



Santander

Estudios de Patrimonio

5 / 2022



Santander : estudios de patrimonio. – N. 5 (2022) – Santander : Máster Universitario en Patrimonio Histórico y Territorial, Facultad de Filosofía y Letras, 2018-

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. 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

Facultad de Filosofía y Letras. Edificio Interfacultativo. Avda. de los Castros, 52

39005 - Santander

UNIVERSIDAD DE CANTABRIA

Editorial Universidad de Cantabria

© Diseño y maquetación: Alberto y Gonzalo Barrón Ruiz de la Cuesta

© Universidad de Cantabria, 2022

Edición subvencionada por los Vicerrectorados de Ordenación Académica y Profesorado, y de Investigación y Política Científica.

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

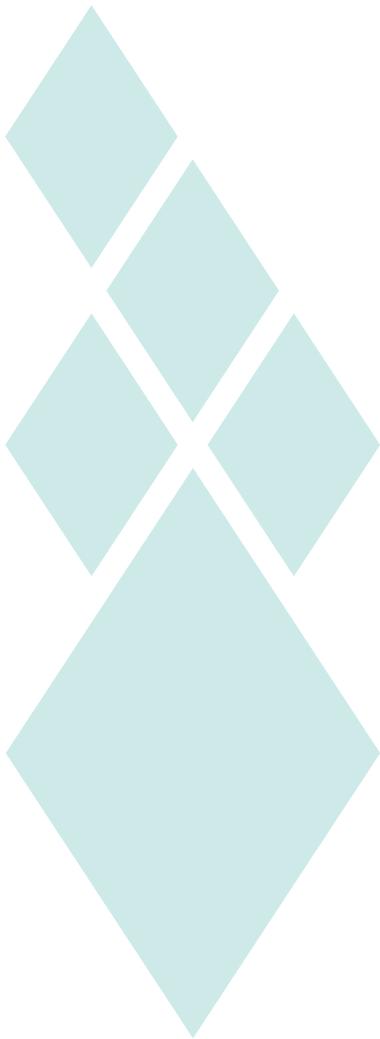
Revisores

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

| | |
|--|-----|
| IN MEMORIAM Eduardo Gómez Rodríguez (1969-2022) | 13 |
| ARTÍCULOS / ARTICLES | 17 |
| AVILA DE LA TORRE, Álvaro, <i>Proyectos de escuelas de primera enseñanza en la provincia de Zamora a raíz del Real Decreto de construcciones escolares de 1905 / Projects of primary schools in the province of Zamora as a result of the Royal Decree on school constructions of 1905</i> | 19 |
| BARRÓN GARCÍA, Aurelio Á., <i>Dos cruces góticas afiligranadas de Augerius en Maluenda (Zaragoza), hacia 1300 / Two Afiligrated Gothic crosses of Augerius in Maluenda (Zaragoza), around 1300</i> | 47 |
| BRÍGIDO GABIOLA, Baldomero y CRIADO PORTAL, Antonio José, <i>La cadena medieval de la iglesia de Santa María de Laredo (Cantabria) / The medieval chain of St Mary's Church in Laredo (Cantabria)</i> | 67 |
| CRIADO MAINAR, Jesús y HYCKA ESPINOSA, Olga, <i>Un pasaje de la historia del Colegio de las Vírgenes de Zaragoza: la construcción de su nueva iglesia y la reforma del retablo mayor. 1607-1610, 1631 / A passage from the history of the Colegio de las Vírgenes at Zaragoza: the construction of its new church and the reform of the main altarpiece. 1607-1610, 1631</i> | 89 |
| ESTEBAN LÓPEZ, Natividad, <i>Platería gótica burgalesa en la provincia de Guadalajara / Gothic silverware from Burgos in the province of Guadalajara</i> | 123 |
| FERNÁNDEZ MATEOS, Rubén, <i>La senda de Alonso Berruguete en la catedral de Palencia: Nuevas obras del pintor Juan de Villoldo (h. 1516-1562) / The path of Alonso Berruguete in the cathedral of Palencia: New works by the painter Juan de Villoldo (circa 1516-1562)</i> | 137 |
| HEINE, Christiane, <i>Modernité (germanique) et tradition (hispanique) dans Diferencias pour orchestre op. 33 (1970) de Rodolfo Halffter / (Germanic) Modernity and (Hispanic) Tradition in Rodolfo Halffter's Diferencias for Orchestra Op. 33 (1970) / (Germanic) Modernity and (Hispanic) Tradition in Rodolfo Halffter's Diferencias for Orchestra Op. 33 (1970)</i> | 157 |
| LORDUY-OSÉS, Lucas, <i>El mecenazgo mexicano en la recuperación del patrimonio artístico español. La familia Garza-Sada/Fernández-Zambrano (Monterrey) / Mexican patronage in Spanish artistic heritage recovery. The Garza-Sada/Fernández-Zambrano family (Monterrey)</i> | 197 |

| | |
|---|------------|
| INFORMES, TRABAJOS, INVESTIGACIONES INICIADAS / REPORTS, WORKS, AND INITIATED RESEARCHES | 239 |
| CONTI ANGELI, Tonino, <i>Camilian Demetrescu. Cuadernos. Viaje a España y metánoia (1979) / Camilian Demetrescu. Notebooks. Trip to Spain and metánoia (1979)</i> | 241 |
| CUBILLO MEDINA, Víctor, <i>Noticias documentales sobre Valentín de Lira, bordador vallisoletano del Renacimiento / Documentary news about Valentín de Lira, Renaissance embroiderer from Valladolid</i> | 267 |
| GÓMEZ FERNÁNDEZ, Eva y RODRÍGUEZ LAJUSTICIA, Francisco Saulo, <i>El Egipto faraónico y el Próximo Oriente Antiguo en el cine estadounidense de comienzos de la Guerra Fría (1945-1960) / Pharaonic Egypt and the Ancient Near East in American cinema at the beginning of the Cold War (1945-1960)</i> | 289 |
| MARTÍNEZ MARÍN, Cruz María, <i>El libro de Horas del Colegio del Patriarca (Valencia), ¿un regalo de Felipe el Hermoso a Juan Alonso Pérez de Guzmán? / The Book of Hours from the Royal College-Seminary of Corpus Christi (Valencia): a gift from Philip the Fair to Juan Alonso Pérez de Guzmán?</i> | 325 |
| MEDINA GONZÁLEZ, Amaya, <i>Tocados corniformes y otros tocados altos en España durante el siglo XVI según los Álbumes de trajes / The horned female headdresses and other high headdresses in Spain during the 16th Century according to Costume Books</i> | 353 |
| MILLAN RABASA, Marc, <i>El culto al Ángel Custodio y sus manifestaciones artísticas en Zaragoza durante los siglos XV y XVI / The cult of the Guardian Angel and its artistic expressions in Zaragoza during the 15th and 16th centuries</i> | 379 |
| RESEÑAS / REVIEWS | 407 |
| ARRUE UGARTE, Begoña; RODRÍGUEZ MIRANDA, Álvaro y VALLE MELÓN, José Manuel, <i>Trazados de arquitectura y grafitos históricos en el Monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso (La Rioja): una historia constructiva y conventual narrada en los muros, Fundación San Millán de la Cogolla, 2022 (Alexandra GUTIÉRREZ HERNÁNDEZ)</i> | 409 |
| BARRÓN GARCÍA, Aurelio Á. y ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, Miguel Ángel, <i>El marqués del Pico Francisco Marcos de Velasco (1635-1693): gobernador del castillo de Amberes y coleccionista, Santander, Ediciones Universidad de Cantabria, 2021 (Cruz María MARTÍNEZ MARÍN)</i> | 414 |
| RUPÉREZ ALMAJANO, M ^a Nieves y CASTRO SANTAMARÍA, Ana, <i>Nuevos espacios para nuevos retos. El Campus Unamuno, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2021 (Aurelio Á. BARRÓN GARCÍA)</i> | 419 |



In memoriam
Eduardo Gómez
Rodríguez (1969-2022)

DOI: <https://doi.org/10.22429/Euc2022.sep.05.01>



Eduardo Gómez Rodríguez (Pontones, 27 de junio de 1969 - Santander, 29 de agosto de 2022) ha fallecido joven, sin que su cuerpo respondiera a un tratamiento oncológico tardíamente pronosticado. Le recordamos quienes fuimos sus compañeros docentes, porque sobre todo fue su voluntad dedicarse en cuerpo y alma a la docencia y muchos de sus estudiantes se lo han agradecido. Pero calladamente también se dedicó a la investigación. Su actividad docente en varios institutos de Cantabria, y en la dirección de la UNED-Cantabria durante algún tiempo, impidieron que pudiera avanzar, como habría deseado. Además, algunos años impartió clases en el Programa Senior de la Universidad de Cantabria.

Nos toca revelar su actividad investigadora. Participó en el número inicial de esta revista. En el Archivo de la Real Chancillería de Valladolid rastree noticias sobre el templo de San Juan Bautista de su localidad natal. Supo de la existencia de una iglesia anterior a la actual que el condestable Bernardino Fernández de Velasco sostenía, a comienzos del siglo XVI, míseramente con una congrua manutención tan escasa que provocó las protestas de clérigos y parroquianos ante la justicia real. Este estudio quedó, lamentablemente, en el tintero. Tenía un interés particular por la iglesia de Pontones que visité varias veces en su compañía. Me señaló los cambios realizados en el templo:

en el retablo, tal como él lo recordaba de niño. En los muros, donde se ha sacado una piedra irregular que afea notablemente el interior y contrasta con el aparejo isódomo de los muros exteriores. Ciertamente las paredes del interior se pensaron para mostrarlas encaladas y no desnudas. Tampoco la vida le ha permitido concluir su tesis doctoral. La elaboraba lentamente, pero con la madurez que proporcionan los años y las muchas lecturas que acumulaba. Estudiaba los cambios en el servicio del altar y en las vestimentas eclesiásticas, y cómo repercutieron en las manifestaciones públicas religiosas que se renovaron tras las publicaciones canónicas tridentinas. Le interesaba indagar en los usos litúrgicos antes y después del concilio de Trento.

Estas investigaciones las realizaba bajo mi dirección, aunque su gran sabiduría requería de muy escasa intervención. En este mismo número de la revista le dedico un artículo sobre dos cruces góticas de Maluenda (Zaragoza). Seguro que le habría gustado conocerlo.

Con todo, los que lo hemos conocido lo recordamos como hombre bueno, trabajador, amigable, siempre dispuesto a ayudar y a hacer más fácil la vida a los demás. Sus amigos y compañeros añoramos su generosidad y su humor ingenioso y socarrón, muy montañés.

Aurelio Á. BARRÓN GARCÍA
Universidad de Cantabria



Artículos

Proyectos de escuelas de primera enseñanza en la provincia de Zamora a raíz del Real Decreto de construcciones escolares de 1905

Projects of primary schools in the province of Zamora as a result of the Royal Decree on school constructions of 1905

Álvaro ÁVILA DE LA TORRE

School Year Abroad

Paseo Pamplona, 2. 50004 - Zaragoza

alvaroavila@hotmail.es

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2709-5209>

Fecha de envío: 14/06/2022. Aceptado: 3/10/2022

Referencia: *Santander. Estudios de Patrimonio*, 5 (2022), pp. 19-46.

DOI: <https://doi.org/10.22429/Euc2022.sep.05.02>

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



Resumen: El Real Decreto de 1905 supuso un revulsivo para la arquitectura escolar. Por un lado, la decisión de dedicar una partida presupuestaria a subvencionarla fue un estímulo para muchos municipios carentes de recursos. Por otro, la *Instrucción* adjunta ofrecía información sobre los requisitos a cumplir. Partiendo de estas premisas, los principales arquitectos que trabajaron en Zamora en las dos primeras décadas del siglo XX proyectaron escuelas en las que se combina el rigor en materia higiénica y pedagógica con el diseño personal, así como el empleo de los lenguajes arquitectónicos del momento, tales como el Eclecticismo, el Modernismo y el Regionalismo.

Palabras clave: Arquitectura escolar; Zamora; siglo XX; Segundo Vitoria; Francesc Ferriol; Francisco J. Ferrero; Modernismo.

Abstract: The Royal Decree of 1905 reinvigorated school architecture. Firstly, the decision to dedicate a budget allocation to subsidize was a stimulus for municipalities that lacked financial resources. Furthermore, the attached *Instruction* offered information on the requirements to be met. From these premises, the leading architects who worked in Zamora in the two first decades of the 20th century designed schools in which rigor in hygienic and pedagogical matters merged with a unique design. The inclusion of the architectural languages of the moment, such as Eclecticism, Art Nouveau and Regionalism, was also a critical factor in its aesthetic design.

Keywords: School architecture; Zamora; 20th Century; Segundo Vitoria; Francesc Ferriol; Francisco J. Ferrero; Art Nouveau.

El presente artículo pretende ser una contribución al conocimiento de la arquitectura escolar en nuestro país. Esta tipología comenzó a ser difundida y analizada a raíz de los trabajos de Antonio Viñao en los años noventa del siglo XX. Desde ese momento, diversos investigadores han centrado sus estudios en las construcciones educativas a nivel nacional, regional y local. Aunque la limitación en la extensión de este texto no permita presentar una relación extensa, conviene aludir tanto a la redacción de tesis doctorales como a la reciente publicación tanto de números monográficos en revistas como de libros dedicados al tema. Sin duda, todo ello un claro ejemplo de la relevancia que este campo ha venido adquiriendo¹.

En esta línea, el caso de la provincia de Zamora es digno de estudio. En primer lugar, porque el estímulo financiero del Real Decreto de 1905 fue aprovechado por un destacado número de municipios de diversa población y ubicación, por lo que contamos con un conjunto de inmuebles que son buena muestra del impacto de dicho marco legal y una aportación al estudio de su implantación tanto en el ámbito regional como nacional. En segundo lugar, por la implicación que los nuevos colegios tuvieron en la modificación de la trama urbana y en la conformación del caserío. Como veremos, era intención del legislador que las escuelas fueran construcciones con empaque y singularidad, que contribuyeran, en definitiva, a renovar un caserío de escasa calidad y, al mismo tiempo, dejaran constancia de la apuesta del Estado por la educación en las zonas rurales.

El interés por dar a conocer esta área geográfica es aún mayor si consideramos la sorprendente variedad estilística de los centros escolares, ya que hallamos muestras del Eclecticismo, hecho habitual por aquel entonces en el conjunto de España, pero también del Modernismo y del Regionalismo. La presencia de la primera de estas dos últimas corrientes en la tipología educativa es poco frecuente en la mayor parte de la Península lo que, en consecuencia, singulariza enormemente el caso zamorano. Finalmente,

1 RODRÍGUEZ MÉNDEZ, Francisco Javier, *Arquitectura escolar en España 1857-1936. Madrid como paradigma*. Tesis doctoral, Madrid, Universidad Politécnica de Madrid, 2004; AÑÓN ABAJAS, Rosa María, *La arquitectura de las escuelas primarias municipales de Sevilla hasta 1937*, Sevilla, Universidad de Sevilla y Junta de Andalucía, 2005; VÁZQUEZ ASTORGA, Mónica, *Escuelas de enseñanza primaria pública en Aragón (1923-1970)*, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", 2013; MARTÍNEZ MARCOS, Amaya, *Modernidad y vigencia en la arquitectura escolar de Barcelona y Valencia (1956-1968)*, Barcelona, Universitat Politècnica de Catalunya, 2016; CABIECES IBARRONDO, María Victoria, *La arquitectura de los centros docentes en Cantabria en los siglos XIX y XX*, Santander, Universidad de Cantabria, 2016; AÑÓN ABAJAS, Rosa M^a (coord.), "Arquitectura escolar y educación", *PPA proyecto, progreso, arquitectura*, 17 (2017); GUERRERO LÓPEZ, Salvador (coord.), "Sobre el espacio escolar: Nuevas perspectivas", *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, 113-114 (2019); VÁZQUEZ ASTORGA, Mónica (coord.), "Escuela para todos. Arquitectura y política educativa en España (siglos XIX y XX): número monográfico", *Artígrama*, 34 (2019).

el presente trabajo amplía el conocimiento de la trayectoria profesional de notables arquitectos de los que era conocida principalmente su labor en la capital provincial y en Madrid.

1. EL MARCO LEGISLATIVO

El sistema educativo español se dotó de un corpus legislativo en el siglo XIX. El *Informe Quintana* (1813) introdujo el término *instrucción pública*² y en 1821 se elaboró un *Reglamento General de Instrucción Pública* (1821). Posteriormente, nacieron la *Ley de Instrucción Primaria* (1838) y la *Ley Moyano* (1857). La primera determinó que la responsabilidad de los grados básicos de enseñanza recayera en los ayuntamientos³. La segunda obligaba a que los municipios con más de quinientos habitantes tuvieran y sostuvieran una escuela elemental para cada sexo. En aquellos con mayor población, se aumentarían los centros escolares a razón de uno cada dos mil habitantes y se agruparían si no se llegaba a los quinientos.

Por lo que respecta a las tipologías arquitectónicas, se dio un gran paso con la promulgación del Decreto del dieciocho de enero de 1869, publicado el veintitrés del mismo mes⁴, por ser un documento que presentó las primeras indicaciones para la edificación de escuelas públicas de instrucción primaria⁵. Mayor impulso se dio a raíz del Real Decreto de cuatro de octubre de 1883, publicado el día siete⁶, pues dedicaba una partida presupuestaria a esas construcciones y aumentaba el número de requisitos.

Dentro del ambiente regeneracionista del gobierno de Francisco Silveira⁷, en 1900 se creó el Ministerio de Instrucción Pública, un organismo que, en el Real Decreto de veintiséis de octubre de 1901, estableció un nuevo plan de estudios para la educación primaria⁸. Por su parte, el Negociado de archi-

2 CUESTA ESCUDERO, Pedro, *La escuela en la reestructuración de la sociedad española (1900-1923)*, Madrid, Siglo Veintiuno editores, 1994, p. 6.

3 HERNÁNDEZ DÍAZ, José María, "Liberalismo y escuela primaria en Castilla y León (1834-1868)", en HERNÁNDEZ DÍAZ, José María (coord.), *La escuela primaria en Castilla y León. Estudios históricos*, Salamanca, Amarú Ediciones, 1993, p. 58.

4 *Gaceta de Madrid*, 23 (23 de enero de 1869), pp. 1-2; disponible: <https://www.boe.es/gazeta/dias/1869/01/23/pdfs/GMD-1869-23.pdf>.

5 VIÑAO FRAGO, Antonio, "Construcciones y edificios escolares durante el Sexenio Democrático (1868-1874)", *Historia de la Educación*, 12-13 (1993-1994), pp. 506-509.

6 *Gaceta de Madrid*, 280 (7 de octubre de 1883), pp. 61-62; disponible: <https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE//1883/280/A00059-00059.pdf>.

7 PUELLES BENÍTEZ, Manuel de, *Educación e ideología en la España contemporánea*, Madrid, Tecnos, 2010, p. 205.

8 ÁLVAREZ LÁZARO, Pedro, *Cien años de educación en España. En torno a la creación del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes*, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2001.

tectura escolar elaboró la *Instrucción técnico-higiénica relativa a la construcción de escuelas*, publicada el veintinueve de abril de 1905 en la *Gaceta de Madrid* junto a un Real Decreto que, al igual que el de veinte años antes, aprobaba la concesión de subvenciones a los ayuntamientos para elevar centros de enseñanza⁹.

Sea como fuere, a pesar de los intentos por planificar y diseñar nuevas escuelas, el hecho es que el déficit de construcciones siguió siendo una constante, lo que llevó a Rafael Altamira a afirmar: “Obligar a los padres a que envíen a sus hijos a las escuelas y no tener dónde colocarlos es una contradicción”¹⁰.

En la citada *Instrucción* se insistía en las cuestiones higiénicas y se manifestaba la necesidad de alejar los colegios de cementerios, hospitales, cuarteles o tabernas y orientar la fachada principal al sur en las áreas frías y al norte en las cálidas. Cabe recordar que la higiene y la pedagogía han sido campos muy unidos en la historia de la arquitectura escolar en España¹¹. Asimismo, se exigía que la construcción fuera sólida, sencilla y a la vez elegante. En referencia a la distribución, tenían que contar con vestíbulo, guardarropa, aulas, despacho, biblioteca, museo, salón multiusos, patio cubierto, campo de recreo y servicios higiénicos. Además, descartaba, a diferencia del Real Decreto de 1883, que la vivienda del docente estuviera en el mismo inmueble. Por último, prestaba atención al confort, con alusiones a la ventilación, la temperatura y la iluminación, así como a la necesidad de disponer de 1,25 metros cuadrados por cada estudiante.

De 1908 datan doce modelos de escuela elaborados por Luis Domingo Rute, completados con los realizados por Julio Sáenz Barés en 1911, un conjunto de planos a emplear como modelos en el caso de solicitar la ayuda estatal para proyectos escolares¹².

Un hito de suma importancia para la arquitectura escolar en España tuvo lugar en 1920, cuando a raíz del Real Decreto del veintitrés de noviem-

9 *Gaceta de Madrid*, 119 (29 de abril de 1905), pp. 405-408; disponible: <https://www.boe.es/gazeta/dias/1905/04/29/pdfs/GMD-1905-119.pdf>.

10 ALTAMIRA CREVEA, Rafael, *Problemas urgentes de la enseñanza primaria en España*, Madrid, Real Academia de Ciencias Morales y Políticas, 1914, p. 23.

11 VIÑAO FRAGO, Antonio, “Higiene, salud y educación en su perspectiva histórica”, *Áreas*, 20 (2000), pp. 9-24.

12 ORTUETA HILBERATH, Elena de, “Modelos de escuelas de educación primaria pública avalados por el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes”, *Norba-Arte*, XVII (1997), pp. 172-191 y RODRÍGUEZ MÉNDEZ, Francisco Javier, “Luis Domingo de Rute, arquitecto de modelos para la construcción de escuelas públicas en España a comienzos del siglo XX”, *Historia de la Educación*, 38 (2019), pp. 257-276.

bre, publicado cinco días más tarde¹³, se abrió la puerta a que la edificación de los centros fuera presupuestada directamente por el Estado, tal y como había defendido el citado Altamira siete años antes¹⁴.

2. LA EDUCACIÓN Y LAS CONSTRUCCIONES ESCOLARES DE PRIMERA ENSEÑANZA EN ZAMORA A PRINCIPIOS DEL SIGLO XX

Hasta bien avanzado el siglo XIX, en la provincia de Zamora, en la mayor parte de las poblaciones con una cierta entidad funcionaban algunos colegios y escuelas privados, muchos de ellos religiosos, mientras que los ayuntamientos sostenían algunos más. A mediados de dicha centuria, existían una escuela superior, 56 completas y 242 incompletas¹⁵. En el albor del siglo XX, la situación había mejorado, pues a la única superior se sumaban entre las públicas 181 elementales de niños, 162 de niñas y 261 mixtas, siendo en su mayoría completas¹⁶.

Datos más específicos presentó Ismael Calvo Madroño, quien confirmó el déficit de escuelas que sufría la provincia. Así, en 1905 debía contar con 675 y poseía 607, 604 de enseñanza primaria, de las cuales 156 eran de niños, 155 de niñas y 287 mixtas. Como partido judicial más afortunado destacaba Benavente con 102 y el más deficitario Fuentesauco con 46¹⁷. El número fue aumentando muy lentamente en los años posteriores, llegando 614 en 1915¹⁸ y, de manera más acelerada al final de la década, hasta alcanzar las 657 en 1922¹⁹.

Respecto al ritmo de su difusión, según la Estadística de edificios-escuela, publicada por el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes en 1926,

13 *Gaceta de Madrid*, 333 (28 de noviembre de 1920) pp. 880-883; disponible: <https://www.boe.es/gazeta/dias/1920/11/28/pdfs/GMD-1920-333.pdf>.

14 LÓPEZ MARTÍN, Ramón, "La construcción y creación de escuelas en la España del primer tercio del siglo XX", *Historia de la educación*, 16 (1997), p. 69.

15 VEGA GIL, Leoncio, *Historia de la educación en Zamora. El nacimiento del sistema escolar. 1800-1850*, Zamora, Instituto de Estudios Zamoranos "Florián de Ocampo", 1986, p. 46.

16 RAMOS RUIZ, María Isabel, *Historia de la educación en Zamora. Escolarización y sociedad en la provincia en la segunda mitad del siglo XIX*, Zamora, Instituto de Estudios Zamoranos "Florián de Ocampo", 1986, p. 48.

17 CALVO MADROÑO, Ismael, *Descripción Geográfica, Histórica y Estadística de la provincia de Zamora*, Madrid, Librería General de Victoriano García, 1914, p. 251.

18 *Anuario estadístico de España. Año II. 1915*, Madrid, Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, 1916, p. 425; disponible: <https://www.ine.es/inebaseweb/pdfDispatcher.do?td=147587&ext=.pdf>.

19 *Anuario estadístico de España. Año VIII. 1921-1922*, Madrid, Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, 1923, p. 361; disponible: <https://www.ine.es/inebaseweb/pdfDispatcher.do?td=149189&ext=.pdf>.

en las últimas décadas del siglo XIX se abrieron 183 escuelas, 110 entre 1900 y 1910 y 97 más en los diez años siguientes²⁰.

Por lo que se refiere a la arquitectura escolar en la provincia de Zamora, sabemos que, tras algunos proyectos en el segundo tercio del siglo XIX, el Real Decreto de 1883 supuso un acicate. Gracias al mismo, se proyectaron nuevas escuelas para Villanueva del Campo, Villamayor de Campos, Vadillo de la Guareña, Alcañices y Benavente²¹.

Centrándonos en los municipios que solicitaron la ayuda ministerial a raíz del Real Decreto de 1905, en la provincia de Zamora se acogieron a él Alcañices, La Hiniesta, Coreses, Pozoantiguo, Toro, Peleas de Arriba, Venialbo, Algodre, Pinilla de Toro²² y Villarrín de Campos²³. A este listado se podría sumar la escuela de Morales de Toro. Sin embargo, no se conserva el proyecto ni en el Ayuntamiento de la localidad ni en el propio centro, así como tampoco hay expediente en el Archivo General de la Administración. El único dato con el que contamos es la inscripción de la fachada que informa de que fue promovida por el gremio de labradores en 1911.

En otro orden de cosas, llama la atención que la totalidad de las escuelas aquí analizadas, excepto la de Toro, fueran unitarias. Dado que las graduadas, establecidas ya en 1898, se han considerado paradigma de la modernidad²⁴, su ausencia en Zamora es un buen reflejo de la precariedad económica de las localidades y su escasa permeabilidad a las nuevas corrientes pedagógicas.

La ubicación de los colegios también fue bastante uniforme. Con la excepción nuevamente del caso toresano, se optó por trasladarlos a las afueras del núcleo habitado, generalmente en uno de los accesos principales y no demasiado alejado del caserío. Este hecho, sin duda forzado por la *Instrucción* de 1905, difiere de lo ocurrido en décadas anteriores, cuando la práctica totalidad se instaló en calles céntricas.

20 SÁNCHEZ MUÑOZ, Aurora, *Historia de la educación en Zamora. Primera enseñanza y analfabetismo en la provincia de Zamora (1900-1930)*, Zamora, Instituto de Estudios Zamoranos "Floriano de Ocampo", Zamora, 1987, p. 58.

21 ÁVILA DE LA TORRE, Álvaro, "Proyectos de escuelas de primera enseñanza diseñados por Pablo Cuesta y Segundo Viloria en la segunda mitad del siglo XIX", *Liño. Revista Anual de Historia del Arte*, 28 (2022), pp. 53-64.

22 *Gaceta de Madrid*, 292 (18 de octubre de 1912), pp. 179-184; disponible: <https://www.boe.es/gazeta/dias/1912/10/18/pdfs/GMD-1912-292.pdf>.

23 *Gaceta de Madrid*, 339 (5 de diciembre de 1915), p. 608; disponible: <https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE//1915/339/A00605-00605.pdf>.

24 VIÑAO FRAGO, Antonio, "Política educativa, escolarización y construcciones escolares en España (1869-1970)", *Artigrama*, 34 (2019), p. 23.

En cuanto a la estructura general de los inmuebles, no hallamos concepciones originales. En general se siguió la estructura habitual, con un núcleo central sobresaliente, bien en anchura o en altura, y dos crujeas laterales que alojaban las aulas, coincidiendo en muchas ocasiones con los modelos ideados por Rute, cuya *Colección de Planos modelos de Escuela pública de enseñanza primaria*, se difundió por orden de la Circular del Ministerio de diecinueve de noviembre de 1908²⁵.

Acabemos señalando que el hecho de que la legislación insistiera en la dignidad de las escuelas hizo que las construcciones fueran sólidas, con presencia y poseedoras de valores estilísticos. Unas circunstancias que dignificaban la arquitectura pública, común a todos los vecinos, en poblaciones en las que los edificios más sobresalientes habían sido los templos y, en ocasiones, las viviendas nobiliarias. De este modo, las instituciones educativas fueron reflejo de una nueva mentalidad, que abogaba por una sociedad más justa e igualitaria o, al menos, esa era la intención que se quería transmitir a través de las nuevas escuelas, elevadas bajo el auspicio tanto de la administración local como de la estatal. En este sentido, el ejemplo de Coreses o Pozoantiguo es revelador, tanto por su empaque como por su filiación modernista.

Tres son los arquitectos que firmaron los planos de los centros escolares a los que aludiremos a continuación. Segundo Viloría (1853-1923), Francesc Ferriol (1871-1946) y Francisco Javier Ferrero (1891-1936). A ellos podríamos sumar a Gregorio Pérez Arribas (1877-1937) en el caso de ser el tracista de la escuela de Morales de Toro.

3. SEGUNDO VILORIA Y EL ECLECTICISMO

Segundo Viloría Escarda nació en Benavente en 1853 y se tituló como arquitecto en 1877. La totalidad de su carrera la desarrolló en Zamora donde, además de la actividad privada, ocupó los cargos de arquitecto provincial y diocesano. Su estilo se enmarca en un Eclecticismo clasicista que abarca desde el neorrenacimiento del Palacio Provincial (1878) al academicismo de la Casa Bobo (1898). El empleo del ladrillo y el desarrollo de sus posibilidades lo singularizan en el panorama regional e incluso nacional, como queda demostrado en el mercado de abastos de la Ciudad del Duero (1902), en la Casa González (1903) en su localidad natal y en la Casa Bobo (1916) de nuevo en la capital²⁶. Viloría también destaca por su aportación a la arquitectura escolar.

25 *Gaceta de Madrid*, 330 (25 de noviembre de 1908), p. 793; disponible: <https://www.boe.es/gazeta/dias/1908/11/25/pdfs/GMD-1908-330.pdf>.

26 ÁVILA DE LA TORRE, Álvaro, *Arquitectura y urbanismo en Zamora (1850-1950)*, Zamora, Instituto de Estudios Zamoranos "Florián de Ocampo", 2009, pp. 656-657 y VILORIA, Antonio, *Segundo Viloría (1855-1923) Un arquitecto zamorano*. Zamora, Instituto de Estudios Zamora-



Fig. 1. Escuela de La Hiniesta, detalle de la fachada principal. Segundo Viloría. 1910.
Foto del autor

Entre sus propuestas anteriores al Real Decreto de 1905, sobresale la escuela de la Encomienda en Benavente (1894)²⁷.

Segundo Viloría es el autor del proyecto del centro escolar de La Hiniesta. Los primeros pasos se dieron en 1905²⁸, pero no fue hasta 1910 cuando se adquirió el solar²⁹ y se determinó que: “el sr. Alcalde encargue inmediatamente al arquitecto provincial de Zamora la formación del proyecto”³⁰, cargo que, como hemos dicho, por aquel entonces ocupaba Segundo Viloría. Las obras se iniciaron tres años después y fueron recepcionadas en 1916³¹.

Lamentablemente no conservamos el proyecto y se ha perdido parcialmente la distribución interior, pero dado que se pensaba contar con la subvención, suponemos que se cumpliría con todos los requisitos de la *Instruc-*

nos “Florián de Ocampo”, Centro de Estudios Benaventanos “Ledo del Pozo”, Colegio Oficial de Arquitectos de León (delegación de Zamora) y Funcoal, 2007.

27 ÁVILA DE LA TORRE, Álvaro, “Proyectos de escuelas...”, pp. 62-63.

28 Archivo Municipal de La Hiniesta [en adelante, AMLH], *Libro de Actas Municipales*, dieciséis de septiembre de 1905.

29 AMLH, Informe de la Comisión de Instrucción primaria del dieciocho de mayo de 1910.

30 AMLH, *Libro de Actas Municipales*, sesión del diecinueve de mayo de 1910.

31 AMLH, Acta del veintidós de agosto.

ción. De planta única y forma de T, concordaría con el modelo ocho de Rute. Basándonos en él y por el tamaño de los huecos, podemos suponer que las dependencias ubicadas en el eje de fachada corresponderían a los servicios comunes, flanqueadas por las puertas de acceso que permitían acceder a los guardarropas y a las aulas, que poseen los vanos de mayor luz.

Al exterior, los muros poseen un basamento de sillería y unos muros de ladrillo perforados por ventanales de arco rebajado. El mayor interés reside en el cuerpo central, coronado por un frontón de sillares sobreelevado en su parte central donde aloja el escudo nacional de la época (Fig. 1). Como complemento, los dinteles de las puertas de acceso de los respectivos sexos también son de piedra. Por último, cabe aludir a la verja que protege el inmueble, en concreto a las puertas de hierro, pues la concepción concéntrica de su parte inferior caracteriza los trabajos metálicos de Vitoria. Buena prueba de ello es el citado mercado de Zamora y gran parte de los antepechos de balcones por él diseñados en multitud de viviendas.

4. FRANCESC FERRIOL Y EL MODERNISMO

Francesc Ferriol Carreras nació en Barcelona en 1871 y se tituló en 1894. Arquitecto eminentemente modernista, desarrolló su trabajo en la Ciudad Condal hasta que fue nombrado responsable de las obras municipales de Zamora en 1907, donde residió hasta 1916. Allí legó un importante patrimonio. Ferriol adaptó el Modernismo barcelonés sin perder su esencia, intensificó la policromía para compensar la pobreza de los materiales y supo dar rentabilidad a elementos peculiares en la localidad castellanoleonesa como los miradores. Buenos ejemplos de su trabajo son las casas Matilla (1911), Gato (1912) y Macho (1915). Tras una brevísima estancia en Cádiz, regresó a Barcelona, donde vivió hasta su fallecimiento en 1946. En su etapa final, evolucionó hacia un Eclecticismo tardío con connotaciones cercanas al *Noucentisme*. Su obra más representativa de este último período fue la Cámara de la Propiedad Urbana (1923)³².

Además de los centros escolares que abordaremos a continuación, Ferriol fue el tracista de los planos de una escuela graduada promovida por Francisco Lozano en la calle Sacramento de Zamora. Diseñada en 1908, se trataba de un edificio compacto en un solar entre medianeras y, aunque contaba con todas las dependencias requeridas y el técnico abrió grandes ventanales para iluminar las aulas, la distribución resultaba desordenada y los espacios angostos³³.

32 ÁVILA DE LA TORRE, Álvaro, *Francesc Ferriol Carreras. Arquitecto (1871-1946)*, Zamora, Instituto de Estudios Zamoranos "Florián de Ocampo", 2021.

33 Archivo Histórico Provincial de Zamora, fondo Municipal de Zamora, secc. Obras, sign.

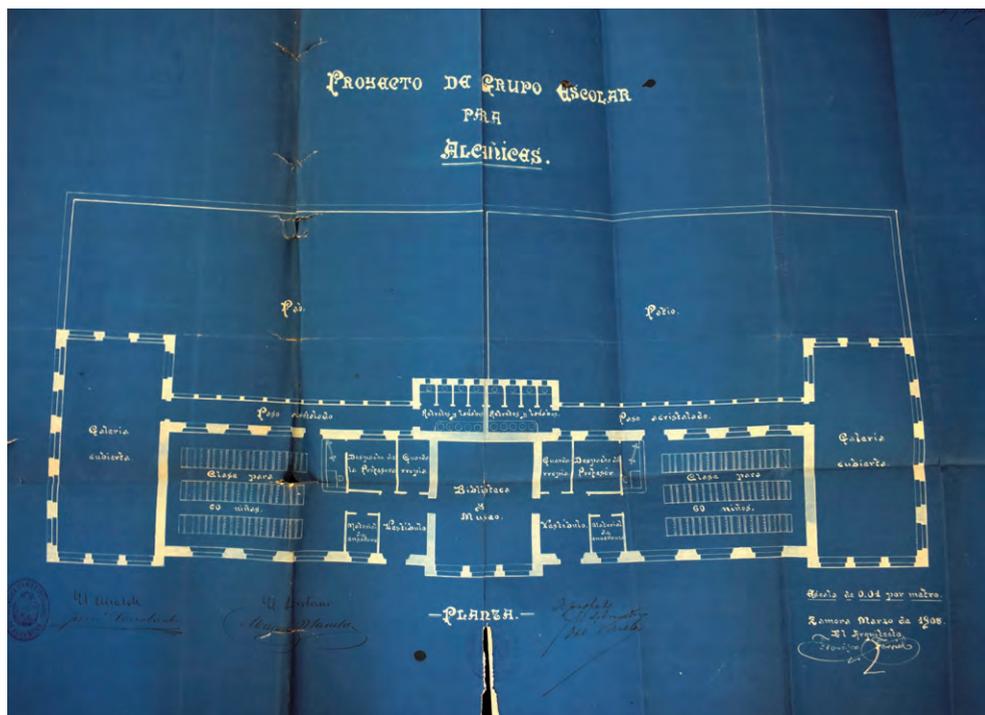


Fig. 2. Escuela de Alcañices, plano de planta. Francesc Ferriol. 1908. AMA

En la Villa de Alcañices se mantiene en pie la escuela proyectada por Ferriol en marzo de 1908. Algunas décadas antes, la capital de Aliste ya intentó contar con un centro escolar pero la propuesta nunca se materializó³⁴. Sin cejar en el empeño, en la sesión municipal del veintisiete de enero del citado año la decisión fue firme, se solicitó el proyecto al arquitecto catalán y, el tres de febrero siguiente, se expresó la voluntad de acudir a la subvención gubernamental³⁵.

La idea inicial del Ayuntamiento era instalar la escuela en una de las propiedades del Marqués de Alcañices o en alguna casa de la localidad. Sin embargo, ante la imposibilidad de encontrar una que cumpliera con los requisitos necesarios, se optó por realizarla de nueva planta y ubicarla en un solar del Ayuntamiento situado a las afueras³⁶.

723/1.

34 HERNÁNDEZ LUIS, José Luis, "Intervenciones del arquitecto Francisco Ferriol en Alcañices (Zamora) a principios del siglo XX", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 119 (2021), pp. 401-425 y ÁVILA DE LA TORRE, Álvaro, "Proyectos de escuelas...", p. 60.

35 Archivo General de la Administración [en adelante AGA], Educación, sign. 32/9370.

36 Archivo Municipal de Alcañices [en adelante AMA], *Libro de Actas Municipales* nº 228, se-

El barcelonés firmó el proyecto en marzo de 1908³⁷. En la memoria insistió reiteradamente en las cuestiones de ventilación, ubicación e iluminación y en el lógico aislamiento de los retretes, lo que demuestra que tenía en mente las exigencias de la *Instrucción* de 1905.

El técnico diseñó un centro escolar de planta única que adoptaba forma de H con dos tramos centrales alargados con vestíbulos, guardarropas, despachos, almacenes y sendas aulas para niños y niñas (Fig. 2). En cada una cabrían unos sesenta alumnos, lo que supondría más de metro y medio cuadrado por individuo. El cuerpo central se destinaba a biblioteca y a museo. En los extremos, planteaba unas galerías cubiertas. En la fachada trasera se abrían unos pasos acristalados que comunicaban los baños, ubicados en la fachada zaguera del inmueble, con el resto de las dependencias. En ellos, dispuso un urinario para cada quince estudiantes. Se ha afirmado que Ferriol se inspiró en la propuesta número siete de Luis Domingo de Rute³⁸. Sin poner en duda esta afirmación, pues efectivamente el albaceteño sugería esta estructura precisamente para ciento veinte infantes, hay que matizar que los prototipos del Negociado se publicaron ocho meses después de que el catalán firmara sus planos, por lo que debemos suponer la existencia de una difusión fuera de los cauces oficiales. En efecto, muchas son las coincidencias, siendo la única diferencia que nuestro arquitecto prescindió de los ingresos extremos y alineó los excusados en paralelo al muro de cierre.

Respecto a la fachada, en la distribución de los volúmenes, hallamos notables similitudes con el modelo siete de Rute, cuyo alzado había salido a la luz a finales del año anterior³⁹: tres vanos en el eje, flanqueados por los ingresos, cuatro ventanales para las aulas y tres más, dos en el caso de Rute, para las crujeas transversales. Los módulos centrales y extremos se rematarían con piñones. La sencillez prima en el conjunto, aunque el arquitecto ideó prominentes recercos de remate curvos, grandes claves para los vanos de las galerías cubiertas y salmeres con motivos de contrario. Asimismo, en el piñón diseñó un juego escalonado con los canes que incluía algún motivo floral y una cartela sinuosa.

Durante el proceso, Ferriol presentó un plano que no se conserva. Se añadió una planta más sobre el cuerpo central lo que, a la postre, le daría un aspecto similar a los prototipos franceses de la *mairie-école*, difundidos por la

sión del tres de febrero de 1908.

37 AMA, caja 135, carp. 4.

38 RODRÍGUEZ MÉNDEZ, Francisco Javier, "La arquitectura escolar española del primer tercio del siglo XX, vista desde Castilla y León", *Artigrama*, 34 (2019), p. 191.

39 FERNÁNDEZ Y FERNÁNDEZ-NAVAMUEL, Manuel, "Condiciones generales de los centros escolares y edificios destinados a Escuelas", *La Construcción Moderna*, V, 24 (treinta de diciembre de 1907), p. 401.



Fig. 3. Escuela de Alcañices, detalle. Francesc Ferriol. 1908. Foto del autor

*Revue Générale de l'Architecture*⁴⁰. Al no conservarse actualmente la distribución inicial, desconocemos a qué se destinaría el piso alto, aunque, sin duda, no era para la vivienda de los docentes toda vez que quedaba excluido en la *Instrucción* de 1905 y, en consecuencia, habría provocado que el proyecto fuese rechazado en el Ministerio. Igualmente, se modificó la distribución de los vanos, se redujeron a tres en los salones de clase y se suprimieron las galerías de los extremos y los pasos acristalados. Esto resulta de gran interés, porque Ferriol, al quedar libres los testeros, decidió abrir vanos en ellos y, así, iluminar las aulas desde tres de sus frentes (Fig. 3). Esta opción tradicionalmente se rechazó en las construcciones escolares. Fue también desaconsejada por Repullés Vargas quien, sin embargo, la incluyó en varios modelos⁴¹. La *Instrucción* de 1905 tampoco se mostró favorable, aunque se matizaba que “combinada con la lateral es más aceptable”. Creemos que,

40 RODRÍGUEZ MÉNDEZ, Francisco Javier, “Influencia francesa en la arquitectura escolar española”, en HERNÁNDEZ DÍAZ, José María (ed.), *Francia en la educación de la España contemporánea (1808-2008)*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2011, p. 186.

41 REPULLÉS VARGAS, Enrique María, *Disposición, construcción y mueblaje de las escuelas públicas de Instrucción Primaria*, Madrid, Imprenta del Fortanet, 1878, pp. VI, VII y 72.

diseñando Ferriol por aquel entonces el Laboratorio Municipal de Zamora, la similar concepción volumétrica y la coincidente necesidad de iluminación y ventilación, llevó al arquitecto a horadar huecos en los lados menores de la escuela de Alcañices como los dispuso en el inmueble capitalino. Consideró tan acertada la propuesta, que la incluyó en todos sus proyectos escolares posteriores. En este punto conviene citar lo que escribió en la memoria de la escuela de Pozoantiguo, de la que nos ocuparemos más adelante. Allí afirmó que el grado de preponderancia del vano sobre el muro determinaba que los edificios pudieran clasificarse bien como alegres y atractivos, si los huecos primaban, o, por lo contrario, fríos y repulsivos, si eran escasos. Sin duda, el barcelonés buscaba lo primero.

Finalizamos aludiendo a los elementos modernistas que observamos en la actualidad y que, aunque escasos, dotan de carácter al colegio. Ferriol aportó sinuosidad a los dinteles y alfeizares e incluyó motivos cruciformes y florales en la placa que identifica el centro, en el piñón y en los recercos, cuyas esquinas suavizó. Detalles todos ellos que entroncarían con el lenguaje modernista habitual en el técnico.

A pesar de la celeridad inicial, a causa de la penuria económica, que llevó al Ayuntamiento a enajenar la lámina de propios, la construcción se dilató en el tiempo y no fue hasta el curso 1911-1912 cuando el colegio comenzó a funcionar⁴².

No se conserva el proyecto de la escuela de Peleas de Arribas, pero la autoría por parte de Ferriol está confirmada por su elección en la sesión municipal del siete de noviembre de 1909⁴³.

El colegio está constituido por un núcleo central destinado a los accesos y las dependencias auxiliares, que se une a sendas crujías, ligeramente más estrechas, para las aulas correspondientes a ambos sexos, iluminadas por cuatro vanos. Si observamos los modelos planteados por Rute, la escuela de Peleas responde a la propuesta número dos. En este caso, no sabemos si el proyecto incluía el pabellón de aseos y cantina que sugería el manchego, aunque es más que probable puesto que los salones de clase ocupan todo el espacio disponible.

Aparte de citar nuevamente la relación volumétrica con el Laboratorio Municipal de Zamora, aludimos a este centro escolar por ser el primero en el que Ferriol, ya desde el principio, abrió ventanales tanto en el frente como en los testeros, estos hoy tapiados. Tal vez en un momento posterior se conside-

42 AMA, *Libros de Actas Municipales* nº 230 y 231.

43 Archivo Municipal de Corrales del Vino, secc. Archivo Municipal de Peleas de Arriba, caja 001, *Libro de Actas Municipales* nº 2.



Fig. 4. Escuela de Peleas de Arriba, vista general. Francesc Ferriol. 1909. Foto del autor

ró, tal y como prevenían Repullés y la *Instrucción* de 1905, que se producía un exceso de iluminación.

El exterior es muy sencillo. Los únicos elementos que animan los muros son los recercos de ladrillo enlazados mediante una imposta del mismo material con dos hiladas a tizón y una central a dente a sardinel que también encontramos en el alféizar. Conviene indicar que el empleo de las piezas aplantilladas en contraste con la sillería del zócalo, los esquinales y las claves, así como el revoco de los muros, crean un efecto policromo que no es ajeno a las propuestas modernistas más modestas de Ferriol (Fig. 4).

Casi en las mismas fechas en las que Segundo Viloria proyectaba la escuela de La Hiniesta, Francesc Ferriol hacía lo propio en Coreses. El técnico catalán tuvo en cuenta las disposiciones de la *Instrucción* de 1905 y, dado que se pretendía elevar la escuela en un solar libre y más espacioso, diseñó en 1910 un centro escolar de amplias dimensiones que, lamentablemente nunca llegó a construirse⁴⁴.

Con planta rectangular y una concepción simétrica, en la planta baja dispuso un núcleo central ocupado por los despachos del profesorado, dos vestíbulos con acceso desde la calle, dos dormitorios, dos guardarropas, la escalera y una estancia común para custodiar los enseres y el material esco-

⁴⁴ Archivo Municipal de Coreses [en adelante, AMC], Histórico, caja 4.

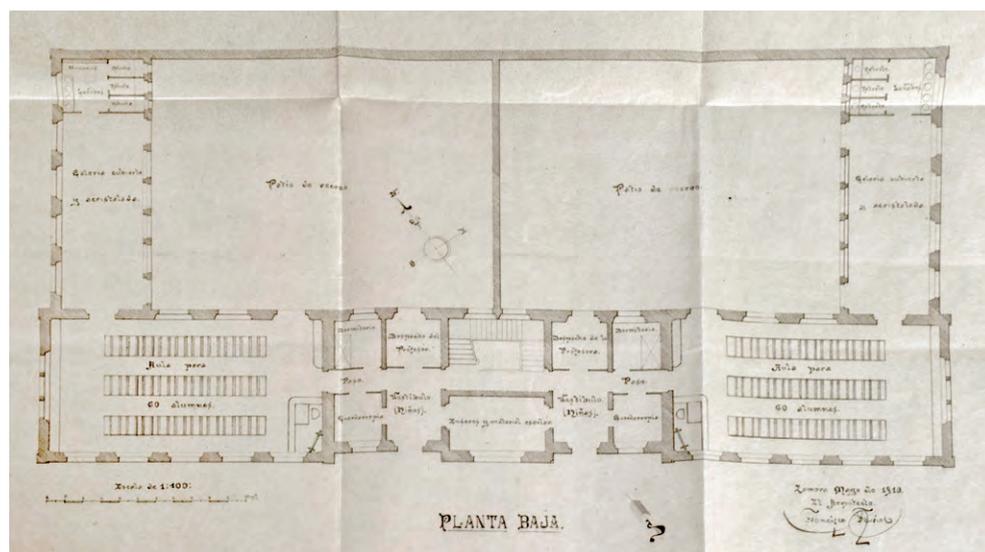


Fig. 5. Escuela de Coreses, planta. Francesc Ferriol. 1910. AMMC

lar. En los extremos se encontraban las aulas, rectangulares, que comunicaban con los aseos y los patios de recreo a través de sendas galerías acristaladas y techadas. Un esquema que, de nuevo, se acerca al modelo número siete de los planteados por Luis Domingo de Rute⁴⁵, pero con la singularidad de adosar aquellas a la fachada zaguera para, como en Alcañices y Peleas de Arribas, iluminar los salones de clase también desde los testeros, y de que el tramo entre la calle central y las aulas se retranquea, lo que dinamiza el conjunto. En la planta superior, el facultativo catalán ubicó, en el eje de fachada, el museo escolar, a la derecha la biblioteca y a la izquierda la vivienda del conserje, distribuida en dos dormitorios, un comedor y una cocina con despensa y servicio (Fig. 5).

En alzado, Ferriol concibió los muros con grandes ventanales orientados al sur y norte para los salones de clase, todos ellos orlados con chambranas de ladrillo de destacadas claves. Similares huecos hallamos en el resto de las dependencias. Llamam la atención, por su mayor luz, los vanos de los muros testeros y el central del frente noble. Los primeros son testimonio de la reiterada querencia del técnico por aumentar la iluminación de los salones al abrir ventanales en tres de sus frentes. Asimismo, quiso dotar de ritmo a la fachada, enlazando los huecos de las aulas mediante una imposta, que a su vez aúnan las puertas de ingreso y la ventana contigua. Por último, dejó la fábrica latericia a la vista en el tramo central que remató con un piñón.

45 ORTUETA HILBERATH, Elena de, "Modelos de escuelas.." p. 187.



Fig. 6. Escuela de Coreses, plano de la fachada. Francesc Ferriol. 1910. AMC

Como elementos decorativos, el barcelonés incluyó motivos florales de corte cruciforme, claves de sillería, juegos de ladrillo en los salmeres, esquinas y algún antepecho y, quizás, algún elemento cerámico a base de ondas que no podemos distinguir por la ausencia de diferenciación cromática en los planos. Todo el conjunto *a priori* cabe atribuirlo al estilo ecléctico, con evidentes referencias a la arquitectura industrial y del ladrillo, tal vez, como en otros ejemplos, entroncado en su variante polícroma (Fig. 6). De cualquier manera, la presencia de los detalles vegetales inscritos en formas cuadrangulares, las bandas cerámicas y el trabajo de forja en los óculos enlazan con el lenguaje modernista del arquitecto y, de este modo, acercan la escuela de Coreses a algunos ejemplos que diseñó por aquel entonces en la capital provincial, caso del citado Laboratorio Municipal o la Casa Montero (1915). Llegados a este punto, hay que recordar que, como consecuencia de la simultaneidad de estilos que existía en aquella época, fue común en la arquitectura española que los valores estilísticos del Eclecticismo y el Modernismo se combinaran en la misma construcción. Circunstancia de la que, naturalmente, Zamora no fue una excepción⁴⁶.

Ferriol también fue el tracista de la escuela de Pozoantiguo. En la sesión municipal del diecinueve de septiembre de 1910 se solicitó la confección del expediente⁴⁷. Habida cuenta del requisito de prescindir de la vivienda del docente en el centro escolar para cumplir con *Instrucción* de 1905, se insistió

46 ÁVILA DE LA TORRE, Álvaro, "La permeabilidad entre el Modernismo y el Eclecticismo en Zamora. Ejemplo de la indefinición y dificultad en la clasificación de la arquitectura entre los siglos XIX y XX", *Studia Zamorensia*, 9 (2010), pp. 87-110.

47 AGA, Educación, sign. 32/9386. Valga esta signatura para todo el expediente.

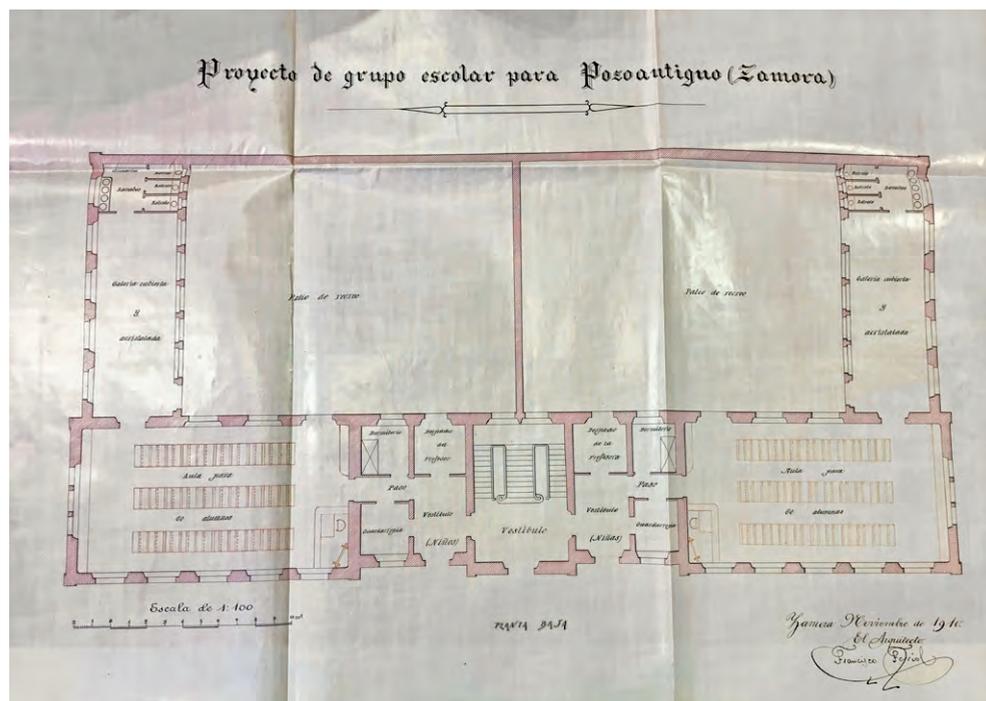


Fig. 7. Escuela de Pozoantiguo, planta. Francesc Ferriol. 1910. AGA

en este punto en el informe fechado el veinte setiembre del mismo año que redactó la Comisión creada a tal efecto. En la sesión del veintisiete del mismo mes, se decidió la ubicación, en un solar que reunía las condiciones topográficas, de extensión superficial, orientación e iluminación adecuadas. A lo largo del proceso, hasta su apertura en 1917, se sumó al proyecto el consejero de Instrucción pública Ismael Calvo Madroño, natural de la localidad.

Ferriol iniciaba la memoria con unas líneas calcadas a las que encabezan la de la capital alistana y añadió alusiones a las condiciones pedagógicas exigibles. Igualmente, en el caso de Pozoantiguo evocó reiteradamente el Real Decreto de 1905 y su *Instrucción*. Por ejemplo, al tratar la ubicación, fuera del casco habitado, la orientación sudsudeste y la iluminación.

Las escuelas de Coreses y de Pozoantiguo, salvo las diferencias en alzado, son prácticamente idénticas. Recordemos que se diseñaron en un lapso de seis meses. En ambas, el facultativo, como en Alcañices, coincidió con el modelo número siete de los propuestos por Rute.

La planta no presenta novedades respecto a la anterior. Las dependencias a nivel de suelo son las habituales: vestíbulos, despachos, guardarropas, dormitorios para los niños indispuestos y aulas. En el piso superior, Ferriol no compartimentó el espacio, creó un gran salón de actos y una amplia bi-



Fig. 8. *Escuela de Pozoantiguo, vista general de la fachada principal.* Francesc Ferriol. 1910. Foto del autor

biblioteca destinada a su vez a museo. Dispuso asimismo unas galerías cubiertas que, como en Coreses, se desplazaron para liberar los testeros (Fig. 7). Respecto a los materiales, el técnico eligió piedra sillar de Villallano, ladrillo de El Perdigón para las piezas que quedarían a la vista y ordinario para los paramentos enlucidos.

Sin duda, el arquitecto quiso dar un carácter monumental al inmueble. La fachada resulta llamativa. En líneas generales no difiere de la de Coreses, pero la amplia puerta y el gran balcón de la planta alta, así como el coronamiento con un piñón que aloja el reloj y remata con un campanil, evoca una casa consistorial. Esta sensación se extiende al interior, donde hallamos un amplio zaguán que permite el acceso a la escalera. Concebida a modo de las imperiales, llama la atención por sus dimensiones y, pasando al detalle, por los barrotes de las barandillas, similares a los que encontramos en otras creaciones del catalán, como las casas de Teresa Vallhonrat (1903) de Barcelona y de Valentín Matilla (1909) y de Timoteo Calvo Madroño (1914) de Zamora, esta última promovida por el hermano del citado Ismael (Fig. 8).

Por lo que se refiere a los valores estilísticos, Ferriol realizó unas interesantes apreciaciones en la memoria. A pesar de ser un arquitecto profundamente modernista, y de modernista se puede clasificar esta escuela, de sus palabras se deduce que no tenía conciencia de participar en la codificación

de un lenguaje singular, pues aludiendo a este asunto, añadió en la memoria que “para dar á ciertos edificios sabor apropiado se acude frecuentemente á caracterizarlos mediante el estilo predominante en la época de su florecimiento”, es decir, para los templos, los lenguajes medievales o para los gubernamentales, el clásico. Sin embargo, al considerar el barcelonés que no había un lenguaje arquitectónico específico para las escuelas, concluyó “no hemos creído oportuno aceptar determinado estilo, aprovechando únicamente la policromía natural”. Esta afirmación viene confirmada por el contraste de los materiales: ladrillo, sillería, enfoscado de los muros y piezas cerámicas, si hacemos caso a los planos.

No obstante, contradiciendo sus palabras, como buen arquitecto del Modernismo, Ferriol imprimió un marcado carácter a la escuela de Pozoantiguo. Así, los arcos rebajados y segmentados, la variada decoración vegetal, los péndulos de las jambas, el remate coronado del vano central y el marco romboidal de la esfera del reloj forman parte de su repertorio habitual y entroncan firmemente con la estética modernista. Más aún, se puede afirmar que la fachada en su totalidad posee cierto dinamismo, creado tanto por el retranqueo de los tramos intermedios como por la sinuosidad que crea la curvatura de los guardapolvos de los vanos en combinación con las composiciones escalonadas de los salmieres y la cornisa. Sin olvidar, por último, la concepción global de la ornamentación del inmueble que se extiende a la carpintería y a la forja. Bellísima la reja del montante del ingreso principal.

Así las cosas, queda patente la evolución de Ferriol a lo largo de los años. Un arquitecto que, como ocurrió con sus viviendas, fue afianzándose como técnico modernista con el pasar del tiempo y por la mayor aceptación por parte de los comitentes. Pozoantiguo es la culminación de un proceso iniciado en Alcañices una década antes.

5. GREGORIO PÉREZ ARRIBAS Y LA ARQUITECTURA DE LADRILLO

Cabe insertar en este punto una breve referencia a la escuela de Morales de Toro. Ya indicamos que, al no conservarse el proyecto, desconocemos la autoría, pero, aunque no exista documentación que lo corrobore, atribuimos la escuela de Morales de Toro a Gregorio Pérez Arribas.

Nacido en Ávila en 1877, obtuvo el título de arquitecto en 1901. Tras su paso por Peñaranda de Bracamonte (Salamanca), Teruel y Barcelona, en febrero de 1906 obtuvo el cargo de arquitecto municipal en Zamora. Lo ocupó hasta julio del año siguiente, cuando fue forzado a dimitir. Tras el regreso de Francesc Ferriol a Barcelona en 1916, Pérez Arribas volvió a la oficina técnica, donde permaneció hasta 1923, cuando consiguió la plaza de arquitecto provincial, que mantuvo hasta su fallecimiento en 1937. Pérez Arribas fue



Fig. 9. Escuela de Morales de Toro, vista parcial de la fachada principal. 1911. Foto del autor

un técnico plenamente ecléctico, cuyo estilo fue enriqueciéndose a lo largo de los años y principalmente a raíz de la llegada de Ferriol a Zamora, con la consiguiente competencia con las propuestas modernistas del barcelonés. Entre sus obras más sobresalientes se encuentran las casas Guerra (1907), Rueda (1918) y Andreu (1927), dotadas de fachadas muy efectistas con un riquísimo repertorio decorativo. También realizó alguna incursión en el Modernismo, caso de la Casa Galarza (1909) y sobre todo varias construcciones, tanto residenciales como industriales, en las que el ladrillo fue el principal protagonista⁴⁸. En este sentido, hay que añadir que Pérez Arribas llegó a codificar un estilo propio fácilmente identificable⁴⁹.

Promovido en 1911 por el Gremio de labradores de la localidad, tal y como se recoge en la placa de la fachada, la escuela de Morales de Toro consta de un cuerpo central de dos plantas y cinco vanos por altura, con balcones en el caso de la superior, al que se adosan dos crujías perpendiculares de planta única que alojaban las aulas. Es un diseño distinto al que hemos visto hasta ahora, recordando al modelo diez de los propuestos por Rute, es de-

48 ÁVILA DE LA TORRE, Álvaro, *Arquitectura y urbanismo...* pp. 663-665.

49 RODRÍGUEZ ESTEBAN, María Ascensión, *La arquitectura de ladrillo y su construcción en la ciudad de Zamora*, Zamora, Instituto de Estudios Zamoranos "Florián de Ocampo", 2012, p. 148.

cir, un núcleo central, que aloja los servicios generales, flanqueado por dos crujeas perpendiculares que albergan las aulas. La fachada principal sigue la forma habitual, alargada con una sucesión de huecos, alterados en la actualidad ya que los accesos debían estar situados de manera simétrica en los extremos del núcleo principal. Destaca el empleo del ladrillo a vista tanto en los recercos de los vanos como en las impostas y las cornisas. Se incluyeron dinteles curvos, algunos juegos escalonados y las jambas en cremallera (Fig. 9). Señalemos en este punto que el ladrillo fue un material de uso frecuente en la arquitectura escolar. Buen ejemplo son todos los centros que presentamos en estas páginas. Sin embargo, en los anteriores se incorporaron elementos estilísticos que permiten su adscripción a determinadas corrientes, como puede ser el Eclecticismo o el Modernismo pero, en Morales de Toro, la ausencia de aquellos solo permite clasificar el colegio dentro de la denominada arquitectura del ladrillo.

Respecto a la atribución a Pérez Arribas, la concepción general de la escuela de Morales de Toro, ordenada, simétrica y austera, es compartida con muchos de sus diseños contemporáneos, especialmente aquellos en los que el ladrillo fue protagonista. De igual modo, la voluntad de contrastar la fábrica latericia con el muro enfoscado también fue distintiva de este técnico. Finalmente, los vanos con arco rebajado, carentes de clave, con guardapolvos, impostas dentelladas y jambas en cremallera son habituales en el repertorio del abulense, como atestiguan muchos edificios elevados en la capital provincial bajo su rúbrica. En concreto, la composición general recuerda enormemente a la Panera Social (1921).

6. FRANCISCO JAVIER FERRERO Y EL REGIONALISMO

Francisco Javier Ferrero Lluís, nació en Madrid en 1891 y obtuvo el título en 1916. Arquitecto del Ayuntamiento de su ciudad natal desde 1919, su trabajo hasta el inicio de la Guerra Civil estuvo marcado por el de su padre. En este período, sus obras enlazan con las diversas variantes de la corriente regionalista. Por ilustrar el inicio y el final, de 1919 es la Casa de Correos de Vitoria, en colaboración de Luis Díaz Tolosana, y de 1932 es la Tenencia de Alcaldía de Arganzuela. Simultáneamente, Ferrero inició su andadura en el racionalismo, con excelentes ejemplos en algunos mercados madrileños, como el de Olavide (1931). De cualquier manera, su obra más representativa es el viaducto de la calle Segovia, diseñado en colaboración con los ingenieros de caminos José Juan Aracil y Luis Aldaz Muguero⁵⁰.

50 BALDELLOU SANTOLARIA, Miguel Ángel, *Los Ferrero. Arquitectos en Madrid (2)*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 2005.

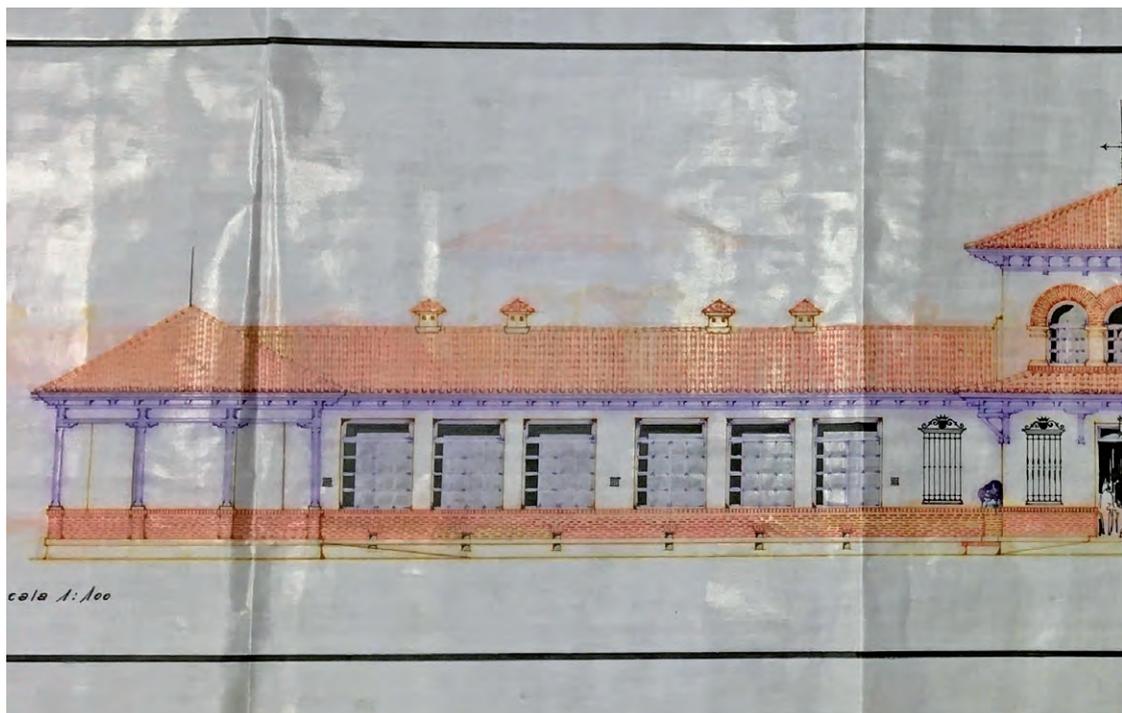
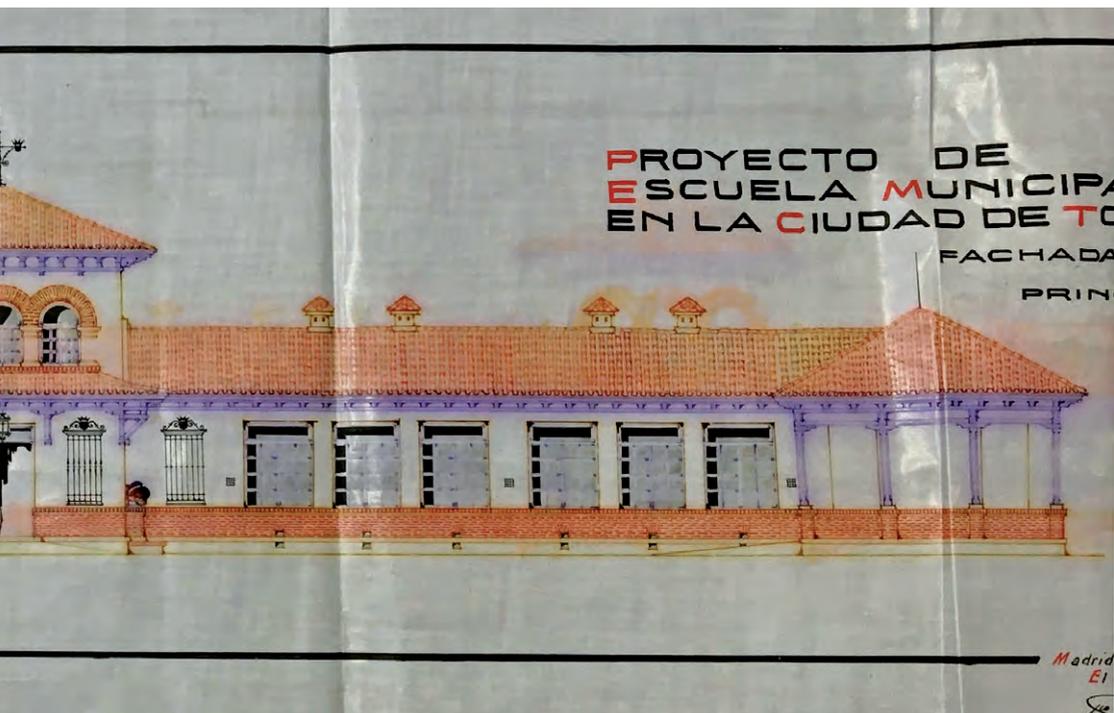


Fig. 10. *Escuela de Toro, plano de la fachada*. Francisco J. Ferrero. 1918. AGA

El madrileño es el autor de un proyecto para la escuela municipal de Toro. Los trámites se iniciaron en los primeros años de la segunda década del siglo XX, aunque los pasos más firmes se dieron en 1918. En las sesiones del veintidós y veinticuatro de julio se debatieron los posibles emplazamientos y, aunque se planteó ubicar el centro escolar en la confluencia de las calles Mojalbarda y Judería, al final se optó por un solar ubicado entre la calle Mentija y el paseo de la Corredera, en el extremo norte de la localidad, con lo que se permitía una localización céntrica, dentro del casco consolidado, a la vez que despejada. El colegio, concebido por este arquitecto en agosto de 1918, a pesar de no haberse construido, puede considerarse uno de los mejores ejemplos del Regionalismo en la provincia de Zamora⁵¹.

Desde el punto de vista de la tipología escolar, hay que subrayar tanto la racionalidad en la distribución como la naturaleza graduada del centro, novedad en el panorama provincial si exceptuamos la promovida por Francisco Lozano en la capital en 1908 que ya señalamos. Dos hechos fundamentales contribuyeron a ello. El primero, el municipio de residencia de Ferrero, pues es obvio que en Madrid había una mayor difusión de los modelos más

⁵¹ AGA, Educación, sign. 32/9397.



avanzados de la arquitectura escolar, sea en el plano teórico sea en el edificatorio. El segundo, la construcción pocos años antes en Toro del pabellón de párvulos para la Fundación González Allende bajo planos de Antonio Flórez (1877-1941, titulado en 1904)⁵².

En la planta, el técnico dispuso un cuerpo central sobresaliente en el que situó el vestíbulo, que comunicaba con el guardarropa, la cocina, el comedor, la carbonera y un baño. Desde el zaguán también se accedía a las aulas, dos por lado, dedicadas a tres grados y a trabajos manuales, cuyos ventanales recibían iluminación del mediodía, dejando los pasillos en el frente septentrional. Al final de estos se encontraban los baños y los recreos cubiertos, que avanzaban respecto al resto de la fachada. Tras ellos, Ferrero, preocupado por el desarrollo integral del alumnado, propuso incluir dos dormitorios, con función de enfermería, y un gimnasio. Por último, la planta alta, que solo ocupaba el núcleo central, se destinaba a biblioteca y museo. Tal y como que-

52 RODRÍGUEZ MÉNDEZ, Francisco Javier, *Aquellos colegios de ladrillo. La arquitectura escolar de la "Oficina técnica" en Valladolid 1928-1936*, Valladolid, Ayuntamiento de Valladolid, 2008, pp. 26-36.

da patente y así el facultativo lo reiteró en la memoria, se tuvieron presentes los requerimientos de la *Instrucción* de 1905.

En el plano de alzado se manifiesta la filiación regionalista del inmueble (Fig. 10). Ya indicamos que Javier Ferrero se movió dentro de esa corriente en los primeros años de su actividad profesional. En Toro, incluyó unos prominentes aleros de madera, con tornapuntas en la planta baja y ménsulas en la superior, ventanales cobijados por arcos de ladrillo, pies derechos lignarios con zapatas en los recreos y rejas con copete y escudo. De igual modo, sabemos que el arquitecto planteó el uso de paños cerámicos en el interior. Ferrero, con ello, compensó la pobreza de los materiales con los efectos polícromos, logrados con el contraste de los muros enfoscados y el zócalo latericio y la madera.

Conviene indicar en este punto que el Regionalismo o si se quiere una variante definida por Leopoldo Torres Balbás como “regionalismo racionalista”⁵³ también fue escogido por otros arquitectos contemporáneos para sus construcciones escolares, como es el caso de los primeros grupos ideados por Antonio Flórez en Madrid⁵⁴ o la Escuela Normal de la vecina Valladolid, actual colegio García Quintana⁵⁵, así como otros más en esta última localidad⁵⁶. Ya hemos expuesto que el arquitecto vigués proyectaba en Toro por los mismos años que Ferrero los primeros edificios de la Fundación González Allende, donde empleó los arcos de medio punto, el ladrillo a vista y los prominentes aleros, tan habituales en la arquitectura regionalista de la época.

Precisamente la contemporánea intervención de Flórez en Toro nos lleva a señalar otra coincidencia, pero no tanto en los elementos del Regionalismo, sino en los amplios vanos rectangulares que iluminan las aulas. Rompen con el citado lenguaje y se acercan a los empleados por el gallego en su pabellón de párvulos, concebido en 1914 y elevado en 1916. De cualquier manera, en el caso de Ferrero, son de menor luz y de concepción más tradicional por lo que no rompen la clasificación estilística del conjunto que es plenamente

53 TORRES BALBÁS, Leopoldo, “Los edificios escolares vistos desde la España rural”, *Oficina técnica para la construcción de escuelas. Conferencias leídas por los arquitectos Don Joaquín Muro Antón, Don Leopoldo Torres Balbás y Don Bernardo Giner de los Ríos los días 13, 20 y 27, con motivo de la exposición de arquitectura escolar*, Madrid, 1933.

54 GUERRERO LÓPEZ, Salvador, “Arquitectura y pedagogía. Las construcciones escolares de Antonio Flórez”, en *Antonio López, arquitecto (1877-1941)*, Madrid, Residencia de Estudiantes, 2002, pp. 61-101.

55 RIVERA BLANCO, Javier, “Antonio Flórez y la Escuela Normal de Valladolid: entre el regionalismo y la modernidad”, en MATA PÉREZ, S. (dir.), *Arquitecturas en Valladolid: tradición y modernidad 1900-1950*, Valladolid, Colegio de Arquitectos, 1989, pp. 145-169.

56 RODRÍGUEZ MÉNDEZ, Francisco Javier, *Aquellos colegios de ladrillo...*, pp. 89-144.

regionalista, bien manifestada en el torreón central, el destacado alero y las rejas que protegen los vanos.

BIBLIOGRAFÍA

- ALTAMIRA CREVEA, Rafael, *Problemas urgentes de la enseñanza primaria en España*, Madrid, Real Academia de Ciencias Morales y Políticas, 1914.
- ÁLVAREZ LÁZARO, Pedro, *Cien años de educación en España. En torno a la creación del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes*, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2001; disponible: <https://sede.educacion.gob.es/publivena/cien-anos-de-educacion-en-espana-en-torno-a-la-creacion-del-ministerio-de-instruccion-publica-y-bellas-artes/historia/8837>.
- Anuario estadístico de España. Año II. 1915*, Madrid, Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, 1916; disponible: <https://www.ine.es/inebaseweb/treeNavigation.do?tn=147453&tns=147586#147586>.
- Anuario estadístico de España. Año VIII.-1921-22*, Madrid, Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, 1923; disponible: <https://www.ine.es/inebaseweb/treeNavigation.do?tn=148740&tns=149186#149186>.
- AÑÓN ABAJAS, Rosa María, *La arquitectura de las escuelas primarias municipales de Sevilla hasta 1937*, Sevilla, Universidad de Sevilla y Junta de Andalucía, 2005.
- AÑÓN ABAJAS, Rosa M^a (coord.), "Arquitectura escolar y educación", *PPA proyecto, progreso, arquitectura*, 17 (2017), Sevilla.; disponible: <https://revistascientificas.us.es/index.php/ppa/issue/view/453>.
- ÁVILA DE LA TORRE, Álvaro, *Arquitectura y urbanismo en Zamora (1850-1950)*, Zamora, Instituto de Estudios Zamoranos "Florián de Ocampo", 2009.
- ÁVILA DE LA TORRE, Álvaro, "La permeabilidad entre el Modernismo y el Ecléctico en Zamora. Ejemplo de la indefinición y dificultad en la clasificación de la arquitectura entre los siglos XIX y XX", *Studia Zamorensia*, 9 (2010), pp. 87-110; disponible: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3831913.pdf>.
- ÁVILA DE LA TORRE, Álvaro, *Francesc Ferrer i Carreras. Arquitecto (1871-1946)*, Zamora, Instituto de Estudios Zamoranos "Florián de Ocampo", 2021.
- ÁVILA DE LA TORRE, Álvaro, "Proyectos de escuelas de primera enseñanza diseñados por Pablo Cuesta y Segundo Viloria en la segunda mitad del siglo XIX", *Liño. Revista Anual de Historia del Arte*, 28 (2022), pp. 62-63; disponible: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8506519>.
- BALDELLOU SANTOLARIA, Miguel Ángel, *Los Ferrero. Arquitectos en Madrid (2)*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 2005; disponible: https://oa.upm.es/67244/2/2005_ferrero_MAB_2.pdf.
- CABIECES IBARRONDO, María Victoria, *La arquitectura de los centros docentes en Cantabria en los siglos XIX y XX*, Santander, Universidad de Cantabria, 2016; disponible: <https://repositorio.unican.es/xmlui/handle/10902/13466>.
- CALVO MADROÑO, Ismael, *Descripción Geográfica, Histórica y Estadística de la provincia de Zamora*, Madrid, Librería General de Victoriano García, 1914.
- CUESTA ESCUDERO, Pedro, *La escuela en la reestructuración de la sociedad española (1900-1923)*, Madrid, Siglo Veintiuno editores, 1994.

