “bordados de Manila” por ser uno de los asentamientos españoles de mayor relevancia en Oriente, ahora se sabe que, la mayoría de los ornamentos bordados y comercializados por el Galeón de Manila, tuvieron su origen en China³⁵. No obstante, es común encontrar también piezas procedentes de Indochina o de la India transportadas por mercaderes hasta Filipinas para embarcarlas en el Galeón de Manila, cuyo destino final, tras desembarcar en puertos como el de Acapulco, era Sevilla³⁶. Ciertamente algunas de estas obras hubieron de realizarse en Manila donde se establecieron artesanos y comerciantes chinos conocidos como sangleyes o sangleyes³⁷. Otras muchas obras se confeccionaron en España a partir de telas chinas.

La seda, la fibra textil más rica de Oriente, fue el material principal con el que se confeccionaron los ornamentos litúrgicos realizados para las comu-

33 AHPV, PN, L. 3.196, ff. 216-255.

34 REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de autoridades*, 1737, tomo V, 1726-1739, disponible: <https://apps2.rae.es/DA.html>

35 SIERRA DE LA CALLE, Blas, “Los Agustinos y el arte hispano-filipino”, *Archivo Agustiniiano*, 211, (2009), p. 368.

36 BARTOLOMÉ GARCÍA, Fernando, “Ornamentos filipinos de la catedral de Santa María de Vitoria-Gasteiz y otros conjuntos alaveses”, *Ars bilduma: Revista del Departamento de Historia del Arte y Música de la Universidad del País Vasco*, 3 (2013), p. 83.

37 BARRÓN GARCÍA, Aurelio Á., “Ornamentos artísticos y donaciones indianas en el Norte Cantábrico”, en SAZATORNIL RUIZ, Luis (coord.), *Arte y mecenazgo indiano: del Cantábrico al Caribe*, Oviedo, Ediciones Trea, 2007, p. 368. CANO BORREGO, Pedro Damián, “Sangleyes: los residentes chinos en las Filipinas españolas”, *Revista de la Inquisición. Intolerancia y Derechos Humanos*, 20, (2016), pp. 213-242.



Fig. 4. Casulla del terno de Indias, detalle con motivos florales

nidades religiosas cristianas allí establecidas³⁸. La fibra empleada procede del insecto conocido como “*Bombyx mori*” o gusano de seda, que la genera para proteger las crisálidas en el momento de la metamorfosis³⁹. El proceso de tratamiento de la seda es largo y laborioso. Principalmente, consiste en la extracción de la de la fibra de los capullos formados por los gusanos y el posterior hilado y procesado.

En la técnica del bordado oriental se diferencian varios estilos y distintas puntadas que se suelen clasificar y diferenciar según las regiones donde se utilizaban. El punto de seda más destacado fue el “yue” propio de Cantón, el más extendido durante las dinastías Tang y Ming. Se caracteriza por utilizar hilos de oro y plata junto con otros de colores encarnados y verdosos con los que se componen motivos como peonías, ciruelos, bambú y nubes algodónosas formadas con líneas concéntricas⁴⁰.

38 SIERRA DE LA CALLE, Blas, “Los Agustinos y el arte..”, p. 371.; AGUILAR DÍAZ, Jesús, “Bordados orientales del convento...”, p. 64.

39 RESTREPO OSORIO, Adriana, “Generalidades de la seda y su proceso de teñido”, *Prospectiva*, 12 (2014), p. 7.

40 STALBERG, Roberta Helmer y NESI, Ruth, *China's crafts. The story of how they're made and*

El terno que nos ocupa posiblemente fue realizado en los años cercanos a la donación, durante el gobierno de la dinastía Quing. Cada una de sus prendas presenta peculiaridades, la casulla está realizada con seda, pero responde a una tipología occidental, pues tiene forma de guitarra, habitual desde el siglo XVII⁴¹.

Cuenta con un tejido base de color blanco –que se corresponde con la descripción del testamento de la marquesa: “de raso blanco”– va adornado con una franja vertical anaranjada situada en el centro de la parte delantera y trasera. Las distintas telas aparecen rematadas con pasamanería metálica dorada que recorre el perímetro de la casulla, el contorno del cuello y los límites de la franja central.

El color blanco ocupa la mayor parte de la pieza. El misal tridentino de 1570 estableció el color blanco, que simboliza la pureza y la virginidad, para las fiestas dedicadas a María –como la Navidad, la Purificación de María o la Asunción, desde 1854 con azul celeste– y las que conmemoraban a confesores y vírgenes, aparte de algunas otras festividades mayores como Jueves Santo, la Resurrección y la Ascensión⁴².

El tejido de base y la franja central son de raso de seda que es un material rico utilizado habitualmente como tejido para bordar. Se adorna con numerosos motivos, en su mayoría florales, entrelazados a través de tallos curvos. Se distinguen flores como claveles, capullos de rosas u orquídeas, además de la flor de loto, muy habitual en los bordados chinos (Fig. 4). Tanto los claveles como las rosas son flores de clara influencia europea sin embargo la orquídea y la flor de loto cuentan con un gran significado en la tradición oriental, la orquídea es símbolo de humildad, belleza, refinamiento y pureza⁴³, mientras que el loto lo es de la paz y la continuidad⁴⁴. En la cenefa delantera se puede ver la estructura simétrica del tejido, cuyo centro es una flor de loto de la que nacen diferentes tallos que dan vida a otras flores (Fig. 3). Sin embargo, en la cenefa trasera se observa una costura en la parte superior,

what they mean, London, Allen & Unwin, 1981, p. 148.

41 PICCOLO PACI, Sara, *Storia delle vesti liturgiche. Forma, immagine e funzione*, Milano, Ancora editrice, 2008, p. 312. ÁGREDA PINO, Ana María, “Indumentaria religiosa”, *Emblemata*, 17 (2011), p. 117-118.

42 BARRÓN GARCÍA, Aurelio Á., “Telas y bordados en Burgos durante el Renacimiento”, *Biblioteca. Estudio e Investigación*, 26 (2011) pp. 76-77.

43 HUANG, Yi, “La iconografía de los motivos ornamental del mantón de Manila de origen chino en la colección Joan Artigas-Alart del Museo del Diseño de Barcelona”, en *Actas del III Simposio FHD. To be or not to be: El papel del diseño en la construcción de identidades*, Barcelona, Fundación Historia del Diseño, 2020, p. 6.

44 MARTÍNEZ GIL, Pablo y MARCO CASERO, Javier, *Vestirse con un cuadro. Exposición de mantones de seda*, Requena, Ayuntamiento de Requena, 2016, pp. 57-63.



Fig. 5. *Trasera de la casulla del terno de Indias y detalle*

pero se mantiene la disposición simétrica, ya que posiblemente ambos franjones proceden de un mismo tejido que ha sido cortado en trozos dispares para superponerlos en el terno (Fig. 5).

En el tejido base es más complicado poder establecer una estructura clara, ya que la cenefa central tapa buena parte de este. Como se observan costuras con fragmentos –para conseguir la curvatura de la parte inferior– y no parecen

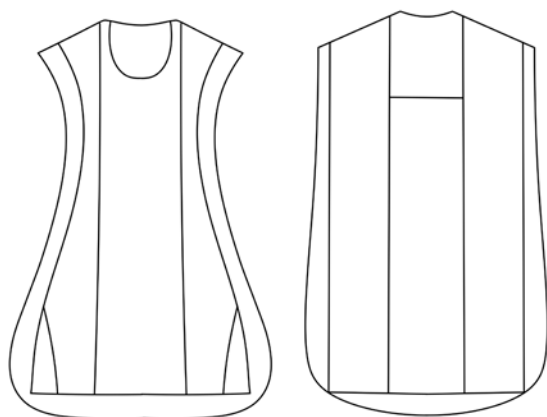


Fig. 6. *Confección de la delantera y trasera de la casulla del terno de Indias*



Fig. 7. Dalmática del terno de Indias. Telas chinas. S. XVIII. Real monasterio de San Joaquín y Santa Ana (Valladolid).

corresponder la zona izquierda con la derecha, es posible que fuera confeccionada con dos piezas cortadas, mientras que en la parte posterior de la casulla se aprecia que se ha utilizado un tejido continuo, sin costuras (Fig. 6).

Suele ser habitual en esta tipología de prendas orientales la aparición de motivos zoomorfos. En el delantero de la casulla únicamente encontramos la presencia de mariposas símbolo de felicidad y alegría⁴⁵ (Fig. 4), aunque para los cristianos es símbolo de resurrección⁴⁶. En la trasera aparecen aves del paraíso, símbolo de longevidad (Fig. 5), además de un león, animal también conocido en china como el perro de buda o perro de foo⁴⁷, que simboliza el valor y la protección contra el mal⁴⁸.

45 MARTÍNEZ GIL, Pablo y MARCO CASERO, Javier, *Vestirse con un cuadro...*, p. 63. HUANG, Yi, "La iconografía de los motivos ornamental del mantón...", p. 6.

46 AGUILAR DÍAZ, Jesús, "Bordados orientales del convento..", p. 559.

47 CORTÉS PERRUCA, José Luis, "De lo sacro y lo divino. Bordados orientales en iglesias de la diócesis de Tarazona", *Ars & Renovatio*, 7 (2019), p. 498.

48 MARTÍNEZ GIL, Pablo y MARCO CASERO, Javier, *Vestirse con un cuadro...*, p. 59.

La relación del significado chino de los diferentes motivos florales y zoomorfos con la simbología del cristianismo pudo realizarse conscientemente, aunque probablemente no tenga otro significado que el decorativo ya que también se encuentra en textiles profanos como los mantones, las colchas o los parasoles.

Las dos dalmáticas del terno fueron confeccionadas de forma similar (Fig. 7). La dalmática es la prenda de los diáconos. Se cree, según lo que queda registrado en el concilio de Roma del 595 organizado por el Papa San Gregorio, que dichas prendas pudieron ser utilizadas para la sepultura de los pontífices, como homenaje a los santos mártires⁴⁹.

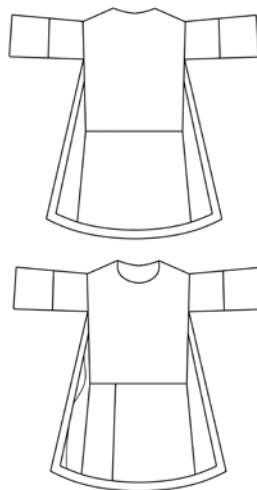


Fig. 8. *Dalmática funeraria con jabastros tradicionales*. S. XVII. Parroquia de San Pedro Apóstol de Olmos de Esgueva (Valladolid)

Fig. 9. *Confección de la delantera y trasera de la dalmática del terno de Indias*

En las dalmáticas se utilizan los mismos tejidos que en la casulla, el tejido base está realizado en raso de seda blanco y los añadidos en raso de seda roja o anaranjada. También encontramos la pasamanería metálica dorada, tanto para cubrir las costuras como para marcar y decorar ciertas partes que son muy comunes en estas prendas.

Para presentar una dalmática podemos dividirla en dos partes: el cuerpo y las bocamangas, ya que son piezas unidas entre sí por ataderos, en este caso realizados con trencilla.

A diferencia de la casulla, en la dalmática son idénticas las partes delantera y la trasera, por lo que siguen el mismo esquema decorativo. Los ja-

49 PICCOLO PACI, Sara, *Storia delle vesti liturgiche...*, pp. 322-324.



Fig. 10. Faldón de la dalmática del terno de Indias

bastros o tirantes⁵⁰, que parten de la abertura del cuello, están formados con la pasamanería metálica. Al contrario de otras dalmáticas, cuyos jabastros nacen en los hombros y casi se unen los de la trasera con los de la delantera (Fig. 8). En las dalmáticas que presentamos, estos son de un desarrollo mayor y añaden galones decorativos en forma de ondas, también realizados en pasamanería metálica. Esta disposición fue muy habitual en dalmáticas de gran riqueza. Seguidamente, encontramos los denominados faldones⁵¹ o recuadros normalmente de otro color, resultado de la evolución de esta prenda, ya que en origen fueron volantes⁵². En la mayoría de los casos los faldones se encuentran en la parte inferior de la trasera y de la delantera, como sucede en este caso, donde aparecen confeccionados en el tejido de raso de seda encarnado anteriormente mencionado (Fig. 10).

Las bocamangas son un cuadrado dividido en dos rectángulos: el superior, compuesto con el tejido encarnado mencionado, contrasta con el inferior, que utiliza el mismo raso blanco presente en el cuerpo central de la dalmática.

En cuanto al bordado, se utilizan los mismos motivos florales y zoomorfos que en la casulla, destacando que en este caso el perro de Buda se encuentra articulando la estructura del bordado de los faldones.

50 ÁGREDA PINO, Ana María, "Indumentaria...", p. 114.

51 BARRÓN GARCÍA, Aurelio Á., "Telas y bordados en Burgos...", p. 88.

52 ÁGREDA PINO, Ana María, "Indumentaria...", p. 114.



Fig. 11. *Detalle del collarín de la dalmática del terno de Indias*

Como las dalmáticas se confeccionan con más tela que las casullas, se aprecia mejor la composición del bordado del tejido base, donde, desde una flor de loto central nacen diferentes tallos y sus flores bordadas con sedas de matices en diferentes colores.

En la confección (Fig. 9) encontramos diferencias y similitudes con la casulla. En el cuerpo, la zona superior del tejido base es una única pieza, a la que se han sobrepuesto las pasamanerías metálicas que forman los jabastros, por lo que se aprecia con más claridad la estructura del bordado. Es posible que el fragmento de tejido encarnado que forma el faldón haya sido sobrepuesto al tejido blanco. Sin embargo, para dotar a la dalmática de la forma acampanada que es característica de este tipo de prendas, se han añadido dos fragmentos de tejido con forma de triángulo escaleno. En la delantera estos añadidos son de la misma tela que el tejido base, mientras que en la trasera se ha recurrido a otra tela blanca diferente, tanto en el estilo como en la iconografía, pues aparecen grullas blancas, ciervos, aves y posiblemente perros.

Las dalmáticas se completan con un collarín que corona este tipo de vestimenta, se confecciona con el mismo tejido utilizado en los triángulos



Fig. 12. Capa pluvial del terno de Indias



Fig. 13. Detalle de la capa pluvial del terno de Indias

que dan forma a la trasera de la dalmática, permitiéndonos observar en mayor medida la iconografía de este tejido, ya que encontramos nuevos motivos zoomorfos y florales como son pequeños pavos reales símbolo de paz y

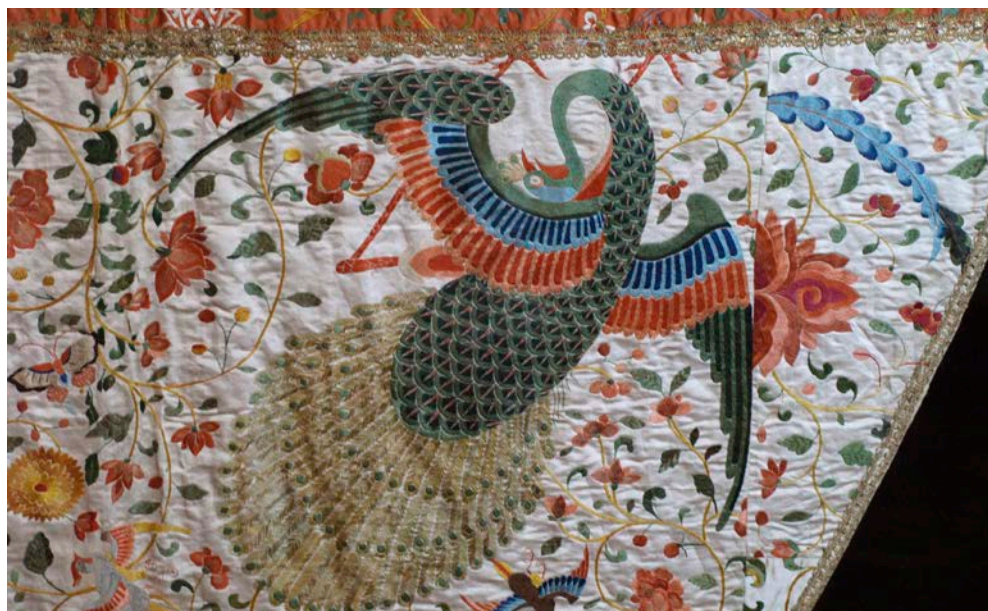


Fig. 14. *Detalle de la capa pluvial del terno de Indias*

prosperidad⁵³, además de los perros anteriormente mencionados, y flores de melocotonero⁵⁴. (Fig. 11).

La capa pluvial es la pieza de mayor calidad, por la riqueza de los motivos ornamentales que cubren prácticamente toda la superficie de la tela. Se trata de la otra prenda utilizada por el sacerdote junto con la casulla, aunque su uso no se encuentra únicamente reservado a este, ya que puede ser utilizada por ministros inferiores. Está destinada, principalmente, para ceremonias de gran solemnidad como son las procesiones, bendiciones o letanías. Se dice que simboliza las vestiduras que portarán los elegidos tras el juicio final⁵⁵.

La capa se cree que pudo surgir como abrigo de los cantores, de ahí que cuenten con un capillo, supuesta evolución de un capuchón⁵⁶. (Fig. 12).

Está confeccionada con los mismos tejidos, raso de seda blanco para el campo principal y raso de seda encarnado para la ornamentación, en este caso una lista o cenefa que ocupa todo el contorno principal de la prenda.

Aunque está confeccionada a partir de doce fragmentos –tres partes para la cenefa y seis para el cuerpo principal de la capa–, dado el esmero con

53 HUANG, Yi, "La iconografía de los motivos ornamental del mantón...", p. 10.

54 MARTÍNEZ GIL, Pablo y MARCO CASERO, Javier, *Vestirse con un cuadro...*, p. 62.

55 ÁGREDA PINO, Ana María, "Indumentaria...", p. 118.

56 ÁGREDA PINO, Ana María, "Indumentaria...", p. 118.



Fig. 15. *Detalle del humeral del terno de Indias*

el que se han unido las partes, mediante costuras solamente visibles muy de cerca, parece estar compuesta de una única pieza.

Los elementos del bordado destacan la simetría de la prenda, que es de una gran belleza. El capillo, realizado con la tela encarnada ya comentada en la que se ha sobrepuesto una cruz de pasamanería de hilos metálicos, centra la composición alineándose con un gran tondo floral enmarcado en una cruz griega de perfiles que alternan curvas y rectas. A ambos lados del capillo se disponen dos grandes pavos reales bordados con sedas de matices y ejecutados con un virtuosismo incomparable (Fig. 14).

Aparte del capillo, en la tela de base destaca sobremanera el gran tondo floral señalado (Fig. 13). Este motivo decorativo podría ser el centro del tejido original, seguramente una colcha, que posteriormente fue cortada para la composición de la capa. Con el resto de la colcha se pudieron confeccionar la

casulla y las dalmáticas donde también se recurre a una tela diferente porque la colcha resultó insuficiente. Este tipo de prácticas fueron muy comunes, sobre todo para la confección de palios. José Luis Cortés Perruca expone numerosos ejemplos al respecto en su artículo *De lo sacro y lo divino. Bordados orientales en iglesias de la diócesis de Tarazona*⁵⁷.

Las cuatro prendas del terno han sido entreteladas con tejidos más toscos, y están forradas con telas de algodón encerado, para añadir más cuerpo a la seda.

Pese que las piezas expuestas son las de mayor relevancia en este terno, hoy en día se conservan otras de carácter menor, como por ejemplo el manípulo o el humeral. Este último confeccionado de nuevo con dos tejidos en colores blanco y encarnado. Cuenta además con la peculiaridad de que el tejido blanco no es aquel utilizado para la base de las prendas analizadas, sino que es el mismo utilizado para los añadidos triangulares que veíamos en las dalmáticas. (Fig. 15).

Al contar el humeral con el tejido prácticamente completo, sin apenas costuras, podemos conocer en mayor profundidad otros elementos iconográficos propios de los textiles orientales, como por ejemplo los cestos o canastas de la suerte⁵⁸, los cuales señalan los placeres de la vida, o escenas humanas⁵⁹, por lo general, relacionadas con la vida imperial.

Con el presente texto nos hemos acercado a las artes textiles presentes en los ornamentos litúrgicos como inicial trabajo de investigación sobre la indumentaria religiosa de los monasterios vallisoletanos.

APÉNDICE DOCUMENTAL

1

1718, abril, 20.

Valladolid

María Teresa Coloma, III marquesa de Canales, deja constancia de sus relaciones familiares al inicio de su testamento.

Archivo Histórico Provincial de Valladolid [AHPV], Protocolos Notariales, Libro 3196, f. 216.

Sébase por esta pública escritura de testamento, última disposición y voluntad como yo soror María Teresa de Jesús religiosa novicia de este muy religioso y observantísimo monasterio de los gloriosos San Joaquín y Santa Ana orden de Cister en esta ciudad de Valladolid, que en el siglo me llamaba doña María Teresa Coloma

57 CORTÉS PERRUCA, José Luis, "De lo sacro y lo divino..." p. 493-503.

58 MARTÍNEZ GIL, Pablo y MARCO CASERO, Javier, *Vestirse con un cuadro...*, p. 63.

59 MARTÍNEZ GIL, Pablo y MARCO CASERO, Javier, *Vestirse con un cuadro...*, p. 57.

Serclás de título Marquesa de Canales hija legítima que soy y quedé de mis muy amados y charísimos padres ya difuntos (que en santa gloria hayan) el Excelentísimo Señor don Manuel Coloma, caballero de la orden de Santiago, Marqués de Canales, señor de las villas de Yuncillos de Huendas de Gallegos, Reachuelo, Guardas y de la Sierra Alta de Arroitia en el Reino de Aragón, alcaide del castillo y villa de Canales, gentilhombre de la cámara de su magestad, de sus consejos de estado y guerra y capitán general de la artillería de España, y de la Excelentísima Señora doña Maximiliana Dorotea Condesa de Serclas de Tilli vecinos que fueron de la villa y corte de Madrid, y viuda del muy ilustre Señor don Eugenio Immerselle, Conde de Bouchobem, mariscal de campo y comandante general de las tropas de su Majestad.

2

1718, noviembre, 22.

Valladolid

Memoria de la obra que Matías Machuca, maestro de albañilería y carpintería, ha realizado en el monasterio de San Joaquín y Santa Ana de Valladolid, por encargo de la Marquesa de Canales.

Archivo Histórico Nacional [AHN], Clero Secular Regular, Bernardas, Valladolid, San Joaquín y Santa Ana, Libro 16918, ff. 111-112.

Memoria que, en diez, y siete de mayo de 1718 se ajustó con Mathias Machuca maestro de obras de cerrar el claustro alto y bajo y enladrillar el claustro bajo, excepto las sepulturas en precio y cantidad de mil, y ochocientos reales de vellon: 1800.

Mas por blanquear el claustro bajo en cien reales de vellon: 0100.

Mas de la compostura de un cuarto para guardar las alhajas de la sacristía treinta reales de vellon: 0030.

Mas de baldosas grandes para cubrirlas sepulturas que se mandó después de la profesión de mi Señora la Marquesa de ciento, y cincuenta baldosas a real son ciento y cincuenta reales; y de asentarlas cuarenta reales, y ambas cosas importan ciento, y noventa reales de vellon: 0190.

Mas de componer el altar del capítulo cuarenta reales de vellon: 0040.

Mas de hacer una chimenea que se hizo en el monasterio junta al claustro alto en precio de setecientos, y quince reales de vellon: 0715.

Mas para guantes un doblon: 0060.

Digo yo Mathias Machuca Maestro de albañilería, y carpintería, que recibí de mi Señora doña Cathalina Paheau en diferentes veces.

Para saber dos mil, novecientos, y treinta y cinco reales de vellón; los mismo que importaron unos reparos que se hicieron en el monasterio de Santa Ana que van mencionados, y que dejo mandado mi Señora la Marquesa en su testamento que se pagaren, y por ser verdad, y a ver recibido dicha cantidad lo firmé en Valladolid a veinte y dos de noviembre de mil setecientos, y diez y ocho años.

[Firmado:] Mathias Machuca

Son 2935 reales de vellón.

3

1718, abril, 20.

Valladolid

Conjunto de obras textiles que María Teresa Coloma, III marquesa de Canales, dona al Real Monasterio de San Joaquín y Santa Ana.

Archivo Histórico Provincial de Valladolid [AHPV], Protocolos Notariales, Libro 3196, ff. 224-2255.

Primeramente, un ornamento de tisú de oro y plata encarnado y blanco.

Item otro ornamento de raso blanco bordado de Indias de imaginería de todas colores.

Item tres albas de Cambray con encajes, un mantel de altar con encajes, tres hábitos, cuatro corporales, un paño para la creencia purificador y todo lo necesario para tres sacerdotes, que se han de vestir el día de la profesión y tres cíngulos.

Item una colgadura de damasco con cenefas de felpa y fleco anteado para la iglesia.

Item una alfombra grande y una cortina de tafetán carmesí para la ventana de la capilla.

Item un palio encarnado un lado y bordado de oro, y otro lado de raso blanco bordado de oro con su encaje de plata de una tercia de ancho alrededor.

Item una tunica de tafetán encarnado con el mismo encaje de plata del palio.

Item un vestido de raso blanco bordado de imaginería guarnecido con galón de oro para Nuestra Señora del Pilar.

Item cuatro piezas de gasa encarnada con flores de oro para cortinas a los altares de la iglesia.

Item una docena de ramilletes de seda nuevos, y otras flores de manos.

Item un dosel de damasco encarnado con su fleco y alamares de seda anteada y una cornisa de gasa de oro para Nuestra Señora de la Soledad, que está en la sala capitular.

BIBLIOGRAFÍA

ÁGREDA PINO, Ana María, "Indumentaria religiosa", *Emblemata*, 17 (2011), pp.

107-118; disponible: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4855758>

AGUILAR DÍAZ, Jesús, "Bordados orientales del convento de San Joaquín y Santa Ana de Valladolid", *Temas de estética y arte*, 23 (2009), pp. 547-569.

AGUILAR DÍAZ, Jesús, "El terno conmemorativo del convento de San Joaquín y Santa Ana de Valladolid", *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Sevilla*, 22 (2010), pp. 293-315; disponible: <http://institucional.us.es/revistas/arte/22/14%20aguilar%20diaz.pdf>.

ÁLVAREZ VICENTE, Andrés y MARTÍN PÉREZ, Fernando, *Historia de la cofradía del Santo Entierro. Sede y pasos*, Valladolid, Cofradía del Santo Entierro, 2010.

ÁLVAREZ Y BAENA, José Antonio, *Hijos de Madrid ilustres en cantidad, dignidades, armas, ciencias y artes. Diccionario histórico por el orden alfabético de sus nombres*, Madrid, en la oficina de D. Benito Cano, 1789, tomo IV, p. 17; disponible: ht-

- [tps://bibliotecavirtualmadrid.comunidad.madrid/bvmadrid_publicacion/es/consulta/registro.do?id=423](https://bibliotecavirtualmadrid.comunidad.madrid/bvmadrid_publicacion/es/consulta/registro.do?id=423)
- BARRÓN GARCÍA, Aurelio Á., “Ornamentos artísticos y donaciones indianas en el Norte Cantábrico”, en SAZATORNIL RUIZ, Luis (coord.), *Arte y mecenazgo indiano: del Cantábrico al Caribe*, Oviedo, Ediciones Trea, 2007, pp. 349-410.
- BARRÓN GARCÍA, Aurelio Á., “Telas y bordados en Burgos durante el Renacimiento”, *Biblioteca. Estudio e Investigación*, 26 (2011) pp. 73-94; disponible: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4209742>
- BARTOLOMÉ GARCÍA, Fernando, “Ornamentos filipinos de la catedral de Santa María de Vitoria-Gasteiz y otros conjuntos alaveses”, *Ars bilduma: Revista del Departamento de Historia del Arte y Música de la Universidad del País Vasco*, 3 (2013), pp. 81-104; disponible: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4261171>
- BERISTAIN, José Mariano, “Noticia de la Traslación de las Religiosas de Santa Ana á sunuevo Convento, y dedicación solemne de su nuevo Templo”, *Diario Pinciano*, 34 (24 de octubre de 1787), pp.5-6; disponible: <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0004525391&search=&lang=en>.
- CANESI ACEVEDO, Manuel, *Historia de Valladolid (1750)*, Valladolid, Ayuntamiento de Valladolid, 1996, Tomo III.
- CANO BORREGO, Pedro Damián, “Sangleyes: los residentes chinos en las Filipinas españolas”, *Revista de la Inquisición. Intolerancia y Derechos Humanos*, 20, (2016), pp. 213-242; disponible: https://boe.es/biblioteca_juridica/anuarios_derecho/abrir_pdf.php?id=ANU-I-2016-10021300242_REVISTA_DE_INQUISICI%C3%93N-INTOLERANCIA_Y_DERECHOS_HUMANOS_Sangleyes:_los_residentes_chinos_en_las_Filipinas_esp%C3%B1olas
- CORTÉS PERRUCA, José Luís, “De lo sacro y lo divino. Bordados orientales en iglesias de la diócesis de Tarazona”, *Ars & Renovatio*, 7 (2019), pp. 493-503; disponible: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7208741>
- ESCALERA FRNÁNDEZ, Isabel y GONZÁLEZ, Jesús, “Museo de San Joaquín y Santa Ana de Valladolid”, *Revista*, 32 (2016), pp. 89-104; disponible: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5407854>
- FERNÁNDEZ MARTÍN, Juan José, *El monasterio y el arquitecto del Rey, la iglesia y el convento de San Joaquín y Santa Ana en Valladolid, obra de Francisco Sabatini*, Valladolid, Colegio Oficial de Arquitectos de Valladolid 1996.
- HUANG, Yi, “La iconografía de los motivos ornamental del mantón de Manila de origen chino en la colección Joan Artigas-Alart del Museo del Diseño de Barcelona”, en *Actas del III Simposio FHD. To be or not to be: El papel del diseño en la construcción de identidades*, Barcelona, Fundación Historia del Diseño, 2020, pp. 1-22; disponible: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7506290>
- MARTÍ Y MONSÓ, José, *Estudios histórico-artísticos: relativos principalmente a Valladolid, basados en la investigación de diversos archivos*, Valladolid, Imprenta de Leonardo Miñón, 1898-1901; disponible: <https://bibliotecadigital.jcyl.es/es/consulta/registro.cmd?id=855>
- MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José y PLAZA SANTIAGO, Francisco Javier de la, *Catálogo monumental de la provincia de Valladolid*, Valladolid, Diputación de Valla-

- dolid, 1987, tomo XV, parte segunda.
- MARTÍNEZ GIL, Pablo y MARCO CASERO, Javier, *Vestirse con un cuadro. Exposición de mantones de seda*, Requena, Ayuntamiento de Requena, 2016; disponible: <https://www.requena.es/pagina/vestirse-como-un-cuadro>
- PICCOLO PACI, Sara, *Storia delle vesti liturgiche. Forma, immagine e funzione*, Milano, Ancora editrice, 2008.
- PLAZA SANTIAGO, Francisco Javier de la, "El Monasterio de San Joaquín y Santa Ana" en Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción (coord.), en *Conocer Valladolid 2012: VI curso de patrimonio cultural*, Valladolid, Ayuntamiento de Valladolid, 2012/2013, pp. 85-103; disponible: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6773720>
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de autoridades*, 1737, tomo V 1726-1739, disponible: <https://apps2.rae.es/DA.html>
- REINOSA, Pedro de, *Ephitalamio eucharistico, en el mystico, y espiritual desposorio, que con la augustissima magestad de Christo Sacramentado, su divinissimo esposo, celebro con regia pompa, y magnifico aparato, humilde, amante, y reverente la excelentissima señora soror Maria Theresa de Jesus, Marquesa de Canales ... y Viuda del ... Señor D. Eugenio de Immerselle, Conde de Bouchobem General Comandante de las Fronteras de Castilla, &c. el dia veinte y tres de abril de este año de 1718 en que se consagrò publica, y solemnemente en Sacro, y Religioso Holocausto en el Exemplarissimo, y Observantissimo Monasterio de Recoletas Bernardas de San Joaquin, y Sant Ana de esta ciudad de Valladolid*, Valladolid, impreso por Alonso del Riego, 1718, pp. 2-4; disponible: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000106287&page=1>
- RESTREPO OSORIO, Adriana, "Generalidades de la seda y su proceso de teñido", *Prospectiva*, 12, (2014), pp. 7-14; disponible: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4847253>
- RIBERA, Juan Manuel de, *Oración fúnebre que, en las luctuosas demonstraciones, y solemne exequias, que el día 23 de abril de 1755, celebro el observantísimo monasterio de S. Joachin, y Sta. Ana de Valladolid, recolección del dulcísimo padre S. Bernardo, por la Excm. Señora Sórora María Theresa de Jesús religiosa professa en dicho monasterio, marquesa, que fue de Canales, Señora de Yunciillos, etc.*, Valladolid, imprenta de Alonso de Riego, 1755; disponible: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000065279&page=1>
- RUIZ DE VERGARA, Francisco, *Historia del Colegio Viejo de S. Barholomè, Mayor de la celebre Universidad de Salamanca*, Madrid, Andrés Ortega, 1766, tomo II, nº 1; disponible: https://books.google.es/books?id=FqNLAAAACAAJ&pg=PA448&dq=huendas+de+gallegos&hl=es&sa=X&ved=2ahUKewi0hdq5zvDyAhUZQ_EDHdKmBrEQ6AEwAHoECAkQAg#v=onepage&q=huendas%20de%20gallegos&f=false
- SALAZAR Y CASTRO, Luis de, *Historia genealógica de la Casa de Lara : justificada con instrumentos y escritores de inviolable fe*, Madrid, Imprenta Real, 1696, Tomo I; disponible: <https://bibliotecadigital.jcyl.es/es/consulta/registro.do?id=2379>
- SIERRA DE LA CALLE, Blas, "Los Agustinos y el arte hispano-filipino", *Archivo Agustiniiano*, 211 (2009), pp. 328-404; disponible: <http://www.agustinosvalladolid.es/estudio/investigacion/archivoagustiniano/archivofondos/archivo2009/>

archivo_2009_11.pdf

STALBERG, Roberta Helmer y NESI Ruth, *China's crafts. The story of how they're made and what they mean*, London, Allen & Unwin , 1981.

YÁÑEZ NEIRA, Damián, "María Teresa Coloma y Tilly", en Real Academia de la Historia, *Diccionario Biográfico electrónico*, disponible: <https://dbe.rah.es/biografias/94418/maria-teresa-coloma-y-tilly>

Un retablo desaparecido de Antonio Vázquez en Peñaflo de Hornija (Valladolid)

A lost altarpiece by Antonio Vázquez in Peñaflo de Hornija (Valladolid)

Pedro Miguel ESCUDERO DÍEZ

Universidad de Cantabria

Grupo de Investigación Arte y Patrimonio

Facultad de Filosofía y Letras. Edificio Interfacultativo

Avda. de los Castros, 52. 39005 - Santander

pmed_89@hotmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9252-6493>

Fecha de envío: 14/09/2021. Aceptado: 14/10/2021

Referencia: *Santander. Estudios de Patrimonio*, 4 (2021), pp. 203-214.

DOI: <https://doi.org/10.22429/Euc2021.sep.04.07>

ISSN 2605-4450 (ed. impresa) / ISSN 2605-5317 (digital)



Resumen: Este trabajo trata sobre el descubrimiento de unas pinturas murales que se asignan al pintor Antonio Vázquez en colaboración con su cuñado Gregorio Ribera en la iglesia de Peñaflo de Hornija, Valladolid.

Palabras clave: Renacimiento; pintura mural, Castilla; Antonio Vázquez, Gregorio Ribera, Peñaflo de Hornija, Valladolid.

Abstract: This work analyses the discovery of some wall paintings attributed to the painter Antonio Vázquez in collaboration with his brother-in-law Gregorio Ribera. These paintings are placed in the church of Peñaflo de Hornija, Valladolid.

Keywords: Renaissance, wall paintings, Castile; Antonio Vázquez, Gregorio Ribera, Peñaflo de Hornija, Valladolid.

Desde que el conde de la Viñaza¹ publicara la primera referencia sobre Antonio Vázquez (h. 1485-h.1563) y Martí y Monsó² le identificara como autor del retablo de la capilla de los Alderete de la iglesia parroquial de Simancas, con-

1 VIÑAZA, Conde de la, *Adiciones al diccionario histórico de los más ilustres profesores de Bellas Artes en España de D. Juan Agustín Cean Bermúdez*, Tomo IV, Madrid, Tipografía de los Huérfanos, 1894. p. 14; disponible: <https://bvpb.mcu.es/es/consulta/registro.do?control=BVPB20190016469> en PDF.

2 MARTÍ Y MONSÓ, José, *Estudios Histórico-Artísticos relativos principalmente a Valladolid*, Valladolid, Imprenta de Leonardo Miñón, 1898-1901. pp. 194-195; disponible: <https://biblioteca-digital.jcyl.es/es/consulta/registro.cmd?id=855>

tratado en 1536 junto con Gaspar de Tordesillas, numerosos autores han ido estudiando a este artista. Sus particulares características han servido para asignarle numerosas obras consideradas hasta entonces como anónimas a su autoría. Además, debido a los pleitos que sostuvo, se conocen bastantes datos de su biografía artística³.

Dado el estilo de sus pinturas, se puede suponer que se formó en el círculo de los seguidores de Juan de Borgoña, aunque también tiene cierta influencia de Pedro Berruguete. Tampoco se puede descartar un trato cercano con el denominado Maestro de Portillo, con quien comparte algunos estilemas.

La historiografía ha rescatado varios pleitos que mantuvo con otros autores coetáneos, el más importante, sin duda alguna, fue el que enfrentó a Juan de Juni y Francisco Giralte (1545-1551) por la ejecución del retablo encargado para la iglesia parroquial de Santa María de la Antigua de Valladolid⁴. Por lo que se extrae de este pleito, Vázquez y su cuñado Gregorio Ribera, se habían propuesto a Juan de Juni como policromadores de dicho retablo. Ante la negativa del francés, y a modo de venganza, se pusieron de parte de Giralte e incluso le convencieron para que promoviera pleito a Juni.

En el caso que nos ocupa, se tenía conocimiento documental de una obra conjunta, si bien desaparecida, a la que Gregorio Ribera en su testamen-

3 BRASAS EGIDO, José Carlos, *El pintor Antonio Vázquez*, Valladolid, Diputación de Valladolid, 1985. Donde se estudia de forma monográfica su biografía artística y dando cuenta de los datos hasta el momento conocidos. También ha publicado "Antonio Vázquez: nuevas obras y algunas precisiones (a manera de Addenda)", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 51 (1985); pp. 467-473 y "Antonio Vázquez. Nuevas adiciones a su obra", *Boletín del Museo Nacional de Escultura*, 3 (1998-1999), pp. 18-20; disponible: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2062809> en PDF. pp.467-473. Otras obras que tratan del autor son: POST, Chandler Rathfon y WETHEY, Harold E., *A History of Spanish Painting. Vol. XIV. The Later Renaissance in Castile*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1966, pp. 70-79; COLLAR DE CÁCERES, Fernando, *Pintura en la antigua diócesis de Segovia*, Segovia, Excelentísima Diputación Provincial de Segovia, 1989; PADRÓN MÉRIDA, Aída, "Nuevas pinturas de Antonio Vázquez", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 57 (1991), pp. 357-360; disponible: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2689173> en PDF; PADRÓN MÉRIDA, Aída, "Una tabla de la Virgen y San Bernardo por Antonio Vázquez", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, LII (1986), pp. 415-417; disponible: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2690374> en PDF; 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 Estudios de Arte y Arqueología*, 64 (1998), pp. 255-276; disponible: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=67625> en PDF. URREA, Jesús, "Contribución al catálogo del pintor Antonio Vázquez", *Boletín del Museo Nacional de Escultura*, 4 (2000), pp. 11-16; disponible: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2062787> en PDF.

4 MARTÍ Y MONSÓ, José, *Estudios Histórico...*, pp. 326-340



Fig. 1. *Dios Padre*. Antonio Vázquez, H. 1550. Sacristía de la iglesia de Santa María de la Expectación de Peñaflores de Hornija (Valladolid) Foto: Alberto Plaza. Centro de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de la Junta de Castilla y León

to, dictado el 23 de octubre de 1550⁵, se refiere en estos términos: “Antonio Vázquez y yo teníamos cuentas de obras asentadas y no acabadas algunas son el retablo de Peñaflor”.

En aquella época, la localidad de Peñaflor de Hornija, situada en la provincia de Valladolid, constaba, de dos templos de construcción casi coetánea: la iglesia de Santa María de la Expectación y la de El Salvador –hoy en ruinas–. Ambos, tenían su origen en el siglo XIII y con posterioridad tuvieron múltiples reformas⁶.

Actualmente, en la parroquia de Santa María de la Expectación, no hay ningún retablo que pueda ser asignado a Vázquez, si bien, en la sacristía se conserva una tabla que representa a Dios Padre⁷ que ha sido restaurada en 2021 por el Centro de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de la Junta de Castilla y León (Fig. 1). Ya fue asignada a Vázquez⁸ por Martín González y otros historiadores, el profesor Brasas, han confirmado la atribución⁹. Sus característicos rasgos hacen reconocible el pincel de Vázquez.

La tabla se encuentra flanqueada por dos pilastras renacentistas, con grutescos coronados por unos capiteles de estilo compuesto muy simplificado. Los relieves están dorados al agua, mientras que el fondo fue policromado en azul marino, lo que ayuda a su lectura pues se crea una mayor profundidad y se marca mejor el relieve. En los grutescos se observan una cariátide sin cabeza ni brazos, una fuente, un casco o un hombre con piernas metamorfoseados en forma vegetal. En su parte superior, un pequeño friso, con el relieve dorado en forma de hojas de acanto sobre fondo en blanco. Este mismo motivo aparece en otras obras del mismo autor, como en su retablo del monasterio de las Huelgas Reales de Valladolid o en el de la parroquia de Simancas. Por lo tanto, la tabla pertenecía a un retablo, sin duda al mencionado por Gregorio Ribera en su testamento.

En la actualidad, el presbiterio parroquial lo preside un retablo de estilo rococó, de madera en blanco, obra del ensamblador palentino Gregorio Portilla, quien lo comenzó en 1742 y lo concluyó dos años después, en 1744¹⁰.

5 GARCÍA CHICO, Esteban, *Documentos para el estudio del arte en Castilla, Pintores, Tomo tercero*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1946. pp. 87-88

6 PARRADO DEL OLMO, Jesús María, *Catálogo monumental de la Provincia de Valladolid. Antiguo Partido judicial de Mota del Marqués, Tomo IX*, Valladolid, Diputación de Valladolid, 1976. pp. 130-138

7 CAAMAÑO MARTÍNEZ, Jesús María, “Antonio Vázquez (nuevos comentarios y obras)”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 36 (1970), pp.193-204

8 MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, *Inventario artístico de Valladolid y su provincia*, Valladolid, Dirección General de Bellas Artes, 1970. p 231

9 BRASAS EGIDO, José Carlos, *El pintor ...*, p. 20

10 PARRADO DEL OLMO, Jesús María, *Catálogo monumental...* pp. 134-135

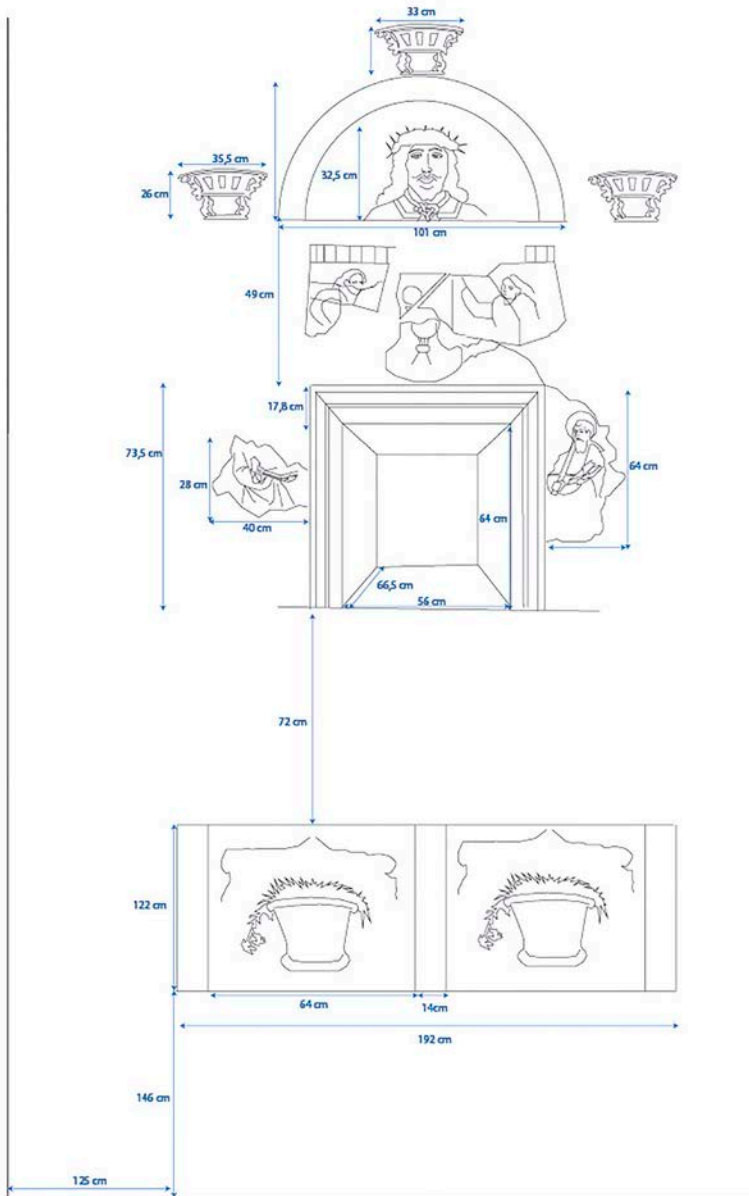


Fig. 2. Esquema de las pinturas murales localizadas en el lado del Evangelio del presbiterio, Arancha Arnoriaga. 2019. Memoria de restauración del retablo mayor de la iglesia de Santa María de la Expectación en Peñaflores de Hornija (Valladolid) por la empresa Uffizzi, Conservación y Restauración de Bienes Culturales S. L. Servicio de Restauración. Dirección General de Patrimonio. Junta de Castilla y León



Fig. 3. *San Pedro*. Antonio Vázquez, H. 1550. Foto: Uffizzi S. L., 2019. Servicio de Restauración. Dirección General de Patrimonio. Junta de Castilla y León

La restauración del retablo rococó fue promovida por el Servicio de Restauración de la Dirección General de Patrimonio de la Junta de Castilla y León¹¹ con financiación de fondos FEDER y se realizó en 2018 por la empresa Uffizzi. Durante los trabajos, en concreto en el momento de proceder a la limpieza de la parte posterior del retablo, aparecieron una serie de elementos muy interesantes que aportan nuevos datos sobre los diferentes retablos que tuvo el templo¹².

Concretamente, en el lado del Evangelio del presbiterio se descubrieron

11 A quien quiero agradecer sus facilidades para realizar este artículo así como a la empresa Uffizzi por su atención.

12 La información de los trabajos así como de los esquemas y fotografías son obtenidos de la *Memoria de restauración del Retablo Mayor de la Iglesia de Santa María de la Expectación de Peñaflores de Hornija (Valladolid)* por la empresa Uffizzi, conservación y Restauración de Bienes Culturales S.L. Febrero de 2019. Facilitado por el Servicio de Restauración de la Dirección General de Patrimonio de la Junta de Castilla y León.



Fig. 4. *San Pablo*. Antonio Vázquez, H. 1550. Foto: Uffizzi S. L., 2019. Servicio de Restauración. Dirección General de Patrimonio. Junta de Castilla y León

unas pinturas murales enmarcando una hornacina que en su día fue utilizada como sagrario.

Debido a su situación, las fotografías obtenidas no pudieron tomarse de una forma frontal, si bien, como se puede ver en el esquema (Fig. 2), la distribución es fácilmente identificable.

La parte inferior está decorada con unos canastos de claveles, pero debido a su estado de conservación no es posible datar con precisión esta parte. Sobre ellos se sitúa el hueco que se utilizaba como sagrario, cuya puerta no se ha conservado.

Flanqueando el tabernáculo, aparecieron fragmentos de unas figuras que gracias a sus atributos se pueden identificar como los apóstoles Pedro (Fig. 3) y Pablo (Fig. 4).



Fig. 5. *Tondo con rostro de mujer*. Antonio Vázquez, H. 1550. Foto: Uffizzi S. L., 2019. Servicio de Restauración. Dirección General de Patrimonio. Junta de Castilla y León

Fig. 6. *Escudo eucarístico portado por ángeles*. Antonio Vázquez, H. 1550. Foto: Uffizzi S. L., 2019. Servicio de Restauración. Dirección General de Patrimonio. Junta de Castilla y León



El diseño es muy similar al empleado por Vázquez en otras ocasiones, por ejemplo en el retablo de la ermita de Castrillo Tejeriego. Sin embargo, en el caso de Peñafior de Hornija tiene la peculiaridad de que la técnica empleada no es óleo sobre tabla, sino pintura mural, modalidad empleada también en el resto de pinturas que han aparecido.

Si se compara las pinturas descubiertas con el resto de la obra de Antonio Vázquez, se observa que el modelado de las figuras no es tan minucioso, pero esto se puede deber a la técnica mural empleada que exige una rápida ejecución. Por otra parte, estos restos poseen el interés de ser los únicos ejemplos conocidos de pintura mural de Vázquez, hasta ahora tan solo documentado únicamente como pintor sobre soporte de madera.

Debajo de la figura de San Pablo se aprecia el tondo de una mujer vestida a la moda del siglo XVI (Fig. 5), por lo que podría tratarse de una donante, si bien dispone de un nimbo azul que impide descartar que se trate de una santa. En el lado opuesto, correspondiente al lado del San Pedro, es de suponer que habría otro tondo, por simetría y jerarquización, de un hombre, pero no se conserva resto alguno.

En el caso de tratarse de un retrato civil inserto en un contexto religioso, resultaría también poco habitual en la obra de Vázquez, ya que los retratos de los donantes suelen aparecer incluidos en las escenas religiosas –por ejemplo, en la iglesia de Valdenebro de los Valles– o bien en actitud de oración o veneración, como en el retablo de la Resurrección de la capilla de los Alderete en la iglesia del Salvador de Simancas. En este caso la mujer aparece cubierta por una sencilla cofia.

Sobre el sagrario aparecen dos ángeles, alados y vestidos con túnicas, sobre fondo azul, sujetan un escudo en el que, sobre campo de gules, se dispone un cáliz de tipología gótica coronado con la Sagrada Forma en la que se aprecia, en grisalla, el dibujo de un Calvario (Fig. 6). Indudablemente, los ángeles son obra de Antonio Vázquez. En las cabezas se aprecian sus características grandes orejasa, la frente descubierta y el rostro grande y redondeado. Siguen un diseño similar al de otras obras asignadas al pintor, como los ángeles presentes en la Asunción de Valdenebro de los Valles o de las Huelgas de Valladolid.

Culminando este conjunto de pinturas murales, en un frontón semicircular, figura un busto del Ecce Homo representado con rasgos más naturalistas que los que habitualmente se encuentran en la obra de Vázquez por lo que no se le puede adjudicar y, tal vez, lo pintase su cuñado que consta como colaborador en el retablo de Peñaflores. (Fig. 7).



Fig. 7. *Busto de Ecce-Homo*. H. 1550.
Foto: Uffizzi S. L.,
2019. Servicio de Restauración. Dirección General de Patrimonio. Junta de Castilla y León



Fig. 8. *Querubines con restos de policromía y dorado.* H. 1550. Foto: Uffizzi S. L., 2019. Servicio de Restauración. Dirección General de Patrimonio. Junta de Castilla y León



Fig. 9. *Fragmentos de balaustres de piedra con restos de policromía y dorado.* H. 1550. Foto: Uffizzi S. L., 2019. Servicio de Restauración. Dirección General de Patrimonio. Junta de Castilla y León

En la zona central del ábside, han aparecido otras pinturas murales pertenecientes a un retablo de época barroca; pero, también, unos fragmentos desprendidos, de piedra policromada y dorada, cuya cronología estilística corresponde con la del retablo de Vázquez. Son dos ménsulas (Fig. 8) con caras de querubines que conservan aun la capa pictórica y el dorado, así como

más fragmentos de unos balaustres acanalados (Fig. 9). Todo ello confirma que el retablo original se pintó, al menos en parte, sobre un soporte pétreo¹³.

Lógicamente, el retablo contendría otras pinturas pero, por desgracia, no se han conservado. Las ahora descubiertas, gracias a la restauración realizada en el retablo barroco pasan a integrarse en el catálogo de uno de los pintores más prolíficos del Renacimiento en Valladolid.

BIBLIOGRAFÍA

- BRASAS EGIDO, José Carlos, "Antonio Vázquez: nuevas obras y algunas precisiones (a manera de Addenda)", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 51 (1985), pp. 467-473.
- BRASAS EGIDO, José Carlos, *El pintor Antonio Vázquez*, Valladolid, Diputación de Valladolid, 1985.
- BRASAS EGIDO, José Carlos, "Antonio Vázquez. Nuevas adiciones a su obra", *Boletín del Museo Nacional de Escultura*, 3 (1998-1999), pp. 18-20; disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2062787> en PDF.
- CAAMAÑO MARTÍNEZ, Jesús María, "Antonio Vázquez (nuevos comentarios y obras)", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 36 (1970), pp. 193-204.
- COLLAR DE CÁCERES, Fernando, *Pintura en la antigua diócesis de Segovia*, Segovia, Excelentísima Diputación Provincial de Segovia, 1989.
- GARCÍA CHICO, Esteban, *Documentos para el estudio del arte en Castilla, Pintores*, Tomo tercero, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1946.
- MARTÍ Y MONSÓ, José, *Estudios histórico-artísticos relativos principalmente a Valladolid*, Valladolid, Imprenta de Leonardo Miñón, 1898-1901; disponible: <https://bibliotecadigital.jcyl.es/es/consulta/registro.cmd?id=855>
- MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, *Inventario artístico de Valladolid y su provincia*, Valladolid, Dirección General de Bellas Artes, 1970.
- Memoria de restauración del Retablo Mayor de la Iglesia de Santa María de la Expectación de Peñaflor de Hornija (Valladolid)* por la empresa Uffizzi, Conservación y Restauración de Bienes Culturales S.L. Febrero de 2019.
- PADRÓN MÉRIDA, Aída, "Nuevas pinturas de Antonio Vázquez", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 57 (1991), pp. 357-360; disponible: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2689173> en PDF.
- PADRÓN MÉRIDA, Aída, "Una tabla de la Virgen y San Bernardo por Antonio Vázquez", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, LII (1986), pp. 415-417; disponible: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2690374> en PDF
- 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 Estudios de Arte y Arqueología*, 64

13 Archivo General Diocesano de Valladolid, Peñaflor de Hornija, Santa María, Libro de Fábrica 1664-1694, f. 357

- (1998), pp. 255-276; disponible: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=67625> en PDF.
- PARRADO DEL OLMO, Jesús María, *Catálogo monumental de la Provincia de Valladolid. Antiguo Partido judicial de Mota del Marqués, Tomo IX*, Valladolid, Diputación de Valladolid, 1976.
- POST, Chandler Rathfon y WETHEY, Harold E., *A History of Spanish Painting. Vol. XIV. The Later Renaissance in Castile*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1966.
- URREA, Jesús, "Contribución al catálogo del pintor Antonio Vázquez", *Boletín del Museo Nacional de Escultura*, 4 (2000), pp. 11-16; disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2062787> en PDF.
- VIÑAZA, Conde de la, *Adiciones al Diccionario histórico de los más ilustres profesores de Bellas Artes en España de D. Juan Agustín Cean Bermúdez, Tomo IV*, Madrid, Tipografía de los huérfanos, 1894; disponible: <https://bvpb.mcu.es/es/consulta/registro.do?control=BVPB20190016469> en PDF.

El tocado corniforme femenino en la Baja Edad Media

The horned female headdress in the late Middle Ages

Amaya MEDINA GONZÁLEZ

Universidad de Cantabria

Grupo de Investigación Arte y Patrimonio

Facultad de Filosofía y Letras. Edificio Interfacultativo

Avda. de los Castros, 52. 39005 - Santander

amayamedina23@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0585-0031>

Fecha de envío: 16/09/2021. Aceptado: 10/11/2021

Referencia: *Santander. Estudios de Patrimonio*, 4 (2021), pp. 215-244.

DOI: <https://doi.org/10.22429/Euc2021.sep.04.08>

ISSN 2605-4450 (ed. impresa) / ISSN 2605-5317 (digital)



Resumen: El tocado corniforme femenino aparece representado por primera vez en la segunda mitad del siglo XIV en el monasterio de Santo Domingo de Silos. Durante el siglo XV y principios del XVI se muestra en pinturas y esculturas del norte de la Meseta en Castilla y Aragón, con extensión a Galicia y Pirineos Atlánticos (Francia). Los textos de viajeros del siglo XVI trataron de interpretar su origen y significado. Los artistas lo representaron durante la Baja Edad Media en un ámbito nobiliario y de la literatura cortesana y galante, y también en un contexto religioso ennoblecido.

Palabras clave: Vestimenta, Tocados; Tocado Corniforme; Baja Edad Media; Indumentaria Medieval; Arte Gótico; Pintura; Escultura.

Abstract: The female corniform headdress appears represented for the first time in the second half of the 14th century in the monastery of Santo Domingo de Silos. During the 15th and early 16th centuries, it was shown in paintings and sculptures from the north of the Meseta in Castile and Aragon, with extension to Galicia and the Atlantic Pyrenees (France). The texts of travelers of the 16th century tried to interpret its origin and meaning. The artists represented it during the late Middle Ages in a noble environment and in courtly and gallant literature, and also in an ennobled religious context.

Keywords: Headdresses; Corniform headdress; Middle Ages; Medieval clothing; Gothic art; Gothic Painting; Gothic Sculpture.

1. EL ORIGEN DEL TOCADO CORNIFORME

A finales de la Edad Media surgió en el norte peninsular y en el suroeste francés un tipo de tocado femenino en forma de cuerno, compuesto por varios metros de bandas de lino o lienzo enrolladas en torno a un armazón de

mimbre. Estos tocados indicaban el estado civil de las mujeres, casadas o viudas, mientras que las solteras eran llamadas “mozas en pelo” y llevaban la cabeza casi rapada, dejando algunas guedejas largas hacia las sienes y el flequillo, enmarcando el rostro. Los tocados variaban en su forma de unas localidades a otras y también indicaban el estatus de la portadora: a mayor riqueza, más cantidad de tela y más alto el tocado. Generalmente era de color blanco, a veces con bordados en oro y sedas y en algunos casos se empleaban colores oscuros, verdes, negros o marrones en mujeres de edad, que podrían indicar viudedad¹.

Sobre su origen existen varias teorías, desde la que lo emparenta con los tocados íberos, como señala Jean Paul Tillac²; la que lo hace descender del *Hennin* borgoñón, capirote francés del siglo XIII, defendida por Justo Gárate Arriola y Wilhelm Giese³; y la que defiende un origen autóctono, sin relación con el *Hennin*, como señalan Gonzalo Manso de Zúñiga o Philippe Veyrin, basándose entre otras peculiaridades en la diferencia de su estructura, la borgoñona como un cono rígido y largo y la peninsular que tomaba forma sobre la cabeza como si fuera un turbante a modo de capirote⁴. Finalmente, y como derivación de la teoría anterior, se considera como un elemento de origen vasco, luego extendido a otros territorios, como indica Katherine Louise Bond⁵.

Para el estudio de estos tocados nos basaremos en los textos de los viajeros que en los siglos XV y XVI los mencionan por primera vez y en las imágenes pintadas y esculpidas en retablos, capiteles, monumentos funerarios, miniaturas de manuscritos y pinturas murales hasta 1520. Sobre el origen de este tocado, el cronista flamenco Laurent Vital, que acompañó a Carlos V en su llegada en 1517 a la villa de Ribadesella (Asturias), recoge una leyenda local, según la cual el rey de Castilla y el obispo de Oviedo les había ordenado

1 DUCÉRE, Etienne-Edouard, “La bourgeoisie bayonnaise sous l’Ancien Régime (mœurs, usages et costumes)”, *Bulletin de la Société des Sciences, Lettres et Arts de Pau*, 18 (1889), p. 198.

2 TILLAC, Pablo (Jean Paul), “Survivance du costume ibérique chez les basques actuels”. *Bulletin de la Société des Sciences, Lettres, Arts et d’Etudes de Bayonne*, Bayona, s/n (3er y 4º trimestre, 1924), pp. 190-206. Menciona también el tocado de los iberos CARO BAROJA, Julio, *Los pueblos de España. Ensayo de etnología*, Barcelona, Barna, 1946, p. 291.

3 GÁRATE ARRIOLA, Justo, “Ensayo sobre el tocado corniforme”, *Revista de Estudios Vascos*, 1/2 (marzo-abril 1947), pp. 237-238. GIESE, Wilhelm, *Contribución al estudio del problema del antiguo tocado corniforme de las mujeres vascas: Homenaje a D. Julio de Urquijo*, Hamburgo, Paul Evert, 1937, p. 11.

4 MANSO DE ZÚÑIGA, Gonzalo, “Tocados medievales”, *Boletín de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País*, 7/4 (1951), p. 506; VEYRIN, Philippe, “A propos du turban corniforme”, *Boletín de la Real Sociedad Vascongada de los Amigos del País*, 6/2 (1950), pp. 151-154

5 BOND, Katherine Louise, *Costume Albums in Charles V’s Habsburg Empire (1528-1549)*, Tesis Doctoral, University of Cambridge, 2017, p. 309.



Fig. 1. Pareja de gascones en el Bearne. Die pilgerfahrt des ritters Arnold von Harff von Cöln, f. 144v. H. 1500. Photo: © Bodleian Libraries, University of Oxford

llevarlo por la crueldad mostrada matando a sus hijos varones para que no llegaran a ser católicos, religión a la que se habían convertido sus maridos “quand le país fut redouict à la foy chrestienne” que ellas rechazaban. A consecuencia de esto fueron condenadas a llevar tales tocados “en mémoire de la cruelle mort qu’elles feirent porler á ces petits innocents masles”; y “par une maniere de penitence et pour mémoire, portent ces pénibles atours marqués au plus hault de la marque de ces dessusdicts robins, par au on cognoist que ce sont filles”. El propio Laurent Vital afirma no poder asegurar la veracidad de esta explicación legendaria, y sólo se limita a mencionar que “quand le Roy arrive en ce liev, que les femmes portoient le gentil robin en leurs atours, quasi pendant sur le front”⁶. Este es el único testimonio de época en el que los propios habitantes del lugar explican el origen del tocado corniforme⁷.

Desde finales del siglo XV aparecen crónicas de viajeros extranjeros que mencionan los tocados corniformes. Arnold von Harff (Colonia, 1471-1506) presenta en el manuscrito de su viaje de peregrinación de Colonia a Santiago

6 VITAL, Laurent, “Premier voyage de Charles-Quint en Espagne”, en GACHARD, Louis Prosper y PIOT, Charles, *Collection des voyages des souverains des Pays-Bas*, T. III, Bruselas, F. Hayez, 1881, pp. 99-100.

7 COTERA, Gustavo, *El traje en Cantabria*, Santander, Cantabria, 1999, pp. 50-51.

entre 1496 y 1499 (redactado en 1554) una imagen de una pareja de gascones vestidos a la usanza del país aunque se mencionan vistos entre Orthez y Sauveterre (Bearne, Pirineos Atlánticos, Francia) donde ella aparece portando una rueca y con tocado corniforme de color blanco compuesto de bandas de lienzo enrolladas⁸. (Fig. 1).

Entre 1525 y 1528 se data el viaje a España de Andrea Navagero (Venecia, 1483-Blois, 1529), quien nos dice al llegar a Guipúzcoa:

“Usan las mujeres en esta tierra un tocado muy extraño; envuelvense la cabeza en un lienzo casi a la morisca, pero no en forma de turbante, sino de capirote, con la punta doblada, haciendo una figura que semeja el pecho, el cuello y el pico de una grulla; este tocado se usa en toda Guipúzcoa, y dicen que también en Vizcaya, variando solo en que cada mujer hace que el capirote semeje una cosa diversa”⁹.

Navagero por tanto circunscribe el tocado corniforme a Guipúzcoa, donde lo ha podido contemplar, y a Vizcaya, según le informan. Estos límites están condicionados por la trayectoria de su viaje y alguna información recibida, lo que no descarta que el tocado se usara en otros lugares.

En la crónica de Laurent Vital de la llegada de Carlos I a la Península en 1517 se describen los tocados femeninos de Tazones (Asturias) de esta manera:

“Las mujeres de esas comarcas van sobriamente vestidas de paño delgado, y las más de las veces sus trajes no son más que de tela, y su atavío y adornos de cabeza son extraños, y tan altos y largos que en el tiempo pasado solían ir las damas y damiselas con sus altos tamboriles y no son tales; pero sus adornos están hechos como respaldos cubiertos por debajo de tela, bastante a la moda pagana; sus adornos son penosos y muy pesados de llevar, por la gran cantidad de tela que emplean, que les cuesta tanto como el exceso de sus vestidos. En mi opinión, no sabría comparar mejor esos adornos que como a esas aldeanas que se han cargado sobre sus cabezas ocho o diez pértigas con bandas de tela cubiertas con un trapo, o como si una mujer se hubiese plantado sobre su cabeza una gran cesta de cerezas: tan altos y anchos por encima son esos adornos”¹⁰.

8 HARFF, Arnold von, *Die pilgerfahrt des ritters Arnold von Harff von Cöln*, Oxford. Bodleian Library, MS, Bodleian 972, f. 144v. Publicado por GROOTE, Eberhard von, *Die Pilgerfahrt der Ritters Arnold von Harff von Cöln durch Italien, Syrien, Aegypten, Arabien, Aethiopien, Nubien, Palästina, die Türkei, Frankreich und Spanien, wie er sie in den Jahren 1496-1499*, Colonia, J. M. Heberle, 1860, p. 225.

9 FABIÉ, Antonio María, ed., *Viajes por España, de Jorge de Einghen, del Barón de Rosmithal de Blatna, de Francisco Guicciardini y de Andrés Navajero, traducida, anotada y con una introducción por Don Antonio María Fabié, de la Academia de la Historia*, Madrid, Librería de los Bibliófilos Fernando Fé, 1879, p. 347.

10 GARCÍA MERCADAL, José, *Viajes de extranjeros por España y Portugal desde los tiempos más remotos hasta fines del siglo XVI*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 1999, v. I, p. 638-639. Publicado en francés en, “Premier voyage de Charles-Quint en Espagne, de 1517 à 1518”, en

Vital alude al origen pagano del tocado, que Navagero consideraba similar a lo morisco, en ambos casos como algo extraño a su cultura.

En 1532, el peregrino británico Andrew Boorde (h. 1490-1549) menciona que en España las principales poblaciones son Burgos y Santiago de Compostela y que las mujeres usan el tocado corniforme:

“The cheife cities and townes in Spayne is Burges & Compostel, many of the people doth go barlegged. The maydens be polyd lyke freers; the women have silver ringes on their eres, & copping things standeth vpon theyr hed, within ther kerchers, lyke a codpece or a gose podynge”¹¹.

El texto señala una difusión geográfica amplia para el tocado corniforme. Otro viajero que habló sobre este tema fue Lucio Marineo Sículo, (Lucas di Marinis), capellán de Fernando el Católico y docente en la universidad de Salamanca, el cual en su obra *De las cosas memorables de España*, publicada en 1539, nos dice así:

“Otras trayan unos tocados de lienço de dos o tres palmos en alto como usan aún agora en las montañas y en otras partes de España. Todas estas maneras de tocados he visto yo muchas vezes entre los montañeses y vizcaínos sin poderme valer de risa”¹².