- FERNÁNDEZ Y FERNÁNDEZ-NAVAMUEL, Manuel, "Condiciones generales de los centros escolares y edificios destinados a Escuelas", *La Construcción Moderna*, V/24 (treinta de diciembre de 1907), pp. 398-419; disponible: <https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/viewer?id=76172dd7-03c6-43ec-9949-2b8ce9f88417>.
- GUERRERO LÓPEZ, Salvador (coord.), "Sobre el espacio escolar: Nuevas perspectivas", *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, 113-114 (2019), Madrid.
- GUERRERO LÓPEZ, Salvador, "Arquitectura y pedagogía. Las construcciones escolares de Antonio Flórez", en *Antonio López, arquitecto (1877-1941)*, Madrid, Residencia de Estudiantes, 2002, pp. 61-101; disponible: https://oa.upm.es/53774/1/2002_pedagogia_GL_1.pdf.
- HERNÁNDEZ DÍAZ, José María, "Liberalismo y escuela primaria en Castilla y León (1834-1868)", en HERNÁNDEZ DÍAZ, José María (coord.), *La escuela primaria en Castilla y León. Estudios históricos*, Salamanca, Amarú Ediciones, 1993, pp. 53-66.
- HERNÁNDEZ LUIS, José Luis, "Intervenciones del arquitecto Francisco Ferriol en Alcañices (Zamora) a principios del siglo XX", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 119 (2021), pp. 401-425; disponible: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8068483>.
- LÓPEZ MARTÍN, Ramón, "La construcción y creación de escuelas en la España del primer tercio del siglo XX", *Historia de la educación*, 16 (1997), pp. 65-90; disponible: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=87539>.
- MARTÍNEZ MARCOS, Amaya, *Modernidad y vigencia en la arquitectura escolar de Barcelona y Valencia (1956-1968)*, Barcelona, Universitat Politècnica de Catalunya, 2016; disponible: <https://www.tdx.cat/handle/10803/384321#page=1>.
- ORTUETA HILBERATH, Elena de, "Modelos de escuelas de educación primaria pública avalados por el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes", *Norba-Arte*, XVII (1997), pp. 172-191; disponible: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/107534.pdf>.
- PUELLES BENÍTEZ, Manuel de, *Educación e ideología en la España contemporánea*, Madrid, Tecnos, 2010.
- RAMOS RUIZ, María Isabel, *Historia de la educación en Zamora. Escolarización y sociedad en la provincia en la segunda mitad del siglo XIX*, Zamora, Instituto de Estudios Zamoranos "Florián de Ocampo", 1986.
- REPULLÉS VARGAS, Enrique María, *Disposición, construcción y mueblaje de las escuelas públicas de Instrucción Primaria*, Madrid, Imprenta del Fortanet, 1878.
- RIVERA BLANCO, Javier, "Antonio Flórez y la Escuela Normal de Valladolid: entre el regionalismo y la modernidad", en MATA PÉREZ, S. (dir.), *Arquitecturas en Valladolid: tradición y modernidad 1900-1950*, Valladolid, Colegio de Arquitectos, 1989, pp. 145-169.
- RODRÍGUEZ ESTEBAN, María Ascensión, *La arquitectura de ladrillo y su construcción en la ciudad de Zamora*, Zamora, Instituto de Estudios Zamoranos "Florián de Ocampo", 2012.
- RODRÍGUEZ MÉNDEZ, Francisco Javier, *Aquellos colegios de ladrillo. La arquitectura escolar de la "Oficina técnica" en Valladolid 1928-1936*, Valladolid, Ayuntamiento de Valladolid, 2008.

- RODRÍGUEZ MÉNDEZ, Francisco Javier, *Arquitectura escolar en España 1857-1936. Madrid como paradigma*. Tesis doctoral, Madrid, Universidad Politécnica de Madrid, 2004; disponible: https://oa.upm.es/254/1/03200410_V1.pdf.
- RODRÍGUEZ MÉNDEZ, Francisco Javier, "Influencia francesa en la arquitectura escolar española", en HERNÁNDEZ DÍAZ, José María (ed.), *Francia en la educación de la España contemporánea (1808-2008)*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2011, pp. 185-218; disponible: https://gredos.usal.es/bitstream/handle/10366/113163/DCA_RodriguezMendezFJ_Influencia.pdf?sequence=1&isAllowed=y.
- RODRÍGUEZ MÉNDEZ, Francisco Javier, "La arquitectura escolar española del primer tercio del siglo XX, vista desde Castilla y León", *Artigrama*, 34 (2019), pp. 187-220; disponible: http://www.unizar.es/artigrama/html_dig/34.html.
- RODRÍGUEZ MÉNDEZ, Francisco Javier, "Luis Domingo de Rute, arquitecto de modelos para la construcción de escuelas públicas en España a comienzos del siglo XX", *Historia de la Educación*, 38 (2019), pp. 257-276; disponible: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7419462>.
- SÁNCHEZ MUÑOZ, Aurora, *Historia de la educación en Zamora. Primera enseñanza y analfabetismo en la provincia de Zamora (1900-1930)*, Zamora, Instituto de Estudios Zamoranos "Florián de Ocampo", Zamora, 1987.
- TORRES BALBÁS, Leopoldo, "Los edificios escolares vistos desde la España rural", *Oficina técnica para la construcción de escuelas. Conferencias leídas por los arquitectos Don Joaquín Muro Antón, Don Leopoldo Torres Balbás y Don Bernardo Giner de los Ríos los días 13, 20 y 27, con motivo de la exposición de arquitectura escolar*, Madrid, 1933; disponible: https://oa.upm.es/33478/1/1933_escuelas.pdf.
- VÁZQUEZ ASTORGA, Mónica, *Escuelas de enseñanza primaria pública en Aragón (1923-1970)*, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", 2013; disponible: https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/33/18/_ebook.pdf.
- VÁZQUEZ ASTORGA, Mónica (coord.), "Escuela para todos. Arquitectura y política educativa en España (siglos XIX y XX): número monográfico". *Artigrama*, 34 (2019); disponible: http://www.unizar.es/artigrama/html_dig/34.html.
- VEGA GIL, Leoncio, *Historia de la educación en Zamora. El nacimiento del sistema escolar. 1800-1850*, Zamora, Instituto de Estudios Zamoranos "Florián de Ocampo", 1986.
- VILORIA, Antonio, *Segundo Vitoria (1855-1923) Un arquitecto zamorano*. Zamora, Instituto de Estudios Zamoranos "Florián de Ocampo", Centro de Estudios Benaventanos "Ledo del Pozo", Colegio Oficial de Arquitectos de León (delegación de Zamora) y Funcoal, 2007.
- VIÑAO FRAGO, Antonio, "Construcciones y edificios escolares durante el Sexenio Democrático (1868-1874)", *Historia de la Educación*, 12-13 (1993-1994), pp. 493-534; disponible: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=87470>.
- VIÑAO FRAGO, Antonio, "Higiene, salud y educación en su perspectiva histórica", *Áreas*, 20 (2000), pp. 9-24; disponible: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=81400>.
- VIÑAO FRAGO, Antonio, "Política educativa, escolarización y construcciones escolares en España (1869-1970)", *Artigrama*, 34 (2019), pp. 25-45; disponible: http://www.unizar.es/artigrama/html_dig/34.html.

Dos cruces góticas afiligranadas de Augerius en Maluenda (Zaragoza), hacia 1300

Two Afiligrated Gothic crosses of Augerius in Maluenda (Zaragoza), around 1300

Aurelio Á. BARRÓN GARCÍA

Universidad de Cantabria

Facultad de Filosofía y Letras. Edificio Interfacultativo. Departamento de Historia Moderna y contemporánea. Avda. de los Castros, 52. 39005 - Santander
barrona@unican.es

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7608-5923>

Fecha de envío: 10/09/2022. Aceptado: 11/10/2022

Referencia: *Santander. Estudios de Patrimonio*, 5 (2022), pp. 47-66.

DOI: <https://doi.org/10.22429/Euc2022.sep.05.03>

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



Resumen: Se presentan dos cruces góticas casi inéditas que se habían considerado del final de la Edad Media. A partir del estudio comparado y de la lectura de la inscripción de una de ellas, se propone al autor, Augerius, y al comitente, fray Martín de Maluenda, abad del monasterio de Piedra, abad con intervalos de 1284 a 1313. Recubiertas de filigrana, fueron originalmente cruces anicónicas vinculadas a la tradición hispana. De virtuosísima elaboración, estas cruces, casi desconocidas, tienen una importancia trascendental para el estudio de la platería española y europea.

Palabras clave: cruz procesional; Augerius, Lignum crucis; filigrana; platería; orfebrería; Gótico; 1300, Zaragoza, Maluenda; Burgos.

Abstract: The current study reveals two nearly unpublished Gothic crosses that were thought to date from the Late Middle Ages. As a result of the comparative study and the interpretation of the text recorded in one of the crosses, the author is identified as the silversmith Augerius. Fray Martín de Maluenda, abbot of the Piedra monastery intermittently from 1284 to 1313, is proposed as the manager of these manufactures. The crosses are covered with filigree threads and they were originally aniconic crosses following the Hispanic tradition. These crosses are almost unknown despite their virtuous elaboration and their transcendental importance for the study of Spanish and European silverware.

Keywords: Processional cross; Augerius; Lignum crucis; filigree; silversmithing; goldsmithing; Gothic; 1300, Zaragoza, Maluenda; Burgos.

A la memoria de Eduardo Gómez Rodríguez



Fig. 1. *Vera Cruz*, *anverso*. Augerius. H. 1300. Iglesia de las Santas Justa y Rufina, Maluenda (Zaragoza). Foto del autor

1. INTRODUCCIÓN. ESTUDIO COMPARADO

Las iglesias de Maluenda (Zaragoza) conservan dos cruces muy semejantes que son excepcionales, tanto por su calidad como por su rareza (Figs. 1 y 2). De la plata labrada en la Corona de Aragón en los siglos XIII, XIV y XV casi nada conocemos que se pueda poner en relación con estas cruces de filigrana.



Fig. 2. Cruz procesional, reverso. Augerius. H. 1325. Iglesia de Maluenda (Zaragoza). Foto del autor

En el monasterio de Santa María de Vilabertrán (Gerona) se encuentra una gran cruz adornada con abundante filigrana. Seguramente es obra de un argentero gerundense, pues es semejante a la llamada cruz de las cofradías del *Museo Capitular de Gerona* que, aunque carece de filigrana, repite la forma de la cruz de Vilabertrán, a menos que la de Gerona haya sido confeccionada a imitación de la del monasterio. Ésta es de extremos patados y expansiones intermedias circulares rellenas de filigrana y cabujones engastados o entalles antiguos romanos y griegos aprovechados. En lo tipológico sigue al modelo representado por la cruz relicario del emperador Enrique II que, procedente

del tesoro de la catedral de Basilea (Suiza), está depositada en un museo de Berlín¹. A diferencia de las cruces que estudiamos, la cruz de Vilabertrán muestra un gran Cristo figurativo en el anverso y figuras de buen tamaño repujadas en el reverso. De grandes dimensiones, mide 160 cm de altura y un metro de ancho. Recuerda aún las tipologías del románico y las cruces tempranamente góticas. El árbol de la cruz contiene cinco relicarios –uno de la Vera Cruz–. Se data en el primer cuarto del siglo XIV, hacia 1320.

La iglesia parroquial de Ejea de los Caballeros (Zaragoza) es propietaria de una cruz procesional o *lignum crucis* que se ha datado a finales del siglo XII. Es una pieza excepcional a la que el platero zaragozano Jerónimo de la Mata añadió, en el siglo XVI, un pie para transformarla en cruz de altar. La elaborada filigrana con la que se adorna se ha relacionado con obras de la catedral de Toledo y aún con la patena y cáliz del monasterio de Santo Domingo de Silos (Burgos), todas ellas de factura contemporánea y procedentes de talleres castellanos². La tipología de la cruz de Ejea es muy diferente a la de las cruces de Maluenda pues se trata de una cruz latina de doble travesaño, pero coinciden en la técnica utilizada para cubrir los brazos –filigrana y cabujones engastados–. Incluso la disposición de los roleos de hilo afiligranado es semejante y casi coincidente en algunos casos en el modo de repartir los motivos por los espacios en que se divide la superficie de la cruz. También concuerdan las tres cruces en el ornamento anicónico, propio de la tradición altomedieval hispana, pues las figuras de una de las cruces maluendinas son añadidos de comienzos del siglo XVI.

Los adornos salientes en el perímetro de las cruces de Maluenda –que simulan esferas alargadas con extremos helicoidales– nos recuerdan a otros que son habituales en las cruces bizantinas de los siglos X al XII y en otras cruces europeas fuertemente relacionadas con lo bizantino (Fig. 3). A nuestro parecer, el platero que hizo las cruces de Maluenda tenía en la memoria el recuerdo de alguna de las cruces bizantinas aludidas, que son de extremos recortados cóncavos que están complementados con añadidos de bolitas o pequeños círculos³. No conocemos en España ejemplos de esta tipología de

1 Esta cruz se encuentra ahora en el *Kunstgewerbemuseum* de los *Staatliche Museen* de Berlín (Ident. Nr. 1917,79); Véase también, GARCÍA DE CASTRO VALDÉS, César (ed.), *Signum salvatis. Cruces de orfebrería de los siglos V al XII*, Oviedo, Consejería de Cultura y Turismo del Principado de Asturias, 2008, pp. 258-265.

2 ALMERÍA, José Antonio, "Lignum crucis. Ejea de los Caballeros (Zaragoza), iglesia parroquial", en *El espejo de nuestra historia. La diócesis de Zaragoza a través de los siglos*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1991, p. 342.

3 Para una más fácil comparación citamos los ejemplos de cruces con los salientes de estas características que se han reunido en la publicación de García de Castro Valdés: cruz de Moisés del monasterio de Santa Catalina del Monte Sinaí (Egipto), datada en el siglo VI; Cruz de Nicéforo Fokas, Monte Athos, del 963-969; cruz de Adrianópolis del *Museo Benaki* de Atenas,



Fig. 3, izq. Cruz de Adrianópolis. Bizancio. H. 1000. © Museo Benaki, Atenas
 Fig. 4, der. Cruz. Limoges (Francia). H. 1250. © Victoria & Albert Museum, Londres

cruz bizantina. Círculos añadidos en los vértices finales de los brazos únicamente los encontramos en la cruz de la Victoria de la catedral de Oviedo y son los que otorgan tan particular aspecto a los extremos de esta cruz asturiana. Hay que señalar que una de las cruces maluendinas contiene una reliquia del *lignum crucis*, pero esta circunstancia la comparte con muchas de las cruces románicas y del comienzo del Gótico de todos los países europeos.

Las singulares finalizaciones de los brazos en las cruces de Maluenda pueden tener la misma procedencia que las terminaciones de algunas cruces castellanas de metal de los siglos XIII y XIV, por ejemplo las de Cótar, Castrojeriz, catedral de Burgos, monasterio de Silos, Ubierna (Fig. 5), Quintana-

de fines del siglo X; cruz procesional del *Museo Kanellopoulou* de Atenas, del siglo X; cruz del tesoro de los Güelfos, ahora en el *Cleveland Museum of Art*, hecha hacia 1050; Cruz procesional del *Musée d'art et d'histoire* de Ginebra, de inicios del siglo XI; Cruz procesional del *Metropolitan Museum* de Nueva York, datada en la primera mitad del siglo XI; cruz de Cong del *National Museum of Ireland*, datada hacia 1123; cruz gemada de Munich, del siglo XII; cruz procesional de San Basilio, en el *Oxford Ashmolean Museum*, de los siglos X al XII; y cruz procesional de Mazchwarischi (Georgia), del siglo XII; GARCÍA DE CASTRO VALDÉS, César (ed.), *Signum salvtis...*, pp. 47-50, 172-176, 388-391, 197, 245-246, 326-329, 330-333, 359-362, 363, 368 y 374-376.



Fig. 5. *Cruz procesional*. Taller de Burgos.
H. 1275. Iglesia de Ubierna (Burgos). Foto
del autor

bureba o Quincoces de Yuso, todos lugares de la provincia burgalesa⁴. Como en Maluenda, las cruces citadas redondean el extremo principal de la finalización en flor de lis, frente al uso de la forma conopial que fue más habitual. Ligeramente conopiales son las finalizaciones de una cruz milanesa de metal que se adjudica a los talleres de Limoges. Círculos pequeños recorren todo el perímetro del árbol y, en esto, se asemeja a la Vera Cruz de Maluenda⁵.

También se pueden evocar los peculiares extremos trilobulados de la cruz de Villamayor de Monjardín (Navarra), que se ha datado hacia 1200⁶. Igualmente podemos citar con mayor propiedad algunas cruces del siglo XIII con terminaciones relativamente parecidas, aunque nunca con la expan-

4 BARRÓN GARCÍA, Aurelio Á., *La época dorada de la platería burgalesa, 1400-1600*, Salamanca, Diputación de Burgos y Junta de Castilla y León, 1998, vol. 1, pp. 443-445. Una cruz de este tipo que se guarda en el *Museo Episcopal de Vic*, también se relaciona con Castilla en SANJOSÉ I LLONGUERAS, Lourdes de, *Al servei de l'altar. Tresors d'orfebreria de les esglésies catalanes, segles IX-XIII*, Barcelona, Arxiu i Biblioteca Episcopal de Vic, 2018, pp. 297-298. De obrador burgalés ha de ser una cruz procedente de Robredarcas (Guadalajara) que se conserva en el *Museo Diocesano de Sigüenza*; finalizan los brazos en el mismo tipo de flor de lis con la expansión central redondeada.

5 Esta cruz milanesa es de colección particular. Se reproduce detenidamente en ZATROW, Oleg, *L'oreficeria in Lombardia*, Milano, Electa Editrice, 1979, figs. 157-159.

6 ORBE SIVATTE, Asunción (coord.), *Orfebrería de Navarra. 1 Edad Media*, Caja de Ahorros de Navarra, 1986, pp. 20-22.

sión trilobulada tan grande como en las cruces de Maluenda, sobre todo si atendemos a la proporción de los extremos con el tamaño del árbol. Nos referimos a cuatro cruces de la zona del Mosa atribuidas o relacionadas con el taller de Hugo d'Oignies –activo en Oignies-sur-Sambe, cerca de Namur (Bélgica), entre 1187 y 1240 aproximadamente–. Una de estas cruces es una cruz de altar de doble tramo, con reliquia del *lignum crucis*. Es obra de Hugo d'Oignies confeccionada hacia 1228-1230. Se muestra en Namur (*Musée des Arts anciens du Namurois-Trésor d'Oignies*, número de inventario TO 06). Las otras se relacionan con el taller del citado platero: una es propiedad del *Victoria & Albert Museum* de Londres –número 244-1874– y se data hacia 1250; la segunda pertenece al tesoro de la colegiata de Sainte-Waudru en Mons y es una cruz relicario de doble travesaño datada entre 1226 y 1250; y la tercera, que perteneció al duque de Aremberg, formaba parte de la colección Wildenstein de Nueva York a comienzos del siglo XXI.

También mencionamos, por el relativo parecido en la expansión de los extremos del árbol, la cruz de la abadía de Clairmarais (Francia), ahora en el tesoro de la catedral de Saint-Omer (Francia) que además contiene un *lignum crucis* y lleva adorno de filigrana. Obras semejantes son la cruz-relicario de doble travesaño de la colegiata de Saint-Etienne en Eymoutiers (Francia), hecha en Limoges durante el siglo XIII; la cruz-relicario de San Juan Bautista en Aachen-Burtcheid (Alemania), también con filigrana y adorno de cabujones y perlas; y la cruz de Walter Frober, de colección privada milanesa, con filigrana y esmaltes de taller renano.

Por último, algunas cruces esmaltadas sobre metal en Limoges ofrecen variaciones de la finalización trilobulada que comentamos: así, en una cruz del *Victoria & Albert Museum* –número M.575-1910– que se data hacia 1250 (Fig. 4).

En Burgos, que en la Baja Edad Media fue tanto un distinguido centro artístico del Gótico como una ciudad de artífices mudéjares, se trabajaba la filigrana en el siglo XIV y aún en los comienzos del siglo XV. Se conserva un relicario en la colegiata de Covarrubias cubierto de filigrana y esquemática figuración. Con filigrana se adornan algunos anillos encontrados en el tesoriillo de Briviesca oculto en las revueltas de 1369. Del mismo siglo es un brazo de plata con reliquias de Santo Tomás Becket o de Canterbury, perteneciente a la catedral de Burgos, que se enriquece con fino adorno de filigrana y cabujones engastados en el perímetro de la manga y en el puño de la camisa. La filigrana se aplicó abundantemente en las ricas cruces burgalesas de finales del siglo XIV y primeras dos décadas del siglo XV. Las cruces de Requena de Campos (Palencia), Villavelayo (La Rioja), Villambistia (Burgos) y Piñel de Abajo (Valladolid), todas de plateros burgaleses, cubren parcialmente los



Fig. 6. *Arqueta relicario*. H. 1350. Catedral de Tarazona. Foto del autor

brazos de las citadas cruces con filigrana muy elaborada⁷. Pero si algo define a la filigrana de la ciudad del Arlanzón es el abundante empleo del granulado en la formación de la filigrana. Y en esto se aleja de la fina elaboración de la filigrana de las cruces maluendinas, con todo relativamente parecida al adorno que cubre el árbol de una de las cruces burgalesas: la cruz de Piñel de Abajo.

Burgalesa, o de taller navarro local como se ha dicho, puede ser una arqueta relicario –en su origen, un joyero– de la colegiata de Roncesvalles⁸, enteramente cubierta de filigrana con motivos mudéjares en disposición muy abigarrada, tan distintos a los presentes en las cruces de Maluenda. Se data entre 1274 y 1305 y se relaciona con la arqueta de las santas espinas que la reina Juana I de Navarra regaló a la colegiata. A pesar de la diferencia, nos interesa porque es de cronología contemporánea a las cruces zaragozanas que estudiamos.

2. LAS CRUCES DE MALUENDA

Son muy pocas las piezas de plata de los siglos XIII y XIV conservadas en Castilla y Aragón y es muy difícil establecer analogías. En la catedral de Tarazona se guarda una arqueta relicario (Fig. 6), perteneciente al tesoro de la

7 BARRÓN GARCÍA, Aurelio Á., *La época dorada...*, vol. 1, pp. 116-118 y 120-128.

8 ORBE SIVATTE, Asunción (coord.), *Orfebrería de Navarra...*, pp. 30-31.



Figs. 7 y 8. *Vera Cruz*. El árbol, Augerius, h. 1300; el pie, h. 1520. Iglesia de las Santas Justa y Rufina. Maluenda (Zaragoza). Fotos del autor

ciudad, que está adornada con cabujones engastados y cubierta de hilos de filigrana dispuestos en espirales y roleos que no llegan a cubrir enteramente la superficie de la pequeña urna, pero que distan mucho del artificio presente en las cruces de Maluenda. Se ha datado en el siglo XIV⁹.

9 La arqueta forma parte de un conjunto de reliquias –entre ellas una cruz gótica de *lignum crucis*– que desde la Edad Media se subían a una torre del antiguo cinturón amurallado de Tarazona –la llamada torre de las reliquias, encima de San Miguel–. Las reliquias se procesionaban a la torre todos los años el 25 de abril y descendían el 8 de octubre. En el intervalo permanecían en la torre porque se creía que favorecían los buenos temporales y protegían a la ciudad y sus campos de tormentas de aguacero o pedrisco, así como de las sequías; AINA-



Fig. 9. Cruz procesional, anverso. Augerius. H. 1325. Iglesia de Maluenda (Zaragoza). Foto del autor

GA ANDRÉS, M^a Teresa y CARRETERO CALVO, Rebeca: "San Atilano, patrón de Tarazona. Historia de una devoción" en CARRETERO CALVO, Rebeca y CRIADO MAINAR, Jesús (comis.), *Milenio. San Atilano y Tarazona, 1009-2009. Exposición*, Tarazona, Fundación Tarazona Monumental, 2009, pp. 79-80; AINAGA ANDRÉS, M^a Teresa, "La catedral: devoción, amparo y tradición para la ciudad y sus vecinos", en *La catedral de Santa María de la Huerta de Tarazona*, Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 2013, p. 70. Por estar trabajado con filigrana, cabujones y perlas, se puede recordar el llamado *Peine de la Virgen* de la catedral de Valencia que se ha datado a finales del siglo XIV pero que puede retrasarse bastante la fecha de su confección a partir de joyas de distintos tamaños regaladas para enriquecer tan apreciada reliquia.



Fig. 10. *Vera Cruz, detalle*. Augerius. H. 1300. Iglesia de las Santas Justa y Rufina, Maluenda (Zaragoza). Foto del autor

Abbad Ríos dio temprana noticia de las cruces de Maluenda y las dató en el siglo XV, a excepción del pie de la cruz relicario que situó a principios del siglo XVI¹⁰. La virtuosa filigrana de las cruces maluendinas, su laboriosa ejecución y la rareza de la tipología empleada plantean dudas sobre la procedencia de estas cruces, pero sin duda han de provenir de un taller o de un orfebre de mucho talento y de gran categoría. (Figs. 10 y 11) Con todo, está más finamente trabajada la filigrana de la Vera Cruz, con elaborados hilos de aplicación que, además, están dorados.

Es muy probable que a Maluenda llegara primero la cruz de la iglesia de las Santas Justa y Rufina, la llamada Vera Cruz (Figs. 7 y 8), y muy poco después la segunda cruz (Fig. 9), posiblemente por encargo y a imitación de la anterior¹¹. Esta circunstancia, de haberse producido, apunta a que la peti-

10 ABBAD RÍOS, Francisco, *Catálogo monumental de España. Zaragoza. Texto*, Madrid, Gráficas González, 1957, p. 385. Se reproducen en el segundo volumen de láminas: figuras 1045 y 1047.

11 Las medidas del árbol de la primera cruz o Vera Cruz son: 27 por 18,8 cm. Con el pie alcanza 50 cm de altura y el cuadrón central es un cuadrado de 6,3 cm de lado. El árbol de la

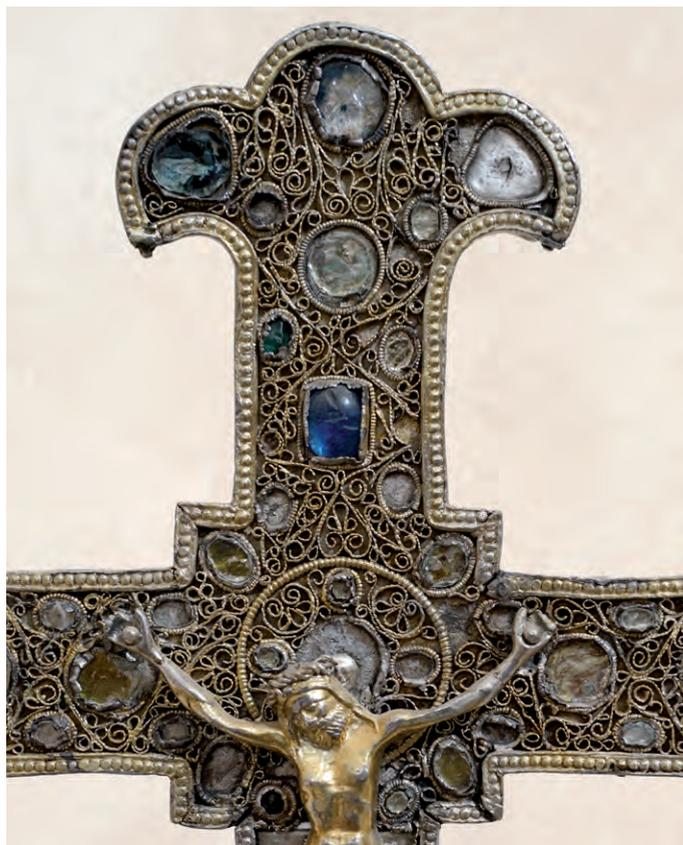


Fig. 11. Cruz procesio-
nal, detalle. Augerius.
H. 1325. Iglesia de
Maluenda
(Zaragoza). Foto del
autor

ción no hubo de realizarse a un taller muy alejado. Todas las posibilidades quedan abiertas: Zaragoza –aunque nada parecido nos ha llegado que fuera elaborado en este centro–, Burgos, Toledo..., incluso que sean obra de un orfebre itinerante. Tampoco se puede descartar que las hiciera un platero con buena formación técnica que se hubiese establecido en Calatayud o en un monasterio.

La llamada Vera Cruz de la iglesia de las Santas Justa y Rufina pudo llegar con un pie de cruz pobre, de metal, y, si así fue, podría explicarse que se renovara en plata en torno a 1520. Este nuevo pie es de proporciones desorbitadas para el árbol con el relicario. Presenta, en ambos lados del enchufe que recibe la cruz, la marca del centro platero de Calatayud: el punzón CAL con letras humanísticas¹². Un desconocido platero utilizó, descuidadamente, los

segunda cruz mide 32,3 cm de altura por 28,2 cm, pero con el pie alcanza 53 cm. Las medidas del cuadrón de esta segunda cruz son 7,4 por 7,6 cm.

12 Un primer punzón CAL, con tipografía gótica, se empleaba desde 1470 aproximadamente. El punzón CAL con letras humanísticas, presente en el pie de la Vera Cruz de Maluenda, se



Fig. 12. *Vera Cruz, apóstoles del pie*. Taller de Calatayud. H. 1520. Iglesia de las Santas Justa y Rufina, Maluenda (Zaragoza). Fotos del autor

moldes y las proporciones de los pies de cruz que se elaboraban en las primeras décadas del siglo XVI en lugar de labrar un pie específico, adaptado al tamaño de la Vera Cruz. Sin embargo, en la manzana se engastaron rombos con figuras de apóstoles (Fig. 12) muy bellamente grabados que estaban cubiertos con esmalte translúcido, ahora desaparecido. Los apóstoles están grabados con trazos enérgicos que no son ajenos a los modelos de Martin Schongauer¹³ que fueron tantas veces imitados en versiones directas e inversas. Por su parte, el vástago, mango o cañón de enchufar, de fina ejecución, se cubre con una elaborada trama de losanges adornados con rosetas.

Se trata de una cruz latina de brazos muy cortos, circunstancia que comparte con otras cruces antiguas de la Alta Edad Media, momento en el que se usó la tipología aludida junto a cruces griegas de brazos iguales. En el árbol de la Vera Cruz se reparten roleos de singular simetría en torno a cabujones ovales de cristal, junto con algunos otros cristales cuadrados y poligonales. La perfección técnica desplegada en el cuadrón del anverso es extraordinaria-

utilizó en la segunda y tercera década del siglo XVI y, seguramente, años después. Véase el punzón llamado CAL2 en MAÑAS BALLESTÍN, Fabián, "Los punzones de la platería de Calatayud", en *IX Encuentro de Estudios Bilbilitanos. Actas. Tomo II. Arte, ciencias de la Tierra y de la sociedad*, Calatayud, Centro de Estudios Bilbilitanos, 2016, p. 744.

13 HUTCHISON, Jane C. (ed.), *The Illustrated Bartsch. 8. Early German artists*, Nueva York, Abaris Books, 1980, pp. 169-186 y 248-253.



Fig. 13. *Vera Cruz, inscripción*. Augerius. H. 1300. Iglesia de las Santas Justa y Rufina, Maluenda (Zaragoza). Foto del autor

ria. Aquí se ubica un marco de filigrana con forma de cruz griega para acoger la reliquia de la Vera Cruz que ahora no se encuentra en su lugar. Quedan, sin embargo, restos de cristal verde que acogieron o cubrieron la reliquia.

Se muestra en el centro del reverso otra reliquia de la misma Vera Cruz que es de mayor anchura que la que hubo originalmente. Esta segunda reliquia se encuentra embutida en una cruz de cristal rojo cuyo perímetro está marcado por un grueso hilo de plata (Fig. 7). Toda la reliquia está sobre-protegida por un gran cristal engastado con un cerco circular de plata. Llegó a Maluenda en la Edad Moderna y el conjunto se sujetó a la cruz con cabecitas de ángeles. Seguramente se trate de la reliquia de la Vera Cruz que la tradición asocia con la familia de Juan Pérez de la Figuera¹⁴.

14 FACI, Roque Alberto, *Aragon reyno de Christo, y dote de Maria Santissima, exaltado por la columna immobil de Nuestra Señora del Pilar*, Zaragoza, en la Imprenta de Francisco Moreno, 1750, pp. 33-34, Relata cómo, después de que el relicario detuviera un nublado amenazante, Pérez de la Figuera y su esposa ordenaron "se colocasse la Santissima Reliquia en una Cruz de Plata,

En el vástago que se enchufa en el pie se grabó una inscripción (Fig. 13) en letras de tipología usual en el siglo XIII, aunque también se empleó más tarde. Se lee: *ME FECIT IVBENTE / AVGERIVS MARTINO ABBATE*¹⁵. A pesar de las dudas que plantea el orden gramatical del nominativo –Augerius– dentro de una oración circunstancial en ablativo –iubente Martino abbate–, el epígrafe lo traducimos así: me hizo Augerio, por comisión del abad Martín; o disponiéndolo el abad Martín, en una lectura más literal.

No se ha logrado reconocer al abad, pero en el monasterio de Piedra fue abad perpetuo un fraile de Maluenda de este nombre. Según José Finestres fue el abad número 17 y lo transcribe como Martín García de Malunde que gobernó de 1284 a 1289¹⁶. Vicente de la Fuente lo denomina fray Martín de Maluenda y señala que el catálogo de abades de don Fernando de Aragón dice que “Martinus de Malonda” –nombre latino de Maluenda– comenzó su mandato en 1283 y que a los seis años de su renuncia se volvió a presentar en 1289. Esta noticia hace que la nueva fecha propuesta se solape con el abadiato de fray Domingo de Murcia, que lo fue hasta 1295, pero escribe de la Fuente que el nuevo gobierno de fray Martín sucedió al de Murcia en 1295 y llegó hasta una fecha indeterminada que tiene como *terminus ante quem* el año 1314. Recuerda Vicente de la Fuente que así se explica que en la concordia del monasterio de Piedra con el rey Jaime II sobre las salinas de Monterde firmara en 1304 “Ego Fr. Martinus Abbas”¹⁷.

muy hermosa, dorada, y adornada con muchas Piedras preciosas”. Aún pretende el relato que también la cruz fue donación del matrimonio Pérez de la Figuera a la iglesia de las Santas Justa y Rufina confundiendo, probablemente, la hechura de un altar para exponer la cruz y la nueva reliquia con la realización de la cruz que, como veremos, es muy antigua.

15 Abbad transcribió la inscripción así: *AUCE/RIUS/MAR/TINO/AB/BA/TE/MEFE/CIT/IN/BEN/TE*; ABBAD RÍOS, Francisco, *Catálogo...*, p. 385. La G del nombre propio del autor –*AUGERIUS*– se grabó ligeramente, pero vemos rasgos de un G en lugar de una C. Lo mismo decimos sobre la N en la que apreciamos señales de una V, es decir, *IVBENTE*.

16 FINESTRES Y DE MONSALVO, Jayme, *Historia de El real monasterio de Poblet*, Cervera, Joseph Barber, 1753, T. II, pp. 155-156.

17 FUENTE, Vicente de la, *España Sagrada, continuada por la Real Academia de la Historia. Tomo L. Tratados LXXXVII y LXXXVIII. Las santas iglesias de Tarazona y Tudela en sus estados antiguo y moderno*, Madrid, Imprenta de José Rodríguez, 1866, pp. 253-254. Finestres denomina al abad del segundo mandato Martín de Juan Gimeno y lo data de 1295 a 1301 porque sitúa a Pascual Furiolo de 1301 a 1314, pero señala de la Fuente que este fraile, a quien llama fray Pascual de Turol siguiendo la propuesta en el catálogo de Fernando de Aragón que escribió “Paschasius Turolis”, firmó como prior en 1304 en la concordia sobre Monterde, luego la lista del abadiato de Finestres es errónea, al menos para el comienzo del supuesto mandato del fraile turolense. Vicente de la Fuente corrige las fechas aportadas por Finestres en bastantes ocasiones. Se conserva una tabla de abades del monasterio de Piedra impresa hacia 1760. Aporta fechas que tampoco coinciden con las de Finestres en bastantes abadiatos. La tabla sitúa a “Martinus Garcia de Maluenda” como abad perpetuo número 18, en lugar de décimo séptimo. Esta tabla aporta la fecha de 1289, la misma que adscribe al abad número 19, “Dominicus de Murcia”.

Poco después, probablemente mientras el platero de la Vera Cruz continuaba activo, llegó a localidad aragonesa citada una segunda cruz que ahora se guarda en la misma iglesia de las Santas Justa y Rufina, pero que pudo pertenecer a la desaparecida iglesia de San Miguel o, mejor, a la de Santa María, que era la principal de la villa¹⁸. Es muy probable que, en origen, fuera una cruz anicónica cubierta enteramente de filigrana, como la Vera Cruz de la iglesia de las Santas Justa y Rufina, pero sin relicario. Entrado el siglo XVI se superpusieron un buen Cristo crucificado en el anverso y María con el Niño en el reverso; patrona de la iglesia de Santa María, aunque esta imagen es común encontrarla en la parte posterior de las cruces del Tardogótico y del Renacimiento.

El tamaño de la cruz es ligeramente mayor a la Vera Cruz y el platero, que suponemos que fuera el mismo o algún heredero de su taller, imita la decoración de la primera cruz, pero lo hace con algún descuido y una factura menos refinada. En la filigrana, aun siendo muy notable, no se observa la ajustada simetría aplicada en las superficies de la Vera Cruz. El dibujo de los roleos es, a veces, algo desmañado por haberse elaborado con mayor rapidez, con algún descuido o por un artífice del taller de Augerio menos virtuoso.

Si estamos en lo cierto, esta segunda pieza se comisionó para emular a la de la Vera Cruz, como tantas veces sucedió en el pasado entre parroquias rivales o entre poblaciones vecinas. El conjunto de árbol y pie de la segunda cruz resulta hoy mucho más armonioso que el que ofrece la Vera Cruz, pues tiene un pie adecuado a las proporciones del árbol. Los dos elementos de esta segunda cruz son contemporáneos, guardan completa armonía y comparten la decoración: la manzana se adorna con las mismas bolitas que se sitúan en los extremos de las finalizaciones del árbol de la cruz. En esta segunda cruz, estas curiosas expansiones no se encuentran por el resto del árbol y se reducen, como en las cruces bizantinas, a las puntas exteriores de los extremos flordelisados. Además, se han perdido estos añadidos en el

Al abad número 20, "Martinus de Juan et Ximenius", la tabla del monasterio le otorga la fecha 1295 y, según esta relación, "Paschasius de Turiolo vel Turolio" fue abad de 1301 a 1314, aunque hemos visto que Pascual de Teruel era prior en 1304 en el mismo documento en el que fray Martín firmó como abad. Se reproduce una fotografía de esta tabla de abades en GONZÁLEZ ZYMLA, Herbert, "Tabula abacial del Monasterio de Piedra. Anónimo compuesto por orden del abad Fernando Liñán de Cuver", en *Ex Petra Lux. Reencuentro con la historia. Exposición conmemorativa del 800 aniversario de la Fundación del Monasterio de Piedra*, Zaragoza, Monasterio de Piedra, 2018, pp. 47-48.

18 El profesor Abbad vio las dos cruces de filigrana en la casa rectoral de la localidad y escribió que en esta residencia se guardaban retablos y "piezas de orfebrería procedentes de esta iglesia [Santas Justa y Rufina] y de la de Santa María", aunque no precisó cuáles procedían de uno u otro templo; ABBAD RÍOS, Francisco, *Catálogo...*, p. 384.

vesaño superior. Los rombos esmaltados de la manzana muestran letras en las que leemos: *B, A, R, ¿T?, M, C*, después de elegir aleatoriamente la *B* como primera letra. Para su interpretación no encontremos explicación convincente, a menos que las letras sean meramente decorativas. La disposición achatada de la manzana del pie y sus chatones con letras sobre esmalte oscuro se datan, en otras obras estudiadas, en el segundo cuarto del siglo XIV. Es una fecha que puede convenir a la obra, aunque mejor nos parece situarla hacia 1325, mientras que la Vera Cruz pudo labrarse hacia 1300.

Quedan por esclarecer las circunstancias del autor. Augerius es un nombre más habitual en Francia y en Italia que en España. Augerius, Augerio o Augerii aparecen con relativa frecuencia en las listas de abades y obispos medievales del sur de Francia e Italia. En estos dos países, el nombre ha evolucionado a Ogier, Auger y Ogerio. Sin embargo, la técnica utilizada en la filigrana y el carácter anicónico de la cruz apuntan a considerar hispano al platero y, aunque con menor frecuencia, el nombre de Augerius también está registrado en la península ibérica, por ejemplo, en el monasterio de Leyre (Navarra). Además, Auger se empleó en Cataluña y, en menor medida, en la Corona de Aragón en general, sobre todo en los siglos medievales y en los comienzos de la Edad Moderna

Son conocidos los intensos contactos de los monasterios de la orden del Císter con sus sedes centrales y con otros monasterios peninsulares y ha de recordarse que el monasterio de Piedra estaba vinculado al de Poblet (Tarragona), su casa madre. El artífice pudo llegar al monasterio de Piedra para realizar allí algún tipo de obra desaparecida. Durante esta hipotética estancia, el abad Martín le pudo encargar la Vera Cruz para la parroquia de su localidad de origen. Poco después sería iniciativa de otra de las iglesias locales el encargo de la segunda cruz, mientras el platero residía en el monasterio. Claro que también pudo establecerse en Calatayud, en cualquier otra localidad e incluso en el monasterio de Poblet, sede madre del de Piedra.

Lamentablemente no conocemos documentación que pueda aclarar estas dudas, pero nosotros damos por segura la nueva cronología propuesta para la Vera Cruz de Maluenda. La inscripción no menciona la residencia monasterial del abad Martín y ciertamente hubo en el monasterio de Piedra otros abades de nombre Martín, pero uno sólo era maluendino. Además, el monasterio tenía propiedades en esta localidad. Fray Martín de Maluenda gobernó el monasterio de Piedra de 1284 a 1314, con unos años intermedios de gobierno de otro abad. Todo el abanico temporal de su mandato cabe para datar la cruz, pero nos parece más certero situarla hacia 1300, sobre todo a la vista de la segunda cruz, cuyo pie no es fácil datarlo antes de 1325.

A la Vera Cruz se asoció una compleja leyenda, cuajada de acciones milagrosas, que relaciona la obra con la familia maluendina de Juan Pérez

de la Figuera¹⁹. La noticia se podría relacionar, como hemos dicho, con la colocación del relicario de la Vera Cruz que se conserva en el reverso. En la Edad Moderna la cruz se exponía en una balconada desde el 3 de mayo al 14 de septiembre para ahuyentar los malos temporales²⁰.

Nos parecen relatos muy posteriores a la llegada de la cruz-relicario que, además, muestra el nombre del verdadero comitente: el abad Martín. En mayo de este año se han celebrado en Maluenda unas jornadas sobre *La orfebrería de las iglesias de Maluenda y los talleres de Calatayud* cuyas actas se publicarán en la primavera de 2023. El lector curioso podrá encontrar otras noticias sobre la Vera Cruz, otras interpretaciones, el detalle sobre las modificaciones que ha sufrido, el uso de la cruz frente a tormentas y sequías, los milagros que se le adjudican y la intensa veneración de la reliquia.

Por nuestra parte, estudiamos y presentamos aquí estas dos extraordinarias cruces góticas de filigrana que nos parecen de trascendental importancia para el estudio de la platería española y europea.

BIBLIOGRAFÍA

- ABBAD RÍOS, Francisco, *Catálogo monumental de España*. Zaragoza, Madrid, Gráficas González, 1957, 2 vols. (Texto y Láminas).
- AINAGA ANDRÉS, M^a Teresa, “La catedral: devoción, amparo y tradición para la ciudad y sus vecinos”, en *La catedral de Santa María de la Huerta de Tarazona*, Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 2013, pp. 63-77.
- AINAGA ANDRÉS, M^a Teresa y CARRETERO CALVO, Rebeca: “San Atilano, patrón de Tarazona. Historia de una devoción” en CARRETERO CALVO, Rebeca y CRIADO MAINAR, Jesús (comis.), *Milenio. San Atilano y Tarazona, 1009-2009. Exposición*, Tarazona, Fundación Tarazona Monumental, 2009, pp. 73-109.
- ALMERÍA, José Antonio, “Lignum crucis. Ejea de los Caballeros (Zaragoza), iglesia parroquial”, en *El espejo de nuestra historia. La diócesis de Zaragoza a través de los siglos*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1991, p. 342.
- BARRÓN GARCÍA, Aurelio Á., *La época dorada de la platería burgalesa, 1400-1600*, Salamanca, Diputación de Burgos y Junta de Castilla y León, 1998, 2 vols.

19 GIL ALEJANDRE, Jesús y MOLINA SAN JUAN, Silvia, “La santísima Veracruz de Maluenda”, en *IX Encuentro de Estudios Bilbilitanos*, Calatayud, Centro de Estudios Bilbilitanos, 2016, vol. 1, pp. 509-517; MOLINA SAN JUAN, Silvia y GIL ALEJANDRE, Jesús. *Maluenda. Iglesia de las Santas Justa y Rufina. 600 años de historia*, Maluenda, Ayuntamiento de Maluenda, 2013, pp. 42-43. Recogen las noticias dadas por FACI, Roque Alberto, *Aragon reyno de Christo, y dote de Maria Santissima...*, pp. 33-34.

20 BOLOQUI LARRAYA, Belén, “Escudo de alabastro en la balconada de la Vera Cruz (¿capilla?) de la casa del arco, ‘casa Ciria’ en Maluenda, y Antonio Marín de Resende y Francia y María Ciria Beteta, primeros condes de Bureta. Necesidad de una urgente intervención conservadora”, en *IX Encuentro de Estudios Bilbilitanos. Actas. Tomo II. Arte, ciencias de la Tierra y de la sociedad*, Calatayud, Centro de Estudios Bilbilitanos, 2016, pp. 608-609.

- BOLOQUI LARRAYA, Belén, “Escudo de alabastro en la balconada de la Vera Cruz (¿capilla?) de la casa del arco, ‘casa Ciria’ en Maluenda, y Antonio Marín de Resende y Francia y María Ciria Beteta, primeros condes de Bureta. Necesidad de una urgente intervención conservadora”, en *IX Encuentro de Estudios Bilbilitanos. Actas. Tomo II. Arte, ciencias de la Tierra y de la sociedad*, Calatayud, Centro de Estudios Bilbilitanos, 2016, pp. 605-620.
- FACI, Roque Alberto, *Aragon reyno de Christo, y dote de Maria Santissima, exaltado por la columna immobil de Nuestra Señora del Pilar*, Zaragoza, en la Imprenta de Francisco Moreno, 1750; disponible: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000096633&page=1>.
- FINESTRES Y DE MONSALVO, Jayme, *Historia de El real monasterio de Poblet*, Cervera, Joseph Barber, 1753, T. II; disponible: <https://bivaldi.gva.es/es/consulta/registro.do?id=3367>.
- FUENTE, Vicente de la, *España Sagrada, continuada por la Real Academia de la Historia. Tomo L. Tratados LXXXVII y LXXXVIII. Las santas iglesias de Tarazona y Tudela en sus estados antiguo y moderno*, Madrid, Imprenta de José Rodríguez, 1866; disponible: <https://digibug.ugr.es/handle/10481/38049>.
- GARCÍA DE CASTRO VALDÉS, César (ed.), *Signvm salvotis. Cruces de orfebrería de los siglos V al XII*, Oviedo, Consejería de Cultura y Turismo del Principado de Asturias, 2008.
- GIL ALEJANDRE, Jesús y MOLINA SAN JUAN, Silvia, “La santísima Veracruz de Maluenda”, en *IX Encuentro de Estudios Bilbilitanos*, Calatayud, Centro de Estudios Bilbilitanos, 2016, vol. 1, pp. 509-517.
- GONZÁLEZ ZYMLA, Herbert, “Tabula abacial del Monasterio de Piedra. Anónimo compuesto por orden del abad Fernando Liñán de Cuver”, en *Ex Petra Lux. Reencuentro con la historia. Exposición conmemorativa del 800 aniversario de la Fundación del Monasterio de Piedra*, Zaragoza, Monasterio de Piedra, 2018, pp. 47-48.
- HUTCHISON, Jane C. (ed.), *The Illustrated Bartsch. 8. Early German artists*, Nueva York, Abaris Books, 1980.
- MAÑAS BALLESTÍN, Fabián, “Los punzones de la platería de Calatayud”, en *IX Encuentro de Estudios Bilbilitanos. Actas. Tomo II. Arte, ciencias de la Tierra y de la sociedad*, Calatayud, Centro de Estudios Bilbilitanos, 2016, pp. 741-755.
- MOLINA SAN JUAN, Silvia y GIL ALEJANDRE, Jesús. *Maluenda. Iglesia de las Santas Justa y Rufina. 600 años de historia*, Maluenda, Ayuntamiento de Maluenda, 2013.
- ORBE SIVATTE, Asunción (coord.), *Orfebrería de Navarra. 1 Edad Media*, Caja de Ahorros de Navarra, 1986; disponible: https://www.fundacioncajanavarra.es/sites/default/files/orfebreria_navarra_-_edad_media_can00018-10000000000000000000410.pdf.
- SANJOSÉ I LLONGUERAS, Lourdes de, *Al servei de l'altar. Tresors d'orfebreria de les esglésies catalanes, segles IX-XIII*, Barcelona, Arxiu i Biblioteca Episcopal de Vic, 2018.
- ZATROW, Oleg, *L'oreficeria in Lombardia*, Milano, Electa Editrice, 1979.

La cadena medieval de la iglesia de Santa María de Laredo (Cantabria)

The medieval chain of St Mary's Church in Laredo (Cantabria)

Baldomero BRÍGIDO GABIOLA Y Antonio José CRIADO PORTAL

Archivo Municipal de Laredo

Avda. de España, 6. 39770 - Laredo

Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Ciencias Químicas

Avda, de Séneca, 2. Ciudad Universitaria. 28040 - Madrid

archivo@laredo.es / antoniocriado@quim.ucm.es

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1265-2906> / <https://orcid.org/0000-0002-5292-4155>

Fecha de envío: 15/09/2022. Aceptado: 18/10/2022

Referencia: *Santander. Estudios de Patrimonio*, 5 (2022), pp. 67-88.

DOI: <https://doi.org/10.22429/Euc2022.sep.05.04>

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



Resumen: Se estudia la cadena de hierro conservada en la iglesia de Laredo y los acontecimientos de la conquista de Sevilla. Se presentan los escudos e imágenes de la villa en los que aparece la cadena. Con el apoyo de un análisis metalográfico se analiza el hierro mediante microscopía óptica y electrónica de barrido complementado con un estudio de la variación de la dureza de la ferrita frente a un acero al carbono normalizado que certifican una cronología del siglo XIII gracias a los cambios microestructurales y su implicación en las propiedades mecánicas del hierro. Se propone que la cadena conservada se corresponde con la que se trajo por los marineros de Laredo tras la toma de Sevilla en 1248.

Palabras clave: cadena; Laredo; Sevilla; acero carbono; estudio microscópico; microestructuras del hierro; método Vickers.

Abstract: This paper studies the iron chain preserved in the church of Laredo and the events of the conquest of Seville. The shields and images of the town in which the chain appears are presented and a metallographic analysis is performed. The iron of this chain has been studied using optical and scanning electron microscopy, complemented with a study of the variation in ferrite hardness compared to normalized carbon steel, and its 13th century chronology has been certified thanks to these microstructural changes and their implication in the mechanical properties of the iron. It is proposed that the preserved chain corresponds to the one brought by the sailors from Laredo after the Siege of Seville in 1248.

Keywords: chain; Laredo; Seville; carbon steel; microscopic study; iron microstructural; Vickers method.



Figs. 1 y 2. Cadena medieval en la iglesia de Santa María y detalle. H. 1248. Laredo (Cantabria)

1. INTRODUCCIÓN

El estudio de la cadena que se conserva en la Iglesia de Santa María de la Asunción de Laredo (Figs. 1 y 2), considerada siempre como una reliquia del pasado glorioso de la villa, surgió con el fin de analizarla y ponerla en valor gracias a una iniciativa del cura párroco Juan Luis Cerro. Históricamente se relacionaba esta cadena con un trofeo que los marineros laredanos habían traído de Sevilla en el año de 1248 tras su participación en la ruptura del puente de barcas y su posterior reconquista de la ciudad, gobernada por musulmanes almohades.

La cadena ha estado siempre colgada en lo alto de la nave central de la iglesia, sin que se sepa si alguna vez ha sido retirada de ahí, a pesar de los numerosos avatares, incluyendo guerras y asaltos a la villa de Laredo. Esta circunstancia otorgaba, *a priori*, un cierto valor y consideración. Aun así debían realizarse análisis históricos y metalúrgicos de la cadena para poder certificar y corroborar su antigüedad.

Para el análisis y estudio metalográfico de la cadena se eligió al Grupo de Tecnología Mecánica y Arqueometalurgia de la Facultad de Ciencias Químicas de la Universidad Complutense de Madrid, equipo con una importante trayectoria a nivel nacional e internacional con estudios y publicaciones sobre el tratamiento y conocimiento de aceros y otros metales arqueológicos.

De la existencia de este grupo y de sus trabajos ya habían tenido noticia los laredanos por su participación en el análisis metalúrgico de las piezas encontradas en la excavación subacuática de un pecio holandés del siglo XVIII hundido en la bahía de Laredo. En contacto con ellos, decidimos intentar desvelar los datos metalúrgicos e históricos de la cadena de Santa María. El grupo de investigación madrileño había datado la espada Tizona del Cid, armas célticas, ibéricas y celtibéricas. También ha analizado pinturas antiguas procedentes de Itálica, Sevilla y Medina Azahara. Otro tanto hicieron con restos de la tumba de la reina Nefertari, favorita del faraón Ramsés II, en el valle de las reinas en Egipto. Otros hitos de su investigación son la patente del forjado de acero con ultra-alto contenido en carbono (acero de Damasco) y la reproducción del acero histórico de Toledo¹.

En nuestro caso el interrogante principal se centraba en intentar la datación cronológica de la cadena para poderla relacionar con la conquista de Sevilla u otro acontecimiento histórico protagonizado por marineros de la villa de Laredo.

A la vez que se iniciaba el estudio metalúrgico comenzamos a realizar el estudio histórico y la relación de la cadena con la ciudad de Sevilla.

2. ESTUDIO HISTÓRICO DE LA CADENA DE LAREDO

Comenzamos el estudio histórico analizando la tradición oral sobre la cadena. Los laredanos siempre han sabido, o cuanto menos, creído que estas cadenas se correspondían con la hazaña histórica de la toma de Sevilla. Así se ha transmitido de generación en generación y, por este motivo, siempre las habían cuidado y conservado. Durante mucho tiempo la cadena estuvo colgada en la parte superior del retablo mayor. Allí la vio Bravo y Tudela en 1873: “la gruesa y tosca cadena que aún llama la atención del viajero colocada de uno a otro extremo en la parte superior del altar mayor de la Iglesia parroquial de la villa”².

1 En internet se encuentran mencionadas las líneas de investigación del Grupo de Tecnología Mecánica y Arqueometalurgia de la Facultad de Ciencias Químicas de la Universidad Complutense: https://www.academia.edu/1712270/Grupo_de_Tecnolog%C3%ADa_Mec%C3%A1nica_y_Arqueometalurgia_L%C3%ADneas_de_Investigaci%C3%B3n. Se da noticia de las publicaciones del grupo en <https://antoniocriado.es/investigacion/publicaciones>

2 BRAVO Y TUDELA, Antonio, *Recuerdos de la villa de Laredo*, Madrid, Imprenta de la Asocia-



Fig. 3. *Vista de Sevilla*. 1726. Casa Consistorial de Sevilla. Wikipedia

En realidad, desde tiempo inmemorial la cadena ha estado en la nave principal de la iglesia de Santa María. De hecho, sólo tenemos verificado que una única vez han salido las cadenas de la iglesia: en el año 1984 con motivo de una exposición sobre la historia de Sevilla.

La cadena se ha presentado como uno de los trofeos traídos de Sevilla después de la conquista. Casado Soto la menciona junto a la pila árabe conservada en la catedral de Santander³. Pero la tradición oral comentada cuenta

ción de Arte de Imprimir, 1873, p. 94. En las páginas 86 a 92 recoge el texto de la conquista de Sevilla tomado de la *Primera Crónica General*.

3 CASADO SOTO, José Luis, *Santander y Cantabria en la conquista de Sevilla*, Santander, Ayuntamiento de Santander – Librería Estudio, 1998, pp. 50-51. Con anterioridad, relaciona la pila



Vista con el puente de barcas desde el castillo de Triana y la Torre del Oro

con sus opositores, dentro y fuera de la villa, por tanto con el estudio de las cadenas se trataba de comprobar, con el apoyo de un análisis científico del material, si lo que nuestros antepasados nos habían relatado y transmitido era cierto.

2. 1. *La gesta fluvial de los marinos cántabros*

La experiencia marítima de los marinos laredanos y cántabros, en general, se aplicó a la guerra naval y fue un instrumento utilizado por la realeza caste-

árabe de la catedral con la toma de Sevilla, pero nada dice de la cadena de Laredo aunque la publicación se dedica a Bonifaz y se relata el ataque al puente de barcas de Sevilla, BALLESTEROS BERETTA, Antonio, "San Fernando y el almirante Bonifaz...", p. 59.

llana, con sus naos y tripulaciones, para la conquista de ciudades del sur de España como Sevilla, Cartagena, Murcia, Cádiz y otras muchas.

La villa de Laredo tuvo un protagonismo singular en la conquista de la ciudad de Sevilla. El rey Fernando III el Santo, al encontrarse con dificultades en el asalto a la ciudad por tierra, ya que Sevilla tenía más de siete kilómetros de murallas, decidió armar una flota importante con naves movidas a vela y con galeras movidas a remos ya que necesitaban ser ligeras y rápidas. Tiempo atrás, el califa almohade Abû Ya'qub Yûsuf había ordenado, el 5 de septiembre de 1171, la construcción de un puente de barcas que uniera ambas orillas del Guadalquivir; puente que se inauguró el 10 de octubre de 1174⁴. En su construcción se utilizaron barcas aseguradas entre sí por fuertes maderos y con cadenas que trababan las barcas. A través de este puente se abastecía de víveres a la ciudad por lo que su destrucción se convirtió en uno de los objetivos principales de la flota real castellana.

Desde 1247 estaba al frente de la flota castellana el almirante de origen francés⁵, pero asentado desde hacía años en Burgos, Ramón Bonifaz. La armada estaba formada por tres galeras y diez naves⁶ con un considerable

4 CORDERO RIVERA, Juan, "El Guadalquivir en la conquista de Sevilla: comienzos de la marina castellana", en GONZÁLEZ JIMÉNEZ, Manuel (coord.), *Sevilla 1248. Congreso Internacional Conmemorativo del 750 Aniversario de la Conquista de la Ciudad de Sevilla por Fernando III, Rey de Castilla y León. Sevilla, Real Alcázar. 23-27 de noviembre de 1998*, Madrid, Centro de Estudios Ramón Areces, 2000, pp. 736 y 737-741. CORTÉS DOMÍNGUEZ, Jesús, *Levantamiento, modelado y recreación virtual del Puente de Isabel II de Sevilla con CATIA V.5*, Sevilla, Departamento de Ingeniería Gráfica. Escuela Técnica Superior de Ingeniería, Universidad de Sevilla, 2018, Proyecto Fin de Carrera, Ingeniería Industrial, pp. 4-6. Sobre la toma de Sevilla, FERNÁNDEZ DURO, Cesáreo, *La Marina de Castilla desde su origen y pugna con la de Inglaterra hasta la refundición en la armada española*, Madrid, El Progreso, 1894, pp. 26-28; REDONET Y LÓPEZ-DÓRIGA, Luis y BALLESTEROS BERETTA, Antonio, *Centenario de la conquista de Sevilla por el rey don Fernando III el Santo*, Madrid, Estades – Publicaciones del Instituto de España, 1948; GARCÍA FERNÁNDEZ, Manuel, "La conquista de Sevilla y el nacimiento de una frontera", en GONZÁLEZ JIMÉNEZ, Manuel (coord.), *Sevilla 1248. Congreso...*, pp. 221-228; LINEHAN, Peter, "La conquista de Sevilla y los historiadores", en GONZÁLEZ JIMÉNEZ, Manuel (coord.), *Sevilla 1248. Congreso...*, pp. 229-244; PÉREZ GONZÁLEZ, Silvia María, "La conquista de Sevilla vista por el primer representante de la historiografía hispalense: Luis de Peraza", en GONZÁLEZ JIMÉNEZ, Manuel (coord.), *Sevilla 1248. Congreso...*, pp. 793-802; RUIZ MORENO, Manuel Jesús, *La conquista de Sevilla 1248: la mayor victoria de Fernando III*, Sevilla, Almena, 2015.

5 Aunque de ascendencia genovesa -los Bonifazi-, se supone que nació en Marsella o Montpellier y que vivió muchos años en Burgos donde fue alcalde. Repasa las diversas hipótesis establecidas sobre el origen de Bonifaz, BALLESTEROS BERETTA, Antonio, "San Fernando y el almirante Bonifaz", *Archivo Hispalense*, 9/27-32 (1948), pp. 24-40, quien sostiene que procedía de la costa mediterránea francesa, probablemente de Marsella.

6 Cifra aportada por la *Primera Crónica General*. También, GARCÍA FITZ, Francisco, "EL cerco de Sevilla: reflexiones sobre la guerra de asedio en la Edad Media", en GONZÁLEZ JIMÉNEZ, Manuel (coord.), *Sevilla 1248. Congreso...*, pp. 127-128 y 149-150.

número de marinos cantábricos y, entre ellos, de las Cuatro Villas de la Costa de la Mar: Laredo, Castro-Urdiales, Santander y San Vicente de la Barquera, lugares prontamente vinculados a la ciudad de Burgos. Las naves, tripuladas en parte por los hijos de Laredo, consiguieron romper la cadena que amarraban los bajeles del puente de barcas y, con ello, ayudar en la toma de Sevilla que capituló unos meses después. Ciertamente, los historiadores coinciden en señalar que la armada del Cantábrico castellano fue un elemento clave en el avance reconquistador, no sólo por la ruptura del puente de barcas, sino porque sometieron a la ciudad a una vigilancia continua y a un creciente aislamiento. También las fuentes musulmanas recogen cómo la flota de Bonifaz derrotó a unos treinta navíos enviados desde Tánger y Ceuta en socorro de Sevilla⁷.

2. 2. *Primeras noticias históricas sobre la presencia de los laredanos en Sevilla*

La destrucción del puente de Triana se recoge ya en la *Primera Crónica General* compuesta en tiempos de Alfonso X, poco después de los acontecimientos. En el “Capitulo de como el rey don Fernando mando a Remont Bonifaz que fuese quebrantar la puente de Triana, et de como se quebranto con las naves” se dice que en Sevilla, cercada por el santo rey “avien buena puente sobre barcos muy rezios et muy fuertemente travados con cadenas de fierro muy gordas et muy rezias cadenas, por o pasavan, a Triana et a todas partes o se querien, commo por terreno”. Para impedir el paso, “mando a Remont Bonifaz, con quien se conseio et otros que y fueron llamados de aquellos que eran sabidores de la mar, que fuesen ensayar algún artificio commo les quebrantasen por alguna parte la puente” que consistió en arremeter contra el puente con las dos mayores naves, una vez preparadas y reforzadas para el efecto⁸.

7 GARCÍA SANJUAN, Alejandro, “La conquista de Sevilla por Fernando III (646 h/1248). Nuevas propuestas a través de la relectura de las fuentes árabes”, *Hispania*, 255 (2017), p. 19. También, BALLESTEROS BERETTA, Antonio, “San Fernando y el almirante Bonifaz...”, pp. 47-49; CORDERO RIVERA, Juan, “El Guadalquivir en la conquista de Sevilla: comienzos de la marina castellana”, en GONZÁLEZ JIMÉNEZ, Manuel (coord.), *Sevilla 1248. Congreso...*, p. 740.

8 MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (ed.), *Primera Crónica General. Estoria de España que mandó componer Alfonso el Sabio y se continuaba bajo Sancho IV en 1239. Tomo I, Texto*, Madrid, Bailly-Bailliere e Hijos, 1906, pp. 760-761. La acometida de las naves se narra así: “La nave que primero llevo, que yva de parte del arenal, non pudo quebrantar la puente por o acerto, pero la asedo ya quanto; mas la otra en que Remont Bonifaz yva, desde llevo, fue dar de frunte un tal golpe que se passo clara de la otra parte”. Un comentario preciso sobre el acontecimiento, en BALLESTEROS BERETTA, Antonio, “San Fernando y el almirante Bonifaz...”, pp. 56-61. Recuerda la tradición asturiana sobre la presencia en el primer navío de Rui Pérez de Avilés.

Con mayor detalle recrea los acontecimientos el historiador del siglo XVII Diego Ortiz de Zúñiga, en sus famosos *Annales ecclesiasticos y seculares de la muy noble, y muy leal ciudad de Sevilla*, al relatar los hechos de la conquista de Sevilla. A pesar de los esfuerzos del ejército castellano,

“si no se quitaba a los Moros la comunicacion de Triana, y el Aljarafe, sería casi imposible ganar a Sevilla, que incessantemente socorrida de aquella parte, cada día se renovava de fuerças; era el remedio romper la puente fortíssima del Guadalquivir, y esto difícil mucho por su fortaleza, y su defensa. Tenian los Moros de Sevilla (dize la Cronica) una puente de madera fecha sobre varcas, amarrada con muy recias cadenas de hierro, por do passavan de Sevilla a Triana, y a toda aquella parte del rio. Su sitio, el mesmo en que oy la vemos [...] El Castillo de Triana a el angulo, de cuyos muros va a parar, la servia de Corona, y de defensa, y a la compuesta trabaçon de los maderos que la componen, estribando sobre el plan de la varcas, estaba afiançada con robustas cadenas [...] Propuso el Santo Rey tan arduo deseo a el Almirante Ramon Bonifaz, y a otros platicos de el ministerio nautico y eligiosse medio, de que armassen dos naves las mas gruessa, y fuertes, y que esperando tiempo, en que a popa les soplasse viento vehemente, embiessen a romperlas con el choque de las proas, que a este fin armassen con gruessas planchas de hierro, para que executassen mas violento el golpe [...] Prevenidos dos baxeles, que como todos los demas de aquel tiempo eran de vela, y remo, entro en uno el mesmo Ramon Bonifaz, y poniendo en ambos gente de su satisfacion, esperaron viento favorable [...] bolavan los navios llevados del poderoso impulso del viento [...] sin que a resistirlo bastasse la robustissima trabaçon, que construian tantos unidos maderos, y tantos repetidos lazos de las cadenas; a el duplicado choque de uno, y otro baxel, cedio / roto en la puente todo el mayor estrivo de la esperanza de los Moros, passando de la otra parte las dos vencedoras naves [...] Baxel uno, y otro dignos de eterna memoria, mas que la decantada nave Argos de los Griegos, y que de la Capitana de Ramon Bonifaz, refiere el Cronista Gil Gonçalez Davila, que preciandose justamente averse fabricado en su Puerto, la pone por blason de sus armas la Villa de Santander”⁹.

Aparte de las cadenas que fortalecían el puente de barcas, Ortiz de Zúñiga recoge, con cierta confusión, noticias sobre la existencia de una cadena que iba desde la Torre del Oro hasta el barrio de Triana:

9 ORTIZ DE ZÚÑIGA, Diego, *Annales ecclesiasticos y seculares de la muy noble, y muy leal ciudad de Sevilla ... que contienen sus mas principales memorias desde el año de 1246... hasta el de 1671*, Madrid, Imprenta Real por Juan García Infançón, 1677, pp. 9-10. En lo referido a Santander cita a GONZÁLEZ DÁVILA, Gil, *Teatro eclesiastico de las iglesias metropolitanas y catedrales de los reynos de las dos Castillas, Tomo Tercero*, Madrid, por Diego Díaz de la Carrera, 1650, p. 52 en la que habla de Ramón Bonifaz y el sitio de Sevilla. Ciertamente, la ciudad de Santander obtuvo de Alfonso X un privilegio “por el mucho serviçio que ficieron al rey don Fernando mío padre e a mi, e mayormiente en la presión de Sevilla”, cita BALLESTEROS BERETTA, Antonio, “San Fernando y el almirante Bonifaz...”, p. 43.



Fig. 4. *Vista de Sevilla*. Atribuida a Alonso Sánchez Coello. H. 1580. © Museo Nacional del Prado

“desde la Torre de el Oro, hasta la parte opuesta del rio atravessava una gruessa cadena, de maderos eslabonados con argollas de hierro, que a la parte de Triana se afiançava en un murallon, de que aun se ven los cimientos; pero desde esta cadena hasta el puente avia la mesma distancia que oy se conoce, y aun esto no lo dize la Cronica, y es menester creerlo de antiguas memorias en que se refiere”¹⁰.

A esta cadena se refirió el informante anónimo que permitió a Pascual Madoz escribir, en 1847, la voz dedicada a Laredo en su diccionario:

“Se sabe que en atención a lo bien que se portaron en la toma de Sevilla el año 1246 [sic, por 1248], las naves tripuladas en parte por los hijos de Laredo, y mandadas por el almirante D. Ramón Bonifaz, rompiendo una de ellas la cadena que había desde la torre del Oro al barrio de Triana, se la concedió por el rey San Fernando como único blasón de sus armas, la pintura de aquel hecho, símbolo de la hazaña; aun se conserva como trofeo, en la nave mayor de la iglesia matriz, una parte de la cadena”.

Aunque, más adelante, cambia la cadena de la Torre del Oro por otra en el puente de barcas al escribir que la ciudad de Laredo:

“tuvo parte en la célebre expedición [sic] que al mando del almirante D. Ramon Bonifas y Camargo, derrotó a los argelinos [sic, por los almohades], que estaban en la embocadura del Guadalquivir, rompiendo la cadena del puente de barcas, lo que facilitó al Santo rey D. Fernando la conquista de Sevilla”¹¹.

10 ORTIZ DE ZÚÑIGA, Diego, *Annales ecclesiasticos...*, p. 9.

11 MADOZ, Pascual, *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de Ultramar*. Tomo X, Madrid, Imprenta del Diccionario Geográfico, a cargo de d. José Rojas, 1847, pp. 81-82.



Fig. 5 izq. *Escudo de Laredo*. H. 1562. Casa Consistorial antigua. Laredo
 Fig. 6 cen. y 7 der. *Escudo de armas de Laredo, restaurado y antes de su restauración*.
 H. 1570. Casa Consistorial antigua. Laredo

Una vez publicado este diccionario, el Ayuntamiento de Laredo ha recogido esta tradición en varias actas plenarios. Así, el 19 de julio de 1861¹² –“habiendo tomado parte en la conquista de Sevilla, logra perpetuar la memoria de señalados servicios con el símbolo de tan fausto suceso que ostenta en el escudo de armas”– y el 18 de enero de 1904¹³: “la participación de nuestros barcos y marineros en la conquista de Sevilla, ostentando en nuestro escudo la cadena, de la que existe un trozo en nuestra iglesia parroquial, que cruzaba el río Guadalquivir cuya cadena rompieron los barcos tripulados por nuestros marineros”. Como veremos, la heráldica de la villa ha preferido recoger la referencia a la mítica Torre del Oro en lugar de evocar el puente de barcas, aunque es más seguro que la cadena conservada en la iglesia de Laredo formara parte de la trabazón del puente de barcas, tal como cuenta la primera crónica mencionada.

En atención y agradecimiento a la participación de los laredanos en la toma de Sevilla, finalizada en 1248, y en la conquista de otras ciudades del Sur, los reyes Fernando III y Alfonso X concedieron varios privilegios a la villa de Laredo de los que nos interesa destacar uno otorgado en Burgos el 3 de febrero de 1255, muy pocos años después del acontecimiento¹⁴. En virtud

12 Archivo Municipal de Laredo [en adelante AML], Libro de Actas de 1861, acta de 19 de julio de 1861, f. 41v.

13 AML, Libro de Actas de 1904, acta de 18 de Enero de 1904, f. 21v.

14 Archivo Histórico Provincial de Cantabria [en adelante AHPC], Laredo, Legajo 6-14, ff. 48-51; (signatura antigua) AHPC, Laredo, Legajo 8-4, f. 48-51; Se transcribe el documento en, CUÑAT CISCAR, Virginia M., *Documentación medieval de la villa de Laredo, 1200-1500*, Santander, Fundación Marcelino Botín, 1998, pp. 68-71. También, BRÍGIDO GABIOLA, Baldomero y ORTIZ REAL, Javier, *Historia de Laredo*, Laredo, Ayuntamiento de Laredo, 1999, pp. 226-227.

de este privilegio se exime a los habitantes de Laredo: en pago del servicio prestado por la villa a Fernando III en la conquista de Sevilla se exime a los laredanos del pago de portazgo, por mar y por tierra, en cualquier lugar del reino, excepto en Sevilla y Murcia, y se les faculta para pescar y salgar en todos los puertos de Castilla, León y Galicia. El texto del privilegio señala que “Esta merçed les fago por muchos serviçios que fesieron a rey don Fernando, mio padre e a mi, e mayormente por el serbiçio que me fesieron en la conquista de Sevilla”. Se certifica así la presencia de los marinos de Laredo en la toma de Sevilla. Y este hecho, tan importante para la historia de la villa, lo reflejaron en su heráldica.

Tras la toma de Sevilla el almirante Bonifaz y otros marinos se vieron favorecidos en los repartimientos. Se conocen algunos nombres, sobre todo los de aquellos que se comprometieron, en 1252, con el rey Alfonso X a construir unas atarazanas en Sevilla. Muchos de los cómitres o capitanes de navíos firmantes eran extranjeros y, entre ellos, abundaban los franceses. Disponemos de dos listas de cómitres, la del repartimiento y la de la construcción de las atarazanas. En ambas aparece Bernal Pelegrín, conocido apellido de ascendencia francesa establecido en Laredo¹⁵ desde los años de la fundación de la villa. Los Pelegrín fueron desde el siglo XIII uno de los principales linajes de Laredo. Un Bernalt Pelegrín está documentado en Laredo en 1281 representando a los mercaderes de la villa en un acuerdo con el rey Alfonso X¹⁶. Por la cronología de esta noticia, no se puede descartar que el mercader

Lo había citado con error en la cronología y a partir de una fuente del Archivo General de Simancas, BRAVO Y TUDELA, Antonio, *Recuerdos de la villa de Laredo...*, p. 297. Había recogido la cita del documento, BALLESTEROS BERETTA, Antonio, “San Fernando y el almirante Bonifaz...”, p. 43.

15 Entre los Pelegrín de Laredo, del linaje fundador y uno de los principales, destacaron un clérigo Pelegrín –“dono Peregrino”, documentado ya en tiempos de Alfonso VIII, en 1200, y considerado como el principal repoblador de la villa– y otro Bernal Pelegrín que era escribano y juez en torno al año 1400 –posiblemente sea el mismo Bernal Pelegrín que en 1380 fue procurador de la villa–. Todo ello sin que sepamos si el nombre de éste último es pura coincidencia o recuerdo de un antepasado: bien del cómitre de la toma de Sevilla o de un mercader laredano vivo en 1281 del que hablamos en la nota siguiente; BRAVO Y TUDELA, Antonio, *Recuerdos de la villa de Laredo...*, pp. 79-80 y 299; CUÑAT CISCAR, Virginia M., *Documentación medieval de la villa de Laredo...*, docs. 1, 36, 45, 49, 51, 64, 66, 67 y 69; BARÓ PAZOS, Juan y SERNA VALLEJO, Margarita, *El Fuero de Laredo en el octavo centenario de su concesión*, Santander, Universidad de Cantabria, - Ayuntamiento de Laredo, 2001, pp. 65, 295 y 483. El escribano Bernal Pelegrín hubo de tener un descendiente de su mismo nombre –Bernal Pelegrín el Mozo– que fue testigo en un auto de 1413; AÑÍBARRO RODRÍGUEZ, Javier, *Las Cuatro Villas de la Costa de la Mar en la Edad Media. Conflictos jurisdiccionales y comerciales*, Santander, Universidad de Cantabria, 2013, Tesis doctoral, p. 399.

16 Bernalt Pelegrín, representante de los mercaderes de Laredo, fue uno de los que, junto a otros en representación de Burgos, Santander, Castro-Urdiales y en nombre de los mercaderes foráneos, acordaron con el rey, el 15 de febrero de 1281, que no se realizaran pesquisas sobre

Bernalt Pelegrin se corresponda con el cómitre documentado en Sevilla en 1252, sobretodo si recordamos que los mercaderes laredanos eran navieros. A finales del siglo XIV y durante el siglo XV se volvieron a llamar Bernal algunos miembros de la familia, de modo que podemos pensar que se trataba de un nombre de peso en el linaje. Por otra parte, al menos otro de los cómitres referenciados en las listas de Sevilla también puede ser considerado del territorio cántabro cercano a Laredo –y a Santander–: Juan Carriazo¹⁷.

De todos modos, contra la pretensión de Laredo, se recogió muy pronto que la nave mayor que rompió la cadena era de Santander –ya lo hemos visto en la cita de Ortiz de Zúñiga– y, como según el relato de la *Primera Crónica General* fueron dos los navíos asaltantes, la misma pretensión para uno u otro buque han manifestado las villas de Avilés, Santoña y Comillas –que incorporaron en sus escudos de armas la Torre del Oro de Sevilla–, y también otras poblaciones cántabras pues la empresa encargada por el rey a Bonifaz hubo de contar con los puertos y marineros de todo el Norte peninsular¹⁸.

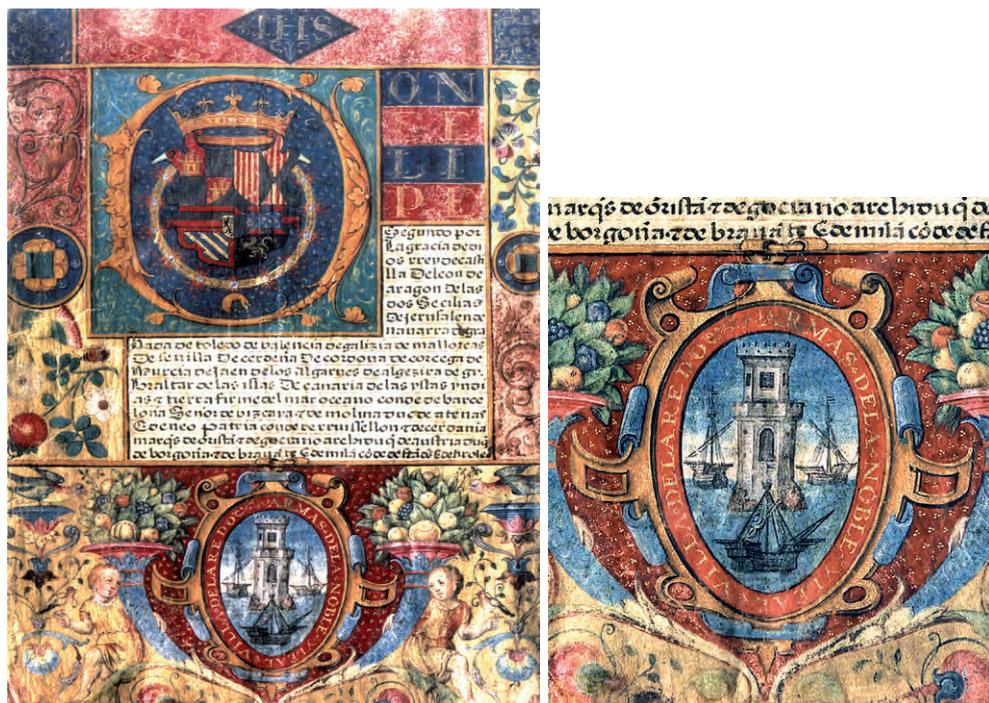
2. 3. La Torre del Oro, las cadenas y las naves cristianas

En diversos escudos de armas de la villa se han grabado los acontecimientos del asalto al puente de Triana y la rotura de la cadena que cruzaba el Gua-

productos vedados que introducían los mercaderes del Norte cántabro, a cambio de abonar 100 000 maravedís; GONZÁLEZ DÍEZ, Emiliano, *Colección diplomática del Concejo de Burgos (884-1369)*, Burgos, Ayuntamiento de Burgos, 1984, doc. 108, pp. 194-196. También, TORO MIRANDA, Rosa María de, *La villa de Laredo en la Edad Media (1200-1256)*, Tesis doctoral, Santander, Universidad de Cantabria, 2014, p. 377.

17 En la relación de cómitres del repartimiento de Sevilla se encuentran: Guillén Escrutes, Guillén de Miñanes, Guillermo maestro, Domingo Juan el ciego, Juan Ruiz, Arnalt Coariz, Juan Romo, Bernal Pelegrín, Juan Tonelero y Juan Carriazo; BALLESTEROS BERETTA, Antonio, “San Fernando y el almirante Bonifaz...”, p. 66. Los cómitres que suscribieron con Alfonso X, en 1252, un acuerdo sobre las atarazanas de Sevilla son: Guillén, Guillén de Mañez, Guillén Muso, Pedro Malgraver, Domingo, Juan Elciego, Juan Ruiz, Juan Romo, Arnald Caorcis, Arnald de Lana, Nicoloso Tazo, Per de Bayona, Bernald Pelegrín, Martín Sánchez, Arnald de Nenamoros, Miguel Calefat, Per Arnald y Arnald de Burdel; SALAS, F. Javier de, *Marina española de la Edad Media. Bosquejo histórico de sus principales sucesos en relación con la Historia de las Coronas de Aragón y de Castilla*, T. I, Madrid, Establecimiento Tipográfico de T. Fortanet, 1864, pp. 138-141.