En 1889 Edouard Ducéré escribía respecto a la región de Labourd y Bayona que a comienzos del siglo XVI usaban “les grants cornes”, un tipo de tocado que todavía llevaban algunas ancianas, aunque prácticamente ya había desaparecido¹³. Ducéré cita que este tocado lo mencionaba Sébastien Moreau a comienzos del siglo XVI, cuando describe la entrada en Bayona de la reina Leonor en el mes de julio de 1530 tras conseguir la liberación de los infantes, hijos de Francisco I, que estaban como rehenes en España:

“Les dames de Bayonne estoient la plupart ès fenestres, avec leurs cornes quelles portaient sur la teste, lesquelles ils appellent ‘hanons’, dont les jeunes dames nouvellement mariées voudroient bien avoir la permission de porter la drapperie, comme elles dient, qui est un couvre-chef à façon de quoquille, et aucune en portent, mais bien peu, et presque toutes le feroient si leurs marys le vouloient consentir. La principalle cause qui les en garde ce sont les vieilles dames, qui ne veullent qu’elles aient plus de liberté qu’elles. S’il plaisait au roy

GACHARD, Louis Prosper y PIOT, Charles, *Collection des voyages des souverains des Pays-Bas*, Bruxelles, F.Hayez, 1881, T. III, pp. 94-95.

11 FURNIVALL, Frederick James (ed.), *The fyrst boke of the introduction of knowledge made by Andrew Borde, of physycke doctor. A compendyou regyment, or, A dyetary of helth made in Mountpyllier*, Londres, N. Trübner & Co., 1870, p. 199; BOND, Katherine Louise, *Costume Albums...*, p. 307.

12 MARINEO SICULO, Lucio, *De las cosas memorables de España*, Alcalá de Henares, Juan de Brocar, 1539, cap. IV, f. XXVII v.

13 DUCÉRE, Etienne-Edouard, “Les noms d’étoffes et de vêtements en Basque”, *Revue de la linguistique et de philologie comparée*, 28 (15 abril 1883), p. 5.

d'en faire comme au devant, elles seroient bien joyeuses et les porteroient volontiers; attendu que les dictes cornes est ung très or et villain habillement sentant entièrement la judayque et davantaige, qui ne cousteroit pas tant à leurs marys de les habiller"¹⁴.

Moreau habla de "cornes", "escoffions", "hannons" y "la huve" o "huvet", que describe como "cornette" elegante que llevaban las mujeres de clase media.

Como se acaba de ver, en un principio fueron descritos estos tocados por viajeros flamencos, italianos, ingleses y alemanes llegados a finales del siglo XV y principios del XVI, pero ¿qué había ocurrido previamente a ese período?

Las imágenes más antiguas que conocemos que muestran el tocado corniforme se hallan situadas en el área de la Meseta norte, de lo que podría deducirse que se trata de un modelo originado en esta zona, que después se trasladaría a la costa cantábrica. Sin embargo, la escasez de pintura y escultura bajomedieval en esta última zona puede ser la causa de que no se hallen allí representaciones de este tocado hasta el siglo XVI, por lo que conviene ser prudentes a la hora de abordar la cuestión del origen del tocado corniforme. Los ejemplos más antiguos, en Santo Domingo de Silos y Sinovas (Burgos), ambos pintados en alfarjes del sur de esta provincia, marcan un punto de partida, que durante los siglos XIV y XV tienen como centro dicha provincia y La Rioja, pero se extiende al occidente, por León, hasta Mondoñedo (Lugo); y por el oriente hasta Langa del Castillo (Zaragoza), y con el ejemplo más septentrional en una miniatura que representa a una pareja de gascones en el Bearne.

Los ejemplos del tocado corniforme de los siglos XIV y XV, y principios del XVI, son los siguientes: claustro del monasterio de Santo Domingo de Silos (h. 1384-1388); iglesia de San Nicolás de Bari en Sinovas (primer tercio siglo XV); alfarje de la colección Várez Fisa en el Museo Nacional del Prado (origen palentino, h. 1400); catedral de Oviedo (h. 1412-1441); iglesia de San Pedro en Langa del Castillo (h. 1425); catedral de Santo Domingo de la Calzada (La Rioja, h. 1440); iglesia de Nuestra Señora de la Peña en Ágreda (Soria, h. 1435-1450); castillo de Olite (Navarra, 1446); catedral de León (retablo, h. 1434-1468; y sillería del coro, 1464-1481); capilla del Condestable en la catedral de Burgos (1482-1517); dibujo de mujer gascona en el Bearne (h. 1496-1499/1554); iglesia de Santa María la Mayor de Ezcaray (La Rioja, h. 1500-1520); catedral de Mondoñedo (principios del siglo XVI); y retablo de la vida de San Blas de la iglesia de Santa María de El Collado (La Rioja, principios del siglo XVI).

14 MOREAU, Sébastien, "La Prinse et délivrance du Roy, venue de la Roynne, seur aînée de l'empereur et recouvrement des Enfants de France, 1526-1530", *Archives curieuses de l'Histoire de France*, 2/1 (1835), p. 440.

2. UN TOCADO NOBLE

Las primeras imágenes de tocados corniformes, en la segunda mitad del siglo XIV y principios del XV, se sitúan en un contexto nobiliario (Sinovas) y de la literatura galante cortesana (Santo Domingo de Silos). Este contexto se confirma con imágenes posteriores como las de Olite (mediados del siglo XV), Montserrat (Barcelona, de origen castellano, h. 1485-1490), colección particular (procedente de León, 1434-1468), Ezcaray y Mondoñedo, estas dos últimas de principios del siglo XVI. Y en un contexto de nobleza espiritual se sitúa un capitel del claustro de la catedral de Oviedo (h. 1412-1441) y una misericordia de la sillería de la catedral de León (1464-1481). En el siglo XV tenemos los primeros indicios de que el tocado corniforme es utilizado por las clases populares: en el retablo mayor de la catedral de León (posterior a 1434), vemos al tocado corniforme en un claro contexto popular, aunque tenga un significado simbólico religioso y haya sido pintado por un artista de formación parisina; y hacia 1496-1499 el alemán Arnold von Harff veía a una gascona con tocado corniforme curvo¹⁵ entre Orthez y Sauveterre, mencionando que allí esto se utilizaba habitualmente¹⁶. Y en relación con un tocado corniforme que figura en un retablo de la vida de San Blas, del Museo de La Rioja, procedente de la iglesia de Santa María de El Collado (nº inv. 302), de principios del siglo XVI, Cristina Sigüenza Pelarda, lo da como ejemplo de “moda local” y “obsoleta” perteneciente a una persona de clase social desfavorecida¹⁷, pero pensamos que este tocado tendrá una gran extensión en el norte peninsular en los siglos XVI y XVII y en gran parte en ámbitos nobles, aunque se produjo ya entonces su popularización.

Aparecen las primeras imágenes conocidas de tocados corniformes en las pinturas del alfarje del claustro de la abadía de Santo Domingo de Silos¹⁸.

15 HARFF, Arnold von, *Die pilgerfahrt...*, f. 144v.

16 El texto en alemán y traducción al francés en GAVEL, Henri, “Un pelerin de Saint-Jacques au Pays Basque a la fin du XV^e siècle”, en VV.AA., *Cómo han sido y cómo son los vascos. Izakera ta jazkera. Carácter e indumentaria*, San Sebastián, Auñamendi, 1975, v. II, p. 243.

17 SIGÜENZA PELARDA, Cristina, “La moda femenina a finales de la Edad Media, espejo de sensibilidad. Costumbres indumentarias de las mujeres a través de las artes plásticas del gótico en La Rioja”, *Berceo*, 147 (2004), p. 246.

18 Un primer alfarje del claustro fue construido entre las fechas extremas de 1366 y 1384, año en el que hubo un incendio, de modo que tuvo que comenzarse a reconstruirse en seguida, pues en ese mismo año, el 5 de mayo, fue expedida una Bula concediendo 40 días de indulgencia al que aportase dinero o mano de obra para su reconstrucción promovida por Gonzalo Mena y Roelas, obispo de Burgos en ese momento. Dos años más tarde, en 1386, el rey Juan I añadió una renta anual para contribuir a la obra. Y en 1388, don Pedro de Luna visitó la Abadía cuando el alfarje se estaba terminando. CONCEJO DÍEZ, María Luisa, *El arte mudéjar en Burgos y su provincia*, Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1999, p. 734.



Fig. 2. Blancaflor, alfarje, claustro del monasterio de Santo Domingo de Silos. Finales del siglo XIV. Silos (Burgos)

En el alfarje meridional, labrado y pintado después de 1384, aparecen dos imágenes de mujeres con tocado corniforme, una de ellas una hilandera, y la otra con una flor en la mano. Isabel Mateo interpreta estas escenas como una representación del “mundo al revés”¹⁹ y para fray Justo Pérez de Urbel se basan en el *Libro del Buen Amor* del Arcipreste de Hita²⁰. Según la interpretación de Isabel Mateo, la hilandera sería una representación de la prostitución, pero desde la Grecia clásica la imagen de una hilandera es la representación del hogar (por ej. Hestia), en el cristianismo es considerada una ocupación honesta que hasta practicaba la Virgen María²¹ y además el tocado corniforme será usado por las mujeres casadas. Pensamos más bien que estas imágenes están relacionadas con la literatura caballeresca y galante, como el citado *Libro del Buen Amor* o la narración de *Flores y Blancaflor*. La figura de una mujer, con el tocado corniforme, portando una flor, podría ser identificada como *Blancaflor*, iconografía que, sin dicho tocado, aparece también en la capilla de Santa Catalina de la catedral de Burgos (1325-1354)²², justificándose

19 MATEO GÓMEZ, Isabel, “El artesanado del Claustro del Monasterio de Silos”, en IBÁÑEZ PÉREZ, Alberto Carlos (dir.), *Silos. Un milenio. Actas del Congreso Internacional sobre la abadía de Sto. Domingo de Silos*, Burgos, Universidad de Burgos-Abadía de Silos, v. IV, 2003, p. 278.

20 PÉREZ DE URBEL, fray Justo, *El claustro de Silos*, Burgos, Institución Fernán González, 1975, p. 192; JUAN LOVERA, Carmen, “El alfarje del Buen Amor”, en TORO CEBALLOS, Francisco y GODINAS, Laurette (coord.), *Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, y el Libro de buen amor. III Congreso Internacional Congreso homenaje a Jacques Joset*, s/p.

21 En la *Leyenda dorada* se cita una carta de San Jerónimo que refiere que María realizaba en el Templo “trabajo manual que consistía en tejer”. VORÁGINE, Santiago de la, *La leyenda dorada*, Madrid, Alianza, 1982, v. 2, p. 569.

22 SÁNCHEZ AMEIJERAS, Rocío, “History and Stories of Love and Conversion in



Fig. 3. Doña Teresa, alfarje de la iglesia de San Nicolás. Primer tercio del siglo XV. Sinovas (Burgos). Foto: Rosa Tera, Batea Restauraciones

su presencia porque los protagonistas finalmente se casan y se convierten al cristianismo, con lo que la historia adquiere un carácter religioso²³. (Fig. 2).

En el alfarje de la nave de la iglesia de San Nicolás en Sinovas (Fig. 3) encontramos otra imagen de mujer con tocado corniforme. Dicho artesanado se relaciona estilísticamente con el de Santo Domingo de Silos, con el que guarda gran similitud, siendo algo posterior, en torno a la segunda década del siglo XV²⁴. La mujer mencionada está situada en el alicer del muro sur

Fourteenth-Century Burgos", *Hispanic Research Journal*, 13/5 (2012), p. 452. POLANCO MELERO, Carlos, "Un destello arquitectónico del siglo XIV: la capilla de Santa Catalina, antigua sala capitular de la Catedral de Burgos", *Ars Bilduma*, 11 (2021), p. 184.

23 *Flores y Blancaflor* posiblemente se base en fuentes hispánicas, mostrando la relación entre musulmanes y cristianos, pero el primer texto conocido es una versión francesa de hacia 1147-1150. En el siglo XIII se hicieron versiones en numerosas lenguas europeas y en castellano se imprimió en 1512, aunque la narración había sido citada en el *Libro del Buen Amor*, el *Cancionero de Baena* o el *Libro de las Bienandanzas e Fortunas*. BARANDA, Nieves, "Los problemas de la historia medieval de Flores y Blancaflor", *DICENDA, Cuadernos de Filología Hispánica*, 10 (1991-92), pp. 21-39; VAQUERO Mercedes, "Materia carolingia y motivos folklóricos en *Flores y Blancaflor* y el romance de *Gerineldos*", en ALEMANY, Rafael, MARTOS, Josep Lluís y MANZARO, Josep Miquel (eds.), *Actes del X Congrés Internacional de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval*, Alicante, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, 2005, v. III, pp. 1559-1574.

24 GÓMEZ GÓMEZ, Agustín, "La techumbre mudéjar de Sinovas", *Biblioteca. Estudio e*

y lleva una inscripción en una filacteria que dice “Dona Teresa”, tratándose probablemente de una de las patronas que contribuyeron económicamente a la construcción de la obra del alfarje. En actitud orante en dirección al altar y portando entre sus manos la filacteria, su tocado es algo más corto y algo más romo que la anterior de Silos, y lleva una banda negra con cuarterones rojos enrollada en mitad del cuerno. Se trata, con toda seguridad del tocado de una mujer de la nobleza, no del pueblo, por sus vestiduras más lujosas:

“viste elegante ‘sobretudo’ de color rojo abotonado de arriba abajo con amplias mangas bajo las que se ve una saya gris. Lleva generoso escote abarquillado y se adorna con gargantilla y cuidada garlanda que termina en forma puntiaguda sobre una toca, todo ello en tonos marrones”²⁵.

Muy similar a la pintura de los alfarjes de Silos y Sinovas es la del alfarje citado de la colección Várez Fisa, probablemente procedente de la provincia de Palencia, donde aparecen cinco mujeres danzantes así como una mujer de la Matanza de los inocentes con el tocado corniforme menos puntiagudo que los anteriormente citados.

El ambiente noble, cortesano, en que se encuentran los tocados corniformes, figura también en la crónica de Sebastian de Ilung, natural de Augsburgo y diplomático al servicio del emperador Federico III, que viajó en peregrinación a Santiago de Compostela, pasando en 1446 por Olite (Navarra), donde estaba la corte de dicho reino. Ilung relata la escena en el castillo de Olite, donde fue recibido por el príncipe de Viana y después por la reina Agnes de Cleves y Gastón de Foix, acompañándolo de un dibujo:

“Condujome el heraldo adonde estaba la Reina, la cual se hallaba a la sazón en el terrado del castillo, rodeada de sus doncellas solazándose y tomando el fresco debajo de un gran dosel. A su lado estaba el poderoso conde de Fox, con el cual había estado yo antes. Arrodimelle delante de la Reina”²⁶.

Este es el momento que es representado en el dibujo, donde aparece el protagonista arrodillado besando la mano de la reina, junto al conde de Foix y las damas de compañía, que lucen tocados corniformes, más altos que los

Investigación, 17 (2002), pp. 75-76. Agradecemos a Rosa Tera, de *Batea Restauraciones* [<https://batearestauraciones.com/>], que nos haya permitido la consulta del documento, del que es autora, *Memoria de: Restauración Armaduras policromadas, yeserías y retablo mayor. Iglesia San Nicolás. Sinovas-Aranda de Duero. Burgos. Expediente A2019/006488. Tomo I.- Armaduras*, Junta de Castilla y León, 2019.

25 ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José, “Con otros ojos. La promoción nobiliaria femenina en la ribera burgalesa del Duero. Siglos XVI y XVII”, *Biblioteca: Estudio e investigación*, 28 (2013), p. 269.

26 British Library Add. n° 14326, f. 1r-6r. GAYANGOS DE RIAÑO, Emilia, *Viaje de España por un anónimo: 1446-8*, Madrid, V. Faure, 1883, p. 27 de donde tomamos la traducción; VÁZQUEZ DE PARGA, Luis, LACARRA, José María y URÍA RIU, Juan, *Las peregrinaciones a Santiago de Compostela*, Madrid, Escuela de Estudios Medievales, 1948, v. 1, pp. 237-238.



Fig. 4. *Santa Lucía*. 1500-1520. Retablo de San Roque, parroquia de Santa María la Mayor de Ezcaray (La Rioja). Foto: Aurelio Á. Barrón

vistos anteriormente y rematados por una borla redonda. Las damas de la reina pertenecerían a la nobleza, como era habitual (por ejemplo, “dueñas e doncellas muy fijasdalgo e muy bien vestidas” acompañan a la infanta Siringa en el *Libro del caballero Zifar*²⁷), por lo que se confirma la idea de que a mayor riqueza, más metros de tela y más alto era el tocado.

3. UNA NOBLEZA ESPIRITUAL

Cuando se representa a personajes de la Historia Sagrada, el tocado corniforme es utilizado por personajes nobles. En un retablo lateral dedicado a San Roque actualmente en la iglesia parroquial de Santa María la Mayor de

²⁷ GONZÁLEZ MUELA, Joaquín (ed.), *Libro del caballero Zifar*, Madrid, Editorial Castalia, 1982, p. 432.

Ezcaray, procedente del antiguo lazareto, encontramos una imagen de Santa Lucía, representada con tocado corniforme, posiblemente obra de uno de los colaboradores del escultor Felipe Bigarny hacia 1500-1520²⁸. Santa Lucía es representada aquí como una mujer noble e intelectual, prescindiendo del símbolo habitual de los mártires, la palma²⁹. Nació Lucía a finales del siglo III en Siracusa (Sicilia), “hija de padres nobles” como nos cuenta *La leyenda dorada*³⁰, y recibió una educación que le permitía leer el Nuevo Testamento. Precisamente figura sentada con un libro en su mano izquierda, símbolo de sabiduría, mientras que con la derecha muestra un platillo con los ojos, que no son, como se cree habitualmente, símbolo de su martirio. Se cubre con un tocado corniforme, resaltando su carácter noble, aunque esta prenda es propia de mujeres casadas y Santa Lucía rechazó el matrimonio. El tocado que lleva es más corto y romo que los de Silos, con un barbuquejo amplio que le tapa todo el cuello, suponemos que en el color natural de la tela. (Fig. 4).

Otro tocado corniforme figura en un conjunto de cuatro tablas atribuidas a Nicolás Francés, vendidas en subasta en Londres en julio del 2007 bajo el título de *Cuatro escenas de la vida de San Esteban*³¹. En una de ellas, un grupo de personajes ora ante el altar del Santo, y entre ellos figura una mujer con tocado corniforme blanco, y con la punta más bien roma. Para pintar esta obra, Nicolás Francés probablemente se inspiró en *La leyenda dorada*, en la que se recogen varios milagros de San Esteban narrados por San Agustín. En uno de ellos, el Santo cura a una familia que, por causa de una maldición pronunciada por la madre, sufría sacudidas y temblores. Por consejo de Agustín visitaron la iglesia de San Esteban en Hipona para pedirle al santo la

28 BARRÓN GARCÍA, Aurelio Á., “La obra de Felipe Bigarny en Haro: a propósito de dos imágenes inéditas del retablo de Santo Tomás de Haro (La Rioja)”, *Artígrama*, 31 (2016), pp. 353-356.

29 CAPDEVILA, Miguel, *Iconografía de Santa Lucía*, Masnou (Barcelona), Laboratorios del Norte de España, 1949. Como figura sedente, con el platillo portando los ojos en una mano y el libro en la otra existe una pintura de Santa Lucía de la predela de un retablo, en el Museo de Huesca (nº de inv. 00017) atribuida al círculo de Bartolomé Bermejo, por tanto de la segunda mitad del siglo XV; TORMO MONZÓ, Elías, “La pintura aragonesa cuatrocentista y la retrospectiva de la exposición de Zaragoza en general”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 17 (1909), pp. 130-132; POST, Chandler Rathfon, *A History of Spanish painting, v. VIII, The Aragonese school in the Late Middle Ages*, Cambridge Mass., Harvard University Press, 1941, pp. 139-141.

30 VORÁGINE, Santiago de la, *La leyenda dorada...*, v. 1, p. 44. En latín, “*Siracussana nobili genere*”, *Leyenda áurea*, manuscrito procedente del monasterio de Santes Creus. Ms. 38 de la Biblioteca Pública del Estado en Tarragona.

31 Pertenece actualmente a un coleccionista particular: <https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2007/old-master-paintings-day-107032/lot.175.html>. POST, Chandler Rathfon, *A History of Spanish painting*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1938, v. VII, part II, p. 827.

curación, y en la noche de Pascua, “estando el templo lleno de fieles, Pablo, abriéndose paso entre la multitud se acercó al altar, se prosternó en el suelo y comenzó a orar mientras el numeroso gentío que asistía a los oficios le miraba expectante”, y de resultas de lo cual quedó curado³². En efecto, la tabla muestra a los fieles llenando la iglesia, con Pablo en primer plano, arrodillado frente al altar de San Esteban. Allí aparecen, entre los fieles, varios que portan la vara de peregrinos, correspondiendo a los miembros de esta familia que “huyeron de casa y de la ciudad y se fueron por el mundo adelante”, hasta que se produjo dicho milagro en la iglesia. Entre estos “peregrinos” se halla la mujer del tocado corniforme, la citada madre, descrita en *La leyenda dorada* como “una noble matrona, viuda”.

La representación de “matronas” se encuentra también en la tabla del *Nacimiento de la Virgen* pintada por Pedro Berruguete hacia 1485-1490 y conservada actualmente en el museo de la abadía de Montserrat³³. Es de suponer que su origen es castellano (Ávila, Palencia o Burgos). Se representa a Santa Ana en el lecho, dando a luz a María, acompañada de tres sirvientas en el interior de una habitación, y en su pórtico exterior se hallan cuatro mujeres que acuden a visitar y prestar homenaje a la recién nacida, una de las cuales porta un tocado corniforme blanco vuelto hacia adelante y con la punta roma. Estas cuatro mujeres se diferencian de las criadas, adoptando un porte noble, que certificarían el nacimiento de María. Una vez más, vemos que el tocado corniforme es portado por mujeres nobles. La presencia de estas mujeres no consta ni en los Evangelios canónicos ni en los apócrifos (*Libro sobre la Natividad de María*), ni tampoco en *La leyenda dorada*, pero es habitual en la pintura, siempre portando ricos trajes y aspecto de nobleza, y ellas deben

32 VORÁGINE, Santiago de la, *La leyenda dorada...*, v. 1, p. 64.

33 Perteneció a un retablo de grandes dimensiones, a juzgar por el tamaño de la tabla (144 x 111 cm.), de localización original indeterminada. Forma conjunto con otras dos tablas, la *La Visitación* y *La muerte de la Virgen*. Salió esta tabla al comercio de arte el 9 de diciembre de 1925 en *American Art Galleries* de Nueva York, procedente de la colección de Raimundo Ruiz, pero volvió a Madrid al no ser vendida. Tras de ser expuesta en el Pabellón de Arte Hispánico de la Exposición Universal de Barcelona de 1929, fue adquirida en 1948 por la abadía de Montserrat, en cuyo Museo se encuentra actualmente. LAÍNEZ ALCALÁ, Rafael, *Pedro Berruguete, pintor de Castilla*, Madrid, Espasa Calpe, 1935, pp. 60-62; POST, Chandler Rathfon, *A History of Spanish painting, v. IX, The Beginning of the Renaissance in Castile and Leon*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1947, pp. 114-117; YOUNG, Eric, “A rediscovered painting by Pedro Berruguete and its companion panels”, *The Art Bulletin*, 57/4 (diciembre 1975), pp. 473-475; CAMÓN AZNAR, José, *Pintura del siglo XVI*, Summa Artis, v. XXIV, Madrid, Espasa Calpe, 1970, p. 186; GARCÍA FELGUERA, María de los Santos (coord.), *Pedro Berruguete*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1985, p. 74; SILVA MAROTO, Pilar, *Pedro Berruguete*, Valladolid, Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, 1998, pp. 197-198 y 253-254; SILVA MAROTO, Pilar, “Restos de un retablo de la vida de la Virgen”, en *Pedro Berruguete. El primer pintor renacentista de la Corona de Castilla*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 2003, pp. 126-129.



Fig. 5. *La matanza de los inocentes*. Comienzos del siglo XVI.
Catedral de Mondoñedo (Lugo)

certificar como testigos fidedignos el nacimiento de María, a quien la citada *Leyenda dorada* hace descendiente de la casa de David.

Otras nobles judías figuran representadas en los frescos de la catedral de Mondoñedo, de principios del siglo XVI y estilo hispanoflamenco³⁴, originalmente situados en los muros del exterior del coro, que ocupaba los dos primeros tramos de la nave central. Se representa la *Matanza de los Santos Inocentes*, según San Mateo (2, 16-18), en dos escenas que en total ocupan 15,75 metros en las que aparecen dos grupos de mujeres junto con los soldados encargados de ejecutar la masacre, uno de los cuales porta un escudo con la leyenda “Facemos por mandado del rey Erodes”. En dichas pinturas aparece una mujer con tocado corniforme blanco y vestida con saya que, aunque no se puede ver, estaría ceñida con cinturón. Villaamil interpretaba

34 Descubiertos en el año 1862 por José Villaamil y Castro, quien los fechaba a fines del siglo XV. VILLAAMIL Y CASTRO, José, *La catedral de Mondoñedo, su historia y descripción, sus pinturas murales, accesorios, mobiliario, bronce y orfebrería, vestiduras y ropas sagradas*, Madrid, Manuel Galiano, 1865. Reed. corregida y aumentada con introducción de YZQUIERDO PERRÍN, Ramón, *Estudios Mindonienses*, 25 (2009), pp. 159-160. VILLAAMIL Y CASTRO, José, “Pinturas murales de la catedral de Mondoñedo”, *Museo Español de Antigüedades*, 1 (1872), pp. 232-233; POST, Chandler Rathfon, *A History of Spanish painting, v. IV, part I The Hispano-Flemish style in North-Western Spain*, Harvard University Press, 1933, Kraus reprint CO, New York, 1970, p. 478.



Fig. 6. *Capitel del claustro de la catedral de Oviedo. 1412-1441. Foto: © Cabildo catedral de Oviedo, derechos reservados*

la indumentaria y personas representadas como pertenecientes a dos razas o dos clases sociales diferenciadas, una de tez morena y con tocados blancos que no dejan ver más que el rostro, y otra de mejor condición que luce cabellos rubios y sueltos y con “maneras propias de persona distinguida, curioso tocado puntiagudo, caído hacia el lado derecho, de perfil muy semejante al de la antigua mitra de las amazonas, e igual al de los gorros frigios, que poco tiempo hace alcanzaron entre nosotros tanta boga”³⁵. Nótese la asociación del autor con respecto a la mujer del tocado con alguien de alta alcurnia, pero puede ser que las pinturas sólo tratan de describir dos razas o dos culturas, sin establecer jerarquías, a menos que en la colocación de los grupos en altura se haya querido mostrar la jerarquía social, en cuyo caso la mujer del tocado corniforme estaría en la clase alta (Fig. 5). También es curiosa la asociación que Villaamil hace del tocado corniforme con el “gorro frigio”, y la noticia de que estuviesen en uso hasta poco antes de su época.

Esta vinculación del tocado corniforme puede ser referida también a una nobleza simbólica y espiritual. En uno de los capiteles del claustro de la catedral de Oviedo, cuya ala oriental se construyó en tiempos del Obispo Diego Ramírez de Guzmán (1412-1441)³⁶, se halla una mujer vestida lujosamente con un brial y cubierta con un tocado corniforme, la cual lucha

35 VILLAAMIL Y CASTRO, José, “Pinturas murales...”, p. 223.

36 CASO, Francisco de, *La catedral de Oviedo...*, v. 1, Oviedo, Nobel, 1999, pp. 88-92.

con un hombre, ambos con espadas y escudos, resultando ella vencedora³⁷. Podría tratarse de una *Psychomachia* o lucha de la Virtud contra el Vicio, siguiendo el texto de Prudencio escrito a mediados del siglo IV, el cual fue muy reproducido en imágenes de miniaturas altomedievales y después en la escultura románica. En estas representaciones en general las Virtudes visten túnicas largas y los Vicios cortas, combatiendo las primeras con espada o lanza y escudo, resultando siempre victoriosas, como sucede en el capitel de Oviedo. (Fig. 6).

El tocado corniforme en una figura de alto contenido simbólico noble figura también en una “misericordia” de la sillería del coro de la catedral de León, obra de Juan de Malinas hacia 1464-1475³⁸, donde aparece una mujer amamantando a un unicornio³⁹, y con un tocado corniforme bastante alto y de similar apariencia a los de Silos. El tema fue explicado por San Isidoro en las *Etimologías*, identificando al unicornio con el rinoceronte (*monoceron / unicornius*):

“Según aseguran quienes han descrito la naturaleza de los animales, se le coloca delante de una joven doncella que le descubra su seno cuando lo ve aproximarse, y el rinoceronte, perdiendo toda su ferocidad, reposa en él su cabeza, y de esta forma adormecido, como un animal indefenso, es apresado por los cazadores”⁴⁰.

En el *Physiologus*⁴¹ hay una explicación similar y se menciona que este tema representa la castidad y a la Encarnación de Cristo en el seno de María

37 FERNÁNDEZ GUTIERRI, Gausón, *El traje asturiano o traje del país*, Oviedo, Caja Astur, 2007, p. 33.

38 El carpintero “maestro de las sillas” Enrique trabajaba en ellas desde 1462; y tras la muerte de Juan de Malinas en 1475, continuó la obra Copín de Holanda, entallador y carpintero, hasta 1481. TEIJEIRA PABLOS, María Dolores, “La última escultura gótica. Las obras del siglo XV”, en YARZA, Joaquín, HERRÁEZ, María Victoria y BOTO, Gerardo, eds., *La Catedral de León en la Edad Media. Actas del Congreso Internacional*, León, Universidad de León, 2004, pp. 390-391; TEIJEIRA PABLOS, María Dolores y BOURNIORT, Jeanne, “Les stalles du groupe de León. Typologie et programme iconographique dans la sculpture gothique tardive espagnole”, *Revue de l'art*, 114: 1 (1996), p. 57.

39 MATEO GÓMEZ, Isabel, *Temas profanos en la escultura gótica española. Las sillerías de coro*, Madrid, Instituto Diego Velázquez - CSIC, 1979, pp. 110-112, lám. XXIV, fig. 106. El tema de la dama y el unicornio aparece también en las sillerías de coro de las catedrales de Toledo y Sevilla.

40 SAN ISIDORO, *Etimologías*, XII, 2, 12-13.

41 Texto escrito en una cronología que varía según los diversos intérpretes entre los siglos II y IV en Egipto o Siria. DOCAMPO ÁLVAREZ, Pilar, MARTÍNEZ OSENDE, Javier y VILLAR VIDAL, José Antonio, “La versión C del Fisiólogo. ‘El Codex Bongarsianus 318’ de Berna”, *Medievalismo*, 10 (2000), pp. 55-56; DOCAMPO ÁLVAREZ, Pilar y VILLAR VIDAL, José Antonio, “El Fisiólogo latino: versión B: 2. Traducción y comentarios”, *Revista de Literatura Medieval*, 15 (2003), p. 118.

sacrificándose por la humanidad, basándose en los Salmos de David que hablan del unicornio y del “cuerno de salvación”⁴². La literatura posterior emblemática, en la que no aparecen los cazadores, extrajo del tema consecuencias morales: Joachim Camerarius en *Symbolorum et Emblematum ex animalibus quadrupedibus* (Nuremberg, 1595), lo coloca bajo el lema “Hoc virtutis amor”, diciendo que la virtud puede tanto que vence a la misma fiera y en el grabado correspondiente aparecen los animales ponzoñosos huyendo de la doncella y el unicornio; en la *Emblemata* de Nicolas Reusner (1581) el lema es “Victris casta fides”; y en *La Celestina* (acto IV), el unicornio, considerado animal piadoso, se humilla ante cualquier doncella. La mujer representa a la Virtud o incluso a la Virgen María nutriendo a Jesucristo. En las ilustraciones del *Physiologus* y de los *Bestiarios* la mujer puede aparecer desnuda o amplia y lujosamente vestida, opción esta última elegida en la “misericordia” leonesa, que mantiene la coherencia al representar el tocado corniforme en una mujer amamantando, por tanto no una doncella virgen, pero sí en relación con la Virgen María como dice el *Physiologus*.

En los ejemplos de Langa del Castillo y de Santo Domingo de la Calzada, las portadoras del tocado corniforme están bajo la protección de la Virgen y de Santo Domingo, y probablemente figuran también como nobles.

En el retablo mayor de la iglesia de San Pedro de Langa del Castillo, encontramos en el primer cuerpo del lado de la Epístola una tabla dedicada a la *Virgen de la Misericordia*⁴³, de 1425, con la figura de una mujer con tocado corniforme entre las protegidas por el manto de la Virgen⁴⁴. En la imagen, la Virgen acoge bajo su manto, a su derecha a los fieles varones, y a su izquierda a las mujeres, entre las cuales aparece en segundo plano una de edad madura que porta el tocado corniforme, de color blanco, con forma de tubular y sobre la frente una banda con un bordado dorado (Fig. 7). Su forma y dispo-

42 Salmos 21, 22: “Salva me ex ore leonis, et a cornibus / unicornium humilitatem meam”; 28, 6: “et dilectus quemadmodum filius unicornium”; 77, 69: “Et aedificavit sicut unicornium sanctificium / suum, in terra quam fundavit in saecula”; y 91, 11: “Et exaltabitur sicut unicornis cornu meum / et senectus mea in misericordia uberi”. También en Isaías, 34, 7.

43 El tipo iconográfico de la Virgen de la Misericordia que incorpora en primer plano al Papa con la capa roja o “capa magna” puede verse ya en una clave de la catedral de Barcelona, de 1379; y también en una tabla del Palacio Episcopal de Teruel, obra de artista aragonés desconocido. Sobre esta iconografía, KUGLER, Katrena Swope, *Bridging Heaven and Spain; The Virgin of Mercy from the Late Medieval period to the Age of exploration*, Tesis Doctoral, University of Oregon, 2013.

44 Este retablo había sido atribuido a un artista al que se había llamado “Maestro de Langa” pero en últimos estudios se atribuye con alguna reserva a Martín del Cano, pintor de Daroca. MAÑAS BALLESTÍN, Fabián, “Pintura gótica en el Campo Romanos. IV. El retablo mayor de la iglesia de Langa del Castillo”, *Revista Zaragoza*, 26 (sept. 1981), pp. 24-26; MAÑAS BALLESTÍN, Fabián, “Las artes en época medieval”, en *Comarca del Campo de Daroca*, Zaragoza, Departamento de Presidencia y Relaciones, 2003, pp. 159-160.



Fig. 7. *Virgen de la Misericordia*. H. 1425. Retablo mayor de la iglesia de San Pedro, Langa del Castillo (Zaragoza). Foto: Aurelio Á. Barrón

sición recuerdan a los de “Doña Teresa” de la iglesia de Sinovas, en Burgos, y es muy similar a la de un tocado en un friso de la capilla del Condestable de la catedral de Burgos (Simón y Francisco de Colonia, 1482-1517), que Juan José Calzada Toledano considera un “aristócrata”⁴⁵. Los personajes que figuran bajo la protección de la Virgen en Langa del Castillo son en general de clase social elevada, como se puede ver mejor en el grupo de los varones, donde figuran el Papa con la capa roja y mitra con triple corona, un obispo y un rey, pero también un monje. Entre las mujeres se puede ver una con joyas sobre el pecho situada junto a la que porta el tocado corniforme, y en general todas llevan tocados sofisticados, identificando una clase social elevada.

En la catedral de Santo Domingo de la Calzada, en el sepulcro del Santo,

45 CALZADA TOLEDANO, Juan José, *Escultura Gótica Monumental en la provincia de Burgos. Iconografía 1400-1530*, Burgos, Diputación Provincial, 2006, p. 82, fig. 51.



Fig. 8. *Sepulcro de Santo Domingo de la Calzada, detalle*. H. 1440. Catedral de Santo Domingo de la Calzada (La Rioja). Foto: Aurelio Á. Barrón

esculpido en alabastro hacia 1440, figura una escena de un milagro de Santo Domingo donde aparece una mujer con el tocado corniforme (Fig. 8). Entre los diversos milagros de Santo Domingo, fray Luis de la Vega menciona en 1606 el suceso en el que el Santo resucita al hijo de una pareja de peregrinos⁴⁶. Luis de la Vega menciona en su libro que la serie de milagros debidos a Santo Domingo mientras construía el puente de dicha localidad, entre ellos éste, no habían quedado reflejados por escrito, pero existía un retablo dedicado a San Sebastián en la iglesia de Santo Domingo que él fechaba más de trescientos años antes (1303), “y en él están entallados estos milagros”. Este retablo sería la fuente iconográfica utilizada para componer las diversas biografías del Santo y posiblemente también para las escenas insertas en su Sepulcro. El milagro lo citan también José González de Tejada en 1702, que añade por su cuenta que los peregrinos eran “extranjeros”⁴⁷, y el padre fray Mateo de Anguiano en 1704⁴⁸. La portadora del tocado figura orante junto a su esposo,

46 VEGA, fray Luis de la, *Historia de la vida y milagros de Santo Domingo de la Calzada*, Burgos, Juan Bautista Varesio, 1606, p. 53.

47 GONZÁLEZ DE TEXADA, Joseph, *Historia de Santo Domingo de la Calzada, Abrahan de la Rioja*, Madrid, Viuda de Melchor Álvarez, 1702, p. 80.

48 ANGUIANO, fray Matheo de, *Compendio historial de la Provincia de La Rioja, de sus Santos, y milagrosos Santuarios*, Madrid, Antonio González de Reyes, 1704, p. 104.



Fig. 9. *Retablo de San Juan Evangelista, detalle*. 1435-1450. Iglesia de Nuestra Señora de la Peña, Ágreda (Soria). Foto: Archivo Parroquial de Agreda

y lleva un tocado corniforme abierto por abajo, de similar apariencia, con la punta más bien roma, a los mencionados antes de Sinovas y Langa del Castillo, aunque este último presenta una estructura en forma de rollo que no se aprecia en el de Santo Domingo. La vestimenta del marido indica una clase social elevada, haciendo suponer que se trata de peregrinos nobles.

En la iglesia de Nuestra Señora de la Peña en Ágreda (Soria) aparece una mujer con tocado corniforme en una de las tablas del retablo de San Juan Evangelista, en la cual San Juan predica ante un grupo de seguidores en Éfeso, obra datada entre los años 1435-1450⁴⁹, o más precisamente 1430-1445⁵⁰.

49 HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, José, *Historia de Ágreda*, Tarazona, Félix Meléndez, 1911, pp. 107-108; ALCOLEA, Santiago, *Soria y su provincia*, Barcelona, Aries, 1964, p. 87; TARACENA, Blas y TUDELA, José, *Guía Artística de Soria y su provincia*, Madrid, Eosgraf, 1973 (1ª ed., Soria, imprenta Hera, 1928), p. 234; PEÑA GARCÍA, Manuel, *Ágreda: Santa María de los Milagros. Libro del peregrino*, Soria, Unión Gráfica, 1979, p. 41; ORTEGO Y FRÍAS, Teógenes, *Ágreda, bastión de Castilla hacia Aragón*, Soria, Caja de Ahorros y Préstamos de la Provincia de Soria, 1980, p. 89; CARDONA JIMÉNEZ, Verónica, *La pintura gótica en la Villa de Ágreda (siglo XV)*, Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo, 2006, p. 110.

50 LACARRA DUCAY, María del Carmen, "Retablo de San Juan Evangelista", en *La Ciudad de Seis Pisos. Las Edades del Hombre. El Burgo de Osma. Soria*. 1997. Madrid, Fundación "Las Edades del Hombre", 1997, p. 223.

Verónica Cardona apunta que las vestimentas, joyas y tocados que aparecen podrían estar importados de la corte de Borgoña, con lo que suponemos que sugiere su posible relación con el Henin, teoría de la que ya habíamos hablado anteriormente. En cambio, María del Carmen Lacarra Ducay menciona que “el público, hombres y mujeres de diferente edad y condición, viste a la moda española del segundo cuarto del siglo XV”⁵¹. El tocado en este caso es de un color amarillento, en contraste con los demás tocados existentes en la escena; y es más abierto de lo visto hasta ahora, dejando ver orejas y pelo. A su lado hay otra mujer con un tocado blanco, aunque de estructura algo diferente (Fig. 9).

4. ¿UN TOCADO POPULAR?

Existe un ejemplo del siglo XV en el que se muestra el tocado corniforme en un contexto popular. En la catedral de León, en el actual retablo mayor, encontramos en una de las tablas de Nicolás Francés, que trabajó en León entre 1434 y 1468, la representación del *Traslado de las reliquias de Santiago*, con la historia de la reina Lupa⁵². El cuerpo del apóstol es transportado en un carro tirado por bueyes, y en segundo plano figura una pastora que porta un tocado corniforme, de color blanco, enrollado formando un cono e inclinado hacia delante, con el rebozo tapando la barbilla. Este es el único caso de la época que conocemos en que el tocado corniforme es portado por una campesina, contrastando con lo que sucede en los casos hasta ahora vistos, en los que era lucido por mujeres nobles. Nicolás Francés, cuyo estilo se forma en el ámbito parisino, pinta con frecuencia personajes secundarios: “Como siempre, no prescinde de lo secundario, por eso vemos a un pastor y a una pastora que contemplan con cara de asombro el cortejo de los bueyes dirigidos por los discípulos”⁵³. Los pastores recuerdan a las representaciones del *Anuncio a los pastores* en el siglo XV, donde a veces se incluye una mujer y uno de ellos protege la vista de la luz desprendida por el ángel anunciador. Las ovejas tienen un significado simbólico dentro de esta historia, representan-

51 LACARRA DUCAY, María del Carmen, “Retablo de San Juan...”, p. 223.

52 La reina engaña a los dos discípulos de Santiago y les envía al monte Sacro para que cojan dos bueyes mansos, en realidad toros bravos, pero ellos consiguieron su mansedumbre. En la tabla, los discípulos pasan con el cuerpo de Santiago delante del palacio de la reina, que se convierte. REBOLLO GUTIÉRREZ, Carmen, “Maese Nicolás Francés: su obra y estilo, estado de la cuestión” en *De Arte: Revista de Historia del Arte*, 6 (2007), p. 124. La datación tradicional de la obra la fechaba antes de 1434, pero se ha apuntado que podría ser posterior a dicha fecha: YARZA LUACES, Joaquín, “Artes del color en el siglo XV en la catedral de León”, en YARZA, Joaquín, HERRÁEZ, María Victoria y BOTO, Gerardo, eds., *La Catedral de León en la Edad Media. Actas...*, pp. 401-402.

53 YARZA LUACES, Joaquín, “Artes del color...”, p. 411.



Fig. 10. *San Millán predicando y dando limosna*. 1390-1410. Tríptico con escenas de la vida de San Millán, procedente de San Millán de la Cogolla (La Rioja). Museo de La Rioja, nº de inventario 400

do la mansedumbre en relación con los toros que milagrosamente se transforman en pacíficos bueyes (“mansos como corderos”), y por eso la escena de los pastores con las ovejas, con sus corderos, está en un lugar destacado en el centro de la escena, inmediatamente por encima de los bueyes. Así lo relata la *Leyenda áurea*, mencionando “corderos”: “E hizieron la señal de la cruz sobre los toros y luego fueron tan mansos como corderos; y umeroslos y pusieron la piedra sobre el carro con el cuerpo de Santiago, y los toros sin guiamiento alguno traxeron el cuerpo de Santiago en medio del palacio de la reyna Loba”⁵⁴. Y no se escapa tampoco la contraposición entre las ovejas y la Loba. Esta pintura, junto con el testimonio de Arnold von Harff de que el tocado corniforme se usaba ordinariamente en el Bearn a fines del siglo XV, son las únicas pruebas de que este tipo de tocado se empleaba fuera de las clases elevadas.

La investigación sobre el tocado corniforme debe hacerse con rigor, estudiando el contexto en que esta prenda aparece. De este modo se pueden evitar confusiones con otros tipos de tocados similares. Ejemplo de ello son los tocados que aparecen en una tabla del Museo de La Rioja, en Logroño (Fig. 10), perteneciente a un tríptico procedente del Monasterio de Suso en San Millán de la Cogolla. En una de las escenas de la vida de San Millán se muestra al santo predicando ante un grupo en el que aparecen algunas figuras con tocados aparentemente corniformes y otra escena donde reparte limosnas a algunas personas entre las que se halla otra figura con este mismo

⁵⁴ *Leyenda de los Santos que vulgarmente Flos Santorum llaman*, Toledo, Iuan Ferrer, 1554, f. CVIII.

tocado. De autor anónimo, pintadas al temple, esta obra se puede fechar entre 1390 y 1410, teniendo en cuenta la indumentaria de los personajes, con la presencia de mangas anchas hasta el antebrazo ceñidas por botones (“mangas a fondón de cuba”) utilizadas hacia 1385, y otras características de ese tiempo. Aunque en un primer momento pudiésemos suponer que son mujeres, se trata de figuras masculinas, como Sánchez Trujillano ya ha señalado⁵⁵. Al repasar los versos de Gonzalo de Berceo sobre la vida de San Millán encontramos reflejadas en las estrofas 96 y 97 las dos escenas de las tablas, en cuyos versos se especifica que San Millán predicaba “con legos e con clérigos”. Lo que estos clérigos llevan en la cabeza podría tratarse de capirote, prenda masculina que usaron también las mujeres a partir del siglo XIV durante un corto espacio de tiempo y que dejaron de usar en el siglo siguiente.

5. CONCLUSIONES

Los tocados corniformes son representados en la Baja Edad Media como imágenes con significados religiosos o literarios caballerescos, y no pueden ser analizadas por tanto como mero reflejo de la realidad, por lo que para entenderlas han de ser analizadas como tales imágenes, mostrando su contexto formal, estilístico, iconográfico o social.

A la vista de los ejemplos de tocados corniformes aquí citados, podemos situar su origen en la Meseta norte peninsular en la segunda mitad del siglo XIV, extendiéndose su uso en la Baja Edad Media en una amplia área entre Galicia y Aragón, teniendo sus ejemplos más extremos en Mondoñedo y en el Bearne, pero su centro parece estar en el área burgalesa. Coincide este desarrollo con el cambio general producido en el vestido desde mediados de dicho siglo, con la aparición de la moda, la clara diferenciación del vestido masculino y femenino, y su uso muy evidente por la nobleza para representar su estatus.

Las imágenes encontradas proceden en primer lugar de talleres de pintura sobre alfarjes en el área burgalesa, y después hay obras tanto en pintura como en escultura de artífices procedentes de Flandes y Francia (Juan de Malinas, Nicolás Francés, Felipe Bigarny), o de talleres dirigidos por ellos, o bien de españoles (Pedro Berruguete y otros anónimos como el “Maestro de Mondoñedo” o el “Maestro de Langa”, quizá Martín del Cano). Una fuente de información la constituyen los relatos de viajeros a Santiago de Com-

55 SÁNCHEZ TRUJILLANO, María Teresa, “Estudio ambiental de las Tablas de San Millán, indumentaria”, en *Segundo coloquio sobre Historia de La Rioja*, Logroño, Colegio Universitario de La Rioja, 1986, v. III, p. 83. Agradecemos a Consuelo Sanz de Bremond que nos haya llamado la atención sobre este tema. De esta autora véase el blog “El capirote, chaperón, capirón (1)”, <http://opusincertumhispanicus.blogspot.com/>

postela, procedentes de Alemania, Flandes o Francia y de los cronistas que acompañaron a los viajeros regios, en su camino entre Inglaterra y Flandes y los puertos del norte peninsular.

Estos tocados fueron estudiados por vez primera por autores franceses (Ducéré) y españoles (Villaamil) en la segunda mitad del siglo XIX; y después a principios del siglo XX por eruditos, escritores e investigadores vascos en lo relativo al territorio vasco-navarro (Manso de Zúñiga, Gárate Arriola, Caro Baroja, etc.)⁵⁶, y a partir de 1970 por autores asturianos, cántabros y castellanos (Nieves de Hoyos, Gustavo Cotera, José Luis Casado, etc.). Pero su atención se dirigió sobre todo a los siglos XVI y XVII en la cornisa cantábrica.

Mucho se ha especulado en torno a su origen, existiendo un debate al respecto. La teoría de su procedencia del Henin vendría reforzada por la rápida expansión del arte y los artistas flamencos a lo largo de las principales vías de comunicación de la época y podría explicarse como una reinterpretación local del tocado borgoñón, aunque como señalase en su momento Gonzalo Manso de Zúñiga, difería de éste en cuanto a su estructura y forma, siendo el uno rígido y el otro más curvo. Existieron anteriormente en la Península tocados altos en la Hispania antigua como ya reseñó Julio Caro Baroja, pero lo suficientemente alejados en el tiempo para que no tuviesen influencia en el Medievo hispánico, en el cual hubo también tocados altos como se aprecia en el Códice Emilianense que se conserva en la biblioteca del Monasterio de San Lorenzo del Escorial. Las fuentes de la época hablan de una influencia pagana, como se deduce del relato recogido por el cronista flamenco Laurent Vital en Ribadesella en 1517, y de un significado fálico, como se señaló en el siglo XVI, y como modernamente se ha incorporado al debate. Se observa la casi total ausencia de testimonios y opiniones de los naturales, frente a los viajeros externos, y especialmente de las mujeres que los usaron, lo que nos lleva a la conclusión de que no sabemos realmente el significado que éstos les atribuyeron más allá de la distinción entre casadas y solteras y un símbolo de estatus social que parece relacionar el tocado corniforme con una clase social elevada, de tal modo que cuanto más alto era el tocado, denotaba mayor riqueza económica. No obstante, algunos testimonios del siglo XV permiten decir que en esta época el tocado corniforme podría ya haberse popularizado.

Ya en el siglo XVI aparecen las primeras colecciones de dibujos de trajes coincidiendo con la subida al trono de Carlos I. Estos álbumes consistían en recopilaciones sobre la ropa y costumbres a través de imágenes de Europa, Asia, África y América, y cambiarán el modo en que aparecen los vestidos,

56 Además de la bibliografía ya citada, GARMENDIA GOYETCHE, Pedro, "Trajes vascos del siglo XVI", *Revista internacional de los estudios vascos*, 25/3 (1934), pp. 521-522; 26/1 (1935), pp. 153-154; 27/1 (1936), pp. 128-129.

ya no en un contexto religioso o literario sino como muestrario de la diversidad de las diferentes culturas. El emperador Carlos auspició la creación de estos álbumes de trajes vinculados a la corte de los Habsburgo, a través de Christof Weiditz (h. 1500-1559), autor de su *Trachtenbuch* en 1529, y de Christoph Von Sternsee (h. 1549), capitán de la Guardia Alemana de Carlos V y autor de su *Costume Album* (h. 1549). Incluso hubo un coleccionista francés, François Roger de Gaignieres (1642-1715) que recopiló diversos álbumes de dibujos de trajes, contribuyendo a su difusión, incrementada cuando estos dibujos fueron llevados en muchos casos al grabado, adquiriendo una difusión hasta entonces desconocida⁵⁷.

BIBLIOGRAFÍA

- ALCOLEA, Santiago, *Soria y su provincia*, Barcelona, Aries, 1964.
- ANGUIANO, fray Matheo de, *Compendio historial de la Provincia de La Rioja, de sus Santos, y milagrosos Santuarios*, Madrid, Antonio González de Reyes, 1704; (ed. MOYA VALGAÑÓN, José Gabriel (intr.), Logroño, Consejería de Educación, Cultura y Deportes, 1985).
- BARANDA, Nieves, “Los problemas de la historia medieval de Flores y Blancaflor”, *DICENDA, Cuadernos de Filología Hispánica*, 10 (1991-92), pp. 21-39; disponible: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/los-problemas-de-la-historia-medieval-de-flores-y-blancaflor/>
- BARRÓN GARCÍA, Aurelio Á., “La obra de Felipe Bigarny en Haro: a propósito de dos imágenes inéditas del retablo de Santo Tomás de Haro (La Rioja)”, *Artigrama*, 31 (2016), pp. 347-359; disponible: <https://www.unizar.es/artigrama/pdf/31/3varia/03.pdf>
- BOND, Katherine Louise, *Costume Albums in Charles V's Habsburg Empire (1528-1549)*, Tesis Doctoral, University of Cambridge, 2017; disponible: <https://www.repository.cam.ac.uk/handle/1810/277715>
- BRAUN, Georg y HOGENBERG, Franz, *Civitates Orbis Terrarum*, Colonia, Apud Auctores, 1572-1618; disponible: https://bvpb.mcu.es/es/catalogo_imagenes/grupo.do?path=162633
- CALZADA TOLEDANO, Juan José, *Escultura Gótica Monumental en la provincia de Burgos. Iconografía 1400-1530*, Burgos, Diputación Provincial, 2006.
- CAMÓN AZNAR, José, *Pintura del siglo XVI*, Summa Artis, v. XXIV, Madrid, Espasa Calpe, 1970.
- CAPDEVILA, Miguel, *Iconografía de Santa Lucía*, Masnou (Barcelona), Laboratorios

57 VICO, Enea, *Diversarum Gentium nostrae aetatis habitus*, Venecia, 1557; reed., Ferdinandus Bertelli Arreis, 1569; DESPREZ, François, *Recueil de la diversité des habits, qui sont de present en usage, tant es pays d'Europe, Asie, Afrique, & Isles sauvages. Le tout fait apres le naturel*, París, Richard Breton, 1567; VECCELLIO, Cesare, *Degli habiti antichi et moderni di diversi parti del mondo*, Venecia, Damiano Zenaro, 1590; reed. *Habiti antichi et moderni di tutto il mondo*, Venecia, Giovanni Bernardo Sessa, 1598; BRAUN, Georg y HOGENBERG, Franz, *Civitates Orbis Terrarum*, Colonia, Apud Auctores, 1572-1618.

- del Norte de España, 1949.
- CARDONA JIMÉNEZ, Verónica, *La pintura gótica en la Villa de Ágreda (siglo XV)*, Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo, 2006.
- CARO BAROJA, Julio, *Los pueblos de España. Ensayo de etnología*, Barcelona, Barna, 1946.
- CASO, Francisco de, *La Catedral de Oviedo*, v. 1, Oviedo, Nobel, 1999.
- CONCEJO DÍEZ, María Luisa, *El arte mudéjar en Burgos y su provincia*, Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1999; disponible: <http://webs.ucm.es/BUCM/tesis/19972000/H/0/H0039801.pdf>
- COTERA, Gustavo, *El traje en Cantabria*, Santander, Cantabria, 1999.
- DESPREZ, François, *Recueil de la diversité des habits, qui sont de present en usage, tant es pays d'Europe, Asie, Afrique, & Isles sauvages. Le tout fait apres le naturel*, París, Richard Breton, 1567; disponible: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k87071655/f1.item> y <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/348625>
- DOCAMPO ÁLVAREZ, Pilar, MARTÍNEZ OSENDE, Javier y VILLAR VIDAL, José Antonio, "La versión C del Fisiólogo. 'El Codex Bongarsianus 318' de Berna", *Medievalismo*, 10 (2000), pp. 27-68; disponible: <https://revistas.um.es/medievalismo/article/view/51801>
- DOCAMPO ÁLVAREZ, Pilar y VILLAR VIDAL, José Antonio, "El Fisiólogo latino: versión B: 2. Traducción y comentarios", *Revista de Literatura Medieval*, 15 (2003), pp. 107-157; disponible: <https://ebuah.uah.es/dspace/handle/10017/5436>
- DUCÉRE, Etienne-Edouard, "Les noms d'étoffes et de vêtements en Basque", *Revue de la linguistique et de philologie comparée*, 28 (15 abril 1883), pp. 1-43; disponible: <http://gordailu.bilketa.eus/notice.php?q=id:543726>
- DUCÉRE, Etienne-Edouard, "La bourgeoisie bayonnaise sous l'Ancien Régime (mœurs, usages et costumes)", *Bulletin de la Société des Sciences, Lettres et Arts de Pau*, II Serie/18 (1889), pp. 89-247; disponible: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k342708?rk=21459;2>
- FABIÉ, Antonio María (ed.), *Viajes por España, de Jorge de Eingen, del Barón de Rosmithal de Blatna, de Francisco Guicciardini y de Andrés Navajero, traducida, anotada y con una introducción por Don Antonio María Fabié, de la Academia de la Historia*, Madrid, Librería de los Bibliófilos Fernando Fé, 1879; disponible: <http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/es/consulta/registro.cmd?id=1000475>
- FERNÁNDEZ GUTIERRI, Gausón, *El traje asturiano o traje del país*, Oviedo, Caja Astur, 2007.
- FURNIVALL, Frederick James (ed.), *The fyrst boke of the introduction of knowledge made by Andrew Borde, of physycke doctor. A compendyou regyment, or, A dyetary of helth made in Mountpyllier*, Londres, N. Trübner & Co., 1870. Eds. modernas: Hanserbooks, Nordstedt, 2017; y Maroussi, Alpha Editions, 2019; disponible: <https://wellcomecollection.org/works/hxbxustk>
- GACHARD, Louis Prosper y PIOT, Charles, *Collection des voyages des souverains des Pays-Bas*. Tomo III, Bruselas, F. Hayez, 1881; disponible: https://books.google.es/books/about/Collection_des_voyages_des_souverains_de.html?id=u4x-DAAAAYAAJ&redir_esc=y
- GÁRATE ARRIOLA, Justo, "Ensayo sobre el tocado corniforme", *Revista de Estudios*

- Vascos*, 1/2 (marzo-abril 1947), pp. 231-243; disponible: <https://w390w.gipuzkoa.net/WAS/CORP/DBKVisorBibliotecaWEB/visor.do?ver&amicus=41841>
- GARCÍA FELGUERA, María de los Santos (coord.), *Pedro Berruguete*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1985.
- GARCÍA MERCADAL, José, *Viajes de extranjeros por España y Portugal desde los tiempos más remotos hasta fines del siglo XVI*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 1999.
- GARMENDIA GOYETCHE, Pedro, "Trajes vascos del siglo XVI", *Revista internacional de los estudios vascos*, 25/2 (1934), pp. 274-282; 25/3 (1934), pp. 521-524; 26/1 (1935), pp. 151-154; 27/1 (1936), pp. 128-133; disponible: <http://www.eusko-ikaskuntza.eus/PDFAnlt/riev/25/25274282.pdf>; <http://www.eusko-ikaskuntza.eus/PDFAnlt/riev/25/25521524.pdf>; <http://www.eusko-ikaskuntza.eus/PDFAnlt/riev/26/26151154.pdf>; y <http://www.eusko-ikaskuntza.eus/PDFAnlt/riev/27/27126133.pdf>
- GAVEL, Henri, "Un pelerin de Saint-Jacques au Pays Basque a la fin du XVe siècle", en VV.AA., *Cómo han sido y cómo son los vascos. Izakera ta jazkera. Carácter e indumentaria*, San Sebastián, Auñamendi, 1975, v. II, pp. 239-272.
- GAYANGOS DE RIAÑO, Emilia, *Viaje de España por un anónimo: 1446-8, Traducido directamente del Alemán por E.G.R.*, Madrid [s.n.], Tipo-litografía de V. Faure, 1883; disponible: <https://data.historicaltexts.jisc.ac.uk/view?pubId=bl-003455134>
- GIESE, Wilhelm, *Contribución al estudio del problema del antiguo tocado corniforme de las mujeres vascas: Homenaje a D. Julio de Urquijo*, Hamburgo, Paul Evert, 1937.
- GÓMEZ GÓMEZ, Agustín, "La techumbre mudéjar de Sinovas", *Biblioteca. Estudio e Investigación*, 17 (2002), pp. 71-90; disponible: <https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/162609>
- GONZÁLEZ DE TEXADA, Joseph, *Historia de Santo Domingo de la Calzada, Abrahan de la Rioja*, Madrid, Viuda de Melchor Álvarez, 1702; disponible: <https://bvpb.mcu.es/es/consulta/registro.do?id=411669>
- GONZÁLEZ MUELA, Joaquín (ed.), *Libro del caballero Zifar*, Madrid, Editorial Castalia, 1982.
- GROOTE, Eberhard von, *Die Pilgerfahrt der Ritters Arnold von Harff von Cöln durch Italien, Syrien, Aegypten, Arabien, Aethiopien, Nubien, Palästina, die Türkei, Frankreich und Spanien, wie er sie in den Jahren 1496-1499*, Colonia, J. M. Heberle, 1860; disponible: http://wpd.ugr.es/~hum138/textos/europeos/arnold_1860.pdf y <https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb10466975?page=285>
- HARFF, Arnold von, *Die pilgerfahrt des ritters Arnold von Harff von Cöln*, Oxford, Bodleian Library, MS, Bodleian 972, f. 144v; disponible: <https://digital.bodleian.ox.ac.uk/objects/9eb27b9a-6d1b-40b3-97db-fda64e5a2ab9/>
- HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, José, *Historia de Ágreda*, Tarazona, Félix Meléndez, 1911.
- JUAN LOVERA, Carmen, "El alfarje del Buen Amor", en TORO CEBALLOS, Francisco y GODINAS, Laurette (coord.), *Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, y el Libro de buen amor. III Congreso Internacional Congreso homenaje a Jacques Joset*; disponible: https://cvc.cervantes.es/literatura/arcipreste_hita/03/juan.htm
- KUGLER, Katrena Swope, *Bridging Heaven and Spain; The Virgin of Mercy from the Late Medieval period to the Age of exploration*, Tesis Doctoral, University of Ore-

- gon, 2013; disponible: https://scholarsbank.uoregon.edu/xmlui/bitstream/handle/1794/13246/Kugler_oregon_0171N_10671.pdf
- LACARRA DUCAY, María del Carmen, "Retablo de San Juan Evangelista", en *La Ciudad de Seis Pisos. Las Edades del Hombre. El Burgo de Osma. Soria. 1997*, Madrid, Fundación "Las Edades del Hombre", 1997.
- LAÍNEZ ALCALÁ, Rafael, *Pedro Berruguete, pintor de Castilla*, Madrid, Espasa Calpe, 1935.
- MANSO DE ZÚÑIGA, Gonzalo, "Tocados medievales", *Boletín de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País*, 7/4 (1951), pp. 505-510; disponible: <https://www.rsbap.org/ojs/index.php/boletin/article/view/2543/2410>
- Leyenda de los Santos que vulgarmente Flos Santorum llaman*, Toledo, Iuan Ferrer, 1554; disponible: <https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb10811748?q=%28Flos+santorum%29&page=314,315>
- MAÑAS BALLESTÍN, Fabián, "Pintura gótica en el Campo Romanos. IV. El retablo mayor de la iglesia de Langa del Castillo", *Zaragoza*, 26 (sept. 1981), pp. 24-26.
- MAÑAS BALLESTÍN, Fabián, "Las artes en época medieval", en *Comarca del Campo de Daroca*, Zaragoza, Departamento de Presidencia y Relaciones, 2003, pp. 139-184; disponible: http://institucional.comarcadedaroca.com/sites/default/files/archivos/Bloque_III._Las_Artes._1._Las_Artes_en_epoca_medieval.pdf
- MARINEO SICULO, Lucio, *De las cosas memorables de España*, Alcalá de Henares, Juan de Brocar, 1539; disponible: <https://bvpb.mcu.es/es/consulta/registro.do?id=404344>
- MATEO GÓMEZ, Isabel, *Temas profanos en la escultura gótica española. Las sillerías de coro*, Madrid, Instituto Diego Velázquez, 1979.
- MATEO GÓMEZ, Isabel, "El artesonado del claustro del monasterio de Silos", en IBÁÑEZ PÉREZ, Alberto Carlos (dir.), *Silos. Un milenio. Actas del Congreso Internacional sobre la abadía de Sto. Domingo de Silos*, Burgos, Universidad de Burgos-Abadía de Silos, 2003, v. IV, pp. 255-296.
- MOREAU, Sébastien, "La Prinse et délivrance du Roy, venue de la Roynne, seur aignée de l'empereur et recouvrement des Enfants de France, 1526-1530", en CIMBER, Louis y DANJOU, Félix, *Archives curieuses de l'Histoire de France*, 2ª serie, T. 1, Paris, Beauveais, 1835, pp. 251-451; disponible: https://numelyo.bm-lyon.fr/f_view/BML:BML_00GOO0100137001102919474#
- ORTEGO Y FRÍAS, Teógenes, *Ágreda, bastión de Castilla hacia Aragón*, Soria, Caja de Ahorros y Préstamos de la Provincia de Soria, 1980.
- PEÑA GARCÍA, Manuel, *Ágreda: Santa María de los Milagros. Libro del peregrino*, Soria, Unión Gráfica, 1979.
- PÉREZ DE URBEL, fray Justo, *El claustro de Silos*, Burgos, Institución Fernán González, 1975.
- POLANCO MELERO, Carlos, "Un destello arquitectónico del siglo XIV: la capilla de Santa Catalina, antigua sala capitular de la Catedral de Burgos", *Ars Bilduma*, 11 (2021), pp. 171-193; disponible: https://ojs.ehu.eus/index.php/ars_bilduma/article/view/22521
- POST, Chandler Rathfon, *A History of Spanish painting, v. IV, part I, The Hispano-Flemish style in North-Western Spain*, Cambridge Mass., Harvard University Press,

- 1933, Kraus reprint CO, New York, 1970.
- POST, Chandler Rathfon, *A History of Spanish painting, v. VII, part II, The Catalan School in the Late Middle Ages*, Cambridge, Mass. Harvard University Press, 1938.
- POST, Chandler Rathfon, *A History of Spanish painting, v. VIII, The Aragonese school in the Late Middle Ages*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1941.
- POST, Chandler Rathfon, *A History of Spanish painting, v. IX, The Beginning of the Renaissance in Castile and Leon*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1947.
- REBOLLO GUTIÉRREZ, Carmen, "Maese Nicolás Francés: su obra y estilo, estado de la cuestión" en *De Arte: Revista de Historia del Arte*, 6 (2007), pp. 107-130; disponible: <http://revpubli.unileon.es/ojs/index.php/dearte/article/view/1529>
- SÁNCHEZ AMEIJERAS, Rocío, "History and Stories of Love and Conversion in Fourteenth-Century Burgos", *Hispanic Research Journal*, 13/5 (2012), pp. 449-467; disponible: <https://doi.org/10.1179/1468273712Z.00000000028>
- SÁNCHEZ TRUJILLANO, María Teresa. "Estudio ambiental de las Tablas de San Millán, indumentaria", en *Segundo coloquio sobre Historia de La Rioja*, V. III, Logroño, Colegio Universitario de La Rioja, 1986, pp. 73-83; disponible: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/555482.pdf>
- SIGÜENZA PELARDA, Cristina, "La moda femenina a finales de la Edad Media, espejo de sensibilidad. Costumbres indumentarias de las mujeres a través de las artes plásticas del gótico en La Rioja", *Berceo*, 147 (2004), pp. 229-252; disponible: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/1387377.pdf>
- SILVA MAROTO, Pilar, *Pedro Berruguete*, Valladolid, Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, 1998.
- SILVA MAROTO, Pilar (com.), *Pedro Berruguete. El primer pintor renacentista de la Corona de Castilla*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 2003.
- TARACENA, Blas y TUDELA, José, *Guía artística de Soria y su provincia*, Madrid, Eosgraf, 1973, (1ª ed., Soria, Hera, 1928).
- TEIJEIRA PABLOS, María Dolores, "La última escultura gótica. Las obras del siglo XV", en YARZA, Joaquín, HERRÁEZ, María Victoria y BOTO, Gerardo, eds., *La Catedral de León en la Edad Media. Actas del Congreso Internacional*, León, Universidad de León, 2004, pp. 381-397; disponible: <https://buleria.unileon.es/handle/10612/11133>
- TEIJEIRA PABLOS, María Dolores y BOURNIORT, Jeanne, "Les stalles du groupe de León. Typologie et programme iconographique dans la sculpture gothique tardive espagnole", *Revue de l'art*, 114/1 (1996), pp. 57-62; disponible: https://www.academia.edu/3985787/Les_stalles_du_groupe_de_L%C3%A9on_Typologie_et_programme_iconographique_dans_la_sculpture_gothique_tardive_espagnole
- TILLAC, Pablo (Jean Paul), "Survivance du costume ibérique chez les basques actuels". *Bulletin de la Société des Sciences, Lettres, Arts et d'Etudes de Bayonne*, s/n (1924), pp. 190-206.
- TORMO MONZÓ, Elías, "La pintura aragonesa cuatrocentista", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 17/2 (1909), pp. 125-134.
- VAQUERO Mercedes, "Materia carolingia y motivos folklóricos en Flores y Blancaflor y el romance de Gerineldos", ALEMANY, Rafael, MARTOS, Josep Lluís y

- MANZARO, Josep Miquel (eds.), *Actes del X Congrés Internacional de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval*, Alicante, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, 2005, v. III, pp. 1559-1574; disponible: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=497884>
- VÁZQUEZ DE PARGA, Luis, LACARRA, José María y URÍA RIU, Juan, *Las peregrinaciones a Santiago de Compostela*, Madrid, Escuela de Estudios Medievales, 1948.
- VECELLIO, Cesare, *Degli habiti antichi et moderni di diversi parti del mondo*, Venecia, Damiano Zenaro, 1590; disponible: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bt-v1b8446755d.r=vecellio%20cesare>
- VECELLIO, Cesare, *Habiti antichi et moderni di tutto il mondo*, Venecia, Giovanni Bernardo Sessa, 1598; disponible: <https://books.google.it/books?id=3OhVAAAAcAAJ&pg=PR2&dq=Habiti+antichi+et+moderni+di+tutto+il+mundo&hl=it&sa=X&ved=0ahUKEwIU6qSUnLnKAhWEICwKHR5TBUMQ6AEIJjAB#v=onepage&q=Habiti%20antichi%20et%20moderni%20di%20tutto%20il%20mundo&f=false>
- VEGA, fray Luis de la, *Historia de la vida y milagros de Santo Domingo de la Calzada*, Burgos, Juan Bautista Varesio, 1606; disponible: <https://digibug.ugr.es/handle/10481/38717>
- VEYRIN, Philippe, "A propos du turban corniforme", *Boletín de la Real Sociedad Vascongada de los Amigos del País*, 6/2 (1950), pp. 151-154.
- VICO, Enea, *Diversarum Gentium nostrae aetatis habitus*, Venecia, 1557; disponible: <https://www.rijksmuseum.nl/en/search/objects?set=BI-1933-996#/BI-1933-996,0>
- VILLAAMIL Y CASTRO, José, *La catedral de Mondoñedo, su historia y descripción, sus pinturas murales, accesorios, mobiliario, bronce y orfebrería, vestiduras y ropas sagradas*, Madrid, Manuel Galiano, 1865. Reed. corregida y aumentada, con introducción de YZQUIERDO PERRÍN, Ramón, en *Estudios Mindonienses*, 25 (2009), pp. 129-175; disponible: https://docs.wixstatic.com/ugd/4dc129_70b707bd9a754c259930affbe6bfaba7.pdf
- VILLAAMIL Y CASTRO, José, "Pinturas murales de la catedral de Mondoñedo", *Museo Español de Antigüedades*, 1 (1872), pp. 219-233; disponible: https://prensahistorica.mcu.es/es/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1007638320
- VORÁGINE, Santiago de la, *La leyenda dorada*, Madrid, Alianza, 1982.
- YARZA LUACES, Joaquín, "Artes del color en el siglo XV en la catedral de León", en YARZA, Joaquín, HERRÁEZ, María Victoria y BOTO, Gerardo (eds.), *La Catedral de León en la Edad Media. Actas del Congreso Internacional*, León, Universidad de León, 2004, pp. 399-431; disponible: <http://hdl.handle.net/10612/7016>
- YOUNG, Eric, "A rediscovered painting by Pedro Berruguete and its companion panels", *The Art Bulletin*, 57/4 (diciembre 1975), pp. 473-475; <https://doi.org/10.2307/3049431>
- ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José, "Con otros ojos. La promoción nobiliaria femenina en la ribera burgalesa del Duero. Siglos XVI y XVII", *Biblioteca: Estudio e investigación*, 28 (2013), pp. 261-298; disponible: <https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/388281>

El mal de los ardientes en las Cantigas de Santa María

The evil of the burning ones in the Cantigas de Santa María

José Ramón de MIGUEL SESMERO

Universidad de Cantabria

Facultad de Medicina

migueljr@unican.es

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4182-2003>

Fecha de envío: 2/07/2021. Aceptado: 14/10/2021

Referencia: *Santander. Estudios de Patrimonio*, 4 (2021), pp. 245-278.