18 GONZÁLEZ ROMERO, José Fernando y COSTA HERNÁNDEZ, José Luis, *La conquista de Sevilla (1248) y el burgalés Ramón Bonifaz*, Gijón, Trea, 2021, pp.27-49. También, BALLESTEROS BERETTA, Antonio, “San Fernando y el almirante Bonifaz...”, pp. 43-44; HIGUERA SOLDEVILLA, Luis, “Ramón de Bonifaz y Camargo el creador de la armada de Castilla”, en *Los Cántabros*, 21 (2021), pp. 16-43. Con anterioridad, recogió las noticias históricas sobre Bonifaz y la toma de Sevilla, desde las primeras crónicas y la historia del padre Mariana hasta los textos de Escagedo Salmón, ÁVILA Y DÍAZ-UBIARNA, Guillermo, *EL primer almirante de Castilla. D. Ramón de Bonifaz y Camargo: datos históricos sobre la vida del ilustre burgalés*, Burgos, Ayuntamiento de Burgos, 1948, pp. 14-15, 18-19, 22 y 31-32.



Figs. 8 y 9. Portada y detalle de una ejecutoria de la Real Chancillería de Valladolid. 1570. Archivo Municipal de Laredo

dalquivir desde la Torre del Oro hasta Triana. El más antiguo conservado es del siglo XVI y en él aparece la Torre del Oro, tres barcos cristianos y la famosa cadena (Fig. 5). Adorna el viejo ayuntamiento de Laredo, terminado de construir en 1562¹⁹. En la casa consistorial antigua se conserva otro escudo con los símbolos sevillanos que se puede datar en la misma fecha o tal vez unos pocos años más adelante (Figs. 6 y 7). La misma heráldica se repite en la portada de una real ejecutoria de la Real Chancillería de Valladolid del año 1570 (Figs. 8 y 9) que se conserva en el archivo municipal de la villa²⁰.

Simultáneamente, Santander empleó símbolos semejantes como se ven en el escudo que ilustra una obra de Juan de Castañeda en 1592²¹. Y los mis-

19 CASADO SOTO, José Luis, *Santander y Cantabria...*, p. 102.

20 AML, Sec. Planos, Mapas y Dibujos, número 1; BRÍGIDO GABIOLA, Baldomero y ORTIZ REAL, Javier, *Historia de Laredo...*, p. 68.

21 Juan de Castañeda dibujó, en su *Memorial de algunas antigüedades de la villa de Santander* escrito en 1592, un escudo con los símbolos sevillanos en imitación de una piedra armera que adornaba el viejo ayuntamiento. En el antiguo edificio del Ayuntamiento de Santander, situado en la Plaza Mayor o Plaza Vieja, había un escudo con nave torre y cadena, hoy trasladado al actual ayuntamiento, que representaba las armas de la villa, aunque se le añadieron las dos



Fig. 10 izq. *Escudo de Laredo*. Siglo XIX. Convento de San Francisco. Laredo

Fig. 11 cen. *Armas de Laredo*. 1876. Archivo Histórico Nacional. Madrid

Fig.12 der. *Escudo actual de Laredo*

mos elementos –la Torre del Oro, la cadena y los navíos– se encuentran también en los escudos de armas de Santoña y Comillas, aunque los ejemplos conservados son más tardíos.

La villa de Laredo ha seguido utilizando la heráldica derivada de la conquista de Sevilla, pero la ha representado de forma variada, sobre todo en los siglos XIX y XX. En el siglo XIX se labró un escudo presente en el convento de San Francisco (Fig. 10). En lugar de mostrar tres navíos rodeando la Torre del Oro, se ofrecen los tres buques en línea, como en el dibujo de 1876, arremetiendo contra la cadena que está dispuesta desde la Torre del Oro hasta un noray de amarre, o bolardo, en la ribera de Triana. El escudo heráldico de 1876 (Fig. 11) se corresponde sin duda con el remitido por la corporación municipal de Laredo en virtud de una Real Orden emanada por el Ministerio de la Gobernación de 30 de agosto de 1876²².

cabezas de los mártires tras constituirse en 1754 Santander como cabeza del obispado de su nombre. Este escudo se había puesto en la fachada en 1668 y repetía otro anterior –de fecha indeterminada del siglo XVI– que hubo de ser el que inspiró a Castañeda. Véase, CASADO SOTO, José Luis, *Santander y Cantabria...*, pp. 104-106. También, CASADO SOTO, José Luis, *Cantabria vista por los viajeros de los siglos XVI y XVII*, Santander, Centro de Estudios Montañeses, 2000, pp. 151-152 y, sobre todo, 182-184 donde se reproduce el escudo y se relata la participación de los santanderinos en la conquista de Sevilla. Incluso se pone el nombre de Carcena a la nao que “que quebró la cadena de la Torre del Oro y la puente de Triana”, pues Castañeda recoge tanto la noticia sobre el puente como la de la supuesta cadena que partía de la Torre del Oro.

22 El dibujo original se encuentra en el Archivo Histórico Nacional, SIGIL-Tinta-Santander, 15, N.34

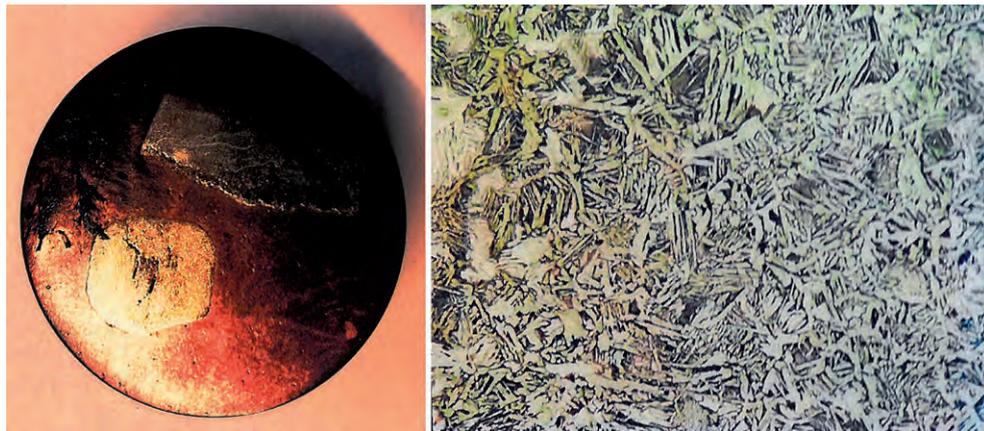


Fig. 13 izq. Muestra tomada de la cadena de Laredo

Fig. 14 der. Microscopía óptica convencional de la cadena (x500) mostrando ferrita acicular

3. ESTUDIO DE LAS MICROESTRUCTURAS DE LA CADENA

Recientemente se ha realizado un estudio científico de la microestructura del hierro de la cadena que ha certificado su antigüedad. El estudio buscaba proporcionar una datación aproximada de la cadena y descartar posibles falsificaciones que se hubieran producido en tiempos posteriores a los acontecimientos de la toma de Sevilla.

Para ello se procedió al análisis de las cadenas por varios métodos científicos que, curiosamente, nos han aportado el mismo resultado²³.

Primeramente se examinó visualmente la cadena y se decidió hacer un examen metalográfico de uno de sus eslabones de donde se tomó una pequeña muestra (Fig. 13).

Tras embutir la muestra en una resina necesaria para el análisis en estos casos, se hizo una preparación metalográfica para su estudio mediante desbaste y pulido convencionales, con posterior ataque químico con Nital al 4%, que es especialmente adecuado para revelar la microestructura de los aceros de carbono. En este estudio se emplearon las técnicas analíticas siguientes:

23 BRÍGIDO, Baldomero; GARCÍA, Laura; QUEIRÓS, Growene W.; PENCO, Fernando; GÓMEZ DE SALAZAR, José María y CRIADO, Antonio J., "Softening and Loss of Mechanical Strength of Carbon Steels for Extended Periods of Time at Room Temperature. Application to the Specific Case of the Santa María de la Asunción de Laredo Steell Chain" *Journal of Applied Material Science & Engineering Research*, 3 (December 2019), pp 1-8; CRIADO PORTAL, Antonio José, "La cadena de Laredo", *Hasta el Tuétano, Revista Cultural*, 7 (junio-julio 2021), pp. 44-47.



Fig. 15 izq. *Microscopía electrónica de barrido* con una colonia perlítica muy envejecida con una corteza de cementita

Fig. 16 cen. *Microscopía óptica convencional* (x500) mostrando rosario de escorias en una estructura ferrítica

Fig.17 der. *Microscopía electrónica de barrido*. Las láminas de cementita muestran una redisolución muy avanzada

Microscopía óptica convencional con un sistema de cámara para toma de imágenes. El microscopio utilizado fue un REICHERT MEF A/M con cámara digital acoplada (Figs. 14 y 16).

Microscopía electrónica de barrido de alta resolución con sistema de análisis EDS-EDX incorporado (Espectroscopia de rayos X de energía dispersiva) que permite obtener una imagen en relieve de la superficie metálica. El microscopio utilizado fue un JEOL 6400 que cuenta con un cañón de electrones de cátodo termoiónico con filamento de tungsteno. También permite detectar electrones secundarios con un detector de electrones retro-dispersados y análisis EDS incorporado. Este microscopio permite obtener la distribución de elementos y de fases en el estudio de los materiales. (Figs. 15 y 17)

Para poder observar la muestra mediante microscopía electrónica de barrido fue necesaria su metalización superficial con un recubrimiento de oro. La observación de la microestructura mostró imágenes que se corresponden con un proceso de envejecimiento a temperatura ambiente de más de 800 años, perlita antigua, presencia de carburos de hierro de tipo Windsmanstättten en ferrita, etc.

Esta microscopía electrónica de barrido ayuda a ver las huellas metalográficas del envejecimiento de la cementita en la perlita, lo que permite indicar su datación. Por estas imágenes sabemos que el hierro de la cadena de Laredo fue forjado en caliente a muy alta temperatura, y posteriormente, enfriado muy rápidamente, posiblemente en agua. Presenta una estructura acicular, es decir, en forma de aguja de ferrita con estructura Windsmanstättten muy evidente.

Otras zonas de la muestra del eslabón metálico presentan una microestructura ferrítica con ausencia total de carbono. Esta zona ferrítica ofrece la presencia de abundantes escorias silicatadas, típicas de los aceros medievales.

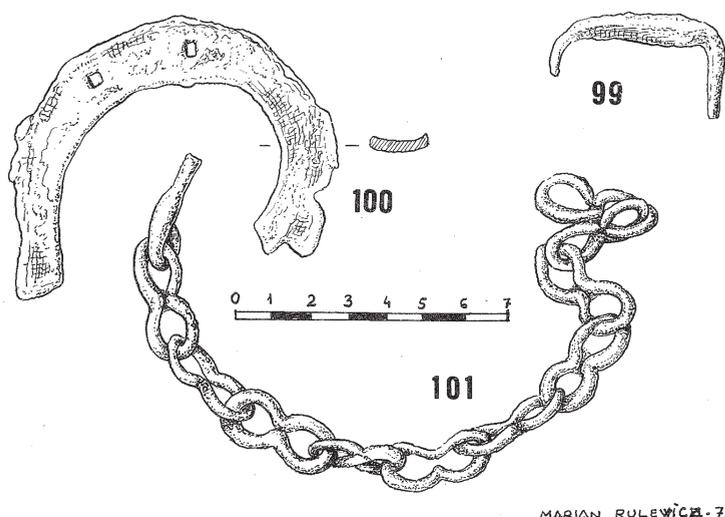


Fig. 18. *Materiales de hierro del despoblado medieval del cerro de Mazmúllar o Masmullar. Siglos XII-XIII. Málaga. Tomado de RIU RIU, Manuel, "Materiales de hierro...", p. 77.*

les utilizados en este tipo de objetos como cadenas o herramientas. La heterogeneidad de los eslabones fabricados por forja en caliente, con aceros de diferentes contenidos en carbono, y presencia de escorias indican su procedencia medieval.

Después del análisis mediante observación metalográfica con microscopía de alta resolución se decidió hacer otra prueba complementaria con ensayos de dureza y resistencia para corroborar la antigüedad del forjado. Una tercera técnica, auxiliar al estudio metalográfico, que se utilizó para datar la pieza fue el ensayo de la microdureza Vickers con un microdurómetro VICKERS FUTURE-TECH modelo FM.700 de carga entre 10 y 100 gramos. Esta prueba trata de medir la pérdida de resistencia mecánica en el acero por efecto del envejecimiento a través de ensayos de microdureza sobre la ferrita.

La prueba consiste en la penetración de un diamante piramidal tetraédrico con un ángulo entre aristas de 136° en la superficie que se ensaya, en la zona de ferrita. El resultado se expresa por el valor numérico de la dureza que se obtiene dividiendo la carga (Kgf=kilopondio) entre la superficie de la huella (mm^2) calculada por las diagonales.

Este ensayo representa la microdureza de la cadena debilitada con el paso de los años. Los valores que se obtienen se trasladan a la recta de regresión que abarca dos mil años y así se logra obtener una datación precisa. La ferrita, con el paso del tiempo, sufre un proceso de relajación estructural lo que se comprueba por una bajada de la dureza.

Si comparamos la dureza Vickers de la ferrita de la cadena de Laredo, resulta que tiene 111 HV (Unidades Vickers) de media, aunque en las zonas totalmente ferríticas la dureza baja hasta 94 HV. Esta dureza corresponde

con un envejecimiento y relajación mecánica de la ferrita de al menos 800 años.

A los ensayos descritos se añadió una cuarta técnica de investigación: el estudio tipológico de la cadena, es decir, el tipo y forma de la cadena de Laredo y su comparación con otras cadenas de geometría semejante. Para ello se hizo una revisión bibliográfica de la tipología de la cadena objeto de estudio y se comparó con otras conservadas en España. Se pudieron localizar varios conjuntos de eslabones de hierro, descubiertos en excavaciones de época islámica en el sur de España, que eran similares a los de Laredo. Concretamente en las excavaciones de la provincia de Málaga, sobre todo el yacimiento de Mazmúllar²⁴ (también llamado Masmúllar y Marmuyas), donde se encontraron eslabones datados con una cronología muy fiable entre los siglos XI al XIII (Fig. 18), lo que sitúa a nuestra cadena también en un abanico temporal que abarca la fecha de la conquista de Sevilla, es decir, una datación igual a la que habían ofrecido las otras técnicas de análisis utilizadas.

4. CONCLUSIONES FINALES

Del examen metalográfico de la cadena se deriva un envejecimiento progresivo en la microestructura equivalente a ochocientos años con un margen de error de más o menos cincuenta años.

Del estudio de la valoración de la pérdida de la dureza de la ferrita se deriva una antigüedad equivalente a ochocientos años con el mismo margen de error. De la comparación con otras cadenas de yacimientos musulmanes también se deduce la citada antigüedad.

Estos datos científicos, tan concluyentes, unidos a la historia particular de la cadena, confirman que se puede proponer que la cadena que cuelga ahora en el muro de la iglesia de Laredo es de la época que narra el suceso histórico de la conquista de Sevilla. Además, uno de los cómitres de la toma de Sevilla –Bernal Pelegrín– ostenta apellido coincidente con uno de los linajes principales de Laredo desde la refundación de la villa en 1200, aunque, por carencia documental, no podemos asegurar que el registrado en Sevilla fuera laredano, ni que se corresponda o se encuentre relacionado con el Bernal Pelegrín documentado en Laredo en 1281, aunque lo consideramos muy probable.

Por ello la cadena, que ha de proceder de las que reforzaban el puente de barcas de Triana, constituye uno de los objetos simbólicos más importantes a nivel nacional que se conservan en la villa de Laredo.

24 RIU RIU, Manuel, "Materiales de hierro del despoblado medieval de Marmuyas", *Cuadernos de Estudios Medievales y Ciencias y Técnicas Historiográficas*, 17 (1992), pp. 57-80.

BIBLIOGRAFÍA

- AÑÍBARRO RODRÍGUEZ, Javier, *Las Cuatro Villas de la Costa de la Mar en la Edad Media. Conflictos jurisdiccionales y comerciales*, Santander, Universidad de Cantabria, 2013, Tesis doctoral, p. 399; disponible: <https://repositorio.unican.es/xmlui/bitstream/handle/10902/3343/Tesis%20JAR.pdf?sequence=1>.
- ÁVILA Y DÍAZ-UBIerna, Guillermo, *EL primer almirante de Castilla. D. Ramón de Bonifaz y Camargo: datos históricos sobre la vida del ilustre burgalés*, Burgos, Ayuntamiento de Burgos, 1948; disponible: <https://bibliotecadigital.jcyl.es/es/consulta/registro.do?control=CYL20090046504>.
- BALLESTEROS BERETTA, Antonio, "San Fernando y el almirante Bonifaz", *Archivo Hispalense*, 9/27-32 (1948), pp. 15-70; disponible: <https://archivoypublicaciones.dipusevilla.es/publicaciones/revista-archivo-hispalense/articulos-completos/San-Fernando-y-el-Almirante-Bonifaz>.
- BARÓ PAZOS, Juan y SERNA VALLEJO, Margarita, *El Fuero de Laredo en el octavo centenario de su concesión*, Santander, Universidad de Cantabria - Ayuntamiento de Laredo, 2001.
- BRAVO Y TUDELA, Antonio, *Recuerdos de la villa de Laredo*, Madrid, Imprenta de la Asociación de Arte de Imprimir, 1873; disponible: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000189445&page=1>.
- BRÍGIDO GABIOLA, Baldomero y ORTIZ REAL, Javier, *Historia de Laredo*, Laredo, Ayuntamiento de Laredo, 1999.
- BRÍGIDO, Baldomero; GARCÍA, Laura; QUEIRÓS, Growene W.; PENCO, Fernando; GÓMEZ DE SALAZAR, José María y CRIADO, Antonio J., "Softening and Loss of Mechanical Strength of Carbon Steels for Extended Periods of Time at Room Temperature. Application to the Specific Case of the Santa María de la Asunción de Laredo Steel Chain", *Journal of Applied Material Science & Engineering Research*, 3/2 (December 2019), pp 1-8; disponible: <https://www.opastonlinepub.com/open-access-articles/softening-and-loss-of-mechanical-strength-of-carbon-steels-for-extended-periods-of-time-at-room-temperature-application-.pdf>.
- CASADO SOTO, José Luis, *Cantabria vista por los viajeros de los siglos XVI y XVII*, Santander, Centro de Estudios Montañeses, 2000, pp. 151-152; disponible: https://centrodeestudiosmontaneses.com/wp-content/uploads/DOC_CEM/BIBLIOTECA/EDICION_CEM/cantabria_viajeros_xvi-xvii.pdf.
- CASADO SOTO, José Luis, *Santander y Cantabria en la conquista de Sevilla*, Santander, Ayuntamiento de Santander – Librería Estudio, 1998; disponible: https://centrodeestudiosmontaneses.com/wp-content/uploads/DOC_CEM/BIBLIOTECA/EDICION_CEM/santander-cantabria_conquista_de_sevilla_1998.pdf.
- CORDERO RIVERA, Juan, "El Guadalquivir en la conquista de Sevilla: comienzos de la marina castellana", en GONZÁLEZ JIMÉNEZ, Manuel (coord.), *Sevilla 1248. Congreso Internacional Conmemorativo del 750 Aniversario de la Conquista de la Ciudad de Sevilla por Fernando III, Rey de Castilla y León. Sevilla, Real Alcázar. 23-27 de noviembre de 1998*, Madrid, Centro de Estudios Ramón Areces, 2000, pp. 735-746.

- CORTÉS DOMÍNGUEZ, Jesús, *Levantamiento, modelado y recreación virtual del Puente de Isabel II de Sevilla con CATIA V.5*, Sevilla, Departamento de Ingeniería Gráfica. Escuela Técnica Superior de Ingeniería, Universidad de Sevilla, 2018, Proyecto Fin de Carrera, Ingeniería Industrial; disponible: <https://biblus.us.es/bibing/proyectos/abreproy/5859/fichero/PFC-5859-CORTES.pdf>.
- CRIADO PORTAL, Antonio José, “La cadena de Laredo”, *Hasta el Tuétano, Revista Cultural*, 7 (junio-julio 2021), pp. 44-47.
- CUÑAT CISCAR, Virginia M., *Documentación medieval de la villa de Laredo, 1200-1500*, Santander, Fundación Marcelino Botín, 1998.
- FERNÁNDEZ DURO, Cesáreo, *La Marina de Castilla desde su origen y pugna con la de Inglaterra hasta la refundición en la armada española*, Madrid, El Progreso, 1894; <http://simurg.bibliotecas.csic.es/view/CSIC000492067>.
- GARCÍA FERNÁNDEZ, Manuel, “La conquista de Sevilla y el nacimiento de una frontera”, en GONZÁLEZ JIMÉNEZ, Manuel (coord.), *Sevilla 1248. Congreso Internacional Conmemorativo del 750 Aniversario de la Conquista de la Ciudad de Sevilla por Fernando III, Rey de Castilla y León. Sevilla, Real Alcázar. 23-27 de noviembre de 1998*, Madrid, Centro de Estudios Ramón Areces, 2000, pp. 221-228.
- GARCÍA FITZ, Francisco, “EL cerco de Sevilla: reflexiones sobre la guerra de asedio en la Edad Media”, en GONZÁLEZ JIMÉNEZ, Manuel (coord.), *Sevilla 1248. Congreso Internacional Conmemorativo del 750 Aniversario de la Conquista de la Ciudad de Sevilla por Fernando III, Rey de Castilla y León. Sevilla, Real Alcázar. 23-27 de noviembre de 1998*, Madrid, Centro de Estudios Ramón Areces, 2000, pp. 115-153.
- GARCÍA SANJUAN, Alejandro, “La conquista de Sevilla por Fernando III (646 h/1248). Nuevas propuestas a través de la relectura de las fuentes árabes”, *Hispania*, 255 (2017), pp. 11-41; disponible: <https://hispania.revistas.csic.es/index.php/hispania/article/view/507/502>.
- GONZÁLEZ DÁVILA, Gil, *Teatro eclesiástico de las iglesias metropolitanas y catedrales de los reynos de las dos Castillas, Tomo Tercero*, Madrid, por Diego Díaz de la Carrera, 1650; disponible: <https://bibliotecadigital.jcyl.es/es/consulta/registro.do?id=34092>.
- GONZÁLEZ DÍEZ, Emiliano, *Colección diplomática del Concejo de Burgos (884-1369)*, Burgos, Ayuntamiento de Burgos, 1984.
- GONZÁLEZ ROMERO, José Fernando y COSTA HERNÁNDEZ, José Luis, *La conquista de Sevilla (1248) y el burgalés Ramón Bonifaz*, Gijón, Trea, 2021.
- HIGUERA SOLDEVILLA, Luis, “Ramón de Bonifaz y Camargo el creador de la armada de Castilla”, en *Los Cántabros*, 21 (2021), pp. 16-43.
- LINEHAN, Peter, “La conquista de Sevilla y los historiadores”, en GONZÁLEZ JIMÉNEZ, Manuel (coord.), *Sevilla 1248. Congreso Internacional Conmemorativo del 750 Aniversario de la Conquista de la Ciudad de Sevilla por Fernando III, Rey de Castilla y León. Sevilla, Real Alcázar. 23-27 de noviembre de 1998*, Madrid, Centro de Estudios Ramón Areces, 2000, pp. 229-244.
- MADOZ, Pascual, *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de Ultramar. Tomo X*, Madrid, Imprenta del Diccionario Geográfico, a cargo de d. José Rojas, 1847; disponible: <http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/ca->

- talogo/es/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1004959.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (ed.), *Primera Crónica General. Estoria de España que mandó componer Alfonso el Sabio y se continuaba bajo Sancho IV en 1239*. Tomo I, *Texto*, Madrid, Bailly-Bailliere e Hijos, 1906; disponible: <https://archive.org/details/PrimeraCronicaGeneral>.
- ORTIZ DE ZÚÑIGA, Diego, *Annales ecclesiasticos y seculares de la muy noble, y muy leal ciudad de Sevilla ... que contienen sus mas principales memorias desde el año de 1246... hasta el de 1671*, Madrid, Imprenta Real por Juan García Infançón, 1677; disponible: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000134564&page=1>.
- PÉREZ GONZÁLEZ, Silvia María, "La conquista de Sevilla vista por el primer representante de la historiografía hispalense: Luis de Peraza", en GONZÁLEZ JIMÉNEZ, Manuel (coord.), *Sevilla 1248. Congreso Internacional Conmemorativo del 750 Aniversario de la Conquista de la Ciudad de Sevilla por Fernando III, Rey de Castilla y León. Sevilla, Real Alcázar. 23-27 de noviembre de 1998*, Madrid, Centro de Estudios Ramón Areces, 2000, pp. 793-802.
- REDONET Y LÓPEZ-DÓRIGA, Luis y BALLESTEROS BERETTA, Antonio, *Centenario de la conquista de Sevilla por el rey don Fernando III el Santo*, Madrid, Estados – Publicaciones del Instituto de España, 1948.
- RIU RIU, Manuel, "Materiales de hierro del despoblado medieval de Marmuyas", *Cuadernos de Estudios Medievales y Ciencias y Técnicas Historiográficas*, 17 (1992), pp. 57-80; disponible: <https://digibug.ugr.es/handle/10481/30304>.
- RUIZ MORENO, Manuel Jesús, *La conquista de Sevilla 1248: la mayor victoria de Fernando III*, Sevilla, Almena, 2015.
- SALAS, F. Javier de, *Marina española de la Edad Media. Bosquejo histórico de sus principales sucesos en relación con la Historia de las Coronas de Aragón y de Castilla*, T. I, Madrid, Establecimiento Tipográfico de T. Fortanet, 1864; disponible: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000000766>.
- TORO MIRANDA, Rosa María de, *La villa de Laredo en la Edad Media (1200-1256)*, Tesis doctoral, Santander, Universidad de Cantabria, 2014, p. 377; disponible: <https://repositorio.unican.es/xmlui/bitstream/handle/10902/6259/Tesis%20RMTM.pdf?sequence=1>.

Un pasaje de la historia del Colegio de las Vírgenes de Zaragoza:
la construcción de su nueva iglesia y la reforma del retablo mayor.
1607-1610, 1631

A passage from the history of the Colegio de las Vírgenes at
Zaragoza: the construction of its new church and the reform of
the main altarpiece. 1607-1610, 1631

Jesús CRIADO MAINAR Y Olga HYCKA ESPINOSA

Universidad de Zaragoza

Departamento de Historia del Arte, Facultad de Filosofía y Letras

C/ San Juan Bosco, 7. 50009 - Zaragoza

jcm@unizar.es / olgahck@hotmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8328-1642> / <https://orcid.org/0000-0002-2569-2547>

Fecha de envío: 15/09/2022. Aceptado: 4/10/2022

Referencia: *Santander. Estudios de Patrimonio*, 5 (2022), pp. 89-122.

DOI: <https://doi.org/10.22429/Euc2022.sep.05.05>

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

Este trabajo se enmarca en las actividades del Grupo de Investigación de Referencia (H01_17R) Blancas, del Gobierno de Aragón



Resumen: La construcción de la iglesia del Colegio de las Vírgenes de Zaragoza entre 1607 y 1610, a cargo de Gaspar de Villaverde y Francisco Aguinaga, forma parte del proceso de introducción del nuevo lenguaje arquitectónico clasicista en la capital aragonesa. La localización del contrato firmado con estos dos maestros para su edificación, unido a diversos materiales gráficos y fotográficos, ayuda a conocer cómo era este edificio ya desaparecido. También se aportan nuevos datos sobre el mecenazgo que el arzobispo Tomás de Borja ejerció sobre este edificio y la dotación de su capilla mayor, que el prelado eligió como lugar de enterramiento.

Palabras clave: Aragón; arquitectura conventual; clasicismo; Renacimiento; retablos.

Abstract: The construction of the Colegio de las Vírgenes church in Zaragoza took place between 1607 and 1610. It was directed by Gaspar de Villaverde and Francisco Aguinaga and is part of the process of introducing the new classicist architectural language in the Aragonese capital. The location of the contract signed with the two aforementioned masters for its construction, together with various graphic and photographic materials, helps us to know what this currently disappeared building was like. New information is also provided on the patronage that Archbishop Tomás de Borja exercised over this building and the endowment of its main chapel, which the prelate chose as a burial place.

Keywords: Aragón; convent architecture; classicism; Renaissance; altarpieces.



Fig. 1. *La institución del Colegio de las Vírgenes*. Anónimo, hacia 1550-1565. Museo de Zaragoza, NIG 10106 (procedente del Colegio de las Vírgenes de Zaragoza). Foto José Garrido, Cortesía del Museo de Zaragoza

A la memoria del P. Tarsicio de Azcona, O.F.M. Cap. (†)

La Compañía de las Siervas de la Madre de Dios o Colegio de las Vírgenes es una de las instituciones zaragozanas más singulares de la Edad Moderna, de cuya existencia ofrecen puntual información algunos cronistas de la ciudad, en particular Diego de Espés¹, fray Diego Murillo² y Vincencio Blasco de Lanuza³, a quienes cabe el mérito de haber sido los primeros en reunir noticias sobre la misma (Fig. 1). A ella ha dedicado páginas de gran interés el padre Tarsicio de Azcona, que en 2001 publicó un primer estudio analizando sus particularidades⁴ y en 2014 un prontuario de documentos sobre los González de Villasimpliz, sus fundadores, en los que se desgranar los pasos seguidos desde su constitución en 1531 mediante bula de Clemente VII hasta el año 1610⁵.

Esta última investigación nos interesa de manera especial, pues entre otras cosas se ocupa del traslado de las colegiales en 1585 desde su primitiva sede del Coso –donde habían acondicionado una parte de las casas del secretario Juan González de Villasimpliz, que este les había cedido *ad hoc*– a otra nueva, situada entre las calles Contamina y Botigas Hondas –en la actualidad, Jusepe Martínez y Casto Méndez Núñez–, así como de la instalación provisional en la sede antigua de los padres capuchinos, que permanecieron en ella mientras se llevaba a cabo la edificación de su convento⁶. Las siervas no volverían a mudar de residencia hasta su extinción en 1837, a raíz de la aplicación de los decretos desamortizadores del ministro Mendizábal⁷. Gra-

1 ESPÉS, Diego de, *Historia Ecclesiastica de la ciudad de Çaragoça desde la venida de Jesuchristo, señor y redemptor nuestro, hasta el año de 1575*, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 2019, pp. 698-705, en el que el autor refiere también las circunstancias del traslado a la nueva sede colegial en 1585. El texto manuscrito, fechado en 1598, no ha sido publicado hasta fecha reciente, por lo que su circulación hubo de ser limitada.

2 MURILLO, fray Diego, *Fundacion milagrosa de la Capilla Angelica y Apostolica de la Madre de Dios del Pilar y Excellencias de la Imperial Ciudad de Çaragoça*, Barcelona, Sebastián Matevad, 1616, tratado 2, cap. XLV, pp. 377-379.

3 BLASCO DE LANUZA, Vincencio, *Historias Ecclesiasticas, y Seculares de Aragon en que se continuan los Annales de Çurita, y tiempos de Carlos V...*, Zaragoza, Juan de Lanaja y Quartanet, 1622, tomo primero, lib. III, cap. XV, pp. 372-375.

4 AZCONA, Tarsicio de, “El Colegio de las Vírgenes de Zaragoza en el siglo XVI”, *Memoria Ecclesiae*, XX (2001), pp. 57-69.

5 AZCONA, Tarsicio de, “Documentos sobre los González de Villasimpliz, el Colegio de las Vírgenes y el primer convento de capuchinos de Zaragoza en el siglo XVI”, *Estudios Franciscanos*, CXV, 456 (2014), pp. 65-194.

6 Que, en realidad, es el propósito último del estudio de este investigador y que dio pie a la elaboración de un cuidado texto monográfico: AZCONA, Tarsicio de, *La fundación de los Capuchinos en Zaragoza (1598-1607)*, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 2005.

7 MARTELES LÓPEZ, Pascual, *La desamortización de Mendizábal en la provincia de Zaragoza (1835-1851)*, Institución “Fernando el Católico”, 2018, pp. 350-351.

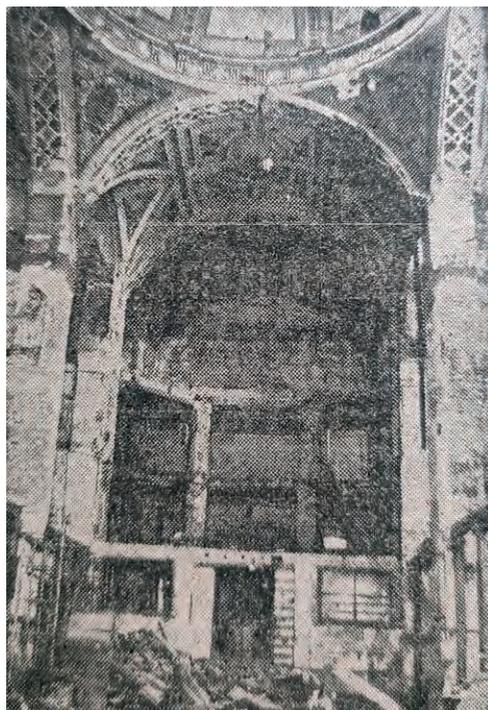


Fig. 2. Interior de la iglesia del Colegio de las Vírgenes durante su demolición. Extraída del diario *El Noticiero*, 1-IX-1946

cias a un meticuloso y bien documentado trabajo de Pilar Lop Otín podemos seguir el desolador proceso de la desaparición de los edificios del colegio a partir de mediados del siglo XIX y su sustitución por los bloques de viviendas que aún hoy pueden contemplarse⁸.

No es nuestra intención acometer el estudio de la historia del colegio y sus principales protagonistas, en parte ya efectuado pero que aún debe ser objeto de una investigación particular. Tan sólo nos interesaremos por la edificación de la iglesia que se acondicionó en la segunda sede (entre 1607 y 1610), en una parte de las antiguas casas de Jerónimo Morales y su esposa, Francisca Sayn o Esain, que tras enviudar en 1584 e ingresar en el colegio cedió su residencia conyugal y el resto de sus pertenencias a la institución con este propósito. Y también nos ocuparemos de su retablo mayor, reformado y ampliado en varios momentos incorporando elementos del que se había hecho poco antes (en 1596) para la capilla –en ese momento, todavía provisional– de la nueva casa⁹, esta vez con el respaldo del arzobispo Tomás

8 LOP OTÍN, Pilar, "Nuevas aportaciones sobre el colegio de las Vírgenes de Zaragoza: límites y evolución en los siglos XIX y XX", *Artigrama*, 31 (2016), pp. 373-390.

9 Encargado en dicho año al carpintero y ensamblador Juan Gorosabel. En SAN VICENTE, Ángel, *Lucidario de Bellas Artes en Zaragoza: 1545-1599*, Zaragoza, Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País, 1991, pp. 524-525, doc. nº 432.

de Borja (1603-1610), que había elegido este enclave para situar su sepelio y el de sus servidores.

Este proceso convirtió la capilla colegial en un templo clasicista plenamente a la moda, aunque es probable que la muerte del prelado en 1610, seguida de la impugnación de su testamento por la Cámara Apostólica, impidiera otorgarle un aspecto más lujoso y retrasara la finalización de su retablo. Por desgracia, las parcas –y, por tanto, decepcionantes– descripciones que nos han llegado del oratorio son de poca ayuda, si bien disponemos de algunas fotografías de interés entre las que se incluyen dos publicadas en la prensa local –respectivamente, en el *Heraldo de Aragón*¹⁰ y *El Noticiero*¹¹– que, pese a su limitada calidad, muestra el estado del edificio durante su demolición (Fig. 2) y son de gran interés para su estudio arquitectónico.

1. LA CONSTRUCCIÓN DE LA NUEVA IGLESIA

Gonzalo M. Borrás Gualis y Germán López Sampedro dieron a conocer en 1975 la noticia de que la iglesia del Colegio de las Vírgenes de Zaragoza fue edificada en 1607 por los maestros de obras Gaspar de Villaverde (doc. 1593-1622, †1622) y Francisco Aguinaga (doc. 1607-1637, †1638), aunque sin aportar referencia alguna de archivo que respaldara el aserto¹². Otros autores han bebido después de esta misma fuente¹³, pero hasta donde sabemos esta es la primera vez en que se da a conocer el contenido del contrato que mosén Francisco Montaner, representante legal del colegio¹⁴, rubricó con estos dos artífices el 17 de abril de 1607 para su materialización –doc. n.º 1–.

Los relatos de Diego de Espés, fray Diego Murillo y Vincencio Blasco de Lanuza apenas indican nada sobre el espacio habilitado en 1585 como iglesia provisional en el interior de las casas de Jerónimo Morales y Francisca Sayn, y tampoco tenemos noticias de las obras que se hicieron en ese momento

10 Artículo del 10-XI-1946. Imagen incluida en el texto de LOP OTÍN, Pilar, “Nuevas aportaciones...”, p. 379, fig. n.º 3.

11 NAVARRO, Victoriano, “La modernización del casco antiguo de Zaragoza”, *El Noticiero*, (1-IX-1946), s. p. Agradecemos a la Dra. Lop Otín su generosa ayuda y la cesión de la copia de esta imagen que reproducimos.

12 Junto a otros valiosos apuntes de los trabajos que Villaverde realizó en la capital aragonesa a comienzos del siglo XVII. En BORRÁS GUALIS, Gonzalo M. y LÓPEZ SAMPEDRO, Germán, *Guía Monumental y Artística de Calatayud*, Madrid, Servicio Nacional de Información Artística, Arqueológica y Etnológica, 1975, p. 113.

13 MARTÍNEZ VERÓN, Jesús, *Arquitectos en Aragón. Diccionario histórico*, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, vol. I, 2000, p. 9 [s.v. Francisco Aguinaga], y vol. IV, 2001, pp. 468-469 [s.v. Gaspar de Villaverde].

14 Desde el 6 de julio de 1582, como indica AZCONA, Tarsicio de, “Documentos...”, p. 134, doc. n.º 126.

para adecuar esa parte de la residencia a uso eclesial¹⁵. Y respecto al resultado final, una vez completada la reedificación de los primeros años del siglo XVII, el padre Murillo se limita a señalar que fue magnífico:

“Depues aca se ha edificado el dicho Collegio con mucha sumptuosidad, y se ha hecho vna hermosissima Iglesia, donde se celebran los officios Diuinos con grande solemnidad, y buena musica de las mismas Collegiales”¹⁶.

Al parecer, el nuevo templo se elevó en el lugar que ocupaba el preexistente, pues el encabezamiento de la capitulación habla “de hazer una yglesia en el sitio que agora esta [la provisional], y para ello se les desocupare conforme esta tratado”. Imaginamos que el oratorio de prestado era un recinto de proporciones reducidas, pues el documento manda “derribar y limpiar el patio en que la dicha yglesia se ha de plantar”, lo que con toda probabilidad conllevaba una ampliación del solar¹⁷.

Gaspar de Villaverde y Francisco Aguinaga debían atenerse a los contenidos de una “traza” que la capitulación menciona tres veces, sin que se exprese si eran –como parece previsible– también sus autores. Las dos primeras citas aluden sin ninguna duda a una planta, que los maestros seguirían para encajar sobre el terreno el perímetro del nuevo templo y para guardar sus “correspondencias”, es decir, respetar todos los entrantes y salientes de los muros, tales como los basamentos de las pilastras. La tercera mención apunta, sin embargo, a un alzado, pues se refiere al desarrollo de los arcos de la embocadura de las capillas y, si lo entendemos correctamente, al entablamento que debía desplegarse sobre ellos. Es, pues, de imaginar, que esta “traza”, que no ha llegado a nosotros, contuviera una planta y un alzado –con probabilidad una sección longitudinal–; una solución habitual en ese momento.

El contrato ordena, en primer lugar, la demolición de las construcciones preexistentes y el desescombros del solar. A continuación, los oficiales debían “hechar sus escuadras y tirar cordeles, y abrir todos los fundamentos” hasta encontrar suelo firme, precisándose que reconocerían “los [cimientos] que oy ay para poder aprovechar lo que se pudiere”. Las zanjas se rellenarían “de piedra, y cal y arena asta la cara de la tierra” para que el nuevo edificio

15 El cronista de la metropolitana refiere que el proceso de acomodación llevó unos meses, desde la toma de posesión de la casa el 24 de diciembre de 1584 hasta la instalación de la comunidad el 7 de julio de 1585. En ESPÉS, Diego de, *Historia Ecclesiastica...*, p. 704.

16 MURILLO, fray Diego, *Fundacion milagrosa...*, tratado 2, cap. XLV, p. 379.

17 Así parece desprenderse también del relato de Espés, que al tratar de la toma de posesión de la nueva residencia indica que la primera misa se celebró “donde oy esta la sacristia del colegio”; es decir, que el primer espacio habilitado como oratorio era presumiblemente pequeño y que una vez construido el nuevo templo en su plaza se elevó su sacristía. En ESPÉS, Diego de, *Historia Ecclesiastica...*, p. 704.

creciera sobre una cota similar a la del reemplazado. Para ello el colegio contrató el 13 de agosto de 1607 los servicios de Andrés Navarro, calcinero de La Muela (Zaragoza), que proporcionó toda la calcina precisa, a razón de 32 sueldos 6 dineros por carretada, calculándose que era preciso un acopio de 12 quintales y recibiendo un anticipo de 400 sueldos¹⁸. Días antes se había demandado a Tomás Franco el suministro de aljez, a razón de 11 reales 6 sueldos por almudí; los 1000 sueldos que ingresó¹⁹ corresponden aproximadamente a la adquisición de 45 almudís²⁰.

El texto indica que la anchura de los cimientos excedería al grosor del muro en un pie por el exterior y un palmo por el interior –respectivamente, 28 y 19 cm–. Además, las basas de las pilastras se harían, o bien de piedra o bien de aljez, de orden dórico y “guardando todos sus miembros, como la arte requiere”. El contrato considera la posibilidad de que en las hiladas inferiores de las paredes, tanto al interior como al exterior, se usara piedra; en tal caso, los comitentes quedaban obligados a entregar el material puesto en la obra y sin coste, y los maestros a labrarlo.

Debió ser esta última, en efecto, la solución adoptada, pues el 20 de septiembre de 1607 el procurador del colegio concertó los servicios del cantero Pedro Galardi para suministrar piedra “caracoleña”²¹ de las canteras de Épila (Zaragoza). Quedaba a cargo del oficial la extracción y el transporte, así como su labra y asentado, estipulándose un precio de 48 sueldos “por cada bara cuadrada en alto, medio y largo”. El acuerdo precisa que la piedra estaba destinada a la base de los muros, tanto al exterior –donde el picapedrero haría un talud– como al interior²². Nada hemos podido averiguar, sin embargo, respecto al aprovisionamiento de ladrillo.

Desconocemos qué parte de esta primera fase de los trabajos –si es que llegaron a comenzarse por entonces– pudo completarse en lo que quedaba de año, pues la capitulación fija en la Navidad de 1607 la fecha para compu-

18 AZCONA, Tarsicio de, “Documentos...”, p. 141, doc. nº 206 [regesta], y pp. 189-190, doc. nº 245 [transcripción].

19 AZCONA, Tarsicio de, “Documentos...”, p. 141, doc. nº 205.

20 Una cantidad moderada que no parece, en absoluto, suficiente para cubrir todas las necesidades del proceso constructivo de la nueva iglesia, por lo que probablemente no fue el único compromiso para acopiar yeso.

21 Es decir, caliza metamórfica, un material de excelente calidad que se reservaba a ciertas partes de los edificios, entre ellas las hiladas inferiores debido a su buen comportamiento frente a la humedad. Sobre su empleo véase GÓMEZ URDÁÑEZ, Carmen, *Arquitectura civil en Zaragoza en el siglo XVI*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, vol. I, 1987, pp. 83-84.

22 AZCONA, Tarsicio de, “Documentos...”, pp. 190-191, doc. nº 246.

Con una solución similar a la que todavía puede verse en el lateral exterior del lado del evangelio de la iglesia de la Compañía de Jesús en Zaragoza, edificada entre 1569 y 1585.

tar el cumplimiento de los dos años concedidos a los maestros. Todo apunta, en efecto, a que los primeros meses se emplearon en el acopio de materiales y, como mucho, el derribo y acondicionamiento del solar y la preparación de los cimientos, pues hasta el 9 de febrero de 1608 no se celebraría el ritual de colocación de la primera piedra, con el arzobispo Tomás de Borja como oficiante, que intituló la iglesia “so la inbocacion del Santisimo Sacramento y de la Gloriosissima Virgen Maria”²³.

Una vez preparada la cimentación y tendido del arranque de los muros perimetrales, las condiciones prescriben la erección de las paredes. Los maestros debían subirlas junto a sus estribos hasta el nivel de 31 pies “que la yglessia tiene de ancho [*sic*, pero en realidad alto]”, equivalentes a 8,68 m. En ese punto desplegarían hacia el interior un entablamento tripartito bajo el que volverían los arcos de la embocadura de las capillas. A continuación, más arriba, por encima del entablamento, recrecerían el muro perimetral “de la gordeza que la planta lo muestra” hasta alcanzar “los arrancamientos de las bobedas”. Villaverde y Aguinaga dispondrían después la estructura necesaria para recibir los abovedamientos, para lo que elevarían las paredes otros 16 pies (4,48 m) “que [e]s la mitad de su vuelta, y bolber punto redondo, bolbiendo todos los arcos del cuerpo de la yglesia y cappilla mayor de un ladrillo de recios y de ancho lo que muestra la pilastra, para que sobre ellos carguen las bobedas de dicha yglesia, dexando sus represas en los arcos y paredes de toda la yglesia a la redonda”. Además, en el exterior desplegarían un rafe “todo a la redonda de la yglesia, assi en las paredes de las cappillas como en las principales de la iglesia, cortado de moldura de orden dorico [y] guardandoles sus correspondencias”. También abrirían las ventanas, alternando las cuadradas con las redondas, incluso en las zonas ciegas, en las que simularían su perfil.

La interpretación más plausible de este pasaje del contrato, algo complejo, es que la cota de 31 pies (8,68 m) correspondía al alzado interior que la nave debía alcanzar sobre la embocadura de las capillas, justo hasta el entablamento. A ello aún había que añadir los lunetos de la bóveda, a los que el contrato otorga a continuación una altura de 16 pies (4,48 m). De este modo, la altura máxima que la nave alcanzaría en la clave de los arcos formeros de la bóveda sería de 47 pies (13,16 m) más el entablamento, que no parecer haberse contabilizado. Esta cota es compatible con la altura prevista en 1609 para el retablo mayor, que debía medir 56 palmos (10,64 m).

Más complicado es establecer la anchura y longitud del nuevo templo, que no se explicitan en el contrato. Para conocer su anchura contamos con el croquis que los arquitectos Regino y José Borobio hicieron en 1946 del solar que ocupaba en el momento en el que se proyectaba la edificación del bloque

23 AZCONA, Tarsicio de, “Documentos...”, pp. 191-192, doc. n.º 247.

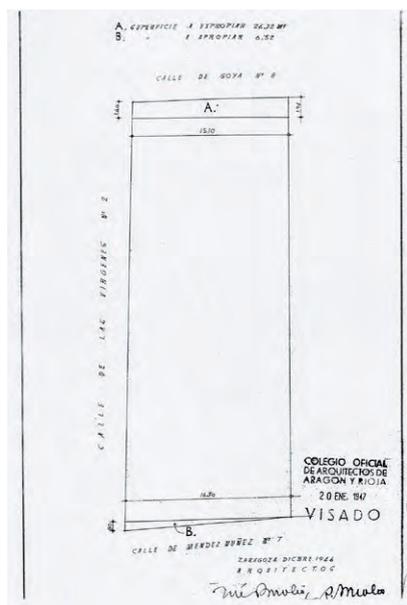


Fig. 3. Croquis del solar ocupado por la iglesia del Colegio de las Virgenes y la cantonada del palacio que lo albergaba (esquina formada por las calles de las Virgenes y Méndez Núñez, nº 7). Regino y José Borobio, 1946 (visado del 20-I-1947). Zaragoza, Archivo Municipal

de viviendas que la reemplazaría: de acuerdo con este documento gráfico (Fig. 3), la anchura máxima del templo en la zona de la cabecera era de 15,10 m²⁴. Teniendo en cuenta que en la capitulación firmada en 1609 para ampliar el retablo mayor se estableció que su anchura sería de 36 palmos (6,84 m), cabe concluir que la capilla mayor tenía una anchura aproximada de 7,5 m sin sus capillas arcosolio. Como luego veremos, el edificio presentaba una planta de cruz latina, de manera que la zona del transepto y la nave, con sus capillas a ambos lados, mediría justo el doble, unos 15 m. El croquis de 1946 no precisa la longitud y aunque en teoría se puede calcular con facilidad, pues el dibujo está hecho a escala, en la práctica es imposible establecerla pues el solar afectado incluía el templo y, a sus pies, una amplia cantonada del palacio del siglo XVI que nuestro croquis no deslinda. Esta concatenación de volúmenes es patente en la acuarela de Valentín Carderera (Fig. 4) que analizaremos más adelante.

Siempre de acuerdo con las estipulaciones contractuales, los maestros voltarían a continuación los abovedamientos de la capilla mayor, la nave con sus capillas y una media naranja sobre la encrucijada del crucero, bien visible en las fotografías tomadas en el momento de la demolición del templo. Desafortunadamente, el documento es muy parco en este punto y por sí mismo no ayuda a precisar la morfología de las bóvedas, aunque sí expresa

24 Para las circunstancias de la demolición véase LOP OTÍN, Pilar, "Nuevas aportaciones...", pp. 380-381. Una vez más, agradecemos a la autora su generosa ayuda y la amabilidad de llamar nuestra atención sobre este dibujo.



Fig. 4. Edificio del Colegio de las Vírgenes (en la izquierda, lateral de la iglesia). Valentín Carderera, hacia 1831-1880. Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, inv. 09816

que tendrían dos o tres “falfas” –hilera– de ladrillo, lo que significa que no debían ser tabicadas.

Sigue la descripción de la estructura del tejado, ofreciéndose la posibilidad de que descansara sobre tijeras de madera o en un tradicional sistema de parhilara. Una vez construida, enjalbegarían el interior de la iglesia con yeso negro o grueso y a continuación lo lucirían con yeso fino, al tiempo que hacían las “labores” –lo que nosotros solemos denominar las yeserías– que las partes habían convenido previamente y respecto a las que, por desgracia, nada más se indica, salvo que se podían cambiar si así lo decidía el cliente: “aya de blanquearla toda de alto abajo, hechando en ella las labores que para

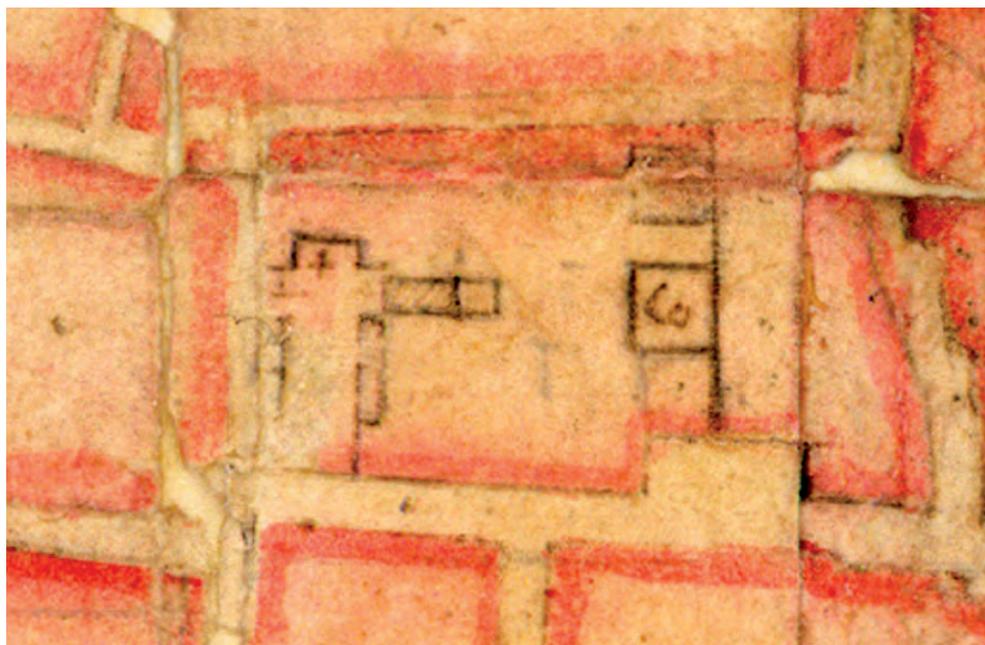


Fig. 5. Plano de la ciudad de Zaragoza en 1712. Detalle de la manzana ocupada por el Colegio de las Vírgenes. Madrid, Archivo del Centro Geográfico del Ejército, signatura Ar.F-T.4-C.3-110

ella estan sacadas y si al señor mossen Montanel le pareziere hechar otras el dicho official las aya hazer, y dexarlas muy bien acabadas”.

Una última cláusula recuerda a los maestros que estaban obligados a asentar puertas, ventanas y rejas. También debían solar el interior, tanto si se decidía enrejolarlo como si se optaba por “echar sus suelos con aljez, o almagre o azulejos”. El comitente aportaría todos los materiales y los maestros pondrían la herramienta y el andamiaje. Como hemos indicado más arriba, la capitulación fija un plazo de dos años para la conclusión de los trabajos, a computar de la Navidad de 1607. Gaspar de Villaverde y Francisco Aguinaga recibirían 1400 escudos por el trabajo, 200 por adelantado en el momento que comenzaran la obra, y pagas sucesivas por ese mismo importe satisfechas de cuatro en cuatro meses. Consta que el 13 de enero de 1610 Aguinaga otorgó un ápoça por el total de lo acordado²⁵, evidenciando que para esa fecha el templo estaba finalizado –doc. nº 4– y, en consecuencia, que los plazos estipulados se habían cumplido.

Ninguna de las parcas descripciones literarias que conocemos aporta luz para establecer las características tipológicas de la iglesia de las Vírgenes.

²⁵ AZCONA, Tarsicio de, “Documentos...”, p. 142, doc. nº 216.

nes, pero un plano militar de Zaragoza de 1712²⁶ (Fig. 5) revela que era un edificio de planta de cruz latina con testero recto²⁷, crucero destacado en alzado y nave de dos tramos flanqueados por capillas hornacina alineadas con los brazos del crucero; en el tramo de la nave más próximo a la zona de los pies se acomodó un coro en alto, mientras que el coro bajo se situaba en la prolongación del brazo del crucero que lindaba con el edificio colegial. Esta fuente cartográfica se corresponde y completa con el contenido del bosquejo incluido en el parcelario de Dionisio Casañal (1911) (Fig. 6), en un momento en el que el templo ya había sido reformado en profundidad para acondicionarlo como teatro²⁸.

De particular interés para nuestro propósito es la acuarela que Valentín Carderera dedicó al colegio²⁹ (Fig. 4), en la que el pintor centra su interés en un palacio renacentista con fachada hacia la calle de las Botigas Hondas –actual de Casto Méndez Núñez–, provisto de un característico mirador de arcos de medio punto y rematado mediante una torre de esquina, sin duda parte de las antiguas casas de Jerónimo Morales y Francisca Sayn³⁰, en cuya prolongación se adivina la silueta de la iglesia colegial, que corría en paralelo a la actual calle de las Vírgenes. La imagen muestra la puerta de acceso al templo –abierta en la capilla del lado del evangelio más próxima a los pies– y

26 El plano fue estudiado por vez primera por CAPALVO, Álvaro, y MATEO, Ana, “Zaragoza en 1712. Presentación del plano 110 del Centro Geográfico del Ejército”, en ESCRIBANO, M^a Victoria; DUPLÁ, Antonio; SANCHO, Laura, y VILLACAMPA, M^a Angustias (coords.), *Miscelánea de estudios en homenaje a Guillermo Fatás Cabeza*, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 2014, pp. 177-192, en particular el sector reproducido en la p. 181, que incluye la manzana correspondiente al Colegio de las Vírgenes. Un análisis más exhaustivo en BALLESTÍN MIGUEL, José M^a, *Zaragoza según el plano de 1712 y su vecindario de 1723*, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 2017, imágenes de las pp. 69 y 91 junto a la brevísima descripción incluida en la p. 73, donde se apuntan ya las características fundamentales de la planta de nuestra iglesia.

Agradecemos al Dr. Álvaro Capalvo Liesa, secretario académico de la Institución “Fernando el Católico”, la cesión del detalle que publicamos y el permiso para su reproducción.

27 Dotado, no se olvide, de amplios arcosolios en las paredes laterales y con seguridad también de un pequeño trasagrario.

28 Al parecer, en la década de 1850, cuando pasó a alojar el Teatro de Variedades. Los detalles del parcelario de Dionisio Casañal en LOP OTÍN, Pilar, “Nuevas aportaciones...”, p. 377, fig. n^o 1, y en especial p. 378, fig. n^o 2. Una vez más, agradecemos a la Dra. Lop Otín la cesión de la imagen.

29 Fundación Lázaro Galdiano, inv. 09816. Véase LANZAROTE GUIRAL, J. M^a y ARANA COBOS, Itziar, *Viaje artístico por Aragón de Valentín Carderera. Monumentos arquitectónicos de España. Dibujos de la Colección Valentín Carderera de la Fundación Lázaro Galdiano, la Biblioteca Nacional de España y la Colección privada de la familia Carderera*, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico” y Fundación Lázaro Galdiano, 2013, p. 101, cat. n^o 23.

30 Los lindes del inmueble aparecen reflejados en el documento de donación al colegio, transcrito por AZCONA, Tarsicio de, “Documentos...”, pp. 157-164, doc. n^o 225.

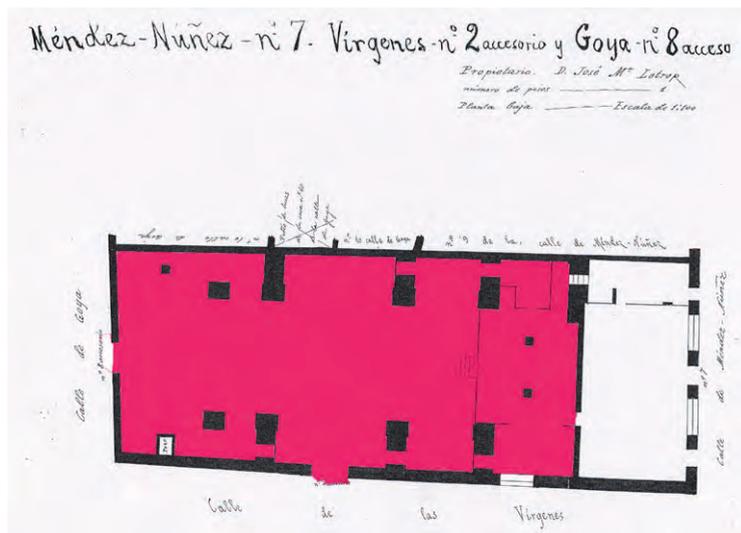


Fig. 6. Detalle del Plano del Casco Histórico de Zaragoza por manzanas y casas (Parcelario de Dionisio Casañal, 1911). Planta de la calle Méndez Núñez nº 7 con calle de las Vírgenes nº 2 y calle Goya nº 8. En rojo el espacio correspondiente a la iglesia del Colegio, ya habilitado como teatro. Zaragoza, Archivo Municipal

dos ventanas sobre las capillas de esta parte; a continuación, el muro se eleva en correspondencia con el desarrollo del crucero y sobre su tejado hay una espadaña.

Al pie de la torre vemos la puerta de acceso al palacio sobre la que campea un escudo de armas, sin duda uno de los dos conservados en el Museo de Zaragoza³¹. Muestran la heráldica de la Diputación del Reino de Aragón, bajo cuyo patronato estaba situado el colegio desde 1561, pero uno de ellos incluye la cruz que distinguía a las colegiales de mayor rango (Fig. 7)³², que la documentación califica de “collegiales de cruz”. El grabado que Thomas Robert Macquoid dedicó al edificio en 1850 (Fig. 8), que comparte encuadre y composición con la imagen de Carderera, no añade más información que la ya referida al presentar una ejecución algo más sumaria.

31 El segundo estaba sobre la puerta de la iglesia, pero la acuarela no lo reproduce.

32 REDONDO VENTEMILLAS, Guillermo, “Anónimo. Blason de Aragón. Ca. 1550”, en MORTE GARCÍA, Carmen (comis.), *El esplendor del Renacimiento en Aragón*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, Museo de Bellas Artes de Bilbao y Generalitat Valenciana, 2009, p. 213; y MORTE GARCÍA, Carmen, “La desamortización en los conventos de la ciudad de Zaragoza: destrucción y dispersión de un patrimonio en alabastro (1835-1856)”, *Ars & Renovatio*, 7 (2019), pp. 44-46, y p. 45, fig. nº 9.



Fig. 7. Piedra arm-
era del Colegio de las
Vírgenes. Anónimo,
hacia 1585. Museo de
Zaragoza, NIG 11159
(procedente del Cole-
gio de las Vírgenes de
Zaragoza). Foto José
Garrido, Cortesía del
Museo de Zaragoza

Esta disposición concuerda con las dos fotografías ya citadas de 1946³³, tomadas desde la nave cuando el edificio estaba en proceso de demolición. En la que publicó el diario *El Noticiero* (Fig. 2), de resolución algo mejor, se aprecia, en primer término, el tramo central del crucero con su media naranja sobre pechinas –dos de ellas bien visibles, decoradas con unas grandes tarjas– y el arranque de sus dos brazos. El intradós de los arcos torales se decora con una trama clasicista de rombos anudados muy común; además, en la base de la media naranja se distingue un minucioso entablamento dórico y, más arriba, una compartimentación en ocho triángulos esféricos separados por series de pateras circulares. También se aprecia la totalidad del testero, con altas capillas arcosolio en los laterales que parecen acusar las reformas decimonónicas. La cubierta es aquí una bóveda de cañón con lunetos, con un diseño en sus cortados idéntico al del tramo de la bóveda de la nave adyacente al crucero de la coetánea iglesia (hacia 1604-1610) del Santo Sepulcro de Calatayud; un segundo tramo al fondo, que queda en penumbra, ha de

33 LOP OTÍN, Pilar, “Nuevas aportaciones...”, p. 379, fig. nº 3.



Fig. 8. Edificio del Colegio de las Vírgenes. Thomas Robert Macquoid, 1850

corresponderse con el espacio reservado al retablo –del que en ese momento ya no permanecía *in situ* ningún resto– y al trasagrario.

Gracias a las alusiones efectuadas en la capitulación, la primera a propósito de las pilastras de la nave y la segunda del rafe que perimetraba el exterior, y al detalle ornamental que acabamos de citar a propósito de la base de la media naranja, sabemos que el orden elegido fue el dórico, si bien es posible que en la nave se aplicara en la versión simplificada que lo aproximaba al toscano, con diferencia la solución más usada al requerir de unos ornatos más simples y no conllevar dificultades a la hora de articular el entablamento. Tampoco en este particular las fotografías conocidas del interior nos ayudan a sacar conclusiones, si bien es cierto que la acuarela de Cardenera reproduce las molduras dóricas del rafe.

En el momento de la edificación de la iglesia de las Vírgenes el lenguaje clasicista de inspiración escurialense estaba plenamente asentado en la capi-

tal aragonesa³⁴. En su introducción habían jugado un papel determinante las nuevas órdenes religiosas de la Contrarreforma, en edificios ya desaparecidos como la iglesia de los carmelitas descalzos de San José³⁵ (inaugurada a finales de 1594) o la de los capuchinos de San Juan Bautista, que trazó en 1598 fray Querubín de Nápoles y materializaron Gaspar de Villaverde y Esteban de Leturia³⁶ (entre 1599 y 1600).

A partir de 1600 fueron numerosas las empresas constructivas en las que se aplicaron los nuevos principios, tanto en Zaragoza como en Calatayud, Tarazona³⁷, Daroca y otros enclaves aragoneses, siendo justamente una de las personalidades más descollantes en este cambio de rumbo Gaspar de Villaverde, que dividió su actividad entre las dos primeras ciudades mencionadas. Así, en Zaragoza, además de trabajar en los conventos de los agustinos calzados³⁸ (1594) y los capuchinos (1599-1600), en ambos casos en compañía de Esteban de Leturia, tasó en 1601 las obras que Andrés de Alcober había hecho en el colegio franciscano de San Diego de Alcalá³⁹ y contrató en 1602 la realización de varias casas para los condes de Fuentes⁴⁰. Entre 1599 y 1603 trabajó para los mínimos de Nuestra Señora de la Victoria en la edificación

34 Una primera aproximación a los cambios operados a partir de las décadas finales del siglo XVI en la arquitectura religiosa zaragozana en CRIADO MAINAR, Jesús, "El impacto del Concilio de Trento en el arte aragonés de la segunda mitad del siglo XVI y comienzos del XVII. Claves metodológicas para una primera aproximación al problema", en SERRANO, Eliseo; CORTÉS, Antonio Luis, y BETRÁN, José Luis (eds.), *Discurso religioso y Contrarreforma*, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", 2005, pp. 321-327.

35 Como argumenta atinadamente CARRETERO CALVO, Rebeca, *Arte y arquitectura conventual en Tarazona en los siglos XVII y XVIII*, Tarazona, Centro de Estudios Turiasonenses y Fundación Tarazona Monumental, 2012, p. 328. Las bóvedas de la iglesia de San José de Zaragoza fueron propuestas por el tracista que redactó las condiciones para edificar el convento de Santa Ana de Tarazona en 1601 como referente para las de la iglesia de este cenobio; en la publicación citada, apéndice documental en CD, pp. 703-710, doc. n.º 6, espec. pp. 708-709, advertencia n.º 10.

36 En abril de 1599 se firmó una capitulación con Gaspar de Villaverde para erigir todo el complejo conventual siguiendo la traza que se le había entregado, en la que se expresa que todo se haría conforme a los deseos del capuchino fray Querubín de Nápoles; en SAN VICENTE, Ángel, *Lucidario...*, pp. 578-580, doc. n.º 471. Nuevos datos sobre el proceso constructivo, en los que se da cuenta de la participación de Esteban de Leturia, en AZCONA, Tarsicio de, *La fundación...*, pp. 84-93 y 194-203.

37 CARRETERO CALVO, Rebeca, "La introducción del clasicismo en la arquitectura de Tarazona y su comarca", *Tvriaso*, XX (2010-2011), pp. 219-247.

38 En concreto, en la escalera principal del complejo. En SAN VICENTE, Ángel, *Lucidario...*, pp. 504-505, doc. n.º 419.

39 De acuerdo con los datos avanzados por BORRÁS GUALIS, Gonzalo M., y LÓPEZ SAMPEDRO, Germán, *Guía Monumental...*, p. 113.

40 Véase nota anterior.

de su iglesia (1599), una vez más junto a Esteban de Leturia, y firmando un segundo contrato en 1603 para la capilla mayor; también edificó las casas de la cofradía de la Soledad (1600) de dicho cenobio⁴¹. Tomó parte en la reforma del complejo de franciscanos observantes de Nuestra Señora de Jesús según se desprende de una capitulación rubricada en 1603⁴², siendo su último cometido zaragozano conocido la erección de la iglesia de las Vírgenes que, como hemos visto, compartió con Francisco de Aguinaga entre 1607 y 1610.

Como ha estudiado Agustín Rubio Semper, partir de 1610 la actividad de Villaverde se centró en Calatayud y su entorno, donde colaboró de forma habitual con Francisco de Aguirre⁴³. Está documentado en las obras de la iglesia del Santo Sepulcro⁴⁴ (en 1610), en las del convento del Carmen descalzo⁴⁵ (en 1614) –al parecer, a partir de las trazas del arquitecto carmelitano fray Alberto de la Madre de Dios– y en las del complejo de las dominicas de San José⁴⁶ (en 1622, pero con seguridad desde su comienzo en 1616). También

41 El primer contrato para las obras de la iglesia en SAN VICENTE, *Lucidario...*, Ángel, pp. 574-575, doc. n.º 467. Las noticias sobre la capitulación de la capilla mayor y el encargo de las casas de la cofradía de la Soledad en OLMO GRACIA, Antonio, “Las casas de la cofradía de flagelantes de Nuestra Señora de la Soledad de Zaragoza, obra de Gaspar de Villaverde (1600)”, *Ars & Renovatio*, 1 (2013), pp. 167-193.

42 BORRÁS GUALIS, Gonzalo M. y LÓPEZ SAMPEDRO, Germán, *Guía Monumental...*, p. 113. Sobre el convento, véase LOP OTÍN, Pilar, “El convento de Nuestra Señora de Jesús de Zaragoza: presentación de un plano inédito de 1880”, *Artigrama*, 25 (2010), pp. 491-506.

43 RUBIO SEMPER, Agustín, “El arquitecto Gaspar de Villaverde y su actividad en la zona de Calatayud”, *Actas del Primer Coloquio de Arte Aragonés*, edición fotocopiada, Teruel, 1978, pp. 297-302.

44 Para la que se dieron trazas y condicionados en 1604. En IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, Javier, ALEGRE ARBUÉS, J. Fernando, NEBRA CAMACHO, Vanessa y MARTÍN MARCO, Jorge, *El Santo Sepulcro de Calatayud*, Calatayud, Centro de Estudios Bilbilitanos, 2017, pp. 147-155, docs. núms. 4-7.

Las noticias que respaldan la participación de Villaverde en LLAGUNO Y AMÍROLA, Eugenio, *Noticias de los arquitectos y de la arquitectura en España desde su restauración*, Madrid, Imprenta Real, 1829, t. III, pp. 151-152; y RUBIO SEMPER, Agustín, “El arquitecto...”, pp. 297-298.

45 RUBIO SEMPER, Agustín, “El arquitecto...”, p. 298; RUBIO SEMPER, Agustín, *Estudio documental de las artes en la Comunidad de Calatayud durante el siglo XVII*, Zaragoza, Centro de Estudios Bilbilitanos, 1980, p. 153, doc. n.º 25; CARRETERO CALVO, Rebeca, “El arquitecto fray Alberto de la Madre de Dios en Calatayud. El convento de carmelitas descalzos de San José (1599-1999)”, *Actas del VII Encuentro de Estudios Bilbilitanos*, Calatayud, Centro de Estudios Bilbilitanos, 2009, t. II, pp. 473-492.

46 RUBIO SEMPER, Agustín, “El arquitecto...”, p. 298; RUBIO SEMPER, Agustín, *Estudio...*, pp. 45-47, p. 169, doc. n.º 56, p. 170, doc. n.º 59, pp. 172-173, docs. núms. 63 y 64, p. 174, doc. n.º 66, y pp. 204-205, doc. n.º 109. Un estudio reciente de este edificio desaparecido en CORTÉS PERRUCA, José Luis, y CRIADO MAINAR, Jesús, “La documentación testamentaria de don José de Palafox y la institución del convento de dominicas de San José de Calatayud. 1613-

erigió la capilla del Dulce Nombre de Jesús de la parroquia de Ariza⁴⁷ (1616-1617), intervino en la reforma de la parroquia de Monreal de Ariza⁴⁸ (1619) y contrató la sacristía de la de Bordalba⁴⁹ (en 1619, junto a Juan de Llana), localidades todas de la comarca bilbiliana.

Menos información tenemos respecto a Francisco de Aguinaga⁵⁰, que entre 1613 y 1615 estuvo al frente de las obras de la iglesia y el claustro de las carmelitas descalzas de San José de Zaragoza⁵¹ y que, a continuación, entre 1615 y 1621, se ocupó en compañía de Diego Quirós de la construcción del complejo de los agustinos descalzos de San Nicolás de Tolentino de Zaragoza⁵². Consta, por último, que participó en la reedificación (en 1631) de la iglesia de las dominicas de Santa Inés en la capital aragonesa⁵³.

1633", *Cuarta Provincia*, 3 (2020), pp. 11-68.

47 RUBIO SEMPER, Agustín, "El arquitecto...", pp. 298-299; RUBIO SEMPER, Agustín, *Estudio...*, pp. 58-60, pp. 156-158, doc. nº 31, y pp. 159-160, doc. nº 34.

48 RUBIO SEMPER, Agustín, "El arquitecto...", pp. 299-300; RUBIO SEMPER, Agustín, *Estudio...*, pp. 109-112, y p. 163, doc. nº 41.

49 RUBIO SEMPER, Agustín, "El arquitecto...", p. 300; RUBIO SEMPER, Agustín, *Estudio...*, p. 68, y p. 164, doc. nº 43.

50 MARTÍNEZ VERÓN, Jesús, *Arquitectos...*, vol. I, p. 9 [s.v. Francisco Aguinaga].

51 ANSÓN NAVARRO, Arturo, *El entorno del Convento del Carmen de Zaragoza. Una reconstrucción histórica y artística. Siglos XIII al XX*, Zaragoza, Elazar Ediciones, 2007, pp. 264 y ss. El autor indica que, en realidad, Aguinaga había empezado a trabajar para las carmelitas en 1607, ocupándose de la edificación de diversos "cuartos" de la casa.

52 VELASCO DE LA PEÑA, Esperanza, "Las artes en Aragón en el siglo XVII según el Archivo de Protocolos Notariales de Zaragoza. De 1613 a 1615", en BRUÑÉN IBÁÑEZ, Ana Isabel; JULVE LARRAZ, Luis y VELASCO DE LA PEÑA, Esperanza (coords. y eds.), *Las artes en Aragón en el siglo XVII según el Archivo de Protocolos Notariales de Zaragoza. De 1613 a 1696*, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", 2005, t. I, pp. 310-315, doc. 1-1537(1679), p. 317, doc. 1-1545(1688), p. 343, doc. 1-1687(1840). LANASPA MORENO, M^a Ángeles, "Las artes en Aragón en el siglo XVII según el Archivo de Protocolos Notariales de Zaragoza. De 1616 a 1618", en BRUÑÉN IBÁÑEZ, Ana Isabel; JULVE LARRAZ, Luis y VELASCO DE LA PEÑA, Esperanza (coords. y eds.), *Las artes...*, t. II, p. 38, doc. 2-1830(2.024), p. 123, doc. 2-2362(2.645), pp. 164-165, doc. 2-2603(2.945), p. 200, doc. 2-2780(3.187), p. 259, doc. 2-3069(3.557). MIGUEL LOU, Gloria de, "Las artes en Aragón en el siglo XVII según el Archivo de Protocolos Notariales de Zaragoza. De 1619 a 1621", en BRUÑÉN IBÁÑEZ, Ana Isabel; JULVE LARRAZ, Luis y VELASCO DE LA PEÑA, Esperanza (coords. y eds.), *Las artes...*, t. III, p. 31, doc. 3-3321(3861), pp. 110-111, doc. 3-3684(4243), p. 186, doc. 3-4055(4638), p. 191, doc. 3-4079(4662) y p. 247, doc. 3-4345(4935).

53 LONGÁS LACASA, M^a Ángeles, "Las artes en Aragón en el siglo XVII según el Archivo de Protocolos Notariales de Zaragoza. De 1631 a 1633", en BRUÑÉN IBÁÑEZ, Ana Isabel; JULVE LARRAZ, Luis y VELASCO DE LA PEÑA, Esperanza (coords. y eds.), *Las artes...*, t. VII, 2006, pp. 145-147, doc. 7-9286(10092), p. 158, doc. 7-9342(10150), p. 312, doc. 7-9956(10813).

2. EL ARZOBISPO TOMÁS DE BORJA Y LA DOTACIÓN DE LA CAPILLA MAYOR

Unos meses antes de la conclusión de los trabajos, en mayo de 1609, el arzobispo Tomás de Borja remitió una propuesta al Colegio de las Vírgenes solicitando la cesión de la capilla mayor del templo en construcción para acoger su sepelio, a cambio de lo cual se comprometía a compensar a la comunidad con 2000 libras para contribuir a los gastos ocasionados por su edificación⁵⁴ y a fundar en ella dos capellanías en beneficio de su alma. Tras debatir este ruego y obtener la autorización de Domingo García, prior de Santa María la Mayor y del Pilar, así como juez y conservador apostólico de la institución colegial⁵⁵, la comunidad lo admitió formalizándolo mediante escritura notarial:

“damos, siquiere insolutum damos, assignamos y consignamos a su excelencia la dicha capilla mayor de la dicha yglesia nueva del dicho collegio, desde la dicha rexa adentro, para fin y efecto, y en respecto del dicho, de poderse enterrar su excelencia en el presbiterio della, o en las dichas capillas collaterales que dentro de la dicha capilla mayor y reja della ay, en la parte que mas su excelencia quisiere. Y de acoger en las dichas capillas collaterales para ser enterradas las personas que fuere servido. Y de poner en todas las partes de la dicha capilla mayor que quisiere los escudos de sus armas que bien visto le fuere”⁵⁶.

Un día después, el 14 de mayo, el prelado entregó las 2000 libras que había ofrecido⁵⁷. A pesar de esta buena disposición, tras la muerte de don Tomás, acaecida el 7 de septiembre de 1610⁵⁸, surgieron dificultades motivadas por la impugnación de su testamento por parte de la Cámara Apostólica que, a la postre, impidieron la fundación de las capellanías y retrasaron la finalización de los trabajos del nuevo retablo titular. A pesar de todo, el arzobispo Borja fue inhumado en la capilla mayor de la iglesia colegial, tal y

54 Los documentos precisan con toda claridad que esta cantidad se entregaba “para ayuda de la obra y fabrica de la dicha yglesia”. La suma cubría, en efecto, la mayor parte del coste de la edificación del templo, pues a las 1400 libras satisfechas a los maestros en virtud de la capitulación hay que sumar los gastos ocasionados por la adquisición de materiales tales como piedra, ladrillo, calcina, aljez y quizás también azulejos, además de los trabajos de carpintería. Faustino Casamayor declara abiertamente que el arzobispo Borja construyó la iglesia de las Vírgenes; en SAN VICENTE, Ángel (ed.), *Años artísticos de Zaragoza. 1782-1833, sacados de los Años Políticos e Históricos que escribía Faustino Casamayor, alguacil de la misma ciudad*, Zaragoza, Ibercaja, 1991, p. 75, § 90.

55 AZCONA, Tarsicio de, “Documentos...”, p. 142, doc. nº 214.

56 Archivo Histórico de Protocolos de Zaragoza [AHPZ], *Diego Casales*, 1609, ff. 797 v.-805, (Zaragoza, 13-V-1609). Una copia del documento en AHPZ, *Diego Fecet*, 1609, ff. 1071-1079 v., (Zaragoza, 13-V-1609).

57 AHPZ, *Diego Fecet*, 1609, ff. 1082-1084, (Zaragoza, 14-V-1609).

58 AHPZ, *Diego Fecet*, 1610, ff. 1274 v.-1276, (Zaragoza, 8-IX-1610) [carta pública de muerte del prelado, otorgada en la capilla del palacio arzobispal].

como había dispuesto en sus últimas voluntades⁵⁹ y refieren algunos cronistas, señaladamente fray Lamberto de Zaragoza:

“Dió dos mil ducados para ayuda de la fábrica de la Capilla mayor del Colegio de las Virgenes, en la que hizo labrar su Sepulcro, cuya vista le excitaba la memoria de la muerte, que acabaría con él, como con todos los de su origen, y le amonestaba á vivir, y gobernar su Grey, como quien habia de morir, y presentar la cuenta de su vida en el Tribunal de Dios”⁶⁰.

Más allá del relato del escritor capuchino, de marcado acento retórico y lleno de lugares comunes, ninguna otra fuente indica que don Tomás llegara a promover la realización de un sepulcro monumental, y el hecho de que un observador tan atento y fiable como Faustino Casamayor no diga nada al respecto nos parece harto significativo⁶¹. Es posible, en cualquier caso, que el arzobispo hubiera proyectado una intervención más ambiciosa para su mausoleo, en sintonía con su elevado rango eclesiástico y su privilegiada posición social, que la muerte le habría impedido completar.

De lo que sí nos ha quedado constancia es de la capitulación que rubricó con el escultor Pedro de Aramendía (doc. 1570-1573, 1586-1623) el 31 de diciembre de 1609 para confiarle la reforma y ampliación del retablo que el ensamblador Juan Gorosabel había hecho en 1596 para la iglesia provisional⁶², cuyas dimensiones –algo más de 30 palmos de altura sin los apoyos pétreos que hacían de sotabanco, equivalentes a unos 6 m– eran insuficientes para llenar el nuevo presbiterio –docs. núms. 2 y 3–. Esta segunda máquina no estaba finalizada en el momento de la muerte del eclesiástico y, como vamos a ver, su conclusión quedó en suspenso hasta muchos años después.

El retablo de 1596 era de medianas dimensiones, compuesto por un banco presidido por un sagrario preexistente, aunque obra del mismo oficial⁶³,

59 AHPZ, *Diego Fecet*, 1610, ff. 1241-1251, (Zaragoza, 3-IX-1610).

En un codicilo ordenado el 6-IX-1610, el prelado dio permiso para que se enterraran en las capillas arcosolio laterales el infanzón Benito López Hurtado, su camarero, junto con su mujer y sus descendientes, así como los criados que sirviesen en su casa en el momento de su muerte; AHPZ, *Diego Fecet*, 1610, ff. 1270 v.-1274 v.). La licencia de enterramiento ya prevé esta posibilidad.

60 Más adelante indica que “fue sepultado con toda la pompa Eclesiástica, Militar y Política en el Sepulcro que habia dispuesto para sí en la Capilla mayor de la Iglesia del Colegio de las Virgenes”. En ZARAGOZA, fray Lamberto de, *Teatro historico de las iglesias del Reyno de Aragon*, t. IV, Pamplona, Viuda de Josef Miguel de Ezquerro, 1785, pp. 102 y 103.

61 “El Excmo. Sr. Arzobispo de Zaragoza D. Tomas de Borja, hermano del Duque de Gandía S. Francisco de Borja General de la Compañía de Jesus fue el principal Bienechor de su Colegio, construiendoles la Yglesia, y su Retablo maior, donde se ven sus armas y donde fue sepultado desde el 7 de Setiembre de 1610, en que murio...”. En SAN VICENTE, Ángel (ed.), *Años artísticos...*, p. 75, § 90.

62 SAN VICENTE, Ángel, *Lucidario...*, pp. 524-525, doc. n.º 432.

63 La capitulación de 1596 prescribe que se recupere el sagrario “que esta hecho”. Además,

y flanqueado a cada lado por una pintura. El cuerpo constaba de tres calles separadas por cuatro columnas corintias y alojaba un gran panel en la central –de 15 x 11 palmos– y dos de dimensiones más reducidas en cada calle lateral –de 7 x 6 palmos–. Como remate, un último tablero de 8 palmos de altura. El documento nada dice sobre los temas que debían plasmarse en las tablas, pues su realización no competía a Gorosabel.

La reforma debía ajustarse a los contenidos de una traza a la que el contrato hace reiterada alusión pero que, una vez más, no nos ha llegado. Una vez finalizado el retablo alcanzaría una altura de 56 palmos (10,64 m) –casi el doble de los 30 palmos (5,7 m) de la máquina de 1596– y una anchura de 36 palmos (6,84 m).

Pedro de Aramendía dispondría un sotabanco pétreo con una “cornixa” o remate de piedra negra de Calatorao (Zaragoza), en cuyos laterales colocaría sendos “cartones” del mismo mármol enriquecidos con labores embutidas de alabastro, dejando espacio en la parte central para encajar unas piezas de jaspe con diamantes de alabastro en las esquinas. En el interior debía quedar espacio para asentar un “quadro” de alabastro de cinco palmos en el que el maestro tallaría las armas que se le facilitarían en un dibujo; evidentemente las del arzobispo Borja, pues había recibido permiso para ello de la comunidad y algunos autores mencionan de forma expresa su existencia⁶⁴.

El maestro asentaría, a continuación, sobre este pie de piedra –identificado en la capitulación como “primer cuerpo”– todo “el retablo antiguo [...] ensanchando los tableros y cornixa hasta que incha el vacío del retablo de los dichos 36 palmos”. No sabemos cómo se pensaba solventar este problema, pero el documento prescribe la realización de dos columnas con sus correspondientes retopilastras en la parte exterior, una a cada lado, sin duda de grandes dimensiones y que imaginamos flanquearían el banco y el cuerpo del mueble recuperado. El maestro estaba obligado a concluir todo lo descrito hasta aquí para Pascua de Resurrección de 1610.

El condicionado alude a continuación a lo que denomina “cuerpo intermedio”, que creemos no es otra cosa que el banco del retablo antiguo, para

dos meses después el ensamblador Miguel Fabana encargó a Juan de Gorosabel la realización de otro para el altar mayor de la iglesia parroquial de Villarroya del Campo (Zaragoza) “de la forma y manera que esta el que hizo [el referido Gorosabel] en la yglesia de las Vírgenes”; en SAN VICENTE, Ángel, *Lucidario...*, p 529, doc. nº 435.

64 Aunque en Aragón no fue muy común la disposición de sotabancos de piedra para recibir retablos de madera, el retablo mayor de la parroquia de San Bartolomé de Calatorao, contratado en 1593 con Pedro Martínez *el Viejo*, contó con un “pie” de características próximas al del Colegio de las Vírgenes. En CRIADO MAINAR, Jesús; VILLA SÁNCHEZ, Isidro y CARRTERO CALVO, Rebeca, “El retablo mayor romanista de la parroquia de San Bartolomé de Calatorao, 1593-1594 y el escultor Pedro Martínez *el Viejo*”, *Cuarta Provincia*, 2 (2019), pp. 133-134, doc. nº 5 [capitulación para hacer el basamento de piedra].

indicar de modo expreso que debía reutilizarse el sagrario que Gorosabel había hecho años atrás, reformándolo para que no solo pudiera mostrarse abierto “hacia el pueblo”, sino también “hacia el reliquario cuando se quisiere, poniendo el Sacramento aparente”, enriqueciéndolo con “angeles y seraphines de escultura a la redonda” y algunos ornatos. Un apunte de gran interés, pues demuestra que en la trasera se había habilitado un espacio para trasagrario, sin duda reducido y al modo de lo que se estaba haciendo por las mismas fechas en otros templos de la ciudad⁶⁵. Téngase en cuenta que el culto a la Sagrada Forma era muy importante en el Colegio de las Vírgenes y que desde 1574, por concesión de Pío IV, se celebraba en la casa con gran solemnidad la festividad de las Cuarenta Horas una vez al mes⁶⁶; de hecho, cuando se llevó a cabo la ceremonia de colocación de la primera piedra, el nuevo templo se dedicó al Santo Sacramento y la Virgen María.

Sobre este “cuerpo intermedio” se dispondría un “segundo cuerpo”, que acogía los elementos del cuerpo y el ático hechos en 1596. Lo presidiría una escena casi de bulto redondo de nueva realización con la *Coronación de la Virgen* –la segunda advocación de nuestra iglesia– de 12 palmos de alto y 10 de ancho (2,28 x 1,90 m), encajado en una suerte de baldaquino de 18 palmos de altura (3,42 m) con seis columnas. En los lados de este grupo de apreciables dimensiones se ubicarían dos paneles para pintar que con toda probabilidad complementaban las cuatro pinturas descritas en idéntica posición en el contrato del retablo viejo. También haría el maestro cuatro *evangelistas* “entre los dos pedestales deste cuerpo” con el propósito de elevar la altura del retablo viejo.

La descripción del ático resulta todavía más caótica. En cualquier caso, queda claro que el escultor debía hacer un nuevo *Calvario* con un *Crucificado* de 9 palmos (1,71 m), mientras que la *Dolorosa* y el *San Juan* serían algo más pequeños, de 8 palmos (1,52 m). Como complemento, el ápice de la máquina exhibiría figuras de bulto redondo de las *Tres Virtudes Teologales*, cada una de 8 palmos, que se sumaban a “las quatro virtudes” [¿las *Cardinales*?] citadas poco antes y que imaginamos cargarían sobre los laterales del cuerpo para distribuirse de una forma nada fácil de establecer, pero que tiene un refe-

65 Un repaso de los ejemplos más significativos en IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, Javier y CRIADO MAINAR, Jesús, “El trasagrario de la parroquia de San Miguel de los Navarros de Zaragoza (1604-1605)”, *Aragonia Sacra*, XIV (1999), espec. pp. 103-107. Ahora también CRIADO MAINAR, Jesús, “Arte y Contrarreforma en Zaragoza”, en SERRANO MARTÍN, Eliseo (coord.), *Pasión por Zaragoza. El reino de los sentidos*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, Ayuntamiento de Zaragoza y Fundación Ibercaja, 2021, pp. 519-520.

66 ESPÉS, Diego de, *Historia Ecclesiastica...*, p. 702.

rente en el retablo titular (1589-1591) de la parroquia de San Clemente de La Muela⁶⁷ (Zaragoza).

Por todo ello, Pedro Aramendía ingresaría 750 libras en tres tercios: el primero para comprar madera, el segundo una vez asentado el “primer cuerpo” y el último tras la conclusión de los trabajos. Ni que decir tiene que no estaba a su cargo la realización de las dos pinturas de las calles laterales ni la materialización de las labores de policromía. Además, una vez finalizado, sería reconocido para comprobar que el valor de lo realizado alcanzaba el importe que las partes habían acordado.

El contrato no pudo cumplirse en su totalidad. Lo más probable es que a la muerte del prelado Pedro Aramendía tan sólo hubiera concluido el sobatabanco pétreo, sobre el que, sin duda, había acomodado el retablo de 1596, pero sin que podamos establecer hasta qué punto había progresado la transformación de la vieja máquina. Esto es, al menos, lo que parece deducirse del alabarán que el escultor Ramón Senz (doc. 1617-1660, †1661) otorgó el 3 de enero de 1631, veinte años después, por el que el colegio le satisfizo 4160 sueldos (equivalentes a 208 libras) en pago de su trabajo en el “segundo cuerpo” del retablo de la iglesia⁶⁸.

El catálogo de pinturas elaborado en 1836, a raíz de la aplicación de los decretos desamortizadores del ministro Mendizábal que supusieron el cierre de los conventos de religiosas de la ciudad⁶⁹, incluye una relación de los cuadros –en su mayoría pinturas sobre tabla– que en ese momento todavía estaban colocados en el retablo mayor del Colegio de las Vírgenes, aunque no una descripción *sensu stricto* de la máquina con sus elementos arquitectónicos y esculturas⁷⁰.

Gracias a este valioso documento sabemos que el sagrario acomodado en el banco estaba presidido por un *Salvador* de medio cuerpo flanqueado por una *Circuncisión* y una *Asunción*; además, en los laterales del tabernáculo había ¿pinturas? del *Nacimiento*, la *Visitación*, *Santa Úrsula* y la *Purísima Concepción*. En el frente de los cuatro pedestales de esta misma zona baja se alojaban pinturas de *San Pedro apóstol*, *San Miguel arcángel*, *San Francisco de Asís*

67 MORTE GARCÍA, Carmen, “El retablo mayor de la iglesia parroquial de La Muela (Zaragoza) y el escultor Pedro Martínez de Calatayud el Viejo”, *Seminario de Arte Aragonés*, XXXV (1982), fig. n.º 11; y CRIADO MAINAR, Jesús, *La escultura romanista en la Comarca de la Comunidad de Calatayud y su área de influencia. 1589-1639*, Calatayud, Centro de Estudios Bilbilitanos y Comarca Comunidad de Calatayud, 2013, pp. 19-20, p. 20, fig. n.º 2, y p. 44, fig. n.º 12.

68 LONGÁS LACASA, M^a Ángeles, *Las artes...*, doc. 7-8738(9488).

69 Recuérdese, no obstante, que las colegiales no abandonaron el edificio hasta 1837.

70 Archivo del Museo de Zaragoza [AMZ], Caja C-14, núms. 4 y 5, *Catálogo de los cuadros existentes en los Monasterios de Religiosas de Zaragoza en Junio de 1836*.

y *San Bernardo de Claraval*; y entre los pedestales, tablas de formato apaisado de la *Asunción* y la *Virgen Dolorosa*.

Sobre esta predela –a no dudar, la de 1596– cargaban dos cuerpos con pinturas. El primero alojaba una tabla central de tamaño casi natural con la *Presentación de la Virgen* acotada por pinturas, asimismo sobre tabla, de *Santa Margarita de Cortona* y *Santa Catalina mártir*. Presidía el segundo cuerpo un panel de tamaño natural con la *Ascensión* flanqueado por cuatro pinturas, dos de ellas con los diáconos *San Lorenzo* y *San Vicente* y las otras de temática sin precisar. Y se expresa, por último, que en el ático se disponía un cuadro de formato apaisado “que por su oscuridad no se distingue su significado”.

El documento también expresa que en ese momento en la capilla mayor colgaban dos retratos de tamaño natural de la fundadora del Colegio –es decir, de Ana González de Villasimpliz– y del arzobispo Tomás de Borja.

Ni que decir tiene que no resulta fácil compaginar toda esta información con la que brindan las capitulaciones de 1596 y 1609 pero, como ya hemos dicho, todo apunta a que Pedro de Aramendía apenas debió trabajar en otra cosa que el sotabanco pétreo de la nueva máquina colegial⁷¹. Pensamos que la configuración definitiva de la parte alta a partir de la renovación, total o parcial, del retablo de 1596 se completó con posterioridad y en varias fases, una de ellas a cargo del ensamblador Ramón Senz, que en 1631 cobró por su trabajo en el “segundo cuerpo”.

APÉNDICE DOCUMENTAL

1

1607, abril, 19

Zaragoza

Mosén Francisco Montaner, presbítero, junto a las rectora y colegio de Nuestra Señora de las Vírgenes de Zaragoza, capitulan con Gaspar de Villaverde y Francisco de Aguinaga, obreros de villa, la edificación de la nueva iglesia de dicha institución, por precio de 1400 escudos.

AHPZ, *Diego Casales*, 1606-1607, ff. 340-343 v.

Capitulacion y concordia entre el señor mossen Montanel y [tachado: monjas del convento o] \rectora y collegiales del/ Colegio de las Virgines de la ciudad de Caragoça de una parte y el official o oficiales que hubieren de hazer una yglesia en el sitio que agora esta y para ello se les desocupare conforme esta tratado con el señor mossen Montanel.

⁷¹ Téngase en cuenta que el culto a Santa Margarita de Cortona, que estaba representada en el “primer cuerpo”, no se autorizó fuera de su ciudad natal hasta 1623 y aún en ese momento en el ámbito de la familia franciscana. Su beatificación, aún más tardía, es de 1653.

Primo [*tachado*: que el señor mossen Montanel] \que el ofiçial/ ha de derribar y limpiar el patio en que la dicha yglesia se ha de plantar y poner el despojo della donde mas comodidad le pareziere que los materiales estaran. Y todo el dicho despojo ha de ser para el señor mossen Montanel [*tachado*: porque paga su merced lo que costare de derribar todo lo que fuere menester para plantar la dicha yglesia conforme a una traza que para ella esta sacada y].

Item es condicion que el official que aya de hazer dicha obra aya de hechar sus escuadras y tirar cordeles, y abrir todos los fundamentos que para dicha yglesia fuere menester asta llegarlos a tierra firme, y reconocer los que oy ay para poder aprovechar lo que se pudiere en benefiçio del dicho señor mossen Montanel siendo buenos y seguros.

Item que [e]l dicho official este obligado a baciarnos y ahondarlos asta tierra firme, como arriba esta dicho, y ahondados que los aya, aya de hazer su mezcla de cal y arena echando a dos de arena y una de cal muy bien massada, como conbiene al provecho de la obra. [Y] hecha la dicha mezcla los aya de ynchir de piedra, y cal y arena asta la cara de la tierra, que es a la alteza que aora esta la yglesia, o mas o menos, si acaso conbiniere lo aya de hazer siendo conbiniente a la obra o al señor mossen Montanel le pareziere. Y toda la dicha tierra la aya de hechar el dicho official donde le mandare el señor mossen Montanel, como sea en la calle o enronar alguna bodega como sea cerca de la obra.

Item es condicion que hecho y acabado todo lo arriba dicho, dicho official aya de plantar la dicha yglesia sobre los fundamentos ya dichos dexandoles de çapata un pie por la parte de fuera y un palmo por la parte de dentro para que tengan buen asiento y esten seguros, hiziendo y guardando todas las correspondencias que en la traza señalan, hiziendo en todas las pilastras sus bassamentos de piedra o de aljez, de orden dorica, y guardando todos sus miembros como la arte requiere. Y si al señor mossen Montanel le pareziere hechar dos o tres hiladas de piedra por la parte de la calle o por dentro, el dicho official este obligado a labrarla y assentarla a sus costas, dando el señor mossen Montanel la piedra puesta en la obra, dexando su talus como conbiene para la seguridad de la obra. Hechas y assentadas dichas vassas a de fundar y subir los estribos y paredes que en dicha planta [se] señalan a alteza de trenta y un pie que la yglessia tiene de ancho [*sic*], y alli aya de forxar su arquitrabe, friso y cornija de la dicha alteza, abajo bolbiendo sus arcos [*tachado*: que] en las capillas, segun la traza las muestra, y cargar su pared sobre ellos de la gordeza que la planta lo muestra, todo a la redonda, asta ponerla a los arancamientos de las bobedas, dexandola toda muy drecha y como conbiene.

Item que [e]l dicho official en haver subido las dichas paredes a la alteza dicha las aya de subir diez y seis pies mas, que [e]s la mitad de su buelta, y bolber punto redondo, bolbiendo todos los arcos del cuerpo de la yglesia y cappilla mayor de un ladrillo de recios y de ancho lo que muestra [la] pilastra, para que sobre ellos carguen las bobedas de dicha yglesia, dexando sus repressas en los arcos y paredes de toda la yglesia a la redonda dexandolas a la alteça y gordeza que conbenga. Acabadas de subir dichas paredes el dicho official aya de hechar un raffe todo a la redonda de la yglesia, assi en las paredes de las cappillas como en las principales de la yglesia, cortado de moldura de orden dorico [y] guardandoles sus correspondencias. Y en

dichas paredes, en sus lugares conbenientes aya de dexar sus ventanas para dar luz a la yglesia. Y en la parte que no puedan dar luz las aya de dexar para guardar la correspondencia, para que la obra quede mas graciosa, hiziendo las unas quadradas y otras redondas, correspondientes las unas a las otras.

Item acabadas que sean de subir las dichas paredes y bueltos sus arcos aya de bolber todas las bobedas del cuerpo de la yglesia y media naranja, y bobedas de capillas de dos o tres falfas de recia, y hecharles sus camissas por encima, que queden muy bien polidas y llenas las rinconadas asta el tercio de la buelta para que este mas segura. Mas aya de enfustar los tejados con tisseras o parilera, como mejor estubiere, pusiendo los maderos de quatro a quatro palmos de uno a otro, y asegurarlos con sus clabos y garapatillos, y entablar sobre dichos maderos y enclabarlos, y echar su teja y lodo, [y] finalmente dexarlo todo bien acabado. Y acabado todo lo arriba dicho, texados, rafes y paredes, y bueltos arcos, assi de las cappillas como de toda la yglesia, el dicho official aya de xaharrar todas las paredes por dentro y hechar sus regladas en todas las esquinas, tirandolas con sus reblas [sic] y pesso, dexandolas muy drechas con aljel negro. Y despues que este toda la yglesia acabada despaltar aya de blanquearla toda de alto abajo, hechando en ella las labores que para ella estan sacadas y si al señor mossen Montanel le pareziere hechar otras el dicho official las aya hazer, y dexarlas muy bien acabadas como conbiene al probecho de la obra.

Ittem que el dicho official aya de asentar puertas, y bentanas, y rejas, y assientos y rejados \[una palabra ilegible] y encima las capillas y yglesia sus bueltas con su suelo/ todo lo que para dicha obra fuere necessario. Y enladrillar la yglesia o echar sus suelos con aljez o almagre o azulejos, como al señor mossen Montanel pareziere. Y el señor mossen Montanel le ha de dar todos los materiales que fueren menester para hazer la dicha obra y el official no tenga que poner sino manos \peones/ y erramientas para trabajar, andamios, \vacias de masar, capazos, çedazos o cribas y porgaderos/ sogas y poçales, y vacietas y clavos para los andamios, que todo lo demas lo a de dar el dicho señor mossen Montanel. Y el dicho official este obligado a dar la dicha yglesia hecha, y drecha y acabada del Navidad que biene de 1607 en dos años. Y si acaso por falta de material no la acabasse, todo el tiempo que estubiere parada se le alargue mas adelante.

Ittem este obligado el dicho official a hazer todos los altares, gradas y todo lo necessario para ponerla en perfeccion, vista y reconocida por officiales nombrados por las dos partes o siendo los dos contentos por la una.

Y por toda la dicha obra hecha, y derecha y acabada, el dicho mossen Montanel le da a dicho official mil y quatrocientos escudos pagados desta manera: docientos escudos en començar la obra, y de quatro en quatro messes dozientos escudos correspondiente asta acabar dicha obra, dexando el dicho mossen Montanel docientos escudos en su poder asta que la dicha obra sea bista y reconocida, y diendola por buena y segun se los aya de dar al dicho official.

[Clásusula añadida con la letra de la rectora Francisca de Heredia: Mas que si los fundamentos o parte dellos estubieren buenos, que el official aya de tomar a su cuenta y hazerlos buenos los que fueren a dicho mossen Montanel].

[Suscripciones autógrafas: Francisca de Heredia, retora, otorgo lo sobredicho.
Yo, mossen Francisco Montaner, otorgo lo sobredicho.

Yo, Gaspar de Billaberde, atorgo lo sobredicho.

Yo, Francisco de Aguinaga, atorgo los sobredicho].

[*Al margen*: Concordia].

Die et loco predictis.

Ante la presencia de mi, Diego Casales, notario publico y del numero de la ciudad de Caragoça, presentes los testigos infrascriptos, comparecieron y fueron personalmente constituydos Gaspar de Billaberde y Françisco Aguinaga, obreros de villa, habitantes en la dicha ciudad, de una parte y mossen francisco Montaner, presbitero, habitante en la dicha ciudad. Et llamado, convocado, et cerera, el capitulo de las señoras rectora y collegiales de cruz del collegio de Nuestra Señora de las Virgines de la dicha ciudad, por mandamiento de la señora rectora del dicho collegio abajo nombrada, a son de campana, como es costumbre, el sonido de la qual oymos yo, dicho Diego Casales, notario, y testigos infrascriptos, y la dicha señora rectora hizo fee y relaçon a mi, dicho notario, haber mandado tañer la dicha campana y juntar el dicho capitulo para las hora y lugar presentes, et cetera, et congregados, et cetera, en la reja del parlatorio del dicho colegio, donde otras vezes, et cetera, se acostumbran congrega, en el qual dicho capitulo, et cetera, interbinieron, et cetera, las infrascriptas y siguientes: et primo Françisca de Heredia rectora, Cathalina de Ezpeleta, Geronima Lafoz, Anna Sayn, Anna de Heredia, Angelina de Heredia, doña Isabel Sora, Cathalina Doro, Beatriz Dezpeyta, Luysa Lopez, doña Leonor d[e] Yxar, doña Leonor de Eguaras, Andrea Ruiz de Azagra, Agustina Dezcarte, Anna Moles, doña Juanna Garçes de Marzilla, doña Jusepa de Eguaras y Anna Maria Camacho, todas collegiales de cruz del dicho collegio. Et de si todo el dicho capitulo, et cetera, capitulantes, et cetera, las presentes por las absentes, et cetra, todas concordas, et cetera, en nombre y voz de todo el dicho capitulo, et cetera, de la parte otra.

Las quales dichas partes respectivamente dixeron que entre ellas habian hecho, pactado y concordado una concordia en raçon de una obra que han de hazer los dichos Françisco de Aguinaga y Gaspar de Villaberde [*tachado*: para] en el dicho collegio açerca la yglesia del, como se recita en dicha concordia la qual todos \los dichos/, concordas respectivamente, daban y libaban, segun que realmente y de hecho dieron y libraron en manos y poder de mi, dicho notario, presentes los testigos infrascriptos la qual dicha concordia ha sido fecha y es del thenor siguiente, inseratur, et cetera, sub tali si[*signo* +]no, et cetera, deinde hic continetur.

Et assi dada y librada la dicha y preinserta concordia en poder de mi, dicho notario, las dichas partes respectivamente y los arriba nombrados dixeron que de grado, et cetera, firmababan y otorgaban, segun que realmente y de hecho firmaron y otorgaron aquella, et cetera, prometian y se obligaban, segun que de hecho prometieron y se obligaron, tener, serbar, cumplir, pagar, et cetera, a saber es, cada uno de los sobredichos lo que en virtud della son y seran tenidos y obligados, et cetera. Et si por hazer tener costa, et cetera. A todo lo qual tener y cumplir obligaron, a saber es, los dichos Gaspar de Villaberde y Françisco de Aguinaga, simul et insolidum, sus personas y todos sus bienes, y el dicho mosen Francisco Montaner todos sus bienes y rentas, y las dichas rectora y collegiales del dicho collegio todos los bienes y rentas del dicho capitulo y collegio, asi mobles como sitios, et cetera, habidos y por haber, et cetra, los quales quisieron haber aqui, et cetera, bien asi como, et cetera, y que

la presente obligacion sea [e]speçial, et cetera, con clausulas de precario, et cetera, constituto, apprehension, inbentario y manifestacion, et cetera, renunciaron respectivamente, et cetera, sometieronse, et cetera, et quisieron se variado juyçio, et cetera. Fiat large ut in forma.

Testes Andres Xabierre, escribiente, y Blas Sapena, escudero, habitantes en Çaragoça.

2

1609, diciembre, 31

Zaragoza

Tomás de Borja, arzobispo de Zaragoza, capitula con Pedro de Aramendía, mazonero, vecino de la misma ciudad, la reforma y ampliación del retablo de la iglesia del colegio de las Vírgenes de Zaragoza, por precio de 750 libras jaquesas.

AHPNZ, *Lupercio Andrés*, 1610, ff. 16 v.-20 v.

[*Al margen: Capitulacion.*]

Eadem die el loco.

En presençia de mi, Lupercio Andres, notario publico de los del numero de la ciudad de Çaragoça, y de los testigos infrascriptos compareçieron y fueron personalmente constituydos el ilustrisimo y reverendisimo señor don Thomas de Borja, por la graçia de Dios y de la Santa Sede apostolica arzobispo de Çaragoça, del consejo de su magestad, et cetera, de una parte, y Domingo [*sic*] de Armendia, maçonero, veçino de dicha ciudad de Çaragoça, de la parte otra, los quales dixeron que entre ellos havia sido tractado y concordado se yciesen y con efecto cumpliesen las cosas contenidas en una çedula siquiere capitulacion que en sus manos tenian. Et que deseando lo contenido en aquella tenga su devido efecto la daban y entregaban, como de hecho dieron y entregaron, en poder y manos de mi, dicho e infrascripto notario, cuyo thenor es el que se sigue.

Condiciones con las quales Pedro de Armendia, maçonero, se obliga a hazer el retablo y demas cossas que aqui abaxo se diran, de la iglesia de las Virgines.

Primeramente ha de ser el retablo de 56 palmos de alto y 36 de ancho.

Hase de hazer de canteria y la cornixa del pedestal del dicho retablo que ha de estar a la larga de piedra negra de Calatorao, bien labrada y pulida. Y ha de tener de ancho los dichos 36 palmos con sus dos cartones a los lados de la misma piedra, con los ornatos que se le ordenare, encaxando de alabastro el carton y ornato que se le mandare. Y en los medios de las cartelas se han de encajar obalos o quadros de gaspe bien labrado y pullido. Y en las esquinas pieças de alabastro que hagan correspondencia al quadro o aobado, a modo de puntas con muy buen pulimento.

Ha de hazer en el quadro, que es de cinco palmos, las armas de alabastro conforme al dibuxo, dandoles pulimento a contento. Lo qual sirba de piedrestal para el retablo.

Ha de assentar sobre esta cornisa el retablo antiguo en la forma que se dispone en la traça, ensanchando los tableros y cornixa hasta que incha el vacio del retablo de los dichos 36 palmos, añadiendole dos colunas, una a cada cabo, re[a]sentando lo viejo y reparandolo. Y todo lo que hasta aqui esta dicho lo ha de dar assentado para

Pasqua de Resurrection del año que viene de 1610.

Ha de assentar en el cuerpo de enmedio la caxa del sagrario que solia haver, reparandola si algo le faltare. El qual sagrario se ha de habrir hacia al pueblo, y tambien hazia el reliquario quando se quissiere, poniendo el sacramento aparente. Y que tenga las figuras, angeles y ornatos que combenga.

Assimismo se han de hazer angeles y seraphines de escultura a la redonda de [es]ta caxa para ornato de toda ella, reparando este primer cuerpo de[l] retablo dentro del dicho tiempo porque es de lo viejo.

Hase de hazer sobre el primer cuerpo de[l] retablo el segundo cuerpo el qual lleba en medio una historia de relieve, con seis colu[m]nas, chapiteles y basas, de altaria de diez y ocho palmos. Y la historia principal ha de tener la Coronacion de Nuestra Señora, que bendra a ser de 10 palmos de ancho y de largo mas de 12.

Han de quedar a los lados desta historia tableros para dos figuras de sanctas o sanctos, las que le pidieren, las quales han de ser de pinçel, porque las de abaxo que estan hechas lo son.

Han de yr entre los dos pedestales deste cuerpo quatro evangelistas como en el desinio se muestra.

Ha de llebar debaxo de la historia de la Coronacion su ornato y feston para letras si las quisieren.

La historia ha de ser de relieve entero y las figuras de los evangelistas de la misma manera.

Hase de quitar la virtud que esta abaxo del Crucifixo y ase de poner por remate y adorno las quatro virtudes. Y han de ser de relieve entero y han de ser de mas de 8 palmos cada una. Y hanse de poner por remate las otras tres virtudes que son Fee en medio, Esperanza y Caridad, que vienen a estar sobre la caxa del Christo.

En el remate alto ha de llebar su caxa de Crucifixo con Maria y Sant Juan a los lados de a mas de a ocho palmos. Y el Christo ha de tener mas de nueve.

En esta caxa del Crucifixo llebara sus seraphines y angeles de ornato con entero relieve con los introperios [sic] de la Passion, que aunque no esta en el dibuxo se le añade.

Hase de hazer el dicho retablo de muy buena madera seca. Y que la talla y semblaje [sea] a contento, y con los ornatos, frissos y alquitrabes, cornixas, pedestales, chapiteles, todo en toda perfeccion, de manera que el dicho retablo ha de quedar acabado sin faltarle otra cossa que el dorar y estofar. Y los dos tableros de pintura que han de yr aparte.

Las pilastras corridas detras de las colunas han de ser muy buenas.

Obligase el official a dar asentada toda esta obra para Navidad [*tachado*: de 610] \ primera viniente/.

El precio de todo [lo] que es [de] canteria, escultura y semblaje es en setecientas y cinquenta libras de a diez reales, pagadas por terçeras partes: la primera para comprar la madera, la segunda assentado el primer cuerpo del retablo, la tercera en acabando de rematar la obra. Y no ha de poder pedir demasias porque los ornatos han de ser los que se le pidieren.

Es condicion que hecha la obra en toda perfeccion se tasse. Y si lo hecho bale el precio que se a dado por ella habra cumplido el official con su obligacion. Y si tassa-

ren en mas no se le a de dar mas de lo del concierto, porque es perito en el arte y ha de guardar esta condicion puntualmente.

Et assi dada y librada en poder y manos de mi, dicho e infrascripto notario, la dicha y preinserta çedula siquiere capitulaçion, incontinenti las dichas partes arriva nombradas, y cada una dellas por si, dixeron que firmaban y otorgaban, segun que de hecho firmaron y otorgaron, aquella, y todas y cada unas cosas en ella contenidas. Et prometieron y se obligaron respectivamente tener, servar y cumplir todas y cada unas cossas en dicha y preinserta capitulaçion contenidas, espeçificadas y declaradas, so obligaçion que a ello hiçieron de sus personas y todos sus bienes, muebles y sitios, et cetera, los quales, et cetera, bien assi como, et cetra. Et quisieron que esta obligaçion sea espeçial, et cetera, en tal manera, et cetera. Et renunciaron, et cetera, sometieron, et cetera. Fiat large respectue ambarum partium cum clausulis precarii, constituti, apprehensionis, manui injectionis, inventariationis et manifestationis bonorum moviliium et aliis dictis partibus respectue bene visis et sui gratis sic enim placuit conçedentibus superius nominatis et cuilibet eorum.

Testes Bartholome Asensio, escribiente, y Pedro Badias havitantes en Çaragoça.

3

1609, diciembre, 31

Zaragoza

Pedro de Aramendía, mazonero, vecino de la misma ciudad, recibe de Tomás de Borja, arzobispo de Zaragoza, 4.000 sueldos en pago del primer tercio de la reforma y ampliación del retablo de la iglesia del colegio de las Vírgenes de Zaragoza.
AHPNZ, Lupercio Andres, 1610, ff. 20 v.-21.

[Al margen: Albaran].

Eadem die el loco.

Yo, el dicho Pedro de Aramendia, en el proxime continuado acto nombrado, de grado, et cetera, otorgo haver rescivido del ilustrisimo y reverendisimo señor don Thomas de Borja, arzobispo de Çaragoça, del consejo de su magestad, et cetera, quatro mil sueldos jaqueses en parte de pago del primero terçio que iusta thenor de la proxime continuada capitulaçion dar y pagar se me deve para comprar madera. Y por la verdad, renunciante, et cetera, otorgo el presente publico albaran, et cetera.

Testes qui supra proxime nominati [Bartholome Asensio, escribano, y Pedro Badias, habitantes en Zaragoza].

4

1610, enero, 13

Zaragoza

Francisco de Aguinaga, albañil reconoce haber recibido el total de la suma en la que se contrató la edificación de la iglesia del colegio de las Vírgenes de Zaragoza.
AHPNZ, Diego Casales, 1610, f. 74 v.

Documento citado por AZCONA, Tarsicio de, "Documentos...", p. 142, doc. nº 214.

[Al margen; Apocha].

Die et loco predictis.

Que yo, Françisco de Aguinaga, albañil, habitante en la ciudad de Caragoca, de grado, et cetera, atorgo haber rescibido, et cetera, de las señoras rectora y collegiales del collegio de Nuestra Señora de las Virgines de la dicha ciudad, son a saber, veynte y ocho mil sueldos dineros jaqueses por lo que estaba conçertada la obra de la iglesia [*tachado*: que se] nueva que se ha hecho en dicho collegio y a mi por toda la dicha obra me habian de pagar. Et por la verdad, renunciante, et cetera, atorgoles la presente apocha. Fiat large ut in forma.

Testes qui supra proxime nominati [Pedro Viturian Bergua y Juan Culeta, escribanos, habitantes en Zaragoza].

BIBLIOGRAFÍA

- ANSÓN NAVARRO, Arturo, *El entorno del Convento del Carmen de Zaragoza. Una reconstrucción histórica y artística. Siglos XIII al XX*, Zaragoza, Elazar Ediciones, 2007.
- AZCONA, Tarsicio de, "El Colegio de las Vírgenes de Zaragoza en el siglo XVI", *Memoria Ecclesiae*, XX (2001), pp. 57-69; <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2244856>.
- AZCONA, Tarsicio de, *La fundación de los Capuchinos en Zaragoza (1598-1607)*, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", 2005.
- AZCONA, Tarsicio de, "Documentos sobre los González de Villasilpiz, el Colegio de las Vírgenes y el primer convento de capuchinos de Zaragoza en el siglo XVI", *Estudios Franciscanos*, CXV, 456 (2014), pp. 65-194.
- BALLESTÍN MIGUEL, José M^a, *Zaragoza según el plano de 1712 y su vecindario de 1723*, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", 2017.
- BLASCO DE LANUZA, Vincencio, *Historias Ecclesiasticas, y Seculares de Aragon en que se continvan los Annales de Çurita, y tiempos de Carlos V...*, Zaragoza, Juan de Lanaja y Quartanet, 1622, 2 vols.; disponible: http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/es/catalogo_imagenes/grupo.do?texto_busqueda&path=1005333&config_rotacion=90®istrardownload=0&presentacion=pagina&posicion=1.
- BORRÁS GUALIS, Gonzalo M. y LÓPEZ SAMPEDRO, Germán, *Guía Monumental y Artística de Calatayud*, Madrid, Servicio Nacional de Información Artística, Arqueológica y Etnológica, 1975.
- CAPALVO, Álvaro, y MATEO, Ana, "Zaragoza en 1712. Presentación del plano 110 del Centro Geográfico del Ejército", en ESCRIBANO, M^a Victoria; DUPLÁ, Antonio; SANCHO, Laura, y VILLACAMPA, M^a Angustias (coords.), *Miscelánea de estudios en homenaje a Guillermo Fatás Cabeza*, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", 2014, pp. 177-192; disponible: <https://ifc.dpz.es/publicaciones/ver/id/3403>.
- CARRETERO CALVO, Rebeca, "El arquitecto fray Alberto de la Madre de Dios en Calatayud. El convento de carmelitas descalzos de San José (1599-1999)", *Actas del VII Encuentro de Estudios Bilbilitanos*, Calatayud, Centro de Estudios Bilbilitanos, 2009, t. II, pp. 473-492.

- CARRETERO CALVO, Rebeca, "La introducción del clasicismo en la arquitectura de Tarazona y su comarca", *Tvriaso*, XX (2010-2011), pp. 219-247; disponible: <https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/32/08/10carretero.pdf>.
- CARRETERO CALVO, Rebeca, *Arte y arquitectura conventual en Tarazona en los siglos XVII y XVIII*, Tarazona, Centro de Estudios Turiasonenses y Fundación Tarazona Monumental, 2012; disponible: <https://ceturiasonenses.org/monografias-cet/arte-y-arquitectura-conventual-en-tarazona-en-los-siglos-xvii-y-xviii/>.
- CORTÉS PERRUCA, José Luis, y CRIADO MAINAR, Jesús, "La documentación testamentaria de don José de Palafox y la institución del convento de dominicas de San José de Calatayud. 1613-1633", *Cuarta Provincia*, 3 (2020), pp. 11-68; disponible: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/7533967.pdf>.
- CRIADO MAINAR, Jesús, "El impacto del Concilio de Trento en el arte aragonés de la segunda mitad del siglo XVI y comienzos del XVII. Claves metodológicas para una primera aproximación al problema", en SERRANO, Eliseo; CORTÉS, Antonio Luis y BETRÁN, José Luis (eds.), *Discurso religioso y Contrarreforma*, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", 2005, pp. 273-327.
- CRIADO MAINAR, Jesús, *La escultura romanista en la Comarca de la Comunidad de Calatayud y su área de influencia. 1589-1639*, Calatayud, Centro de Estudios Bilbilitanos y Comarca Comunidad de Calatayud, 2013; disponible: http://cebilbilitanos.com/?page_id=529.
- CRIADO MAINAR, Jesús; VILLA SÁNCHEZ, Isidro y CARRETERO CALVO, Rebeca, "El retablo mayor romanista de la parroquia de San Bartolomé de Calatorao, 1593-1594 y el escultor Pedro Martínez el Viejo", *Cuarta Provincia*, 2 (2019), pp. 97-134; disponible: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7468140>.
- CRIADO MAINAR, Jesús, "Arte y Contrarreforma en Zaragoza", en SERRANO MARTÍN, Eliseo (coord.), *Pasión por Zaragoza. El reino de los sentidos*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, Ayuntamiento de Zaragoza y Fundación Ibercaja, 2021, pp. 518-525.
- ESPÉS, Diego de, *Historia Ecclesiastica de la ciudad de Çaragoça desde la venida de Jesuchristo, señor y redemptor nuestro, hasta el año de 1575*, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", 2019; disponible: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7938506>.
- GÓMEZ URDÁNEZ, Carmen, *Arquitectura civil en Zaragoza en el siglo XVI*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 2 vols., 1987 y 1988.
- IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, Javier, ALEGRE ARBUÉS, J. Fernando, NEBRA CAMACHO, Vanessa y MARTÍN MARCO, Jorge, *El Santo Sepulcro de Calatayud*, Calatayud, Centro de Estudios Bilbilitanos, 2017.
- IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, Javier y CRIADO MAINAR, Jesús, "El trasagrario de la parroquia de San Miguel de los Navarros de Zaragoza (1604-1605)", *Aragonia Sacra*, XIV (1999), pp. 101-114.
- LANASPA MORENO, M^a Ángeles, "Las artes en Aragón en el siglo XVII según el Archivo de Protocolos Notariales de Zaragoza. De 1616 a 1618", en BRUÑÉN IBÁÑEZ, Ana Isabel; JULVE LARRAZ, Luis y VELASCO DE LA PEÑA, Esperanza (coords. y eds.), *Las artes en Aragón en el siglo XVII según el Archivo de Protocolos Notariales de Zaragoza. De 1613 a 1696*, t. II, Zaragoza, Institución "Fer-

- nando el Católico”, 2005; disponible: <https://ifc.dpz.es/publicaciones/ver-coleccion/id/7>.
- LANZAROTE GUIRAL, J. M^a y ARANA COBOS, Itziar, *Viaje artístico por Aragón de Valentín Carderera. Monumentos arquitectónicos de España. Dibujos de la Colección Valentín Carderera de la Fundación Lázaro Galdiano, la Biblioteca Nacional de España y la Colección privada de la familia Carderera*, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico” y Fundación Lázaro Galdiano, 2013.
- LLAGUNO Y AMÍROLA, Eugenio, *Noticias de los arquitectos y de la arquitectura en España desde su restauración*, Madrid, Imprenta Real, 1829, t. III; disponible: <https://bvpb.mcu.es/es/consulta/registro.cmd?id=450310>.
- LONGÁS LACASA, M^a Ángeles, “Las artes en Aragón en el siglo XVII según el Archivo de Protocolos Notariales de Zaragoza. De 1631 a 1633”, en BRUÑÉN IBÁÑEZ, Ana Isabel; JULVE LARRAZ, Luis y VELASCO DE LA PEÑA, Esperanza (coords. y eds.), *Las artes en Aragón en el siglo XVII según el Archivo de Protocolos Notariales de Zaragoza. De 1613 a 1696*, t. VII, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 2006; disponible: <https://ifc.dpz.es/publicaciones/ver-coleccion/id/7>.
- LOP OTÍN, Pilar, “El convento de Nuestra Señora de Jesús de Zaragoza: presentación de un plano inédito de 1880”, *Artigrama*, 25 (2010), pp. 491-506; disponible: http://www.unizar.es/artigrama/html_dig/25.html.
- LOP OTÍN, Pilar, “Nuevas aportaciones sobre el colegio de las Vírgenes de Zaragoza: límites y evolución en los siglos XIX y XX”, *Artigrama*, 31 (2016), pp. 373-390; disponible: http://www.unizar.es/artigrama/html_dig/31.html.
- MARTELES LÓPEZ, Pascual, *La desamortización de Mendizábal en la provincia de Zaragoza (1835-1851)*, Institución “Fernando el Católico”, 2018; disponible: <https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/37/37/DesamortizacionMendizabal.pdf>.
- MARTÍNEZ VERÓN, Jesús, *Arquitectos en Aragón. Diccionario histórico*, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, vol. I, 2000, y vol. IV, 2001; disponible: <https://ifc.dpz.es/publicaciones/ebooks/id/2215>.
- MIGUEL LOU, Gloria de, “Las artes en Aragón en el siglo XVII según el Archivo de Protocolos Notariales de Zaragoza. De 1619 a 1621”, en BRUÑÉN IBÁÑEZ, Ana Isabel; JULVE LARRAZ, Luis y VELASCO DE LA PEÑA, Esperanza (coords. y eds.), *Las artes en Aragón en el siglo XVII según el Archivo de Protocolos Notariales de Zaragoza. De 1613 a 1696*, t. III, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 2005; disponible: <https://ifc.dpz.es/publicaciones/ver-coleccion/id/7>.
- MORTE GARCÍA, Carmen, “El retablo mayor de la iglesia parroquial de La Muela (Zaragoza) y el escultor Pedro Martínez de Calatayud *el Viejo*”, *Seminario de Arte Aragonés*, XXXV (1982), pp. 169-196.
- MORTE GARCÍA, Carmen, “La desamortización en los conventos de la ciudad de Zaragoza: destrucción y dispersión de un patrimonio en alabastro (1835-1856)”, *Ars & Renovatio*, 7 (2019), pp. 27-52; <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7208716>.
- MURILLO, fray Diego, *Fundación milagrosa de la Capilla Angelica y Apostolica de la Madre de Dios del Pilar y Excellencias de la Imperial Ciudad de Çaragoça*, Barcelona, Sebastián Matevad, 1616; disponible: <https://patrimonioidigital.ucm.es/s/patrimonio/item/679322>.

- NAVARRO, Victoriano, "La modernización del casco antiguo de Zaragoza", *El Noticiero*, (1-IX-1946), s. p.
- OLMO GRACIA, Antonio, "Las casas de la cofradía de flagelantes de Nuestra Señora de la Soledad de Zaragoza, obra de Gaspar de Villaverde (1600)", *Ars & Renovatio*, 1 (2013), pp. 167-193; disponible: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4495300>.
- REDONDO VENTEMILLAS, Guillermo, "Anónimo. Blasón de Aragón. Ca. 1550", en MORTE GARCÍA, Carmen (comis.), *El esplendor del Renacimiento en Aragón*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, Museo de Bellas Artes de Bilbao y Generalitat Valenciana, 2009, p. 213.
- RUBIO SEMPER, Agustín, "El arquitecto Gaspar de Villaverde y su actividad en la zona de Calatayud", *Actas del Primer Coloquio de Arte Aragonesés*, edición fotocopiada, Teruel, 1978, pp. 297-302.
- RUBIO SEMPER, Agustín, *Estudio documental de las artes en la Comunidad de Calatayud durante el siglo XVII*, Zaragoza, Centro de Estudios Bilbilitanos, 1980.
- SAN VICENTE, Ángel, *Lucidario de Bellas Artes en Zaragoza: 1545-1599*, Zaragoza, Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País, 1991.
- SAN VICENTE, Ángel (ed.), *Años artísticos de Zaragoza. 1782-1833, sacados de los Años Políticos e Históricos que escribía Faustino Casamayor, alguacil de la misma ciudad*, Zaragoza, Ibercaja, 1991.
- VELASCO DE LA PEÑA, Esperanza, "Las artes en Aragón en el siglo XVII según el Archivo de Protocolos Notariales de Zaragoza. De 1613 a 1615", en BRUÑÉN IBÁÑEZ, Ana Isabel; JULVE LARRAZ, Luis y VELASCO DE LA PEÑA, Esperanza (coords. y eds.), *Las artes en Aragón en el siglo XVII según el Archivo de Protocolos Notariales de Zaragoza. De 1613 a 1696*, t. I, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", 2005; disponible: <https://ifc.dpz.es/publicaciones/ver-coleccion/id/7>.
- ZARAGOZA, fray Lamberto de, *Teatro historico de las iglesias del Reyno de Aragon*, t. IV, Pamplona, Viuda de Josef Miguel de Ezquerro, 1785; <https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb10004948?page=4,5>.

Platería gótica burgalesa en la provincia de Guadalajara

Gothic silverware from Burgos in the province of Guadalajara

Natividad ESTEBAN LÓPEZ

Institución de Estudios Complutenses

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

C./ Entrepeñas 2, 28803 - Alcalá de Henares

ieecomplutenses@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2559-5042>

Fecha de envío: 1/09/2022. Aceptado: 4/10/2022

Referencia: *Santander. Estudios de Patrimonio*, 5 (2022), pp. 123-136.

DOI: <https://doi.org/10.22429/Euc2022.sep.05.06>

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



Resumen: Abordamos el estudio de seis cálices y cuatro cruces procesionales localizadas en la diócesis de Sigüenza-Guadalajara. Estas obras fueron realizadas por plateros burgaleses en los siglos XV y XVI. Destacamos el cáliz de Carabias, de principios del siglo XV y, sobre todo, la cruz procesional de Uceda, obra de Bartolomé o Pedro de Abanza, realizada entre 1505 y 1514, que se encuentran entre las piezas de plata más antiguas conservadas.

Palabras clave: Burgos; Guadalajara; Sigüenza; platería; Gótico; Renacimiento; cáliz; cruz procesional.

Abstract: We address the study of six chalices and four processional crosses located in the diocese of Sigüenza-Guadalajara, which were made by silversmiths from Burgos in the 15th and 16th centuries. We highlight the chalice of Carabias, dated from the early 15th century and, above all, the processional cross of Uceda, work of Bartolome or Pedro de Abanza, which was made between 1505 and 1514. Both works are among the oldest silver pieces preserved.

Keywords: Burgos; Guadalajara; Sigüenza; silversmiths; Gothic; Renaissance; chalice; processional cross.

En nuestros estudios sobre la platería en la provincia de Guadalajara hemos localizado obras realizadas en diversos centros plateros, uno de ellos Burgos, con el que los plateros de Sigüenza debieron tener gran relación y, aunque no hemos encontrado documento alguno que lo acredite, pensamos que, hacia 1538, los primeros plateros que encontramos en la ciudad seguntina, Martín de Covarrubias y Pedro de Frías, eran burgaleses. Los apellidos de ambos artífices se corresponden con dos ciudades burgalesas bien conocidas. Además, las tipologías artísticas creadas en la ciudad del Arlanzón, así como el adorno que acompaña a las piezas de plata burgalesas del siglo XVI

están presentes en las obras labradas en la ciudad del Doncel.

Las piezas conservadas en Guadalajara son una muestra de la vitalidad de la platería burgalesa que durante el siglo XV y la primera mitad del siglo XVI fue uno de los focos artísticos principales de Castilla. Aunque existían platerías más cercanas, la fama y el buen hacer de los plateros burgaleses permitieron que sus creaciones se extendieran por vastos territorios.

En el presente trabajo nos ocupamos de seis cálices y cuatro cruces procesionales de los siglos XV y XVI, todas marcadas con punzones de Burgos, excepto un cáliz y una cruz que también incluimos por su similitud con otras obras realizadas en la ciudad del Cid. Las piezas que presentamos se labraron en tiempos del Gótico final y del primer Renacimiento destacando por su originalidad la cruz de Uceda, una de las más interesantes entre las labradas en el foco burgalés.

1. OBRAS INÉDITAS LOCALIZADAS

1. 1. *Cáliz de la iglesia de Carabias (Guadalajara)*

De plata en su color, fundida, grabada y acompañada de esmaltes. Nos ha llegado en buen estado de conservación, aunque se han perdido algunos esmaltes. Mide 25,5 cm de altura con 9 cm de diámetro en la copa y 14,5 cm en el pie. En el interior del pie se encuentra una marca con una cabeza coronada sobre castillo de tres cuerpos y las letras B y S flanqueándolo. En otra marca se ve una flor de lis sobre unas letras en parte ilegibles por haber rebotado el punzón. Bajo una flor de lis leemos LeL... o FeL... Una burilada se observa en el mismo lugar que las marcas. Se conserva en el Museo Diocesano de Sigüenza aunque procede de la parroquia de Carabias. (Fig. 1)

Este cáliz es de copa acampanada y lisa. El astil está formado por dos cuerpos cilíndricos con molduras y el nudo, esferoidal rebajado, muestra seis esmaltes y una flor de lis en los cabujones de su parte central. El pie, octogonal de lados ligeramente cóncavos y superficie plana, termina en forma troncocónica donde se une al astil. Adorna la superficie plana del pie un Crucificado de cuatro clavos, brazos rectos y paño de pureza como faldilla, anudado a los dos lados; todas las líneas del dibujo son incisas, abiertas con buril.

La marca de localidad que muestra es la empleada en Burgos entre 1380 y 1420 aproximadamente, denominada por Aurelio Barrón como Burgos-2¹; el platero resulta difícil de identificar al estar la marca rebotada y borrosa.

1 BARRÓN GARCÍA, Aurelio A., *La época dorada de la platería burgalesa. 1400-1600*, Burgos, Diputación Provincial de Burgos – Junta de Castilla y León, 1998, v. I, p. 33.



Fig. 1 izq. *Cáliz de Carabias*. Taller de Burgos. H. 1400. Museo Diocesano de Sigüenza. Foto de la autora

Fig. 2 der. *Custodia de Tobillos*. Taller de Burgos. 1509-1514. Foto de la autora

Como el nombre del platero se sitúa bajo una flor de lis que se repite en los esmaltes del nudo, pensamos que podría tratarse de un artífice que trabajó para los obispos burgaleses Pablo de Santa María o Alonso de Cartagena cuyas armas son una flor de lis correspondiente al apellido familiar. De ser cierta esta hipótesis, el cáliz se correspondería con el obispado de Pablo de Santa María, quien ocupó la sede entre 1415 y 1435. La copa del cáliz no es la original lo que le resta autenticidad, pero a pesar de ello, el astil cilíndrico, la forma del nudo y del pie nos llevan a datar la obra hacia 1415 o quizá antes, puesto que Santa María estuvo vinculado a la ciudad con anterioridad a ser nombrado obispo.

1. 2. *Custodia de la iglesia de Tobillos (Guadalajara)*

Probablemente confeccionada a partir de un cáliz de plata en su color, fundida, repujada y grabada. El sol y el primer tramo del astil, que son posteriores, van dorados. En deteriorado estado de conservación, tiene soldados dos tramos del astil. Mide 37 cm de altura total. El diámetro del sol con rayos alcanza 15 cm y el pie otros 15,5 cm. El interior del pie se marcó con tres punzones que muestran una cabeza con abundante melena que va coronada sobre castillo con tres

torres almenadas sobre las letras BVRGOS,(punzón Burgos-7), las letras O/FI y, por último, una S de mayor tamaño que las anteriores. (Fig. 2)

El sol expositor de la custodia se prolonga con un cerco de treinta rayos rectos y flameados alternativamente. En el remate se encaja una pequeña cruz que se puede extraer para dar a besar a los enfermos visitados por el sacerdote con el viático. El astil, resultado de los añadidos y modificaciones, está formado por un cuerpo cilíndrico moldurado y otro hexagonal. El nudo esferoidal procede del cáliz empleado en la elaboración de la custodia. Muestra seis lóbulos afrontados que van decorados con vegetales. En los rombos de la unión de ambos se disponen rosetas. El pie es circular y termina en una fina pestaña; su zócalo es liso y la superficie plana se adorna con seis lóbulos: tres lisos y otros tres con el anagrama de Cristo y los símbolos de la Pasión.

Como hemos apuntado, se trata de una obra formada por elementos de distinta época. El sol y las zonas cilíndricas del astil proceden de una custodia de principios del siglo XVII, en tanto que la parte hexagonal del astil, el nudo y el pie corresponden a un cáliz realizado en Burgos entre 1509 y 1514, siendo marcadores Fernando de Arlanzón y Juan de Santa Cruz²; la S punzonada podría referirse al nombre o apellido del artífice, pero no nos atrevemos a adjudicarla a ninguno de los plateros conocidos.

1.3. Cruz procesional de la iglesia de Uceda (Guadalajara)

Esta excepcional cruz está realizada en plata en parte dorada, fundida, cincelada y relevada. Por su antigüedad y amplio uso se conserva con algunos deterioros y ha sufrido transformaciones. Así, la cabeza del Crucificado no es original, faltan algunas figuras de la macolla y otras están mutiladas. Mide 112 cm de altura; los brazos de la cruz se extienden entre 69 cm y 62 cm, y el cuadrón central tiene 9,5 cm de lado. En el brazo vertical superior, junto al cuadrón, se ven marcas en parte ocultas: castillo de tres torres bajo cabeza con abundante melena, A./NZA y O./.. (Fig. 3)

Es una cruz latina de brazos rectos terminados en formas cuadrilobuladas precedidas de expansiones circulares. El perímetro va recorrido por cardina y tiene remates de jarrón en los ángulos de unión y en las terminaciones de los brazos. Toda la superficie está adornada con roleos repujados y en el cuadrón central del anverso encontramos un cuadrilóbulo de cardina. El Crucificado es de tres clavos con brazos muy rectos, paño de pureza plegado en equis y anudado al lado derecho. En los cuadrilóbulos de los brazos del anverso, arriba Jesús camino del Calvario, abajo Oración en el huerto, a la derecha el Lavatorio de manos de Pilatos y, a la izquierda, Jesús presentado al pueblo judío. En las expansiones circulares encontramos a un pelícano

2 BARRÓN GARCÍA, Aurelio A., *La época dorada...*, v. I, p. 54.



Fig. 3 izq. y der. Cruz procesional de Uceda. Pedro o Bartolomé de Abanza. 1505-1514. Foto de la autora

sobre un pez, la Magdalena, el ladrón Dimas de frente y a Gestas de espalda. En la parte central del reverso, Jesús en brazos de la Virgen acompañada de San Juan y la Magdalena; y en los cuadrilóbulos, la Virgen con el Niño, la Anunciación, la Adoración de los Reyes Magos y el Nacimiento. Por último, en las expansiones circulares los símbolos de los evangelistas: el ángel de San Mateo, el águila de San Juan, el toro de San Lucas y el león de San Marcos.

La macolla del pie es de mazonería gótica. Está dividida en dos cuerpos con seis hornacinas en cada nivel que albergan representaciones de los apóstoles. Se reconoce mejor a las figuras del cuerpo inferior: San Juan, San Bartolomé, San Andrés, San Pedro (decapitado) y San Felipe. En el cuerpo superior seis figuras masculinas diferentes portan filacterias que podrían ser profetas. Todavía en los laterales de los contrafuertes que separan las hornacinas se han dispuesto figuras de santos.

Sin duda se trata de una obra realizada en la ciudad Burgos entre 1505-1509 o 1511-1514, siendo marcadores Pedro y Juan Castaño³. Es obra de Pe-

³ BARRÓN GARCÍA, Aurelio A., *La época dorada...*, v. I, p. 54.



Fig. 4 izq. *Crucifixión*. Maestro IAM de Zwolle. H. 1480. © The Metropolitan Museum of Art

Fig. 4 der. *Calvario*. Maestro IAM de Zwolle. H. 1480. © The Trustees of the British Museum

dro o Bartolomé de Abanza, pues no podemos precisar a cuál de estos plateros corresponde porque es imposible ver la línea superior de sus marcas. La de Pedro comienza con un asterisco –*/ABA/NZA– y la de Bartolomé con la inicial de su nombre –B/ABA/NZA–. Ambos plateros eran hermanos y muy virtuosos artistas. Hijos del también platero Diego Fernández de Abanza. El primero, Pedro, estuvo activo entre 1486 y 1520 y el segundo entre 1497 y 1548⁴. La macolla recuerda a la de la cruz procesional de Presencio, realizada por Bartolomé entre 1505 y 1514⁵. Se trata de una obra magnífica en la que la gran precisión y realismo con que están trabajados los detalles la acercan al citado platero.

Lamentablemente, la cabeza del Cristo no es la original y se corresponde con la de un Ecce Homo añadido más tarde. Mal colocada distorsiona el

4 BARRÓN GARCÍA, Aurelio A., *La época dorada...*, v. II, pp. 11-15. HERRERA CASADO, Antonio, *Crónica y guía de la provincia de Guadalajara*, Guadalajara, 1983, pp. 59-60. Hace referencia a la cruz y la adjudica a Toledo y al platero Abanda.

5 BARRÓN GARCÍA, Aurelio A., *La época dorada...*, v. I, pp. 148-149.

conjunto que es una pieza excepcional por su riqueza decorativa y por la originalidad de los motivos. Como es habitual entre los plateros burgaleses –y también entre los pintores– se siguen modelos conocidos a través de los grabados que circulaban en el mercado castellano. El artífice de la cruz de Uceda sigue grabados de Martin Schongauer para los símbolos de los evangelistas –o las copias realizadas por Israhel van Meckenem que son muy parecidas–. También para algunas escenas de la Pasión, como la de la Oración en el Huerto, el Lavatorio o la Presentación al pueblo judío se inspira en las pasiones grabadas por ambos grabadores del Norte. Pero en la posición retorcida de los ladrones en la Crucifixión demuestra conocer láminas de otro grabador que no se había puesto en relación con los artífices burgaleses hasta este momento. Nos referimos al llamado Maestro I. A. M. de Zwolle (capital de Overijssel, Países Bajos del Norte, hoy Holanda), grabador cuya biografía se extiende desde aproximadamente 1440 hasta 1504⁶.

1. 4. Cáliz de la iglesia de Cantalojas (Guadalajara)

Elaborado en plata en su color, fundida, repujada, relevada y grabada. Nos ha llegado en buen estado de conservación. Mide 22,5 cm de altura, 10 cm de diámetro en la copa y 14,5 cm en el pie. En el exterior de la copa se punzonaron las marcas: cabeza con melena abundante coronada sobre castillo con tres torrecillas/ BVRGOS, y otra casi ilegible que puede ser OO/FI. (Fig. 5)

De copa muy acampanada, casi cónica, y lisa, tiene la subcopa formada por doce gallones bordeados por una moldura de festón. Sigue un astil hexagonal con nudo esferoidal achatado que está decorado con una franja de seis lóbulos en cada semiesfera con palmetas en su interior y rosetas en los rombos de la unión. Una moldura volada da paso al pie circular, de borde saliente y perfil ondulado; todo dividido en tres zonas: convexa, anillada y troncocónica. Se decora con ces, roleos y gallones sobre picado de lustre.

La marca de localidad es la utilizada en Burgos entre 1501 y 1560, a la que ya nos hemos referido; la segunda puede corresponder a los marcadores Fernando de Oviedo y Juan, que actuaron entre 1501 y 1508⁷ aunque al estar tan borrosa no lo podemos asegurar. Observamos una disparidad de estilo en el conjunto y pensamos que puede tratarse de una recomposición. La copa, el astil y su nudo son originales y aparecen en otros cálices como los de Ampuero (Cantabria) y San Martín de Don (Burgos); realizados el primero por Martín de Covarrubias entre 1519- 1521 y el segundo por Juan de

6 HOLLSTEIN, F. W. H., *Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450-1700. Volume 12: Masters and monogrammists of the 15th century*, Amsterdam, Menno Hertzberger, 1955, p. 261; HUTCHISON, Jane C. (ed.), *The Illustrated Bartsch. 8. Early German artists*, New York, Abaris Books, 1980, pp. 199-200.

7 BARRÓN GARCÍA, Aurelio A., *La época dorada...*, v. I, p. 54.



Fig. 5 izq. *Cáliz de Cantalojas*. Taller de Burgos. 1501-1508. Cantalojas. Foto de la autora



Fig. 6 der. *Cáliz*. Martín de Arriaga. 1519-1521. Museo Diocesano de Sigüenza. Foto de la autora

Santa Cruz entre 1501- 1508⁸. Sin embargo, el pie pertenece al último cuarto del siglo XVI principios del XVII y, probablemente, fue realizado por algún platero de Sigüenza. Conocemos más ejemplares seguntinos con la misma estructura y decoración, como el cáliz de Madrigal, obra de Mateo de Valdolivas, realizado hacia 1600 y la custodia de Garbajosa, realizada por Diego de Valdolivas en el último cuarto del quinientos.

1. 5. *Cáliz del Museo Diocesano de Sigüenza*

Realizado en plata en su color, fundida, repujada y relevada que se conserva bien. Mide 21 cm de altura y los diámetros de la copa y el pie son 10 y 16 cm. En el interior del pie se ven las marcas: cabeza coronada sobre castillo con tres torrecillas almenadas/BVRGOS, AR./AGA y O./PA, con una burilada junto a las marcas y otra en la subcopa. Depositado en el Museo Diocesano de Sigüenza sin que sepamos si procede de la catedral o de alguna localidad del obispado. (Fig. 6)

Es de copa acampanada, casi cónica, y lisa. La subcopa muestra gallones sobrepuestos que están bordeados por una moldura ondulada. El astil hexagonal presenta un nudo esférico, ligeramente achatado, que se adorna con

8 BARRÓN GARCÍA, Aurelio A., *La época dorada...*, v. I, pp. 54, 174 y 269.



Fig. 7. Cruz procesional de Hombrados Martín de Arriaga. 1519-1521. Foto de la autora

seis gallones de adorno vegetal y rosetas. Un anillo, también hexagonal, da paso al pie circular hermozeado con una fina pestaña perimetral, zócalo liso y superficie adornada con seis lóbulos: tres lisos y otros tres con símbolos de la Pasión y los anagramas de Cristo, JHS y XPS.

Obra realizada por el platero Martín de Arriaga en Burgos entre 1519 y 1521 mientras marcaban la plata los plateros Pedro de Salinas y Adán Diez. Muestra la misma estructura y ornamentación, excepto en el nudo, que un cáliz de Monterrubio de la Demanda (Burgos)⁹, y los gallones de la subcopa son semejantes a los que aparecen en otro de Ortigosa de Cameros, estudiado por Cruz Valdovinos¹⁰; ambos realizados por este artífice.

1. 6. Cruz procesional de la iglesia de Hombrados (Guadalajara)

De plata en su color, fundida, cincelada y relevada sobre un alma de madera. Se conserva en deteriorado estado ya que ha perdido remates, medallones y la macolla. De 59 cm de altura, los brazos de la cruz miden 49,5 cm por 41 cm y el Crucificado 10,5 cm por 9 cm, mientras que el cuadrón tiene 6 cm de lado. Marcada en los cuadrilóbulos con una cabeza con abundante melena, coronada, sobre castillo con tres torrecillas, almenado/BVRGOS, OD/PA y ARI/AGA. (Fig. 7)

De cruz latina sigue una tipología muy conocida de la ciudad de Burgos. Está formada con brazos rectos terminados en formas flordelisadas precedidas de expansiones cuadrilobuladas. El Crucificado, de tipología gótica,

9 BARRÓN GARCÍA, Aurelio A., *La época dorada...*, v. I, p. 261.

10 CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, *Platería en la época de los Reyes Católicos*, Madrid, Fundación Central Hispano, 1992, pp. 137-138.

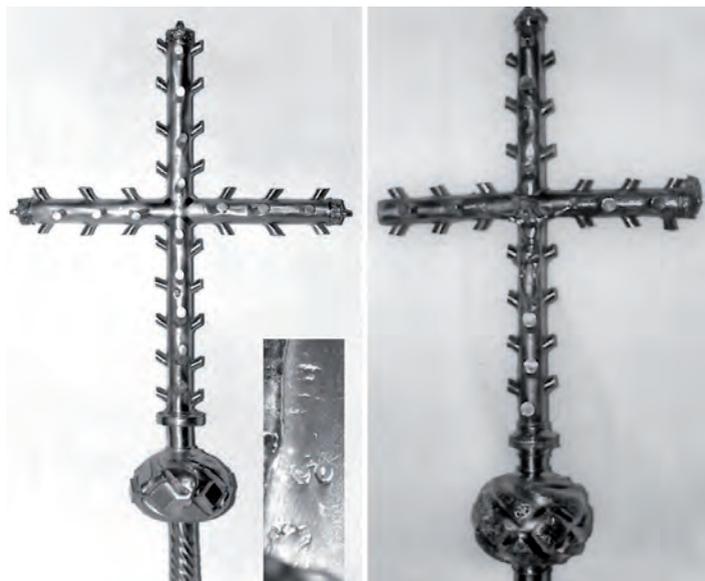


Fig. 8 izq. Cruz de gajos de La Cabrera. Diego de Abanza. 1519-1521. Foto de la autora
 Fig. 9 der. Cruz de gajos de La Nava. Taller de Burgos. H. 1525. Foto de la autora

es de tres clavos, piernas ligeramente curvadas, cabeza inclinada hacia su derecha y paño de pureza anudado a su izquierda. Toda la superficie se cubre con roleos vegetales repujados.

A pesar de su deficiente estado de conservación, las marcas que ofrece nos permiten conocer su procedencia burgalesa, realizada entre 1519 y 1521, siendo marcadores Pedro de Salinas y Adán Díez. Es obra del platero Martín de Arriaga, activo entre 1508 y 1541¹¹. Pensamos que, en origen, debió ser una obra de considerable importancia, a juzgar por la manera de trabajar el repujado de los roleos como muestra Arriaga en otras suyas destacadas, como la cruz de Espinosa del Camino (Burgos) o el cáliz de Ortigosa de Cameros (La Rioja)¹².

1. 7. Cruz procesional de la iglesia de La Cabrera (Guadalajara)

Se confeccionó con plata en su color fundida, torneada y repujada y se conserva en buen estado. Mide 77 cm de altura total; el árbol suma 50 cm por 43,5 cm de anchura máxima, siendo las medidas del Crucificado 12 cm por 12,5 cm. En los brazos, junto al antebrazo del Crucificado, muy desgastadas y casi ilegibles, se ven las marcas: cabeza con abundante melena, coronada., OD/PA y .../NZA y una burilada en el brazo vertical. (Fig. 8)

Conforma una cruz latina de brazos rectos con gajos dispuestos simétricamente por todo el recorrido del árbol. El Crucificado, de tipología gótica,

11 BARRÓN GARCÍA, Aurelio A., *La época dorada...*, v. II, pp. 48-49.

12 BARRÓN GARCÍA, Aurelio A., *La época dorada...*, v. I, pp. 130 y 266

es de tres clavos, brazos muy rectos, cabeza inclinada hacia su derecha, barbado, de larga cabellera y paño de pureza muy pegado, anudado en forma de equis. La manzana del pie es esferoidal de rombos, muy marcados los seis de la zona central. La vara cilíndrica va adornada con estrías en espiral.

La marca de localidad es la de la ciudad de Burgos que hemos comentado y también la de los marcadores Salinas y Díez. El punzón del artífice, aunque muy desgastado, pensamos que puede corresponder a Diego de Abanza, hijo de Pedro de Abanza y activo entre 1517 y 1588¹³. La crestería que remata los brazos es semejante a la de la cruz de Vildé (Soria), realizada por Juan de Horna el Viejo entre 1514 y 1519. El Crucificado recuerda al que cuelga en una cruz de la catedral de Burgos, obra de Juan Martínez¹⁴. La manzana coincide con la que lleva la cruz de Ubierna (Burgos) cuyo artífice fue Adán Díez¹⁵.

1. 8. Cruz procesional de la iglesia de La Nava de Jadraque (Guadalajara)

Se labró con plata en su color, fundida, torneada, repujada y grabada. En deteriorado estado de conservación, faltan remates y la manzana está golpeada. La altura alcanza los 74 cm; los brazos de la cruz miden 53,5 cm por 37 cm y el Crucificado 13,5 cm por 12 cm, mientras que la manzana y la manga de enchufar son de 20,5 cm. (Fig. 9)

Cruz latina de brazos rectos con gajos como la anterior. El Crucificado, de disposición gótica, cuelga de tres clavos y tiene los brazos rectos y un paño de pureza muy pegado al cuerpo. Recorren la manzana esferoidal una red de líneas rehundidas que originan seis chatones romboidales en la parte central, decorados con rosetas, y doce triangulares adornados con roleos. En la vara cilíndrica se han grabado roleos.

Obra sin marcas pero la gran semejanza a la cruz anteriormente comentada. La coincidencia del Crucificado y la manzana con la cruz de Vildé, ya mencionada, nos inclinan a situarla como realizada en Burgos entre 1519 y 1521.

1. 9. Cáliz de la iglesia de Galápagos (Guadalajara)

Para este cáliz se empleó plata en su color fundida, torneada, repujada y grabada. Buen estado de conservación. Altura 23,5 cm, diámetro de copa 10 cm y de pie 17,5 cm. En la copa se han grabado las palabras iniciales de la consagración: *HOC EST ENIM CORPS MEVM*. Se practicó una burilada en el interior del pie.

13 BARRÓN GARCÍA, Aurelio A., *La época dorada...*, v. II, pp. 13-14.

14 BARRÓN GARCÍA, Aurelio A., *La época dorada...*, v. I, pp. 150-151.

15 BARRÓN GARCÍA, Aurelio A., *La época dorada...*, v. I, pp. 151,152 y 155.



Fig. 10 izq. *Cáliz de Gálapagos*. Taller de Burgos. H. 1550. Foto de la autora
 Fig. 11 der. *Cáliz de Sacecorbo*. Francisco de Soria. H. 1550. Foto de la autora

La copa es ligeramente acampanada y va adornada con la inscripción señalada. Una fina moldura marca la separación de la subcopa adornada con motivos vegetales. El astil está formado por dos jarritos con acantos; nudo esferoidal achatado, con moldura central y friso decorado con los mismos motivos de la subcopa, situados junto a los jarritos. Dos anillos escalonados dan paso al pie lobulado, con alto zócalo y seis lóbulos, cinco de ellos con vegetales y uno con cruz latina; termina en forma troncocónica. (Fig. 10)

Esta pieza no presenta marcas pero tiene una estructura tipológica que recuerda lo burgalés, aunque podría proceder de Aranda de Duero. La copa y el astil son similares a los que presenta un cáliz de Peñaranda de Duero, si bien en el que nos ocupa la decoración de la subcopa es más rica. El mismo tipo de astil muestra otro cáliz de la catedral de Burgos, realizados ambos por plateros arandinos entre 1550 y 1575. La forma lobulada del pie se encuentra en diversos ejemplares estudiados por Barrón García, entre ellos un cáliz de Oña (Burgos), realizado por Bartolomé de Valencia, pero con distinta ornamentación. Otro elemento que aparece en obras arandinas son los anillos poligonales situados entre el astil y el pie, como vemos en los cálices de Aylagas y Orillanes (Soria)¹⁶. Todo ello nos inclina a pensar que sea obra de algún platero de la ciudad referida del tercer cuarto del siglo XVI.

16 BARRÓN GARCÍA, Aurelio A., *La época dorada...*, v. I, pp. 267, 273, 343 y 345.

1. 10. Cáliz de la iglesia de Sacecorbo (Guadalajara)

En este último cáliz se utilizó plata en su color, fundida, torneada, relevada y grabada. Pese a su antigüedad se conserva en buen estado. Mide 23 cm de altura con un diámetro de copa de 8,8 cm y en el pie, 14 cm. Los punzones se pusieron junto a uno de los grabados del pie: cabeza alargada con abundante melena con corona de tres picos que terminan en forma trebolada sobre castillo de tres cuerpos con tres torrecillas almenadas/BVRGOS, ZO.. y SOR, las dos últimas muy borrosas. (Fig. 11)

De copa acampanada y lisa, el astil está formado por un jarrito, una arandela y anillo gallonados. Se acompaña con un nudo campaniforme invertido con moldura en la zona superior y ocho gallones en la inferior. Un pie de jarrón culmina el astil. Pie del cáliz es circular con fina pestaña, zócalo gallonado, una zona ligeramente ondulada adornada con vegetales grabados y otra troncocónica de perfil curvo, anillada en la base.

La marca de localidad de Burgos que ofrece estuvo vigente entre 1501 y 1560, las otras dos creemos corresponden al platero Francisco de Soria, actuando como artífice (ZO..) y como marcador (SOR) quien trabajó entre 1523 y 1565 en Santa María del Campo, de donde era oriundo, y Burgos¹⁷. Pensamos que la copa no es la original o ha perdido la subcopa, que tendría forma bulbosa, lo que le resta elegancia. El nudo e inicio del pie son similares al de un cáliz de San Martín de Elines (Cantabria), realizado hacia 1560-1563 y el jarrito del astil lo encontramos en los ejemplares de Villahizán de Treviño (Burgos), realizado hacia 1570, y Fresneda de la Sierra (Burgos), obra de Rodrigo de Hinojal en 1563-1566¹⁸. Cronológicamente lo situamos hacia 1560.

2. CONCLUSIONES

Las obras presentadas, que eran inéditas, tienen interés porque, además de ampliar la nómina de obras de los plateros que las realizaron, señalan la amplia expansión que alcanzó la platería burgalesa con obras en la costa cantábrica, Navarra, La Rioja, Soria, Palencia, Valladolid, Madrid y, ahora también en el obispado de Sigüenza de la provincia de Guadalajara¹⁹. Una de las obras de este territorio, la cruz procesional de la parroquia de Uceda, es especialmente relevante. La calidad y el virtuosismo del platero resultan

17 BARRÓN GARCÍA, Aurelio A., *La época dorada...*, v. II, pp. 206-208.

18 BARRÓN GARCÍA, Aurelio A., *La época dorada...*, v. I, pp. 275-277.

19 En la provincia de Guadalajara se conservan algunas cruces de metal de los siglos XIII y XIV que también se han relacionado con los talleres del foco artístico burgalés; SALGADO PANTOJA, José Arturo y GARCÍA VEGAS, Gonzalo, "Aportaciones al estudio de la orfebrería medieval en la diócesis de Sigüenza: una cruz procesional inédita del siglo XIV en Ribaredonda (Guadalajara)", *De Arte. Revista de Historia del Arte*, 20 (2021), pp. 9-21.

excepcionales. Además, muestra una iconografía muy variada y original. Es una cruz digna de situarla al mismo nivel de las de Gamonal (Burgos) e Isla (Cantabria) realizadas por Bernardino de Porres. También se puede comparar con las magníficas cruces de Presencio (Burgos) –obra de Bartolomé de Abanza– y de Santa Gadea de Cid (Burgos), labrada por Adán Diez.

Barrón García, al estudiar las cruces de Gamonal y Santa Gadea de Cid, indica la influencia de los grabados nórdicos en los relieves que enriquecen las mencionadas obras²⁰. Esta misma influencia de los grabadores flamencos, brabanzones y alemanes se advierte en la cruz de Uceda. Hemos visto que para los evangelistas y para las escenas de la Pasión el artífice de la cruz de Uceda utilizó grabados de Schongauer. Los ladrones de la Crucifixión se contorsionan en posturas muy distorsionadas, probablemente por influencia de los grabados del Maestro I. A. M. de Zwolle. En esta singular cruz, las escenas dedicadas a la Virgen con el Niño, la Anunciación, el Nacimiento y la Adoración de los Reyes Magos están tratadas con virtuosismo y primor en los detalles. Otro tanto se puede decir de la macolla, casi idéntica a la de Presencio.

BIBLIOGRAFÍA

- BARRÓN GARCÍA, Aurelio A., *La época dorada de la platería burgalesa, 1400-1600*, Burgos. Diputación Provincial de Burgos – Junta de Castilla y León, 1998, 2 vols.
- CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, *Platería en la época de los Reyes Católicos*, Madrid, Fundación Central Hispano, 1992.
- HERRERA CASADO, Antonio, *Crónica y guía de la provincia de Guadalajara*, Guadalajara, Diputación Provincial de Guadalajara, 1983.
- HOLLSTEIN, F. W. H., *Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450-1700. Volume 12: Masters and monogrammists of the 15th century*, Amsterdam, Menno Hertzberger, 1955.
- HUTCHISON, Jane C. (ed.), *The Illustrated Bartsch. 8. Early German artists*, New York, Abaris Books, 1980.
- SALGADO PANTOJA, José Arturo y GARCÍA VEGAS, Gonzalo, “Aportaciones al estudio de la orfebrería medieval en la diócesis de Sigüenza: una cruz procesional inédita del siglo XIV en Ribarredonda (Guadalajara)”, *De Arte. Revista de Historia del Arte*, 20 (2021), pp. 9-21; disponible: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8215822>.

²⁰ BARRÓN GARCÍA, Aurelio A., *La época dorada...*, v. I, pp. 137 y 202.

La senda de Alonso Berruguete en la catedral de Palencia: nuevas obras del pintor Juan de Villoldo (h. 1516-1562)

The path of Alonso Berruguete in the cathedral of Palencia: new works by the painter Juan de Villoldo (circa 1516-1562)

Rubén FERNÁNDEZ MATEOS

Doctor en Historia del Arte, Investigador independiente
Catedral de Palencia, plaza de la Inmaculada, 34001 - Palencia
rubenfernandezmateos@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6898-4734>
Fecha de envío: 1/06/2021. Aceptado: 22/10/2022
Referencia: *Santander. Estudios de Patrimonio*, 5 (2022), pp. 137-156.
DOI: <https://doi.org/10.22429/Euc2022.sep.05.07>
ISSN 2605-4450 (ed. impresa) / ISSN 2605-5317 (digital)



Resumen: Colgadas de los muros del coro de la catedral de Palencia se conservan seis tablas de pequeño formato que, por el estilo que presentan, pueden atribuirse al pintor Juan de Villoldo, discípulo de Alonso Berruguete. Se hace una breve biografía de Villoldo, se analiza su estilo y se dan a conocer las pinturas con los cuatro Evangelistas, San Andrés y Santa Ana, la Virgen y el Niño, comparando sus formas con las de otras obras documentadas y atribuidas al maestro. Además, se propone el posible origen de las mismas.

Palabras clave: Juan de Villoldo; Alonso Berruguete; pintura del Renacimiento; Mannerismo; siglo XVI; catedral de Palencia.

Abstract: Hanging from the choir walls of Palencia's cathedral there are six small-format panels, which due to their style can be attributed to the painter Juan de Villoldo, a disciple of Alonso Berruguete. A brief biography of this author is made, his style is analysed and the paintings with the four Evangelists, Saint Andrew and Saint Anne, the Virgin and the Child are revealed, comparing their forms with those ones of other documented works attributed to the master. In addition, their possible origin is proposed.

Keywords: Juan de Villoldo; Alonso Berruguete; Renaissance painting; Mannerism; 16th century; cathedral of Palencia.

Advirtió Angulo y, posteriormente, Caamaño, que Juan de Villoldo era una de las pocas personalidades artísticas influenciadas por el estilo de Alonso Berruguete (h. 1488-1561) en la Castilla del segundo tercio del siglo XVI¹.