DOI: <https://doi.org/10.22429/Euc2021.sep.04.09>

ISSN 2605-4450 (ed. impresa) / ISSN 2605-5317 (digital)



Resumen: El objetivo de este trabajo es investigar las referencias sobre el mal de los ardientes en las Cantigas de Santa María para conocer su denominación, la procedencia geográfica de los enfermos, las causas atribuidas, los síntomas y los signos que presentaban y su posible curación, interpretando estos últimos aspectos, desde el punto de vista médico.

Palabras clave: mal de los ardientes; fuego salvaje; fuego de San Marcial; fuego de San Antonio; ergotismo; Edad Media; Cantigas de Santa María, medicina medieval.

Abstract: The objective of this work is to investigate the references on the evil of the burning ones in the Cantigas de Santa María, in order to know its denomination, the geographical origin of the patients, the attributed causes, the symptoms, the signs that presented and their possible cure, interpreting these last aspects from the medical point of view.

Keywords: Evil of the burning; wild fire; fire of San Marcial; fire of San Antonio; ergotism; Middle Ages; Cantigas de Santa María, medieval medicine.

“En apenas una noche los miembros eran devorados por esta terrible combustión y arrancados del cuerpo”

Raoul Glaber, *Epidemia en Borgoña*, 997¹

“Y era de tal naturaleza aquel mal, como he sabido, que primero les tomaba un frío y después se quemaban peor que con fuego...los miembros se les caían, y de ninguna manera podían comer ni dormir, ni sostenerse sobre los pies y antes preferían ser muertos que sufrir tal descomunal dolor”

Alfonso X, *Cantiga de Santa María* 91²

1 MITRE FERNÁNDEZ, Emilio, “Sobre algunos males de la sociedad Medieval”, en MITRE FERNÁNDEZ, Emilio, *Fantasmas de la Sociedad Medieval. Enfermedad. Peste. Muerte*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2004, p. 56.

2 Traducción de FILGUEIRA VALVERDE, José, *Cantigas de Santa María*, Madrid, Castalia,

1. INTRODUCCIÓN

Las Cantigas de Santa María [en adelante, CSM], obra coordinada por el rey Alfonso X, son una joya de nuestro patrimonio y en palabras de Menéndez Pelayo, representan “la Biblia estética del siglo XIII”³. Incluyen interesantes y demostrativas miniaturas que son una ventana a la Edad Media, así como una fuente inagotable de conocimiento sobre las costumbres de esa época⁴. Expresan la devoción hacia Santa María y describen sus milagros. En este sentido en las Cantigas se reúnen milagros con intención doctrinal que son recogidos de diversas regiones de la cristiandad⁵. Desde la perspectiva médica se citan y describen algunas enfermedades lo que permite obtener, con las preceptivas cautelas, pues no es un texto de medicina, una aproximación al conocimiento de su salud.

Los inquietantes textos con lo que se inicia esta introducción expresan las características médicas del mal de los ardientes, una atroz y espectacular enfermedad que aterrorizó a la población en la Edad Media. Se la ha considerado una enfermedad emblemática de la Edad Media y, aparte de la peste negra, representa la segunda más importante epidemia de aquella época⁶. El mal de los ardientes⁷ o fuego salvaje, así como otras dolencias⁸ como la peste, la lepra o el paludismo y las complicaciones vinculadas al proceso repro-

Odres nuevos, 1985, pp. 160-161. Texto en galaico portugués en METTMANN, Walter (ed.), *Cantigas de Santa María, Alfonso X el Sabio*, Madrid, Castalia, 1988, vol. I, pp. 282-284. Con anterioridad publicadas en cuatro volúmenes de 1959 a 1972 por Biblioteca Xeral da Universidade de Coimbra. En 1981 fueron reeditadas en Vigo por Edicións Xerais de Galicia en dos tomos.

3 METTMANN, Walter (ed.), *Cantigas de Santa María ...*, p.7.

4 SOLALINDE, Antonio G., (ed.), “Cantigas de Santa María”, *Antología de Alfonso X El Sabio*, Madrid, Espasa-Calpe, 1980, p. 23.

5 ALFONSO X, *Cantigas*, MONTROYA, Jesús (ed.), Madrid, Cátedra, 2016, pp.37-38 y FILGUEIRA VALVERDE, José, *Cantigas de Santa María...*, pp. XI-LXIII.

6 SOUBRIE, Lucie, *De l'interprétation des signes d'une maladie en fonction des connaissances médicales au Moyen Âge: l'exemple du mal des ardents*, Montpellier, Medicine humaine et pathologie, 2020, Tesis doctoral, disponible: <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03137400/document>, y también DEVALETTE, Jacques; BARRIÈRE, Bernardette; COMET, Georges y CONTE, Patrice, *La peste de feu: le miracle des Ardents et l'ergotisme en Limousin au Moyen-âge*, Limoges, Archea, 1994, pp. 40-41.

7 Ver GOGLIN, Jean-Louis, “Glossaire”, en GOGLIN, Jean Louis, *Les misérables dans l'Occident médiéval*, Paris, Éditions du Seuil, 1976, p. 233.

8 ARQUIOLA, Elvira, “Las enfermedades en la Europa Medieval (y II)”, en ALBARRACÍN TEULÓN, Agustín (coord.), *Historia de la enfermedad*, Madrid, Saned, 1987, pp. 172-181. También LAÍN ENTRALGO, Pedro, *Historia de la Medicina*, Barcelona, Salvat, 1990, p.180, que cita a Bernardo de Gordon, (siglo XIII-XIV), pues en “*Lilium Medicinæ*” consideraba ciertas enfermedades como contagiosas: *febris acuta* (fiebres pestilenciales), *ptisis*, *scabies* (sarna), epilepsia, *ignis sacer* (ergotismo), anthrax (carbunco), conjuntivitis y lepra.

ductivo (embarazo y parto)⁹ asolaron pueblos y ciudades con importantes repercusiones demográficas agravadas por las guerras, los asedios y las hambrunas¹⁰.

Las personas con el mal de los ardientes referían vómitos, intensos dolores preferentemente en las extremidades, junto con “un fuego interior y misterioso, que quemaba la carne y desgajaba los miembros”¹¹. Después, los dedos de manos y pies se enrojecían y ennegrecían y más tarde, por un proceso de necrosis y gangrena, se desprendían¹². Los enfermos eran denominados desmembrados, y quedaban con severas mutilaciones. Algunas personas morían rápidamente con terribles dolores abdominales¹³. Además, podían presentar cuadros convulsivos y alucinatorios, refiriendo extrañas visiones. Las mujeres gestantes podían abortar o tener otras graves complicaciones. En palabras de Henri Focillon “el mal de los ardientes que azota con mortal furor”, ocasionó un gran terror en torno al año mil, alimentándose así la psicología del miedo ante el inminente fin de los tiempos¹⁴, ya que estas enfermedades podían representar signos premonitorios¹⁵ y ser consideradas como “un castigo del cielo”¹⁶.

Esta enfermedad, que recibió también otras denominaciones, como *ignis sacer*, “fuego salvaje”, “fuego de San Marcial” y “fuego de San Antón”¹⁷ no es otra que el ergotismo, patología producida por la ingesta de diversas harinas, por lo general de centeno, y en menor proporción de otros cereales, procedentes de espigas contaminadas por un hongo, con preferencia el de-

9 LABARGE, Margaret Wade, “El molde de las mujeres medievales” en LABARGE, Margaret Wade, *La mujer en la Edad Media*, Madrid, Nerea, 1986, pp. 43-44.

10 ARRANZ GUZMÁN, Ana, “Enfermedades y pestes”, en MITRE, Emilio; AZCÁRATE, Pilar, y ARRANZ, Ana, *Catástrofes Medievales, Cuadernos historia 16*, 120 (1985), pp. 24-27. También, LE GOFF, Jacques, *La civilización del Occidente Medieval*, Barcelona, Paidós, 1999, p. 206.

11 MITRE FERNÁNDEZ, Emilio, “Sobre algunos males de la sociedad medieval...”, pp. 56-57.

12 La necrosis representa la lesión celular irreversible. MITCHELL, Richard, y COTRÁN, Ramzi, “Lesión, adaptación y muerte celular”, en KUMAR, Vinay; COTRAN, Ramzi y ROBBINS, Stanley, *Patología Humana ROBBINS*, Madrid, Elsevier España, 2004, pp. 24-25.

13 LAVAL, Enrique, “Sobre las epidemias del fuego de San Antonio”, *Revista Chilena de Infectología*, 21 (2004), p. 74.

14 FOCILLON, Henri, “El problema de los terrores” en FOCILLON, Henri, *El año mil*, Madrid, Alianza, 1987, pp. 89-90.

15 GOGLIN, Jean Louis, “*Les misérables dans l'Occident...*”, p. 218.

16 BATTIN, Jacques, “Le feu de Saint-Antoine ou ergotisme gangreneux et son iconographie médiévale”, *Histoire des Sciences Médicales*, 44/4 (2010), pp. 373-374.

17 Otras denominaciones fueron *ignis occultus*, *ignis gehennae*, *pestilentia igniaria*, fuego sagrado, *feu d'enfer*, *mortifer ardor*, *ardientibus* y fuego divino. También se denominó culebrilla, tal vez por la sensación de percibir movimiento de insectos caminando bajo la piel.

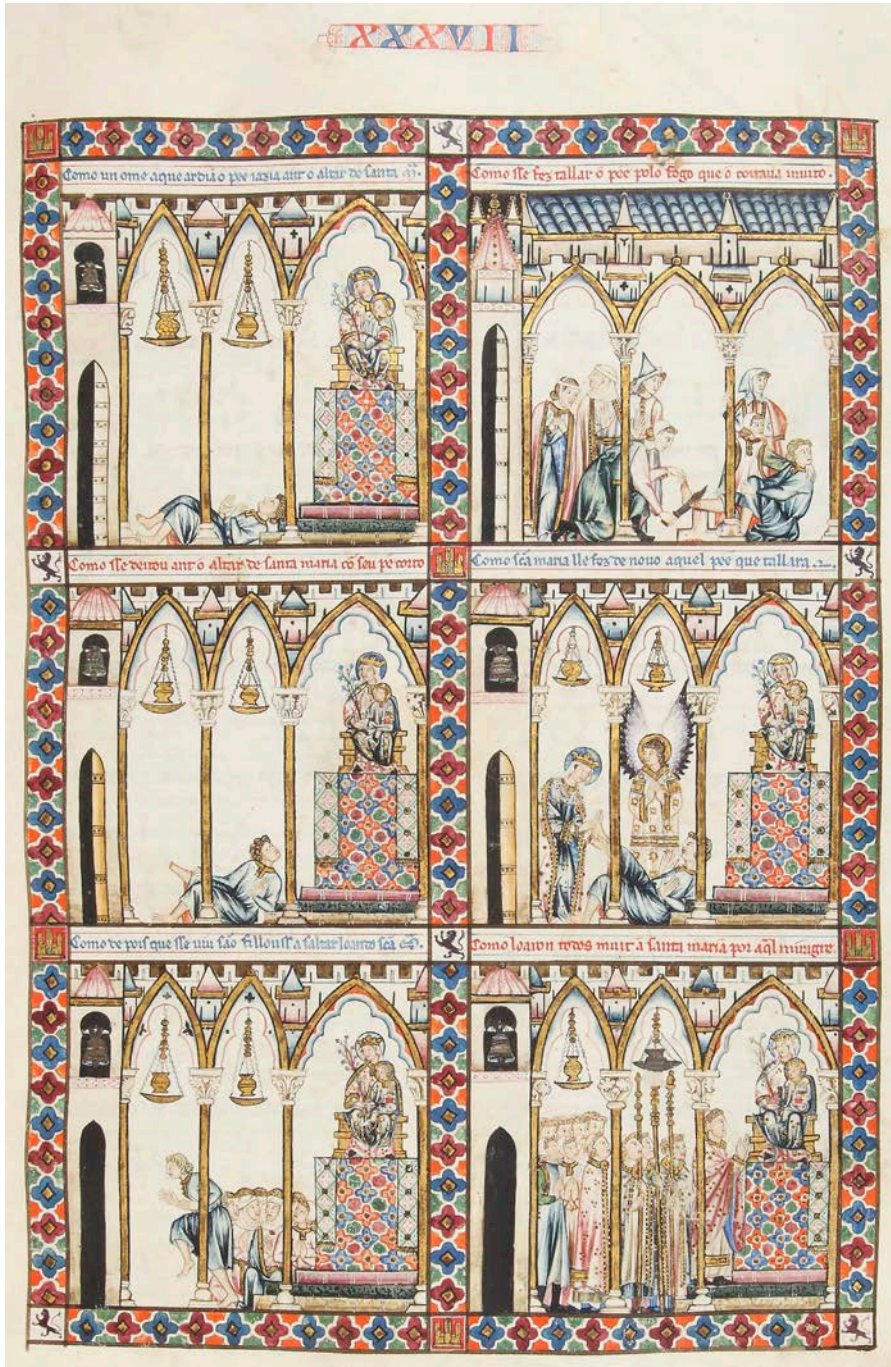


Fig. 1. Cantiga 37. Códice T-I-1, 56R. Patrimonio Nacional

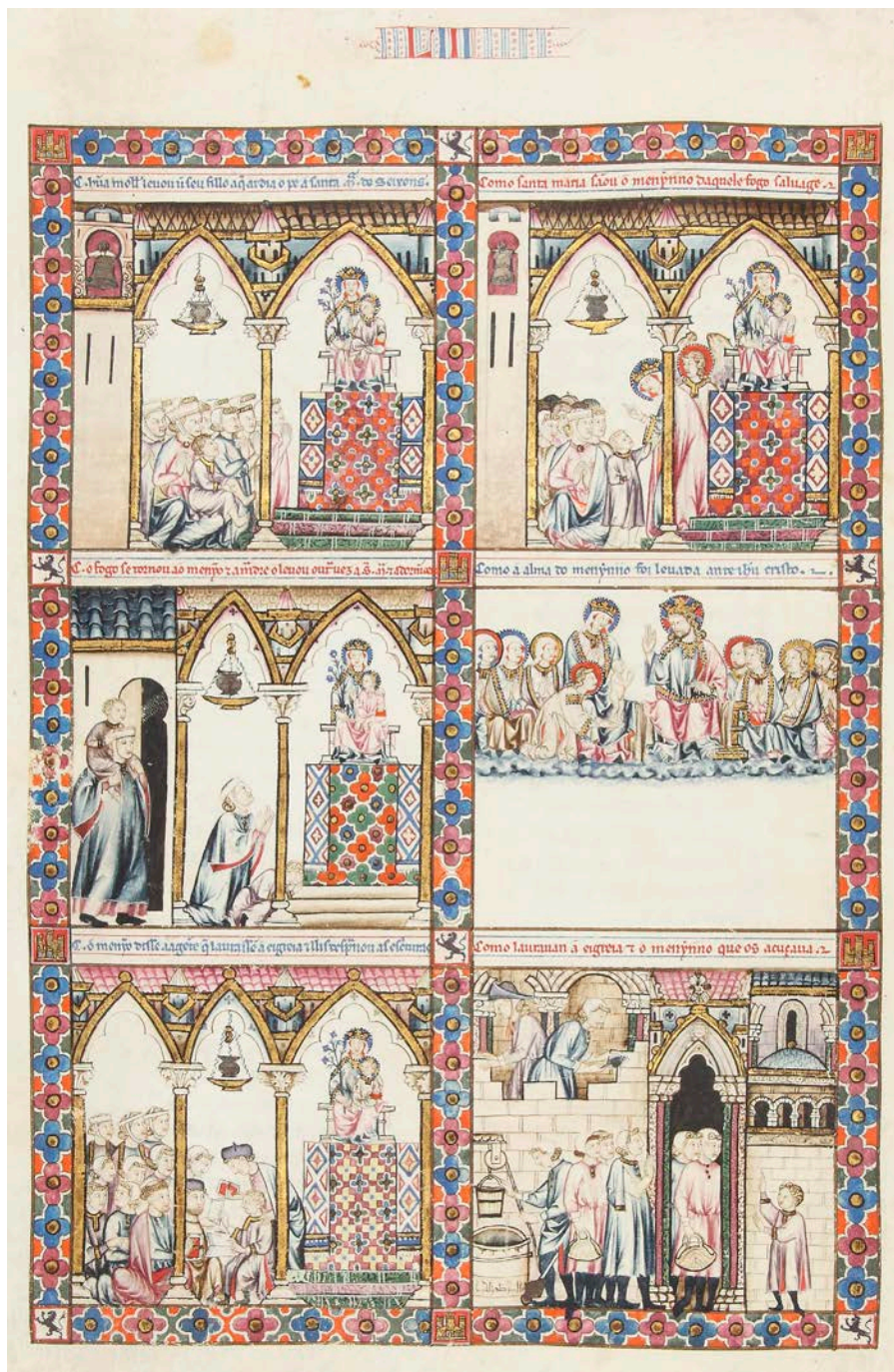


Fig. 2. Cantiga 53. Códice T-I-1, 78 V. Patrimonio Nacional

nominado "*claviceps purpurea*" que se encontraba en unas formaciones oscuras llamadas tizones, cornezuelos o ergot¹⁸.

El objetivo de este trabajo es conocer la información que tanto en el texto como en las miniaturas aportan las Cantigas de Santa María sobre esta enfermedad, con especial atención a su denominación, la procedencia geográfica de los casos relatados, las causas atribuidas, así como los síntomas, los signos y su curación, interpretando estos últimos aspectos desde el punto de vista médico.

2. MATERIAL Y MÉTODO

Para seleccionar el material de estudio se han utilizado algunas monografías y antologías publicadas sobre las Cantigas de Santa María, como las ediciones de Walter Mettmann¹⁹, Jesús Montoya²⁰, José Filgueira Valverde²¹, Antonio G. Solalinde²² y *The Oxford Cantigas de Santa Maria Database*²³. Se han seleccionado las Cantigas que hacen referencia a los términos fuego salvaje, fuego o fogo, fuego de San Marcial, pérdida de miembros y amputaciones. Las cantigas de Santa María seleccionadas son las de los números 19, 37, 53, 81, 91 y 134, así como la 259 que trata sobre la leyenda de la candela de Arras²⁴. Se incluyen las miniaturas que pueden indicar las características de la enfermedad y que se han solicitado a la Biblioteca del Real Monasterio de el Escorial. Pertenecen las miniaturas al código T-I-1, y corresponden a las Cantigas 37, 53, 81, 91 y 134 presentes en los folios 56R, 78V, 119R, 133R y 189R respectivamente.

Los datos obtenidos se cotejan con la bibliografía y los estrictamente nosológicos se intentarán interpretar desde el punto de vista médico, aunque en este sentido pueden existir algunas limitaciones, ya que las CSM son una obra religiosa escrita y explicada en sus textos y miniaturas con un propósito

18 ILLANA-ESTEBAN, Carlos, "El cornezuelo del centeno (I): Biología, Historia y Ergotismo", *Boletín de la Sociedad Micológica de Madrid*, [en adelante BSMM], Madrid, 32 (2008), pp. 293-297.

19 METTMANN, Walter (ed.), *Cantigas de Santa María...*, 3 volúmenes, 1988.

20 ALFONSO X, *Cantigas*, MONTOYA, Jesús (ed.)..., pp. 11-325.

21 FILGUEIRA VALVERDE, José, *Cantigas de Santa María...*, pp. 1-399.

22 SOLALINDE, Antonio G, (ed.), "Cantigas de Santa María", *Antología...*, pp. 23-63.

23 *The Oxford Cantigas de Santa Maria Database*, Center for the study of Cantigas de Santa María, Oxford, disponible: <http://csm.mml.ox.ac.uk/index.php?p=database> .

24 METTMANN, Walter, *Cantigas de Santa María*, Tomo II..., pp. 370-371. También Alfonso X. Biblioteca nazionale di Firenze. Banco Rari, 20, p. 55, disponible: <https://archive.org/details/s/b.-r.-20/page/57/mode/2up?form=MY01SV&OCID=MY01SV>

doctrinal²⁵. No se trata de un libro médico, pero incluye una amplia relación de enfermedades y situaciones de peligro²⁶, que puede permitir una somera aproximación al conocimiento sobre la salud y la patología de aquella época. Y en este aspecto se basa este trabajo. Por otra parte las diversas denominaciones otorgadas al ergotismo y el posible solapamiento de algunos síntomas y signos de otras enfermedades en ocasiones semejantes a la que nos ocupa, confieren una mayor dificultad interpretativa²⁷. A continuación se expone un breve resumen de las CSM seleccionadas:

CSM 19. *Esta é como Santa María fillou vingança dos tres cavaleiros que mataron seu êemigo ant' o seu altar.* (Esta es cómo Santa María tomó venganza de los tres caballeros que mataron a su enemigo ante el altar). Localidad de los hechos: Sicilia o Amfreville-sur-Iton (Normandía). Esta Cantiga narra cómo tres caballeros sufrieron la enfermedad comentada en todo el cuerpo. Ante Santa María se arrepintieron de sus culpas y pidieron un milagro. Esta historia está recogida por Gonzalo de Berceo en *Los Milagros de Nuestra Señora* (milagro XVII, La iglesia profanada)²⁸.

CSM 37. *Esta é como Santa María fez cobrar seu pee ao ome que o tallara con coyta de door.* (Esta es como Santa María hizo que recobrase su pie un hombre que se lo había cortado angustiado por el dolor). Localidad de los hechos: Viviers o Soissons (Francia). La Cantiga describe a un hombre afligido por el dolor y el ardor²⁹. Lo atormentaba su pie y pedía que se lo cortasen. Después de la amputación y aprovechando su sueño, se relata la curación obrada por Santa María. Los mismos hechos también fueron relatados por Gautier de Coincy y Gil de Zamora³⁰. (Fig. 1).

CSM 53. *Como Santa Maria guareceu o moço pegureiro que levaron a seixon e lle fez saber o testamento das escrituras, macar nunca leera.* (Esta es como Santa María sanó al mozo pastor que llevaron a Soissons y le hizo saber el Testamento de las Escrituras, aunque nunca había leído). Localidad: Soissons. La CSM relata la historia de un niño que tuvo la enfermedad “que se oye lla-

25 FILGUEIRA VALVERDE, José, *Cantigas de Santa María...*, p. XLIV.

26 Véase las referencias sobre enfermedades en FILGUEIRA VALVERDE, José, *Cantigas de Santa María...*, pp. LXI-LXII y ALFONSO X, *Cantigas*, MONTROYA, Jesús (ed.)...p. 40.

27 FOSCATI, Alessandra, *Ignis sacer. Una storia culturale del “fuoco sacro” dall’antichità al Settecento*, Firenze, Sismel Edizioni del Galluzzo, 2013, p. XV.

28 BERCEO, Gonzalo de, *Milagros de nuestra Señora*, BENITO DE LUCAS, Joaquín (ed.), Versión original y modernizada, Parets del Valles, Barcelona, Bruguera, 1980, pp. 118-119. También BERCEO, Gonzalo, de, *Milagros de nuestra Señora*, DEVOTO, Daniel (ed.), Fuenlabrada, Madrid, Castalia “Otres Nuevos”, 1980, pp. 76-80.

29 FILGUEIRA VALVERDE, José, *Cantigas de Santa María...*, pp. 74-75. En su traducción se habla de “aquel mal de la lepra”, pero el texto original se expresa “*ome coytao a que o pe ardia*”.

30 FILGUEIRA VALVERDE, José, *Cantigas de Santa María...*, p. 75.

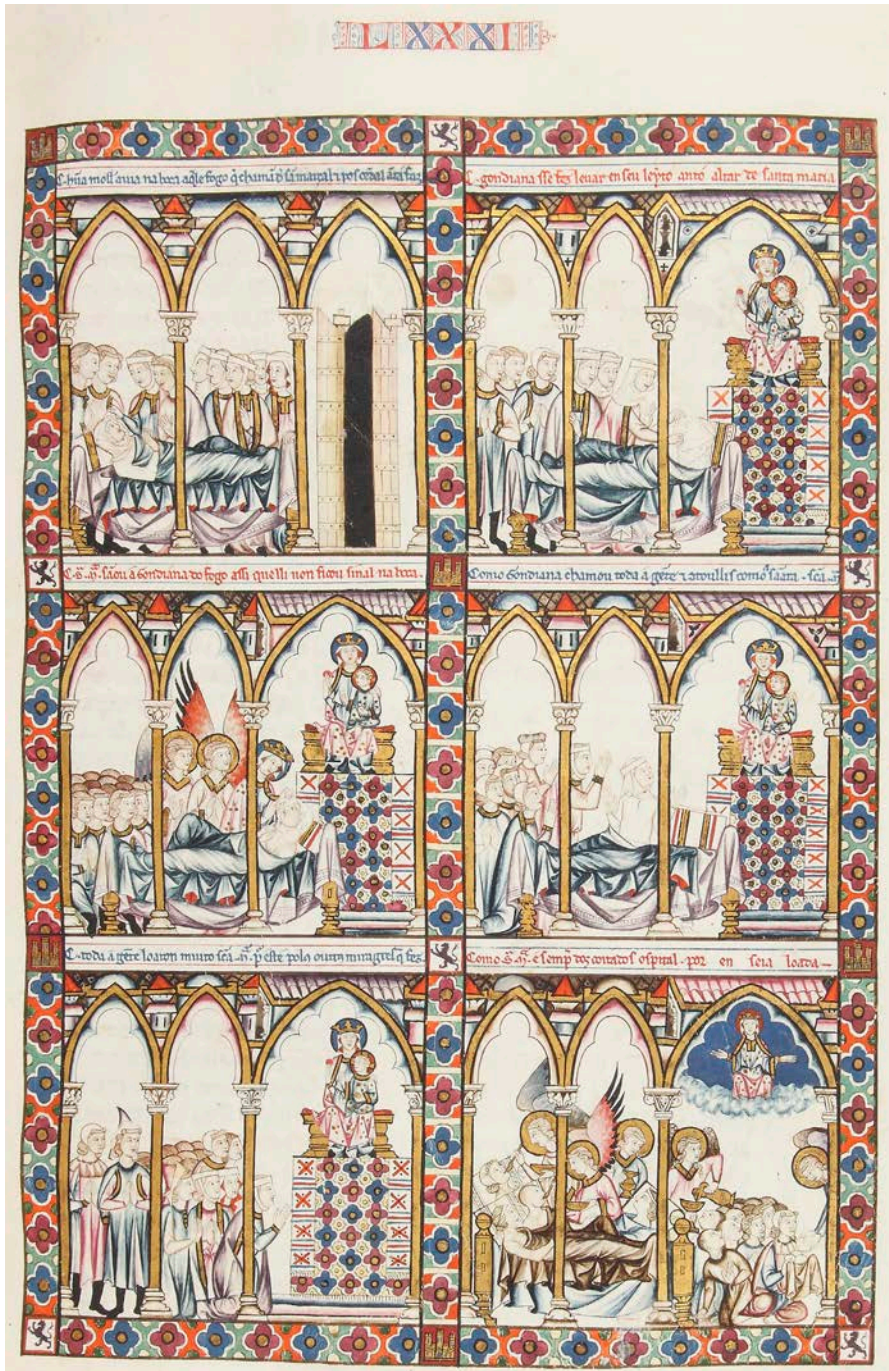


Fig. 3. Cantiga 81. Códice T-I-1, 119 R. Patrimonio Nacional

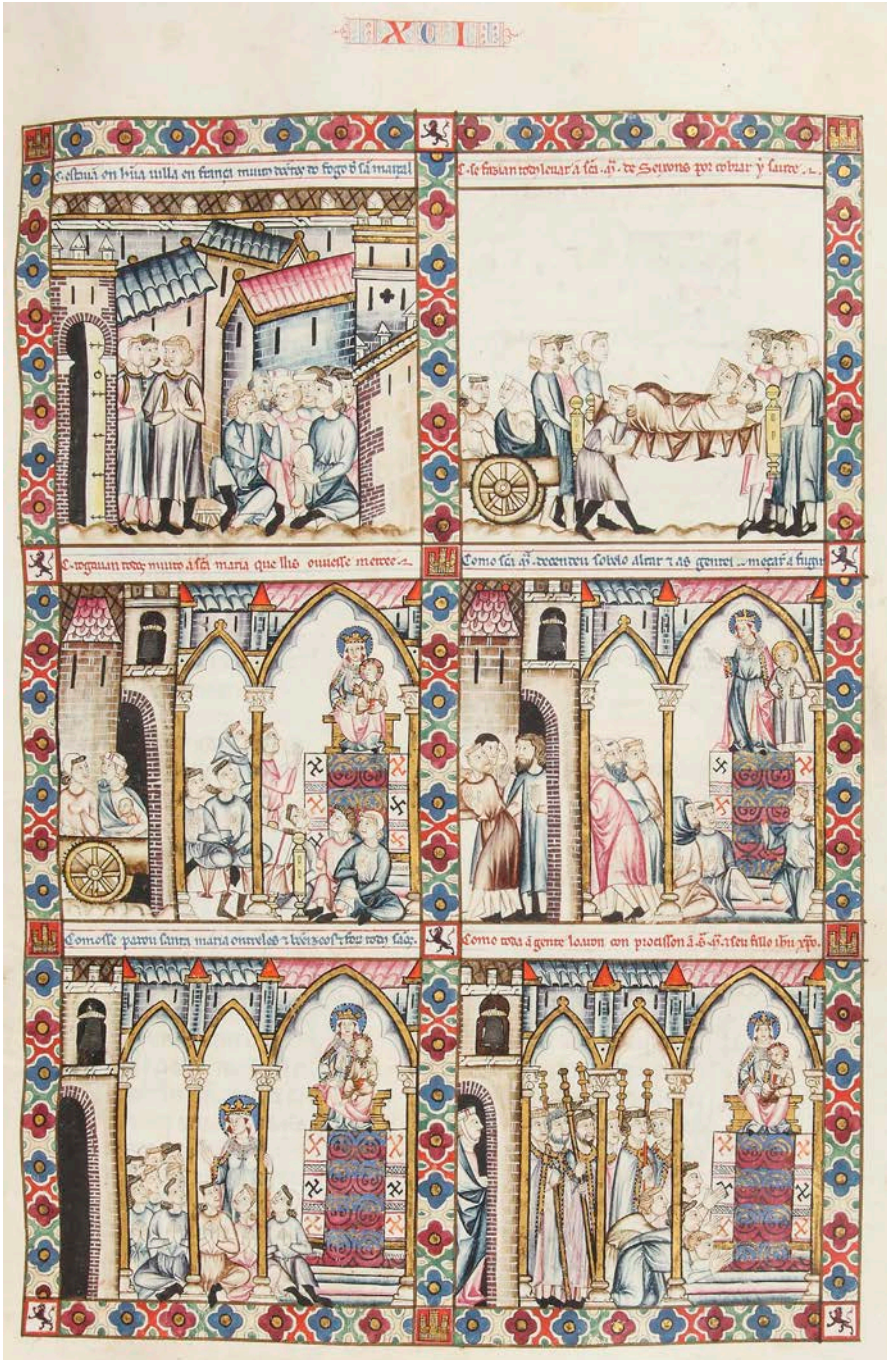


Fig. 4. Cantiga 91. Códice T-I-1, 133R. Patrimonio Nacional

mar fuego salvaje”, con pérdida de los dedos y su posterior curación cuando estaba domido. También narrado por Gautier de Coincy y Gil de Zamora³¹. (Fig. 2).