1 ANGULO, Diego, *Ars Hispaniae: historia universal del arte hispánico*. T. XII. *Pintura del Rena-*

Poco a poco se han publicado otros datos más de su vida y obra², así como, también, de otros pintores imbuidos en la estética del maestro paredeno. El propósito de este breve estudio es el de dar a conocer unas tablitas inéditas que se conservan en la catedral de Palencia, que, por su estilo, pueden atribuirse a Juan de Villoldo, el pintor berruguetesco más activo en el obispado palentino.

1. ESBOZO BIOGRÁFICO DE JUAN DE VILLOLDO

A falta de escribir una monografía sobre este pintor, que defina su trayectoria vital y artística, en este apartado se van a recoger las noticias más relevantes que se conocen de él, para encuadrarlo mejor en el panorama pictórico de la Castilla del tercio central del siglo XVI, y, en concreto, de Palencia. Juan de Villoldo nació en torno al año 1516, si tenemos en cuenta su declaración en el pleito sobre el retablo de la iglesia de la Antigua de Valladolid, que enfrentó a los escultores Juan de Juni y Francisco Giralte, donde dijo tener 32 años en 1548. Este testimonio es interesante por su relación con el mundo berruguetesco, puesto que el pintor declaró como testigo a favor de Giralte, discípulo del artista de Paredes de Nava (Palencia). Villoldo dijo que “la obra que hizo Francisco Giralte en el coro de Toledo e las muestras [...] es mejor obra [...] que la de Juny, así en lo tocante a la escultura y en lo de la ymaginería quanto a lo del desnudo”³.

La primera noticia en la que aparece documentado data de 1544, cuando el pintor Cristóbal de Herrera le cede la tercera parte del retablo de la iglesia de Santa María la Sagrada de Tordehumos (Valladolid)⁴. Aparte de Herrera y Villoldo, intervino el dorador Francisco de Amberes. El siguiente dato documental se refiere a sus trabajos en la capilla del obispo Gutierre de Carvajal y Vargas en Madrid, entre 1547 y 1551. En este magnífico conjunto, erigido a costa del mencionado obispo y ubicado al lado de la iglesia de San Andrés, Villoldo realizó unas sargas, dos retablos colaterales y la policromía

cimiento, Madrid, Editorial Plus Ultra, 1954, p. 195; CAAMAÑO MARTÍNEZ, Jesús María, “Juan de Villoldo”, *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, 32 (1966), pp. 71-88.

2 PARRADO DEL OLMO, Jesús María, “Nuevas atribuciones a Juan de Villoldo”, *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, 42 (1976), pp. 291-304; PARRADO DEL OLMO, Jesús María, “Testamento y otros datos de Juan de Villoldo”, *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, 42 (1979), pp. 134-152; PARRADO DEL OLMO, Jesús María, “Juan de Villoldo”, en *Jornadas sobre el Renacimiento en la provincia de Palencia*, Palencia, Diputación Provincial, 1987, pp. 57-72.

3 MARTÍ Y MONSÓ, José, *Estudios histórico-artísticos relativos principalmente a Valladolid*, Valladolid, Leonardo Miñón, 1898-1901, pp. 335-336.

4 GARCÍA CHICO, Esteban, *Documentos para el estudio del Arte en Castilla*, tomo III, I Pintores, Valladolid, Seminario de Arte y Arqueología, 1946, pp. 41-42.

del retablo mayor, que fue labrado por su amigo Francisco Giralte⁵. Por su parte, Villoldo se comprometió a policromarlo en julio de 1551⁶. Las noticias son interesantes, pues ponen de relieve la prolongación del foco palentino –en concreto, de dos maestros de la órbita berruguetesca– en la que sería la capital de España pocos años después.

Mientras realizaba la obra madrileña, aparece traspassando la sexta parte del retablo de la iglesia de San Ginés de Villabrágima (Valladolid), en 1549, al pintor riosecano Martín Alonso. El motivo del abandono debió de ser su compromiso madrileño, pues él mismo dijo que “por estar ocupado no he podido ni puedo entender en la dicha obra”⁷. En marzo de 1556 sale como fiador del escultor Manuel Álvarez en el pequeño retablo de Santa Apolonia de la catedral de Palencia⁸. Un dato que vuelve a ahondar, nuevamente, sobre su relación con los artistas del círculo de Berruguete. Además, Álvarez era el cuñado de su compañero Giralte, con el que tanto trato tenía. Dos años después otorgaba un poder al pintor vecino de Aguilar de Campoo (Palencia) Antonio de Castro, para cobrar en su nombre una custodia que pintó para la iglesia de Villavega (Palencia)⁹.

En enero de 1559 Villoldo contrató dos obras fundamentales al final de su trayectoria artística, las pinturas de la *Transfiguración* y la *Presentación del Niño en el Templo*, destinadas para la sacristía de la capilla de San Gregorio de la catedral de Palencia. El promotor de las mismas fue el doctor Juan de Arce († 1564), homónimo del fundador de la capilla, que fue un reputado teólogo y humanista que asistió al Concilio de Trento¹⁰. En el contrato de las citadas obras se dice “quen lo que toca a la istoria de la Transfiguración se ará conforme a un dibujo que yo doy de pluma de las mayores figuras que ser puedan” y en la “istoria de la Presentación se ará conforme a un escrito que yo tengo del señor Doctor, las cuales istorias se an de pintar al olio de

5 CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de Bellas Artes en España*, tomo V, Madrid, 1800, pp. 261-264.

6 Sobre este retablo y sepulcros de Francisco Giralte ver PARRADO DEL OLMO, Jesús María, *Los escultores seguidores de Berruguete en Palencia*, Palencia, Secretario de Publicaciones de la Universidad de Valladolid, 1981, pp. 163-174; VASALLO TORANZO, Luis y PÉREZ MARTÍN, Sergio, “Francisco Giralte y el sepulcro del obispo Gutierre de Carvajal”, *Archivo Español del Arte*, LXXXVI, 344 (2013), pp. 275-290.

7 GARCÍA CHICO, Esteban, *Documentos para el estudio...*, pp. 99-101.

8 GARCÍA CUESTA, Timoteo, “La Catedral de Palencia según los protocolos”, *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, 19 (1953), p. 67.

9 PARRADO DEL OLMO, Jesús María, “Testamento y otros datos...”, p. 144.

10 PARRADO DEL OLMO, Jesús María, “Evolución artística de la catedral de Palencia a través del gobierno de los obispos del Renacimiento (1525-1594)”, en *Jornadas sobre la catedral de Palencia*, Palencia, Diputación Provincial de Palencia, 1989, pp. 149-152.

mejor forma y manera que yo alcanzo"¹¹. Datos interesantes que describen la forma de trabajar del pintor, con un dibujo de pluma previo para el primer tema, así como las directrices del patrono que las encarga, para el segundo. El documento suministra otra información, al señalar que la Transfiguración debía llevar dos esculturas con David y Abraham, que estarían en el ensamblaje, hoy desaparecido¹². La tabla de la *Presentación del Niño en el Templo* tiene una forma semicircular que se adaptaba al marco de una de los extremos de la sacristía de la capilla de San Gregorio, y muestra la firma del autor y la fecha. En la base de la mesa de altar donde sucede la escena aparecen las letras "I" y "V" que responden a las iniciales de "Ioannes Villoldo", y en la parte derecha, sobre el pavimento, la fecha "MDLX" (1560) en la que se acabaría la obra¹³.

El último documento en el que aparece Juan de Villoldo es el de su testamento, que fue redactado el 4 de marzo de 1562, año en el que seguramente fallecería, pues señaló que estaba enfermo. A partir de entonces no se vuelve a mencionar, nombrándose a Juana Rubí, su mujer, como viuda en 1569 y 1570, año de su testamento. Aun así, Juana sobrevivió hasta 1573, pues su hijo, Luis de Villoldo, al cumplir la mayoría de edad le reclamó que se cumpliera el reparto de bienes de la herencia de su padre. Los herederos del pintor fueron su mujer y sus hijos, Luis, Damasia, Ambrosia y María¹⁴.

El testamento suministra algún dato interesante, como que fue enterrado en el convento de San Francisco de Palencia en "donde está el letrado de mi nombre", lo que indica que tendría una inscripción en la lápida de su tumba que, lamentablemente, no se ha conservado¹⁵. Sin embargo, sí que ha llegado una obra suya en la capilla de la Inmaculada del templo franciscano. Se trata de una *Anunciación* de forma semicircular, que sería el remate de un retablo hoy desaparecido y pintado, posiblemente, para otra de las capillas de la iglesia. Se ha datado hacia 1550, si bien pudiera ser ligeramente anterior, ya que se utiliza una columna abalaustrada para dividir la escena, tal

11 GARCÍA CUESTA, Timoteo, "La Catedral de Palencia...", pp. 74-75; CAAMAÑO MARTÍNEZ, Jesús María, "Juan de...", p. 79.

12 GARCÍA CUESTA, Timoteo, "La Catedral de Palencia...", pp. 74-75; PARRADO DEL OLMO, Jesús María, "Evolución artística...", p. 152.

13 CAAMAÑO MARTÍNEZ, Jesús María, "Juan de...", pp. 79-80; PARRADO DEL OLMO, Jesús María, "Juan de...", p. 70; REDONDO CANTERA, María José, "La Presentación del Niño en el Templo" en *Memorias y Esplendores. Las Edades del Hombre. Catedral de Palencia*, Salamanca, Fundación Las Edades del Hombre, 1999, pp. 283-285.

14 PARRADO DEL OLMO, Jesús María, "Testamento y otros...", pp. 136-137.

15 PARRADO DEL OLMO, Jesús María, "Testamento y otros...", pp. 136 y 145; PARRADO DEL OLMO, Jesús María, "Juan de...", pp. 59-60.

como se usaba durante el segundo cuarto del siglo XVI¹⁶. Por eso se podría fechar en la década de 1540. Otro dato del testamento nos revela que el pintor “dejó hecho y pintado” un retablo en la capilla de Jerónimo de Fuentes, es decir, en la capilla de los Reyes Magos de la catedral de Palencia, por lo que la mujer había de recibir 60.000 maravedíes¹⁷. En este retablo, de escultura ecléctica (1554), se aprecian elementos de Juan de Valmaseda y de Alonso Berruguete. Villoldo intervendría en labores de dorado y policromado antes de su fallecimiento en 1562¹⁸. La figura de *Santa Lucía* que se encontraba en el banco, hoy en la colección de la Fundación Grupo Siro, muestra un corpiño con una delicada decoración manierista de elementos vegetales, trapos colgantes, cabezas de carneros y un *putto*, que remiten a su estilo. En este sentido hay que advertir que, recientemente, se ha relacionado su intervención y la de su taller en la decoración de la reja de dicha capilla, realizada entre 1556-1557 por Francisco Martínez, y en la sarga que cubría el retablo en Semana Santa¹⁹. Dado que la calidad de las imágenes del velo de Pasión es inferior a lo habitual y que existen concomitancias con la *sarga de la Crucifixión* de Corrales de Duero (Valladolid) –fechable hacia 1569 y obra documentada de Luis de Villoldo²⁰– el profesor Parrado del Olmo ha sugerido que la obra palentina pudiera ser de su hijo²¹.

Así pues, en 1562 la vida de Juan de Villoldo se apaga en la ciudad del Carrión, sin que se tenga constancia del lugar donde nació, aunque todo parece indicar que fue en el ámbito palentino, ya que, su hermana y su sobrino, residían en Palencia. Además, su apellido remite a una localidad próxima a Carrión de los Condes (Palencia)²². A pesar de ello, existen relaciones de su estilo en obras de Toledo y otros lugares de Castilla-La Mancha, además de

16 REDONDO CANTERA, María José, “La Anunciación” en *Memorias y Esplendores. Las Edades del Hombre. Catedral de Palencia*, Salamanca, Fundación Las Edades del Hombre, 1999, pp. 282-283.

17 PARRADO DEL OLMO, Jesús María, “Testamento y otros...”, pp. 140-141 y 149.

18 PARRADO DEL OLMO, Jesús María, “Evolución artística...”, p. 161; PARRADO DEL OLMO, Jesús María, “San Roque” en *Mons Dei. Las Edades del Hombre. Iglesia de Santa Cecilia y Colegiata de San Miguel*, Valladolid, Fundación Las Edades del Hombre, 2018, pp. 364-365.

19 PÉREZ DE CASTRO, Ramón y MARTÍNEZ GONZALO, Gloria, “La capilla de los Reyes de la catedral de Palencia: La sarga de Juan de Villoldo y su taller y una escultura reencontrada de Juan de Valmaseda”, *Boletín. Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción*, 52 (2017), pp. 35-46.

20 FERNÁNDEZ MATEOS, Rubén, “Sarga de la Crucifixión” en *Tempus, un año de cofradía*, Valladolid, 2022, pp. 92-93.

21 Según reseñó en una conferencia dictada el 24 de marzo de 2022, dedicada a las capillas del Renacimiento de la catedral de Palencia, dentro del ciclo “Otras maravillas de la catedral de Palencia”, con motivo del VII Centenario de la seo palentina.

22 PARRADO DEL OLMO, Jesús María, “Juan de...”, pp. 60-61.

tener constancia de varios pintores que tenían su mismo apellido en la ciudad Imperial²³.

2. ESTILO

Debido al estilo que presenta su obra, Juan de Villoldo hubo de ser un discípulo directo de Alonso Berruguete. Sin embargo, la documentación no ha revelado relaciones con el maestro de Paredes de Nava (Palencia). Así, en el pleito que Berruguete mantuvo con el boticario Iñigo de Santiago, no aparece mencionado entre los oficiales que trabajaron para él entre 1532 y 1535. Entre los criados del artista palentino se reseña al escultor Francisco Giralte, con quien tanta relación tuvo posteriormente Villoldo²⁴. En cualquier caso, dadas las filiaciones berruguetescas de su estilo y el vínculo con algunos discípulos del paredeño, se puede decir que Juan de Villoldo tuvo que formarse con Berruguete.

El profesor Parrado del Olmo ha señalado la dificultad de marcar una evolución en su obra, debido a los pocos trabajos documentados y al estilo bastante homogéneo que presenta, con pocos cambios²⁵. Aun así, se pueden resaltar algunos rasgos estilísticos derivados directamente de Alonso Berruguete: la angustia espacial de las composiciones, las posturas inestables, los ambientes crepusculares, los contrastes cromáticos y el empleo de escorzos y tipos humanos de cabezas abultadas. Todo ello conforma un lenguaje derivado del mundo manierista de su maestro.

Por otro lado, como características específicas del pintor, se pueden ver unas composiciones cerradas y figuras de gran tamaño, que producen unos esquemas geométricos regulares, emparentados con la escultura de su compañero Giralte. Como el escultor, tiende a la simetría. También unas carnaciones más coloridas y menos nacaradas que las de Berruguete. Utiliza un canon corto en las figuras –aunque también lo hay alargado–, emplea barbas bífidas en la mayor parte de las representaciones de Cristo, y las barbas largas son de tratamiento filamentoso. Se aprecia una búsqueda de la belleza idealizada en los rostros femeninos, de formas redondeadas. Emplea en las

23 Sobre la constancia de otros pintores apellidados Villoldo en CAAMAÑO MARTÍNEZ, Jesús María, "Juan de...", pp. 71-73. Sobre la huella de su estilo ver BUENDÍA, José Rogelio y ÁVILA, Ana, "La intervención de Juan de Villoldo en la provincia de Guadalajara. El retablo de Renera", *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, 48 (1982), pp. 233-242 y MATEO GÓMEZ, Isabel, "Dos tablas de Juan de Villoldo y un retablo toledano de su círculo", *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, 50 (1984), pp. 416-421.

24 ALONSO CORTÉS, Narciso, "Datos para la biografía artística de los siglos XVI y XVII", *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 80 (1922), pp. 43-44.

25 PARRADO DEL OLMO, Jesús María, "Juan de...", pp. 62-63.



Fig. 1 izq. *Transfiguración, detalle de San Juan*. Juan de Villoldo. 1559-1560. Catedral. Palencia

Fig. 2 der. *Anunciación, detalle de la Virgen*. Alonso Berruguete. 1537. Iglesia de Santiago. Valladolid

figuras masculinas hombros cargados que dan mayor potencia a los cuerpos, unas anatomías más ampulosas y menos enjutas que las de Berruguete, así como unos contrastes lumínicos de menor intensidad que los de su maestro.

También es interesante reseñar que hay algunos recursos compositivos de Villoldo, que derivan directamente de Alonso Berruguete. Así, por ejemplo, la figura de *San Juan* que hay en la *Transfiguración* de la catedral de Palencia (1559-1560) (Fig. 1), tiene un brazo hacia arriba y otro hacia abajo, con un balanceo sinuoso del cuerpo, que es el mismo que presenta la *Virgen* del relieve de la *Natividad* del retablo de la Epifanía (1537) de la iglesia de Santiago de Valladolid (Fig. 2), obra del artista paradeño²⁶. Por otro lado, la *Virgen con el Niño* de la *Presentación del Niño en el Templo* de la catedral de Palencia (1559-1560) (Fig. 3), muestra grandes concomitancias con sus homónimas del

²⁶ Sobre este retablo ver CAMÓN AZNAR, José, *Alonso Berruguete*, Madrid, Espasa Calpe, 1980, pp. 101-105; ARIAS MARTÍNEZ, Manuel, *Alonso Berruguete, Prometeo de la escultura*, Palencia, Diputación de Palencia, 2011, pp. 131-141.



Fig. 3 izq. *Presentación del Niño en el Templo*, detalle de la Virgen con el Niño. Juan de Villoldo. 1559-1560. Catedral. Palencia

Fig. 4 der. *Circuncisión*, detalle de la Virgen con el Niño. Alonso Berruguete. 1526-1532. Museo Nacional de Escultura. Valladolid. Procede del monasterio de San Benito de Valladolid

relieve de la *Circuncisión* del retablo del monasterio de San Benito de Valladolid (1526-1532) (Fig. 4), realizado por Berruguete²⁷. La tabla con el tema del *Llanto sobre Cristo muerto* (h. 1550-1560) de la iglesia de Lantadilla (Palencia) (Fig. 5), en la actualidad en el Museo Diocesano de Palencia tras su reciente recuperación en 2016, por un robo cometido en los años sesenta del siglo pasado, muestra también deudas con las composiciones berruguetescas. Así, la mujer que se encuentra en el centro de la escena, con los brazos extendidos, viene a recrear el mismo personaje que aparece en el fondo de la tabla del *Santo Entierro* (h. 1530-1540) que hizo Berruguete para la iglesia de San Pedro de Fuentes de Nava (Palencia)²⁸. El *Cristo* también tiene paralelismos con la

27 CAMÓN AZNAR, José, *Alonso...*, pp. 61-87; ARIAS MARTÍNEZ, Manuel, *Alonso Berruguete, Prometeo...*, pp. 97-116; ARIAS MARTÍNEZ, Manuel, "A la sombra de la gran venera" en ARIAS MARTÍNEZ, Manuel (ed.), *Hijo del Laocoonte. Alonso Berruguete y la Antigüedad pagana*, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2017, pp. 236-243.

28 ARIAS MARTÍNEZ, Manuel, "Sarcófagos y lecciones" en ARIAS MARTÍNEZ, Manuel



Fig. 6 izq. *Llanto sobre Cristo muerto, detalle*. Juan de Villoldo. 1550-1560. Museo Diocesano de Palencia

Fig. 7 cen. *Apolo Belvedere*. Marcantonio Raimondi. 1510-1527. The Metropolitan Museum of Art (Nueva York)

Fig. 8. der *Patriarca del retablo de San Benito*. Alonso Berruguete. 1526-1532. Museo Nacional de Escultura. Valladolid. Procede del monasterio de San Benito

pintura del maestro paredaño, pues se dispone de forma recostada y con las piernas dobladas por las rodillas, describiendo una línea *serpentinata*. La única diferencia compositiva observable se encuentra en el brazo derecho del de Lantadilla que, sujetado por *San Juan*, se extiende en una postura curvada, mientras que en el de Fuentes va en paralelo al cuerpo. En la parte izquierda, se halla un hombre barbado de pie, con el brazo izquierdo extendido, cuyo modelo recuerda al del Apolo Belvedere (h. 117-38 a. C.). Probablemente fue extraído de alguna estampa, como las de Marcantonio Raimondi (h. 1480-h. 1534)²⁹, o a través de alguna de las interpretaciones de Alonso Berruguete, visible en dos de los Patriarcas del retablo del monasterio de San Benito de Valladolid (1526-1532) (Figs. 6, 7 y 8)³⁰. La figura de *San Juan* presenta el recurso miguelangelesco de los hombros cargados, además de una postura en curva y contracurva que recuerda a la de la Virgen del Juicio Final (1536-

(ed.), *Hijo del Laocoonte. Alonso Berruguete y la Antigüedad pagana*, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2017, p. 144.

29 STRAUSS, Walter L. (ed.), *The Illustrated Bartsch, The works of Marcantonio Raimondi and of his school*, 27, vol. 14 (Part 2), New York, Abaris Books, 1978, pp. 22-25.

30 ARIAS MARTÍNEZ, Manuel, *Alonso Berruguete, Prometeo...*, p. 68; ARIAS MARTÍNEZ, Manuel, "Sarcófagos y...", p. 144.



Fig. 9 izq. *Natividad*. Alonso Berruguete. 1526-1532. Museo Nacional de Escultura. Valladolid
 Fig. 10 der. *Escuela de Atenas*, detalle. Rafael. 1510-1511. Estancia de la Signatura. Roma

1541) de la capilla Sixtina del artista florentino. Un último aspecto reseñable es que la mujer que está al lado de la joven que extiende los brazos, que será María Magdalena, y la otra con la mano sobre la cara, muestran el mismo tipo humano que la mujer anciana portando una vela en la *Presentación del Niño en el Templo* de la catedral de Palencia (1559-1560). Este elemento, junto con el tipo de plegados finos, lineales y paralelos que aparecen en el paño de pureza y sudario del Cristo de la pintura de Lantadilla, permiten datar esta pintura hacia 1550-1560, dada su relación con la tela que sujeta el sacerdote de la tabla de la *Presentación* (1559-1560) y con la toca de María del retablo de la *Aparición de Cristo Resucitado a la Virgen* (h. 1555)³¹, también en la catedral palentina.

La influencia de Berruguete en su arte viene acompañada por elementos del mundo italiano, no sólo de Miguel Ángel Buonarroti (1475-1564), sino que también de Rafael (1483-1520) y de otros artistas, como Andrea del Sarto (1486-1531) o Pontormo (1494-1557). Seguramente estos motivos de relación los tomó de estampas y dibujos³². Esto explicaría que la tabla del *Santo En-*

31 PARRADO DEL OLMO, Jesús María, "Aparición de Cristo a la Virgen" en *Memorias y Esplendores. Las Edades del Hombre. Catedral de Palencia*, Salamanca, Fundación Las Edades del Hombre, 1999, pp. 281-282; FIZ FUERTES, Iruñe, "Aparición de Cristo resucitado a la Virgen María" en *Kyrios. Las Edades del Hombre. Catedral de Ciudad Rodrigo*, Salamanca, Fundación Las Edades del Hombre, 2006, pp. 386-387. A juzgar por el estilo de la escultura que aparece en el retablo, cuyas formas son similares a las del retablo de Santa Apolonia de la propia seo, documentado como obra de Manuel Álvarez de 1556, la pintura se ha datado en torno a esta fecha.

32 PARRADO DEL OLMO, Jesús María, "Juan de...", pp. 64.

Fig. 11 izq. *San Marcos*. Juan de Villoldo. Hacia 1550-1560. Catedral de Palencia
 Fig. 12 der. *Escuela de Atenas, detalle con Pitágoras*. Rafael. 1510-1511. Estancia de la Signatura. Roma



tierra del banco del retablo lateral de la iglesia de Piña de Campos (Palencia) tenga relaciones con Pontormo. Así, puede relacionarse el rostro de *San Juan*, que está al fondo de la escena sujetando a la Virgen, con el del personaje que está sosteniendo el cuerpo de Cristo en el *Descendimiento* (1523-1530) de la iglesia de Santa Felicità de Florencia (Italia), como ya apuntara el profesor Parrado³³. Una muestra más del influjo del arte italiano en el medio español. En este sentido, se puede señalar un ejemplo más de cómo Berruguete, maestro de Villoldo, interpretó un modelo italiano en unas de sus composiciones: la imagen de *San José*, de la tabla del *Nacimiento* del retablo del monasterio de San Benito de Valladolid (1526-1532), presenta el brazo derecho en una postura escorzada hacia atrás, que lo emparenta con uno de los personajes del fresco de la *Escuela de Atenas* (1510-1511) de Rafael, que tiene una actitud similar (Figs. 9 y 10).

3. SEIS TABLITAS ATRIBUIBLES A JUAN DE VILLOLDO EN LA CATEDRAL DE PALENCIA

Colgadas de las paredes interiores del coro de la catedral de Palencia, encima de la sillería, se conservan seis pequeñas tablas cuyo estilo responde al del pintor Juan de Villoldo. En la actualidad están enmarcadas por unos modernos marcos de color marrón, impropios y desafortunados, que no encajan muy bien con las piezas originales. Los temas que representan son los cuatro *Evangelistas*, *San Andrés* y *Santa Ana*, *la Virgen* y *el Niño*. Evidentemente, su localización actual está descontextualizada del lugar para donde fueron concebidas, pero sobre este asunto se volverá más adelante.

33 PARRADO DEL OLMO, Jesús María, "Nuevas atribuciones...", pp. 298-299.



Fig. 13 izq. *San Juan*. Juan de Villoldo. Hacia 1550-1560. Catedral de Palencia
 Fig. 14 der. *San Mateo*. Juan de Villoldo. Hacia 1550-1560. Catedral de Palencia

Comenzando por los cuatro *Evangelistas* lo primero que hay que decir es que, con motivo de la exposición “Renacer”, que conmemora el VII centenario de la catedral de Palencia, celebrada en la segunda mitad del año 2022, las tablas se han podido limpiar, liberar de repintes y desproveerlas de sus marcos, saliendo a la luz unos colores más vivos, muy en sintonía con el estilo manierista que practicaba. Esta actuación ha descubierto que los bordes de las pinturas originales se repintaron, pues al sacarlos del ensamblaje donde estuvieron, quedaron espacios vacíos. Incluso se puede apreciar que las tablas fueron serradas, observándose también restos azulados y dorados de policromía. Estos repintes afectaron igualmente a la propia pintura original, como en el ángel de *San Mateo*, al que se le añadió un brazo, una cinta y un ala, o en el angelote que sujeta el pergamino en el que está escribiendo *San Lucas*, al que se le agregaron dos alas y una cinta alrededor de su cuerpo. En todas ellas se han eliminado los fondos, de color grisáceo, y se ha recuperado un color amarillo intenso.

Todos los *Evangelistas* aparecen imbuidos en ambientes irreales, dispuestos sobre unas nubes de tonalidad gris, en posturas inestables y con

unos fondos cálidos, muy luminosos, propios de la estética manierista. *San Marcos* y *San Juan* miran hacia la derecha, mientras que *San Mateo* y *San Lucas* lo hacen a la izquierda. Esto significa que en su ubicación primitiva tuvieron que estar a izquierda y derecha, respectivamente. *San Marcos* (Fig. 11) está semiarrodillado sobre las nubes, escribiendo su evangelio en un pergamino que sujeta con su mano izquierda y que se dispone sobre el león que lo simboliza. Los cabellos parecen movidos por el viento y la barba afilada remite a la estética berruguetesca. La inestabilidad que presenta es creada por la línea *serpentinata* que va describiendo su cuerpo, recordando a un personaje en actitud de escribir del fresco de la *Escuela de Atenas* (1510-1511) de Rafael, identificado como *Pitágoras* (Fig. 12). Las similitudes compositivas que muestran son evidentes, por lo que es probable que Villoldo utilizara estampas para su ejecución. En la parte inferior izquierda se encuentra el rótulo que identifica al santo, en letras doradas parcialmente conservadas, que ahora se pueden ver gracias a la reciente limpieza: S. MARCVS.

San Juan (Fig. 13) aparece sentado leyendo un libro, con una túnica de colores rosáceos y una banda azul en diagonal, disponiéndose a su lado el águila que lo simboliza. La forma que tiene de agarrar el libro recuerda a la de alguna Sibila de la capilla Sixtina. La cara redondeada, que busca una belleza idealizada, es la típica del pintor en sus figuras femeninas, visible en muchas de sus obras, como por ejemplo en la Virgen y las mujeres de la *Presentación del Niño en el Templo* (1559-1560) de la propia seo. Al igual que en la anterior, en el ángulo inferior izquierdo vuelve a aparecer un rótulo con letras capitales doradas que señala la identidad del santo: S. IOHAN.

San Mateo (Fig. 14) está recostado escribiendo en un pergamino que sujeta el ángel que lo representa, mientras que con la mano izquierda agarra un libro. Viste túnica verde que contrasta con los colores grisáceos de las nubes, pintadas con el mismo tratamiento que las que aparecen en la *Transfiguración* de la propia catedral (1559-1560). La estilización de las piernas remite al manierismo berruguetesco, pudiéndose apreciar en obras del maestro, como en el personaje que hay en primer término en la pintura de *Jesús entre los doctores* del retablo del colegio Fonseca de Salamanca (1529)³⁴. El tipo humano, de gesto fruncido, con los pelos algo alborotados y la barba filamentosa, lo utiliza en algunos de sus personajes, como por ejemplo en uno de los apóstoles que asiste al episodio de la *Duda de Santo Tomás* del retablo de la iglesia de San Pedro de Fuentes de Nava (Palencia) (década de 1550)³⁵, aunque en el caso del evangelista su factura es algo más abocetada. El rótulo identificativo

34 ARIAS MARTÍNEZ, Manuel, *Alonso Berruguete, Prometeo...*, p. 129.

35 Sobre este retablo ver CAAMAÑO MARTÍNEZ, Jesús María, "Juan de...", pp. 84-85. Este autor data las pinturas de Fuentes de Nava en los últimos años de Villoldo, añadiendo que ha perdido el brío de sus años de juventud, pero mostrando un dominio de su estilo.



Fig. 15. *San Lucas*. Juan de Villoldo. Hacia 1550-1560. Catedral de Palencia

está en la parte inferior derecha, habiéndose perdido parte de las letras: [S. MA]THEVS.

El evangelista *Lucas* (Fig. 15), al igual que San Marcos, muestra una composición más dinámica que los otros dos, con un movimiento que recuerda a diseños miguelangelescos del techo de la Sixtina. Aparece escribiendo en un pergamino que es sujetado por un angelote con una cinta que pasa por



Fig. 16. *San Marcos*. Juan de Villoldo. Hacia 1550-1560. Catedral de Palencia

debajo de su brazo derecho y sale por detrás de forma volada. Justo a su espalda está el toro que lo simboliza. La cabeza se dispone de perfil, con una barba afilada muy berruguetesca. La túnica anaranjada resalta con las tonalidades frías de las nubes, siendo este contraste cromático un recurso típico del manierismo. La piel, por el contrario, presenta las carnaciones propias de Villoldo, que difieren del tratamiento nacarado que realiza su maestro en sus



Fig. 17 izq. *Santa Ana, la Virgen y el Niño*. Juan de Villoldo. Hacia 1550-1560. Catedral. Palencia

Fig. 18 der. *San Andrés*. Juan de Villoldo. Hacia 1550-1560. Catedral. Palencia

pinturas. En el ángulo inferior izquierdo se lee la inscripción: *S. LVCAS*. Junto a *San Marcos* (Fig. 16), son las dos mejores tablas, por su diseño y ejecución.

Las otras dos tablas conservadas todavía no han sido intervenidas, por lo que presentan los repintes aludidos más arriba, además de los marcos modernos. La primera representa al apóstol *San Andrés* (Fig. 18). Con las cautelas pertinentes por no estar limpia ni restaurada, se puede ver al santo con las piernas cruzadas, agarrando la cruz en aspa de su martirio con el brazo izquierdo, mientras apoya el dedo índice de la mano derecha en uno de los brazos de la cruz. Viste túnica de color ocre y un manto azulado, que seguramente sean mucho más vivos de lo que se pueden ver ahora. El apóstol se halla dentro de lo que parece una hornacina. El rostro muestra el tipo humano característico de Juan de Villoldo, con una cabeza abultada, pelo alborotado y barba bífida, pero con un tratamiento de menor calidad, lo que sugiere la intervención del taller, donde se encontraba su hijo Luis. Sin salir-

se de la propia catedral, puede compararse con el *San José de la Presentación* (1559-1560), pero sin la definición y porte de este último.

La segunda tabla es la de *Santa, la Virgen y el Niño* (Fig. 17). El grupo se ha resuelto con *Santa Ana* de pie y la *Virgen* portando a su hijo sentada sobre un sillar de piedra. La abuela lleva una túnica de tonos violáceos vistos en otras obras del pintor, sujetada mediante un cinto, con un manto amarillo y una toca blanca similar a la de la *Virgen* del retablo de la *Aparición de Cristo Resucitado* de la misma catedral (h. 1555), pero sin tantos plegados. Extiende el brazo izquierdo en una postura escorzada, mientras dispone la mano derecha sobre la cabeza de María. La *Virgen con el Niño* presenta una composición triangular, con el infante dispuesto de pie, siendo agarrado por la madre. El diseño recuerda a modelos italianos de Donatello (1386-1466), después experimentados por Alonso Berruguete durante su estancia allí, y que bien pudieron servir a su discípulo. *María* viste túnica verde y manto azul, siendo de un color rojizo la manga del brazo derecho, que es la única que se ve. La cara de formas redondeadas es la característica del pintor, vista en la *Virgen de la Presentación* o en la de la Epifanía del retablo de Fuentes de Nava (Palencia) (década de 1550), por ejemplo. El Niño, desnudo, muestra el adelgazamiento y estilización de las piernas de algunas de sus figuras.

Una vez analizadas las seis tablitas surge la pregunta, ¿de dónde proceden y en qué sitio estuvieron ubicadas estas pinturas? La respuesta no es fácil, pero podemos conjeturar su posible origen. Así, consta que el canónigo y prior Don Juan Fernández de Torres, hijo de Gómez Fernández y María Juárez de Torres, que están enterrados en la capilla de San Sebastián de la catedral de Palencia, tuvo una importante actuación en labores de ornato en la sacristía de dicha capilla. Según las actas capitulares y el testamento del citado personaje, redactado en 1561, se desprenden algunos datos interesantes en relación a esta intervención. Entre ellos se puede reseñar el que anota que dio “un retablo de imágenes de bulto dorado, y las puertas de él de pincel, con los Cuatro Evangelistas”, lo que Parrado interpretó que pudo ser un tríptico hoy perdido³⁶. Dado el tamaño pequeño de las tablas y el hecho de que se conserven los *Evangelistas*, podría encajar con un tríptico no demasiado grande, en el que estarían las otras pinturas que no se mencionan. Por otro lado, en el testamento de Fernández Torres se informa que se pagaron 20 ducados por el *Juicio Final* de la sacristía, constandingo que en 1555 las actas capitulares señalaban que se habían hecho unas pinturas que no gustaban, mandando llamar “al mejor oficial de pintura que hubiere, que sea Villoldo, y vean la enmienda que llevan las pinturas que se han hecho en la capilla de San Sebastián y se enmienden, aunque sea borrando y tomándolas a ha-

36 PARRADO DEL OLMO, Jesús María, “Evolución artística...”, p. 162.

cer"³⁷. Una obra apenas conservada, debido a la humedad y a los golpes de piqueta, pero que, a juicio del profesor Parrado, es de Villoldo, por las figuras que se pueden distinguir.

Así pues, teniendo documentada la actuación de Villoldo en esta sacristía y, además, la constatación de que hubo un retablo con los cuatro evangelistas, podría pensarse que las seis tablas aquí expuestas pudieron pertenecer a dicho conjunto. El estilo que muestran encaja con la fecha de 1555 y con las de las otras obras de la catedral debidas a él, dentro de su etapa final, por lo que podrían datarse hacia 1550-1560.

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO CORTÉS, Narciso, "Datos para la biografía artística de los siglos XVI y XVII", *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 80 (1922), pp. 40-50; disponible: <https://www.cervantesvirtual.com/obra/datos-para-la-biografia-artistica-de-los-siglos-xvi-y-xvii-i-0/>.
- ANGULO, Diego, *Ars Hispaniae: historia universal del arte hispánico. T. XII. Pintura del Renacimiento*, Madrid, Editorial Plus Ultra, 1954; disponible: <https://ddd.uab.cat/record/214152>.
- ARIAS MARTÍNEZ, Manuel, *Alonso Berruguete, Prometeo de la escultura*, Palencia, Diputación de Palencia, 2011.
- ARIAS MARTÍNEZ, Manuel, "Sarcófagos y lecciones" en ARIAS MARTÍNEZ, Manuel (ed.), *Hijo del Laocoonte. Alonso Berruguete y la Antigüedad pagana*, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2017, pp. 131-153.
- ARIAS MARTÍNEZ, Manuel, "A la sombra de la gran venera" en ARIAS MARTÍNEZ, Manuel (ed.), *Hijo del Laocoonte. Alonso Berruguete y la Antigüedad pagana*, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2017, pp. 221-243.
- BUENDÍA, José Rogelio y ÁVILA, Ana, "La intervención de Juan de Villoldo en la provincia de Guadalajara. El retablo de Reñera", *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, 48 (1982), pp. 233-242; disponible: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1961175>.
- CAAMAÑO MARTÍNEZ, Jesús María, "Juan de Villoldo", *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, 32 (1966), pp. 71-88.
- CAMÓN AZNAR, José, *Alonso Berruguete*, Madrid, Espasa Calpe, 1980.
- CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de Bellas Artes en España*, tomo V, Madrid, Imprenta de la viuda de Ibarra, 1800; disponible: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000037251&page=1>.
- FERNÁNDEZ MATEOS, Rubén, "Sarga de la Crucifixión" en *Tempus, un año de cofradía*, Valladolid, 2022, pp. 92-93.
- FIZ FUERTES, Irune, "Aparición de Cristo resucitado a la Virgen María" en *Kyrios. Las Edades del Hombre. Catedral de Ciudad Rodrigo*, Salamanca, Fundación Las Edades del Hombre, 2006, pp. 386-387.
- GARCÍA CHICO, Esteban, *Documentos para el estudio del Arte en Castilla*, tomo III, I

37 PARRADO DEL OLMO, Jesús María, "Evolución artística...", p. 162.

- Pintores, Valladolid, Seminario de Arte y Arqueología, 1946.
- GARCÍA CUESTA, Timoteo, "La Catedral de Palencia según los protocolos", *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, 19 (1953), pp. 67-90.
- MARTÍ Y MONSÓ, José, *Estudios histórico-artísticos relativos principalmente a Valladolid*, Valladolid, Leonardo Miñçon, 1898-1901; disponible: <https://bibliotecadigital.jcyl.es/es/consulta/registro.cmd?id=855>.
- MATEO GÓMEZ, Isabel, "Dos tablas de Juan de Villoldo y un retablo toledano de su círculo", *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, 50 (1984), pp. 416-421; disponible: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2690539>.
- PARRADO DEL OLMO, Jesús María, "Nuevas atribuciones a Juan de Villoldo", *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, 42 (1976), pp. 291-304.
- PARRADO DEL OLMO, Jesús María, "Testamento y otros datos de Juan de Villoldo", *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, 42 (1979), pp. 134-152; disponible: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2489476>.
- PARRADO DEL OLMO, Jesús María, *Los escultores seguidores de Berruguete en Palencia*, Palencia, Secretario de Publicaciones de la Universidad de Valladolid, 1981.
- PARRADO DEL OLMO, Jesús María, "Juan de Villoldo", en *Jornadas sobre el Renacimiento en la provincia de Palencia*, Palencia, Diputación Provincial, 1987, pp. 57-72.
- PARRADO DEL OLMO, Jesús María, "Evolución artística de la catedral de Palencia a través del gobierno de los obispos del Renacimiento (1525-1594)", en *Jornadas sobre la catedral de Palencia*, Palencia, Diputación Provincial de Palencia, 1989, pp. 143-182.
- PARRADO DEL OLMO, Jesús María, "Aparición de Cristo a la Virgen" en *Memorias y Esplendores. Las Edades del Hombre. Catedral de Palencia*, Salamanca, Fundación Las Edades del Hombre, 1999, pp. 281-282.
- PARRADO DEL OLMO, Jesús María, "San Roque" en *Mons Dei. Las Edades del Hombre. Iglesia de Santa Cecilia y Colegiata de San Miguel*, Valladolid, Fundación Las Edades del Hombre, 2018, pp. 364-365.
- PÉREZ DE CASTRO, Ramón y MARTÍNEZ GONZALO, Gloria, "La capilla de los Reyes de la catedral de Palencia: La sarga de Juan de Villoldo y su taller y una escultura reencontrada de Juan de Valmaseda", *Boletín. Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción*, 52 (2017), pp. 35-46; disponible: https://www.realacademiaconcepcion.net/index_files/boletin/bbaa52.pdf.
- REDONDO CANTERA, María José, "La Anunciación" en *Memorias y Esplendores. Las Edades del Hombre. Catedral de Palencia*, Salamanca, Fundación Las Edades del Hombre, 1999, pp. 282-283.
- REDONDO CANTERA, María José, "La Presentación del Niño en el Templo" en *Memorias y Esplendores. Las Edades del Hombre. Catedral de Palencia*, Salamanca, Fundación Las Edades del Hombre, 1999, pp. 283-285.
- STRAUSS, Walter L. (ed.), *The Illustrated Bartsch, The works of Marcantonio Raimondi and of his school*, 27, vol. 14 (Part 2), New York, Abaris Books, 1978.
- VASALLO TORANZO, Luis y PÉREZ MARTÍN, Sergio, "Francisco Giralte y el sepulcro del obispo Gutierre de Carvajal", *Archivo Español del Arte*, LXXXVI, 344 (2013), pp. 275-290; disponible: <https://xn--archivoespaoldearte-53b.revistas.csic.es/index.php/aea/article/view/552/549>.

Modernité (germanique) et tradition (hispanique) dans *Diferencias* pour orchestre op. 33 (1970) de Rodolfo Halffter

(Germanic) Modernity and (Hispanic) Tradition in Rodolfo Halffter's *Diferencias* for Orchestra Op. 33 (1970)

Modernidad (germánica) y tradición (hispanica) en *Diferencias* para orquesta op. 33 (1970) de Rodolfo Halffter

Christiane HEINE

Universidad de Granada

Departamento de Historia y Ciencias de la Música. Facultad de Filosofía y Letras

Antiguo Observatorio. Campus de la Cartuja s/n. 18071 - Granada

cheine@ugr.es

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2355-2142>

Fecha de envío: 1/09/2022. Aceptado: 5/10/2022

Referencia: *Santander. Estudios de Patrimonio*, 5 (2022), pp. 157-196.

DOI: <https://doi.org/10.22429/Euc2022.sep.05.08>

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

Cette étude a été réalisée dans le cadre du projet de recherche « I+D+i RETOS, RTI2018-093436-B-I00 », financé par le Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades du gouvernement d'Espagne



Résumé : En exil au Mexique, Rodolfo Halffter a développé son propre style de composition sans renoncer à ses racines européennes. Le but de cette étude est de déterminer les techniques et les ressources musicales employées par Halffter dans *Diferencias* pour orchestre (1970) pour réaliser la synthèse qu'il recherchait entre la modernité germanique et la tradition espagnole : on examine le traitement de la série dodécaphonique dans les douze sections de l'ouvrage, ainsi que les caractéristiques stylistiques d'origine hispanique et le principe de variation appliqué, en tenant compte du modèle de la Renaissance qui a donné son nom à cette composition.

Mots-clés : Musique occidentale ; XX^e siècle ; Rodolfo Halffter ; composition dodécaphonique ; procédés hispaniques ; variation ; Mexique.

Abstract: In Mexican exile, Rodolfo Halffter developed his own compositional style without renouncing his European roots. The aim of this study is to determine the musical techniques and resources employed by Halffter in *Diferencias* for orchestra (1970) in order to achieve the synthesis he sought between Germanic modernity and Spanish tradition: the treatment of the twelve-tone row in the twelve sections of the work is examined, as well as the stylistic characteristics of Hispanic origin and the principle of variation applied, taking into account the Renaissance model that gave this composition its name.

Keywords: Western music; 20th century; Rodolfo Halffter; twelve-tone composition; Hispanic procedures; variation; Mexico.

Resumen: En el exilio mexicano, Rodolfo Halffter desarrolló su propio estilo compositivo sin renunciar a sus raíces europeas. El objetivo de este estudio es determinar las técnicas y recursos musicales empleados por Halffter en *Diferencias* para orquesta (1970) para lograr la síntesis que buscaba entre la modernidad germánica y la tradición española: se examina el tratamiento de la serie dodecafónica en las doce secciones de la obra, así como las características estilísticas de origen hispánico y el principio de variación aplicado, teniendo en cuenta el modelo renacentista que dio nombre a esta composición.

Palabras clave: Música occidental; siglo XX; Rodolfo Halffter; composición dodecafónica; procedimientos hispánicos; variación; México.

1. RODOLFO HALFFTER EN EXIL AU MEXIQUE¹

À la fin de la guerre civile espagnole (1936-1939), le compositeur Rodolfo Halffter (1900-1987) a émigré au Mexique avec sa famille², comme beaucoup de ses compatriotes républicains, dont de nombreux artistes et intellectuels. Le choix de ce pays a été motivé non seulement par la langue commune, mais surtout par la politique d'accueil et d'hospitalité menée par le président mexicain Lázaro Cárdenas (1895-1970), favorisée par ses affinités avec l'idéologie de la gauche et la situation économique privilégiée de l'époque. Sous son gouvernement (1934-1940), le Mexique a soutenu la cause républicaine pendant et après la guerre civile espagnole, en mettant à disposition des aides financières pour lutter, après le coup d'État militaire commandé par le général Francisco Franco, contre les fascistes et en accordant l'asile aux milliers de réfugiés espagnols sans les habituels obstacles bureaucratiques³. Contrairement à beaucoup d'autres de ses compatriotes, notamment

1 Un résumé de l'étude a été présenté sous la forme de communication orale au colloque international et transversal « ICD Libertés et contraintes », organisé par Catherine Douzou, Henri Gonnard, Marie-Hélène Soubeyroux et Anne Ullmo, qui s'est tenu à l'université de Tours/France du 18 au 20 mai 2022. Je tiens à remercier tout particulièrement mes collègues Stéphan Étcharry et Florence Doé de Maindreville de l'université de Reims Champagne-Ardenne pour la relecture de mon texte français et les corrections qu'ils ont apportées.

2 Pour plus d'information sur les circonstances de l'exil d'Halffter, voir CARREDANO, Consuelo, « Apropiaciones culturales-adhesiones pragmáticas. Dos músicos exiliados en México: Jacobo Kostakowsky y Rodolfo Halffter », dans CARREDANO, Consuelo et PICÚN, Olga (éds.), *Huellas y rostros: exilios y migraciones en la construcción de la memoria musical de Latinoamérica*, Mexico, Universidad Nacional Autónoma de México, 2017, pp. 73-90.

3 Pour plus d'information sur cette question, voir ABELLÁN GARCÍA GONZÁLEZ, José Luis, « El exilio de 1939: la actitud existencial del transterrado », *Debats: Revista de cultura*, po-

issus du milieu ouvrier⁴, l'exil n'a jamais été synonyme de traumatisme pour Halffter. Au lieu d'être un *desterrado* (déraciné), il se sentait plutôt un *trans-terrado* (transplanté), en se référant à un terme inventé par le philosophe José Gaos (1900-1969), avec lequel Halffter partageait son destin d'exilé au Mexique⁵. Cela était certainement dû en partie au fait qu'Halffter – bien que musicien autodidacte – s'était intégré étonnamment vite dans la vie musicale mexicaine⁶. À l'automne 1940, il a fondé au Mexique la première compagnie de danse contemporaine et, à partir de 1941, il a enseigné l'analyse musicale jusqu'à sa retraite au *Conservatorio Nacional de Música*. Il a été cofondateur de la revue *Nuestra Música* (1946-1953), dont il est devenu le directeur, et de la première maison d'édition musicale au Mexique (1946), *Ediciones Mexicanas de Música A. C.*⁷, dont il assumé la présidence, puis la direction.

Parallèlement à toutes ses obligations professionnelles et tâches administratives, il s'est consacré sans relâche à la composition, son imagination créatrice connaissant un renouvellement dans les années 1950. En 1946, son collègue Jesús Bal y Gay, lui aussi exilé au Mexique, constatait : « du point de vue harmonique, à un certain moment, l'évolution du compositeur montre un caractère radical de conversion »⁸. Bal y Gay faisait ainsi allusion au changement stylistique accompli aux alentours de 1928 par Halffter : alors que ses premières œuvres étaient marquées par l'atonalité de Schoenberg, à la fin des années 1920, Halffter s'est tourné vers des modèles néoclassiques, suivant ainsi l'exemple de Manuel de Falla à partir du *Concerto* pour clavecin

der i societat, 67 (1999), pp. 118-126 ; réédition dans BALCELLS, José María et PÉREZ BOWIE, José Antonio (éds.), *El exilio cultural de la Guerra Civil (1936-1939)* (Aguilafuente, 16), Salamanca, Universidad de Salamanca, 2001, pp. 19-28. Rodolfo Halffter a obtenu la nationalité mexicaine quelques mois après son arrivée au Mexique.

4 Pour plus d'information, voir le chapitre III dans FAGEN, Patricia W., *Exiles and Citizens. Spanish Republicans in Mexico*, Austin/TX, University of Texas Press, 1973 ; version espagnole (traduction par Ana Zagury) *Transerrados y ciudadanos. Los republicanos españoles en México*, Mexico, Fondo de Cultura Económica, 1975, pp. 42-60.

5 HALFFTER, Rodolfo, « Discurso de ingreso », Discours d'investiture à l'Académie des Arts de Mexico (7 octobre 1969), p. 1 [accès en ligne, voir dans le chapitre Bibliographie].

6 Pour de plus amples informations sur l'intégration des musiciens espagnols exilés Rodolfo Halffter, Adolfo Salazar et Jesús Bal y Gay dans la vie musicale mexicaine, voir CARREDANO, Consuelo, « Un sendero sobre esta tierra roja. Miedo, censura, retornos. La experiencia vital de los músicos españoles antes y durante su exilio en México: tres estudios de caso », *Quintana*, 14 (2015), pp. 81-104.

7 Pour de plus amples informations sur l'histoire de cet éditeur, voir CARREDANO, Consuelo, *Ediciones Mexicanas de Música. Historia y catálogo*, Mexico, CENIDIM, 1994.

8 « La evolución del compositor, desde el punto de vista armónico, tiene en un cierto momento carácter radical de conversión » ; BAL Y GAY, Jesús, « Rodolfo Halffter », *Nuestra Música*, Mexico, 1/3 (juillet 1946), pp. 141-146 : 143 [cette traduction en français et toutes les suivantes sont de l'auteur du présent texte].

(1923-1926). Au cours de cette nouvelle période de création, son harmonie, basée sur les fondements de la tonalité, est devenue de plus en plus complexe grâce à l'application du concept de « superpositions » qu'il a emprunté à Falla⁹. Mais contrairement à la prédiction de Bal y Gay qu'il n'abandonnerait désormais « jamais » cette tendance néoclassique¹⁰, Halffter devait retourner à l'atonalité au sommet de sa carrière, convaincu que le « nationalisme folklorique [...] représente aujourd'hui une voie sans issue »¹¹. Ce retour s'est toutefois réalisé de manière « organisée », en assimilant la méthode de douze sons, après avoir expérimenté en 1950 « la surprise de découvrir les secrets de la composition sérielle "inventée" par Schoenberg en 1922 »¹². La première création d'Halffter placée sous le signe de la nouvelle méthode, *Tres hojas de álbum* pour piano op. 22, date de 1953. L'œuvre occupe une place significative dans l'historiographie musicale car elle est généralement considérée comme la première composition dodécaphonique du Mexique¹³.

9 Pour plus d'information sur l'approche harmonique d'Halffter, voir HARPER, Nancy Lee, « Rodolfo Halffter and the "Superposiciones" of Manuel de Falla: Twelve-Tone Applications of "Apparent Poly-Tonality" », *Ex Tempore*, 8/1 (été 1996), pp. 58-94.

10 « El joven atonalista, se convierte al neoclasicismo, una tendencia que ya no abandonará jamás. Por muchas que sean las audacias armónicas que se permita, se encontrará asido de ahora en adelante a las bases tonales de la música clásica » ; BAL Y GAY, Jesús, « Rodolfo Halffter », p. 143.

11 « El nacionalismo folklórico [...] representa hoy un callejón sin salida y que, por tanto, hay que buscar el "ser" nacional por caminos nuevos » ; HALFFTER, Rodolfo, lettre à Cristóbal HALFFTER (vers 1955), cité par IGLESIAS, Antonio, *Rodolfo Halffter (su obra para piano)*, Madrid, Editorial Alpuerto, 1979, p. 195.

12 « Así, en 1950, experimenté la sorpresa de descubrir los secretos de la composición serial, "inventada" por Schoenberg en 1922 » ; HALFFTER, Rodolfo [dans *Audiomúsica*, 1 août 1960], cité par IGLESIAS, Antonio. *Rodolfo Halffter (tema, nueve décadas y final)* (Memorias de la Música Española), Madrid, Fundación Banco Exterior, 1991, pp. 69-70. Vers 1920, Halffter l'autodidacte avait déjà « découvert » le traité d'harmonie de Schoenberg ; voir HALFFTER, Rodolfo, cité par IGLESIAS, Antonio. *Rodolfo Halffter (tema, nueve décadas y final)*, p. 40.

13 IGLESIAS, Antonio, *Rodolfo Halffter (tema, nueve décadas y final)*, p. 157. Cette assertion concernant la paternité d'Halffter de la méthode de douze sons au Mexique – à trouver également chez d'autres auteurs et qui n'a pas été réfutée jusqu'à aujourd'hui –, a été explicitement confirmée publiquement en 1969 par le compositeur mexicain Blas Galindo en présence d'Halffter : « Il [Halffter] a été le premier à pratiquer le système dodécaphonique au Mexique et à exprimer, théoriquement et pratiquement, les avantages que l'on peut obtenir avec ce procédé de composition » [El fue el primero en practicar el sistema dodecafonico en México y en expresar, teórica y prácticamente, las ventajas que se pueden obtener con dicho procedimiento de composición] ; GALINDO, Blas, « Discurso de Bienvenida al Maestro Rodolfo Halffter [à l'Académie des Arts de Mexico, le 7 octobre 1969] », dans RUIZ ORTIZ, Xochiquetzal (éd.), *Blas Galindo. Biografía, antología de textos y catálogo*, Mexico, CENIDIM, 1994. Il est toutefois remarquable que Carlos Chávez, proche collaborateur d'Halffter et connaisseur de sa musique depuis les années 1940, ne l'ait pas mentionné dans son article de 1954 sur la musique dodécaphonique au Mexique ; voir CHÁVEZ, Carlos, « El dodecafonismo en México », *Memoria de*

Pendant les vingt-cinq années suivantes, la méthode de douze sons allait marquer la musique d'Halffter.

À la différence des travaux atonaux de sa jeunesse, dans la plupart de ses œuvres tardives – dont une grande partie est dodécaphonique –, Halffter cherchait à concilier les procédés sériels de Schoenberg avec ses racines musicales hispaniques, comme il le confirme vers 1955 dans une lettre à son neveu Cristóbal Halffter (1930-2021), également compositeur : « dans mes œuvres sérielles, je m'efforce de conserver vivant " l'esprit " espagnol »¹⁴. Il définit ce dernier, selon ses propres mots rapportés par Antonio Iglesias, par « un rythme vigoureux, une mélodie clairement conçue, une forme concise et une facture transparente »¹⁵.

Dans son discours d'investiture à l'Académie des Arts de Mexico, le 7 octobre 1969, Halffter a résumé son parcours artistique qui l'avait conduit à faire une synthèse de ces deux courants esthétiques : le nationalisme espagnol et le sérialisme germanique, tous deux représentatifs de ses propres origines¹⁶ :

« Je suis arrivé au Mexique à la moitié de ma carrière de compositeur. Au Mexique, avant que ne commence la dernière phase du soir de ma vie, j'ai mûri en tant qu'artiste. C'est là que j'ai composé la partie substantielle de mon œuvre [...]. Au Mexique, mon style a évolué : en perdant son adiosité pittoresque, mon espagnolisme a été réduit à ses traits traditionnels essentiels.

Au Mexique, en tant que compositeur, j'ai parcouru le long chemin qui commence avec les *Onze bagatelles pour piano* [1949], basées sur les principes de la polytonalité, et se termine avec la *3^e sonate pour piano* [1967], dans laquelle je prétends avoir latinisé le dodécaphonisme, dont l'origine est d'Europe centrale »¹⁷.

El Colegio Nacional, 3/9 (1954), pp. 69-73.

14 « En mis obras seriales, trato de conservar vivo el "espíritu" español » ; HALFFTER, Rodolfo, cité par IGLESIAS, Antonio, *Rodolfo Halffter (su obra para piano)*, p. 195.

15 « En alguna otra ocasión el propio compositor se atrevería a definir en cortas palabras lo que para él era el "espíritu español": ritmo vigoroso, melodía claramente perfilada, forma concisa y factura transparente » ; IGLESIAS, Antonio, *Rodolfo Halffter (tema, nueve décadas y final)*, p. 133.

16 Il faut rappeler qu'Halffter était l'aîné de six enfants nés d'un père allemand et d'une mère catalane.

17 « A México llegué el mediodía de mi carrera de compositor. En México, antes de que se iniciara la última fase de la tarde de mi vida, he madurado como artista. Aquí he compuesto la parte sustancial de mi obra [...]. En México mi estilo ha evolucionado: mi españolismo, al perder su adiosidad pintoresca, ha quedado reducido a sus esenciales rasgos tradicionales. [...] En México, como compositor he recorrido el largo camino que arranca de las *Once bagatelas para piano*, basadas en los principios de la politonalidad y que termina en la *Tercera Sonata para piano*, en la que pretendo haber latinizado la dodecafonia, cuyo origen es centroeuropeo » ; HALFFTER, Rodolfo, « Discurso de ingreso », p. 7 [les parties du texte en italiques sont mises

Cette « latinisation du dodécaphonisme », principal moyen de personnaliser son style de composition dans le but de se libérer des contraintes de la méthode orthodoxe schoenbergienne, caractérise également *Diferencias* pour orchestre op. 33, qui a été composé trois ans après la 3^e sonate. Dans *Diferencias*, une œuvre en un seul mouvement, Halffter avait l'intention, selon le témoignage de Leopoldo Hontañón lors de la première européenne, « de concilier les univers sonores d'Arnold Schoenberg et de Manuel de Falla »¹⁸, deux musiciens qui le compositeur considérait comme « ses maîtres », ainsi que l'atteste Iglesias dans sa biographie sur Halffter¹⁹.

La présente étude de *Diferencias* a pour but de vérifier, dans les douze sections de la composition, la fonction des techniques et des procédés musicaux utilisés par Halffter pour parvenir à cette synthèse stylistique qu'il recherchait entre la modernité germanique et la tradition espagnole : on examinera, d'une part, le traitement tant harmonique que mélodique de la série de douze sons et, d'autre part, on explorera les approches métriques et rythmiques d'inspiration populaire, ainsi que la mise en œuvre du principe de variation selon d'anciens modèles hispaniques du genre qui a donné son nom à l'opus 33.

2. GENÈSE DE *DIFERENCIAS* POUR ORCHESTRE OP. 33

Halffter a composé *Diferencias* à l'âge de soixante-dix ans dans une période de deux mois seulement, en juillet et août 1970, pour répondre à une commande de l'Académie des Arts de Mexico qui l'avait admis comme membre à vie l'année précédente. L'œuvre est dédiée au Enrique Franco (1920-2009), critique musical espagnol du journal madrilène *Arriba* et « halftérienne à souhait et une excellente amie », selon Iglesias²⁰. La création a eu lieu au *Teatro Hidalgo* de Mexico le 13 septembre 1970 avec l'*Orquesta Sinfónica Nacional* mexicain sous la direction de Carlos Chávez. Un mois plus tard, le 11 octobre, se déroulait la première européenne au *Teatro Real* de Madrid avec l'*Orquesta y Coro de Radio Televisión Española* sous la direction d'Odón Alonso lors du concert de clôture du *III Festival de Música de América y España*²¹ qui

en évidence dans la publication originale].

18 HALFFTER, Rodolfo, cité par HONTAÑÓN, Leopoldo, « Tercer festival de música de España y América », *ABC*, Madrid (15 octobre 1970), pp. 81-82 : 82.

19 IGLESIAS, Antonio, *Rodolfo Halffter (tema, nueve décadas y final)*, p. 44.

20 « Enrique Franco, halftériano a ultranza y excelente amigo [...] » ; IGLESIAS, Antonio, *Rodolfo Halffter (tema, nueve décadas y final)*, p. 195.

21 L'enregistrement de la première européenne de *Diferencias* à Madrid est disponible auprès de la *Biblioteca Digital AECID* (je remercie Germán Gan Quesada pour cette information) [accès en ligne, voir dans le chapitre Discographie].

a été conçu comme hommage aux « trois Halffter » : les frères Rodolfo et Ernesto (1905-1989) et leur neveu Cristóbal.

La première édition de *Diferencias* date de 1972 (Mexico, Publicaciones de la Academia de Artes)²² et a été suivie d'une deuxième version révisée en 1985²³ (Mexico, Ediciones Mexicanas de Música, A. C.), qui présente quelques différences radicales par rapport à la publication précédente. En dehors des modifications de contenu musical (qui ne seront abordées ci-dessous que dans certains cas particuliers), ce qui frappe d'abord est la divergence visuelle entre les deux versions, car si la première édition (1972) se caractérise par l'omission des voix en pause au moyen d'espaces laissés vides, la version révisée (1985) revient quant à elle à la notation traditionnelle. Cette dernière remplace l'indication antérieure des numéros de mesures par la subdivision du texte musical à l'aide de lettres majuscules. La présente analyse se fonde sur l'édition révisée de 1985, car elle représente le stade définitif de l'œuvre, reflétant les intentions les plus récentes du compositeur peu avant sa mort en matière de lisibilité et d'intelligibilité.

On connaît quelques-unes des intentions d'Halffter lors de la composition de *Diferencias* grâce à ses déclarations écrites sur la structure formelle et sur certains procédés concernant l'organisation du matériau sonore utilisant la technique des douze sons, éclaircissements qui sont reproduits ci-après pour la première fois en français, puis commentés :

« Mes *Diferencias para orquesta* ont été composées durant les mois de juillet et d'août 1970, à la demande de l'Académie des Arts de Mexico, à laquelle j'appartiens depuis 1969 en tant que membre à part entière et à vie.

Cette œuvre se compose de douze sections, toutes fondées sur une seule série d'intervalles ordonnée de telle sorte que les hexacordes opposés de la série basique et de son renversement sont interchangeableables, à condition que ce dernier soit situé à distance de tierce mineure supérieure. De telles possibilités de permutation sont légitimes car elles ne violent pas la loi fondamentale du dodécaphonisme : l'utilisation permanente du total chromatique.

En raison de la disposition particulière de la succession d'intervalles, la série utilisée dans mes *Diferencias* contient des accords consonants. En outre, certaines sections – entre autres l'avant-dernière – sont caractérisées par l'en-

22 Les enregistrements de *Diferencias* tant de la première européenne du 11 octobre 1970 (voir la note de bas de page précédente) comme du concert du 22 mai 1971 à Washington/D. C. avec le *National Symphony Orchestra* sous la direction d'Izler Solomon à l'occasion du *V Festival Interamericano de Música* sont basés sur la partition de la première édition de l'ouvrage, de 1972.

23 On trouve l'enregistrement de la version révisée de *Diferencias*, de 1985, dans la collection «Tributo a Rodolfo Halffter», qui a été réalisé dans la *Sala Ollin Yoliztli* de Mexico en janvier 1997 avec la *Filarmonía de la Ciudad de México* sous la direction de Fernando Lozano et pour le compte du Ministère de la Culture espagnol et de l'Ambassade d'Espagne en Mexique (CD, Mexico, Prodisc, 1998, série «Clásicos Mexicanos»; je remercie Germán Gan Quesada pour cette information).

chaînement *impressionniste* de plusieurs accords de sixte consonants, résultant de la superposition linéaire, degré par degré, de trois transpositions de la série de base, convenablement séparées les unes des autres. C'est une sorte de revivification du *faux-bourdon* médiéval.

À l'exception de la deuxième [section] – qui, pour obtenir l'équilibre interne souhaité, est répétée au centre de l'œuvre –, chacune des sections n'apparaît qu'une seule fois et présente un traitement différent de la série, ainsi qu'une pulsation rythmique qui lui est propre. Chaque section a donc une physionomie unique. Cela justifie le titre choisi, *Diferencias*, dénomination adoptée au XVI^e siècle par les compositeurs espagnols de vihuela et d'orgue pour désigner les variations sur un thème donné. Le thème de mes *Diferencias* est, bien sûr, la série choisie et, en outre, l'utilisation répétée de certaines unités motiviques et d'une certaine formation accordique »²⁴.

3. CONCEPTION ET EXPLOITATION DE LA SÉRIE DE DOUZE SONS DANS *DIFERENCIAS*

L'organisation des douze sons de la gamme chromatique qui définit la série de *Diferencias* (voir O dans la Fig. 1)²⁵ obéit à la procédure utilisée générale-

24 « Mis *Diferencias para orquesta* fueron compuestas durante los meses de julio y agosto de 1970, por encargo de la Academia de Artes, de México, a la que pertenezco, desde 1969, como miembro de número y vitalicio. Esta obra está integrada por doce secciones, todas ellas cimentadas sobre una sola serie interválica, ordenada ésta de manera que son intercambiables los hexacordes [*sic*] opuestos de la serie básica y de su inversión, siempre que esta última se halle situada a la distancia de una tercera menor superior. Tales posibilidades de permutación son legítimas, puesto que no violan la ley fundamental de la dodecafonia: el empleo permanente del total cromático. Debido a la peculiar disposición de la sucesión interválica, la serie utilizada en mis *Diferencias* contiene acordes consonantes. Por añadidura, determinadas secciones –entre otras, la penúltima– se caracterizan por el encadenamiento *impresionista* de varios acordes de sexta consonantes, obtenidos éstos como resultado de la superposición lineal, grado a grado, de tres transposiciones de la serie básica, separadas entre sí en forma conveniente. Trátase de una especie de revivificación del *fauxbourdon* medieval. Salvo la segunda [sección] –que, para obtener el deseado equilibrio interno, se repite en el centro de la obra–, cada una de las secciones aparece una sola vez y muestra un tratamiento distinto de la serie, así como una pulsación rítmica propia. Cada sección, pues, ostenta una fisonomía inconfundible. Ello justifica el título elegido de *Diferencias*, denominación adoptada en el siglo XVI por los compositores españoles de vihuela y órgano, para designar las variaciones sobre un tema dado. El tema de mis *Diferencias* es, por supuesto, la serie elegida y, además, el uso reiterado de ciertas unidades motivicas y de cierta formación acórdica » ; HALFFTER, Rodolfo, « *Diferencias para orquesta* », dans RUIZ ORTIZ, Xochiquetzal (éd.), *Rodolfo Halffter. Antología, introducción y catálogos*, Mexico, CENIDIM, 1990, pp. 245-246 [les parties du texte en italiques sont mises en évidence dans la publication originale].

25 Dans ce qui suit, nous appliquons les abréviations d'origine espagnole qu'Halffter utilisait pour élaborer, par exemple, les tableaux des séries de ses opus 22 et opus 36 : O = série originale ; OR = récurrence de la série originale ; I [*inversión*] = renversement de la série originale ; IR = récurrence du renversement. Voir les reproductions des autographes dans IGLESIAS,

ment par Schoenberg dans ses œuvres dodécaphoniques, appelée « *combinatoriality* » par Milton Babbitt (1955)²⁶, dans laquelle les hexacordes opposés de la série et d'un renversement transposé de celle-ci se correspondent au niveau du matériau sonore. Comme Schoenberg lui-même l'expliquait en 1950 dans une lettre à Josef Rufer, « cela présente l'avantage de pouvoir accompagner des parties mélodiques constituées des six premiers sons par des harmonies des six sons suivants, sans obtenir de doublures »²⁷. À cet effet, Schoenberg cherchait à assurer « que le renversement des six premiers sons génère les six sons restants une quinte plus bas »²⁸. L'application pratique de ce procédé peut être démontrée par exemple au début de la *Suite* pour septuor op. 29 (1925/1926) de Schoenberg au moyen de la texture polyphonique à trois voix des mesures 5 et 6 (« *grazioso* »), dans lesquelles – séparément pour les hexacordes respectifs – le violon déroule la série originale (O), étiquetée comme voix principale (*H* = « *Hauptstimme* »), qui est accompagnée par l'alto et le violoncelle (*pizzicato*), respectivement, en utilisant les renversements transposés à la quinte tant inférieure (I^{-7}) que supérieure (I^7)²⁹. En revanche, Halffter, selon ses propres déclarations³⁰, choisit, dans *Diferencias*, de transposer la série à une tierce mineure supérieure pour obtenir le même effet de complémentarité (comparer les Fig. 1 et 2 : O et I^3). Par ailleurs – également sans tenir compte de l'ordre des six sons –, il y a un réseau d'analogies entre les deux hexacordes de la série et certaines de ses transpositions ou de

Antonio, *Rodolfo Halffter (su obra para piano)*, p. 192bis [op. 22], et IGLESIAS, Antonio, *Rodolfo Halffter (tema, nueve décadas y final)*, p. 481 [op. 36].

26 Voir BABBITT, Milton, « Some Aspects of Twelve-Tone Composition 1955 », dans PELES, Stephen et al. (éds.), *The Collected Essays of Milton Babbitt*, Princeton/NJ, Princeton University Press, 2003, pp. 38-47.

27 « Das hat den Vorteil, daß man Melodieteile aus den ersten sechs Tönen durch Harmonien aus den zweiten sechs Tönen begleiten kann, ohne Verdopplungen zu erhalten » ; SCHOENBERG, Arnold, lettre à Josef RUFER (8 avril 1950), cité par RUFER, Josef, *Die Komposition mit zwölf Tönen*, Kassel, Bärenreiter, seconde édition révisée, 1966, p. 89.

28 « Ich persönlich trachte die Reihe so zu halten, daß die Umkehrung der ersten sechs Töne, eine Quint tiefer die restlichen sechs Töne ergibt » ; SCHOENBERG, Arnold, cité par RUFER, Josef, *Die Komposition mit zwölf Tönen*, p. 89.

29 Les chiffres arabes en exposant indiquent la distance en demi-tons (supérieurs ou inférieurs, ces derniers étant marqués par le signe moins) par rapport à la série originale. Au regard du matériau sonore (sans considération d'ordre des six sons), les deux hexacordes d'O concordent avec ceux d' I^7 à la différence d' I^{-7} , dont le deuxième hexacorde correspond au premier hexacorde d'O et vice-versa. On peut consulter l'ébauche de la série originale et ses renversements transposés à la quinte (tant inférieure que supérieure) de la *Suite* op. 29 de Schoenberg dans les archives du *Arnold Schönberg Center* à Vienne (signature MS29.1183) ; accès [en ligne] <https://www.schoenberg.at/index.php/en/joomla-license-sp-1943310036/suite-op-29-1925-1926>.

30 Voir la citation ci-dessus d'Halffter sur *Diferencias* (note de bas de page 24).

son renversement comme ceux qui se trouvent à distance (supérieure) de tierce majeure (O^4), sixte mineure (O^8), seconde mineure (I^1), quarte juste (I^5) et sixte majeure (I^9), ainsi que ceux – avec les hexacordes opposés – à distance de triton (O^6) et de seconde majeure (O^2), septième mineure (O^{10}), quinte juste (I^7) et septième majeure (I^{11})³¹.

Les relations multiples entre douze des vingt-quatre formes de la série (sans compter les récurrences OR et IR)³² résultent d'une autre particularité de la série, car la configuration d'intervalles dans les deux hexacordes, classés par gamme ascendante (O : *sol-sol#-si-do-mib-mi* / *do#-ré-fa-fa#-la-sib*), correspond, selon la définition de Babbitt, au cinquième d'un total de six « *all-combinatorial source sets* »³³ possibles, où le demi-ton alterne avec la tierce mineure (13131)³⁴. La même combinaison a déjà été utilisée auparavant par Schoenberg dans la *Suite* op. 29 et dans l'*Ode to Napoleon Buonaparte* op. 41 (1942), de même que par Anton von Webern dans le *Konzert* pour neuf instruments op. 24 (1934), ainsi que par Halffter plus tard dans *Homenaje a Arturo Rubinstein* pour piano op. 36 (1973) et dans *Escolio* pour piano op. 43 (1980). La concordance entre les tricordes³⁵ quant à leurs deux intervalles (seconde et tierce mineures) permet de les traiter séparément comme des unités indépendantes, de même que les hexacordes. Effectivement, les séquences de trois sons occupent dans *Diferencias* une position significative, toutefois moins en tant que motifs mélodiques (souvent sans tenir compte de l'ordre

31 Comparer les lignes marquées dans les Fig. 1 et 2.

32 Les formes récurrentes de la série (OR et IR) ne jouent qu'un rôle mineur dans *Diferencias*, d'une part en raison des analogies concernant le matériau sonore des tricordes et, d'autre part, à cause de la symétrie en miroir du premier hexacorde qui présente – dans le vocabulaire d'Olivier Messiaen appliqué au rythme – un ordre d'intervalles « non rétrogradable », la quarte centrale étant encadrée par une tierce majeure et une tierce mineure ; voir MESSIAEN, Olivier, « Chapitre V. Rythmes non rétrogradables », *Technique de mon langage musical*, vol. 1, Paris, Alphonse Leduc, 1944, pp. 12-13.

33 Le terme « *all-combinatorial source set* » fait référence à l'interchangeabilité des hexacordes de certaines formes d'une série dodécaphonique en ce qui concerne les agrégats constitués par les six sons de chaque hexacorde ; voir BABBITT, Milton, « Some Aspects of Twelve-Tone Composition 1955 », p. 42.

34 Les hexacordes de ces « *all-combinatorial* » séries, classés par gammes, présentent la soi-disant *prime forme* (0, 1, 4, 5, 8, 9) en ce qui concerne la distance des intervalles à partir du premier son. La séquence de trois sons composée d'un demi-ton et d'une tierce mineure est souvent utilisée par Halffter dans sa musique polytonale, en formant des accords dissonants ; voir HARPER, Nancy Lee, *The Piano Sonatas of Rodolfo Halffter: Transformation or New Techniques?* Thèse de doctorat (Doctor of Arts), Denton/Texas, North Texas State University, 1985 p. 30.

35 Le mot « tricorde » a été repris de Milton Babbitt pour déterminer une séquence de trois sons consécutifs dans une série dodécaphonique, par analogie avec l'utilisation des termes tétracorde et hexacorde ; BABBITT, Milton, « Some Aspects of Twelve-Tone Composition 1955 », p. 43.

au sein de la série) qu'en tant qu'accords dissonants, qui sont interprétables comme le résultat d'une superposition de deux tierces, mineure et majeure respectivement, produisant une friction de demi-ton. Inversés ou utilisés en position large, ces accords dérivés des tricordes présentent des dissonances de septième majeure ou neuvième mineure qui évoquent des acciatures typiques de la tradition espagnole depuis Domenico Scarlatti³⁶. En revanche, les triades consonantes mises en avant par Halffter³⁷, qui peuvent également être formées à partir de la série³⁸, ont une importance relativement limitée dans l'œuvre.

L'identification de la série originale est entravée par le manque d'accès aux éventuelles ébauches d'études. L'affirmation d'Halffter selon laquelle « la série sélectionnée » dans *Diferencias* pour générer des variations est « le thème » lui-même suggère un traitement de préférence mélodique du matériau sonore. Mais ce n'est pas le cas. Faisant suite à l'ouverture homophonique de la pièce, les violons présentent à la mesure 23, pour la première fois, une fugace séquence mélodique de six notes (*sol#-mi-sol#-do-mib-si*), dont le renversement, transposé à la tierce majeure inférieure, s'étend à onze sons des mesures 39 à 42 (*mi-sol#-fa-do-la-do# / ré-sib-si#-re#-fa#* ; voir l'Ex. 4a), la mélodie des premiers violons étant poursuivie par les violons seconds après six notes. Cette mélodie fractionnée est considérée par Agustín Charles comme la série originale de douze sons de *Diferencias* – bien qu'incomplète par l'absence du douzième son (*sol*) – dans son livre sur la musique dodécaphonique

36 Selon Kirkpatrick, dans Scarlatti les acciatures « véritables » ne sont jamais indiquées comme signes ; ce sont toujours des figures harmoniques, et non des figures mélodiques ; KIRKPATRICK, Ralph, *Domenico Scarlatti* [1953], Princeton/NJ, Princeton University Press, édition révisée 1983, pp. 395-396. Pour plus d'informations sur le « Retour à Scarlatti » dans la musique espagnole contemporaine, voir GARCÍA GUTIÉRREZ, Emma Virginia, *El retorno a Domenico Scarlatti: una mirada al pasado desde la música española (1880-1939)*, Thèse de doctorat, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2016. Il faut rappeler qu'Halffter et ses collègues madrilènes de la dite *Generación del 27* considéraient Domenico Scarlatti, Antonio Soler et Manuel de Falla comme leurs « principaux maîtres de la composition » ; HALFFTER, Rodolfo, cité par IGLESIAS, Antonio, *Rodolfo Halffter (tema, nueve décadas y final)*, p. 415 ; voir aussi les pp. 44-45.

37 Voir la citation ci-dessus d'Halffter sur *Diferencias* (note de bas de page 24).

38 Les intervalles de la série de douze sons de *Diferencias* sont les suivants (voir la Fig. 1) : trois secondes mineures, trois tierces mineures, quatre tierces majeures et une quinte juste. Sur la base de cette configuration – indépendamment de l'ordre des notes et de leurs variantes enharmoniques –, six triades consonantes (plus leurs variantes enharmoniques) peuvent être formées à partir du matériau sonore de chaque hexacorde d'une seule forme de la série : trois triades mineures et trois triades majeures, situées à une distance de tierce majeure ; en outre, les quatre triades augmentées complémentaires peuvent être extrapolées de la série entière, deux dans chaque hexacorde.

| O → | Série originale et ses transpositions | | | | | | | | | | | | ← OR |
|--------------------|---------------------------------------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------------------|
| Num. | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 12 | Num. |
| O | sol | si | sol# | mi♭ | do | mi | fa | do# | ré | fa# | la | sib | OR |
| O ¹ | sol# | do | la | mi | do# | fa | fa# | ré | mi♭ | sol | sib | si | OR ¹ |
| O ² | la | do# | sib | fa | ré | fa# | sol | ré# | mi | sol# | si | do | OR ² |
| O ³ | sib | ré | si | fa# | mi♭ | sol | sol# | mi | fa | la | do | do# | OR ³ |
| O ⁴ | si | ré# | do | sol | mi | sol# | la | fa | fa# | sib | do# | ré | OR ⁴ |
| O ⁵ | do | mi | do# | sol# | fa | la | sib | fa# | sol | si | ré | ré# | OR ⁵ |
| O ⁶ | do# | fa | ré | la | fa# | sib | si | sol | sol# | do | ré# | mi | OR ⁶ |
| O ^{7/5} | ré | fa# | ré# | sib | sol | si | do | sol# | la | do# | mi | fa | OR ⁷ |
| O ^{8/4} | ré# | sol | mi | si | sol# | do | do# | la | sib | ré | fa | fa# | OR ⁸ |
| O ^{9/3} | mi | sol# | fa | do | la | do# | ré | sib | si | ré# | fa# | sol | OR ⁹ |
| O ^{10/-2} | fa | la | fa# | do# | sib | ré | ré# | si | do | mi | sol | sol# | OR ¹⁰ |
| O ^{11/-1} | fa# | sib | sol | ré | si | ré# | mi | do | do# | fa | sol# | la | OR ¹¹ |

Fig. 1. *Diferencias* (tableau de la série). Rodolfo Halffter

et sérielle en Espagne (2005)³⁹. En supposant que l'œuvre d'Halffter commence et se termine avec des sons de la série originale, nous proposons les tableaux sériels suivants (voir les Fig. 1 et 2), partant des tricordes *sol-si-sol#* et *mi♭-do-mi*, qui inaugurent l'opus 33 d'Halffter convertis en deux accords qui alternent.

3. 1. La forme de *Diferencias*

La construction de *Diferencias* se fonde sur les principes de juxtaposition et de répétition tant littérale que modifiée. La distinction des douze sections principales mentionnées par Halffter⁴⁰ est rendue difficile à cause de la diversité des événements musicaux et de l'expansion de plusieurs parties (voir la Fig. 4). Les principaux critères pour déterminer les sections sont les indications de tempo ainsi que les points d'orgue (∩) et les silences qui exercent la fonction de césures. En outre, des changements de texture et d'instrumenta-

39 Voir CHARLES, Agustín, *Dodecafonismo y serialismo en España. Compositores y obras*, Valencia, Rivera Editores, 2005, p. 125.

40 Voir la citation ci-dessus d'Halffter sur *Diferencias* (note de bas de page 24).

| I → | Renversement de la série originale et ses transpositions | | | | | | | | | | | | ← IR |
|-------------------|--|--------------|--------------|--------------|--------------|--------------|--------------|--------------|--------------|--------------|--------------|--------------|------------------|
| Num. | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 12 | Num. |
| I | sol | mi \flat | fa \sharp | si | ré | si \flat | la | do \sharp | do | sol \sharp | fa | mi | IR |
| I ¹ | sol \sharp | mi | sol | do | mi \flat | si | si \flat | ré | do \sharp | la | fa \sharp | fa | IR ¹ |
| I ² | la | fa | sol \sharp | do \sharp | mi | do | si | mi \flat | ré | si \flat | sol | fa \sharp | IR ² |
| I ³ | si \flat | fa \sharp | la | ré | fa | do \sharp | do | mi | mi \flat | si | sol \sharp | sol | IR ³ |
| I ⁴ | si | sol | si \flat | ré \sharp | fa \sharp | ré | do \sharp | fa | mi | do | la | sol \sharp | IR ⁴ |
| I ⁵ | do | sol \sharp | si | mi | sol | ré \sharp | ré | fa \sharp | fa | do \sharp | si \flat | la | IR ⁵ |
| I ⁶ | do \sharp | la | do | fa | sol \sharp | mi | mi \flat | sol | fa \sharp | ré | si | si \flat | IR ⁶ |
| I ^{7/5} | ré | si \flat | do \sharp | fa \sharp | la | fa | mi | sol \sharp | sol | ré \sharp | do | si | IR ⁷ |
| I ^{8/4} | ré \sharp | si | ré | sol | si \flat | fa \sharp | fa | la | sol \sharp | mi | do \sharp | do | IR ⁸ |
| I ^{9/3} | mi | do | ré \sharp | sol \sharp | si | sol | fa \sharp | la \sharp | la | fa | ré | do \sharp | IR ⁹ |
| I ^{10/2} | fa | do \sharp | mi | la | do | sol \sharp | sol | si | si \flat | fa \sharp | ré \sharp | ré | IR ¹⁰ |
| I ^{11/1} | fa \sharp | ré | fa | si \flat | do \sharp | la | sol \sharp | do | si | sol | mi | ré \sharp | IR ¹¹ |

Fig. 2. *Diferencias* (tableau du renversement). Rodolfo Halffter

tion⁴¹ permettent aussi de structurer l'ouvrage, en créant des contrastes immédiatement compréhensibles. D'autre part, on observe des analogies entre certaines sections quant à l'agogique, la mesure et la texture qui, au sein de la diversité, contribuent à l'unité de la pièce (comparer les sections I et III, II et IV, III et VII, VI et VIII). L'analogie la plus frappante est certainement la conformité totale entre les sections II (mes. 39-107) et IX (mes. 277-345) par la répétition intégrale de cette première partie. Justifiée par Halffter par son désir « d'équilibrer » la structure intérieure, cette récapitulation est tout à fait surprenante compte tenu de la préoccupation du compositeur d'éviter des itérations littérales, conformément à l'idée de variation qui régit la pièce.

41 L'orchestre de *Diferencias* (selon les deux éditions, de 1972 et révisée de 1985) se compose des instruments suivants (pour éviter des ambiguïtés concernant les termes, spécialement en ce qui concerne les instruments à percussions, nous reprenons, dans cette énumération, les désignations originales en italien) : 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti in si \flat , 2 fagotti, 4 corni in fa, 2 trombe in do, 2 tromboni, 1 tuba, timpani, triangolo, woodblock, claves, tamburo basco, cassa chiara con timbro, cassa chiara senza timbro, piatti, piatto, tamtam medio, tamtam profondo, gran cassa, campane tubolari, xilofono, pianoforte, archi. En raison de la complexité de l'instrumentation, le présent texte renonce à une étude détaillée de celle-ci, à laquelle il n'est fait référence que dans certains cas.

Selon le témoignage d'Halffter, la série dodécaphonique de *Diferencias* remplit aussi un rôle structurel à travers son traitement varié, sous son visage vertical ou horizontal (comme accords ou mélodie, respectivement) ou en combinant ces deux versions (comme mélodie accompagnée), comme il est d'usage depuis Schoenberg. Afin d'organiser la division interne d'une section, Halffter emploie fréquemment la « méthode complémentaire » : le matériau sonore du premier hexacorde de la série dodécaphonique (ou de son renversement) nourrit une sous-section complète, tandis que la partie suivante est constituée des six sons du deuxième. On peut vérifier ce principe dès le début de la pièce dont la section I constitue un exemple du traitement individuel tant des hexacordes que des tricordes. La première partie homophonique (mes. 1-28), de teintes sombres, s'ouvre sur les cordes en sourdine, hautbois et bassons (voir l'Ex. 1⁴²) qui, pendant douze mesures, alternent, avec un rythme lent, deux accords dissonants (de tierce mineure et septième majeure d'une part, de sixte mineure et septième majeure d'autre part) dérivés des tricordes du premier hexacorde de la série originale (O ; voir la Fig. 1), dont les premiers violons soulignent au moyen de nombreuses répétitions l'intervalle mélodique de tierce majeure descendante, *sol-mi^b*, qui sont les premières notes du renversement (I).

Ce n'est qu'à partir de la mesure 13 que le matériau sonore du deuxième hexacorde est introduit de la même manière, en formant également deux accords dissonants alternés. Après une césure explicite (point d'orgue et silence), la forme Lied ternaire de cette partie inaugurale est complétée par la récapitulation abrégée de la première partie (mes. 20-23).

Dans la version révisée de 1985, Halffter a effectué quelques modifications structurelles vers la fin de la composition par rapport à la version de 1972. En fait, dans l'avant-dernière section (XI), il a prolongé la récapitulation de la partie « *affettuoso* » de trois à six mesures (1972 : mes. 455-457 ; 1985 : mes. 440-445), tout en terminant le passage par une variante rythmique de la première partie (1985 : mes. 407-411). De même, la partie suivante à deux voix (« *giocoso* ») est allongée dans la version révisée en raison de modifications métriques et rythmiques, ce qui met en évidence, dans les quatre dernières mesures, l'intervalle de triton (*sol-do[#]*) entre le trombone I et les premiers violons (1972 : mes. 458-465 ; 1985 : mes. 446-457). Ensuite, la partie « *pomposo* », caractérisée dans la version de 1972 (mes. 466-497) par le changement irrégulier de mètre, mesure par mesure (3/4, 4/8, 2/8, 2/4, 4/4, 4/8, 2/8, 3/4, etc.), a été entièrement révisée dans la version ultérieure par l'abandon total des mesures en croches et par l'alternance, par tronçons, de mesures en noires tant binaires que ternaires (1985 : mes. 458-481).

42 Tous les exemples musicaux sont tirés de l'édition révisée de 1985 et publiés avec l'autorisation de Gonzalo Halffter et des Ediciones Mexicanas de Música, A. C., Mexico.

Tranquillo ♩ = 88

Oboi
Fagotti
Gran Cassa
Pianoforte
Violini I
Violini II
Violenze
Violoncelli
Contrabassi

Tranquillo ♩ = 88

Ex. 1. *Diferencias* (section I), mes. 1-6. Rodolfo Halffter

La fin de l'œuvre dans la version révisée diffère de la première édition par l'ajout de sept mesures à la fin (1985 : mes. 496-502), où un unisson à plusieurs voix des cordes, soutenu par les trombones deux mesures plus tard, répète deux fois la succession tétracordique *sib-la-fa-ré*, provenant du premier hexacorde de la récurrence de la série originale (OR : num. 12, 11, 7, 9). Un accord parfait arpégé de *ré* mineur est alors suggéré, précédé d'une sixte mineure, dont la note fondamentale *ré*, répétée plusieurs fois, termine l'œuvre. En revanche, la version antérieure de 1972 prend fin avec un silence, car, après que le *cluster* de piano et le roulement de tambour se sont progressivement éteints (« *perdendosi* »), le chef d'orchestre doit tenir la baguette vers le haut encore huit secondes environ pendant le soupir final avec point d'orgue⁴³.

43 La partition indique « Antes de marcar el final de la obra, el director de orquesta, en este

3. 2. L'harmonie

L'écriture de *Diferencias* est principalement axée sur la sonorité, ce qui signifie qu'Halffter a renoncé ici à ses procédés polyphoniques usuels, trait mis en relief un an auparavant par Blas Galindo dans son discours d'accueil à l'occasion de la nomination d'Halffter comme membre de l'Académie des Arts de Mexico⁴⁴. Une caractéristique remarquable de *Diferencias* est l'économie des moyens qui est conditionnée par la conception particulière de la série de douze sons en raison des analogies entre les quatre tricordes. En faisant un usage individuel des tricordes employés verticalement en termes d'accords dissonants alternés, comme on l'a montré ci-dessus avec l'exemple du début de la pièce (voir l'Ex. 1), Halffter s'est comporté de manière similaire à Webern dans le troisième mouvement du *Konzert* op. 24, qui s'articule – à la suite d'un passage d'ouverture mélodique (mes. 1-13) – autour d'accords de trois sons provenant des tricordes de la série dodécaphonique et de ses dérivations⁴⁵. Toutefois, dans *Diferencias*, à cause des nombreuses itérations, les accords ne progressent que lentement et ils sont fréquemment combinés avec des pédales harmoniques d'une ou deux notes.

Occasionnellement, les tétracordes de la série de douze sons peuvent s'individualiser aussi, comme c'est le cas dans la section VI où, après une césure (point d'orgue et silence), deux accords de septième superposés (cordes et piano) constituent un agrégat de huit notes qui est répété plusieurs fois (mes. 208-211 ; voir l'Ex. 2). Cet agrégat de tierces échelonnées doit être interprété comme une fusion verticalisée des tétracordes initiaux (num. 1 à 4), aussi bien du renversement (position haute) que de la transposition au triton de la série originale (position basse), respectivement, qui seront ensuite déployés mélodiquement un à un en position inverse, tout d'abord par les violoncelles (I : mes. 211-213), puis par les premiers violons (O⁶ : mes. 215-218).

calderón, mantendrá la batuta en alto durante ocho segundos aproximadamente » [Avant de marquer la fin de l'œuvre, le chef d'orchestre, durant ce point d'orgue, tiendra la baguette en l'air pendant environ huit secondes] ; voir l'édition de 1972, p. 82.

44 « Su escritura, en general, es contrapuntística y siempre clara y transparente. Halffter no es afecto a emplear acumulación de sonidos y a exagerados contrastes sonoros; no obstante esto, su música fluye, no es monótona y siempre encuentra el oyente novedad melódica, de timbre y de matiz en ella » [Son écriture, en général, est contrapuntique et toujours claire et transparente. Halffter n'aime pas utiliser l'accumulation de sons et les contrastes sonores exagérés ; néanmoins, sa musique coule, elle n'est pas monotone et l'auditeur y trouve toujours des nouveautés en matière de mélodie, de timbre et de nuance] ; GALINDO, Blas, « Discurso de bienvenida al maestro Rodolfo Halffter », p. 60.

45 Il convient de rappeler que, dans le *Konzert* op. 24 de Webern, l'ordre des intervalles de la série de douze sons est organisé de telle manière que les quatre tricordes forment une sorte de micro-série avec ses dérivations transposées, en présentant les rapports suivants: O (num. 1 à 3), IR (num. 4 à 6), OR (num. 7 à 9) et I (num. 10 à 12).

Ex. 2. *Diferencias* (section VI), mes. 208-211. Rodolfo Halffter

En général, dans *Diferencias*, les accords complexes sont utilisés avec parcimonie, formant parfois des blocs statiques afin d'arrêter momentanément la mobilité harmonique. Ainsi, dans la section X on trouve deux accords de six sons (mes. 381-386), appartenant à la récurrence de la série originale (OR : num. 12 à 5), dont une structure accordique fixe (*si \flat -la-fa \sharp -ré*), associée à l'alternance répétitive des tierces majeures harmoniques (*do-mi* et *reb-fa*), crée des tensions intervalliques de demi-tons. Certains agrégats ne s'expliquent pas par la série dodécaphonique, comme l'espèce de *cluster* répété qui clôt la section VI et se compose de deux triades augmentées (mes. 220-222)⁴⁶. Celles-ci se superposent à distance de tierce diminuée (cordes) et sont en outre encadrées (flûtes, bassons et piano) par deux quintes des registres extrêmes (*do* et *lab* enharmonique). La première édition de *Diferencias*, de 1972, s'achève par le total chromatique sous la forme d'un *cluster* du piano⁴⁷, tenu pendant

46 Les deux éditions de *Diferencias* comportent une erreur concernant le mètre de la mesure finale de la section VI en préservant la mesure antérieure à quatre temps au lieu de changer le mètre par une mesure à sept temps (1972 : mes. 223) et six temps (rév. 1985 : mes. 222), respectivement, en conformité avec les durées réelles.

47 Note dans la partition : « Cluster integrado por todas las teclas blancas y negras comprendidas entre las dos notas extremas indicadas, que deberá ser ejecutado con la palma de la mano izquierda » [Cluster constitué de toutes les touches noires et blanches comprises entre les deux notes extrêmes indiquées, à jouer avec la paume de la main gauche] ; voir p. 81 dans les deux éditions, celle de 1972 et celle, révisée, de 1985 (le soulignement renvoie aux éditions originales).

sept mesures (mes. 517-523), qui est combiné par moments avec un *glissando* des violoncelles, puis avec un accord dissonant de sept sons dérivant de la série originale (O : num. 1 à 6 et 10)⁴⁸.

Les triades majeures et mineures soulignées par Halffter⁴⁹ sont généralement utilisées dans un contexte dissonant. Les accords parfaits se trouvent avant tout dans les transitions et conclusions structurelles et ne sont généralement pas dérivés d'une forme particulière de la série dodécaphonique (pas plus que les séquences chromatiques occasionnelles). Cela est probablement dû au fait que, à certains moments de la composition, Halffter donne la priorité à la sonorité au détriment des procédés sériels. L'usage apparemment libre d'accords parfaits dans *Diferencias* diffère de l'approche systématique adoptée par Schoenberg dans la *Suite* op. 29, où deux ou trois triades majeures et mineures extraites d'un des hexacordes de la série sont superposées, créant des passages homophoniques fortement dissonants, destinés soit à créer un contraste stylistique avec la texture principalement polyphonique, soit à accompagner une mélodie générée par la série⁵⁰.

La première triade (majeure de *mi♭*) qui se manifeste dans *Diferencias* d'Halffter, est liée à une pédale grave de *si* naturel et marque un repos harmonique de quatre mesures (mes. 25-28 ; voir l'Ex. 3).

Une fonction similaire est remplie par la triade majeure de *la* à la fin de la section X, tenue pendant douze mesures à la manière d'une pédale harmonique (mes. 393-404). Entonné par les cors, cet accord consonant s'oppose, d'une part, aux trompettes à deux voix qui lancent la tierce majeure *lab-do* (mes. 393-394 et 400-401) et, d'autre part, aux instruments restants qui engendrent une tension très forte en y ajoutant les six sons du premier hexacorde d'O¹¹ (mes. 395-398 et 402-403). Ce sont à nouveau les cors qui, dans la section XII, avant le passage suivant en *cluster*, reproduisent pendant sept mesures un accord parfait d'*ut* majeur entouré chromatiquement par les violons (mes. 494-500) et rappelant par moments un accord de septième et neuvième de dominante.

48 Dans la version révisée de 1985, Halffter a réduit ce passage à cinq mesures (mes. 501-505) avant d'ajouter la nouvelle partie finale commentée ci-dessus.

49 Voir la citation ci-dessus d'Halffter sur *Diferencias* (note de bas de page 24).

50 La *Suite* op. 29 de Schoenberg s'ouvre avec une séquence de quatre accords différents de six sons chacun (mes. 1-3), résultant de la superposition de trois triades (dont deux sont majeures et une est mineure) exécutées séparément par le violoncelle, l'alto et le violon. Ces accords parfaits superposés sont propres au premier hexacorde de la série originale (O) et de différents renversements de celui-ci (*I*⁷, *I*⁷ et *I*), le matériau sonore d'O et d'*I*⁷ étant complémentaire. En même temps, le piano relie chaque accord à une figure ascendante rapide qui déploie des séquences mélodiques de six sons constituées par les hexacordes respectifs opposés (OR : num. 12 à 7 ; *I*⁷ : num. 7 à 12 ; *I*⁷ : num. 7 à 12 ; IR : num. 12 à 7).

Ex. 3. *Diferencias* (section I), mes. 25-28. Rodolfo Halffter

En règle générale, les tentatives d'« émancipation de la consonance » sont immédiatement contournées par des voix dissonantes, qui remettent aussi en question l'apparition occasionnelle de triades majeures et mineures. Ainsi, par exemple, dans la section II (mes. 63) une triade majeure de *la* répétée à l'octave (cette dernière étant atteinte par les violons et altos au moyen de *glissandi* à trois voix) est dénaturalisée par des figures chromatiques simultanées au trombone I (mes. 70, 71 et 73). De même, les deux apparitions d'un accord parfait de *mi*^b majeur, introduit par les premiers violons dans le registre aigu (*armonici*) vers la fin de la première partie (« *affettuoso* ») de la section XI (mes. 418 et 420), sont mises en cause par une sorte d'*ostinato* des notes *mi-fa* alternées par les basses, qui soutiennent l'harmonie de la section entière. À la distorsion chromatique des accords parfaits prend aussi part la mélodie dans la rencontre harmonique. On peut l'observer au début de la partie rapide (« *animato* ») de la section III, où la mélodie du trombone I (*solo*) et le bref motif itératif des trompettes s'opposent à l'accompagnement « tonal » en apparence des cordes et des bois (hautbois et bassons), constitué de deux accords triadiques alternés, de *mi* mineur et de *ré* majeur, ce dernier

$\text{♩} = 168$ ($\text{♩} = \text{♩}$ sempre), con spirito

Ex. 4a. *Diferencias* (section II), mes. 39-42. Rodolfo Halffter

avec une sixte mineure ajoutée (mes. 118-121), qui sont ensuite transposés à une tierce majeure (mes. 122-125).

3. 3. La mélodie

Dans *Diferencias*, Halffter renonce au son principe habituel d'une écriture linéaire ainsi qu'à l'élaboration de thèmes complexes qui sont remplacés par de brefs motifs fréquemment réitérés. Quant à l'utilisation horizontale de la série de douze sons, il convient de souligner que – comme chez Schoenberg ou Webern – Halffter tend aussi à faire usage d'hexacordes uniques et à ne pas respecter l'ordre des notes prédéterminé par la série. Il privilégie plutôt des intervalles individuels comme la tierce majeure, qui imprègne toute la pièce, à la fois ascendante et descendante, intervalle mélodique le plus important de *Diferencias*, qui ouvre les deux hexacordes de la série, tandis que la seconde mineure et la tierce mineure déterminent surtout la grande partie des événements harmoniques. Comparé au traitement harmonique, le trichorde individuel n'a aucune signification mélodique dans *Diferencias*, contrairement par exemple au *Konzert* op. 24 de Webern, dont tout le premier mouvement est essentiellement consacré à l'exploration motivique des qua-

$\text{♩} = 168$, con spirito

Fl.

Cl. in sib

Tr.

Trb.

I

VI

II

Vle.

Ex. 4b. *Diferencias* (section IV), mes. 138-141. Rodolfo Halffter

tre tricordes de la série, qui font partie de jeux contrapuntiques complexes entre les neuf instruments⁵¹.

L'épanouissement mélodique de la série complète de douze sons ne se produit qu'une seule fois au sein de *Diferencias* dans la section IV (mes. 138-141 ; voir l'Ex. 4b), en recourant néanmoins au renversement de la série transposée au triton (I^6) par analogie inversée à la section II (mes. 39-42 ; voir l'Ex. 4a) dans laquelle seulement onze des douze sons de la forme originale se déploient (O^9 : num. 1 à 11).

Effectivement, cette mélodie renversée (voir l'Ex. 4b) reprend le rythme de l'approche précédente mais se trouve modifiée au début de la deuxième phrase pour renoncer à la répétition du neuvième son, ce qui permet d'ajouter le douzième son à la fin sans effectuer de changements rythmiques (comparer les mes. 41 et 140). Jusque-là, la série, comprise comme une séquence mélodique prédéterminée, ne s'est manifestée qu'à deux occasions seule-

51 Contrairement au second mouvement du *Konzert* op. 24, dans lequel le compositeur a mis en évidence des unités de deux sons (diades), Webern a conservé dans le premier mouvement les particularités des quatre tricordes, qui apparaissent séparément avec des rythmes différents.

ment, les deux de manière incomplète à la suite du passage homophonique solennel qu'inaugure la section I. C'est le premier hexacorde du renversement (I¹) qui s'impose temporairement à la mesure 23 comme motif octavié, vivant et expressif grâce au triolet de croches, motif qui est déployé par les violons et le piano en *forte* et à l'unisson. Une variante de ce motif mélodique – également à l'unisson, mais inversé en ce qui concerne les intervalles et le rythme – sera reprise plus tard dans les sections III et VII. Toutes deux présentant certaines analogies, puisqu'elles commencent leur première partie calme (« *tranquillo* ») par la citation d'un hexacorde associé à un rythme anacrusique composé d'un triolet de croches suivi de noires : l'une (III) utilise les six premiers sons d'O¹ (mes. 107-199) et l'autre (VII) les six dernières notes d'O¹¹ (mes. 223-224), le matériau sonore de ces hexacordes étant identique. À la suite de cette première présentation partielle de la série renversée dans la section I, les basses *forte* assimilent une sorte de réponse plus calme (mes. 29-32), également fondée sur le premier hexacorde du renversement (I), qui est harmonisé par les six sons restants de la série⁵² à l'aide de deux accords correspondant aux premiers tricordes d'O¹.

Un exemple de la fragmentation mélodique de la série (O⁷), répartie entre deux voix non accompagnées, est la partie « *giocoso* » de la section XI (mes. 446-457), dans laquelle les premiers violons reposent sur *do* après l'anticipation des sons numéros 4 à 7, un moment que le trombone I utilise pour introduire un *ostinato* de trois croches avec les sons numéros 1 à 3. Après la répétition de cette séquence, les violons poursuivent la mélodie, entonnant les sons numéros 8 et 9, tandis que le trombone passe aux sons numéros 4 et 5. Cette ultime note est maintenue dans les quatre dernières mesures de ce passage ainsi que la note de clôture des violons (numéro 10), les deux produisant ensemble une dissonance de triton (*sol-do#*). Les derniers sons omis de la série (*mi* et *fa*) apparaissent au début de la sous-section suivante (« *pomposo* ») dans le *tutti* orchestral, où ils se manifestent superposés, formant une sorte de pédale double à distance de demi-ton qui joue le rôle d'un soutien harmonique présent tout au long de cette partie (mes. 458-481)⁵³. Sur cette pédale, les cuivres évoquent brièvement un faux-bourdon archaïsant en

52 Originellement, la note finale (*sib*) de cette séquence mélodique est maintenue jusqu'à la fin de la section I (édition de 1972). Dans la version révisée de 1985, cette pédale de basse est remplacée par un motif descendant de trois sons (*mi-do#-fa*) qui se complète avec l'accord dissonnant des cors (*sol#-la-do*) pour former le premier hexacorde de la série transposée (O¹). Cette intervention sonore s'ajoute aux modifications métriques effectuées par Halffter en 1985 dans la section I, comme nous l'avons commenté plus haut.

53 À l'occasion de son analyse d'*Escolio* pour piano op. 43 (1980) d'Halffter, N. L. Harper associe le demi-ton (tant ascendant que descendant) – sur lequel, selon ses observations, toute la pièce est basée – à la gamme phrygienne typique de la musique espagnole ; HARPER, Nancy Lee, « Rodolfo Halffter and the "Superposiciones" of Manuel de Falla ... », p. [6].

juxtaposant des accords de sixtes parallèles résultant de la superposition de trois transpositions de la série (O^2 , O^{10} , O^5) selon les hexacordes incomplets (num. 2 à 6, mes. 461-463 et 467-468 ; num. 7 à 8, mes. 472-474 et 478-479).

D'une manière similaire, dans la section VIII (« *semplice* », mes. 253-276) les violons avançant en parallèle déroulent la série renversée à trois voix (toutefois incomplète puisqu'elle omet le premier et le dernier sons), en

The musical score consists of two systems. The first system shows the beginning of the piece with a tempo marking of $J = 96$, *semplice*. The top staff is for Flute, Piano, Violin, and Cello, and the bottom staff is for Violin I. The key signature has one sharp (F#). The top staff starts with a piano (*p*) dynamic. The bottom staff has a *arco div. in 3* marking and a *p* dynamic. The second system continues the piece with various time signatures (4/4, 3/4, 2/4) and dynamics including *mf*, *p*, and *mf* (*mf*).

Ex. 5. *Diferencias* (section VIII), mes. 253-263. Rodolfo Halffter

créant, par des répétitions immédiates, de brefs éléments motiviques (num. 2 à 6, 7 à 9, 10 à 11) qui progressent sur une pédale de *sol* en noires paisibles (I, num. 1). L'utilisation simultanée de trois formes du renversement superposées à distance de tierce majeure et de quinte juste (I , I^4 , I^7) donne lieu à la création d'une mixture de triades majeures parallèles qui définit la sonorité de cette section et contribue à l'atmosphère « impressionniste », revendiquée par écrit par le compositeur⁵⁴ (voir l'Ex. 5).

Deux mixtures dissonantes répétées plusieurs fois, chacune formée de trois tricordes progressant en tierces majeures parallèles, caractérisent aussi la première partie de la section X (mes. 359-373). Ce retour temporaire à des esthétiques du passé manifeste l'intention d'Halffter de ne pas renoncer à ses libertés stylistiques dans le cadre de la méthode dodécaphonique.

Au début de la section XI (« *affettuoso* », mes. 405-415), on trouve le cas insolite d'une approche inverse, l'harmonie générant de nouveaux motifs mélodiques. Le premier tricorde de la série renversée (I^{10}) est introduit progressivement par les cordes graves et le piano (*fa*), puis, dans la mesure suivante, par le trombone I en sourdine (*do#-mi*) qui relie ces deux sons par un *glissando* rapide. Le même tricorde fournit en outre l'*ostinato* des basses de la septième majeure *mi-fa*, au-dessus duquel – comme s'est souvent le cas dans *Diferencias* – surgit un bloc homophonique chez les violons et les altos,

⁵⁴ Voir la citation ci-dessus d'Halffter sur *Diferencias* (note de bas de page 24).

composé de trois accords dissonants issus des tricordes restants de la série. Il est toutefois remarquable que la ligne mélodique générée par le mouvement harmonique soit exploitée et intensifiée de façon motivique en raison des rythmes changeants grâce aux multiples répétitions de la séquence accordique (violons I : num. 6, 9 et 12 ; violons II : num. 5, 8 et 10 ; altos : num. 4, 7 et 11).

La liaison et l'imbrication d'éléments mélodiques et harmoniques par l'horizontalisation ou la verticalisation de la série dodécaphonique est un procédé courant chez Schoenberg et son école, également utilisé par Halffter dans *Diferencias*, où l'on trouve plusieurs exemples. À la fin de la section III, l'accord formé par les deux trompettes et le trombone I du dernier tricorde de la série transposée (O¹ : num. 10 à 12, mes. 134) est déroulé mélodiquement à l'unisson par les violons, les altos et le piano dans la mesure suivante (*sib-sol-si♯-sib*), tandis que les cuivres passent à un autre accord tenu pendant les trois mesures finales (mes. 135-137), qui utilise l'avant-dernier tricorde (num. 7 à 9). De même, les deux accords superposés de septième sur *ré* (violoncelles et altos) et sur *sol* (violons I), qui initient la dernière partie de la section VI en formant un agrégat de huit sons répété pendant quatre mesures (mes. 208-211), sont ensuite déployés séparément par les altos (mes. 212-214) puis par les premiers violons (mes. 216-218), conformément aux tétracordes d'ouverture du renversement (I) et de la forme originale de la série transposée au triton (O⁶), respectivement.

Inversement, la verticalisation d'une séquence mélodique a lieu dans la partie lente (« *tranquillo* ») aussi bien de la section III (mes. 107-117) que de la section analogue VII (mes. 223-232), où une mélodie fragmentaire de six sons à l'unisson (III : flûte I et clarinette I ; VII : piano) – coïncidant avec le premier hexacorde d'O¹ (III) et le deuxième hexacorde d'O¹¹ (VII), respectivement – anticipe le matériau sonore (équivalent dans les deux cas) de deux accords, dérivés des tricordes correspondants, qui sont alternés entre les cordes (III) et le piano (VII). La voix supérieure de ces accords souligne l'intervalle de tierce majeure descendante (par enharmonie dans VII) en correspondance avec la section I (mes. 1-12 : *sol-mib* ; mes. 110-112 et 115-117 : *sol♯-mi* ; mes. 225-227 et 230-232 : *do-sol♯*). La partie rapide suivante (« *animato* ») complète les sons restants des hexacordes opposés, d'une part grâce à un motif mélodique (III, mes. 117-118) et, d'autre part, grâce à des accords dérivés des deux premiers tricordes (VII, mes. 232-239) qui s'unissent au quatrième tricorde causant des mouvements parallèles à trois voix à distance de triton (violons et bois) sur la pédale double *do-mi* (trombones). Dans le passage suivant de la section VII, le matériau sonore des deux hexacordes d'une même forme sérielle (I⁶) est combiné. Une séquence mélodique itérative, provenant du premier hexacorde (num. 1 à 5) et initiée par la note manquante auparavant

du total chromatique (*do*♯) – maintenant mise en relief par des octaves et de longues durées –, est accompagnée par deux accords alternés, issus des tri-cordes du deuxième hexacorde (mes. 240-245)⁵⁵.

Utilisée à des fins structurelles, la complémentarité de textures par rapport aux hexacordes est une caractéristique qui marque tout particulièrement le début de la section X. Après le déroulement mélodique du premier hexacorde de la série (*O*⁵ : num. 1 à 6) et sa transposition inférieure à une tierce majeure (*O*¹ : num. 1 à 5), présentée à l'unisson en trois variantes rythmiques par les violoncelles et contrebasses (mes. 346-354), les notes restantes de cette dernière (à l'exception du son final) apparaissent dans le *tutti* au sein de la partie homophonique suivante sur la pédale *fa* (num. 6), en formant deux accords alternés de tierce mineure et septième majeure (mes. 355-358). Ces deux textures s'associent ensuite en superposant les hexacordes concernés, dont une sorte de *cantus firmus* solennel (num. 1 à 6) des basses (tuba, bassons et contrebasses en *pizzicato*) est accompagné d'une mixture à trois voix (num. 7 à 12) qui avancent en tierces majeures (mes. 358-363). Toutefois, le mouvement contraire ultérieur des tierces majeures parallèles, exécuté dans la même section sur la pédale *mi*^b (bassons et violoncelles) par les violons qui progressent par intervalles de demi-tons, n'est pas explicable par la série de douze sons (mes. 387-392).

3. 4. Rythme et mesure

La comparaison des deux éditions de *Diferencias* de 1972 et de 1985 témoigne de l'intention générale d'Halffter, manifestée dans la version révisée ultérieure, d'atteindre une meilleure compréhension du texte musical de la part des interprètes et de faciliter l'exécution de la pièce, rendue difficile par le changement constant du mètre, qui est l'une des principales caractéristiques de la composition. Les interventions métriques commencent déjà dès les premières mesures et seront cruciales tout au long de la pièce. Alors que dans la section I de la version de 1972 le mètre changeait mesure par mesure (mes. 1-6 : 2/4, 3/4, 1/4, 2/4, 4/4, 1/4, etc.), dans la révision de 1985, le compositeur a décidé de fusionner plusieurs unités de temps binaires et ternaires (mes. 1-5 : 2/2 ; mes. 6 : 3/4 ; mes. 7-11 : 2/4). Les déplacements d'accents causés par ces corrections métriques se répercutent au début de *Diferencias* sur les figures rythmiques d'accompagnement (contrebasses, piano et grosse caisse) qui – originalement anacroustiques (1972) – deviennent désormais thétiques (rév. 1985). Parfois, Halffter a ajusté le contenu rythmique au mètre changé, comme dans la mesure 22 (1972 : 5/8 ; rév. 1985 : 2/4), en écourtant la pause

⁵⁵ Nous signalons une erreur d'édition évidente à la mesure 246 de la partition (tant de la version de 1972 que celle de 1985) où les flûtes indiquent *mi*♯, la note *sol*♯ étant correcte.

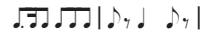
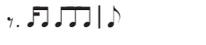
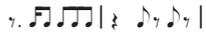
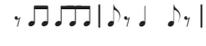
| | | | | | |
|-------------|---------|---|---|---------------|---|
| [I] mes. 23 | 3/4 |  | | | |
| | | ↓ | | ↓ | |
| mes. 39 | 6/8=3/4 |  | → | mes. 41/51 |  |
| mes. 43 | |  | → | mes. 45/53/61 |  |
| mes. 47/49 | |  | → | mes. 55/57 |  |
| mes. 59 | |  | | | |
| mes. 63 | |  | → | mes. 64 |  |
| mes. 65 | |  | → | mes. 66 |  |
| mes. 67/68 | 4/4 |  | | | |

Fig. 3. *Diferencias* (section II : variantes rythmiques). Rodolfo Halffter

entre les deux phrases (demi-soupir au lieu de soupir), ou vers la fin de la pièce dans la partie « brillante » de la section XI (1972 : mes. 439-449 ; rév. 1985 : mes. 429-434), en diminuant la durée de certaines notes (noires au lieu de blanches).

Dans la vaste palette de mètres appliqués par Halffter, on remarque l'utilisation fréquente de l'amalgame de mesures binaires et ternaires en fonction de l'accentuation rythmique – comme l'alternative métrique « 6/8 = 3/4 » dans les sections II, IV, V, IX et X de *Diferencias* (voir la Fig. 4 et les Ex. 4a et 4b) –, qui est une caractéristique identitaire indéniable de la musique populaire espagnole⁵⁶, omniprésente également, de la même manière, dans le premier mouvement de la 3^e sonate pour piano op. 30 (dodécaphonique aussi)⁵⁷.

En outre, il y a des rythmes destinés à évoquer sporadiquement une ambiance hispanique, comme la syncope et le triolet, qui sont tous deux des éléments stylistiques typiques du folklore espagnol⁵⁸. Les rythmes des motifs mélodiques sont simples et attribuables aux quelques patterns qui réapparaissent plus tard, soit répétés littéralement, parfois sous la forme d'*ostinati*,

56 La *petenera* utilise par exemple ce même amalgame des mesures 6/8 et 3/4.

57 Voir OGAS, Julio, « Elección estilística y procesos de significación en la obra para piano de Rodolfo Halffter », *Revista de Musicología*, 33/1-2 (2010), pp. 329-342 : 336.

58 Le rythme syncopé est souvent présent dans la musique populaire castillane ; voir PALACIOS GAROZ, Miguel Ángel, *Introducción a la música popular castellana y leonesa*, [Burgos], Junta de Castilla y León - Excmo. Ayuntamiento de Segovia, 1984, p. 57. Le triolet – généralement en combinaison avec le tétracorde phrygien – est l'un des critères les plus importants du folklore andalou. Ogas met en évidence l'utilisation de triolets dans la 3^e sonate pour piano, qui lui confèrent « un caractère proche de la musique populaire hispanique » ; OGAS, Julio, « Elección estilística ... », p. 336.

soit modifiés à l'aide du principe de variation afin de créer une certaine diversité (voir la Fig. 4, dernière colonne).

Le procédé de transformation rythmique peut être illustré par la section II – une partie essentielle de *Diferencias* intégralement reprise dans la section IX –, qui réunit et exploite deux critères de l'hispanisme musical concernant le mètre et le rythme (voir la Fig. 3) : la mesure « amalgamée » (« 6/8 = 3/4 ») et la syncope. La section s'ouvre sur un motif thétiqque, initié par une noire et des croches, qui rappelle le premier élément mélodique de la pièce (section I, mes. 23) adapté à une mesure à 6/8, et suivi d'une noire et d'une croche dans une mesure implicite à trois temps, tout en accentuant le deuxième temps faible de la seconde mesure (mes. 39-40).

Tout d'abord, ce pattern rythmique de deux mesures est modifié dans sa partie ternaire par l'ajout d'une ligature qui souligne la syncope (voir les flèches dans la Fig. 3). Ensuite, le début du motif est accéléré par une croche pointée (mes. 43) dont la tête est liquidée plus tard, de même que la syncope (mes. 47), qui sera récupérée peu après (mes. 55). Après d'autres citations variées du pattern (mes. 59 et 61), le rythme syncopé s'émancipe en tant que motif indépendant (mes. 63) qui détermine la deuxième partie homophonique de la section II. La syncope y apparaît dans de nouvelles variantes diminuées et augmentées, perdant de temps en temps sa vigueur expressive, soit à cause des changements transitoires de mètre (4/4), soit parce qu'elle est précédée d'une noire qui accentue à sa place le temps fort de la mesure ternaire.

Le pattern rythmique et la variante de la croche pointée dominent également la section IV dans une sorte de jeu de questions/réponses réparti entre différents groupes instrumentaux (mes. 138-161), qui introduisent une nouvelle variante acéphale en supprimant la noire initiale du modèle (♩ ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪ |). Cette nouvelle variante, abrégée à la fin mais préservant encore la pulsation syncopée pendant sa double énonciation (♩ ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪ |), inaugure la prochaine section V (mes. 162)⁵⁹, dans laquelle le motif rythmique sera rendu méconnaissable à la suite de l'élimination de la deuxième mesure. D'autre part, après la récapitulation complète de la section II (= IX), le patron rythmique réapparaît fugitivement au début de la section suivante X (mes. 346), dans laquelle la mesure de l'amalgame est exploitée par des pulsations variables de noires binaires et ternaires, ce qui permet de conserver l'essence-même du pattern.

Par rapport à la syncope, le triolet est utilisé avec plus de parcimonie dans *Diferencias*, soit comme motif d'ouverture mélodique, soit comme fi-

⁵⁹ Dans l'édition révisée de 1985, Halffter a éliminé la pause d'un temps (2/4) à la fin de la section V, qui, selon la version de 1972, indique *VUOTA* pour annoncer la section suivante (1972 : mes. 171, 180, 193) ; à la place, il a ajouté un point d'orgue aux pauses finales (de noires), sans changer la mesure (3/4 ; voir rév. 1985 : mes. 173, 181, 193).

gure d'accompagnement. Il convient toutefois de noter que, dans l'édition révisée de 1985, Halffter a apporté quelques changements rythmiques afin de souligner le triolet par moments. C'est le cas dans les sections III et VII, qui commencent alors par un motif d'anacrouse non accompagné et répété en peu plus tard (flûte I et clarinette I à l'unisson), lequel est composé d'un triolet de croches et de noires, le triolet se trouvant sur le temps faible d'une mesure binaire stable ($\frac{3}{8}$ | $\text{♪♪♪} | \text{♪♪} | \text{♪}$). Ce rythme diverge donc de celui de la première édition de 1972, dans laquelle une figure de croches occupe une mesure à $\frac{3}{8}$, également suivie de noires, mais dans une mesure à quatre temps qui varie ensuite (voir 1972 : mes. 107-108 et 224-225 ; rév. 1985 : mes. 108-109 et 223-224). Le motif composé d'un triolet anacrousique et de deux noires caractérise la partie « *brillante* » de la section XI, en étant répété plusieurs fois (dans des phrases de 2+2 et de 1+1 mesures) dans une mesure à trois temps (mes. 429)⁶⁰. Un peu avant (mes. 411 et 415), la flûte I et la clarinette I à l'unisson, soutenues par le bloc des cuivres, articulent brièvement une sorte de fanfare sur une note itérée (*la*♯) au moyen de triolets acéphales de doubles croches ($\frac{3}{8}$ | $\text{♪♪} | \text{♪♪} | \text{♪♪} | \text{♪}$), un motif rythmique auquel répond ensuite le trombone I avec un triolet anacrousique qui se transporte à la tierce mineure par un *glissando*. Le mordant supérieur qui termine l'épanouissement mélodique de la série dodécaphonique (voir les mes. 42 et 141 dans les Ex. 4a et 4b) – ornement musical archaïque souvent utilisé par Domenico Scarlatti – rappelle les conclusions mélismatiques en triolets typiques du folklore andalou⁶¹.

Hormis l'usage mélodique du triolet, pourtant concis, quelques groupements de trois triolets formés par doubles croches (mes. 131) ou croches (mes. 192) sont utilisés sporadiquement à des fins expressives pour rythmer des accords massifs dans certaines voix (cordes), ce qui rappelle fugitivement le *bolero* espagnol.

3. 5. Le principe de variation appliqué aux Diferencias

Aux critères stylistiques hispaniques concernant le mètre et le rythme se joint le principe de variation qui est inspiré d'un genre musical – notamment espagnol – né à la Renaissance : le genre de la « *diferencia* »⁶², dont Halffter a repris

60 De nouveau, la partie analogue de l'édition de 1972 emploie des groupes de croches théétiques dans une mesure à $\frac{3}{8}$ et double en outre la longueur des phrases (mes. 439-444).

61 Je tiens à remercier Germán Gan Quesada (Universitat Autònoma de Barcelona) pour cette observation.

62 Pour plus d'information sur le genre de la *diferencia*, voir JAMBOU, Louis, « Variación (diferencia) », dans CASARES RODICIO, Emilio (éd.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 10, Madrid, ICCMU, 2002, pp. 751-753 ; voir aussi HEINE, Christiane, « Von Antonio Cabezóns diferencias zu Nicolás Ledesmas Sonatenfinalsätzen: "Renaissance" der

le nom pour l'ouvrage examiné ici⁶³. Développé pour l'essentiel par Luis de Narváez (vers 1500-1555) d'abord dans la musique pour vihuela, puis adapté aux instruments à clavier et perfectionné par Antonio de Cabezón (1510-1566), le genre est basé sur deux types de processus, la variation sur *basso ostinato* et la variation sur *cantus firmus*, les deux types étant utilisés au cours du XVI^e siècle, tant de façon individualisée qu'en combinant l'un et l'autre dans un bloc harmonico-mélodique. Dans ses cycles de variations⁶⁴, Cabezón avait tendance à dissimuler le thème – presque toujours issu du répertoire vocal de l'époque concernée, sacré ou profane –, soit en renonçant à sa présentation inaugurale, soit en intégrant le schème harmonique ou mélodique dans une texture polyphonique complexe jusqu'à le rendre méconnaissable.

L'affinité de la pièce d'Halffter avec le genre ancien de la *diferencia* se manifeste surtout dans le traitement de la série dodécaphonique, qui fournit à la fois des accords et de brèves séquences mélodiques, toutes deux basées en premier lieu sur des tricordes (utilisés verticalement) et des hexacordes individuels (utilisés horizontalement), sans toutefois se présenter comme un thème fixe qui serait ensuite soumis à des variations. Cet usage fragmentaire de la série et de ses dérivations réalisé par Halffter dans l'opus 33 constitue sa contribution à l'assouplissement des contraintes sérielles, en se distinguant du traitement thématique traditionnel de la série effectué, d'une part, par Schoenberg, par exemple dans *Variationen* pour orchestre op. 31 (1928)⁶⁵, dont le thème, de forme Lied ternaire, est défini par une séquence de 48 sons (4x12) résultant de la juxtaposition de quatre configurations sérielles (O-IR⁻³-OR-I⁻³) et, d'autre part, par Webern, dans la *Sinfonie* op. 21 (1927-28), où le thème – symétrique en miroir dans tous ses paramètres – du deuxième mouvement, appelé *Variationen*, est basé sur les douze sons du renversement de la série transposée (I⁻⁴).

En conséquence de la suppression générale de la linéarité, la série de douze sons de *Diferencias* ne se soumet pas aux principes canoniques, procédés pourtant essentiels de la technique de variation chez Schoenberg et

Variation in der spanischen Instrumentalmusik des 19. Jahrhunderts? », dans KLEINERTZ, Rainer ; FLAMM, Christoph et FROBENIUS, Wolf (éds.), *Musik des Mittelalters und der Renaissance. Festschrift Klaus-Jürgen Sachs zum 80. Geburtstag* (Studien zur Geschichte der Musiktheorie, 8), Hildesheim, Olms-Verlag, 2010, pp. 569-589.

63 Voir la citation ci-dessus d'Halffter sur *Diferencias* (note de bas de page 24).

64 Au début des années 1930, Halffter a orchestré les *Diferencias sobre la « Gallarda Milanesa »* de Cabezón. La partition (autographe de neuf pages) n'a pas été publiée ; voir IGLESIAS, Antonio, *Rodolfo Halffter (tema, nueve décadas y final)*, pp. 74-75.

65 Halffter connaissait en profondeur l'opus 31 de Schoenberg, qui faisait partie de sa leçon d'analyse donnée en 1972 dans les *V Cursos Manuel de Falla* à Grenade ; voir IGLESIAS, Antonio, *Rodolfo Halffter (tema, nueve décadas y final)*, p. 225.

Webern. Cette insignifiance de l'approche contrapuntique est d'autant plus surprenante que le style polyphonique – inspiré par les compositeurs de la deuxième école viennoise – jouait un rôle important dans la plupart des œuvres antérieures d'Halffter, comme en témoigne le compte rendu de Bal y Gay sur le premier mouvement du *Concerto* pour violon et orchestre op. 11 (1939/40)⁶⁶ :

« Ce que fait Halffter [dans le *Concerto*], c'est de construire un développement basé sur des variations du premier thème seulement [...] par les procédés contrapuntiques aujourd'hui privilégiés par Schoenberg et son école : canon strict par augmentation ou diminution, rétrograde ou à l'écrèvisse, renversé strict, renversé rétrograde, etc., etc., procédés déjà utilisés par les anciens contrapuntistes et que l'auteur du *Concerto* rétablit au profit de la musique tonale »⁶⁷.

Halffter a également utilisé des techniques contrapuntiques dans le cycle de variations *Para la tumba de Lenin* pour piano op. 10 (1937)⁶⁸, écrit précédemment, dont le thème solennel de huit mesures (*dolce e legatissimo*) est conçu comme canon à deux voix à distance de dixième majeure. Trois des six variations au total préservent la mélodie originale de la première voix (sections II et VII) ou de la deuxième voix (section III) de ce canon à la manière d'un *cantus firmus*, qui apparaît dans la dernière variation à trois voix parallèles formant une mixture d'inspiration impressionniste, composée de triades majeures et enveloppée par des arpèges descendants de quartes justes et augmentées.

La texture (homophonique, mélodique avec l'accompagnement d'accords ou monophonique à l'unisson), le temps (lent, modéré ou rapide), le mètre (stable, variable ou amalgamé) et le timbre (variable grâce à des combinaisons instrumentales différentes) sont les principaux facteurs qui contribuent à créer de la diversité et à distinguer onze des douze sections de *Dife-*

66 Le *Concerto* pour violon et orchestre a été créé le 26 juin 1942 à Mexico, au *Palacio de Bellas Artes*, par l'*Orquesta Sinfónica de México* sous la direction de Carlos Chávez et avec Samuel Dushkin comme soliste, et publié en 1964 par Ediciones Mexicanas de Música, A. C. (Mexico).

67 « Lo que hace Halffter es construir un desarrollo a base de variaciones de solo el primer tema [...] por los procedimientos contrapuntísticos hoy favoritos de Schoenberg y su escuela: canon recto por aumentación o disminución, retrógrado o *cancrizante*, invertido recto, invertido retrógrado, etc., etc., procedimientos ya usados por los viejos contrapuntistas y que el autor del *Concerto* restaura para beneficio de la musica tonal » ; BAL Y GAY, Jesús, « Rodolfo Halffter », p. 145 [les parties du texte en italiques sont mises en évidence dans la publication originale].

68 L'œuvre porte le sous-titre *Variaciones elegíacas para piano para conmemorar el XX Aniversario de la Revolución Soviética* et a été composée par Halffter durant la guerre civile espagnole à Valence, en l'espace de trois jours seulement, du 28 au 30 octobre 1937, à la demande du *Comissariat de Propaganda de la Generalitat de Catalunya* qui l'a publiée en 1937. La première représentation a eu lieu, avec quarante ans de retard, le 14 juillet 1977 à Mexico par Carles Santos.

rencias, toutes ayant en commun la provenance du matériau sonore, basé sur la série dodécaphonique. La récapitulation littérale d'une partie complète au sein d'un cycle de variations – dans ce cas la section II (= IX) qui est la partie la plus mélodique de la pièce – doit être comprise comme un repos structurel, inhabituel dans le genre, et qui, comme on le sait, est éventuellement attendue depuis le classicisme viennois à la fin d'une pièce, où il est d'usage que le thème revienne sous son dessin original. Le grand orchestre comprend un vaste ensemble d'instruments à percussion⁶⁹, dont un piano, tous les instruments adoptant des rôles changeants au cours de la pièce, tant harmoniques que mélodiques et d'importance variable, qui ont été partiellement modifiés dans l'édition révisée de 1985 par rapport à la première version de 1972⁷⁰.

4. CONCLUSIONS

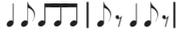
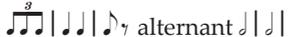
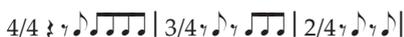
La fusion de deux approches esthétiquement opposées, comme le dodécaphonisme germanique et le nationalisme espagnol, expérimentée par Halffter dans son œuvre tardive, s'effectue dans *Diferencias* de manière à la fois magistrale et sophistiquée, créant un équilibre parfait entre modernité et tradition et, en fin de compte, entre liberté expressive et contrainte méthodologique. Fortement personnalisée, la méthode de douze sons appliquée par Halffter s'inscrit dans le contexte d'une texture principalement homophonique, contrairement à l'écriture contrapuntique qu'il pratiquait couramment et aux modèles de la deuxième école viennoise généralement fondés sur la polyphonie. La série et ses dérivations fournissent d'une part des accords dissonants, préférentiellement de trois sons générés par des tricordes et parfois en combinaison avec une pédale simple ou double et, d'autre part, de temps à autre, des triades majeures ou mineures qui sont généralement dénaturées par l'ajout de sons étrangers.

L'un des aspects les plus remarquables de l'œuvre est l'économie des moyens musicaux. Des nombreux passages se limitent à l'utilisation du matériau sonore d'un seul hexacorde de la série, la répétition – littérale ou légèrement modifiée – d'infimes unités accordiques, mélodiques ou rythmiques étant employée comme une ressource pour faire progresser la musique, tout en intensifiant la tension. Malgré la densité sonore du grand orchestre et

69 Voir la composition de l'orchestre de *Diferencias* ci-dessus (note de bas de page 41).

70 Par exemple, dans la version ultérieure, le piano subit des changements considérables, perdant partiellement son rôle de protagoniste. C'est le cas dans les sections analogues II et IX, dans lesquelles le piano est désormais exclu de l'unisson des cordes (voir 1972 : mes. 46 et 49-53, 286 et 288-293 ; rév. 1985 : mes. 48-54, 286-292). L'unisson à deux voix de la transition vers la section IX modifie également le timbre en faveur des cordes dans l'édition de 1985, en faisant passer la partie de clarinette au violoncelle (1972 et rév. 1985 : mes. 271-272).

| Sections | N° de mesures | Lettres partition | Mètre | Tempo | Analogies entre sections |
|-----------|---------------------------------------|-------------------|-----------------------------|--|---|
| I | 1-38 [23-24] [25-28] [29-32] | ⌣ A | 2/4, 3/4, 4/4, etc. | <i>Tranquillo</i> ♩ = 88 | [voir III] |
| II | 39-107 [63] | B C-D | 6/8 = 3/4 | ♩ = 168 (♩ = ♩ <i>sempre</i>), <i>con spirito</i> | [voir IV et IX] |
| III | 107-137 [117] | E | 2/4 2/4, 3/4 | ♩ = 88, <i>tranquillo</i> ♩ = 120, <i>animato</i> | analogue à I (variée) [voir aussi VII] |
| IV | 138-161 [150] | F-G [suite G] | 6/8 = 3/4, 4/4 | ♩ = 168, <i>con spirito</i> | analogue à II (variée) |
| V | 162-193 [174] | ⌣ H ⌣ I | 6/8 = 3/4 | <i>a tempo</i> (♩ = 168) | |
| VI | 194-222 [208] [220] | ⌣ J | 3/4, 2/4 | ♩ = 96, <i>semplice</i> | [voir VIII] |
| VII | 223-252 [232] [240] | K <i>rit.</i> | 2/4 2/4, 3/8 4/4, 3/4 | ♩ = 88, <i>tranquillo</i> ♩ = 120, <i>energico</i> <i>a tempo (deciso)</i> | analogue à III |
| VIII | 253-276 | L | 3/4, etc. | ♩ = 96, <i>semplice</i> | analogue à VI |
| IX [= II] | 277-345 | ⌣ M-N-O | 6/8 = 3/4 | ♩ = 168 (♩ = ♩ <i>sempre</i>), <i>con spirito</i> | répétition intégrale de II |

| Traitement du matériau sonore | Série (formes utilisées) | Rythmes principaux |
|--|---|--|
| accords (tricordes) | O |  |
| motif (n° 1-6) unisson | I ¹ |  |
| triade <i>mi</i> ♭ maj + <i>si</i> (n° 9-12) | O ¹ |  |
| motif (n° 1-6) + accompagnement | I + O ¹ |  |
| mélodie (n° 1-11) | O ⁹ , O ⁷ , O ⁴ |  |
| accords de 3-4 sons (incluant triades) | IR ¹⁰ |  |
| mélodie / accords de 3 sons (n° 1-6) | O ¹ |  |
| motif / triades + dissonances | O ⁸ / I ⁹ , I ¹ , O ¹ |  |
| mélodie inversée (I ⁶ : n° 1-12) | I ⁶ , O ⁸ |  |
| mixtures, accords | O ⁸ , I ⁶ , O ⁹ |  |
| sons répétés | I ⁴ |  |
| motifs de 3 et 2 sons | O ⁹ , O, O ⁹ |  |
| pédale <i>mi</i> + triades | O ⁹ , I ⁹ |  |
| accord de 8 sons (n° 1-4) | I + O ⁶ |  |
| <i>cluster</i> final (8 sons) | livre | |
| mélodie + accords de 3 sons (n° 7-12) | O ¹¹ |  |
| accords de 3 sons (n° 1-12) | O ¹¹ |  |
| motif + accords répétés | I ⁶ |  |
| pédale <i>sol</i> + mélodie à 3 voix (n° 1-11) = mixtures (triades majeures) | superposition I/I ⁴ /I ⁷ |  |
| [voir II] | [voir II] | [voir II] |

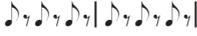
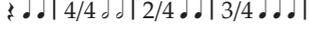
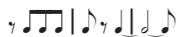
| Sections | N° de mesures | Lettres partition | Mètre | Tempo | Analogies entre sections |
|----------|---|----------------------|---|---|--------------------------------|
| X | 346-404 [359] [374] [387] [393] | P Q R | 6/8 = 3/4 | <i>l'istesso tempo</i> | |
| XI | 405-481 [429] [440] [446] [458] | S T U V | 3/4, 2/4 3/4, 2/4, 6/8, etc. 2/4, 3/4 2/4 3/4, 2/4, 4/4, etc. | ♩ = 69, <i>affettuoso</i> ♩ = 88, <i>brillante</i> ♩ = 69, <i>affettuoso</i> ♩ = 108, <i>giocososo</i> ♩ = 69, <i>pomposo</i> | répétition variée mes. 407-411 |
| XII | 482-512 [494] [501] [506] | X | 3/4, 2/4 | ♩ = 60, <i>espressivo</i> | |

Fig. 4. *Diferencias* (schéma de la forme). Rodolfo Halffter

la complexité du procédé utilisé, la composition dodécaphonique examinée présente une certaine transparence de la texture grâce à la réduction des éléments constitutifs, ce qui facilite sa compréhension par l'auditeur. L'austérité et la transparence ainsi que l'équilibre formel sont considérés par Halffter comme des « caractéristiques fondamentales de la meilleure musique espagnole de tous les temps »⁷¹.

Comme le révèle l'analyse de *Diferencias*, l'objectif principal d'Halffter était de rechercher le matériau sonore de la série dodécaphonique – frag-

71 « [En la *Tercera sonata* para piano] me he esforzado por alcanzar la transparencia, la austeridad y el equilibrio formal, que considero son rasgos fundamentales de la mejor música española de todas las épocas » ; HALFFTER, Rodolfo, cité par IGLESIAS, Antonio, *Rodolfo Halffter (tema, nueve décadas y final)*, p. 205.

| Traitement du matériau sonore | Série (formes utilisées) | Rythmes principaux |
|---|---|---|
| motif varié (n° 1-5) | O ⁵ , O ¹ |  |
| <i>cantus firmus</i> + mixtures à 3 voix | O ¹ , I ⁸ |  |
| <i>cluster</i> et accords divers | livre; OR |  |
| mouvement chromatique | |  |
| triade <i>la</i> maj + dissonances | O ¹¹ |  |
| série fragmentée (n° 1-10) | I ¹⁰ |  |
| accords de 3 sons (n° 1-12) | O ¹ , O ³ |  |
| série fragmentée (n° 1-10) | I ¹⁰ |  |
| mélodie + contrepoint (vl. I et tromb. I en duo) | O ⁷ |  |
| pédale <i>mi-fa</i> + faux-bourdon (n° 2-6) | superposition O ² /O ¹⁰ /O ⁵ |  |
| pédale <i>mi♭</i> + accords de 3 sons | O ¹⁰ |  |
| triade <i>do</i> maj + mouvement chromatique à 4 voix | OR ¹⁰ |  |
| <i>cluster</i> | | |
| motif <i>si♭-la-fa-ré</i> (n° 12, 7, 9, 11) | OR |  |

Les indications concernant les numéros de mesures, lettres de partition, mesure et tempo de ce schéma sont basées sur l'édition révisée de 1985.

mentée par hexacordes – en ce qui concerne l'harmonie, en extrapolant différents accords à trois ou plusieurs voix, tant dissonants que consonants. En revanche, son intérêt pour l'exploitation horizontale de la série, entendue comme « thème », était bien moindre, comme le prouve le fait que, dans l'ensemble de la pièce, la série de douze sons ne se déroule entièrement qu'une seule fois, et que la texture mélodique basée sur des fragments de celle-ci ne prévaut que dans deux des douze sections. Par ce changement de paradigme concernant la mise en œuvre de la méthode dodécaphonique dans *Diferencias*, Halffter s'éloigne de ses modèles, même s'il se rapproche de l'opus 29 de Schoenberg et de l'opus 24 de Webern en ce qui concerne l'organisation de sa série dodécaphonique, classée par gamme ascendante (par hexacorde). En assouplissant la rigueur dodécaphonique par le contact avec des traits sty-

listiques hispaniques en termes d'harmonie (acciacatures), de mètre (l'amalgame), de rythme (syncope et triolet), d'ornementation (mordant supérieur) et de structure (principe de variation), intégrés de manière subtile et discrète (tout comme les allusions à l'impressionnisme), Halffter a fait preuve dans *Diferencias* d'une extraordinaire liberté créatrice. Celle-ci se manifeste par sa volonté de « latiniser le dodécaphonisme », tout comme son retour à la Renaissance, en se référant à la musique espagnole ancienne par l'assimilation du genre de la *diferencia*.

Le retour de Halffter à ses racines hispaniques est devenu encore plus évident trois ans plus tard dans *8 Tientos* pour quatuor à cordes (1973), qui ne revient pas seulement à un genre d'origine espagnole mais aussi, bien qu'occasionnellement, à son ancien style tonal et non dodécaphonique⁷², un double retour, tant géographique qu'esthétique, inspiré par le Schoenberg tardif en référence à son essai « On revient toujours »⁷³ et à ses *Variationen* op. 43b⁷⁴. Halffter poursuivait ainsi l'utilisation de procédés historicisants qu'il avait déjà mis en œuvre dans *Diferencias*, où il tentait de concilier deux courants esthétiques manifestement opposés, comme la modernité germanique et la tradition hispanique, procédés particulièrement appréciés lors de la première européenne à Madrid par le compositeur Tomás Marco, en soulignant l'importance historique de *Diferencias* de Rodolfo Halffter :

« Nous nous trouvons face à une œuvre basique et fondamentale qui conjugue deux positions jusqu'alors apparemment antagonistes et qui comble une lacune historique qui avait causé un préjudice considérable à la musique espagnole. Même dans son titre, une fusion s'opère, puisque les *diferencias* auxquelles il fait allusion sont un terme courant dans notre musique du Siècle d'Or pour désigner la technique de la variation, si souvent utilisée dans le sérialisme et qui est le fondement de cette œuvre »⁷⁵.

72 Pour plus d'information sur le quatuors à cordes d'Halffter, voir HEINE, Christiane, « Les quatuors à cordes (1958, 1962, 1973) de Rodolfo Halffter : trois points de vue autour de la tradition du genre », dans GONNARD, Henri et HEINE, Christiane (éds.), *La musique de chambre au milieu du 20^e siècle. France-Espagne*, Tours, Presses Universitaires François-Rabelais, 2017, pp. 181-215.

73 Halffter fait ainsi allusion au titre original français de cet essai ; voir SCHOENBERG, Arnold, « On revient toujours. 1948 », dans STEIN, Leonard (éd.), *Style and idea. Selected writings of Arnold Schoenberg* (traduction par Leo Black), London ; Boston, Faber and Faber, 1975, pp. 108-110.

74 HALFFTER, Rodolfo, cité par IGLESIAS, Antonio, *Rodolfo Halffter (tema, nueve décadas y final)*, p. 247.

75 « Nos encontramos ante una obra básica y fundamental que conjuga dos posiciones hasta ahora aparentemente antagónicas y que llena un agujero histórico que había hecho bastante daño a la música española. Incluso en su título se realiza una fusión, ya que las diferencias a que hace alusión son un término corriente en nuestra música del Siglo de Oro para designar la técnica de la variación, tan empleada en el serialismo y que es la base de esta obra » ;

BIBLIOGRAPHIE

- ABELLÁN GARCÍA GONZÁLEZ, José Luis, « El exilio de 1939: la actitud existencial del transterrado », *Debats: Revista de cultura, poder i societat*, 67 (1999), pp. 118-126 ; réédition dans BALCELLS, José María et PÉREZ BOWIE, José Antonio (éds.), *El exilio cultural de la Guerra Civil (1936-1939)*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2001, pp. 19-28, accès [en ligne] <https://www.cervantesvirtual.com/obra/el-exilio-cultural-de-la-guerra-civil-19361939--0/>.
- BABBITT, Milton, « Some Aspects of Twelve-Tone Composition [1955] », dans PELES, Stephen et al. (éds.), *The Collected Essays of Milton Babbitt*, Princeton/NJ, Princeton University Press, 2003, pp. 38-47.
- BAL Y GAY, Jesús, « Rodolfo Halffter », *Nuestra Música*, Mexico, 1/3 (juillet 1946), pp. 141-146.
- CARREDANO, Consuelo, *Ediciones Mexicanas de Música. Historia y catálogo*, Mexico, CENIDIM, 1994.
- CARREDANO, Consuelo, « Un sendero sobre esta tierra roja. Miedo, censura, retornos. La experiencia vital de los músicos españoles antes y durante su exilio en México: tres estudios de caso », *Quintana*, 14 (2015), pp. 81-104, accès [en ligne] <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5852734>.
- CARREDANO, Consuelo, « Apropiaciones culturales-adhesiones pragmáticas. Dos músicos exiliados en México: Jacobo Kostakowsky y Rodolfo Halffter », dans CARREDANO, Consuelo et PICÚN, Olga (éds.), *Huellas y rostros: exilios y migraciones en la construcción de la memoria musical de Latinoamérica*, Mexico, Universidad Nacional Autónoma de México, 2017, pp. 73-90.
- CHARLES, Agustín, *Dodecafonismo y serialismo en España. Compositores y obras*, Valencia, Rivera Editores, 2005.
- CHÁVEZ, Carlos, « El dodecafonismo en México », *Memoria de El Colegio Nacional*, 3/9 (1954), pp. 69-73.
- FAGEN, Patricia W., *Exiles and Citizens. Spanish Republicans in Mexico*, Austin/TX, University of Texas Press, 1973 ; version espagnole (traduction par Ana Zagury) *Transterrados y ciudadanos. Los republicanos españoles en México*, Mexico, Fondo de Cultura Económica, 1975.
- GARCÍA GUTIÉRREZ, Emma Virginia, *El retorno a Domenico Scarlatti: una mirada al pasado desde la música española (1880-1939)*, Thèse de doctorat, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2016, accès [en ligne] <https://eprints.ucm.es/id/eprint/42644/>.
- HALFFTER, Rodolfo, « Discurso de ingreso », Discours d'investiture à l'Académie des Arts de Mexico (7 octobre de 1969), accès [en ligne] <https://academiadeartes.org.mx/wp-content/uploads/2019/09/DiscursoHalffterRodolfo.pdf>.
- HALFFTER, Rodolfo, « Diferencias para orquesta », dans RUIZ ORTIZ, Xochiquetzal (éd.), *Rodolfo Halffter. Antología, introducción y catálogos*, Mexico, CENIDIM,

MARCO, Tomás, « Tercer festival de música de España y América », *Revista SP*, Madrid, 522 (15 octobre 1970), reproduit dans RUIZ ORTIZ, Xochiquetzal (éd.), *Rodolfo Halffter. Antología, introducción y catálogos*, pp. 247-248 : 248 [la surlignage en italiques dans la traduction est de l'auteur de ce texte].

- 1990, pp. 245-246.
- HARPER, Nancy Lee, *The Piano Sonatas of Rodolfo Halffter: Transformation or New Techniques?* Thèse de doctorat (Doctor of Arts), Denton/Texas, North Texas State University, 1985.
- HARPER, Nancy Lee, « Rodolfo Halffter and the “Superposiciones” of Manuel de Falla: Twelve-Tone Applications of “Apparent Poly-Tonality” », *Ex Tempore*, 8/1 (été 1996), pp. 58-94, accès [en ligne] <http://www.ex-tempore.org/ExTempore96/harper96.htm>.
- HEINE, Christiane, « Von Antonio Cabezóns diferencias zu Nicolás Ledesmas Sonatenfinalsätzen: “Renaissance” der Variation in der spanischen Instrumentalmusik des 19. Jahrhunderts? », dans KLEINERTZ, Rainer ; FLAMM, Christoph et FROBENIUS, Wolf (éds.), *Musik des Mittelalters und der Renaissance. Festschrift Klaus-Jürgen Sachs zum 80. Geburtstag* (Studien zur Geschichte der Musiktheorie, 8), Hildesheim, Olms-Verlag, 2010, pp. 569-589.
- HEINE, Christiane, « Les quatuors à cordes (1958, 1962, 1973) de Rodolfo Halffter : trois points de vue autour de la tradition du genre », dans GONNARD, Henri et HEINE, Christiane (éds.), *La musique de chambre au milieu du 20^e siècle. France-Espagne*, Tours, Presses Universitaires François-Rabelais, 2017, pp. 181-215.
- HONTAÑÓN, Leopoldo, « Tercer festival de música de España y América », *ABC*, Madrid (15 octobre 1970), pp. 81-82.
- IGLESIAS, Antonio, *Rodolfo Halffter (su obra para piano)*, Madrid, Editorial Alpuerto, 1979.
- IGLESIAS, Antonio, *Rodolfo Halffter (tema, nueve décadas y final)* (Memorias de la Música Española), Madrid, Fundación Banco Exterior, 1991.
- JAMBOU, Louis, « Variación (diferencia) », dans CASARES RODICIO, Emilio (éd.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 10, Madrid, ICCMU, 2002, pp. 751-753.
- KIRKPATRICK, Ralph, *Domenico Scarlatti* [1953], Princeton/NJ, Princeton University Press, édition révisée 1983.
- MARCO, Tomás, « Tercer festival de música de España y América », *Revista SP*, Madrid, 522 (15 octobre 1970), reproduit dans RUIZ ORTIZ, Xochiquetzal (éd.), *Rodolfo Halffter. Antología, introducción y catálogos*, Mexico, CENIDIM, 1990, pp. 247-248.
- OGAS, Julio, « Elección estilística y procesos de significación en la obra para piano de Rodolfo Halffter », *Revista de Musicología*, 33/1-2 (2010), pp. 329-342, accès [en ligne] <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3831112>.
- PALACIOS GAROZ, Miguel Ángel, *Introducción a la música popular castellana y leonesa*, [Burgos], Junta de Castilla y León - Excmo. Ayuntamiento de Segovia, 1984, accès [en ligne] <https://bibliotecadigital.jcyl.es/es/consulta/registro.do?id=23224>.
- RUFER, Josef, *Die Komposition mit zwölf Tönen*, Kassel, Bärenreiter, seconde édition révisée, 1966.
- RUIZ ORTIZ, Xochiquetzal (éd.), *Rodolfo Halffter. Antología, introducción y catálogos*, Mexico, CENIDIM, 1990.
- RUIZ ORTIZ, Xochiquetzal (éd.), *Blas Galindo. Biografía, antología de textos y catálogo*, Mexico, CENIDIM, 1994.

SCHOENBERG, Arnold, « On revient toujours. 1948 », dans STEIN, Leonard (éd.), *Style and idea. Selected writings of Arnold Schoenberg* (traduction par Leo Black), London ; Boston, Faber and Faber, 1975, pp. 108-110.

DISCOGRAPHIE

- HALFFTER, Rodolfo, *Diferencias*, enregistrement du concert de 11 octobre 1970 au *Teatro Real* de Madrid avec l'*Orquesta y Coro de Radio Televisión Española* sous la direction d'Odón Alonso lors du concert de clôture du *III Festival de Música de America y España* ; accès [en ligne, voir « cinta 2 »] <https://bibliotecadigital.aecid.es/bibliodig/es/consulta/registro.do?control=ES-MAAEC20160019001>.
- HALFFTER, Rodolfo, *Diferencias*, enregistrement du concert de 22 mai 1971 à Washington/D. C. avec le *National Symphony Orchestra* sous la direction d'Izler Solomon à l'occasion du *V Festival Interamericano de Música* ; accès [en ligne], <https://bibliotecadigital.aecid.es/bibliodig/es/consulta/registro.do?control=ES-MAAEC20170001829> et <https://academiadeartes.org.mx/obras/rodolfo-halffter-diferencias-para-orquesta-final/>.
- HALFFTER, Rodolfo, *Diferencias* (= version révisée de 1985), dans la collection « Tributo a Rodolfo Halffter », enregistrée dans la *Sala Ollin Yoliztli* de Mexico en janvier 1997 avec la *Filarmonica de la Ciudad de México* sous la direction de Fernando Lozano et pour le compte du Ministère de la Culture espagnol et de l'Ambassade d'Espagne en Mexique ; accès [en ligne] <https://www.youtube.com/watch?v=4KjWQP-wb1A>.

El mecenazgo mexicano en la recuperación del patrimonio artístico español. La familia Garza-Sada/Fernández-Zambrano (Monterrey)

Mexican patronage in Spanish artistic heritage recovery. The Garza-Sada/Fernández-Zambrano family (Monterrey)

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: 2/6/2022. Aceptado: 3/10/2022

Referencia: *Santander. Estudios de Patrimonio*, 5 (2022), pp. 197-238.

DOI: <https://doi.org/10.22429/Euc2022.sep.05.09>

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



Resumen: Se estudia el mecenazgo de la familia mexicana Garza-Sada/Fernández-Zambrano en la recuperación de bienes culturales españoles expoliados y exportados de manera fraudulenta a Estados Unidos (1928-1935). Se pone de manifiesto el interés por poner este patrimonio al servicio de la ciudadanía mediante la creación de un museo público en San Pedro Garza García (Nuevo León, México). Así mismo, se destaca la acción de este mecenazgo en la rehabilitación del Palacio de Torremejía (ss. XVI-XVIII, Almagro, Ciudad Real) y convertirlo en una institución museística para la exposición de arte mexicano en España.

Palabras clave: Mecenazgo mexicano; Familia Garza-Sada/Fernández-Zambrano; patrimonio artístico español; techumbres y artesonados; palacio de Torremejía; Almagro .

Abstract: This paper studies the patronage of the Mexican Garza-Sada/Fernández-Zambrano family in the recovery of Spanish cultural property stolen and fraudulently exported to the United States (1928-35). It also shows the interest in putting this heritage at the service of citizens through the creation of a public museum in San Pedro Garza García (Nuevo León, Mexico). Likewise, it highlights the actions of this patronage to rehabilitate the Torremejía Palace (16-18C, Almagro, Ciudad Real) and to turn it into a museum for the exhibition of Mexican art in Spain.

Keywords: Mexican patronage; Garza-Sada/Fernández-Zambrano family; Spanish artistic heritage; Spanish ceilings; Torremejía Palace; Almagro.

El coleccionismo y mecenazgo de las artes plásticas en México se ha mantenido desde principios del siglo XIX hasta la actualidad como una tradición entre sus élites económicas y profesionales, aunque de una manera irregular, con importantes repercusiones en la recuperación, conservación y difusión del patrimonio mexicano y español en servicio del interés general. Esta práctica cultural se concretaría en un apoyo directo a los artistas, a los centros de educación e investigación artística y en las actividades expositivas, plasmándose singularmente en la creación de instituciones museísticas y donaciones a museos de titularidad pública o participados por fundaciones. No obstante, se considera que esta última faceta ha sido relativamente escasa en relación con las posibilidades de algunas grandes fortunas mexicanas cuyas colecciones artísticas permanecen en el ámbito privado¹.

Un modelo particular de mecenazgo artístico y cultural mexicano lo constituye la familia Garza-Sada y sus descendientes, los Fernández-Zambrano, con una actividad que se plasmará, a partir de 1975, en la recuperación del patrimonio histórico artístico español, objeto de estudio del presente trabajo.

1. UNA SAGA DE MECENAS MEXICANOS: LOS GARZA-SADA/FERNÁNDEZ-ZAMBRANO

La saga mexicana de empresarios regiomontanos encabezada por Juan de la Garza Martínez² (alcalde de Monterrey en el bienio 1853-1854) destacaría por el impulso del desarrollo económico e industrial del Estado de Nuevo León (México) junto a una importante labor en el ámbito de la promoción educativa, cultural y de mecenazgo artístico. En este ámbito, Juan de la Garza sería uno de los promotores de la construcción de la Basílica de Nuestra Señora del Roble (Monterrey)³ y participaría en la creación de diversos centros educativos de esa ciudad.

Su hijo, Isaac Garza Garza (Monterrey, 1853-1933)⁴, llevaría a cabo una ingente labor de emprendimiento empresarial dando lugar, a lo largo de

1 GARDUÑO, Ana, "El coleccionismo decimonónico y el Museo Nacional de San Carlos", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas (UNAM)*, 93 (2008), pp. 199-212; disponible: <http://www.analesiie.unam.mx/index.php/analesiie/article/view/2270/2228>

2 Descendiente directo del militar español y hacendado del Nuevo Reino de León (Nueva España) Marcos Alonso de la Garza y del Arcón, que llega a la colonia en 1607.

3 Véase, MARTÍNEZ, Leonardo, "Historia de la Basílica del Roble"; disponible: <https://dominiomedios.com/historia-de-la-basilica-del-roble/>

4 Isaac Garza fue enviado en 1865, con solo doce años, a Santander (España), para su formación en la Escuela de Comercio, con miras a una futura actividad en el campo del comercio internacional; tras cinco años de estudios, regresaría a México.



Fig. 1. Margarita Garza Sada con sus padres Roberto Garza Sada y Margarita Sada García. H. 1965. Foto Centro de Información Empresarial de Nuevo León-Centro Eugenio Garza Sada, Monterrey (México)

toda su trayectoria, a la creación de importantes grupos industriales (cerveceros, del vidrio, de la fundición, industria química y otros), caracterizados por una marcada ética social y una especial atención hacia los trabajadores⁵ (construcción de viviendas, servicios médicos, entretenimiento y centros deportivos), manteniendo, paralelamente, el estímulo de la educación, la cultura y las artes, ya iniciados por su progenitor en Nuevo León.

Eugenio Garza Sada (Monterrey, 1892-1973)⁶ y su hermano Roberto (Monterrey, 1895-1979), a su vez hijos de Isaac Garza, ampliarían y fortalecerían los negocios y grupos de empresas familiares; además, continuando

5 REYES SALCIDO, Edgardo, *Don Isaac Garza*, Monterrey, Fondo Editorial de Nuevo León, 2010, p. 13.

6 Véase, LÓPEZ ROMO, Antonio (dir.), *Eugenio Garza Sada* [película documental], Monterrey, M. Villanueva y F. Vázquez (prod.), 2016; disponible: <https://www.youtube.com/watch?v=fWoQTM13KH4&t=501s>

la tradición de su linaje, incrementarían el mecenazgo en educación para sus conciudadanos, fundando centros de enseñanza básicos (preescolar, primaria y secundaria) e instituciones universitarias, como el Instituto Tecnológico de Monterrey y la Universidad de Monterrey.

En cuanto a sus iniciativas en el campo cultural y artístico destacaría la contribución de Roberto Garza Sada en la creación del Instituto Superior de Estudios de Diseño “Arte A.C.” (Monterrey), la construcción de la iglesia de Guadalupe (San Pedro Garza García, Monterrey), la promoción de exposiciones de arte y la provisión de becas para estancias en el extranjero de músicos mexicanos. Además, otorgó a su hija Margarita (Fig.1) una importante dotación económica para crear la institución museística y de exposiciones “Promoción de las Artes en Monterrey”.

Toda esta labor ha sido considerada como modelo de un moderno rol del empresariado regiomontano de cara a la sociedad –denominado en México “capitalismo social”– que aunaría la búsqueda de la prosperidad económica en conjunción con el bienestar general de la población⁷.

Margarita [Doña Márgara] Garza Sada (Ciudad de México, 1925 – Monterrey, 2014), siguiendo la estela de su padre, destacaría por su labor de mecenazgo⁸, especialmente en lo concerniente a la cultura y las artes. Desde muy joven dirigió la institución antes citada, creando después su propia colección de arte con obras de Diego Rivera, Frida Kahlo, Rufino Tamayo, Francisco Toledo, Vicente Rojo y otros pintores mexicanos, constituyéndose como una de las más importantes del país. En su labor de promoción cultural participó en la creación del Museo Tamayo (Ciudad de México)⁹, inaugurado en 1981, dedicado al arte moderno y contemporáneo. Colaboró, posteriormente, en la creación del Museo Franz Mayer (Ciudad de México)¹⁰, que quedaría como legado para el pueblo mexicano bajo el patronato de Margarita durante casi tres décadas. Nuevamente, en 1991, se implicaría en la fundación del Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey MARCO¹¹, en el de Historia Mexicana

7 SALINAS MÁRQUEZ, César, *Capitalismo Social. Legado empresarial de Monterrey*, Monterrey, Editorial Digital del Tecnológico de Monterrey, 2021. Véase, CENTRO EUGENIO GARZA SADA (Monterrey), “Iniciativa Capitalismo Social”; disponible: <https://www.capitalismosocial.mx/product-page/capitalismo-social>

8 Junto a su marido, el empresario y político (fundador del Partido de Acción Nacional) Alberto Fernández Ruiloba.

9 “Museo Tamayo (Ciudad de México)”; disponible: <https://www.museotamayo.org/acerca>

10 “Museo Franz Mayer (Ciudad de México)”; disponible: <https://franzmayer.org.mx/museo/>

11 Junto con Lorenzo Zambrano Treviño (1944-2014) –importante empresario mexicano de la industria cementera– a principios de la década de 1980. Véase, ESPINOSA, Juan Antonio, “Zambrano fue un apasionado del arte”, Milenio, 28 de mayo de 2014; disponible: <https://www.milenio.com/cultura/zambrano-fue-un-apasionado-del-arte>

(Monterrey, 1994), y en el “Centro Roberto Garza Sada de Arte, Arquitectura y Diseño” (Universidad de Monterrey)¹², inaugurado en 2013.