CSM 81. *Como Santa Maria guareceu a moller do fogo de San Marçal que ll’ avia comesto todo o rostro*. (Esta es cómo Santa María sanó a la mujer del fuego de San Marcial que le había comido todo el rostro). Localidad: Soissons o alrededores³². Se narra la historia de una mujer llamada Gondiana, o Gondrada, que padeció el fuego de San Marcial que había afectado su cara hasta el punto de tener que usar un cendal para cubrirse. Fue narrado también por Gautier de Coincy, quien denomina a la enferma como Godree³³, y por Gil de Zamora. (Fig. 3).

CSM 91. *Como Santa Maria deceu do ceo en húa eigreja ante todos e guareceu quantos enfermos y jazian que ardían di fogo de San Marçal*. (Esta es cómo Santa María descendió del cielo en una iglesia ante todos y sanó cuantos enfermos allí yacían del fuego de San Marcial). Localidad: Soissons. Esta Cantiga describe la evolución o patocronía de aquella enfermedad, pues indica que primero sentían frío y más tarde el calor era peor que el fuego. Los miembros se les desprendían a los enfermos, no pudiendo comer ni dormir, ni sostenerse sobre los pies, por lo que preferían morir. Como en las anteriores Cantigas, Santa María sanó a los enfermos. (Fig 4)

CSM 105. *Como Santa Maria guareceu a moller que chagara séu marido porque a non podía aver a sa guisa*. (Esta es como Santa María sanó a la mujer a quien había herido su marido porque no podía poseerla a su gusto). Localidad: Arrás (Francia). Narra esta Cantiga un suceso ocurrido en Arrás en el que el marido causó un gran daño a su esposa³⁴. Después, todos los habitantes de la villa padecieron el fuego salvaje, incluida la mujer herida, y pensaron que era un castigo divino por aquel suceso. Al quedar adormilada, se relata como Santa María la confortó, y sanó. También se comenta el beneficio de tomar un caldo con zumo de uvas y de dar un beso sanador.

CSM 134. *Esta é como Santa Maria guareceu una sa eigreja en parís un ome que se tallara a perna por gran door que avia do fogo de san Marçal e outros mui-tos que eran con ele*³⁵. Localidad: París. Esta Cantiga, como la anterior, narra

31 FILGUEIRA VALVERDE, José, *Cantigas de Santa María...*, p. 100.

32 FILGUEIRA VALVERDE, José, *Cantigas de Santa María...*, p. 147.

33 METTMAN, Walter, *Cantigas de Santa María*, volumen I..., p. 260.

34 MIGUEL SESMERO, José Ramón de, “La Cantiga 105 de Santa María: una historia de agresión física y sexual a una mujer con riesgo de muerte”, *Santander. Estudios de Patrimonio*, 3 (2020), pp. 407-422.

35 “Esta es cómo Santa María sanó en su iglesia de París mil quinientos del fuego salvaje y también a un hombre que hacía siete días que tenía cortada una pierna y la habían echado al río Sena”; FILGUEIRA VALVERDE, José, *Cantigas de Santa María...*, pp. 227-228.

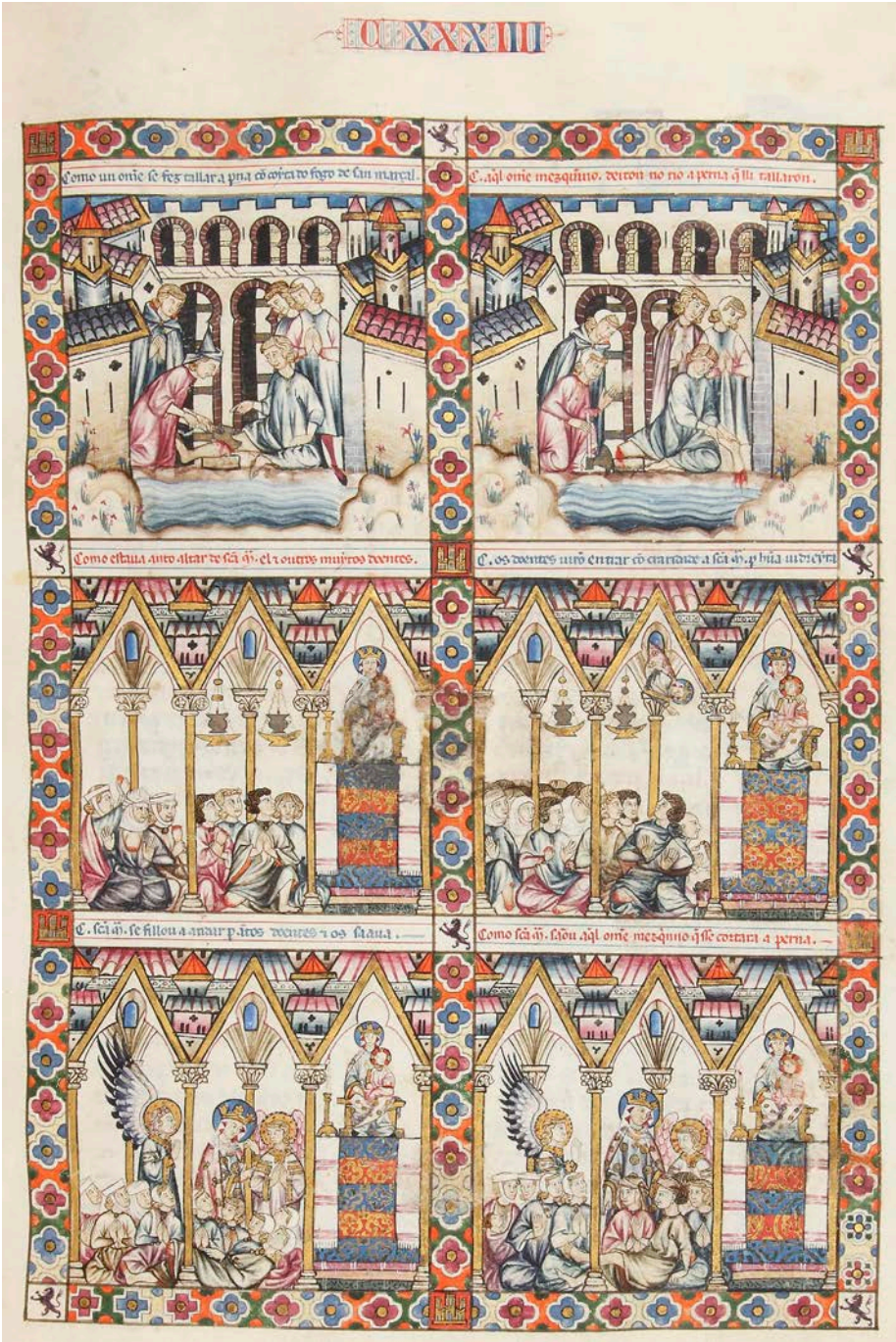


Fig. 5. Cantiga 134. Códice T-I-1, 189 R. Patrimonio Nacional

una afectación multitudinaria del mal de los ardientes, relatando visiones luminosas y creyendo ver cómo la Virgen María entraba por una vidriera de la iglesia. También se relata cómo un hombre que yacía extramuros del templo se había amputado la pierna arrojándola al río de la ciudad. Como en los textos precedentes, se relata la curación por mediación de la Virgen, que restituyó además la pierna amputada³⁶. (Fig.5).

CSM 259. *Como Santa Maria fez avôir nasa eigreja d'Arraz dou jograres que sse querian mal, e deulles hûa candea que non pode trager outre senon eles.* (Como Santa María hizo avenirse en su iglesia de Arraz a dos juglares que se querían mal, y les dio un candil que no podían traer otro sino ellos). Localidad: Arrás. Se indica el poder sanador de la cera de una candela para los enfermos con el fuego de San Marcial³⁷. Relata que un obispo enfermó y “el fuego le comenzó en el pie y hacia la cima quería subir”³⁸. En la miniatura (Códice de Florencia) la Virgen entrega la candela a dos trovadores³⁹. (Fig. 6).

3. ANÁLISIS DE LOS DATOS OBTENIDOS

3. 1. La denominación de la enfermedad y procedencia geográfica de la historia narrada en cada Cantiga de Santa María.

Las denominaciones de esta enfermedad han sido diversas. Unas veces se emplearon términos que hacían referencias al síntoma principal, es decir al dolor urente que quemaba como el fuego (*pestilentia ignis*). En este sentido en la región de Limousin se conoció la enfermedad como mal de los ardientes. Pero en otros lugares se denominaban con el nombre del santo o santa que se invocaba para su curación, como San Marcial o de San Antonio. También fueron diferentes las denominaciones según el idioma de cada región. Así en las cantigas de Santa María reciben el nombre de *fogo do Ceo*, *mal do fogo*, *fogo salvoaj'*, *fogo de San Marçal*, *ynfernal fogo* y *fogo do monte*.

De las CSM estudiadas, el 87,5% pertenecen a Francia y están ubicadas en Viviers (CSM 37), Soissons (CSM 53, 81 y 91) Arrás (CSM 105 y 259) y París (CSM, 134), localidades posiblemente relacionadas con la presencia de reliquias de santos, con historias milagrosas o por ser lugares donde las epidemias fueron más severas⁴⁰. También por ser zonas donde la alimentación

36 Filgueira habla de lepra, pero en las notas se refiere claramente y sin dudas al fuego de San Marcial, en FILGUEIRA VALVERDE, José, *Cantigas de Santa María...*, p. 228.

37 METTMAN, Walter, *Cantigas de Santa María...*, vol. II, pp. 370-371.

38 Es decir, el fuego comenzó por su pie y parecía extenderse hacia la cabeza.

39 Alfonso X, Biblioteca nazionale di Firenze. Banco Rari, 20, pp. 54v-55r.

40 La Cantiga número 19 puede ubicarse en Sicilia, pero en el relato de Gonzalo de Berceo

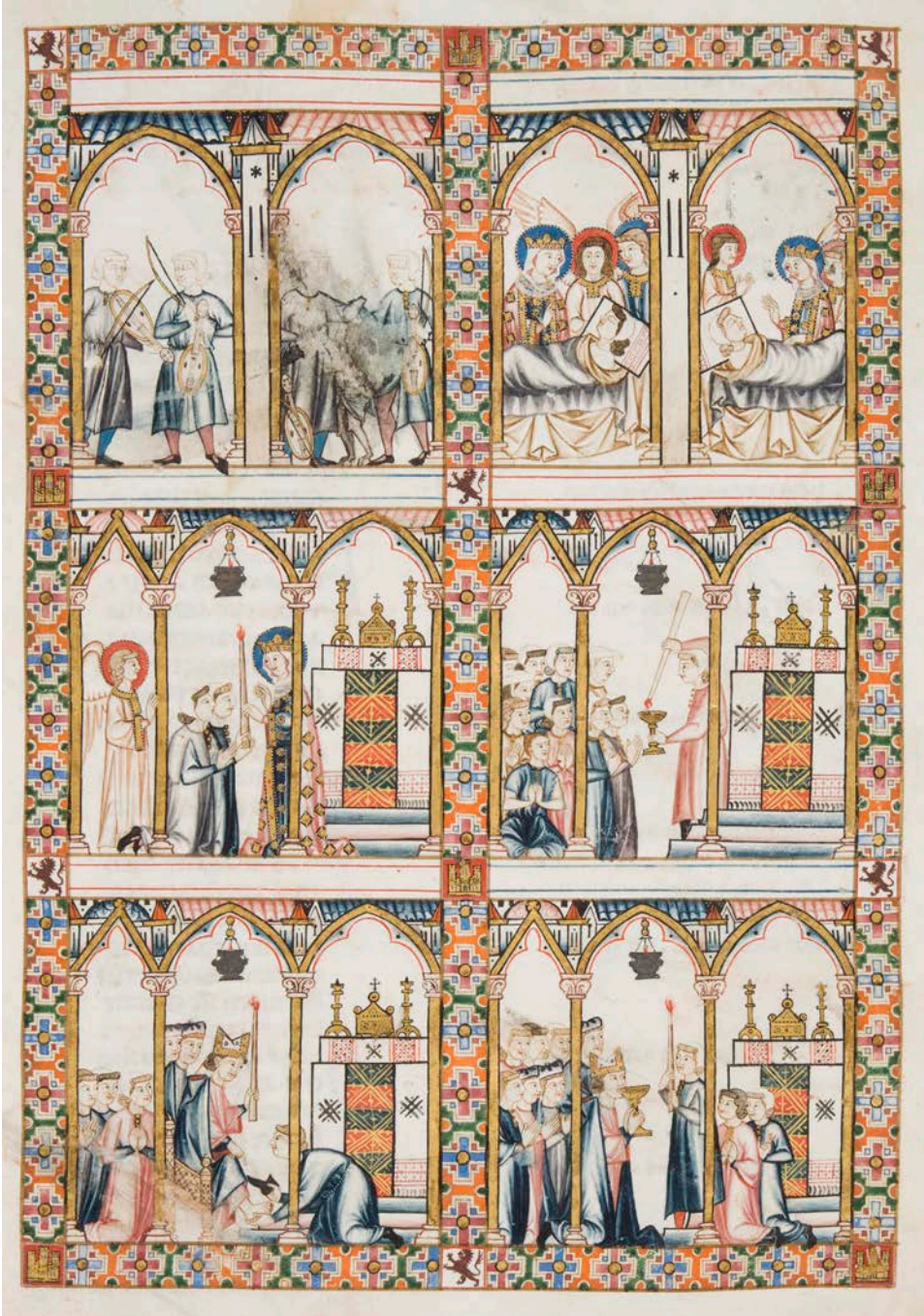


Fig. 6. *Cantiga 259*. Códice de Florencia. Biblioteca Nazionale di Firenze. Banco Rari, 20, f. 55R.

se centraba preferentemente en el consumo de centeno. Este cereal se adapta mejor que otros a los climas fríos, por lo que su cultivo se extendió por estas regiones y alcanzó a la Península ibérica en tierras galaicas. Sin embargo, en al-Andalus la base de la alimentación era el pan de trigo y en épocas difíciles las personas más desfavorecidas consumían pan de panizo⁴¹. En Castilla el pan era de trigo, también de cebada, pero el centeno era poco abundante⁴².

Existen referencias de esta enfermedad ya en la Antigüedad griega y romana⁴³. A partir del siglo X terribles epidemias de ergotismo se produjeron en el centro y norte de Europa y son muchas las referencias escritas sobre el mal de los ardientes que se ubican en Francia y Bélgica⁴⁴. Estas epidemias se mantuvieron durante el resto de la Edad Media y aún en los siglos posteriores⁴⁵. Desde el siglo IX se produjeron en Europa más de 80 brotes epidémicos del mal de los ardientes⁴⁶. Uno de los primeros brotes conocidos se data en el año 945 cuando París y su entorno sufrieron una terrible epidemia. Flodoard escribió “que algunos desgraciados sentían arder sus miembros, consumidos por un fuego oculto, su carne caía a jirones⁴⁷. Epidemias semejantes se produjeron en Aquitania y Limousin en el año 994⁴⁸. Otras regiones de Francia –como Borgoña, Limousin, Champagne, Aquitania, Lorena y el

puede ser Anfreville-sur-Iton (Francia).

41 ARIÉ, Rachel, *España Musulmana (siglos VIII-XV)*, [Historia de España III, TUÑÓN DE LARA, Manuel (dir.)], Barcelona, Labor, 1988, pp. 283-284.

42 CARLÉ, María del Carmen, “Alimentación y abastecimiento”, en *Cuadernos de Historia de España*, LXI-LXII (1977), pp. 249-250. También CASTRO MARTÍNEZ, Teresa de, *La alimentación en las crónicas castellanas bajomedievales*, Granada, Universidad de Granada, Biblioteca Chronica Nova de Estudios Históricos, 1999, pp. 255-256.

43 SOLANA SÁINZ, José María, “Epidemias y pestes en la antigüedad”, *Abrente, Casa de Galicia, Valladolid*, 60 (2020), p. 14.

44 COUMANS, Virginie, “Notes sur l’ergotisme en Brabant au Moyen Âge, particulièrement à Oplinter”, *Revue belge de Philologie et d’Histoire*, 80/4 (2002), pp. 1125-1141, disponible: doi: <https://doi.org/10.3406/rbph.2002.4664>

45 SOUBRIE, Lucie, *De l’interprétation des signes d’une maladie ...*, pp. 22-23. Así mismo, DEVALETTE, Jacques; BARRIÈRE, Bernardette; COMET, Georges y CONTE, Patrice, *La peste de feu...*, pp. 40-41.

46 RAMÍREZ-QUINTERO, Juan David, “Sobre el mal de los ardientes o del fuego de San Antonio”, *Acta Médica Colombiana* 43/3 (julio-septiembre 2018), p. 157.

47 SENDRAIL, Marcel, “La época de las pestes”, en SENDRAIL, Marcel (ed.), *Historia cultural de la enfermedad*, Madrid, Espasa-Calpe, 1983, pp. 236-237.

48 Una descripción de estos hechos en MARTÍN ANSÓN, María Luisa, “El fuego de San Marcial y el fuego de San Antón en el contexto del arte medieval”, *Anuario Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 22 (2010), p.10. Sobre la epidemia del Limousin del año 994, cuyo recuerdo aún pervive, DEVALETTE, Jacques; BARRIÈRE, Bernardette; COMET, Georges y CONTE, Patrice, *La peste de feu...*, p. 13.

Delfinado– también padecieron estas pandemias⁴⁹. En París la enfermedad fue tan severa en 1129 que se invocó a Santa Genoveva⁵⁰. En el siglo XVIII y XIX la enfermedad ya era menos frecuente, aunque han sobrevenido brotes incluso en el siglo XX⁵¹.

3. 2. *Las causas del mal de los ardientes*

En las Cantigas se encuentran casos de afectación colectiva –CSM 19, 91, 105, 134 y 259– o individual en las CSM 37, 53 y 81. Durante siglos se desconoció la causa de esta enfermedad. En la Edad Media tenía un carácter punitivo, pues era considerada un castigo divino por los pecados cometidos. Así lo consideraban Raoul Glaber y Adémar de Chabanes (siglos X-XI)⁵². En las CSM 19, 91, 105, y 259 se menciona que la enfermedad era consecuencia de los pecados cometidos y en otras Cantigas no se señalan otras causas.

En la Edad Media se consideraba que una persona enfermaba cuando se alteraban las cosas naturales por alguna causa intempestiva, o bien por la acción de los factores no naturales como la alimentación⁵³. En este sentido el ergotismo pertenece al grupo de las intoxicaciones alimentarias, pero sólo con el tiempo se fue conociendo la relación causal con la harina de centeno en mal estado⁵⁴. Fue a finales del XIX cuando se estableció la relación con el centeno contaminado⁵⁵. Hoy está bien establecida la causa micológica del er-

49 CAVROIS, Louis, *Cartulaire de Notre-Dame-des-Ardents a Arras*, Arras, Eugène Bradier, 1876, p. 9, disponible: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k111127b.textelimage>. MITRE FERNÁNDEZ, Emilio, “Sobre algunos males de la sociedad ...”, p. 56. También SENDRAIL, Marcel, “La época de las pestes...”, p. 236.

50 SENDRAIL, Marcel, “La época de las pestes...”, p. 236.

51 RAMÍREZ-QUINTERO, Juan David, “Sobre el mal de los ardientes...”, p.158. En 1926 en los Montes Urales; en 1929 en Irlanda, y en 1951 en Francia (Point Saint Esprit). En 1977 en Etiopía, en 1977 en la India, y en 2011 en Etiopía. En la actualidad se han comunicado casos de ergotismo en personas que ingieren medicamentos ergotínicos para tratar la migraña; ver PAZOS, Ángel, “Mediadores celulares I: Histamina y 5- hidroxitriptamina. Farmacología de la migraña”, en FLOREZ, Jesús; ARMILLO, Juan Antonio y MEDIÁVILLA, África, *Farmacología clínica*, Barcelona, (4ª ed.), Masson, 2003, pp. 344-345.

52 SOUBRIE, Lucie, *De l'interprétation des signes d'une maladie ...*, p. 32.

53 SIRAISSI, Nancy G., *Medieval & Early Renaissance Medicine. An introduction to Knowledge and Practice*, Chicago/London, The University of Chicago Press, 1990, p. 101 y pp. 123-124 y también LAÍN ENTRALGO, Pedro, *Historia de la Medicina...*, pp. 179-181.

54 RAMÍREZ-QUINTERO, Juan David, “Sobre el mal de los ardientes...”, p. 158.

55 IMBAULT-HUART, Marie-José, “Le mal des ardents”, en LE GOFF, Jacques, et SOURNIA, Jean-Charles, *Les maladies ont une histoire*, Paris, L'histoire/Seuil, 1985, p. 67.

gotismo, un hongo parásito, preferentemente “*claviceps purpurea* y también *claviceps fusiformis*”⁵⁶.

El ergotismo se observaba con más frecuencia después de las cosechas o en épocas de gran humedad e inviernos fríos⁵⁷, o en tiempos de hambrunas con gran carestía de alimentos, afectando con preferencia a las personas más pobres. También se atribuía a la corrupción del aire o como consecuencia del acúmulo de cadáveres⁵⁸. Por otra parte, los graneros eran húmedos, lo que favorecía el crecimiento del hongo. Además, en lugares húmedos y en momentos de necesidad se segaba el centeno antes de su maduración, cuando todavía tenía prendido el cornezuelo⁵⁹, y así se mezclaba más fácilmente con la harina para el consumo⁶⁰. El centeno fue la base de alimentación del pueblo campesino, pero también formaba parte de la alimentación de los nobles⁶¹.

3. 3. *Los síntomas y signos de la enfermedad*

Desde la Edad Media⁶² se señalan los síntomas y signos para describir las enfermedades. El ergotismo se presenta en dos formas clínicas, con su característica semiología (síntomas y signos respectivos): a) La necrótica gangrenosa (gangrena seca) asociada a pérdida de miembros,⁶³ cuadro producido

56 RAMÍREZ-QUINTERO, Juan David, “Sobre el mal de los ardientes...”, p.156.

57 ILLANA-ESTEBAN, Carlos, “El cornezuelo del centeno (I)...”, pp. 296-297. Es en primavera cuando las esporas del hongo se diseminan por la acción del viento y afectan a los cereales. En el verano surge una formación oscura y endurecida que es el cornezuelo. El ciclo se cierra cuando estos cornezuelos caen al suelo al recoger el centeno.

58 IMBAULT-HUART, Marie-José, “Le mal des ardents...”, p. 67.

59 COUMANS, Virginie, “Notes sur l’ergotisme...”, p. 1128. Cuando madura el centeno, el cornezuelo se desprende y cae al suelo.

60 SENDRAIL, Marcel, “La época de las pestes...”, p. 237. En el siglo XVIII, François Quesnay, médico de madame de Pompadour, observó que durante la epidemia de Sologne y en épocas de hambruna, los humildes consumían el último centeno de sus graneros, que era abundante en cornezuelos. LE GOFF, Jacques, *La civilización del Occidente...*, pp. 213-214.

61 IMBAULT-HUART, Marie-José, “Le mal des ardents...”, p. 67.

62 LAÍN ENTRALGO, Pedro, *Historia de la Medicina...*, pp. 180-181. En las enfermedades se identificaban accidentes (perturbación de la naturaleza corporal) y signos (cualidades tangibles y visibles). También, FOUCAULT, Michel, *El nacimiento de la clínica, una arqueología de la mirada médica*, México, Siglo XXI, 1989, p. 131. También, SIRAISS, Nancy G., *Medieval & Early Renaissance Medicine...*, pp. 123-124.

63 SURÓS FORNS, Juan, “Intoxicaciones, enfermedades profesionales y por agentes físicos”, en PEDRO PONS, Agustín; FARRERAS VALENTÍN, Pedro; SURÓS FORNS, Juan; SURYN-YANCH, Ramón y FOUCHEMAN, Raimundo, *Tratado de patología y clínica médica, Tomo VI: Enfermedades infecciosas, intoxicaciones, enfermedades profesionales y por agentes físicos, enfermedades alérgicas*, Barcelona, Salvat, 1968, p. 1175; y RAMÍREZ-QUINTERO, Juan David, “Sobre el mal de los ardientes...”, p. 157.

por la vasoconstricción de finos vasos e isquemia subsiguiente, y b) la convulsiva o neurológica, con cuadros convulsivos, –los enfermos eran denominados *contractés*– y alucinatorios (*Terribilis morbus pestencialis convulsivus*)⁶⁴. Todos los síntomas y signos de la enfermedad se producen por la presencia en el cornezuelo de diversos alcaloides, como la ergotamina, ergobasina y los derivados del ácido lisérgico, del cual procede un potente alucinógeno, LSD (dietil amida del ácido lisérgico)⁶⁵. El poder tóxico de estos alcaloides, y por ende la gravedad de la enfermedad, dependía de su concentración en la harina, de la conservación del cereal, de su consumo en gachas o en pan, de las características de la panificación y de la posible mezcla con harina trigo⁶⁶.

Los textos y las miniaturas estudiadas de las CSM nos hablan de enfermos y enfermas que manifiestan síntomas y signos que son compatibles con el ergotismo (mal de los ardientes), pero como se ha expuesto anteriormente, se requiere prudencia a lo hora de su análisis ya que identificar en la actualidad una enfermedad a partir de textos del pasado puede conducir a errores⁶⁷. Y puede ser así por varias razones. En primer lugar por el léxico o denominación empleada en la Antigüedad y en la Edad Media para referirse al ergotismo. En este sentido la denominación de mal de San Antonio parece más fiable para algunos autores, en atención al conocimiento que tenían los monjes antonianos sobre esta patología, como comentan Henri de Mondeville, Guy de Chauliac y Bernard de Gordon⁶⁸. Y desde el siglo XVIII, se considera que *ignis sacer*, mal de San Antonio y *mal des ardents*, son sinónimos de ergotismo gangrenoso⁶⁹. Por otra parte otras enfermedades pueden manifestar algunos síntomas y signos semejantes a los que se observan en el ergotismo, como la presencia de eritemas y determinadas lesiones dermatológicas, la sensación dolorosa de etiología variada, incluyendo el herpes

64 LORENZO VELÁZQUEZ, Benigno, *Terapéutica con sus fundamentos de farmacología experimental*, Barcelona, Editorial Científico Médica, 1966, pp. 781-782.

65 Sobre LSD, ver CAMÍ, J. y AYESTA, F., J., “Farmacodependencias”, en FLOREZ, Jesús; ARMIJO, Juan Antonio y MEDIAVILLA, África, *Farmacología clínica*, (4ª ed.), Barcelona, Masson, 2003, pp. 616-617. También en ILLANA-ESTEBAN, Carlos, “El cornezuelo de centeno (II): Brujería, Medicina y contenido en alcaloides”, *BSMM*, 33 (2009), p. 267, sobre los estudios de Albert Hoffman acerca del LSD.

66 Durante la panificación, el ergot del trigo se destruye en mayor proporción que el del centeno, en DEVALETTE, Jacques; BARRIÈRE, Bernardette; COMET, Georges y CONTE, Patrice, *La peste de feu...*, p. 37.

67 RECIO MUÑOZ, Victoria, “Alessandra Foscati, Saint Anthony’s Fire from Antiquity to the Eighteenth Century”, *Minerva. Revista de Filología Clásica*, 33 (2020), p. 299.

68 SOUBRIE, Lucie, *De l’interprétation des signes d’une maladie ...*, p. 90.

69 FOSCATI, Alessandra, *Ignis sacer. Una storia culturale...*, p. 184.

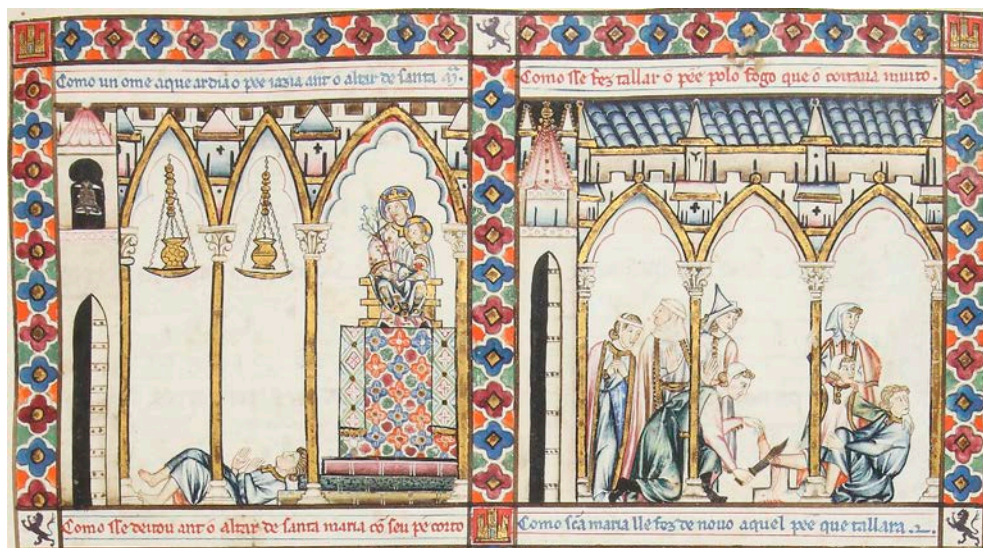


Fig. 7. *Cantiga 37, detalle*. Códice T-I-1. Patrimonio Nacional

zoster⁷⁰, la erisipela⁷¹, infecciones de diversa etiología, síndromes febriles, cuadros gangrenosos de diverso origen e incluso algunos tipos de cáncer, como mas adelante se indica en las notas sobre la CSM 134.

Las ocho cantigas estudiadas describen y representan la forma clínica necrótica y gangrenosa. Así en la CSM 19 se narra que “no hubo ni uno de ellos que pudiese sostener arma ni escudo”. En la CSM 37 se muestra cómo el ardor y dolor insoportable que sufría un hombre en su pie condujo a la amputación. En la miniatura correspondiente (Fig. 7) y en la viñeta de la izquierda se ve a un hombre tumbado, con su pie derecho afectado; y en la viñeta derecha se realiza la amputación del pie enrojecido (posiblemente indicando ya un estado de inflamación y necrosis), observándose como fluye la sangre. Seis personas rodean al enfermo. Una de estas personas le sujeta la espalda como muestra de apoyo, pero tan solo dos le miran fijamente además de la que realiza la amputación. El resto miran para otro lado, entendiéndose que no pueden soportar aquella terrible visión.

En la CSM 53 un niño sufrió un intenso fuego en los pies. En la miniatura correspondiente (Fig. 8) se observa como su madre le acompaña ante la Virgen, mostrando el pie izquierdo enrojecido (posiblemente una representación de la inflamación). La posición del niño y de su pierna izquierda

70 Reactivación del virus causante de la varicela (virus varicela zóster)

71 Infección por *streptococcus pyogenes*. Sobre confusión diagnóstica con ergotismo, en ILLANA-ESTEBAN, Carlos, “El cornezuelo del centeno (I)...”, p. 299 y en FOSCATI, Alessandra, *Ignis sacer. Una storia culturale...*, p. 78 y pp. 92-106.