Mauricio Fernández Garza (Monterrey, 1950), hijo de Margarita, paralelamente a una importante actividad empresarial y política¹³, continúa la tradición familiar como mecenas de la cultura y el arte en el Estado de Nuevo León, y recientemente en España. Inicia su actividad coleccionista, muy joven, de la mano de su abuelo Roberto Garza. Con veinticinco años plantea junto a su esposa, Norma Zambrano Villarreal, la construcción de su residencia familiar en el municipio de San Pedro Garza García (área metropolitana de Monterrey); una edificación que además pudiera albergar sus crecientes colecciones en los ámbitos de la pintura mexicana contemporánea, numismática, arte popular y paleontología. Se trataba de colecciones llevadas a cabo bajo criterios propios, exclusivamente estéticos, siempre con obras de alta calidad, de tal manera que cada pieza comprada fuera merecedora de estar en un museo.

Como primer elemento para esta residencia Mauricio adquirió en Estados Unidos, en 1975, una techumbre de madera antigua despiezada, supuestamente de origen árabe, que se vendía en unos almacenes de Carolina del Norte. En esa misma operación su madre Margarita compraría otro techo de madera también de supuesta procedencia árabe, de inferiores dimensiones, con la idea de instalarlo en un salón de su mansión en San Pedro Garza.

Se conocería posteriormente que se trataba, en realidad, de dos techumbres de madera (carpintería de armar, de lazo o “de lo blanco”) de origen español¹⁴ –datadas en los siglos XV y XVI respectivamente– que habían sido expoliadas en los años 1928 y 1935 en Almagro (Ciudad Real) y Tarazona (Zaragoza) por encargo del magnate norteamericano de la prensa William Randolph Hearst con la intermediación de su agente en España, el marchante Arthur Byne¹⁵. Estas piezas habrían salido de España hacia Estados Unidos, presumiblemente, de manera ilegal y clandestina.

En los años 1994, 1998 y 1999, Mauricio Fernández Garza compraría,

12 “Centro Roberto Garza Sada de Arte, Arquitectura y Diseño”; disponible: <https://crgs.udem.edu.mx/arte-arquitectura-y-diseno>

13 Alcalde del municipio de San Pedro Garza García (Nuevo León) por el Partido de Acción Nacional, en tres periodos, 1989-1991, 2009-2012, y 2015-2018. Véase, ALTUNA, Emiliano; ROSSINI, Carlos F. y OSORNO, Diego E. (dirs.), *El Alcalde* [película documental], Instituto Mexicano de Cinematografía (CONACULTA)-Bambú Audiovisual, México, 2012.

14 Una amplia revisión sobre las techumbres de madera y armaduras para cubiertas arquitectónicas, mudéjares y renacentistas, en España es desarrollada en: NUERE, Enrique, *La carpintería de armar española*, Madrid, Munilla-Lería, 2000.

15 MERINO DE CÁCERES, José Miguel, “En el cincuentenario de la muerte de Arthur Byne”, *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 61 (1985), pp. 145-210.



Fig. 2. Techo Tarazona III (s. XV) en un salón de la residencia de Margarita Garza Sada. H. 1979. San Pedro Garza García (Nuevo León, México). Foto M. Martín y M. Pérez

nuevamente en Estados Unidos, otros tres techos españoles datados entre los siglos XIV y XVI, que habían sido expoliados en Granada¹⁶, Palencia y Sevilla, en las décadas de 1920 y 1930, e igualmente sacados de España y exportados fraudulentamente por el binomio Byne-Hearst.

Ya en México, todas estas armaduras fueron colocadas en las residencias de las familias Garza-Sada y Fernández-Zambrano (municipio de San

¹⁶ Techo ochavado troncopiramidal (prácticamente de media naranja) hispano-árabe, datado en el siglo XV, comprado en 1994 a través de la sala de subastas *Christie's* (Londres).



Fig. 3. *Residencia de Mauricio Fernández Garza, "La Milarca"*. 1987-2019. San Pedro Garza García (Nuevo León, México). Foto Tito Trueba

Pedro Garza García, Monterrey, Nuevo León)¹⁷. Posteriormente, en el año 2018, Mauricio Fernández y Norma Zambrano, con la aquiescencia de sus hijos, donaron a dicha municipalidad las cuatro techumbres de su propiedad, como elementos arquitectónicos para un museo público, de nueva construcción, que acogería las colecciones de arte, numismática y paleontología cedidas también al municipio por esa familia.

En 2019, Mauricio adquiere en Almagro (Ciudad Real, España) el Palacio de los Marqueses de Torremejía (siglo XVI), que se encontraba abandonado y puesto en venta por sus anteriores propietarios, la Orden Dominicana. Inmediatamente este mecenas mexicano inicia su restauración para llevar a cabo un nuevo proyecto museístico, ahora en tierras españolas, para albergar una parte de su colección de arte popular mexicano.

2. PRIMERAS ADQUISICIONES DE LA FAMILIA GARZA-SADA/FERNÁNDEZ-ZAMBRANO EN ESTADOS UNIDOS (1975): "LARGE MOZARABE [SIC] CEILING, TARAZONA III" (s. XV) Y "ALMAGRO CEILING" (s. XVI)

Los dos primeros techos de carpintería de armar comprados por los Garza-Sada en Estados Unidos, en el año 1975, se publicitaban en una revista estadounidense especializada en antigüedades –*Connoisseur* (Nueva York)–

¹⁷ En la residencia de Margarita Garza Sada y su esposo Alberto Fernández Ruiloba, y en la de Mauricio Fernández Garza y su esposa Norma Zambrano Villarreal –denominada "La Milarca"–, situadas ambas en la Colonia "Pedregal del Valle" de ese municipio.

como “techos árabes útiles para proyectos de restauración”¹⁸. El anuncio en cuestión solo aportaba como referencia un apartado de correos para contactar con un intermediario, el periodista y editor, Roul Tunley (Stockton, New Jersey), que actuaba como apoderado de un tal John G. Hamilton, propietario de las piezas en venta.

En realidad, se trataba de la liquidación de la herencia de un importante coleccionista de arte, Carl W. Hamilton¹⁹ (Nueva York, 1886-1967), especializado en arte del Renacimiento; entre su legado se encontraban los citados techos despiezados, que nunca había llegado a montar, y que se habían guardado durante más de cuarenta años en los ya mencionados almacenes de Raleigh (Carolina del Norte)²⁰.

Doña Márgara y Mauricio habían comprado, realmente, dos conjuntos de piezas de madera pertenecientes a armaduras antiguas que estaban a punto de ser vendidos a un fabricante de muebles de estilo colonial. Desconocían prácticamente todo sobre su adquisición, no obstante, a través del etiquetado, “*Large Mozarabe [sic] Ceiling Tarazona III*”²¹ –comprado por Margarita– y “*Almagro Ceiling*” –comprado por Mauricio– intuyeron que podían proceder, en su origen, de España y que habrían pertenecido a destacadas edificaciones, tanto por sus grandes dimensiones como por los materiales y decoración: madera de pino encerada ricamente labrada, en el caso del techo Almagro, y vigas con iconografías policromadas, junto a ménsulas talladas con formas de cabezas humanas, en el techo de Tarazona.

La familia Garza-Sada se hizo cargo del traslado de las techumbres tal y como estaban –despiezadas– desde Carolina del Norte hasta Monterrey (México), en noviembre de 1977, tras superar múltiples trámites burocráticos y logísticos, organizando un convoy por carretera con 14 camiones-plataforma con un recorrido superior a 2500 kilómetros.

En 1979, se instalaría el techo *Tarazona III* (Fig. 2) en la residencia de la

18 En 1975 llega a las manos de la familia Garza un ejemplar de la revista *The Connoisseur* (revista subtitulada: “*The magazine for people with a passion for the best*”), editada en Nueva York, que insertaba el consiguiente anuncio. “FOR SALE. Three arab ceilings. Unusual antiques items for your next restoration project. P.O. 278-3531”. *The Connoisseur*, Nueva York, *The National Magazine Company*, 755-766, 1975.

19 “Hamilton Carl. W. Archives Directory for the History of Collecting in America”; disponible: <https://research.frick.org/directory/detail/2909>

20 Los almacenes *Raleigh Bonded Warehouse Inc.*

21 Se utiliza en este caso y en los sucesivos la nomenclatura inglesa procedente del inventario de techos comprados por W.R. Hearst realizado por la arquitecta Julia Morgan (1931) que se encuentra depositado en la *Robert. E. Kennedy Library, California Polytechnic State University*, San Luis Obispo (California). Véase, MERINO DE CÁCERES, José Miguel y MARTÍNEZ RUIZ, María José, *La destrucción del patrimonio artístico español*, Madrid, Cátedra, 2020, pp. 649-650.

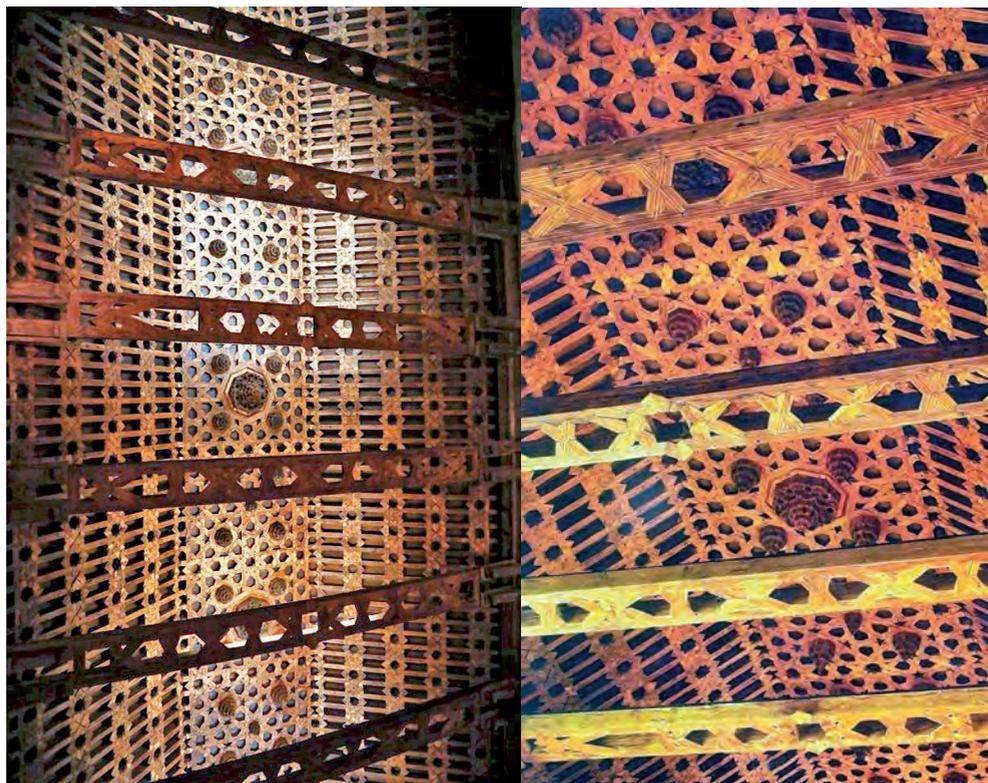


Fig. 4 (izq.). *Almagro Ceiling [techo]* (s. XVI) instalado en “La Milarca”. 1987-2019. San Pedro Garza García (Nuevo León, México). Foto M. Fleta y A. Rodrigo
 Fig. 5 (der.). *Almagro Ceiling, detalle*. Foto Grupo Reforma (Ciudad de México)

familia Garza Sada-Fernández Ruiloba (San Pedro Garza García, Monterrey), en un salón adaptado para acoplar dicha armadura, con unas dimensiones de 23,10 por 6,90 metros. La decoración de sus jácenas y arrocabes, con escenas de caballería, animales, heráldica y tauromaquias, lo identificaban como un alfarje español del siglo XV, descartando totalmente el término “mozárabe” (término posiblemente confundido con “mudéjar” por los propietarios estadounidenses) en su etiquetado.

A principios de la década de 1980, Mauricio y su esposa comenzaron a construir su residencia particular, “La Milarca” (Fig. 3), al sur de Monterrey, en la Sierra Madre Oriental (Colonia Pedregal del Valle, San Pedro Garza García), diseñada por el arquitecto Jorge Loyzaga; una obra que tardaría siete años en finalizarse. En este proyecto el arquitecto planeó un espacio *ad hoc*, un salón de 34,80 por 12,50 metros, para colocar el techo de par y nudillo, el *Almagro Ceiling* (Fig. 4 y 5). Para el ensamblaje del techo se contrató al restaurador Manuel Serrano Cabrera, que desarrollaría el proyecto basándose en

el tratado de López de Arenas (1633)²², sobre carpintería de lo blanco, y en el texto de Fray Andrés de San Miguel (1577-1644)²³, sobre la carpintería de lazo; a ello se uniría el asesoramiento del arquitecto español Enrique Nuere, especialista en carpintería histórica hispana. A partir de estos conocimientos se logró el correcto montaje de la techumbre²⁴.

En esa gran sala de “La Milarca”, Mauricio colocaría sus colecciones de obras artísticas y piezas paleontológicas de mayor valor histórico y patrimonial: pinturas de Diego Rivera, José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros y Frida Kahlo, la espada que Carlos V regaló a Hernán Cortés, jarrones de procedentes de la familia Habsburgo, etc., hasta piezas paleontológicas selectas como una cabeza de *Tyrannosaurus rex* y otra de *Triceratops*.

Pero el interés de la familia Fernández Garza-Zambrano por los objetos artísticos no se limitaba al mero coleccionismo ni al simple goce estético. Tenían un verdadero interés por el estudio histórico de cada pieza. En el caso de las techumbres adquiridas en Estados Unidos, como prácticamente carecían de información acudieron, en 1987, al arquitecto Eugen Logan Wagner²⁵ (Austin, Texas), que actuaría como consultor de construcción y restauración e historiador arquitectónico; en este ámbito investigaría en archivos de Estados Unidos y España para determinar la procedencia, historiografía y montaje de los techos²⁶.

Los primeros pasos en esta investigación histórica confirmaron que las dos techumbres mencionadas, de supuesto origen español, procedían de la colección de Carl W. Hamilton, y que este las había adquirido en 1942 en una subasta realizada por la firma *Gimbel Brothers* (Nueva York), para la liquida-

22 LÓPEZ DE ARENAS, Diego, *Breve compendio de la carpintería de lo blanco y tratado de alarifes*, Sevilla, Imp. Luis Estupiñán, 1633. Facsímil, cuarta edición, imprenta Hijos de R. Álvarez, Madrid, 1912.

23 El manuscrito original sobre la carpintería de lazo de Fray Andrés de San Miguel se conserva en la Colección latinoamericana de la Biblioteca de la Universidad de Texas (Estados Unidos) y está recopilado en: SAN MIGUEL, Fray Andrés de, *Obras*, Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Estéticas, 1969.

24 A pesar de que los pares y los tensores estaban inicialmente en muy mal estado, combados. En palabras de Mauricio Fernández Garza, “cuando lo armamos estaban muchas piezas, los pares y los tensores muy ‘chuecos’; sin embargo, al armar el techo comenzó a enderezarse solo [...] cuando lo armamos, estructuralmente el techo comenzó a funcionar y se empezó a enderezar”. El proceso de instalación fue descrito por WAGNER, Eugen Logan, “Rebuilding a Mudejar Ceiling: Rescuing a nearly forgotten artifact of Moorish architecture”, *Fine Homebuilding*, 57 (1989), pp. 43-45.

25 “Alarife Architects”; disponible: <https://www.alarifearchitects.com/>

26 WAGNER, Eugen Logan, *Spanish Moorish Ceilings. La Milarca Project. Garza García. Nuevo León. Mexico. 1979-present, Austin (Texas), Alarife Architects, 2021*, pp. 26-27; disponible: <https://www.alarifearchitects.com/wp-content/uploads/2021/04/WagnerFAIA.pdf>

ción de algunas colecciones de arte del magnate norteamericano de la prensa William Randolph Hearst, su anterior propietario.

Las techumbres despiezadas –jácenas, tirantes, pares, etc.– en cuestión estaban intactas, en muchos casos sin desembalar, tal y como habían llegado a Estados Unidos – el *Almagro Ceiling*, en 1928, y el *Tarazona III*, en 1935– ya que W. R. Hearst y posteriormente C.W. Hamilton, nunca llegaron a montarlas. Así, pasaron de un almacén del Bronx (Nueva York), propiedad del primero, al de Hamilton en Raleigh (Carolina del Norte), sin sufrir mayores avatares.

A partir de estos conocimientos, Eugen L. Wagner investigaría a través de distintas fuentes y especialmente en archivos y bibliotecas con documentación relativa a William Randolph Hearst²⁷, Arthur Byne –el anticuario que los localizó y compró en España actuando como agente de compras– y Julia Morgan, la arquitecta que trabajaba casi en exclusiva para Hearst en el diseño y construcción de su complejo residencial en San Simeón (California) para el que, presumiblemente, estarían destinados dichos techos.

En el inventario de techos comprados por Hearst –realizado por Julia Morgan en 1931– ya citado, aparecía descrito el *Almagro Ceiling*, como un “magnífico ejemplar de techo mudéjar español del siglo XVI, del tipo de artesa, en pino encerado, procedente de la iglesia del convento de San Francisco [sic] en Almagro”²⁸ [traducción del original en inglés]; este techo habría sido desmontado de su ubicación original en el año 1928 y enviado a Estados Unidos por Arthur Byne.

Sin embargo, parte de esa descripción no resultaría satisfactoria para el investigador: no existía ni había existido nunca el tal “convento de San Francisco” en Almagro y en el caso de referirse al convento de los franciscanos –Santa Catalina–, este era del siglo XVII, no coincidiendo así ni estilo arquitectónico –renacentista– ni dimensiones. En definitiva, esos datos serían erróneos o bien estarían tergiversados para eludir controles aduaneros en su exportación²⁹.

27 Archivo particular de la firma GIMBEL BROTHERS (Nueva York), donde se conservaba el catálogo de venta de las colecciones de W. R. Hearst: *Art Objects & Furnishing from William Randolph Hearst Collections. Catalogue raisonné comprising illustrations of representative Works together with comprehensive descriptions of books, autographs and manuscripts and complete index*, New York, Gimbel Brothers in cooperation with Saks Fifth Avenue and Hammer Galleries, 1941.

28 ROBERT E. KENNEDY LIBRARY (Departament of Special Collections), California Polytechnic State University, San Luis Obispo (California), [en adelante, REKL], *Julia Morgan Papers* [en adelante, JMP] (colección MS 010); disponible: <https://digital.lib.calpoly.edu/rekl-morgan-ms010>

29 Véase, MERINO DE CÁCERES, José Miguel y MARTÍNEZ RUIZ, María José, *La destrucción del patrimonio artístico español*, Madrid, Cátedra, 2020, pp. 343-348.



Figs. 6 y 7. Santo Domingo del Arrabal (Convento de dominicos, Almagro). S. XVI. Catálogo Monumental Artístico-Histórico de España. Provincia de Ciudad Real (Tomo II), 1917, láminas 15 y 16

Después de tres años de investigaciones se localizó la procedencia exacta del *Almagro Ceiling* a partir de una imagen fotográfica y un texto descriptivo, de total concordancia, que aparecían en el Catálogo Monumental Artístico-Histórico de España/Provincia de Ciudad Real (Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, 1917)³⁰. La fotografía³¹ en cuestión (Fig. 6) evidenciaba que este techo procedía, de la iglesia del antiguo convento de los dominicos y universidad "Nuestra Señora del Rosario" (también denominado "Santo Domingo del Arrabal") de Almagro (Fig.7), lo que se corroboraba con la cita textual en dicho catálogo que describía la techumbre de la siguiente manera:

"La techumbre interior de la nave es de madera, avanzando hasta el crucero. Forma un muy artístico alfarge [sic] de entonación oscura, noble y severa, compuesto de estrechas cintas, que en figuras estrelladas o cuadrangulares se

30 MINISTERIO DE INSTRUCCIÓN PÚBLICA Y BELLAS ARTES, *Catálogo Monumental Histórico-Artístico de España. Provincia de Ciudad Real*, Tomo I y II, Madrid, 1917; disponible: http://biblioteca.cchs.csic.es/digitalizacion_tnt/index_interior_ciudadreal.html

31 MINISTERIO DE INSTRUCCIÓN PÚBLICA Y BELLAS ARTES *Catálogo Monumental Histórico-Artístico de España. Provincia de Ciudad Real*, Tomo II (Parte gráfica), Lámina 15 bajo, 1917, p. 10 reverso.



Fig. 8. *Palacio Episcopal de Tarazona (Zaragoza)*. S. XIV-XVI. Foto L. Lorduy

enlazan dejando en sus recuadros y centros lugar a grandes piñas descendentes muy bien labradas. El conjunto forma una extensa cubierta plano-rectangular sujeta a los muros por labradas viguetas oblicuas [tirantes calados] y canes de la misma madera. Todo él respira gravedad no exenta de riqueza, feliz combinación de la austeridad monástica con ligera muestra de la pompa plateresca, a cuyo estilo y tiempo corresponde la Iglesia”³².

Este alfarje del ex convento de los dominicos –el edificio tras la exclaustación (1836-1837) había pasado a ser una fábrica de aceites y posteriormente una carpintería y una fábrica de muebles– sería comprado por Arthur Byne y desmontado, en mayo de 1928, para su exportación y venta a W.R. Hearst por un importe de 20 000 dólares³³.

En cuanto al alfarje *Tarazona III*, la información disponible procedía del catálogo de venta de las colecciones de Hearst realizado por *Gimbel Brothers* (1941) y de la documentación sita en el *Charles William Post Center (Special Collections Library)* de la Universidad de Long Island (Brookville, Nueva York): había sido comprado por Hearst en 1935 y se describía como “un gran techo

32 MINISTERIO DE INSTRUCCIÓN PÚBLICA Y BELLAS ARTES, *Catálogo Monumental Histórico-Artístico de España. Provincia de Ciudad Real*, Tomo I, p. 97; disponible: http://aleph.csic.es/imagenes/mad01/0010_CMTN/html/001359470_V01T.html#page/102/mode/2up

33 MERINO DE CÁCERES, José Miguel y MARTÍNEZ RUIZ, María José, *La destrucción del patrimonio artístico español...*, p. 93.



Figs. 9 y 10. *Salón de Obispos con artesanado, Palacio Episcopal. S. XVI. Tarazona (Zaragoza).* Foto L. Lorduy

mozárabe [sic] español del siglo XV, en madera tallada, vigas con arabescos en azul en campo rojo soportadas por ménsulas talladas en forma de cabezas humanas, procedente de un castillo en Tarazona, cerca de Zaragoza”³⁴ [traducción del original en inglés]. Nuevamente aparecían datos erróneos o imprecisos como la calificación de “mozárabe” al estilo mudéjar y su procedencia de “un castillo en Tarazona, cerca de Zaragoza”, un castillo que nunca había existido.

La investigación de Wagner llevó a determinar que este alfarje procedería, con gran probabilidad, del Palacio Episcopal de Tarazona (edificio con una estructura de palacio fortificado al haber sido con anterioridad una zuda musulmana) (Fig. 8) por su gran similitud con el alfarje que cubre la “Sala de retratos episcopales”³⁵ (Fig. 9 y 10). Además, fue posible determinar su probable ubicación original: una sala situada inmediatamente debajo de esa,

34 GIMBEL BROTHERS, *Art Objects & Furnishing from William Randolph Hearst Collections...*, p. 326.

35 Véase, “Palacio episcopal (Tarazona). Arte mudéjar en la ciudad de Tarazona”; disponible: <https://www.aragonmudejar.com/tarazona/episcopal/palepis4.html>



Fig. 11. *Andalusian Octagonal Ceiling* (s. XV, Granada) instalado en "La Milarca". 1994-2019. San Pedro Garza García (Nuevo León, México). Foto El Norte (Monterrey)

en el piso inferior del palacio, con idénticas dimensiones, de donde fue desmontado a principios de la década de 1930 durante una reforma del edificio, desapareciendo posteriormente. Este techo fue vendido en Estados Unidos de forma encubierta por Arthur Byne a la firma *A. Selgmann, Rey & Co. Inc.* (Nueva York), para pasar casi de inmediato a manos de Hearst.

3. OTRAS TECHUMBRES ESPAÑOLAS (ss. XIV-XVI) ADQUIRIDAS POR LOS FERNÁNDEZ-ZAMBRANO EN ESTADOS UNIDOS (1994-1999)

3. 1. *Andalusian Octagonal Ceiling* (Granada, s. XV)

En 1994, Mauricio Fernández adquiere en una subasta de la firma Christie's (Londres) otro techo de madera de origen español –publicitado en catálogo como "*Andalusian Octagonal Ceiling*" (s. XIV) – para su residencia "La Milarca". Se trataba de una armadura de madera ochavada troncopiramidal (casi en forma de media naranja) (Fig. 11), de 4,30 metros de diámetro, sin documentar, que se encontraba en Estados Unidos.



Fig. 12. Longceil (s. XIV-XV, Palencia) instalado en "La Milarca". 1998-2019. San Pedro Garza García (Nuevo León, México). Foto El Norte (Monterrey)

El vendedor manifestaría a la citada casa de subastas que, según le habían referido, el techo procedía de la Alhambra de Granada y que había sido desmontado a finales del siglo XV para colocarse en un edificio granadino de ubicación desconocida, de donde habría sido desmontado nuevamente y adquirido por Arthur Byne, en 1922.

Investigaciones posteriores³⁶ determinaron que ese techo había pasado a manos de W. R. Hearst y que se había montado en la casa de uno de sus médicos particulares; se trataría pues, probablemente, de un regalo de Hearst.

3. 2. Longceil (Palencia, ss. XIV-XV)

Mauricio Fernández compraría en Estados Unidos (1998), también con destino a su residencia en construcción, un nuevo techo de origen español (ss. XIV-XV). En este caso se trataba de una armadura plana, un alfarje policromado, con veintisiete jácenas apoyadas sobre zapatas cuadradas, destacando su decoración heráldica (Fig. 12), con una dimensión total de 16,50 por 7,50 metros. En este caso Fernández Garza se lo compró al jurista y político William Patrick Clark que, a su vez, lo había adquirido con anterioridad en una venta de los bienes de Hearst almacenados en su rancho de Piedra Blanca (California).

La documentación en referencia a este techo, disponible en el archivo

³⁶ MERINO DE CÁCERES, José Miguel y MARTÍNEZ RUIZ, María José, *La destrucción del patrimonio artístico español...*, p. 673.

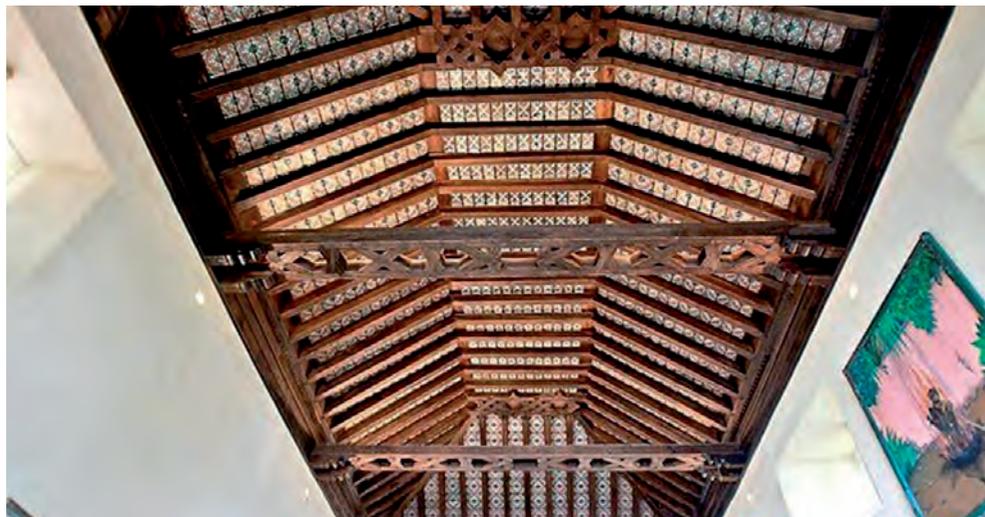


Fig. 13. *Sevilian Tile Ceiling* (s. XVI, Sevilla) instalado en “La Milarca”. 1999-2019. San Pedro Garza García (Nuevo León, México). Foto El Norte (Monterrey)

del *C.W. Post Center* (Brookville, Nueva York)³⁷, indica que fue ofertado por Byne a Hearst en octubre de 1930, y que estaba identificado como: “*Longceil*, techo gótico pintado, español, del siglo XV, con friso mostrando heráldica con escudos, procedente de un castillo cercano a Palencia” [traducción del original en inglés]. Este techo fue adquirido por Arthur Byne en diciembre de 1930 y embarcado hacia San Francisco (California) en marzo de 1931, con destino final a San Simeón (California); no obstante, este techo nunca sería instalado quedando, como se ha indicado, en los almacenes de Hearst hasta su posterior compra por W.P. Clark.

Una investigación sobre este techo fue encargada por Fernández Garza, en 2017, a la Real Academia Matritense de Heráldica y Genealogía. El informe de esta institución reseñaba que los escudos de armas pintados en las jácenas y friso pertenecían a las familias López de Ayala, Enríquez y Fernández de Córdoba –de época de Alfonso XI de Castilla “El Justiciero”– poniéndolos en relación con la historia y genealogía de los linajes representados. Se concluiría una probable procedencia del desaparecido palacio de los Marqueses de Viñuela (Valbuena de Pisuegra, Palencia), desmantelado en 1921, y que poseía “un salón con rico artesanado” como describe el Catálogo Monumental de España (Provincia de Palencia)³⁸.

37 MERINO DE CÁCERES, José Miguel y MARTÍNEZ RUIZ, María José, *La destrucción del patrimonio artístico español...*, p. 653.

38 REAL ACADEMIA MATRITENSE DE HERÁLDICA Y GENEALOGÍA, “Las techumbres mudéjares de Mauricio Fernández Garza”, 4 de abril de 2020; disponible: <https://ramhg.es/>

3. 3. *Sevilian Tile Ceiling (Sevilla, s. XVI)*

Nuevamente, en el año 1999, Mauricio Fernández compra en Estados Unidos otro techo de probable origen español (Sevilla), esta vez al coleccionista de arte Nornam Karlson, uno de los principales expertos estadounidenses en cerámica antigua. Se trataba de una techumbre de par y nudillo del siglo XVI, recubierta con más de mil piezas de cerámica (Fig. 13), que Karlson había adquirido en Los Ángeles (California) procedente del desmontaje de un rancho en Santa Elena (California) tras el fallecimiento de su propietario Mr. Wakefield N. Baker que, a su vez, lo había comprado anteriormente en una subasta realizada en San Francisco, en 1963, de liquidación de los bienes de W.R. Hearst, almacenados en San Simeón.

En este caso Mauricio Fernández había salvado esta techumbre de su desmantelamiento ya que su último propietario, N. Karlson, pretendía desmontar las piezas de cerámica, de principios del siglo XVI, para su reventa.

Este techo sería instalado, de nuevo, en la mansión mexicana “La Milarca” para cubrir una sala realizada *ad hoc* de 7 por 12 metros.

Fernández Garza encargó la investigación histórica de esta pieza al especialista español Enrique Nuere, confirmando su procedencia sevillana: el palacio de los Marqueses de Algaba (Sevilla) (Fig. 14); habría sido desmontado de una sala de la planta primera de dicho palacio, en el año 1926, y comprado por W. R. Hearst (1927) con intermediación de A. Byne, apareciendo en el inventario de la arquitecta Julia Morgan (California, 1931), ya citado, como: “*Sevilian Tile Ceiling*, techo procedente de Sevilla compuesto por azulejos pintados y paneles”³⁹ [traducción del original en inglés].

En resumen, los techos de carpintería de armar comprados por la familia Fernández Garza-Zambrano en Estados Unidos procederían, como se ha mencionado, de la liquidación de bienes de W. R. Hearst. Estas techumbres, expoliadas en España, y destinadas inicialmente por Hearst a su complejo residencial en San Simeón (California) –comenzado en 1919 y continuado durante casi veinticinco años bajo la dirección de Julia Morgan– nunca llegaron a colocarse.

The Enchanted Hill, el edificio principal de dicho conjunto, conocido también como “La Casa Grande” o “El Castillo”, de estilo ecléctico –una mezcla “románico-gótica-mudéjar-renacentista”– con notable inspiración hispana, explicitaría el gusto de Hearst y de otros potentados norteamericanos de la

index.php/the-news/2019-01-16-00-09-08/1154-2020-03-24-00-26-58. Véase también, “Castillos de Palencia. Valbuena de Pisuegra”; disponible:<http://www.castillosdepalencia.es/valbuena/valbuena.htm>

39 ROBERT E. KENNEDY LIBRARY (Department of Special Collections), California Polytechnic State University, San Luis Obispo (California), *Julia Morgan Papers*...



Fig. 14. *Palacio de los Marqueses de la Alhambra*. S. XV-XVI. Sevilla. Foto L. Lorduy

época –especialmente en California, Florida, Texas, Nuevo México y Arizona– por la arquitectura historicista y el estilo colonial español.

4. EL EXPOLIO DEL PATRIMONIO HISTÓRICO-ARTÍSTICO ESPAÑOL CON DESTINO A ESTADOS UNIDOS (1900-1935)

Entre las décadas de 1910 y 1930 se produjo un interés inusitado por el arte español en Estados Unidos impulsado, especialmente, por el acaudalado hispanista Archer M. Huntington (1870-1955) a través la *Hispanic Society of America* (Nueva York), fundada por él en 1904. A ello se sumaría el efecto producido por la Exposición Panamá-California (San Diego, 1915) dando lugar a una importante difusión de modelos arquitectónicos coloniales, adaptados por los arquitectos Bertram Goodhue y Carleton Winslow. De todo ello nacería la denominada “*Spanish Colonial Revival Architecture*”⁴⁰ y un enorme

40 En continuación de la tendencia arquitectónica del siglo XIX en California –*Mission Revival*– con el modelo de antiguos edificios españoles en Florida y su arquetipo más reciente: *The Old City House* (St. Augustine, Florida, 1873).

interés por las piezas de artes decorativas hispanas.

De este gusto arquitectónico y ornamental, entre lo romántico y lo exótico, basado en la utilización de tipos constructivos renacentistas y barrocos del arte colonial hispano mezclados con elementos mudéjares y tardogóticos de origen netamente español, resultaría una arquitectura con estructuras que incorporaban patios, porches, balcones, torres, etc., completados con enrejados de forja, azulejerías –frisos y zócalos– y cubiertas con teja al exterior y armaduras de madera al interior.

Este estilo atrajo a la clase adinerada y a los magnates norteamericanos de la época, no conformándose con las réplicas de obras artísticas o la simple construcción historicista, solicitando a sus arquitectos la incorporación de estructuras arquitectónicas, elementos constructivos y piezas de arte decorativo originales.

Ese camino ya lo había abierto Archer M. Huntington con su insaciable sed de obras de arte, antigüedades y libros procedentes de España para el museo y la biblioteca de la *Spanish Society*⁴¹. La política de Huntington en su actividad coleccionista sería respetar, al menos teóricamente, el patrimonio cultural español – “No compro cuadros en España [...] a España no voy en busca de botín. Me haré con los cuadros fuera. Los hay en abundancia”⁴² – por lo que daría instrucciones a sus agentes de comprar solo en el exterior; aunque, como estimaba el historiador Sánchez Cantón, “no será juicio temerario recelar que, en casos, se sacarían [determinadas piezas] con la intención de ofrecérselas, ardid que chamarileros e intermediarios estimarían recurso inocente”⁴³.

En Londres y París existía un floreciente mercado de arte hispánico lo que permitió a Huntington operar en la sombra, evitando que su figura se viera mezclada en situaciones comprometidas o turbias que dañarían su reputación como benefactor de la cultura⁴⁴. A este respecto es de destacar la

41 Desde restos arqueológicos (joyas, cerámicas y mosaicos) celtibéricos y romanos a más de 800 pinturas datadas entre 1550 y 1800; 6000 dibujos y acuarelas, cerca de 1000 esculturas, más de 6000 piezas de artes decorativas, 15 000 grabados, etc. CODDING, Mitchell A., “El alma de España en un Museo: Archer Milton Huntington y su visión de The Hispanic Society of America”, en LENAGHAN, Patrick (ed.), *The Hispanic Society of America. Tesoros*, Madrid, El Viso, 2000, p. 15.

42 Extracto de una carta de A. M. Huntington a su madre, s/f. CODDING, Mitchell, “El alma de España en un museo...”, p. 27.

43 SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier, “Necrología. Mr. Archer Milton Huntington”, *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 5 (1955-1957), p. 15; disponible: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/necrologia-mr-archer-milton-huntington/>

44 SOCÍAS, Inmaculada, *La correspondencia entre Isidre Bonsoms Sicart y Archer Milton Huntington. El coleccionismo de libros antiguos y objetos de arte*, Barcelona, Real Academia de Bones Lletres, 2010, p. 96.

intermediación del coleccionista y marchante de arte Lionel Harris (1862-1943), de manera personal desde 1901 y a través de la *Spanish Art Gallery* (Londres), desde 1907, en venta de importantes piezas del patrimonio español expoliadas con destino a la *Spanish Society*⁴⁵.

La red de agentes de Huntington fue muy extensa⁴⁶; marchantes, artistas, historiadores del arte, arqueólogos, críticos, diplomáticos, coleccionistas, políticos y promotores culturales, muchos de ellos españoles, trabajaron a su servicio con la consideración de colaborar con un acreditado hispanista en la difusión de la cultura española en Estados Unidos. Entre los agentes en España se encontraban, desde 1914, el mencionado Arthur Byne y su esposa Mildred Stapley, que actuando como representantes⁴⁷ de la *Hispanic Society*, supieron ganarse la confianza de los entornos artísticos y políticos en favor de los intereses de sus clientes: el propio Huntington y posteriormente W. R. Hearst.

El vínculo del matrimonio Byne-Stapley con Archer M. Huntington en principio se limitaba a proporcionar informes y material gráfico sobre arte español para la *Hispanic Society*. Esto se plasmaría en una exposición realizada en la sede de esa sociedad neoyorquina, en 1918, bajo el título "*Byne-Stapley Expedition*"⁴⁸, donde se mostraron múltiples dibujos y fotografías sobre arquitectura española. Posteriormente, la *Hispanic Society* publicaría una serie de monografías⁴⁹ sobre artes aplicadas y arquitectura española escritas por Arthur Byne –arquitecto e historiador del arte– en colaboración con su esposa. Entre ellas, y en relación con el posterior expolio de diversas techum-

45 VICO, Ana y FUENTE de la, Paula, "Coleccionismo y mercado del arte en el siglo XIX y XX: el desconocido caso de la familia Harris", en HOLGUERA, Antonio, PRIETO, Ester y URIONDO, María (coord.), *Coleccionismo, mecenazgo y mercado artístico en España e Iberoamérica*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2017, pp. 656-670; disponible: <https://idus.us.es/handle/11441/90952>

46 SOCÍAS, Inmaculada, "El reverso de la historia del arte: marchantes y agentes en España durante la primera mitad del siglo XX", *E-artDocuments*, [en línea], 2010, Núm. 3; disponible: <https://raco.cat/index.php/e-art/article/view/218630>

47 "*Corresponding members of Hispanic Society of America*" (1914) y "*Curators of Architecture and Allied Arts*" (1916). Véase, MERINO DE CÁCERES, José Miguel, "En el cincuentenario...", p. 150.

48 MERINO DE CÁCERES, José Miguel, "Arthur Byne, un expoliador de guante blanco", en Pérez Mulet, Fernando y Socías, Inmaculada (eds.), *La dispersión de objetos de arte fuera de España en los siglos XIX y XX*, Barcelona/Cádiz, Universidad de Barcelona/Universidad de Cádiz, 2012, p. 251.

49 "*Rejería of the Spanish Renaissance*" (1914), "*Spanish Iron Work*" (1915), "*Spanish Architecture of the Sixteenth Century*" (1917), "*Spanish Interiors and Furniture*" (1921).

bres españolas⁵⁰ destacaría el tratado “*Decorated Wooden Ceilings in Spain*”⁵¹, publicado en 1920.

Todo ello conferiría a Arthur Byne un alto prestigio como hispanista, siendo muy apreciado en los círculos intelectuales españoles. Fue propuesto para la Gran Cruz de Alfonso XII, como recompensa por la difusión del arte y cultura españolas en el mundo anglosajón⁵² y condecorado con la Cruz de Isabel La Católica por Primo de Rivera⁵³. Una reputación que se mantendría hasta su fallecimiento en 1935, como se muestra en su necrológica publicada en un diario de Madrid, que lo calificaba como “un insigne hispanista [cuya] muerte constituye una verdadera pérdida para el arte español”⁵⁴.

En realidad, desde 1920, el matrimonio Byne compatibilizaba su labor como historiadores del arte español con una intensa actividad de comercio de objetos artísticos y antigüedades en una situación muy propicia, ya que, según Byne, el repentino incremento del bienestar en España había producido “una pasión por derribar lo antiguo y erigir en su lugar lo nuevo: nosotros, cuyo trabajo es recopilar lo antiguo, no debemos relajarnos en nuestras labores”⁵⁵.

Con esta premisa llevaría a cabo un saqueo metódico de centenares de objetos artísticos y elementos arquitectónicos, que sacaría de España con destino a Estados Unidos por encargo de adinerados clientes, en especial de Willian Randolph Hearst, participando directamente en dos de los expolios más drásticos realizados sobre el patrimonio artístico español: los monasterios de Santa María y San Juan de Sacramenia (Segovia), en los años 1925-1926, y el de Santa María de Óvila (Trillo, Guadalajara), en 1930-1931; expolios efectuados por encargo del mencionado W. R. Hearst⁵⁶.

Se trataría, siempre, de acciones ilegales o que bordeaban lo legal, llevadas a cabo con la complicidad de intermediarios españoles, “no dudando en

50 Véase, MERINO DE CÁCERES, José Miguel, “En el cincuentenario...”, pp. 199-205.

51 BYNE, Arthur y STAPLEY, Mildred, *Decorated Wooden Ceilings in Spain*, Nueva York/Londres, G.P. Putnam’s Sons, 1920; disponible: https://bvpb.mcu.es/es/catalogo_imagenes/grupo.do?path=183889

52 “Enamorados del arte español. Una obra admirable de hispanización”, *ABC* (Madrid), 9 de julio de 1922, p. 7.

53 MERINO DE CÁCERES, José Miguel, “En el cincuentenario...”, p. 161.

54 “Muere el ilustre hispanófilo y arquitecto norteamericano mister Arturo Byne”, *ABC* (Madrid), 18 de julio de 1935, p. 34.

55 Carta de Arthur Byne a Archer M. Huntington, de 25 de febrero de 1920, en MERINO DE CÁCERES, José Miguel y MARTÍNEZ RUIZ, María José, *La destrucción del patrimonio artístico español ...*, p. 272.

56 MERINO DE CÁCERES, José Miguel y MARTÍNEZ RUIZ, María José, *La destrucción del patrimonio artístico español...*, pp. 421-475.

utilizar todo tipo de apoyos, corruptelas y sobornos, todo ello con el propósito de conseguir sacar adelante sus operaciones"⁵⁷.

5. LAS EXPORTACIONES FRAUDULENTAS DE ARTHUR BYNE (1920-1935)

Los principales estudios sobre las actividades de Arthur Byne (1883-1935) relacionadas con la exportación fraudulenta de bienes histórico-artísticos españoles a Estados Unidos, durante las décadas de 1920 y 1930 (hasta 1935), estiman que el número de este tipo de operaciones sería muy elevado, constatándose solo para su principal cliente, W. R. Hearst, varios centenares⁵⁸.

Se considera que Arthur Byne era plenamente consciente de la ilegalidad de muchas de esas acciones⁵⁹. En la mayoría de las ocasiones utilizaría testaferreros, actuando siempre con el mayor sigilo. Se comunicaba con sus clientes norteamericanos con nombre en clave y asignaba denominaciones ficticias a las piezas artísticas. Además, no tenía reparos a la hora de realizar todo tipo de sobornos, como se muestra en su extensa correspondencia con la arquitecta Julia Morgan y W. R. Hearst⁶⁰.

Desde finales de 1919, se evidencia el interés de Hearst por acaparar el patrimonio artístico español para incorporarlo a la edificación y ornamento de sus mansiones. Una carta de Hearst a Morgan pone de manifiesto que este ya había adquirido diversos elementos arquitectónicos pero que se encontraba con dificultades para la exportación debido a los condicionantes de la legislación española; la misiva decía así:

"Querida señorita Morgan: Le envío algunas fotos más. El piso superior del patio de Ávila podría utilizarse para la logia inferior que propongo para mi casita. También podría ser para el piso superior del patio de Burgos del que, por cierto, soy dueño pero no puedo sacar de España"⁶¹.

En 1924, Hearst escribe a Julia Morgan para que esta contacte con Byne,

57 MERINO DE CÁCERES, José Miguel y MARTÍNEZ RUIZ, María José, *La destrucción del patrimonio artístico español...*, p. 345.

58 MERINO DE CÁCERES, José Miguel y MARTÍNEZ RUIZ, María José, *La destrucción del patrimonio artístico español...*, pp. 337-338.

59 En una carta de fecha 13 de junio de 1931 dirigida a Julia Morgan en relación con el expolio del monasterio de Óvila, diría: "Hoy día en España está prohibida la exportación de cualquier piedra antigua, aunque sea del tamaño de una pelota de *baseball*". Véase, MERINO DE CÁCERES, José Miguel, "En el cincuentenario...", p. 162. Si alguna operación fracasaba, Byne se justificaba ante su cliente aduciendo que el Ministerio de Bellas Artes iba por toda España declarando Monumento nacional "a cada piedra y a cada astilla"; MERINO DE CÁCERES, José Miguel y MARTÍNEZ RUIZ, María José, *La destrucción del patrimonio artístico español...*, p. 343.

60 Véase, ROBERT E. KENNEDY LIBRARY [REKL], *Julia Morgan Papers...*

61 REKL, JMP (MS 010), Carta de William Randolph Hearst a Julia Morgan (traducción del original en inglés), 30 de diciembre de 1919, Identificador 010-5-e-47-05-24.

en España, para la adquisición de un claustro: “Querida señorita Morgan: ¿Sería tan amable de comunicarse con Byne y ver si puede encontrar un claustro gótico grande y hermoso? Cuanto más grande y mejor, mejor”⁶². A este respecto, es muy significativa la correspondencia en relación con la compra de diversas estancias y claustros de monasterios españoles, entre los que se encontraba el ya citado de Sacramenia (Segovia)⁶³. Una carta de Julia Morgan a Hearst, fechada en 1925, decía así:

“Estimado Sr. Hearst: Su carta adjuntando un cheque por \$ 10,000.00 para que el Sr. Byne lo aplique a la compra de los claustros fue recibida esta noche. Le envié un cable de inmediato para informarle que esta suma se le enviaría por correo; el saldo se enviará según lo requieran los desarrollos”⁶⁴...

En 1926, Arthur Byne y su esposa seguían con sus operaciones de expolio en España. Julia Morgan informaría al respecto a Hearst de manera un tanto críptica:

“Estimado señor Hearst: Mildred Byne me escribió el otoño pasado que habían cruzado y vuelto a cruzar España en busca de un claustro o un palacio para usted. Lo que acaba de salir es una respuesta en cuanto a los claustros”⁶⁵...

Posteriormente, en 1929, Julia Morgan encarga a Byne nuevas compras de elementos arquitectónicos del patrimonio español:

“Estimado Sr. Hearst: Ayer cablegrafíe al Sr. Byne como usted me indicó para comprar la galería gótica tardía, la balaustrada de la escalera, etc., del palacio en Palma de Mallorca. Se adjunta una copia del cable, también copias del boceto y una copia de su carta relativa a los memorandos de precios”⁶⁶.

A finales de 1930, comienzan a vislumbrarse ya dificultades para la exportación de los materiales expoliados⁶⁷. No obstante, Hearst mantiene sus

62 REKL, JMP (MS 010), Carta de William Randolph Hearst a Julia Morgan (traducción del original en inglés), 31 de marzo de 1924, ID. 010-5-e-50-15-12.

63 El monasterio español de Sacramenia (Segovia) fue exportado en buena parte a Estados Unidos y ubicado en North Miami Beach (Florida), actualmente en 16711 W Dixie Hwy. FL 33160, siendo allí conocido como “*The Ancient Spanish Monastery*” o “*St. Bernard de Clairvaux Church*”.

64 REKL, JMP (MS 010), Carta de Julia Morgan a William Randolph Hearst (traducción del original en inglés), 21 de agosto de 1925, ID. 010-5-e-51-15-09.

65 REKL, JMP (MS 010), Carta de Julia Morgan a William Randolph Hearst (traducción del original en inglés), 31 de marzo de 1927, ID. 010-5-e-53-03-17.

66 REKL, JMP (MS 010), Carta de Julia Morgan a William Randolph Hearst (traducción del original en inglés), 17 de abril de 1929, ID. 010-5-e-54-16-03.

67 En marzo de 1931, Julia Morgan informa a Hearst sobre las cada vez mayores dificultades para llevar a cabo las adquisiciones y exportación de las piezas artísticas del patrimonio español (refiriéndose en este caso a varias sillerías del siglo XIV), por las continuas declaraciones de “Monumento Nacional” para su protección y porque además “no sería un buen juicio impulsar el asunto en este periodo crítico”. REKL, JMP (MS 010), Carta de Julia Morgan a William Randolph Hearst (traducción del original en inglés), 21 de marzo de 1931, ID. 010-5-

operaciones, poniendo de manifiesto su especial interés por las techumbres:

“Querida señorita Morgan: Juzgo por las cartas de Byne que no tiene ninguna posibilidad de sacar de España el material de Alcántara [convento de San Benito de Alcántara, Cáceres] [...] la actitud revolucionaria de la gente de allá haría peligroso ir en contra de sus deseos. Sin embargo, creo que deberíamos pedirle a Byne que proceda si alguna vez tiene una oportunidad segura. Lo que más ansío conseguir son los techos abovedados, tanto de la biblioteca como de los pasillos, que esperábamos convertir en una maravillosa sala de biblioteca para Wyntoon [mansión de Hearst en McCloud, Siskiyou, California]. Ciertamente estoy decepcionado de no tener este material”⁶⁸...

Arthur Byne exportaría a Estados Unidos un importante número de techumbres y artesonados mudéjares, góticos y renacentistas, piezas especialmente codiciadas por marchantes y coleccionistas⁶⁹ debido a su singularidad tipológica y relativa facilidad de desmontaje y transporte.

A este respecto, una carta de W.R. Hearst dirigida a Julia Morgan, fechada en 1920, decía:

“Querida señorita Morgan: Le envío un libro sobre techos. Creo que hay algunos techos interesantes [...] De hecho los techos de las páginas 4 y 7 son tan pintorescos e interesantes que creo deberíamos robarlos en su integridad para alguna parte de nuestro edificio. Irían bien en la gran sala destinada a comedor. De hecho, creo que estarían maravillosos allí”⁷⁰.

Del año siguiente sería una carta de L. J. O’Reilly, uno de los hombres de confianza de W. R. Hearst, comunicándole que había localizado y comprado, por encargo de este, un techo español de madera tallada del siglo XV en una galería de arte neoyorkina –*French & Co.*– que lo ofertaba; asimismo le enviaba una descripción y dibujo de dicho techo, junto a la factura de la galería, haciéndole saber que ya estaba en camino a California. Junto a esta carta aparece también una nota manuscrita de Hearst que ordena se informe de su contenido a Julia Morgan⁷¹.

En 1922, Julia Morgan realizó un inventario de los techos que ya tenía a su disposición para ser instalados en las mansiones de Hearst en San Simeón

e-65-03-05.

68 REKL, JMP (MS 010), Carta de William Randolph Hearst a Julia Morgan (traducción del original en inglés), 22 de diciembre de 1930, ID. 010-5-e-55-18-13.

69 Habría que incluir también a algunos arquitectos norteamericanos del llamado “*Spanish Revival Style*”, como George W. Smith (California) y Addison C. Mizner (Florida), que compraban estas piezas para la decoración de las casas que construían y actuando como promotores inmobiliarios.

70 REKL, JMP (MS 010), Carta de William Randolph Hearst a Julia Morgan (traducción del original en inglés), 12 de mayo de 1920, ID. 010-5-e-47-10-08.

71 REKL, JMP (MS 010), Carta de L. J. O’Reilly a William Randolph Hearst (traducción del original en inglés), 7 de mayo de 1921, ID. 010-5-e-48-05-08.

(California), detallando sus posibles ubicaciones; entre las descripciones de estos techos y sus partes –de diversos orígenes, italianos, franceses, “moriscos” y españoles– aparecían los siguientes: “panel central de madera tallada y dorada con escudo que sugiere su pertenencia al techo de uno de los apartamentos del Palacio de Carlos V (Alhambra, Granada, España); [...] paneles y vigas con relieves de un techo pintado del Palacio de Infantado (Guadalajara, España); partes de un friso de madera tallada del antiguo Ayuntamiento de Valencia (España); [...] techo del *Praetorium* de la ‘Casa de Pilatos’ (Sevilla); [...] paneles e inscripciones del salón principal de la ‘Casa de los Tiros’ (Granada); [...] piezas de diseño similar a las del techo de la sala capitular de la Catedral de Toledo; [...] techo del Palacio Arzobispal (Alcalá de Henares); posible techo del Hospital del Rey (Burgos); [...] ‘copia’ del techo de un patio porticado de la Universidad de Salamanca; [...] partes de un techo abovedado del antiguo Ayuntamiento de Granada”⁷².

En 1924, un telegrama de Hearst a Julia Morgan daba cuenta de una oferta que le había realizado Arthur Byne por dieciséis techos [españoles] con un importe total de cuatrocientas cincuenta mil pesetas; a su vez ordenaba la compra de estos, a ser posible con una reducción de precio⁷³. Más allá de ese acaparamiento, Hearst daría instrucciones más específicas a Morgan para la adquisición de techos muy determinados; en una carta fechada en 1926, le decía:

“Querida señorita Morgan: Me pregunto si no podemos encontrar un techo de estilo morisco español para el comedor de San Simeón. Me parece una pena no poner techos auténticos por todas las partes de esta gran casa [...] Siempre he pensado en poner un techo gótico en esta habitación cuando he estado buscando un techo antiguo para poner allí, pero los techos góticos son tan escasos que difícilmente podemos esperar encontrar uno del tamaño correcto; no obstante podríamos emplear otro de los techos españoles. Tenemos un techo de cien pies de largo. Esto podría reducirse, pero odio sacrificar cualquier parte de él; pero seguramente se puede descubrir algún techo hispano-morisco que se ajuste a esta habitación de veinte metros. Por favor, telegráfíe a Byne para que busque uno así”⁷⁴.

Posteriormente, en 1928, una nota manuscrita de Julia Morgan hacía mención de una serie de planos y dibujos de techos españoles realizados por Arthur Byne, que le había remitido; entre ellos se encontraban los pertenecientes a los siguientes edificios: sinagoga del Tránsito (Toledo); techo

72 REKL, JMP (MS 010), “Techos de casas en San Simeón (California)” [inventario de Julia Morgan], octubre de 1922, ID. 010-5-e-49-10-06.

73 REKL, JMP (MS 010), Telegrama de William Randolph Hearst a Julia Morgan, 1 de abril de 1924, ID. 010-5-e-50-16-01.

74 REKL, JMP (MS 010), Carta de William Randolph Hearst a Julia Morgan (traducción del original en inglés), 7 de febrero de 1926, ID. 010-5-e-52-06-06.

mudéjar de madera pintada (Tarazona); techo pintado del siglo XVI (40 pies 11 pulgadas x 24 pies 4 pulgadas) [las medidas se corresponderían con las del *Almagro Ceiling* ya citado]; techo gótico pintado; siete vigas “enormes” de 8 por 12 metros y grandes ménsulas de madera⁷⁵.

Este expolio del patrimonio español se incrementaría con otros muchos techos exportados a Estados Unidos, que actualmente se encuentran dispersos en museos y residencias privadas⁷⁶. En una mayoría de los casos permanecen sin catalogar, denominados genéricamente como “*Spanish moorish ceilings*”, ya que desde el momento del expolio y exportación ilegal se ocultaron datos históricos y de procedencia, tratando así de evitar cualquier tipo de contingencia que frustrara las operaciones.

En el caso que nos ocupa, los techos adquiridos por Mauricio Fernández Garza y familia, anteriormente citados, han sido objeto de una adecuada investigación, impulsada por su mecenazgo, aportándose la amplia información histórica ya descrita, imprescindible para la recuperación de este patrimonio artístico español ubicado actualmente en México.

6. EL MUSEO “LA MILARCA” (SAN PEDRO GARZA GARCÍA, NUEVO LEÓN, MÉXICO)

La residencia familiar de Mauricio Fernández Garza y Norma Zambrano, “La Milarca”, construida en la década de 1980 en la Sierra Madre Oriental (San Pedro Garza García, Nuevo León), donde se instalaron las techumbres y artesonados españoles comprados en Estados Unidos era ya, a comienzos de 2010, prácticamente un “museo privado” que albergaba las colecciones de Mauricio.

Esta mansión, de más de dos mil metros cuadrados situada en un terreno abrupto, de casi cuatro hectáreas, era poco funcional para ser habitada ya que, en realidad, había sido concebida, en palabras de Mauricio, con la idea de “algún día donarla a la ciudad y que fuera un museo para México [...] he vivido una vida de coleccionista y la casa que se construyó a partir del techo se hizo para poner ahí todas las piezas”⁷⁷.

En el año 2014, cuando la transformación de su mansión particular en museo público era ya un proyecto en marcha, un nuevo Plan de Desarrollo

75 REKL, JMP (MS 010), Nota manuscrita de Julia Morgan, julio de 1928 (traducción del original en inglés), ID. 010-5-e-54-07-12.

76 MERINO DE CÁCERES, José Miguel, “En el cincuentenario...”, pp. 164-203.

77 Declaración de Mauricio Fernández Garza. Véase, GARCÍA, Luisa, “Vivir en un Museo”, *El Norte* (Monterrey), 14 de marzo de 2009; disponible: <https://vlex.com.mx/vid/milarca-vivir-museo-77633224>

Urbano Municipal⁷⁸ declaró al sector donde se ubicaba, “Pedregal del Valle”, como de tipo exclusivamente residencial, frustrando la iniciativa.

A finales del año 2017, Mauricio Fernández –a través de su hijo Antón Mauricio Fernández Zambrano, actuando como apoderado⁷⁹– plantearía al Cabildo municipal de San Pedro la creación de dicho museo en el Parque Rufino Tamayo (zona Valle Oriente) de esa ciudad, un entorno recientemente remodelado de 87 500 metros cuadrados. Con esa finalidad donaría al municipio las techumbres de madera de origen español y sus colecciones de arte y paleontología albergadas en “La Milarca”.

El 12 de diciembre de 2017, el Cabildo de San Pedro aprobó la construcción del museo “La Milarca” –una réplica, homónima, de la residencia particular de Mauricio Fernández Garza– para exhibir y dar a conocer su acervo y colecciones. Para ello se destinaron 1500 metros cuadrados del parque [finalmente serían más de 5000 metros cuadrados], siendo los costes de edificación compartidos a partes iguales entre el municipio y la familia Fernández Zambrano. Con este fin, el Ayuntamiento de San Pedro autorizó una inversión de 150 millones de pesos para la edificación del museo y área verde⁸⁰.

A finales de mayo de 2018, Mauricio se trasladó a su nueva residencia, una mansión que había heredado de su madre, donde comenzó a almacenar provisionalmente una parte de sus colecciones –y el resto en almacenes– hasta su ubicación definitiva en el proyectado museo. Después de esta mudanza, el restaurador Manuel Serrano y su equipo serían los encargados de desmontar los cuatro techos españoles (ss. XIV-XVI) de “La Milarca” para su colocación en la nueva edificación museística del Parque Rufino Tamayo.

En julio de 2018, el Ayuntamiento de San Pedro aprobaría por unanimidad un dictamen⁸¹ de acuerdo de ejecución de la obra de construcción (1^a

78 “Plan de Desarrollo Urbano Municipal de San Pedro Garza García, Nuevo León 2030”, *Gaceta Municipal de San Pedro Garza García (Nuevo León)*, 184 (agosto 2014); disponible: https://aplicativos.sanpedro.gob.mx/Gaceta/GACETA184_PlanDesarrolloUrbano.pdf

79 Antón Mauricio Fernández Zambrano actuaba como apoderado de la sociedad “Mauricio y Norma Fernández S.A.P.I de C.V.”

80 “Dictamen del Republicano Ayuntamiento de San Pedro Garza García”, número COP/2015-2018/035/2017 y CDC15-18/004/2017, por el que se aprueba la elaboración del proyecto ejecutivo y construcción del Museo La Milarca”, *Diario Oficial del Estado de Nuevo León*, 20 de diciembre de 2017, sección cuarta, pp. 58-70; disponible: http://sistec.nl.gob.mx/Transparencia_2015/Archivos/AC_0001_0007_00166004_000007.pdf. Véase, PADILLA, Jesús, “Mauricio pagará del erario el museo La Milarca”, *Reportaje Índigo* (Monterrey), 29 de mayo de 2018; disponible: <https://www.reporteindigo.com/reportes/mauricio-pagara-del-erario-museo-la-milarca-presupuesto-inconformidades-sociedad-civil/>

81 “Dictamen del Republicano Ayuntamiento de San Pedro Garza García, número COP/2015-2018/070/2018”, de fecha 4 de julio de 2018; disponible: <https://aplicativos.sanpedro.gob.mx/patronatoMuseos/anexos/caja1/legajo3/legajo3-7.pdf>

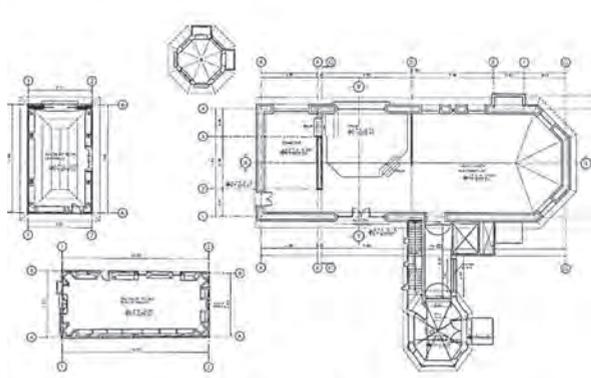


Fig. 15. *Proyecto del Museo La Milarca. Plantas arquitectónicas (siguiendo la traza del arquitecto Jorge Lozaga. H. 1980). 2018. Foto Reforma (Monterrey)*

fase) del “Museo La Milarca”, al considerar que:

“Por la importancia pedagógica que tienen los museos para el logro de los fines educativos y culturales consagrados en nuestra Constitución Política en su artículo 4º, resulta necesario que el Ayuntamiento, con la participación de los sectores social y privado, fortalezcan lo realizado en esta materia e impulsen la creación, organización, difusión y desarrollo de museos que expresen nuestras raíces naturales, sociales e históricas, así como las múltiples manifestaciones de la cultura universal”⁸².

Dicho dictamen municipal adjuntaba un anexo con el proyecto detallado⁸³, en el que mostraban datos técnicos y económicos precisos, esquemas y planos del complejo museístico y de cada uno de sus pabellones, cuatro en total, diseñados en función de los cuatro techos españoles desmontados de la residencia de la familia Fernández Garza-Zambrano, “La Milarca”. El edificio proyectado en función de las dimensiones de la techumbre de mayores dimensiones –el *Almagro Ceiling* (s. XVI) – constituiría la sala de exposiciones principal; contaría además con anexos, como una torre octogonal y otras edificaciones destinadas a la recepción de visitantes y área administrativa. En el subsuelo, se construiría otro espacio expositivo –“el estudio de coleccionista” y “el gabinete del coleccionista”– para albergar piezas de especial relieve. Los otros tres pabellones serían independientes: una torre octogonal –en este caso, exenta– cubierta al interior por el *Andalusian Octagonal Ceiling* (s. XIV) –la techumbre ochavada de origen granadino–, y dos edificaciones rectangulares dimensionadas para contener el *Longceil* (Palencia, ss. XIV-XV) y el *Sevilian Tile Ceiling* (Sevilla, s. XVI) respectivamente (Fig. 15).

82 “Dictamen del Republicano Ayuntamiento de San Pedro Garza García”, número COP/2015-2018/070/2018, p. 2.

83 Véase, “Descripción del proyecto Museo La Milarca”; disponible: <https://aplicativos.sanpedro.gob.mx/patronatoMuseos/anexos/caja1/legajo3/legajo3-7.pdf>. Documentación completa disponible: <https://aplicativos.sanpedro.gob.mx/patronatoMuseos.asp>

A pesar de encontrarse la construcción del museo ya en marcha, en noviembre de 2018 el Ayuntamiento suspendió las obras alegando que la empresa promotora no acreditaba las medidas de seguridad necesarias para los trabajadores, además de haber encontrado en el proyecto supuestas irregularidades⁸⁴.

Esta suspensión por iniciativa de la Presidencia Municipal de San Pedro Garza sería fuertemente contestada en los medios de mayor influencia política aduciendo que la alcaldía carecía de argumentaciones para su decisión. Además, se hacía constar que la donación de bienes artísticos y culturales de la familia Fernández Zambrano al municipio estaba valorada notarialmente en 107 millones de dólares, que era una de las colecciones privadas más importantes de México –probablemente equiparable en valor artístico a la donación de Carlos Slim que se expone en el Museo Soumaya de Ciudad de México– y que era éticamente reprochable que se privara a la sociedad mexicana de su disfrute⁸⁵.

En este contexto Milarca Fernández Zambrano, hija de Mauricio, remitió una carta de interés público al alcalde de San Pedro, en la que le decía:

“No se trata de ningún capricho. No queremos que el municipio nos guarde estas piezas. Eso lo podemos hacer nosotros. Me encantaría tener esas piezas en la sala de mi casa, pero eso sí, sería un capricho. Lo que queremos es compartirla contigo y con la ciudadanía. Tarea que créeme, no es fácil. No es fácil para nosotros entregar nuestro hogar. No es fácil ver que la derrumben y con ella mis recuerdos, memorias e infancia [...] ¿Cuántos mexicanos han logrado colecciones similares y las han puesto a la disposición de la ciudad? Nos sobran dedos en una mano para identificarlos.

No es ningún capricho. Para nosotros lo más sencillo es que no se haga. Nos evitamos el debate público, las descalificaciones del alcalde en turno y terminamos disfrutando esta colección en nuestra privacidad. No nos llevamos nada como has dicho en varias ocasiones. Al contrario, venimos a aportar gran parte de nuestro patrimonio; a compartirles la misma oportunidad que yo tuve de crecer rodeados de la cultura. Pero no podemos hacerlo solos; necesitamos del municipio. El dinero público tiene una sola función: mejorar la calidad de vida de los ciudadanos. No busca retornos, al contrario, se utiliza para subsi-

84 Véase, “Por irregularidades buscan frenar la construcción de 3 museos en Nuevo León”, *El Heraldo* (San Luis de Potosí), 19 de diciembre de 2018; disponible: <https://elheraldoslp.com.mx/2018/12/19/por-irregularidades-buscan-frenar-construccion-de-3-museos-en-nl-2/>. En el proyecto museístico impulsado por Mauricio Fernández Garza para el municipio de San Pedro Garza García, además del museo “La Milarca” se incluía la creación de otros dos museos que se emplazarían en otra zona de la ciudad: el “Cretácico de Vallecillo” (paleontología) y el de “Arte Popular”.

85 ARREOLA, Federico, “Vivir en La Milarca. Carta de Milarca Fernández Zambrano al alcalde que no quiere museos. Con copia a @lopezobrador_ y @alefrausto”, *SDPnoticias*, 16 de enero de 2019; disponible: <https://www.sdpnoticias.com/columnas/fernandez-milarca-milarca-carta-vivir.html>

diar actividades que difícilmente pueden ser sustentables por sí solas pero que retribuyen de manera positiva a la ciudadanía.

En su mayoría de los casos y en naciones como la nuestra, los recursos deben dedicarse a lo apremiante como reconstrucciones, seguridad y combate a la pobreza. La cultura, siendo un tema primordial en el desarrollo de comunidad y mejores ciudadanos suele ser relegado. No es un tema urgente. Sus beneficios son difícilmente cuantificables y de muy largo plazo. Al político no le es rentable invertir en la cultura. Le es más rentable hacer gimnasios y promocionar sus obras. Solo aquel que no lo motiva el éxito efímero y de corto plazo está dispuesto a hacerlo; se requiere de visión [...]

Si hay algo que corregir, corriámoslo, pero no prives a los ciudadanos y las próximas generaciones de esta oportunidad. Sé que compartes conmigo la importancia de la cultura y de la falta que le hace a nuestra comunidad. Quizás igual de inusual que mi infancia es que un alcalde reciba la oportunidad de albergar un acervo cultural como el que hoy ofrecemos a nuestro municipio. Sería aún más inusual que un alcalde lo desechara y favoreciera que se quede resguardado en casas privadas.

No tengo duda que La Milarca será uno de los espacios públicos más importantes de la ciudad. Una obra que puedes hacer realidad y que te permite heredarle a la ciudad, a tus hijos y los de los demás sampetrinos la oportunidad de crecer rodeados de cultura.

Nadie me ha empujado a redactar esta carta, mi papá la lee con la misma sorpresa que tú. No me fue fácil quererla publicar, no me gusta la política y mucho menos el desgaste que conlleva, pero es mi responsabilidad defender el derecho a que todos puedan disfrutar de la cultura [...]

Recuerda, si no se hace no seré yo ni mi familia quien pierda. Serán el resto de los ciudadanos, aunque esto no se trata de una competencia. Se trata de hacer el bien. De dejarle valor a San Pedro.

De todo corazón espero que juntos busquemos el cómo sí, que nos enfoquemos a lograrlo y hacerlo realidad en lugar de cerrarnos en posiciones polarizadas.

Firmo con mucho orgullo esta carta con mi nombre porque este representa un proyecto de vida de mis papás que queremos que sea para el disfrute de todos⁸⁶.

En abril de 2019, tras diversas negociaciones entre la alcaldía, el Patronato de Museos de San Pedro Garza y la familia Fernández Zambrano, se alcanzó un “acuerdo de voluntades”⁸⁷ que resolvería de forma definitiva,

86 Carta de Milarca Fernández Zambrano dirigida a Lic. Miguel Bernardo Treviño de Hoyos (Presidente municipal de San Pedro Garza García), en ARREOLA, Federico, “Vivir en La Milarca. Carta de Milarca Fernández Zambrano al alcalde que no quiere museos”...

87 “Acuerdo de voluntades entre el Municipio de San Pedro Garza García (Nuevo León), el Patronato de Museos de San Pedro, Mauricio y Norma Fernández SAPI. de CV., Mauricio Fernández Garza, y el Patronato del Parque Rufino y Olga Tamayo, en relación con la construcción y puesta en operación del Museo ‘La Milarca’, el Museo ‘Cretácico de Vallecillo’ y el Museo de ‘Arte Popular’”, 11 de abril de 2019; disponible: <https://aplicativos.sanpedro.gob>.

legal y equitativa el proyecto museístico, anteponiendo en todo momento el superior interés de los ciudadanos: se continuaría la construcción y puesta en funcionamiento del museo “La Milarca” con fondos públicos municipales –115 419 459 de pesos mexicanos, aproximadamente 5,5 millones de dólares americanos– donando la sociedad “Mauricio y Norma Fernández” al municipio las cuatro techumbres de origen español (ss. XIV-XVI) y siete arcos góticos (ss. XIII-XIV) de origen francés, para formar parte del patrimonio público municipal:

“La sociedad [Mauricio y Norma Fernández] dona a favor del patrimonio de ‘EL MUNICIPIO’, libres de todo gravamen y responsabilidad, cuatro “Techos Mudéjar” de los siglos XIV al XVI y siete “Arcos Góticos” de los siglos XIII y XIV, mismos que son de su legítima propiedad y posesión y que estima que tienen un valor de cincuenta millones de dólares de los Estados Unidos de América. La donación pura, gratuita, lisa y llana a la que refiere el presente Acuerdo se formalizará mediante instrumento jurídico [...] ‘EL MUNICIPIO’ en este acto otorga en comodato a ‘EL PATRONATO’ [de Museos] los referidos cuatro “Techos Mudéjar” y siete “Arcos Góticos” a fin de que los mismos sean incorporados a la edificación de ‘EL MUSEO LA MILARCA’ y de esta forma puedan ser admirados y aprovechados por la comunidad”⁸⁸.

En el mismo acuerdo se hacía constar que Mauricio Fernández Garza cedía diversas obras y objetos de su colección particular para su exhibición en el citado museo durante un año y un conjunto denominado “Gabinete del coleccionista” y “Numismática” durante quince años⁸⁹.

A pesar de este acuerdo, a finales de octubre, los trabajos de construcción permanecían todavía paralizados por orden de la autoridad municipal. En este contexto Mauricio Fernández declaró que a pesar de haber donado ya las cuatro techumbres, valoradas en mil millones de pesos, si no se realizaba el museo, las piezas volverían a su patrimonio y además las “regresaría” a su ubicación original en España:

“Yo encantado de compartir con mi País, Estado y mi Municipio, de donde yo soy, piezas que son patrimonio cultural de la humanidad, qué bueno que se quedaran aquí, pero si nadie las quiere, me las llevo a España y tampoco pasa nada, pero sí sería una lástima que no entendieran que fuera de las ruinas mayas y una que otra cosa que hay en México, hay muy pocas piezas en América con esa dimensión. Siempre he considerado devolverlos en la medida que

mx/patronatoMuseos/anexos/ACUERDO_VOLUNTADES_ENTRE_PARTES/AcuerdoVoluntadesAsuntoMuseos11-04-2019.pdf_En este acuerdo se cancelaba la construcción y puesta en operación del Museo “Cretácico de Vallecillo” y el Museo de “Arte Popular” proyectados juntamente con el Museo “La Milarca”.

88 “Acuerdo de voluntades entre el Municipio de San Pedro Garza García...”, pp. 7-8.

89 “Acuerdo de voluntades entre el Municipio de San Pedro Garza García...”, p. 8.



Fig. 16. Museo La Milarca en construcción. 2021. San Pedro Garza García (Nuevo León, México). Foto El Norte (Monterrey)

no los quieren en México”⁹⁰.

Por fin, a mediados de noviembre de 2019 se aprobó la reanudación de las obras del museo, con el nombramiento de la licenciada Carmen Junco de Garza como asesora cultural responsable de la museografía y de la supervisión de la colocación de los techos españoles. Esta pondría de manifiesto las dificultades de la operación que se iniciaba: “Cada uno de esos techos tiene piezas de hasta de 15 metros de largo. Todas estas piezas de los tres techos que ya están desmontados fueron clasificadas, catalogadas, numeradas y fueron fumigadas y están en bodegas”⁹¹.

En enero de 2020 se publicó la licitación para la finalización del museo con un plazo de 600 días para llevar a cabo las obras; no obstante, en junio la construcción seguía paralizada a la espera de contratar a una empresa de coordinación integral del proyecto.

Los trabajos se reanudaron en octubre de 2020. A principios de mayo de 2021 ya se había reensamblado uno de los techos españoles –*Andalusian Octagonal Ceiling*– en la torre exenta junto al edificio principal en construcción (Fig. 16); posteriormente, entre los meses de julio y diciembre, se instaló el

90 Véase, GONZÁLEZ, Leonardo, “Si no hay Milarca, los techos mudéjar se van.- Mauricio”, *El Norte* (Monterrey), 28 de octubre de 2019; disponible: https://www.elnorte.com/aplicacioneslibre/preacceso/articulo/default.aspx?__rval=1&urlredirect=/si-no-hay-milarca-techos-mudejar-se-van-mauricio/ar1800869

91 Véase, MENDIETA, Eduardo, “Toma Carmen Junco el timón del museo La Milarca”, *Milenio* (Monterrey), 26 de noviembre de 2019; disponible: <https://www.milenio.com/politica/nombran-carmen-junco-asesora-cultural-museo-milarca>



Fig. 17. *Palacio de los Marqueses de Torremejía* (ss. XVI-XVIII). 2019. Almagro (Ciudad Real). Foto Ignacio Castaño

techo cerámico de origen sevillano (s. XVI) – *Sevilian Tile Ceiling* – ya citado, y el techo policromado procedente de Palencia – *Longceil* –, ambos en pabellones independientes realizados *ad hoc* en el área museística. En julio de 2022 se comenzó a colocar el *Almagro Ceiling* en la nave principal, ya con la obra constructiva al 70% de avance.

Se prevé la inauguración del Museo “La Milarca” en el mes de marzo de 2023.

7. EL PALACIO DE LOS MARQUESSES DE TORREMEJÍA (ALMAGRO, CIUDAD REAL, ESPAÑA)

Mauricio Fernández Garza en el proceso de investigación histórica relativo a la techumbre denominada *Almagro Ceiling*, adquirida en la década de 1970, había visitado en distintas ocasiones esta localidad manchega, a que le unían importantes lazos de afecto⁹². En marzo de 2019, coincidente con la paralización de su proyecto museístico en el municipio de San Pedro Garza (Nuevo León, México), adquirió el Palacio de los Marqueses de Torremejía (Almagro)⁹³ (Fig. 17), con la intención de crear un nuevo espacio expositivo, ahora en España, para sus colecciones de arte.

⁹² En el año 2014, el Ayuntamiento de Almagro le realizaría un homenaje por “haber recuperado y puesto en valor el antiguo artesanado de la Universidad de Nuestra Señora del Rosario”.

⁹³ POBES, Ana, “Un empresario mexicano compra el palacio de Torremejía”, *La Tribuna de Ciudad Real*, 14 de marzo de 2019; disponible: <https://www.latribunadeciudadreal.es/noticia/ZB66FD46F-09A9-8D24-46D81D5789F0F8CB/201903/Un-empresario-mexicano-compra-el-Palacio-de-Torremejia>

Este edificio situado en el centro urbano –plaza de Santo Domingo–, de más de dos mil metros cuadrados, distribuidos en dos plantas, había sido puesto en venta por sus propietarios, la Orden Dominicana –los dominicos/as– que lo habían abandonado a finales del año 2015.

El palacio de Torremejía, construido a principios del siglo XVI, sobre traza anterior del siglo XV, por un prócer de la burguesía almagreña que había alcanzado estatus nobiliario⁹⁴, fue remodelado por sus descendientes en el siglo XVIII, tras alcanzar el marquesado de Mexía, posteriormente Torremejía⁹⁵. Los últimos marqueses, que murieron sin descendencia, donaron este edificio a principios del siglo XX a la Orden Dominicana que, a su vez, lo cedió a las monjas dominicas para su utilización como colegio y casa-taller femeninos, en la década de 1970. Estas religiosas recibieron el palacio tal y como lo tenían los marqueses, adaptándolo a las necesidades docentes y residenciales; lo mantuvieron así hasta el año 2010, cuando cesó la actividad del colegio.

El palacio consta de dos zonas diferenciadas, la zona noble a la derecha de la puerta principal con estancias en dos pisos en torno a un patio porticado, que es donde se instalaron las aulas del colegio, la residencia de las monjas y estancias domésticas. En el núcleo de la izquierda –sin ocupar por las monjas– con entrada independiente, mantenía la estructura del siglo XVIII: un gran corral, en torno al cual se disponían las antiguas caballerizas y una serie de estancias que bajo el marquesado constituyeron un hospital para transeúntes pobres regentado por la Cofradía de las Ánimas.

Mauricio Fernández inició la rehabilitación del edificio el mismo año de su adquisición, exclusivamente con fondos propios, bajo la supervisión del restaurador mexicano Manuel Serrano, con la intención de rescatar la esencia del palacio renacentista original, para un uso mixto, museístico y residencial, dando prioridad a la función cultural.

Con este fin ideó la creación de espacios independientes intercomunicados. En la zona noble, en torno al patio del siglo XV –planta baja– se dispondrían las habitaciones particulares y de servicio de Fer-

94 Se refiere a Marcos de Madrid. Véase, PARELLO, Vincent, “Un oligarca converso de la Mancha en el siglo XVI. El caso de Marcos de Madrid”, *Sefarad*, 58, 2 (1998), pp. 315-337.

95 Marquesado otorgado por Carlos IV a Gaspar Osorio Mexía y Zúñiga.



Fig. 18. *Pinturas murales en el Palacio de los Marqueses de Torremejía. S. XIX. Almagro (Ciudad Real). Foto J. Jurado (Lanza Digital)*

nández Garza. Las estancias del piso superior serían las destinadas a museo. Por otra parte, el ala izquierda del edificio, en torno al corralón, se dedicaría a establecimiento de hostelería.

Los trabajos de restauración y acondicionamiento de espacios, iniciados en julio de 2019, comenzaron con sondeos y catas en los muros de la zona noble del edificio, para pasar posteriormente a extraer elementos superpuestos y recubrimientos que, con toda evidencia, desfiguraban la arquitectura original. Se acometió, además, la rehabilitación de la fachada, eliminando cables y cajas de conexiones eléctricas que desde hacía decenios estaban prácticamente adosados al conjunto escultórico de la portada.

Ya en septiembre de 2019, con el proyecto de restauración aprobado por la Consejería de Cultura de Castilla la Mancha, Mauricio Fernández Garza junto a los ediles municipales presentó a los medios de comunicación el plan de rehabilitación del edificio⁹⁶. Además, comunicó oficialmente la aparición de pinturas murales (Fig. 18), pro-

⁹⁶ CONCEJALÍA DE CULTURA, EDUCACIÓN Y TURISMO (Ayuntamiento de Almagro), "Mauricio Fernández Garza presenta a los medios de comunicación el proyecto de restauración del Palacio de los marqueses de Torremejía", 26 de septiembre de 2019; disponible: <http://www.almagro.es/cultura/noticia/mauricio-fernandez-garza-presenta-a-los-medios-de-comunicacion-el-proyecto-de-restauracion-del-palacio-de-los-marqueses-de-torremejia>



Fig. 19. Pinturas murales con motivos chinoscos en el Palacio de los Marqueses de Torremejía. S. XIX. Almagro (Ciudad Real). Foto J. Jurado (Lanza Digital)

bablemente de los siglos XVIII y XIX⁹⁷ en cuatro estancias de la zona noble del edificio –las proyectadas para museo–, que se encontraban ocultas bajo capas de papel pintado, recubrimientos de escayola, tapias y falsos techos. Estas pinturas, diferentes en cada una de las salas, estarían inspiradas en modelos pompeyanos, chinoscos (Fig. 19), coloniales y exóticos⁹⁸.

Durante el proceso de rehabilitación aparecieron en algunas de las estancias suelos originales del siglo XVI y en la mayoría de las salas superiores y en los corredores del patio principal artesonados de ese mismo siglo, de madera de pino sin sangrar, hasta ahora tapados con los falsos techos que se interpusieron en las obras realizadas por las monjas dominicas para bajar alturas y hacer más habitable el recinto.

Se desbrozó el zaguán y se emprendió la restauración del patio principal del siglo XV: nueve columnas con capiteles y heráldica que se encontraban tapadas, el empedrado del recinto y la rehabilitación

97 MORÁN, Carmen y SIMÓN, Federico, “La restauración de un palacio en Almagro saca a la luz murales del XIX”, *El País* (Madrid), 24 de septiembre de 2019; disponible: https://elpais.com/cultura/2019/09/24/actualidad/1569283172_681337.html

98 “Las pinturas del palacio de los marqueses de Torremejía. 11 fotos”, *El País* (Madrid), 24 de septiembre de 2019; disponible: https://elpais.com/elpais/2019/09/24/album/1569317277_125838.html#foto_gal_1



Fig. 20. Colección de arte popular mexicano (Mauricio Fernández Garza) en la residencia "La Milarca". 2017-2018. Foto El Horizonte (Monterrey)

de los jardines.

También se llevó a cabo la restauración de la portada y el blasón de la Casa de Torreamejía, situado en lo alto del frontispicio, que tenía perdidos elementos significativos: la corona, el águila y el árbol.

Las pinturas murales de las cuatro habitaciones de la primera planta –pinturas al temple, del siglo XIX– estaban completas al noventa por ciento, en general bien conservadas, requiriendo labores de restauración, limpieza, reintegración y conservación.

Estas estancias, una vez finalizados dichos trabajos, se prevé que constituirán la sede de un museo de arte popular mexicano⁹⁹ con los fondos de la importante colección de Mauricio Fernández (Fig. 20) en la que se integra otra, procedente del también empresario mexicano Emilio Azcárraga Milmo¹⁰⁰.

99 ESPINAR, Laura, "El mecenas azteca, Mauricio Fernández, traerá al palacio de Torreamejía de Almagro una gran colección de arte popular mexicano", *Lanza. Diario de la Mancha*, 18 de agosto de 2021; disponible: <https://www.lanzadigital.com/cultura/el-palacio-de-los-marqueses-de-torreamejia-de-almagro-acogera-una-gran-coleccion-de-arte-popular-mexicano/>

100 La colección de arte popular de Emilio Azcárraga Milmo (1930-1997), periodista y empresario fundador del grupo de comunicación mexicano Televisa, está formada por importantes

BIBLIOGRAFÍA

- ALTUNA, Emiliano; ROSSINI, Carlos F. y OSORNO, Diego E. (dirs.), *El Alcalde* (película documental), Instituto Mexicano de Cinematografía (CONACULTA)-Bambú Audiovisual, México, 2012.
- ARREOLA, Federico, "Vivir en La Milarca. Carta de Milarca Fernández Zambrano al alcalde que no quiere museos. Con copia a @lopezobrador_ y @alefrausto", *SDPnoticias*, 16 de enero de 2019; disponible: <https://www.sdpnoticias.com/columnas/fernandez-milarca-milarca-carta-vivir.html>.
- BYNE, Arthur y STAPLEY, Mildred, *Decorated Wooden Ceilings in Spain*, Nueva York/Londres, G.P. Putnam's Sons, 1920; disponible: https://bvpb.mcu.es/es/catalogo_imgenes/grupo.do?path=183889.
- "Castillos de Palencia. Valbuena de Pisuerga"; disponible: <http://www.castillosdepalencia.es/valbuena/valbuena.htm>.
- CENTRO EUGENIO GARZA SADA (Monterrey), "Iniciativa Capitalismo Social"; disponible: <https://www.capitalismosocial.mx/product-page/capitalismo-social>.
- "Centro Roberto Garza Sada de Arte, Arquitectura y Diseño"; disponible: <https://crgs.udem.edu.mx/arte-arquitectura-y-diseno>.
- CODDING, Mitchell A., "El alma de España en un Museo: Archer Milton Huntington y su visión de The Hispanic Society of America", en LENAGHAN, Patrick (ed.), *The Hispanic Society of America. Tesoros*, Madrid, El Viso, 2000, pp. 15-27.
- "Dictamen del Republicano Ayuntamiento de San Pedro Garza García", número COP/2015-2018/035/2017 y CDC15-18/004/2017, por el que se aprueba la elaboración del proyecto ejecutivo y construcción del Museo La Milarca", *Diario Oficial del Estado de Nuevo León*, 20 de diciembre de 2017, sección cuarta, pp. 58-70; disponible: http://sistec.nl.gob.mx/Transparencia_2015/Archivos/AC_0001_0007_00166004_000007.pdf.
- "Dictamen del Republicano Ayuntamiento de San Pedro Garza García, número COP/2015-2018/070/2018", de fecha 4 de julio de 2018; disponible: <https://aplicativos.sanpedro.gob.mx/patronatoMuseos/anexos/caja1/legajo3/legajo3-7.pdf>
- "Enamorados del arte español. Una obra admirable de hispanización", *ABC* (Madrid), 9 de julio de 1922, p. 7; disponible: <https://www.abc.es/archivo/periodicos/abc-madrid-19220709-7.html>.
- ESPINAR, Laura, "El mecenas azteca, Mauricio Fernández, traerá al palacio de Torrejón de Almagro una gran colección de arte popular mexicano", *Lanza. Diario de la Mancha*, 18 de agosto de 2021; disponible: <https://www.lanzadigital.com/cultura/el-palacio-de-los-marqueses-de-torrejón-de-almagro-acogerá-una-gran-colección-de-arte-popular-mexicano/>.
- ESPINOSA, Juan Antonio, "Zambrano fue un apasionado del arte", *Milenio*, 28 de mayo de 2014; disponible: <https://www.milenio.com/cultura/zambrano-fue-un-apasionado-del-arte>.
- GARCÍA, Luisa, "Vivir en un Museo", *El Norte* (Monterrey), 14 de marzo de 2009;

piezas realizadas con motivo del campeonato mundial de fútbol de 1986 en México. Esta colección, en la actualidad, es propiedad de Mauricio Fernández Garza.

- disponible: <https://vlex.com.mx/vid/milarca-vivir-museo-77633224>.
- GARDUÑO, Ana, "El coleccionismo decimonónico y el Museo Nacional de San Carlos", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas (UNAM)*, 93 (2008), pp. 199-212; disponible: <http://www.analesiie.unam.mx/index.php/analesiie/article/view/2270/2228>.
- GIMBEL BROTHERS, *Art Objects & Furnishing from William Randolph Hearst Collections. Catalogue raisonné comprising illustrations of representative Works together with comprehensive descriptions of books, autographs and manuscripts and complete index*, New York, Gimbel Brothers in cooperation with Saks Fifth Avenue and Hammer Galleries, 1941, p. 326.
- GONZÁLEZ, Leonardo, "Si no hay Milarca, los techos mudéjar se van.- Mauricio", *El Norte (Monterrey)*, 28 de octubre de 2019; disponible: https://www.elnorte.com/aplicacioneslibre/preacceso/articulo/default.aspx?__rval=1&urlredirect=/si-no-hay-milarca-techos-mudejar-se-van-mauricio/ar1800869
- "Hamilton Carl. W., Archives Directory for the History of Collecting in America"; disponible: <https://research.frick.org/directory/detail/2909>.
- "Las pinturas del palacio de los marqueses de Torremejía. 11 fotos", *El País (Madrid)*, 24 de septiembre de 2019; disponible: https://elpais.com/elpais/2019/09/24/album/1569317277_125838.html#foto_gal_1.
- LÓPEZ DE ARENAS, Diego, *Breve compendio de la carpintería de lo blanco y tratado de alarifes*, Sevilla, Imp. Luis Estupiñán, 1633. Facsímil, cuarta edición, imprenta Hijos de R. Álvarez, Madrid, 1912.
- LÓPEZ ROMO, Antonio (dir.), *Eugenio Garza Sada* [película documental], Monterrey, M. Villanueva y F. Vázquez (prod.), 2016; disponible: <https://www.youtube.com/watch?v=fWoQTM13KH4&t=501s>.
- MARTÍNEZ, Leonardo, "Historia de la Basílica del Roble"; disponible: <https://dominiomedios.com/historia-de-la-basilica-del-roble/>.
- MENDIETA, Eduardo, "Toma Carmen Junco el timón del museo La Milarca", *Milenio (Monterrey)*, 26 de noviembre de 2019; disponible: <https://www.milenio.com/politica/nombran-carmen-junco-asesora-cultural-museo-milarca>.
- MERINO DE CÁCERES, José Miguel, "Arthur Byne, un expoliador de guante blanco", en Pérez Mulet, Fernando y Socias, Inmaculada (eds.), *La dispersión de objetos de arte fuera de España en los siglos XIX y XX*, Barcelona/Cádiz, Universidad de Barcelona/Universidad de Cádiz, 2012, pp. 241-272.
- MERINO DE CÁCERES, José Miguel, "En el cincuentenario de la muerte de Arthur Byne", *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 61 (1985), pp. 145-210.
- MERINO DE CÁCERES, José Miguel y MARTÍNEZ RUIZ, María José, *La destrucción del patrimonio artístico español*, Madrid, Cátedra, 2020.
- MINISTERIO DE INSTRUCCIÓN PÚBLICA Y BELLAS ARTES, *Catálogo Monumental Histórico-Artístico de España. Provincia de Ciudad Real*, Tomo I y II, Madrid, 1917; disponible: http://biblioteca.cchs.csic.es/digitalizacion_tnt/index_interior_ciudadreal.html.
- MORÁN, Carmen y SIMÓN, Federico, "La restauración de un palacio en Almagro saca a la luz murales del XIX", *El País (Madrid)*, 24 de septiembre de 2019; dis-

- ponible: https://elpais.com/cultura/2019/09/24/actualidad/1569283172_681337.html.
- “Muere el ilustre hispanófilo y arquitecto norteamericano mister Arturo Byne”, *ABC* (Madrid), 18 de julio de 1935, p. 34; disponible: <https://www.abc.es/archivo/periodicos/abc-madrid-19350718-34.html>.
- NUERE, Enrique, *La carpintería de armar española*, Madrid, Munilla-Lería, 2000.
- PADILLA, Jesús, “Mauricio pagará del erario el museo La Milarca”, *Reportaje Índigo* (Monterrey), 29 de mayo de 2018; disponible: <https://www.reporteindigo.com/reporte/mauricio-pagara-del-erario-museo-la-milarca-presupuesto-inconformidades-sociedad-civil/>.
- “Plan de Desarrollo Urbano Municipal de San Pedro Garza García, Nuevo León 2030”, *Gaceta Municipal de San Pedro Garza García (Nuevo León)*, 184 (agosto 2014); disponible: https://aplicativos.sanpedro.gob.mx/Gaceta/GACETA184_PlanDesarrolloUrbano.pdf.
- POBES, Ana, “Un empresario mexicano compra el palacio de Torreamejía”, *La Tribuna de Ciudad Real*, 14 de marzo de 2019; disponible: <https://www.latribunadeciudadreal.es/noticia/ZB66FD46F-09A9-8D24-46D81D5789F0F8CB/201903/Un-empresario-mexicano-compra-el-Palacio-de-Torreamejia>.
- “Por irregularidades buscan frenar la construcción de 3 museos en Nuevo León”, *El Heraldo* (San Luis de Potosí), 19 de diciembre de 2018; disponible: <https://elheraldoslp.com.mx/2018/12/19/por-irregularidades-buscan-frenar-construccion-de-3-museos-en-nl-2/>.
- REAL ACADEMIA MATRITENSE DE HERÁLDICA Y GENEALOGÍA, “Las techumbres mudéjares de Mauricio Fernández Garza”, 4 de abril de 2020; disponible: <https://ramhg.es/index.php/the-news/2019-01-16-00-09-08/1154-2020-03-24-00-26-58>.
- REYES SALCIDO, Edgardo, *Don Isaac Garza*, Monterrey, Fondo Editorial de Nuevo León, 2010.
- SALINAS MÁRQUEZ, César, *Capitalismo Social. Legado empresarial de Monterrey*, Monterrey, Editorial Digital del Tecnológico de Monterrey, 2021.
- SAN MIGUEL, Fray Andrés de, *Obras*, Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Estéticas, 1969.
- SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier, “Necrología. Mr. Archer Milton Huntington”, *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 5 (1955-1957), pp. 9-20; disponible: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/necrologia-mr-archer-milton-huntington/>.
- SOCÍAS, Inmaculada, *La correspondencia entre Isidre Bonsoms Sicart y Archer Milton Huntington. El coleccionismo de libros antiguos y objetos de arte*, Barcelona, Real Academia de Bones Lletres, 2010.
- SOCÍAS, Inmaculada, “El reverso de la historia del arte: marchantes y agentes en España durante la primera mitad del siglo XX”, *E-art Documents*, [en línea], 2010, Núm. 3; disponible: <https://raco.cat/index.php/e-art/article/view/218630>.
- VICO, Ana y FUENTE, Paula de la, “Coleccionismo y mercado del arte en el siglo XIX y XX: el desconocido caso de la familia Harris”, en HOLGUERA, Antonio, PRIETO, Ester y URIONDO, María (coord.), *Coleccionismo, mecenazgo y mercado artístico en España e Iberoamérica*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2017, pp. 656-

670; disponible: <https://idus.us.es/handle/11441/90952>.

WAGNER, Eugen Logan, "Rebuilding a Mudejar Ceiling: Rescuing a nearly forgotten artifact of Moorish architecture", *Fine Homebuilding*, 57 (1989), pp. 43-45.

WAGNER, Eugen Logan, *Spanish Moorish Ceilings. La Milarca Project. Garza García. Nuevo León. Mexico. 1979-present, Austin (Texas), Alarife Architects, 2021, pp. 26-27; disponible:*<https://www.alarifearchitects.com/wp-content/uploads/2021/04/WagnerFAIA.pdf>.



Informes, trabajos,
investigaciones iniciadas

Camilian Demetrescu. Cuadernos. Viaje a España y *metánoia* (1979)

Camilian Demetrescu. Notebooks. Trip to Spain and *metánoia* (1979)

Tonino CONTI ANGELI

Universidad de Cantabria

Facultad de Filosofía y Letras. Edificio Interfacultativo. Departamento de Historia Moderna y contemporánea. Avda. de los Castros, 52. 39005 - Santander

tonino.conti@alumnos.unican.es

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7747-1976>

Fecha de envío: 18/08/2022. Aceptado: 4/10/2022

Referencia: *Santander. Estudios de Patrimonio*, 5 (2022), pp. 241-266.

DOI: <https://doi.org/10.22429/Euc2022.sep.05.10>

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



Resumen: Se estudian unas páginas de cuadernos manuscritos inéditos, que documentan la transición desde el arte abstracto hasta el nacimiento del realismo sacro de Camilian Demetrescu (1924-2012). El viaje a España (1979) induce a Demetrescu a reflexionar sobre su continuidad en el arte abstracto; busca respuestas a través de las geometrías del arte islámico, descubre los símbolos del arte románico fijando su atención en los iluminadores mozárabes del *Comentario al Apocalipsis* de Beato de Liébana. El viaje concluye en la abadía de san Antimo (Italia): el encuentro con una crucifixión del siglo XII determinará el inicio del nuevo paradigma del artista.

Palabras clave: Camilian Demetrescu; arte abstracto; arte cristiano; románico; *metánoia*; san Antimo; Mircea Eliade; simbolismo románico; arte islámico; Beato de Liébana.

Abstract: This article study pages from unpublished notebooks of Romanian artist Camilian Demetrescu (1924-2012) that illustrate his transition from abstract art to his Sacred realism. The trip to Spain (1979), discussed in one of the notebooks, is pivotal in the reflections of Demetrescu about his position in abstract art. His experience begins with a search for alternative answers, exploring the abstract geometries of Islamic art, followed by the discovery of Romanesque symbols –with particular attention to the Mozarabic miniatures to Beato de Liébana’s *Comments on the Apocalypse*–. The journey ends in the abbey of Sant’Antimo (Italy), where the artist encounters a Byzantine-orthodox sculpture. This finding determines the inception of Camilian Demetrescu’s new paradigm.

Keywords: Camilian Demetrescu; abstract art; Christian art; Romanesque; *metánoia*; san Antimo; Mircea Eliade; Romanesque symbolism; Islamic art; Beatus of Liébana.

1. INTRODUCCIÓN

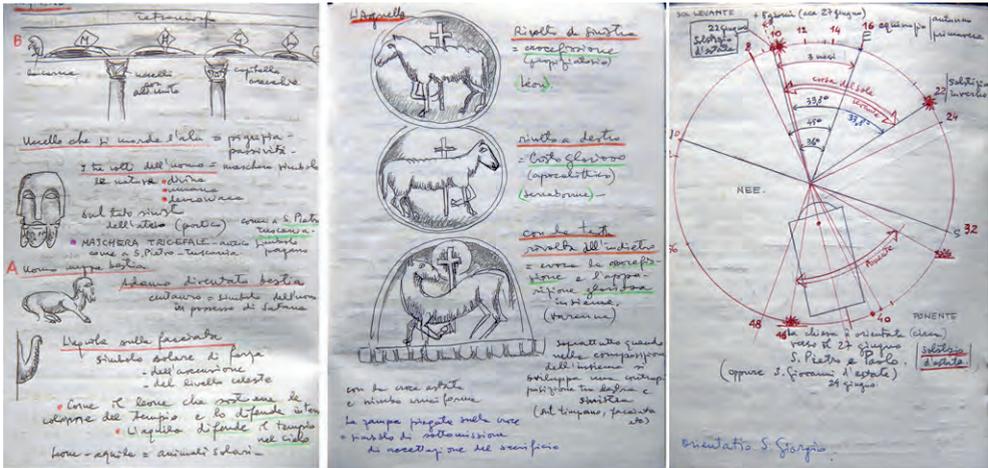
El material manuscrito¹ del artista Camilian Demetrescu (Bușteni (Rumanía), 18 de noviembre de 1924 – Gallese (Italia), 6 de mayo de 2012)² refleja uno de los aspectos de su *modus operandi*. Los documentos manuscritos conservados por sus herederos han sido clasificados en tres categorías: cuadernos, apuntes en hojas sueltas y folios mecanografiados. El *corpus* de los cuadernos consta, actualmente³, de 53 ejemplares redactados en tres idiomas: rumano, francés e italiano. Su contenido comprende: bocetos y análisis de los aspectos conceptuales y formales de las obras de arte; estudios y resúmenes de textos filosóficos y de Historia del Arte; investigación de campo sobre los símbolos expresados en el arte de la Edad Media, reflexiones sobre las dinámicas sociopolíticas de su tiempo y sobre los viajes realizados.

Los cuadernos tienen un título o un escueto epígrafe que corresponde al argumento tratado y se encuentran en la cubierta o en la portadilla. Por ejemplo, *San Famiano e Romanico in Tuscia, Simboluri, Lessico dei simboli romani* (Figs. 1, 2 y 3). La redacción de los cuadernos analizados se enmarca en un período de tiempo que inicia con la llegada de Camilian a Italia, como exiliado, en 1968, y concluye en los últimos días de su vida. En los primeros cuadernos se observan las descripciones y los apuntes de sus viajes (especialmente por Italia y por algunas ciudades de Francia), en los que se aprecia su interés por la Historia, por la cultura y, de modo particular, por las tendencias artísticas contemporáneas predominantes de los lugares visitados. Estudió los artistas presentes en museos, en exposiciones y en las galerías de arte, cuyas características plástico-estéticas aportan la información necesaria para conocer las dinámicas del mundo del arte que en aquel momento estaban en la cúspide del interés cultural y del mercado. Los cuadernos que constituyen el bloque más amplio están redactados desde la fase final del período abstracto, correspondiente a los años 1979-1980, hasta los últimos días de la vida del artista rumano. Estos manuscritos tratan el estudio pormenoriza-

1 La mayoría de estos documentos se encuentran en cuadernos escolares de educación primaria en formato A5, libretas de notas en tamaños A6 y A7, y hojas sueltas de distintas medidas.

2 Camilian Demetrescu ha escrito ensayos sobre Historia del Arte, algunos dedicados al simbolismo románico. Ha realizado varias obras gráficas de tema social y político-filosóficas, ensayos y estudios de diversa naturaleza. Sobre su formación y primeras manifestaciones artísticas, véase, CONTI ANGELI, Tonino, “Camilian Demetrescu. Primeras etapas artísticas (1949-1979)”, *Santander. Estudios de Patrimonio*, 3 (2020), pp. 333–350.

3 Los cuadernos y el material manuscrito son propiedad de la Associazione Culturale e Spirituale Camilian Demetrescu, cuya sede se encuentra en la localidad de Gallese Scalo (VT). Es posible que existan cuadernos adicionales en la documentación desclasificada de la Securitate y en la UAPD (Uniunea Artiștilor Plastici din Romania, Unión de los artistas plásticos), continuación del Sindicatulul Artelor Frumoase din București, fundado en 1921.



Figs. 1, 2 y 3. *Lessico dei simboli romanici*, páginas 35, 26 y 20. Camilian Demetrescu. 1995-1996 (Figs. 1 y 2); 1997 (Fig. 3). Foto del autor

do del simbolismo románico⁴ juntamente a otras temáticas vinculadas a sus proyectos artísticos. En ellos predominan dibujos, croquis y apuntes sobre procedimientos técnicos. En los cuadernos concernientes al análisis y a las interpretaciones del léxico del simbolismo medieval se evidencia el aprecio y el respeto hacia el patrimonio cultural (Figs. 1, 2 y 3). De todo el material manuscrito que hemos localizado, este trabajo presenta tres cuadernos realizados entre 1978 y 1979: *Abstract Mani* (en adelante AM), *Spagna* (SP), *Camil Demetrescu*⁵ (CD). Estos documentos enmarcan, cronológicamente, el momento decisivo en el que Camilian abandona el arte abstracto –que le había permitido alcanzar un nivel económico satisfactorio y un elevado prestigio⁶ personal y social– para abrazar el antiguo, y al mismo tiempo novedoso para él, arte figurativo de tema religioso.

El conjunto de los tres cuadernos delimita un antes y un después en la trayectoria artística: el antes comprende las etapas del socialismo real y del

4 Los cuadernos que tratan el análisis y el estudio de los elementos escultóricos y arquitectónicos de las iglesias románicas están profusamente enriquecidos de dibujos al natural.

5 En este cuaderno, el nombre que aparece en la portadilla es el de su primer hijo, Camil. Para nombrar y clasificar los cuadernos se ha optado por utilizar las primeras palabras o fechas que se encuentran y el código de digitalización.

6 La presencia del artista en la *Biennale di Venezia* en 1971-1972 y en el *Festival dei due mondi*, (espacio personal 1972) en Spoleto (Italia), y el nombramiento como Comisario Técnico en la *X Quadriennale Nazionale d'Arte* (1977), junto con Daniel Berger, Federico Brook, Sho Chiba, Gustav René Hocke y Balthus Klossowsky de Rola, confirman la consideración y la alta valoración de Camilian Demetrescu como representante del arte abstracto del siglo XX. *X Quadriennale Nazionale d'Arte. Artisti stranieri operanti in Italia*, Roma, De Luca Editore, 1977.

arte abstracto (1949-1979), el después, la tercera y última etapa, un arte de su propia creación: el *realismo sacro*. Entre los documentos que atestiguan el paso a este nuevo período resulta interesante el comentario del crítico de arte, docente y político Giulio Carlo Argan (1909-1992). En una carta manuscrita y firmada el siete de diciembre de 1981, entiende la decisión y la posición de Camilian:

“Capisco i motivi della sua evoluzione in senso religioso: credo che tutti, in questo momento, viviamo qualcosa di simile, sia pure in modi diversi. Anche perché quello che vediamo accadere attorno a noi è troppo diverso dalla nostra morale per trovare una giustificazione”⁷.

La interrelación que se aprecia entre los tres cuadernos se puede interpretar como un tríptico. El cuaderno SP, que a nuestro parecer ocupa el bloque central del tríptico, únicamente contiene texto y un mapa del viaje a España. Los cuadernos AM y CD aportan exclusivamente información gráfico-plástica, que en sendos casos ocupan una temporalidad pre y post-viaje.

2. CUADERNOS *ABSTRACT MANI* Y *CAMIL DEMETRESCU*

2. 1. *Abstract mani* (1979)

En este cuaderno, compuesto por 73 páginas, hasta la página 31, Camilian dibuja bocetos realizados a bolígrafo, a lápiz y a rotulador de punta fina, de esculturas topológicas. En la página 32 solo se aprecian cálculos (divisiones matemáticas). Desde la página 33 aparecen bocetos de las esculturas que realizará con la nueva técnica de bloques/ladrillos de madera maciza: *el profeta* (Fig. 7), *el orante* (Fig. 8), entre otros. Esta tipología de bocetos sigue hasta página 56. En estos bocetos aparecen estudios sobre las manos, pero no son las manos inspiradas en la del crucifijo de la abadía de san Antimo. En la página 57 inicia una serie de pequeños bocetos que representan composiciones con manos, que se convertirán, posteriormente, en las obras de la primera exposición no abstracta *Per sconfiggere il drago*. En estos bocetos sí se aprecia la presencia de la mano del Cristo bizantino de san Antimo, que tanto ha influido en el arte de Camilian (Fig. 16).

⁷ Giulio Carlo, Argan percibe la evolución en la trayectoria artística de Camilian como una nueva forma expresiva totalmente opuesta a la anterior. Cuando escribe sobre los acontecimientos que los italianos viven, difíciles de interpretar y de justificar, se refiere a los estragos de matriz terrorista que se dieron durante los años a partir de 1969 hasta 1982, conocidos como *anni di piombo*. Carta manuscrita propiedad de la Associazione Camilian Demetrescu, Gallese (VT).



Fig. 4 izq. Ermita de los apóstoles Felipe y Santiago el menor. 1977. Gallese (Viterbo). Foto: Camilian Demetrescu

Fig. 5 der. Ermita de los apóstoles Felipe y Santiago el menor. 2022. Gallese (Viterbo). Foto del autor

2. 2. Camil Demetrescu (1979-1980)

El cuaderno CD está compuesto por 48 páginas, quitando portada y contraportada. En la primera aparece la fecha 26 de mayo de 1979. Hasta la página 35 se observan bocetos relativos a las nuevas esculturas, que serán prolegómenos de su nueva etapa artística. Estos bocetos están realizados a bolígrafo negro y azul, y a lápiz. En la hoja 37 ya aparece la mano del Cristo de la abadía de san Antimo (Figs. 11 y 12). Esto delata que hay un antes y un después del viaje (Fig. 15). En las dos páginas siguientes aparecen otras tres manos. La página 42 contiene dos bocetos de alto valor icónico: pertenecen al proyecto de una estela conmemorativa de san Famiano (santo patrono del pueblo de Gallese en el Lacio). En la página 44 hay una pequeña cabeza. A continuación, en la página 46, Camilian dibuja cinco bocetos: dos manos, una cara tapada por dos manos con los estigmas del crucificado; una cara parecida a la representada en la página 44, y un par de rectángulos que ya atisban las próximas elaboraciones *hierofánicas*. En las últimas dos páginas aparecen dos bocetos para la decoración de un espacio de trabajo y de estudio con biblioteca anexa.

Se deduce de los dos cuadernos comentados que, en 1979, la creatividad de Camilian está aún inmersa en el estudio de las composiciones abstractas. Los bocetos sucesivos a los relacionados con las esculturas abstractas demuestran un avance hacia un arte figurativo no realista, correspondiente a un grado de iconicidad de nivel 5, según la escala elaborada por Justo Villa-



PER SCONFIGGERE IL DRAGO

Fig. 6. Portada del catálogo *Per sconfiggere il drago* y presentación firmada por Mircea Eliade. 1981. Fotos del autor

fañe y Norberto Mínguez⁸. Camilian está empezando el salto hacia la nueva forma de concebir su arte. Las páginas finales demuestran que la catarsis ya ha acontecido, el *viaje* ha logrado abrir la puerta para salir del “viejo” arte abstracto, y poder entrar en una nueva dimensión creativa: el espacio sagrado de los símbolos⁹.

3. CONTEXTO INICIAL

El imperativo de viajar a España surge para dar respuesta a unos interrogantes, cuyo origen está en la convergencia de tres experiencias personales: la restauración de la ermita románica de los santos Felipe y Santiago el Menor; la estancia en París en 1978, con motivo de una exposición de sus esculturas

8 VILLAFañE GALLEGO, Justo y MÍNGUEZ ARRANZ, Norberto, *Principios de teoría general de la imagen*, Madrid, Ediciones Pirámide, 2014, p. 41.

9 La necesidad, supuestamente inconsciente de Demetrescu, de redescubrir los valores y las posibilidades que los símbolos ofrecen para trascender la realidad positivista, aparece en un artículo de 1970 de la mano de Lorenza Trucchi. Después de describir las obras topológicas que define como creaciones entre escultura y pintura, termina diciendo: “Brancusi, sia pure molto indirettamente, è l’ideale padrino di questa ricerca di Demetrescu che vuole essere un sintesi tra sostanza ed essenza o tra realtà e simbolo”. TRUCCHI, Lorenza, “Grafica dell’Espressionismo tedesco a Palazzo Barberini; Le altre mostre”, *Momento sera*, s/n (28 de marzo de 1970), p. 12.

topológicas que representan figuras mitológicas de su tierra natal¹⁰, y dos encuentros en la ermita-taller.

La restauración de la ermita medieval produce en Camilian el redescubrimiento de su bautismo como cristiano ortodoxo. Camilian, en su autobiografía posterior, define este evento utilizando la imagen de la *camisa*:

“La prima scultura nata dopo il restauro fu una camicia di legno, una forma inflessa come una tonaca che vestiva la trave di una croce. Il progetto, alto circa un metro, doveva diventare in seguito una grande struttura parietale. Mentre lavoravo mi sembrava di fare la camicia per me, la stessa che avevo indossato senza saperlo nel tempo del restauro. Ho modellato i pezzi per la forma grande, l’ho appesa nella parete stretta nelle morse, ma rimase cosí per anni, incompiuta, finché l’ho tolta e l’ho smontata. Era di troppo. La camicia ce l’avevo addosso”¹¹.

Finalizada la restauración, la ermita vuelve a ser, esporádicamente, un lugar de culto. Después de siglos de abandono, el 27 de septiembre de 1977, se celebra la primera misa y se convierte, definitivamente, en capilla privada y el taller del artista rumano¹².

En París (1978), en la galería de arte donde expone sus esculturas –formas topológicas acerca de la mitología rumana–, Demetrescu conoce un visitante particularmente interesado en esas esculturas: es el autor de los libros que había leído, estudiado y transformado en obras de arte abstracto, es un rumano de la diáspora como él, Mircea Eliade. Tras el encuentro, Camilian y Mircea dialogan toda la noche en casa de los poetas, periodistas y críticos literarios Virgil Jerunca (1920-2006) y Monica Lovinescu¹³ (1923-2008). Los dos rumanos, Mircea y Demetrescu, estrecharon lazos de amistad que se reflejarán fructuosamente en el ámbito artístico y cultural y, en esa ocasión, Camilian plantea a Mircea su intención de recorrer un nuevo camino, cuyo eje central es el concepto expresado por el historiador de las religiones: las hierofanías¹⁴. Mircea Eliade redactó la presentación del catálogo de la prime-

10 D’ATTILIA, Miela, “Nelle sue sculture astratte il ricordo delle leggende e delle saghe rumene”, *Il nostro tempo*, 33/ 27 (2 de julio de 1978), s/p.

11 DEMETRESCU, Camilian, *Exil...*, p. 94.

12 Camilian construyó su tumba y la de su mujer Mihaela bajo el suelo de la ermita y es en este lugar donde está actualmente inhumado.

13 Además de conocer a V. Jerunca, M. Lovinescu y a M. Eliade, Camilian tendrá la ocasión de entablar amistad con Vintila Horia y Eugène Ionescu entre otros. Cabe destacar el epistolario manuscrito e inédito entre Demetrescu y V. Horia, en el que se aprecia la relación y la profundidad cultural de los escritos intercambiados. Las cartas están en posesión de la Associazione Culturale e Spirituale Camilian Demetrescu.

14 Camilian profundizará el estudio de las hierofanías a lo largo del nuevo recorrido artístico. Uno de los ciclos gráfico-plásticos vinculado a la manifestación de lo sacro consiste en la realización de nueve tapices, que expondrá con el título *Hierofanie*. Este ciclo se verá comple-

ra exposición realizada con obras de carácter sacro-figurativo, *Per sconfiggere il drago*. Durante los días de la exposición en París, Camilian, refuerza el deseo de dar un sentido diverso a sus obras. Busca nuevos horizontes que le acerquen al origen y a la esencia de los mitos y de las formas arquetípicas. Necesita representar, a través de sus obras, los tiempos y los espacios que pertenecen al “eterno retorno”¹⁵, concepto sugerido por su amigo Mircea. También quiere dar respuesta, como artista, al contexto histórico que está viviendo, y que interpreta desde su conocimiento del régimen de Ceaușescu. Como Argan insinúa en su carta, el momento histórico en cuestión se refiere a la trágica década italiana de los años setenta, en la que acontecían asesinatos, estragos y secuestros de personas de toda clase social, perpetrados por grupos armados de matriz terrorista, tanto de extrema izquierda como de extrema derecha. En febrero de 1979, Camilian es víctima de este turbulento período de la historia italiana: las Brigadas Rojas derrumban la puerta de la ermita-taller y roban las máquinas utilizadas para realizar sus esculturas¹⁶. Demetrescu observa los cambios que se producen en la sociedad italiana –en la que se promulgan, según su punto de vista, leyes antitradicionales– y el avance imparable de lo que él denomina como epidemia consumista que invade Occidente¹⁷. En esta etapa de su trayectoria artística y personal, sus lecturas lo dirigen hacia el estudio de la simbología a través de escritores como: Mircea Eliade, en lo que se refiere a la persistencia de los mitos; René Guénon, acerca del estudio de las dimensiones teosóficas y soteriológicas, y E. R. Dodds, para investigar la espiritualidad antigua y la relación del símbolo con la *realidad* del mundo onírico. En este estado de ánimo reflexivo y autocrítico hacia la función de su Arte, visita el museo del Louvre:

tado por una serie de imágenes (realizada a témpera con retoques dorados) contrapuestas a las configuraciones simbólicas de los tapices, creando, de este modo, un paralelismo, motivo de la nueva denominación del ciclo: *Hierofanie. Simboli paralleli*. Los temas tratados en las imágenes paralelas siguen la estructura del simbolismo románico: las hierofanias son símbolos positivos y los paralelos (o contrapuestos) negativos. Véase DEMETRESCU, Camilian, *Hierofanie. La forza del simbolo tra speranza e nichilismo. Sculture Arazzi Tempere 1969-2004*, Firenze, Vallecchi, 2005.

15 Más abajo trataremos del concepto de eterno retorno.

16 CONTIANGELI, Tonino, *Camilian...*, pp. 333–350.

17 La desaz n de Camilian ante la creciente degradaci n del Occidente es compartida por el intelectual Pier Paolo Pasolini (1922-1975), entre otros: “II consumismo consiste infatti in un vero e proprio cataclisma antropologico: e io vivo, esistenzialmente, tale cataclisma che, almeno per ora, e pura degradazione [...] In quanto trasformazione (per ora degradazione), antropologica della ‘gente’, per me il consumismo e una tragedia, che si manifesta come delusione, rabbia, taedium vitae, accidia e, infine, come rivolta idealistica, come rifiuto dello status quo”. PASOLINI, Pier Paolo, “Pasolini replica sull’aborto”, *Corriere della sera*, (30 de enero de 1975), s/p.

“Con questi pensieri contemplavo l’arte arcaica greca nel museo del Louvre. Mi ero rifugiato lì per leggere in originale la lezione dei miti primordiali e trovare conferme delle idee di Eliade, Guénon o Dodds. Pensavo ai dieci anni d’arte astratta vissuti dopo la mia fuga in occidente e incominciavo a rendermi conto che avevo partecipato anch’io al disordine di un razionalismo culturale sterilizzante, ingannato dall’illusione della cosiddetta libertà d’espressione. Avevo anch’io accettato la rottura con la Grande Tradizione, considerando che il fenomeno chiamato avanguardia era la conseguenza di una normale evoluzione del gusto moderno. Camminando tra le statue ieratiche [...] mi rendevo conto della rottura di Atene col proprio passato, quando trionfava il razionalismo. Paragonando l’arte arcaica greca al medioevo cristiano, nasceva spontaneamente che il rinascimento umanista aveva ripetuto la stessa rottura dell’ellenismo razionalista con l’arte spirituale precedente. L’avanguardia moderna non era in fondo che l’ultima conseguenza di quella rottura. [...] Non ero più quello che un mese prima era venuto a Parigi, orgoglioso di esporre le sue invenzioni moderne in una galleria d’avanguardia [...] Sapevo di essermi separato dal tempo delle avanguardie per tuffarmi nelle catacombe di un tempo arcaico cristiano, il cui richiamo avevo sentito in un mattino di tardo autunno parigino”¹⁸.

Camilian analiza y relaciona las obras de arte cicládico, las esculturas arcaicas griegas y las hieráticas formas simbólicas del arte románico, agrupándolas en un destino común: ser abandonadas por un racionalismo humanista que rompe definitivamente con todo lo que pertenece a la esfera de lo espiritual. Ese abandono y esa ruptura producen un cambio radical en el fondo y en la forma: debe reconsiderar sus ideas, sus conceptos, su forma de expresión artística y su estética. El arte abstracto, que tantas satisfacciones le ha proporcionado en la década anterior, ha de menguar para dar salida a otra forma comunicativo-expresiva. En este tiempo se inicia el proceso de transición hacia formas plásticas geométrico-figurativas; cambia las sedosas y ligeras superficies de las esculturas topológicas¹⁹ por los macizos “ladrillos” de madera. Entre los amigos y los visitantes que pasan por el obrador para encontrarse con el artista rumano, el mariscal de los *Carabinieri* Alessandro Fanti es uno de los más frecuentes. En una de sus visitas, mientras Camilian acaba unas esculturas para la exposición de París, el militar, al ob-

18 DEMETRESCU, Camilian, *Exil...*, p. 111.

19 Camilian realizaba sus esculturas topológicas abstractas con una técnica que transformaba la pesada madera en ligeras formas, dando sensación de ausencia de gravedad. Muchos críticos y estudiosos de artes plásticas las definen así: “Abbiamo parlato di sculture ma il termine è improprio: si tratta di tecnica mista, forme lignee ricoperte di tela, spalmata a sua volta di resine sintetiche e sabbia su cui l’artista ha sparso il colore”, TORRENTE FOTI, Maria, *Demetrescu*, Milán, Galleria “Il Giorno”, 1970, s/p.; exposición celebrada en Milán, Galleria “Il Giorno”, del 23-VI-1970 al 4-VII-1970. “Curvando quasi modellando dei sottili fogli di legno poi ricoperti di tela e dipinti, Demetrescu ha creato una serie di opere di lirica suggestione, che stanno tra la scultura e la pittura”, TRUCCHI, Lorenza, “Grafica dell’Espressionismo...”, p. 12.



Fig. 7. *Profeta*. Camilian Demetrescu. 1981. Ermita de los apóstoles Felipe y Santiago el menor. Gallese (Viterbo). (135x85x205 cm)

Fig. 8. *Orante*. Camilian Demetrescu. 1979-1980. Ermita de los apóstoles Felipe y Santiago el menor. Gallese (Viterbo). (117x65x210 cm)

servar una de las obras topológicas, comenta que le parece muy bonita, pero que no entiende su significado²⁰. Demetrescu, que es fundamentalmente un comunicador²¹, queda decepcionado y, acto seguido, comienza a estudiar y a dibujar posibles soluciones escultóricas con elementos figurativos, con planteamientos semejantes a los observados por el mariscal²². Todo ello para evitar las embarazosas consecuencias de no saber explicar convincentemen-

20 Entrevista telefónica del autor del artículo con el mariscal Alessandro Fanti, el 25 de mayo de 2022. Documento en fase de transcripción y de catalogación propiedad del autor.

21 La comunicación y la difusión de su pensamiento, de su visión, de su crítica a la sociedad y de sus experiencias artísticas son, para Camilian, una exigencia vital. Escribe libros de Historia del Arte, un manual sobre la historia y la teoría del color, crea obras gráficas sobre las ideologías sociopolíticas y critica con dureza, a través de obras gráfico-filosóficas, los modelos que el Occidente desacralizado propone mediante propaganda y manipulación.

22 DEMETRESCU, Camilian, *Exil...*, pp. 113-115.

te sus propias obras abstractas²³. El esfuerzo por aumentar el grado icónico de las obras se vio plasmado en la escultura *Profeta* (Fig. 7), que representa al santo patrono del pueblo de Gallese, san Famiano y el *Orante* (Fig. 8). El mariscal Fanti, en otra de sus visitas, observa las nuevas obras: el juicio es similar al expresado delante de las esculturas abstractas. Demetrescu describe este encuentro²⁴:

“Si è avvicinato [Fanti] incuriosito. Lo seguivo con lo sguardo per leggere la sorpresa sul suo volto, speravo positiva, per il cambiamento che io consideravo radicale nella mia arte. Guardò anche stavolta l’opera di fronte e di profilo. E dopo un po’ di riflessione esclamò come prima, ‘che bello’, aggiungendo con la stessa semplicità: ‘Ma che cosa rappresenta?’”

Tras esta segunda constatación de incomunicabilidad del nuevo concepto estético, se produce el punto de inflexión después de 35 años de actividad artística. Estas tres experiencias, la restauración de la ermita que contribuye a redescubrir su bautismo de cristiano ortodoxo, el encuentro con las raíces míticas y ancestrales a través de las formas arquetípicas de Mircea Eliade, y el “muro” levantado por el arte abstracto que le imposibilita cualquier forma de comunicación, le hacen vislumbrar la dirección de su nueva búsqueda:

“Dopo 10 anni d’arte astratta, scopro l’idea cristiana della perduta somiglianza con il suo creatore... Credo che lo scopo dell’arte non è quello di mettere in faccia all’uomo contemporaneo la sua immagine sfigurata nella caduta abissale del nostro mondo, ma di svegliare in lui, quella memoria perduta della somiglianza con Dio degli albori... Siamo abituati a dire che l’arte deve essere espressione del nostro tempo. È un punto di vista totalmente moderno. Per Goethe [...] il talento mediocre è sempre prigioniero del tempo e si nutre con quello che contiene... Sono obsolete le sorprendenti immagini dell’Altamira? Le forme solari dell’arte ciclade? I ritratti funerari dell’arte copta? Il pantocratore delle cupole bizantine? Gli affreschi di Giotto o Piero della Francesca? [...] L’arte non si può ridurre alla ricerca frenetica del nuovo. [...] Con questi pensieri, in questo stato d’animo, tento di vestire nella mia arte la camicia cristiana”²⁵.

Camilian es consciente de que ya no hay vuelta atrás: ha de recorrer un camino distinto y adoptar un nuevo paradigma que le permita conjugar su

23 Después de un decenio de arte abstracto, las experiencias y las reflexiones inducen a Camilian a formular su propia convicción: el arte abstracto es expresión muda. Afirma: “I primi anni, come reazione al neorealismo socialista, mi sono buttato sull’astrattismo. Con l’andar del tempo però mi sono reso conto che l’astrattismo era diventato, per me, un comodo mascheramento per non dire la verità”. FINI, Massimo, “Sei un bravo scultore. Vuoi fare la spia?”, *Domenica del Corriere*, 4, (25 de enero de 1986), p. 43. A propósito de los límites comunicativos del abstractismo: Cor Blok, en *Historia del arte abstracto (1900-1960)*, en el apartado “El significado del arte”, subraya la falta de comprensión por parte del público ante las obras abstractas. Véase BLOK, Cor, *Historia del arte abstracto. (1900-1960)*, 1982, Madrid, Cátedra, 1982, pp.107-112.

24 DEMETRESCU, Camilian, *Exil...*, p.117

25 MAMALI, Mihaela, *Mihaela e Camilian*, Rimini, Il Cerchio, 2021, p. 48.

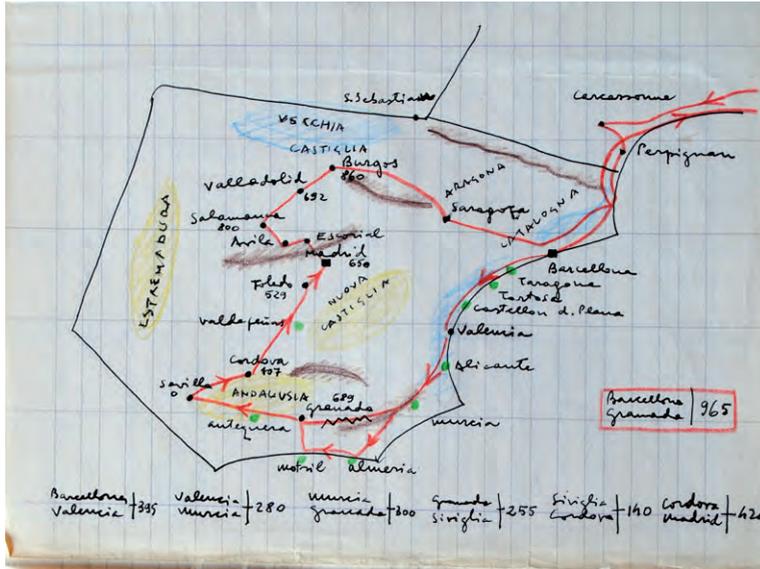


Fig. 9. Mapa del viaje a España. Cuaderno Spagna, página 9. Camilian Demetrescu. 1979. Foto del autor

arte abstracto con la “novedad” del arte figurativo religioso. Sustentado por sus conocimientos de Historia del Arte e impulsado por su experiencia religiosa, dirige su atención hacia el arte religioso islámico: Camilian quiere cerciorarse del valor de su intuición. Por ello debe ir, ver y estudiar los testimonios artísticos que se le ofrecen en una de las zonas geográficas europeas más ricas en ese arte: debe viajar a España, conocer Granada, Córdoba y Sevilla.

4. EL VIAJE A ESPAÑA

El cuaderno SP está compuesto por dieciséis páginas, de las cuales doce son manuscritas con texto en italiano, aunque intercalando algunas palabras en rumano. En este documento se recoge la organización del viaje realizado en el verano de 1979, como la intención de conocer los tesoros artísticos del arte islámico en tierra ibérica. Establece rigurosamente las prioridades de los museos que quiere ver, analizar y estudiar; anota los kilómetros entre las ciudades, las cantidades y los costes de carburante y los días de viaje.

El dibujo del mapa (Fig. 9) revela el sentido pragmático propio del artista rumano, cualidad presente en toda su trayectoria personal y artística²⁶. En este cuaderno se refleja un recorrido a través de unas ciudades que Camilian entiende son importantes para su investigación. Barcelona destaca en sus

²⁶ Este carácter, como él mismo afirma, es consecuencia de su formación académica recibida en el exclusivo y duro Liceo Militar “Mihai Viteazul”, institución creada específicamente para la formación del futuro rey de Rumanía, instruyéndolo en la cultura humanista, científica y en todos los oficios manuales. CONTI ANGELI, Tonino, *Camilian...*, p.334, nota 1.

apuntes por contener una mayor cantidad de informaciones y elementos de interés respecto al resto de las ciudades nombradas. Por orden secuencial anota Conques (Francia), Barcelona, Córdoba, Granada, Alicante, Almería, Tarragona, Lérida y Zaragoza, esta última solo mencionada. A propósito de Barcelona, Camilian completa la información en distintos ámbitos, con el objetivo de tener una visión global de la cultura catalana (Fig. 10). Anota que quiere visitar iglesias y museos, añade unas palabras sobre el idioma catalán y sus dialectos; escribe unas líneas sobre literatura y sobre algún evento histórico, cita además a su patrona: la *Madonna Nera*. Puntualiza algunos aspectos artísticos, en especial el arte románico en la arquitectura y en la escultura. La pintura que queda reflejada en el cuaderno está relacionada con los frescos del monasterio de Pedralbes, que define de influencia sienesa.

Camilian abandona Barcelona y continúa su viaje²⁷. En Valencia, Camilian descubre la cerámica y las terracotas islámicas, en las que aprecia sus arabescos y sus geometrías, además de las tonalidades verdes y azules transparentes –que interpreta como signo del refrigerio, elemento primordial del paraíso musulmán–. A continuación, se dirige hacia el *Jardín del Edén*²⁸, el espacio ibérico que comprende Granada y Córdoba. Concluye esta etapa del viaje en los jardines del Generalife y de la Alhambra. En las riquezas artísticas de estas ciudades Camilian encuentra la primera parte de la respuesta a su interrogante. Al cabo de pocos meses, describe el viaje a España con un breve texto publicado en el catálogo de la exposición de 1981 *Per sconfiggere il drago*:

“Vado in Spagna per osservare da vicino il magnifico esempio dell’arte islamica, che mi attraeva in quanto arte religiosa astratta. Ma la presenza centrale nelle composizioni geometriche dell’ Alhambra –che non è un tempio– degli arabeschi raffiguranti versetti del Corano, inneggianti ad Allah, si è rivelata come una componente figurativa. L’astrattismo dell’arte islamica ha un forte significato religioso che traduce, come nei capitelli decorativi romanici, il senso della perfezione armonica del creato. Più accessibile a noi, europei, sono andati a imparare dal romanico cristiano della Borgogna”²⁹.

En su autobiografía de 1995, completa la descripción de esta parte del viaje, desde el horizonte experiencial que le permite entender la interrelación entre los conceptos de arte islámico, arte abstracto y arte simbólico:

“Mi avvicinavo lentamente al Giardino dell’Eden, meta del mio pellegrini-

27 Sobre los lugares y las ciudades no nombradas en el cuaderno, existen referencias específicas en el libro autobiográfico *Exil* y en el cuaderno *Jurnal* (diario manuscrito del artista en posesión de la Asociación Camilian Demetrescu).

28 DEMETRESCU, Camilian, *Exil...*, p. 117.

29 DEMETRESCU, Camilian, *Per sconfiggere il drago. simboli antichi e contemporaneità. Tempere e grafica di Camilian Demetrescu. Catalogo della mostra, Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, Calco-grafia, 3-25 ottobre 1981, Roma, De Luca Editore, 1981, p. 13.*

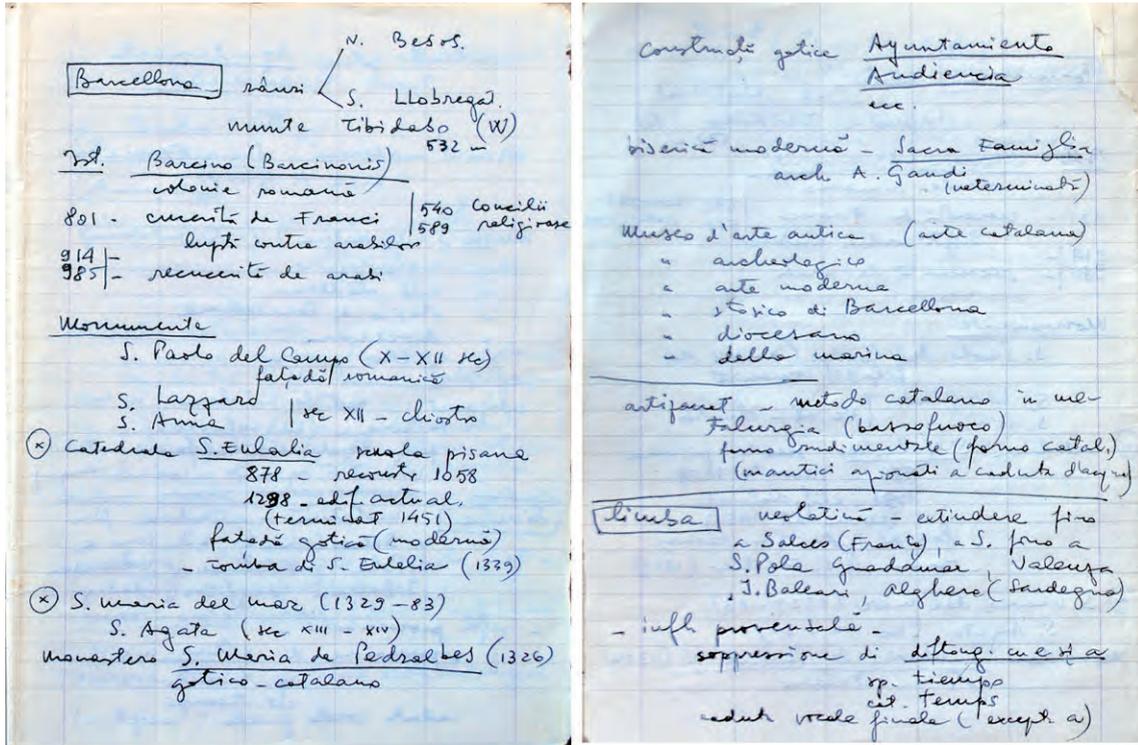


Fig. 10. Cuaderno España, páginas 3, 4, 5 y 6. Camilian Demetrescu. 1979. Fotos del autor

naggio: il cuore dell'arte islamica in Iberia. Prima a Granada, poi nella grande moschea di Cordova. Ad Alhambra, nel palazzo dei giardini del Generalife, mi sono trovato per la prima volta faccia a faccia con il prototipo dell'arte islamica, la famosa composizione astratta che tanto avevo desiderato vedere, un campo ornato sontuosamente con arabeschi di estrema raffinatezza che ospita al centro un versetto del Corano. [...] gli arabeschi lussureggianti della decorazione islamica che avevo dinnanzi ai miei occhi non erano semplici ornamenti, come si crede, ma il corollario di quello che stava al centro della composizione: il principio divino dell'universo. Contemplando il versetto del Corano, equazione divina coronata dall'armonia cosmica degli arabeschi, incominciavo a capire che l'arte islamica non era per niente astratta³⁰.

Camilian se da cuenta de que la univocidad de la caligrafía coránica, —que define como *lettrisme*— expresada elegantemente en el arte islámico, no se puede equiparar con las formas abstractas, abiertas a todo tipo de significación o, por el contrario, herméticas incluso para sus creadores³¹. Los versí-

30 DEMETRESCU, Camilian, *Exil...*, p. 117.

31 Las reflexiones de Camilian definen el arte caligráfico del islam como una expresión uni-

sp. tengu sp. criado (servo)
cat. tindh cat. criat

sp. tienda (bottega)
cat. tenda

con = ab

versi a prima persona ... ch
estich - sto
caych - cado

dialecte catalane

oriental (rosignoleres e algheras)
occidental (lerida e Valença)

1931 - catalane derive independente
lenga catalane derive of cines
elavni de spavila.

1935 - prende independente - spavide

Literatura sec XII - XIII scuola pratica
(influenze provençala)
- sec XII - catalanesch (lenga nazionale)

MADONNA NERA - patrona delle Catalunya

Arte
Romanico - Cistercense
- infl. lombarda
(IX secolo maestri
conacini)
esemple: faldra catedrala Ripoll (XII)
diostro Elms
Gerona
Barcellona
Tarragona | XII - XIII

sculptura

infl. provençala - abandonada
geometrismul (arab) -
se departeaza și de ea - realisme

scuola de pictura murale romanico
(vârile primaverii
și la Mergel)

- fine sec XII - infl. bizantina
- sec XIII ritorna allo stile locale.

- fine se XIV - arhitectură civilt
originale (elegante)

Retablos

- sculpti -
ex. Catedrala de Tarragona
(interior del presbiteriu)

monastero Pedralba (afreschi)
infl. senese

culos del Corán expresan una voluntad unidireccional clara que no admite interpretaciones. A partir de este momento, se aleja la posibilidad de una continuidad de lo hermético y de lo equívoco²⁸ en sus futuras creaciones. Siente imperante la necesidad de volver la mirada a su tradición cristiana ortodoxa: su fe se basa en la Encarnación y esto le impide cualquier tipo de abstracción: "Se sono davvero cristiano, e se la mia fede è fondata sull'incarnazione divina, astrattizzare Dio sarebbe un non-senso; l'arte cristiana, quindi, non può essere astratta, non può contraddire sé stessa"³². Para Camilian,

voca que contrasta con el ambiguo mensaje abstracto y la falta de sentido. El símbolo de la palabra, según entiende John Dewey, se relaciona con su realidad exterior, pero el arte no está relacionado con este tipo de comunicación: "Negar el significado de una obra de arte tiene, pues, dos significaciones radicalmente diferentes: puede significar que una obra de arte no tiene la clase de significado que pertenece a los signos y símbolos en matemáticas, afirmación que es justa; o puede significar que la obra de arte carece de significado, como sucede con lo que no tiene sentido". DEWEY, John, *El arte como experiencia*, Barcelona, Paidós, 2008, p. 95.

32 DEMETRESCU, Camilian, *Exil...*, p. 118. La afirmación de que el arte cristiano no puede ser abstracto a causa de la encarnación es un punto fundamental de la *metánoia* de Camilian. Escribe en su cuaderno *Mini* entre 1982 y 1983: "Per arrivare alla fede ci sono due vie: quella della "grazia" che non conosco - e quella della ragione. Cristo è il Verbo (Logos) incarnato

la capacidad de la forma figurativa de contener la imagen invisible es el eje fundamental de su nuevo recorrido: el arte cristiano tiene que ser la imagen, la teofanía de lo *Invisible* encarnado. En otro breve texto presente en el catálogo de la primera exposición de arte sacro Camilian escribe:

“Nella chiesa restaurata dove ho trasferito il mio studio riprende il lavoro. Le nuove sculture continuano la ricerca cosiddetta astratta, con i contenuti spostati però dalle antiche mitologie (culto del dio Zalmoxis) alla simbologia cristiana che mi interessa sempre di più. Perché legata a una religione tuttora viva e quindi immersa nella realtà contemporanea. Presto nasce l'esigenza del passaggio ad una figurazione più esplicita: non è il principio dell'incarnazione del verbo la base dello stesso cristianesimo?”³³.

En España, camino de regreso, visita Toledo y continúa hacia Barcelona con estos pensamientos reflejados en su biografía:

“Dovevo concludere in tutti i sensi questo pellegrinaggio alla Mecca di un astrattismo religioso che esisteva solo nella mia mente; ritornare a Gallese e cambiare tutto: bussola, quaderni, libri, progetti. In Spagna avevo smarrito la mia carta d'identità: non ero più un artista astratto”³⁴.

La búsqueda de una solución para las futuras creaciones gráfico-plásticas debe atenerse a una forma expresiva que le permita la unión entre un nuevo concepto de abstracción y las realidades perceptibles: el espíritu y el cuerpo. Para el cristiano Camilian la opción es clara, tiene que acercarse al símbolo³⁵ y el arte románico le puede ofrecer la materia prima. Antes de salir

e si rivolge alla nostra ragione. Sono arrivato alla fede attraverso una ricerca razionale, leggendo testi di Storia delle religioni, neoplatonici e della Bibbia. Non credo nella possibilità di arrivare alla fede (almeno per l'uomo d'oggi) per mezzi cosiddetti irrazionali. Ed è profondamente errata l'idea che il cristianesimo fosse irrazionale quindi volgarmente “oscurantista”. Demetrescu cita, en unos cuadernos, textos de la Biblia y de los Padres de la Iglesia, como por ejemplo en la primera página del *Bestiario simbólico*, donde cita a san Gregorio de Nisa; en el cuaderno *Amour* (p. 37), cita también a Pseudo Dionisio Areopagita, entre otros. Camilian sostiene que la figura humana permite representar lo divino a través de la realidad de la encarnación. Esta idea se aprecia, por ejemplo, en la carta de San Pablo a los Colosenses, cuando escribe: “Él [Cristo] es la imagen del Dios invisible...” (Col. 1,15); también en San Ireneo (c. 140 – c. 202), en su texto contra las herejías, en el libro V: “el hombre había sido hecho según la imagen de Dios; pero no se mostraba, pues aún era invisible el Verbo, a cuya imagen el hombre había sido hecho. [...] Mas, cuando el Verbo de Dios se hizo carne (Jn 1,14), [...] mostró la imagen verdadera, haciéndose él mismo lo que era su imagen, [...] para hacer al hombre semejante al Padre invisible por medio del Verbo visible”; IRENEO, Santo, *Contra los herejes. Exposición y refutación de la falsa gnosis*, s/c, The Ivory Falls Books, 2015, Libro V, 16, 2, p. 324. Véase ATANASIO, Santo, *La encarnación del Verbo*, Madrid, Ciudad Nueva, 1997, pp. 63-64, y BESANÇON, Alain, “A immagine e somiglianza”, en BESANÇON, Alain, *L'immagine proibita*, Genova-Milano, Marietti, 2009, p. 103.

33 DEMETRESCU, *Per sconfiggere...*, p. 13.

34 DEMETRESCU, *Camilian, Exil...*, p. 119.

35 Camilian llega a la conclusión de que el símbolo es el medio para crear su nuevo estilo,

de la península ibérica, con la mente fija en el lenguaje artístico-simbólico de la Edad Media decide visitar el museo diocesano de Urgell, para ver un documento que será fundamental en la construcción de la nueva etapa artística: una de las copias iluminadas del *Comentario al Apocalipsis de san Juan* de Beato de Liébana³⁶. Antes del fin del verano, Demetrescu logra estar delante de un *Beatus* original, observarlo de cerca y hojear esa antigua obra literaria y artística. El monje que acompaña a Camilian, a Mihaela –su mujer– y a su primer hijo Pric al lugar donde está guardado el *Beatus*, los deja encerrados, a solas, con el libro durante dos horas. Dirá, en su autobiografía, que vivió las dos horas más intensas de su vida.

“Quando il monaco tornò a riprenderci, avevamo già nello sguardo qualcosa della sua luce e trasparenza. Ci sentivamo più giovani di un millennio, ritornati in un tempo in cui certamente avrei preferito vivere, almeno come pittore”³⁷.

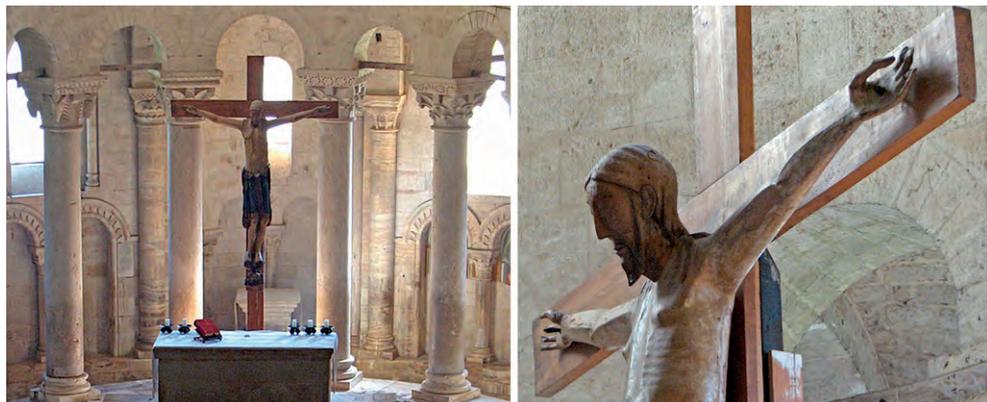
El viaje continúa para volver a Italia³⁸. Antes de llegar a Italia, Demetrescu decide pasar por la provincia de Borgoña, para reencontrarse con el

su nuevo léxico artístico. En sus primeras exposiciones de arte abstracto, su mentor, G. C. Argan, en la presentación del catálogo de la *Galleria La Nuova Loggia* en Bolonia, con fecha 26 de febrero de 1972, considera el valor nulo de posibles correlaciones entre el símbolo y entre la obra de Camilian: “Sussiste una sorta di ambiguità tra la labilità dell’immagine e la consistenza dell’oggetto, è proprio questa ambiguità, o ambivalenza che si elimina subito ogni ipotesi di correlazione simbolica”. ARGAN, Giulio Carlo, *Camilian Demetrescu*, Bologna, Galleria La Nuova Loggia, 1972; exposición celebrada en Bolonia, Galleria La Nuova Loggia del 26-II-1972. El concepto de *metánoia* aparece en la revista *Ziarul Lumina*, donde la periodista Elena Dulgheru entrevista a Camilian Demetrescu; el título del artículo es “Povestea unei metánoia artistice”. En este artículo, Camilian transmite su conversión al figurativismo sacro. DULGHERU, Elena, “Povestea unei metanoia artistice”, *Ziarul Lumina*, (3 de noviembre de 2010), s/p.

36 Así describe Camilian a Beato de Liébana: “Beatus era il priore di un monastero del nord della Spagna, a Liebana, attorno al Novecento, prima del mille. A quel tempo si usava leggere in Chiesa nella Settimana Santa l’Apocalisse di Giovanni, ogni giorno una parte. Beatus, uomo intelligente e colto si era reso conto della difficoltà della gente semplice di capire quel concentrato di enigmi simbolici del testo giovanneo, e pensò di scrivere un commento più esplicito. El commento ebbe una così grande fortuna che si diffuse in tutti i monasteri a sud dei Pirenei, dove i frati pittori si misero a illustrarlo, dando forma e volto alle immagini descritte da Giovanni”. DEMETRESCU, Camilian, *Exil...*, p. 129. La confirmación de que el encuentro con el Beatus ha sido realizado en el viaje a España, la aporta también su mujer Mihaela en su reciente libro “*Mihaela e Camilian*”. En este libro Mihaela escribe: “Successivamente [después de visitar Córdoba, la Alhambra y los jardines del Generalife], la sosta alla Cattedrale di Seu de Urgel, in Spagna, e l’incontro con il primo manoscritto miniato, conosciuto col nome di “Apocalisse di Beatus” lasciò un segno profondo nel subconscio di Camilian”. MAMALI, Mihaela, *Mihaela...*, p. 75.

37 DEMETRESCU, Camilian, *Exil...*, p. 128.

38 Camilian, animado por lo descubierto con el Beatus, se encamina hacia lo que él llama “el triángulo románico de la Borgoña”: Vézélay, Autun y Maçon. En el cuaderno no se mencionan ni el Beatus ni estas ciudades, pero conviene aclarar este momento del viaje que precede la



Figs. 11 y 12. Presbiterio y altar mayor de la abadía de san Antimo y detalle del Crucificado. S. XII. Montalcino (Siena). Fotos: Dongio

arte románico que había sido objeto de interés al volver a Italia después de su última exposición como maestro de arte abstracto. Camilian finalmente decide inscribirse al primer “curso de primaria” de arte románico³⁹. Inicia, de este modo, la preparación cultural y el estudio profundo sobre el símbolo, un estudio que se prolongará, sin descanso, por más de treinta años.

5. SAN ANTIMO. LA METÁNOIA

De regreso a Italia, poco antes de llegar a Gallese, la familia Demetrescu decide desviarse, haciendo caso a un cartel que indica una abadía del siglo XII en la localidad de Montalcino (dirección Castelnuovo dell’ Abate, Siena). La construcción monástica benedictina está asentada sobre lo que fue una capilla que conservaba las reliquias de san Antimo, transformada en monasterio en el siglo VIII por Carlomagno. En el siglo XI, se inicia la ampliación de la abadía, que termina en el siglo XII. Camilian escribe³⁸:

“Scendeva la sera ma trovammo la porta ancora aperta. Era un grandioso edificio romanico disposto all’interno su tre navate e ampio matroneo sopra le colonne potenti, di alabastro. Ma ecco, proprio sul gradino centrale del sancta sanctorum, mi venne incontro un crocefisso di legno di scuola bizantina ortodossa. Fui colpito dalla estrema sobrietà del disegno e delle forme. Lo sguardo si fermò su una delle mani, a cui mancava un dito. Incominciai ad analizzarla e

etapa culmen. El contexto románico de la Borgoña era conocido por Camilian desde la vuelta de su última exposición de arte abstracto en París, de la cual se ha hablado anteriormente.

39 “Dovevo alfabetizzarmi. E su due piedi decisi di iscrivermi nella prima elementare della scuola d’arte romanica, che per me era la Borgogna”. DEMETRESCU, Camilian, *Exil...*, pp. 119-120.



Fig. 13. Bocetos de las manos para la exposición *Per sconfiuggere il drago*. Camilian Demetrescu. 1979-1980. (Dimensiones de los bocetos 12 x 9,5 cm).

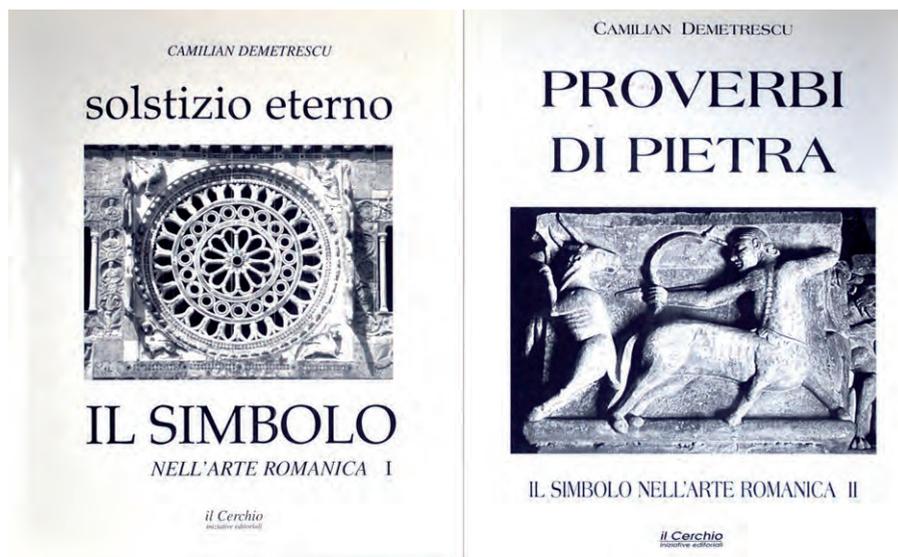
a disegnlarla lentamente, per capirne la stilizzazione, ricostruendo con la matita il dito scomparso. Quella mano immobile e asciutta, sospesa nel mistero ieratico del canone bizantino, era l'icona stessa di Cristo. Bastava per dire tutto di Lui. E mentre disegnavo, quella mano s'impadroniva di me. [...] Sulla strada del ritorno non potevo pensare ad altro. Misi lo schizzo sulla parete del mio studio e incominciai a disegnare mani, solo mani, sviluppando l'archetipo che avevo davanti agli occhi. Per mesi e mesi. E da questi innumerevoli disegni, sviluppati e integrati in composizioni, nacque la mia prima mostra figurativa dopo dieci anni di arte astratta⁴⁰.

Aquí, en este lugar y en este preciso momento de la vida de Camilian, se consuma el momento de su *metánoia*⁴¹, según declaró más tarde en su autobiografía de 1995. El viaje iniciático concluye, para crear el nuevo punto de partida: se cierra el camino hacia una probable geometría sacro-abstracta, que solo existe en la mente y en los deseos de Camilian y, a través de la idea del *eterno retorno*⁴², el "nuevo" arte románico se apodera de él como lo

40 DEMETRESCU, Camilian, *Exil...*, p. 118.

41 *metánoia* s. f. [traslitt. del gr. *μετάνοια*, der. di *μετανοέω* «cambiar parere», comp. di *μετα-* (meta) e *νοέω* (intendere, pensare)]. – 1. Profondo mutamento nel modo di pensare, di sentire, di giudicare le cose. Nel Nuovo Testamento, il termine indica il totale capovolgimento che si deve operare in chi aderisce al messaggio di Cristo nel modo di considerare i valori etici, culturali, politici e sociali correnti (e le beatitudini evangeliche sono l'espressione della *metánoia* cristiana); disponibile: [https://www.treccani.it/vocabolario/metánoia/](https://www.treccani.it/vocabolario/metanoia/).

42 Camilian justifica su mirada hacia el arte cristiano del periodo románico y el deseo de proponer de nuevo los símbolos de la Edad Media, mediante el estudio de los escritos de Mircea Eliade, desde la experiencia de su *metánoia*. Por ello, le serán útiles los conceptos expresados en el libro *El mito del eterno retorno*: "En el cristianismo, por otro lado, la tradición evangélica deja entender que *βασιλεία των δέων* está ya presente 'entre' (*έντες*) los que creen, y que por consiguiente el *illud tempus* es eternamente actual y accesible a cualquiera, en cualquier momento, por *metánoia*. Como se trata de una experiencia religiosa totalmente diferente de una experiencia tradicional, puesto que se refiere a la 'fe', la regeneración periódica del mundo se



Figs. 14 y 15. Portadas del primer y segundo libro sobre los símbolos del arte románico. Camilian Demetrescu. 1997 y 1998. Fotos del autor

hizo la mano del crucifijo de san Antimo. El libro de Marie-Madeleine Davy, *Initiation a la symbolique romane*⁴³, es el texto fundamental que organiza, en la mente del artista y del investigador rumano⁴⁴, la experiencia de los años de estudio sobre el arte románico. El interés y el trabajo constante sobre los símbolos del arte románico desembocan en la publicación de textos, de documentos y de actividades de divulgación⁴⁵. Cabe destacar, entre estas pu-

traduce en el cristianismo en una regeneración de la persona humana". ELIADE, Mircea, *El mito del eterno retorno*, Madrid, Alianza Editorial, 2011, p. 150.

43 Uno de los cuadernos manuscritos trata el estudio pormenorizado que Camilian realiza sobre el texto de Davy, que se convertirá en diccionario personal para la investigación sobre el simbolismo románico.

44 DEMETRESCU, Camilian, *Exil...*, p. 122.

45 Por lo que se refiere a las actividades divulgativas, señalar las "lecturas" de las iglesias románicas. Demetrescu pone en valor sus investigaciones diseñando *performances* nocturnas en las que ilustra, de forma secuencial y semántica, los significantes y los significados simbólicos que configuran las fachadas de las catedrales. La finalidad de estas *performances* es enseñar a leer los "libros" de piedra. Asimismo, Camilian sostiene la importancia de la formación de los sacerdotes en la Historia del Arte y, en especial, en el estudio del arte románico, cumbre del arte cristiano a su entender. Los motivos son esencialmente dos: la posibilidad de comunicar a los feligreses los significados simbólicos y altamente catequéticos de las obras del arte románico, y la sensibilización y la educación de los ciudadanos hacia el respeto y hacia la conservación de los bienes culturales. En un artículo de 2008, donde se menciona el evento de la lectura de la "Biblia de piedra" Camilian observa: "Per la storiografia moderna, i simboli



Fig. 16. Cuaderno Abstract Mani; arriba: bocetos para escultura topológica (pp. 28-29); abajo: estudio de manos para crucifixión (pp. 64-65). Camilian Demetrescu. 1979. Fotos del autor

blicaciones: *Solstizio eterno* (Fig. 14) y *Proverbi di pietra* (Fig. 15). Las nuevas líneas directrices del futuro artístico de Camilian, tras el viaje de la *metánoia*, se reflejan en los cuadernos AM y CD.

Camilian asume sin reservas el cambio copernicano que ha dado a su obra. Opta por apoyarse en el mito, en el símbolo y en la sacralidad de la fe cristiana, dando lugar a una progresión hacia adelante a través de un léxico utilizado un milenio atrás, pero que Demetrescu recupera para hablar al hombre del siglo XX y XXI:

“Sono convinto del ruolo che potrebbe avere il rilancio del simbolo visivo in un tempo come il nostro, dominato dall’immagine, per rinviare una ca-

raffigurati sui capitelli, sulle formelle, sui protiri e sui portali delle cattedrali medievali, [...] non sono altro che documenti... sociologici del tempo. Non ci si deve meravigliare allora della mancata istruzione dell’uomo moderno, incapace di riconoscere il significato delle immagini sacre, soprattutto in un paese così ricco di arte medievale come l’Italia”. LOLLI, Stefano, “La “Bibbia” di pietra svela i propri segreti. Stasera alle 21 la rilettura del Duomo”, *Il Resto del Carlino*, IV, (29 de mayo de 2008), s/p.

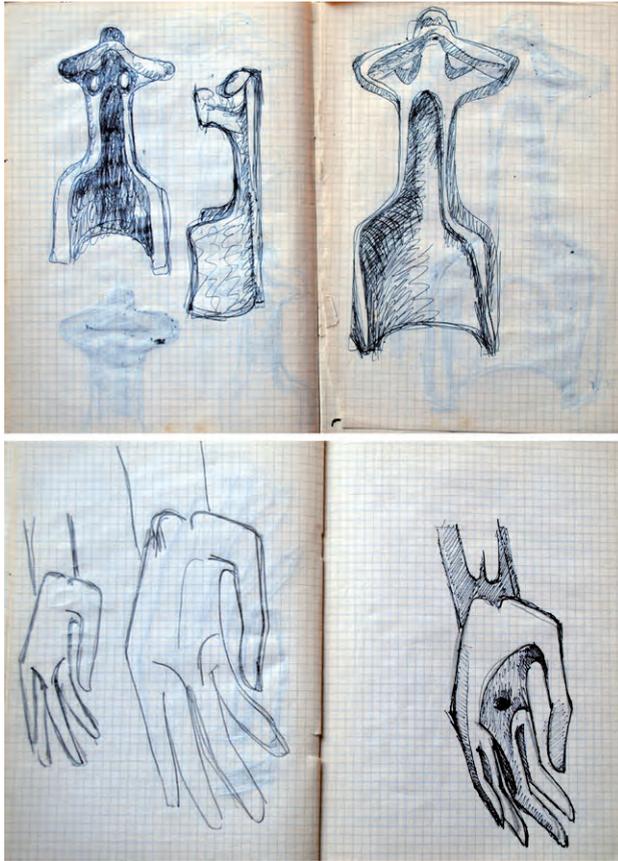


Fig. 17. Cuaderno Camilian Demetrescu; arriba: bocetos para la escultura "Orante" (pp. 28-29); abajo: estudio de manos para crucifixión (pp. 38-39). Camilian Demetrescu. 1979. Fotos del autor

techesi limitata solo alla parola. Un ritorno ai grandi temi simbolici dell'iconografia medievale sarebbe salutare per la riscoperta dei significati della vita"⁴⁶.

Demetrescu termina su viaje, ha descubierto lo que necesitaba: una antigua y, al mismo tiempo, nueva forma de arte, definida como *realismo sacro*. Esta conversión, que Mircea Eliade evidencia en la presentación del catálogo es, en el fondo y en la forma, la *metánoia* del artista rumano. Las páginas de

46 DEMETRESCU, Camilian, *Exil...*, p. 128. Sobre este argumento –la propuesta de Camilian de recuperar el sentido y el significado de los valores simbólicos de la erróneamente llamada Edad Media–, las palabras de Mircea Eliade, en la presentación del catálogo de la primera exposición del nuevo arte figurativo sacro del artista rumano en 1981, aclaran los conceptos fundamentales: "L'artista sa, e vuol dirlo con la sua arte, che ogni evento quotidiano, in apparenza insignificante, comporta invece un significato simbolico, illustra un simbolismo primordiale, transistorico, universale; [...] La conversione artistica di Demetrescu (l'