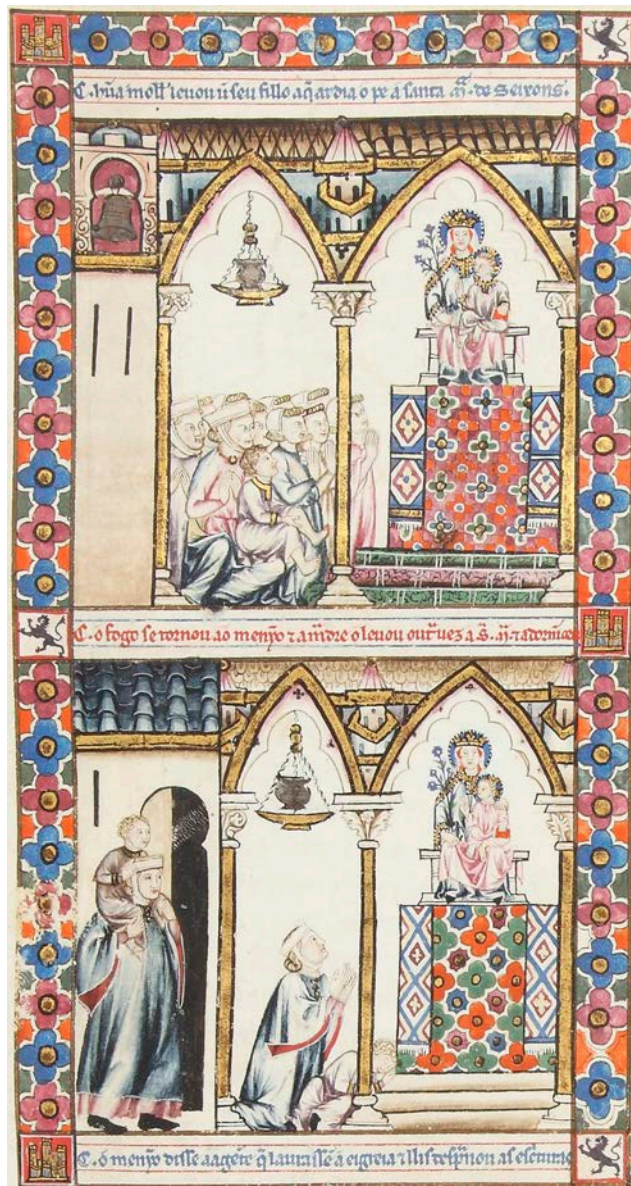


Fig. 8. *Cantiga 53, detalle.*
Códice T-I-1. Patrimonio
Nacional

afecta parece tener cierta similitud con la miniatura que sobre este milagro se observa en *Miracles de Notre Dame* de Gautier de Coincy⁷². En la viñeta inferior la madre lleva al niño sobre su espalda, es decir, el niño tiene inca-

72 COINCY, Gautier de, *Miracles de Notre Dame* (Livres I et II), *Saluts de Notre Dame, Prières a Notre Dame, Cinq joies Notre Dame, Prère à Dieu* (1328-1332), Bibliothèque Nationale de France, Département des Manuscrits, NAF 24541, f. 177; disponible: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6000451c.image>



Fig. 9. *Cantiga 81, detalle*. Códice T-I-1. Patrimonio Nacional

pacidad para deambular. En la CSM 81 el fuego afectó a la cara de una mujer (Fig. 9). La miniatura de la CSM 91 es altamente demostrativa de la enfermedad (Fig. 10). En la viñeta izquierda, en una calle o plaza de una ciudad, hay dos grupos de personas. Los de la izquierda están de pie y parecen sanas. Posiblemente hablen de la desgracia de sus convecinos enfermos que están a su derecha. Estos se agolpan unos con otros, presentando la pérdida de los dedos de pies y mano, siendo visibles los muñones enrojecidos. Sus caras parecen expresar angustia. En la viñeta de la derecha otros enfermos no pueden andar y deben ser transportados en parihuelas. En la Figura 4, y en las viñetas tercera y cuarta, se observan personas sin manos y pies, posiblemente ya amputados. La CSM 134 refleja una situación de afectación colectiva en



Fig. 10. *Cantiga 91, detalle*. Códice T-I-1. Patrimonio Nacional

París. En la miniatura (Fig. 11), en las viñetas tercera y cuarta, se representa a un grupo de enfermos y enfermas con lesiones en manos, con un importante detalle: las manos sanas ayudan a sostener o levantar a las enfermas, un signo inequívoco de impotencia orgánica y funcional; también se observa un enfermo con ausencia de una pierna, y a una mujer que muestra su mama derecha enrojecida⁷³. Hay enfermos a los que les faltan los pies o una pierna. Otras personas están sentadas, otra muestra de su incapacidad para mantenerse erguidas, o tienen un pie enrojecido (viñeta número 5 de la Fig. 5).

Se narra así mismo la historia de un hombre que, como consecuencia del fuego, se autoamputó una pierna con una hoz (Fig. 5 y Fig. 11). En esta última figura y en las viñetas superiores se observa con un impresionante realismo este hecho⁷⁴. La pierna amputada, que presenta los tejidos cortados y dislacerados, es arrojada al río por el enfermo. Llama la atención que el enfermo está despierto, consciente, y sin cubrir la herida pues presenta los bordes cruentos post-amputación. Para Martín Ansón⁷⁵, la cantiga 259 recoge el milagro de la *Sainte Chandelle d'Arras*⁷⁶. La Santa Candela se conserva en la

73 La mama derecha enrojecida puede ser debida al mal de los ardientes, pero también puede atribuirse a otras patologías (mastitis, mastitis puerperal, lesión dérmica infecciosa, o un carcinoma inflamatorio de mama).

74 No es el enfermo, sino otra persona quien realiza la amputación.

75 MARTÍN ANSÓN, María Luisa, "El fuego de San Marcial...", p. 16.

76 CAVROIS, Louis, *Cartulaire de Notre-Dame-des-Ardents a Arras...*, p. 17.



Fig. 11. Cantiga 134, detalle. Códice T-I-1. Patrimonio Nacional

abadía de St Vaast⁷⁷, en un estuche donado a principios del siglo XIII por la condesa Mahaut de Portugal⁷⁸. En el museo de Bellas Artes de Arras se expone un cuadro de 1581 al óleo y sobre tabla, donde se representa el milagro de *la Sainte Chandelle* en 15 escenas⁷⁹. La pérdida de miembros, como resultado de la gangrena y excluyendo las amputaciones, se observa en las cantigas,

77 MARTÍN ANSÓN, María Luisa, "El culto de las reliquias en las Cantigas de Santa María de Alfonso X el Sabio", *Espacio, Tiempo, y Forma*, Serie III, Historia Medieval, 24 (2011), p. 210.

78 MARTÍN ANSÓN, María Luisa, "El culto de las reliquias...", p. 210.

79 VARLET, Michel, *Histoire du miracle de la Sainte Chandelle, la légende de la Sainte Chandelle*, (1581), Musée des Beaux-Arts (Arras), disponible: <https://webmuseo.com/ws/musenor/app/collection/record/12696>.

19, 53, 91 y 134.

Las miniaturas citadas se caracterizan por una gran riqueza y realismo pictórico mostrando los signos de la enfermedad, como las lesiones gangrenosas en toda su aspereza. Los miembros afectados tienen un color rojo vinoso y se interpretan como lesiones necróticas, al igual que los muñones⁸⁰. Las representaciones de los miembros necróticos (enrojecidos) son muy similares a las observadas en la clínica diaria en pacientes con oclusiones arteriales agudas producidas por embolia o trombosis en las extremidades inferiores⁸¹ ya que presentan una coloración cianótica, es decir rojo azulada, en las zonas de necrosis (síndrome de dedos azules).

Las minaturas de las cantigas, “son una expresión completa de la vida medieval”, realizadas con precisión y detalle⁸², pues representan y describen gestos y actitudes con rigor y crudeza, “un panorama lleno de vida y realismo, un barómetro sentimental del siglo”⁸³. De esta forma se deseaba mostrar el horror de la enfermedad⁸⁴. Este realismo también pretendía favorecer la ayuda de las gentes, promoviendo la compasión y la caridad con los enfermos y al tiempo se reafirmaba el gran poder de la Virgen al conseguir la curación de esta terrible enfermedad⁸⁵. Filgueira⁸⁶ indica que en las Cantigas los hechos narrados están, “al servicio de la doctrina”. Las miniaturas son “como una segunda lectura” de la poesía escrita, pues ver es comprender y saber, es decir, creer⁸⁷. Algunas de estas Cantigas ya habían sido recogidas

80 MORENTE, PARRA, Maribel, *Imagen y cultura de la enfermedad en la Europa de la Baja Edad Media*, Tesis Doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia, 2016, pp. 342-343; disponible: <https://eprints.ucm.es/id/eprint/39239/>

81 CREAGER, Mark y LOSCALZO, Joseph, “Enfermedades vasculares de las extremidades”, en FAUCL, Anthony S.; BRAUNWALD, Eugene; KASPER, Dennis L.; HAUSER Stkepen L.; LONGO, Dan L.; JAMESON, J. Larry y LOSCALZO, Joseph, (eds.), *HARRISON Principios de Medicina Interna*, (17ª ed.), vol.II, México, Mc Graw Hill, Interamericana Editores, 2009, pp. 1570-1571.

82 LÓPEZ SERRANO, Matilde, *Cantigas de Santa María de Alfonso X el Sabio Rey de Castilla*, Madrid, Patrimonio Nacional, 1980 (2ª ed), p. 57.

83 GUERRERO LOVILLO, José, “Las Miniaturas, Estudio técnico, artístico y arqueológico”, en *El Códice Rico de las Cantigas de Alfonso X El Sabio*. Volumen complementario de la edición facsímil del ms.T.I.1 de la Biblioteca de El Escorial, Madrid, Editora Internacional de Libros Antiguos, EDILÁN, 1979, pp. 271-272. En palabras de este autor, las miniaturas de las Cantigas representan “un ingente esfuerzo en aras del vigor expresivo”.

84 DÍAZ-CORRALEJO, Violeta, *Los gestos en la literatura medieval*, Madrid, Gredos, 2004, p.157.

85 MORENTE PARRA, Maribel, *Imagen y cultura...*, pp. 344-345. SNOW, Joseph T, “Alfonso X el Sabio, Las Cantigas de Santa María, Códice Rico, MS T-I-1”, *Anales de Historia del Arte*, 23 (2013), p. 284.

86 FILGUEIRA VALVERDE, José, *Cantigas de Santa María ...*, p. XLIV.

87 CHICO PICAZA, María Victoria, “Composición, estilo y texto en las miniaturas del Códice

por Gautier de Coincy en *Miracles de Nostre Dame* entre 1217 y 1227⁸⁸, con una misma finalidad didáctica y de adoctrinamiento⁸⁹.

Respecto a la forma clínica neurológica, eran frecuentes las extrañas visiones o alucinaciones⁹⁰. En el norte de Europa se denominaba mal de San Andrés⁹¹ y se relaciona más con la contaminación por el hongo *Claviceps fusiformis*⁹². En las Cantigas se describen situaciones de letargo, sueño, (Fig. 8), junto con visiones o señales luminosas, como en las CSM 37, 53, 91, 105 y 134. En estos momentos de adormecimiento es cuando se refieren las visiones luminosas, como en la cantiga 134 (Fig. 11). Sin embargo, no se han observado referencias de cuadros convulsivos. Este hecho puede explicarse por algunas razones:

La forma gangrenosa afectaba con preferencia al oeste del Rin (Francia y Bélgica) y la forma convulsiva al este de dicho río. En Europa y desde el siglo IX las referencias sobre el mal de los ardientes (forma clínica gangrenosa) se centran preferentemente en Francia y Bélgica⁹³, y las Cantigas confirman este hecho, pues la mayoría de las Cantigas estudiadas pertenecen a Francia. Sin embargo, las dos formas clínicas-gangrenosa y neurológica del ergotismo se podían presentar en la misma persona como describió Sigebert Gembloux en 1089⁹⁴:

“muchos se pudrían bajo el efecto del fuego sagrado, que consumía el interior de sus cuerpos mientras sus miembros quemados ennegrecían como el carbón o bien morían miserablemente, o amputados sus pies y manos, atacados por putrefacción, se salvaban para vivir aún más miserablemente y muchos sufrían contracción de sus miembros que les deformaban”.

ce Rico de las CSM”, *Alcanate: Revista de Estudios Alfonsíes*, 8 (2013), p. 163.

88 MORENTE PARRA, Maribel, *Imagen y cultura...*, p. 344. También FILGUEIRA VALVERDE, José *Cantigas de Santa María*, ..., p. 75, p. 99 y p. 149.

89 MORENTE PARRA, Maribel, *Imagen y cultura...*, p. 348. También MURCIA NICOLÁS, Fuensanta, “Les miracles de Nostre Dame de Gautier de Coincy. “El manuscrito 551 de la Biblioteca Municipal de Besançon”, *Miscelánea Medieval Murciana*, XXXVI (2013), pp. 118-119.

90 SURÓS FORNS, Juan, “Intoxicaciones, enfermedades profesionales...”, p. 1175. Además, LORENZO VELÁZQUEZ, Benigno, *Terapéutica con sus fundamentos...*, p. 781. También LE GOFF “, Jacques, *La civilización del Occidente...*, p. 216: “los organismos mal alimentados están predispuestos a cualquier desvarío del espíritu, sueños, alucinaciones, visiones,.. el diablo, los ángeles, los santos, la Virgen, Dios mismo, pueden aparecerse”.

91 MORENTE PARRA, Maribel, *Imagen y cultura...*, p. 339.

92 MURRAY, Patrick; ROSENTHAL, Ken y PFALLER, Michael, “Micotoxinas y mico toxicosis” en MURRAY, Patrick; ROSENTHAL, Ken y PFALLER, Michael, *Microbiología Médica*, Barcelona, Elsevier España, 2009, 76, p. 789.

93 COUMANS, Virginie, “Notes sur l’ergotisme...”, p. 1126.

94 IMBAULT-HUART, Marie-José, “Le mal des ardents...”, pp. 66-67. También LE GOFF, *La civilización del Occidente...*, pp. 213-214.

Las convulsiones podían atribuirse a otras enfermedades y por esta razón tal vez no se asociaban al mal de ardientes. Sin embargo las lesiones gangrenosas con pérdida de miembros, permitían identificar la enfermedad, y por lo tanto justificarían su registro⁹⁵.

La enfermedad debió generar un miedo personal y colectivo, pues en el texto de las CSM se emplean palabras que denotan un terrorífico impacto psíquico. Así se usan términos como aflicción y tormento (CSM 37), una intensa preocupación y angustia (CSM 53), una angustia mortal (CSM 81), lamento, gritos, proximidad de la muerte, y sufrimiento “con mortal cuita” (CSM 91), confusión (CSM 91), un mal tormento (CSM 134) o un deseo de morir (CSM,134). En definitiva, la enfermedad produjo “un autentico temor”⁹⁶. Por último, es conocido que el cornezuelo de centeno administrado a embarazadas, parturientas o lactantes⁹⁷ tenía graves repercusiones y, además, producía episodios alucinatorios⁹⁸, así como la supresión de leche en madres lactantes⁹⁹, aunque estos hechos no se han documentado en las CSM consultadas.

En definitiva el conjunto de síntomas y signos de los enfermos y enfermas que se relatan las CSM son compatibles con la forma clínica necrótico-gangrenosa del ergotismo, presentándose la enfermedad con pérdida de miembros y manifestándose bien de forma individual o colectiva. No puede excluirse que aquellos enfermos, padeciesen de forma concomitante otras enfermedades con alguna manifestación semiológica semejante al ergotismo perteneciente a las ya citadas previamente. Pero la presencia de afectaciones necrótico-gangrenosas tanto individuales y sobre todo colectivas son compatibles con intoxicación ergótica.

95 COUMANS, Virginie, “Notes sur l’ergotisme...”, p. 1131.

96 SÁNCHEZ GRANJEL, Luis, *La medicina española antigua y medieval*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1981, p. 135.

97 Los alcaloides del cornezuelo de centeno producían abortos, o adelantaban el parto por lo que fue utilizado ya desde el Renacimiento por algunas parteras, para acelerar el trabajo de parto. En muchas ocasiones estos remedios condujeron a situaciones trágicas ya que podían asociarse a rotura uterina, en LORENZO VELÁZQUEZ, Benigno, “*Terapéutica con sus fundamentos...*”, pp. 781-782.

98 CARO BAROJA, Julio, *Las brujas y su mundo*, Madrid, Alianza, 1993, p. 315. Las brujas utilizaban determinadas plantas como belladona, y beleño para tener alucinaciones. El cornezuelo de centeno ocasionaba síntomas semejantes y tal vez por este motivo pudieron achacarse los síntomas ergóticos a fenómenos de brujería. Véase RAMÍREZ-QUINTERO, Juan David, “Sobre el mal de los ardientes ...”, p. 159.

99 Un alcaloide del cornezuelo, la ergocriptina, es capaz de inhibir la lactancia. Véase también QUESADA DÍAZ, Antonio y ORTEGA DÍAZ, Antonio, “El cornezuelo de centeno a lo largo de la historia: mitos y realidades”, *Pasaje de la Ciencia*,14 (2011), pp. 16-25.

3. 4. *La curación de la enfermedad*

El milagro como curación se relata en las ocho cantigas estudiadas, incluyendo incluso la reimplantación de miembros amputados como un pie (CSM 37) o una pierna (CSM 134). La curación se describe como completa en siete CSM. Sin embargo, en la CSM 19 la curación no fue así, pues los enfermos "solo mejoraron"¹⁰⁰. El mal de los ardientes sembró el terror en la población y por ello se buscó una protección sobrenatural¹⁰¹, un milagro como única esperanza de los enfermos¹⁰² y, como recuerda Elvira Fidalgo¹⁰³, se atribuían a la Virgen "la autoría de feitos maravillosos".

Las curaciones milagrosas narradas en las CSM se atribuyen a Santa María que las realiza mediando con anterioridad el arrepentimiento por las faltas cometidas (CSM 19)¹⁰⁴ o la plegaria (CSM 37,53,81 y 91). Las efectúa mediante un masaje (CSM 37) para reimplantar el pie amputado (Fig. 1), o bien a partir del poder sanador que confiere un beso. También mediante la ingesta de un caldo de uvas (CSM 105) o la imposición de las manos en las zonas afectas (CSM 37) o alejadas de la zona enferma (CSM 134) (Fig. 5).

La curación se consigue igualmente ofreciendo un rezo colectivo pidiendo un milagro (CSM 134) o tomando la cera de la Candela milagrosa de Arras (CSM 259)¹⁰⁵.

Los milagros eran "prácticas curadoras creenciales, dependientes del modo de entender las convicciones religiosas, pues se creía que Santa María era dispensadora de salud"¹⁰⁶. Pero los milagros también fueron atribuidos a San Marcial, Santa Genoveva¹⁰⁷ o San Antonio pues en cada localidad la población se encomendaba al santo al que tenía mayor devoción y por esta

100 Sobre esta historia, Gonzalo de Berceo escribió "amansaron los fuegos, perdieron los dolores, más nunca de sus miembros quedaron bien señores" en BERCEO, Gonzalo de, *Milagros de nuestra Señora*, DEVOTO, Daniel (ed.)..., p. 78.

101 BATTIN, Jacques, "Le feu de Saint-Antoine...", p. 373.

102 MITRE FERNÁNDEZ, Emilio, "Sobre algunos males de la Sociedad Medieval...", p. 56.

103 FIDALGO, Elvira, *As Cantigas de Santa María*, Vigo, Edicións Xerais de Galicia, 2002, p. 26.

104 Según creían "el arrepentimiento libra del castigo y devuelve la salud", en SÁNCHEZ GRANJEL, Luis, *La medicina española antigua...*, p. 154.

105 MARTÍN ANSÓN, María Luisa, "El culto de las reliquias...", pp. 207-211. También se cita el milagro de Arras, y otros (CSM, 81, 91 y 134), en FOŠCATI, Alessandra, *Ignis sacer. Una storia culturale...*, p. 63 y pp. 71-72.

106 SÁNCHEZ GRANJEL, Luis, *La medicina española antigua...*, p. 154.

107 COUMANS, Virginie, "Notes sur l'ergotisme...", p. 1131. Santa Genoveva fue patrona de la villa de París. Durante la epidemia sufrida por esta ciudad en 1129 las reliquias de la santa contribuyeron a realizar curaciones. En el año 1130, el papa Inocencio II instituyó como recuerdo de las curaciones la fiesta del *Miracle des Ardents*.

razón la enfermedad fue conocida también como “*fuego de San Marcial*”, el “*fuego de San Fermín*” o “*fuego de San Antón*”. De hecho se habla de fuego de San Marcial en las cantigas 81, 91, 134 y 259. En nuestro país esta enfermedad fue conocida como fuego de San Antón aunque en las Cantigas no se recoge esta denominación. En Francia, donde surgió la orden de los antonianos y se levantaron hospitales de “desmembrados”¹⁰⁸ se realizaban curaciones y amputaciones de los miembros gangrenados. Alfonso VII introdujo esta orden en Castilla, ubicándose el primer monasterio (San Antón) en las cercanías de Castrojeriz (1146)¹⁰⁹. Otro centro se fundó en Olite (Navarra)¹¹⁰.

El monasterio de San Antón en Castrojeriz, hoy en ruinas, mantuvo un hospital edificado para atender a los peregrinos enfermos que transitaban por el camino de Santiago¹¹¹. El remedio para esta enfermedad era la penitencia e iniciar la peregrinación a los santos lugares como Santiago de Compostela, entre otros. En estos monasterios, los monjes llevaban en su hábito la letra *Tau* (amuleto contra la muerte, vinculada a San Antonio). El tratamiento que aplicaban incluía una alimentación con pan de trigo bendecido y marcado con la Tau, con lo que los peregrinos mejoraban, entre otras razones porque dejaban de consumir pan de centeno (pan moreno). Otras atenciones incluían los baños para el aseo corporal¹¹², y el “bálsamo de San Antón”¹¹³ un preparado para ser ingerido que contenía vinagre, miel y hasta 14 plantas con efectos vasodilatadores y sedantes¹¹⁴. Con este bálsamo se preparaban emplastos, con grasas de cerdo, resinas y aceite de oliva¹¹⁵. También se empleaba el *saint vinage* o se aplicaba sobre las lesiones necróticas¹¹⁶; además utilizaban determinadas hierbas según la fase de la enfermedad¹¹⁷. Otro

108 MARTÍN ANSÓN, María Luisa, “El fuego de San Marcial...”, pp. 18-19.

109 Se situó en el Camino de Santiago, entre Hontanas y Castrojeriz; BANGO TORVISO, Isidro G., *El camino de Santiago*, Madrid, Espasa Calpe, 1993, p. 192.

110 La encomienda de Castrojeriz tuvo 25 hospitales en Castilla y en la Andalucía cristiana, en SÁNCHEZ GRANJEL, Luis, *La medicina española antigua...*, p. 138.

111 MARTÍNEZ GARCÍA, Luis, “La Hospitalidad y el hospedaje en el camino de Santiago”, en GARCÍA TURZA, Javier (coord.), *El Camino de Santiago y la sociedad Medieval*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2000, pp. 107.

112 SAUNIER, Annie, “La vie quotidienne dans les hôpitaux du Moyen Age: Le mal de saint Antoine”, en LE GOFF, Jacques y SOURNIA, Jean-Charles, *Les maladies ont une histoire*, Paris, L’histoire/Seuil, 1985, pp. 84-85.

113 MARTÍN ANSÓN, María Luisa, “El fuego de San Marcial...”, p. 20.

114 IMBAULT-HUART, Marie-José, “Le mal des ardents...”, p. 67.

115 MARTÍN ANSÓN, María Luisa, “El fuego de San Marcial...”, p. 20.

116 SAUNIER, Annie, “La vie quotidienne dans les hôpitaux ...”, p. 85. Un vino macerado que se hacía pasar por las reliquias del santo.

117 *Les herbes chaudes* (ortigas y mostaza) cuando empezaba la enfermedad con sensación de

remedio era proceder a la amputación de los miembros gangrenados¹¹⁸. Por último, conviene reseñar que en algunos herbarios de la Edad Media, como *Macer Floridus*¹¹⁹, se recogen determinadas plantas como la ruda, las rosas o el coriandro (cilantro) que ingeridas o en ungüentos y emplastos se recomendaban para tratar la enfermedad. En este sentido, en la cantiga 105 se menciona la ingesta de caldo y jugo de uvas como tratamiento y en la 259, el empleo de una cera.

4. CONSIDERACIONES FINALES

En relación a los objetivos planteados, se exponen las siguientes consideraciones:

Denominación de la enfermedad:

Se recogen los siguientes términos: *mal do fogo*, *fogo do Ceo*, *fogo salvaj'*, *fogo de San Marçal*, *yñfernal fogo*, y *fogo do monte*. No figura la denominación mal o fuego de San Antonio.

Procedencia geográfica de los hechos:

La mayoría de las cantigas estudiadas (87.5%) pertenecen a diversas localidades o iglesias de Francia como Viviers, Soissons, Arrás, y París.

Causa de la enfermedad:

En tres cantigas se relaciona la enfermedad con un castigo divino por los pecados cometidos. En el resto no se especifica ninguna otra causa. Las enfermedades se describen como colectivas o individuales.

Semiología de la enfermedad:

Los síntomas y signos son compatibles con el ergotismo necrótico y gangrenoso, presentando alucinaciones, sueños, letargo, con visiones y luces brillantes; no hay referencias a cuadros convulsivos. Es manifiesta la incapacidad orgánica y funcional de determinados miembros y se documentan amputaciones.

Las miniaturas representan con gran realismo determinadas características del ergotismo gangrenoso. Del texto de las cantigas y de algunas miniaturas podría deducirse el demoledor impacto psíquico que debió causar esta enfermedad.

Curación de la enfermedad:

Se relata el milagro como modo de curación por la intervención de Santa

frio y *les herbes froides* (rosas y violetas) en la fase de fuego o ardor, en BATTIN, Jacques, "Le feu de Saint-Antoine...", p. 380.

118 MITRE FERNÁNDEZ, Emilio, "Sobre algunos males de la Sociedad Medieval" ..., p. 57.

119 CABELLO DE LA TORRE, Pedro "Introducción y estudio", en *Macer Floridus. De viribus herbarum, famosissimus medicus et medicorum speculum*, [s. e.] 15..., Salamanca, Universidad de León, Secretariado de Publicaciones – Cátedra de San Isidoro, 1990, pp. XXIII-LXXXIV.

María y, en algunas casos, actuando junto a su hijo Jesucristo. Para la curación era preciso el arrepentimiento de los enfermos por las faltas cometidas así como realizar rezos y plegarias.

Se menciona la ingestión sanadora de un jugo de uvas o de la milagrosa cera de la candela de Arras. La curación se describe como total, pero no en todos los casos.

Agradecimientos

A los profesores Elena Sánchez y Celso Almuiña, de la Universidad de Valladolid. Igualmente al Consello da Cultura Galega de Santiago de Compostela por permitirme consultar el facsímil del Codice Rico y los libros anexos y a la Biblioteca Universitaria de la Universidad de Cantabria por su gestión en la búsqueda bibliográfica.

BIBLIOGRAFÍA

- ALFONSO X, *Cantigas*, MONTOYA, Jesús (ed.), Madrid, Cátedra, 2016.
- ARQUIOLA, Elvira, “Las enfermedades en la Europa Medieval (y II)”, en ALBARRACÍN TEULÓN, Agustín (coord.), *Historia de la enfermedad*, Madrid, Saned, 1987, pp. 172-181.
- ARIÉ, Rachel, *España Musulmana (siglos VIII-XV)*, [Historia de España III, TUÑÓN DE LARA, Manuel (dir.)], Barcelona, Labor, 1988.
- ARRANZ GUZMÁN, Ana, “Enfermedades y pestes”, en MITRE, Emilio; AZCÁRATE, Pilar, y ARRANZ, Ana, *Catástrofes Medievales, Cuadernos historia 16*, 120 (1985), pp. 24-32.
- BANGO TORVISO, Isidro G., *El camino de Santiago*, Madrid, Espasa Calpe, 1993.
- BATTIN, Jacques, “Le feu de Saint-Antoine ou ergotisme gangreneux et son iconographie médiévale”, *Histoire des Sciences Medicales*, 44/4 (2010), pp. 373-382, disponible: <https://www.biusante.parisdescartes.fr/sfhm/hsm/HSMx2010x044x004/HSMx2010x044x004x0373.pdf>
- BERCEO, Gonzalo de, *Milagros de nuestra Señora*, BENITO DE LUCAS, Joaquín (ed.), Parets del Valles, Barcelona, Bruguera, 1980.
- BERCEO, Gonzalo de, *Milagros de nuestra Señora*, DEVOTO, Daniel (ed.), Fuenlabrada, Madrid, Castalia “Odres Nuevos”, 1980.
- CABELLO DE LA TORRE, Pedro “Introducción y estudio”, en *Macer Floridus. De viribus herbarum, famosissimu smedicus et medicorum speculum*, [s. e.] 15..., Salamanca, Universidad de León, Secretariado de Publicaciones – Cátedra de San Isidoro, 1990, pp. XXIII-LXXXIV.
- CAMÍ, J. y AYESTA, F. J., “Farmacodependencias”, en FLÓREZ, Jesús; ARMIJO, Juan Antonio y MEDIAVILLA, África, *Farmacología clínica*, (4ª ed.), Barcelona, Masson, 2003, pp. 595-621.
- CARLÉ, María del Carmen, “Alimentación y abastecimiento”, *Cuadernos de Historia de España*, LXI-LXII (1977), pp. 297-397.
- CARO BAROJA, Julio, *Las brujas y su mundo*, Madrid, Alianza, 1993.

- CASTRO MARTÍNEZ, Teresa de, *La alimentación en las crónicas castellanas bajomedievales*, Granada, Universidad de Granada, Biblioteca Chronica Nova de Estudios Históricos, 1999.
- CAVROIS, Louis, *Cartulaire de Notre-Dame-des-Ardents a Arras*, Arras, Eugène Bradier, 1876; disponible: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k111127b.texteImage>
- CHICO PICAZA, María Victoria, "Composición, estilo y texto en las miniaturas del Códice Rico de las CSM, *Alcanate: Revista de Estudios Alfonsíes*, 8 (2013), pp. 161-189; disponible: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4258745> .
- COINCY, Gautier de, *Miracles de Nostre Dame (Livres I et II), Saluts de Nostre Dame, Prières a Nostre Dame, Cinq joies Nostre Dame, Prère à Dieu (1328-1332)*, Bibliothèque Nationale de France, Département des Manuscrits, NAF 24541, disponible: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6000451c.image>
- COUMANS, Virginie, "Notes sur l'ergotisme en Brabant au Moyen Âge, particulièrement à Oplinter", *Revue belge de Philologie et d'Histoire*, 80/4 (2002), pp. 1125-1141; disponible: https://www.persee.fr/doc/rbph_0035-0818_2002_num_80_4_4664
- CREAGER, Mark y LOSCALZO, Joseph, "Enfermedades vasculares de las extremidades", en FAUCI, Anthony S.; BRAUNWALD, Eugene; KASPER, Dennis L ; HAUSER Stkepen L.; LONGO, Dan L ; JAMESON, J. Larry y LOSCALZO, Joseph, (eds.), *HARRISON Principios de Medicina Interna*, (17ª ed.), vol.II, México, Mc Graw Hill, Interamericana Editores, 2009, pp. 1568-1575.
- DEVALETTE, Jacques; BARRIÈRE, Bernardette; COMET, Georges y CONTE, Patrice, *La peste de feu: le miracle des Ardents et l'ergotisme en Limousin au Moyen-âge*, Limoges, Archea, 1994.
- DÍAZ-CORRALEJO, Violeta, *Los gestos en la literatura medieval*, Madrid, Gredos, 2004.
- FIDALGO, Elvira, *As Cantigas de Santa María*, Vigo, Edicións Xerais de Galicia, 2002.
- FILGUEIRA VALVERDE, José, *Cantigas de Santa María*, Madrid, Castalia, "Odres nuevos", 1981.
- FOCILLON, Henri, "El problema de los terrores" en FOCILLON, Henri, *El año mil*, Madrid, Alianza, 1987, pp. 55-97.
- FOSCATI, Alessandra, *Ignis sacer. Una storia culturale del "fuoco sacro" dall'antichità al Settecento*, Firenze, Sismel Edizioni del Galluzzo, 2013.
- FOUCAULT, Michel, *El nacimiento de la clínica, una arqueología de la mirada médica*, México, Siglo XXI, 1989, pp. 129-153.
- GUERRERO LOVILLO, José, "Las Miniaturas, Estudio técnico, artístico y arqueológico", en *El Códice Rico de las Cantigas de Alfonso X El Sabio*, Volumen complementario de la edición facsímil del ms.T.1.1 de la Biblioteca de El Escorial, Madrid, Editora Internacional de Libros Antiguos, EDILÁN, 1979, pp. 269-319.
- GOGLIN, Jean-Louis, "L'homme révolté", en GOGLIN, Jean Louis, *Les misérables dans l'Occident médiéval*, Paris, Éditions du Seuil, 1976, pp. 214-230.
- ILLANA-ESTEBAN, Carlos, "El cornezuelo del centeno (I): Biología, Historia y Ergotismo", *Boletín de la Sociedad Micológica de Madrid [BSMM]*, 32 (2008), pp. 293-306.
- ILLANA-ESTEBAN, Carlos, "El cornezuelo de centeno (II): Brujería, Medicina y contenido en alcaloides", *BSMM*, 33 (2009), pp. 263-272.

- IMBAULT-HUART, Marie-José, "Le mal des ardents", en LE GOFF, Jacques et SOURNIA, Jean-Charles, *Les maladies ont une histoire*, Paris, L'histoire/Seuil, 1985, pp. 66-67.
- LABARGE, Margaret Wade, "El molde de las mujeres medievales", en LABARGE, Margaret Wade, *La mujer en la Edad Media*, Madrid, Nerea, 1986, pp. 57-67.
- LAÍN ENTRALGO, Pedro, *Historia de la Medicina*, Barcelona, Salvat, 1990, pp. 145-194.
- LAVAL, Enrique, "Sobre las epidemias del fuego de San Antonio", *Revista Chilena de Infectología*, 21 (2004), pp. 74-76.
- Le GOFF, Jacques, *La civilización del Occidente Medieval*, Barcelona, Paidós, 1999.
- LÓPEZ SERRANO, Matilde, *Cantigas de Santa María de Alfonso X el Sabio Rey de Castilla*, Madrid, Patrimonio Nacional, 1980 (2ª ed).
- LORENZO VELÁZQUEZ, Benigno, *Terapéutica con sus fundamentos de farmacología experimental*, Barcelona, Editorial Científico Médica, Barcelona, 1966, pp. 778-786.
- MARTÍN ANSÓN, María Luisa, "El fuego de San Marcial y el fuego de San Antón en el contexto del arte medieval", *Anuario Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 22 (2010), pp. 9-26.
- MARTÍN ANSÓN, María Luisa, "El culto de las reliquias en las Cantigas de Santa María de Alfonso X el Sabio", *Espacio, Tiempo, y Forma*, Serie III, Historia Medieval, 24 (2011), pp. 185-218.
- MARTÍNEZ GARCÍA, Luis, "La Hospitalidad y el hospedaje en el camino de Santiago", en GARCÍA TURZA, Javier (coord.), *El Camino de Santiago y la sociedad Medieval*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2000, pp. 97-110.
- METTMANN, Walter (ed.), *Cantigas de Santa María, Alfonso X el Sabio*, Madrid, Castalia, 1988, II vols.
- MIGUEL SESMERO, José Ramón de, "La Cantiga 105 de Santa María: una historia de agresión física y sexual a una mujer con riesgo de muerte", *Santander. Estudios de Patrimonio*, 3 (2020), pp. 407-422; disponible: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/7637394.pdf> y <https://santanderestudiospatrimonio.unican.es/index.php/sanespat/article/view/65>
- MITCHELL, Richard, y COTRÁN, Ramzi, "Lesión, adaptación y muerte celular", en KUMAR, Vinay; COTRAN, Ramzi y ROBBINS, Stanley, *Patología Humana* ROBBINS, Madrid, Elsevier España, 2004, pp. 3-31.
- MITRE FERNÁNDEZ, Emilio, "Sobre algunos males de la Sociedad Medieval", en MITRE FERNÁNDEZ, Emilio, *Fantasmas de la Sociedad Medieval. Enfermedad. Peste. Muerte*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2004, pp. 49-84.
- MONTOYA MARTÍNEZ, Jesús, "Las colecciones de milagros de la Virgen en la Edad Media" (El milagro literario), *Colección filológica XXIX*, Granada, Universidad de Granada, Secretariado de Publicaciones, 1981.
- MORENTE PARRA, Maribel, *Imagen y cultura de la enfermedad en la Europa de la Baja Edad Media*, Tesis Doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia, 2016, pp. 325-394, disponible: <https://eprints.ucm.es/id/eprint/39239/>
- MURCIA NICOLÁS, Fuensanta, "Les miracles de Nostre Dame de Gautier de Coin-

- cy. El manuscrito 551 de la Biblioteca Municipal de Besançon”, *Miscelánea Medieval Murciana*, XXXVI (2013), pp. 115-129.
- MURRAY, Patrick; ROSENTHAL, Ken y PFALLER, Michael, “Micotoxinas y mico toxicosis”, en MURRAY, Patrick; ROSENTHAL, Ken y PFALLER, Michael, *Microbiología Médica*, Barcelona, Elsevier España, 2009, pp. 785-790.
- PAZOS, Ángel, “Mediadores celulares I: Histamina y 5- hidroxitriptamina. Farmacología de la migraña”, en FLÓREZ, Jesús; ARMIJO, Juan Antonio y MEDIAVILLA, África, *Farmacología clínica*, (4ª ed.), Barcelona, Masson, 2003, pp. 325-346.
- QUESADA DÍAZ, Antonio y ORTEGA DÍAZ, Antonio, “El cornezuelo de centeno a lo largo de la historia: mitos y realidades”, *Pasaje de la Ciencia*, 14 (2011), pp. 16-25.
- RAMÍREZ-QUINTERO, Juan David, “Sobre el mal de los ardientes o del fuego de San Antonio”, *Acta Médica Colombiana* 43/3, (julio-septiembre 2018), pp. 156-160.
- RECIO MUÑOZ, Victoria, “Alessandra Foscati, Saint Anthony’s Fire from Antiquity to the Eighteenth Century”, *Minerva. Revista de Filología Clásica*, 33 (2020), pp. 299-302..
- SÁNCHEZ GRANJEL, Luis, *La Medicina Española antigua y medieval*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1981, pp. 119-160.
- SAUNIER, Annie, “La vie quotidienne dans les hôpitaux du Moyen Age: Le mal de saint Antoine”, en LE GOFF, Jacques y SOURNIA, Jean-Charles, *Les maladies ont une histoire*, Paris, L’histoire/Seuil, 1985, pp. 84-89.
- SENDRAIL, Marcel, “La época de las pestes”, en SENDRAIL, Marcel (ed.), *Historia cultural de la enfermedad*, Madrid, Espasa-Calpe, 1983, pp. 213-250.
- SIRAISSI, Nancy G., *Medieval & Early Renaissance Medicine. An introduction to Knowledge and Practice*, Chicago/London: The University of Chicago Press, 1990.
- SOLALINDE, Antonio G., *Antología de Alfonso X El Sabio*, Madrid, Espasa-Calpe, 1980, pp. 23- 63.
- SOLANA SAINZ, José María, “Epidemias y pestes en la antigüedad”, *Abrente Casa de Galicia, Valladolid*, 60 (2020), pp. 6-18.
- SNOW, Joseph T, “Alfonso X el Sabio, Las Cantigas de Santa María, Códice Rico, MS T-I-1”, *Anales de Historia del Arte*, 23 (2013), pp. 279-292.
- SOUBRIE, Lucie, *De l’interprétation des signes d’une maladie en fonction des connaissances médicales au Moyen Âge: l’exemple du mal des ardents*, Montpellier, Médecine humaine et pathologie, 2020, Tesis doctoral, disponible: <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03137400/document>
- SURÓS FORNS, Juan, “Intoxicaciones, enfermedades profesionales y por agentes físicos”, en PEDRO PONS, Agustín; FARRERAS VALENTÍN, Pedro; SURÓS FORNS, Juan; SURYNYANCH, Ramón y FOUCHTMAN, Raimundo, *Tratado de patología y clínica médica*, Tomo VI: *Enfermedades infecciosas, intoxicaciones, enfermedades profesionales y por agentes físicos, enfermedades alérgicas*, Barcelona, Salvat, 1968, pp. 1047-1208.



Reseñas

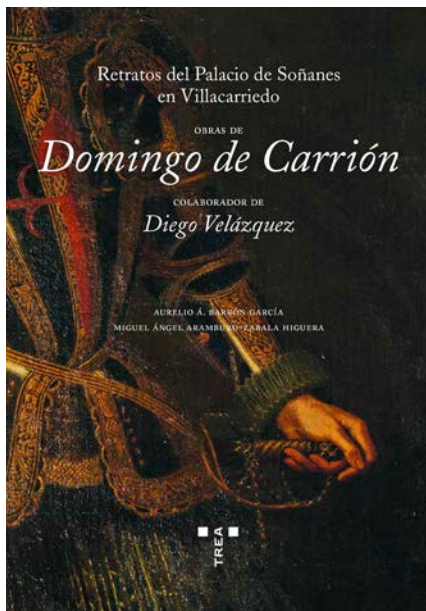
BARRÓN GARCÍA, Aurelio Á. y ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, Miguel Ángel, *Retratos del palacio de Soñanes en Villacarriedo, obras de Domingo de Carrión, colaborador de Diego Velázquez*, Gijón, Trea, 2019.

ISBN: 978-84-17767-36-5

Referencia: *Santander. Estudios de Patrimonio*, 4 (2021), pp. 281-284.

DOI: <https://doi.org/10.22429/Euc2021.sep.04.10>

ISSN 2605-4450 (ed. impresa) / ISSN 2605-5317 (digital)



Los autores, que estudian la casa de Velasco en el Norte de Castilla, han publicado varios artículos sobre diversos miembros de la familia Velasco, tanto sobre el tronco principal de los señores de Medina de Pomar y duques de Frías, como de otras ramas no tan conocidas. Una de las publicaciones principales dio a conocer al pintor madrileño Domingo de Carrión a partir del hallazgo de su testamento, fechado el 4 de octubre de 1636. Para que pudieran cobrar sus herederos las deudas que le debían manifestó que diversos personajes de la nobleza cortesana le adeudaban ciertas cantidades. En todos los casos se trataba de compromisos surgidos a partir de retratos de cuerpo entero o de media figura que había realizado. Además, Carrión

dejó constancia de que Diego Velázquez le debía cien reales “de cierta cuenta que entre ambos emos tenido tocante a pinturas” (“Domingo de Carrión, pintor de retratos y posible colaborador de Diego Velázquez”, *Boletín del Museo del Prado*, XXXI/49, 2013). El testamento, publicado íntegramente, es el primer documento que incluye nuevas noticias artísticas sobre Velázquez después de décadas sin que nada nuevo se incorporara sobre la práctica artística del pintor.

En esta primera publicación citada pudieron identificar los retratos de la familia de Pedro de Velasco, secretario del duque de Medina de las Torres y ayo del príncipe bastardo Juan José de Austria. A la vista de estos retratos, los autores presentan a Carrión como el último representante de la escuela

española de retrato de corte que había comenzado con Juan Pantoja de la Cruz. Concretamente, a Carrión lo vinculan con Rodrigo de Villandrando.

Por el estilo y la pincelada minuciosa y precisa que practicaba, los autores han relacionado con Carrión algunos de los retratos ecuestres realizados para el Salón de Reinos del palacio del Buen Retiro de Madrid en años próximos a la fecha del testamento del pintor. Los autores identifican con Carrión a la desconocida mano que ayudó a Velázquez en los retratos ecuestres de Felipe III, Margarita de Austria e Isabel de Borbón. Estos aspectos son desarrollados más ampliamente en la publicación que comentamos. Se presenta el estilo del pintor y su evolución en la cercanía de Velázquez.

Aparte de los retratos pintados para Pedro de Velasco, se proponen nuevas adjudicaciones. Carrión vivió en la calle de Toledo, muy cerca de la calle Concepción Jerónima donde residieron Diego Velázquez y Juan Bautista Martínez del Mazo con anterioridad a 1655, fecha en la que el rey Felipe IV ordenó a Velázquez que se trasladara a los aposentos de la Casa del Tesoro. La cercanía al gran pintor del rey explica la evolución y modernidad de los retratos de *Diego de Velasco, caballero de Santiago y capitán de caballos corazas* (1643) y el de su hermano menor *Gaspar de Velasco* (1643), compuesto a la manera del retrato del *Infante don Carlos* hecho por Velázquez entre 1626 y 1628 (Museo Nacional del Prado). Con Carrión relacionan el retrato de un *Caballero de la casa de Priego* de la Colección Granados y, en colaboración con el taller de Velázquez, el retrato de *Un doctor en leyes* del *Isabella Stewart Gardner Museum* en Boston, que otros investigadores anteriores había adjudicado a Francisco Zurbarán. En este último retrato, Carrión habría pintado el rostro del retratado, las manos y el balandrán, mientras que en el taller de Velázquez se habrían retocado la muceta, el birrete y la cortina. Un retrato más se propone como posible obra de Carrión: el *Retrato de Andrés, conde de Ribera*.

En la publicación se realiza un minucioso análisis de los retratos ecuestres del Salón de Reinos y se repasan las diversas y contradictorias propuestas historiográficas escritas sobre los autores de los retratos reales. Se estudia el taller de Velázquez recién llegado de Sevilla y la ayuda que hubo de recibir para pintar los retratos de la reina y de las damas de corte, que demandaban un estilo que permitiera identificar los vestidos y las joyas que lucían; estilo minucioso que se encontraba en las antípodas del practicado por Velázquez cada vez con mayor decisión. Velázquez, con escasas relaciones personales con los pintores de Madrid, hubo de contar con la colaboración de Carrión para resolver los numerosos encargos que la corte recibía. Los investigadores defienden que particularmente hubo de necesitar ayuda para pintar los retratos femeninos que salieron del taller de la corte antes del primer viaje a Italia. Estos aspectos ocupan el capítulo tercero del libro analizado.

En el segundo capítulo se estudia el ascenso de Pedro de Velasco, miembro segundón de la casa de la Revilla, que culminará con su hijo Diego de Velasco, confidente de Juan José de Austria y marqués de las Cuevas de Velasco desde 1680. Pedro de Velasco, montero real, comenzó su carrera política de la mano de Alonso de Velasco, conde de la Revilla, para integrarse en el círculo del duque de Uceda. Caballero de Santiago desde 1622 ingresó en la cámara de Felipe III poco antes de que falleciera el rey. Supo sortear la suerte del bando de los Uceda y muy pronto pasó a ser secretario del duque de Medina de las Torres, Ramiro Núñez de Guzmán, yerno del poderoso conde-duque de Olivares. Secretario del nuevo rey Felipe IV desde 1628, se le confió la crianza del bastardo Juan José –hijo de los amores regios con la actriz y cantante María Calderón–. El príncipe fue educado en el palacio que Velasco construyó en Espinosa de los Monteros; un palacio de tipología madrileña, aunque de autor desconocido, cuyas obras debió dirigir Juan de Naveda. Bien conservado, podemos reconstruir su aspecto original y sus jardines a partir de un cuadro de época que los autores relacionan con Félix Castello.

En el interior, el palacio contaba con dos salas adornadas con galerías de retratos: una más privada con los miembros de la familia y otra, situada en una singular sala de estrado, con los ascendientes de la casa de la Revilla y algunos reyes y reinas castellanos desde Fernando el Católico a Felipe IV y el príncipe Juan José de Austria allí criado. En la sala de estrado se levanta una rica balconada de madera que evoca la que originalmente adornó el Salón de Reinos del palacio real del Buen Retiro. Presidía la capilla anexa un cuadro de *Santiago en la batalla de Clavijo* que juzgan como versión antigua de la composición de Orazio Borgianni que se guarda ahora en el Museo de los capuchinos de Sangüesa (Navarra). En el retablo de la capilla se integraban otros cuadros de los talleres de Vicente Carducho y Félix Castello.

En el primer capítulo se traza la biografía de Fernando Fernández de Velasco (1835-1912), quien adquirió en 1889, de manos de la marquesa de la Cuevas de Velasco, los retratos de la familia de Pedro de Velasco que pintara Domingo de Carrión. Miembro de una familia carlista y tradicionalista, Fernández de Velasco poseyó el palacio de Soñanes en Villacarriedo donde pretendió recrear para sí una identidad fundada en la tradición histórica. Se identificó con la tradición familiar de los Velasco y recuperó el apellido “Fernández de” unido a Velasco que habían empleado los condestables de Castilla, duques de Frías y Grandes de España, pues sostenía que antepasados suyos lo habían utilizado y que todos los Velasco procedían de un mismo tronco común. Hizo del palacio de Villacarriedo un verdadero depósito de la tradición que le permitió legitimar su acción política, la del carlismo tradicionalista e intransigente, pues fue defensor acérrimo de las posiciones ultraconservadoras de Cándido y Ramón Nocedal. Fernando Fernández de

Velasco fue, aparte de su acción política, un personaje culto, singular bibliófilo, genealogista, escritor y coleccionista.

Cruz María MARTÍNEZ MARÍN
Universidad de Cantabria

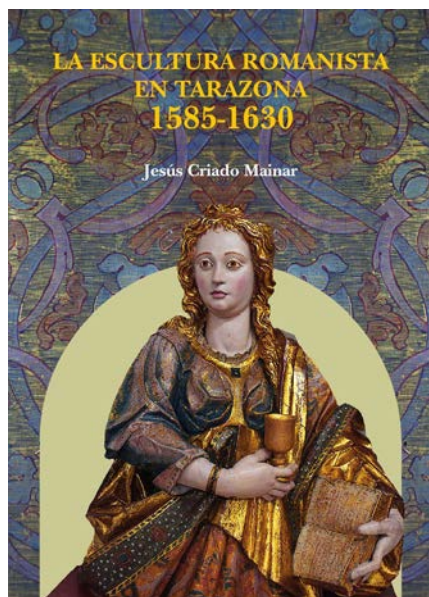
CRIADO MAINAR, Jesús, *La escultura romanista en Tarazona. 1585-1630*, Tarazona, Centro de Estudios Turiasonenses de la Institución Fernando el Católico (CSIC), 2020.

ISBN: 978-84-9911-625-9

Referencia: *Santander. Estudios de Patrimonio*, 4 (2021), pp. 285-289.

DOI: <https://doi.org/10.22429/Euc2021.sep.04.11>

ISSN 2605-4450 (ed. impresa) / ISSN 2605-5317 (digital)



Jesús Criado Mainar es Profesor Titular de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza. Aunque ya en su tesis doctoral (*Las artes plásticas del Segundo Renacimiento en Aragón. Pintura y escultura. 1540-1580*, Institución Fernando el Católico, 1996) incluyó el estudio de algunas obras romanistas, fue en el texto titulado “La introducción de las formas miguelangelescas en la escultura aragonesa” (*Boletín del Instituto y Museo Camón Aznar*, 1999) donde ofreció una primera aproximación a los cambios escultóricos producidos en Aragón a partir de 1580 debido a la llegada de los influjos del arte italiano en general y romano en particular. Este trabajo fue completado por él mismo con otras importantes aporta-

ciones entre las que queremos mencionar el artículo “Juan Miguel Orliens en el taller de Juan Rigalte y los inicios de la escultura romanista en Aragón” (*Artigrama: Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, 2008), en el que buscó las razones que permitieran explicar la tardía incorporación de la escultura aragonesa al romanismo, estudió sus primeros hitos en este territorio e insistió en la necesidad que la historiografía artística aragonesa tenía de profundizar en fenómenos de tanto alcance como este.

La continuación de sus investigaciones sobre esta cuestión y el cierre al culto de la colegiata de Calatayud a instancias del Gobierno de Aragón debido a la puesta en marcha de la fase de estudios técnicos para su restauración, llevó al doctor Criado a dedicar su ponencia al *VIII Encuentro de Estudios Bilbilitanos* (celebrado en 2010, cuyas actas fueron publicadas al año siguiente) al análisis de “El retablo mayor de la colegiata de Santa María y la consolidación de la escultura romanista bilbilitana”, considerando al escultor Pedro Martínez el Viejo y al ensamblador Jaime Viñola como los introductores de

las formas miguelangelescas en los obradores bilbilitanos. Este notable texto constituyó el avance de un estudio de mayor envergadura titulado *La escultura romanista en la Comarca de la Comunidad de Calatayud y su área de influencia. 1589-1639*, editado en 2013 por el Centro de Estudios Bilbilitanos de la Institución Fernando el Católico (CSIC) y la Comarca Comunidad de Calatayud.

En relación a ello –pues su factura se debe a artistas bilbilitanos– en 2015 vio la luz su monografía sobre *El retablo mayor de la catedral de Santa María de la Huerta de Tarazona* preparada en colaboración con la doctora Olga Cantos Martínez –codirectora de los trabajos de restauración del mueble entre 2006 y 2011– y editada por el Centro de Estudios Turiasonenses, donde situó esta máquina romanista entre las mejores creaciones aragonesas del momento.

De esta manera, el libro *La escultura romanista en Tarazona. 1585-1630* constituye la prosecución de una investigación que, como el propio autor señala en las primeras páginas, inició hace ya más de dos décadas. El poso de sus reflexiones sobre este tema le ha llevado a escribir un texto de prosa clara y amena, extraordinariamente bien ilustrado y de gran rigor científico que, no en vano, está apoyado en una apabullante cantidad de documentación incluida tanto en el aparato crítico inserto en las notas a pie de página como en el apéndice documental ofrecido al final transcritos *in extenso*. Con estas herramientas, el profesor Criado analiza con detalle los ejemplos de mayor calado de escultura romanista de la ciudad de Tarazona y su área de influencia, destacando entre todos ellos el ya mencionado retablo mayor de la Seo turiasonense.

El libro se divide en seis grandes capítulos de los que el primero, titulado “La escultura en Tarazona al filo de 1600. Un panorama general”, sitúa con gran precisión el problema brindando un recorrido por las obras escultóricas del periodo estudiado en el que contextualiza y relaciona a sus artífices. De entre aquellas, el doctor Criado señala las piezas principales, a las que dedicará un epígrafe concreto más adelante, y a sus creadores, de los que proporcionará su biografía en el último capítulo.

En el segundo capítulo, “El funcionamiento de los talleres de escultura. Contratos de aprendizaje, compañías, y cesiones”, el autor se adentra en la Historia Social del Arte –método del que también se servirá en los dos capítulos siguientes– para describir la estructura y organización de los obradores escultóricos turiasonenses entre 1585 y 1630. Debido a que los profesionales asentados en Tarazona fueron sobre todo ensambladores, la ciudad precisó la presencia de escultores foráneos –procedentes de Zaragoza, Soria o Navarra– para cubrir sus necesidades artísticas. Es por ello por lo que arribaron hasta allí obras de artífices de la talla de Pedro González de San Pedro, Ambrosio de Bengoechea o Juan Miguel Orliens, razón por la que la calidad de algunas de las piezas turiasonenses es más que reseñable.

En este apartado, además, Criado Mainar aborda el tema de la regulación del oficio de escultor en Tarazona, deteniéndose en el proceso de aprendizaje, en la prueba de capacitación o examen que los postulantes a maestros debían superar y en el sistema de sociedades establecidas entre los distintos especialistas en el arte de la madera –carpinteros, ensambladores, entalladores y escultores o imagineros– para poder hacer frente a la confección tanto de retablos como de otro tipo de muebles. En este sentido, resulta paradigmático el consorcio suscrito entre el ensamblador Juan de Berganzo y el escultor Domingo de Mezquia, ambos asentados en Tarazona, para poder ejecutar la sillería del coro de la iglesia del monasterio cisterciense de Santa María de Veruela en 1602.

“El proceso de elaboración material. Adjudicaciones directas. Subastas y concursos. Capitulaciones y visuras” son considerados en el tercer capítulo del libro. En primer lugar, con la intención de ejemplificar el sistema de adjudicación directa, el autor presenta lo sucedido con el retablo mayor de la catedral de Tarazona (h. 1605-1610), para el que su promotor, el obispo fray Diego de Yepes, contrató sin ninguna clase de subasta previa a los mejores artistas de Calatayud, sede de importantes talleres escultóricos en aquel momento, como apuntamos, cuestión bien estudiada por el doctor Criado. Otro de los tipos de contratación era la subasta a remate de candela, procedimiento empleado para el mueble principal de la parroquia de San Juan Bautista de Cortes de Navarra, obra ejecutada por artífices turiasonenses. La última forma de licitación, el concurso, tiene en este territorio diocesano el precioso caso del desaparecido retablo mayor de la iglesia parroquial de Cascante (1592-1601), confeccionado por los prestigiosos escultores ya mencionados Ambrosio de Bengoechea y Pedro González de San Pedro, ambos discípulos de Juan de Anchieta. De ello, el autor ofrece, además, importante documentación inédita.

De igual modo, en este proceso el profesor Criado destaca la claridad de algunas capitulaciones y condicionados técnicos, como el de la peana procesional del busto de Santa Ana de la cofradía de la misma advocación de Tarazona, elaborada por Felipe Los Clavos en 1586; las alusiones a modelos que debían ser emulados; los materiales a emplear; la iconografía a representar; los plazos de ejecución y las visuras, así como la presencia de trazas incorporadas a la escritura notarial, documento de gran valor para el análisis de una obra escultórica o arquitectónica y su ejecución, cuyo estudio pormenorizado lleva a cabo en las páginas siguientes.

En efecto, el cuarto capítulo está dedicado a “El proceso de creación. Los referentes plásticos. El empleo de los tratados y las trazas”, en el que, además de reflexionar acerca de la recepción de modelos y referentes en la escultura turiasonense –entre los que es preciso destacar el tratado de Jacopo

Barozzi da Vignola–, se detiene en las trazas de retablos y peanas procesionales que el propio autor ha localizado en los archivos de Tarazona, Borja, Tudela y otras localidades de su merindad, que reproduce y trata con pormenor. Consideramos que –sin menoscabo del resto del estudio– esta parte constituye una de las más reveladoras del libro. Estos documentos gráficos recogían de forma visual los detalles del encargo y, en ocasiones, eran incluidos parcialmente en los protocolos notariales junto con los contratos de las obras. Aunque lamentablemente no son muchos los que han llegado a nuestros días, el autor ha conseguido reunir una docena de trazas relativas a las piezas estudiadas.

A continuación, el quinto capítulo recoge el análisis detallado de los diez conjuntos de escultura romanista turiasonense más importantes, que son los siguientes: el retablo mayor de la iglesia de San Vicente mártir de Tarazona (1595-1599), antiguo colegio de la Compañía de Jesús; el retablo de la capilla de San Clemente y Santa Lucía de la catedral de Tarazona (h. 1595-1596); el de Nuestra Señora del Rosario, actualmente instalado en el Seminario de Tarazona (1595-1598), pero procedente del claustro de la Seo; la sillería del coro del monasterio de Veruela, cuyos vestigios se custodian en el Museo de Zaragoza (1598-1602); el retablo de Santa Margarita de la parroquia de Santa María Magdalena de Tarazona (1598 y 1605); el mueble principal de la iglesia de San Juan Bautista de Cortes de Navarra (1601-1606); el del templo parroquial de San Pedro de Matalebreras (1604-1617); el retablo mayor de la parroquia de Nuestra Señora de los Reyes de Calcena (h. 1605/07, 1607/09); el de la catedral de Tarazona (h. 1605/08, 1613/14); y el retablo de la capilla de Nuestra Señora de los Ángeles de la parroquia de Añón de Moncayo (h. 1606-1611). En estos apartados, el profesor Criado hace acopio de todos los datos conocidos acerca de dichas piezas –varias de ellas, además, abordadas por él mismo en otras oportunidades–, y aporta información y/o interpretaciones inéditas que hacen de este estudio de conjunto una inmejorable puesta al día de esta interesante parcela del arte aragonés.

En el último capítulo del libro, el sexto, reúne las biografías de los ocho artistas más relevantes del panorama escultórico turiasonense, en concreto Juan Bazcardo, Juan de Berganzo, Francisco Coco, Jerónimo Estaragán, Miguel Ginesta, Domingo de Mezquia, Mateo Sanz de Tudelilla y Miguel de Zay, en las que incluye importantes novedades. De hecho, varias de ellas constituyen las primeras aproximaciones publicadas a la vida de estos escultores.

Como apuntamos al comienzo de esta reseña, el estudio se completa con un apéndice documental de gran calado compuesto por sesenta documentos –muchos de ellos inéditos– que, unidos a las innumerables menciones docu-

mentales incluidas en el aparato crítico del texto, convierten a este trabajo en una aportación fundamental a la Historia del Arte aragonés.

Rebeca CARRETERO CALVO
Universidad de Zaragoza

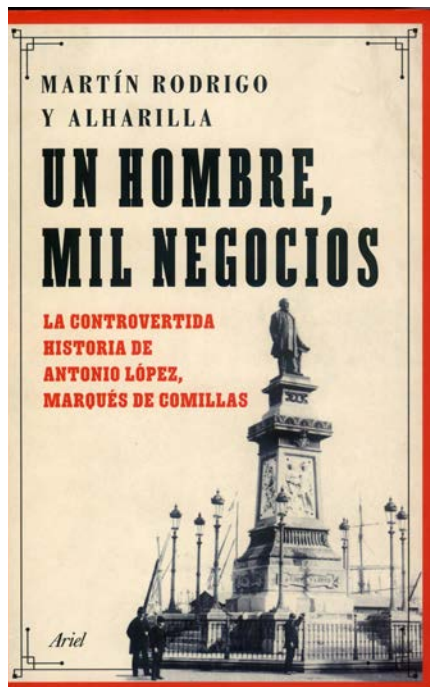
RODRIGO Y ALHARILLA, Martín, *Un hombre, mil negocios. La controvertida historia de Antonio López, marqués de Comillas*, Barcelona, Ariel, 2021.

ISBN: 978-84-344-3278-9

Referencia: *Santander. Estudios de Patrimonio*, 4 (2021), pp. 290-293.

DOI: <https://doi.org/10.22429/Euc2021.sep.04.12>

ISSN 2605-4450 (ed. impresa) / ISSN 2605-5317 (digital)



La biografía de Antonio López y López, primer marqués de Comillas, llega en el momento necesario: cuando la polémica y la ira contra los protagonistas del pasado colonial y la esclavitud se han apoderado del discurso histórico en las redes sociales y la prensa. ¿Cuál ha de ser entonces la respuesta del historiador? Sin duda, ya no puede ser la misma de antes, pues en todas partes se ha abierto camino la constatación de que el desarrollo occidental del siglo XIX debe mucho más de lo que se había admitido a la explotación de las personas y de los recursos naturales en el ámbito colonial.

Martín Rodrigo y Alharilla, autor de esta biografía dedicada a un destacado protagonista de ese pasado, señala desde el principio no querer entrar en la polémica, pero comienza su libro describiéndola, para, a continuación, mencio-

nar que viene ocupándose de Antonio López desde mucho antes de que la discusión estallara. Y, en efecto, desde 1995 ha dedicado decenas de excelentes trabajos sobre todo a estudiar el conglomerado de empresas de Antonio López, el “holding” o “grupo Comillas”, la más importante corporación económica de la España de su tiempo, que abarcaba el transporte marítimo y ferroviario, la banca, la minería, la especulación urbanística, el tabaco y otros variados sectores de la actividad económica. Como bien ha venido estudiando Martín Rodrigo, esta corporación se basaba en una amplísima red social de personas en torno al marqués, donde la familia juega un importante papel; y también se basaba en la confluencia de intereses políticos en torno a la monarquía de la Restauración.

Todo esto explicado estaba ya en el haber de Martín Rodrigo, pero ahora, en esta biografía, enlaza estrechamente la obra de Antonio López, su actividad económica y política, con “el hombre”, con la persona. En este sentido, ha incorporado numerosa información inédita que permite seguir minuciosamente la trayectoria humana del protagonista, despojándola de tópicos expresados anteriormente en desmesurados elogios y críticas aceradas. Es éste un primer valor del libro: detrás de la trama desplegada hay un minucioso trabajo de documentación en archivos públicos y privados. Y esta erudición sin embargo casi pasa desapercibida en una ágil narración, que no abrumba con datos y notas que hagan perder el hilo de la historia. Al fin del libro queda una importante colección de documentos, de los cuales el autor ha sabido extraer las oportunas consecuencias.

Martín Rodrigo y Alharilla ha decidido explicar de manera sosegada, con la distancia del historiador, la vida y la obra de Antonio López (1817-1883). Aclara numerosos aspectos de su infancia y juventud que desde siempre se había reconocido que quedaban en la oscuridad (¿deliberada?). Su emigración a Andalucía primero y a América después, en el contexto de las emigraciones interiores y exteriores de la España del momento, tiene relación con la huida del reclutamiento –en plena guerra carlista– y de la miseria, apoyándose en las redes sociales y comerciales establecidas tiempo antes por sus paisanos de Comillas, tanto por sus familiares para su estancia en Lebrija (Sevilla) como por los Fernández de Castro, importantes navieros con presencia en Cádiz.

Los inicios de la actividad económica de Antonio López en Cuba son descritos con una gran precisión, y nos conducen, de la mano de Martín Rodrigo, al núcleo de la polémica: la participación activa de Antonio López en el comercio de esclavos desde al menos 1846. Y aquí termina cualquier duda, pues el autor demuestra, documento en mano, la participación de Antonio y su hermano Claudio López en la trata de esclavos. Ellos mismos anunciaban la compraventa de esclavos en la prensa cubana, hecho nada sorprendente porque estaban realizando una actividad tolerada, muy extendida en la Cuba de entonces, y a ello añadían también la trata ilegal de esclavos procedentes de África. Junto a ello, la inteligente inversión de sus precarios capitales iniciales en agricultura y ganadería y el transporte marítimo de cabotaje, le procuraron ya una fortuna nada desdeñable aunque todavía no una de las grandes fortunas coloniales. Esta fortuna le permitió entablar relaciones con numerosos comerciantes catalanes y de otras regiones peninsulares en Cuba, que constituirán después el núcleo social de sus empresas y un fuerte grupo de presión política y económica en la España de la Restauración, capaz de apoyar y financiar las guerras coloniales del final de un “Imperio”. Antonio

López regresó de Cuba con un capital económico pero también con un gran capital social.

Antonio López recurrió entonces a la estrategia matrimonial consiguiendo apoderarse de la fortuna familiar de su esposa, Luisa Bru, con la que contrajo matrimonio en 1848. Como dice Martín Rodrigo, esta boda “a Antonio López le cambió por completo la vida”. En 1855 Antonio López y su familia se instalaron en Barcelona y esta ciudad será el centro neurálgico de sus empresas, especialmente cuando la naviera *Antonio López y Compañía*, la futura *Compañía Trasatlántica*, traslade su sede a la capital catalana en 1868. Barcelona y Antonio López vivirían a partir de entonces un idilio que contribuyó a forjar la pujanza económica de la ciudad. La variedad de negocios en los que se involucró el marqués resulta un rompecabezas de sociedades y personas a ellas vinculadas, y sólo Martín Rodrigo podría explicar el entramado de intereses que allí se movía. Se centra el autor especialmente en la naviera *Antonio López y Compañía*, la *Sociedad de Crédito Mercantil*, el *Banco Hispano Colonial* y la *Compañía de Tabacos de Filipinas*, en torno a cuyas sociedades se movían otros negocios. Esta historia empresarial estaba unida al apoyo político-económico a la monarquía de la Restauración, apoyo correspondido con la concesión del marquesado y otros honores, entre ellos el de ser anfitrión de la familia real en los veraneos regios en Comillas.

Martín Rodrigo ha calculado la fortuna de Antonio López en 24 millones de pesetas aproximadamente, concluyendo que al morir era la persona más rica de Cataluña. Por ello se dedica un capítulo del libro a mostrar el éxito empresarial que alcanzó, y cómo este éxito fue reconocido casi unánimemente cuando falleció. Cómo obtuvo esta fortuna, cómo la empleó y las consecuencias que esto tuvo para el país y para sí mismo y sus allegados es sin duda el propósito de este libro.

Existen muchas biografías de Antonio López, escritas desde el mismo momento de su muerte hasta el día de hoy, y que van desde el elogio desmesurado de sus necrológicas hasta la crítica apasionada. Antonio López (y su hijo Claudio) no son interpretados de igual modo desde Barcelona que desde Comillas, desde Cuba o desde las cuencas mineras asturianas o los astilleros de Cádiz, resultando una visión poliédrica. Martín Rodrigo ha enhebrado por tanto una compleja historia económica, política, social y humana como un conjunto. Y el resultado es que se nos ofrece magistralmente un panorama enormemente revelador no sólo de una persona, el marqués de Comillas, sino de toda una época.

La fórmula “*Retain and explain*” es la política del gobierno británico frente a la furia iconoclasta desatada. Indudablemente falta “explicar” por parte de los historiadores para evitar que las biografías queden exclusivamente en manos de aficionados con intereses muchas veces sesgados y que la furia se

lleve por delante los testimonios del pasado. Martín Rodrigo y Alharilla cree que la polémica sobre Antonio López abre una oportunidad para conocer mejor el pasado, superando una historiografía demasiado autocomplaciente, y abrir el debate sobre el real significado de la esclavitud en la historia.

Miguel Ángel ARAMBURU-ZABALA HIGUERA
Universidad de Cantabria



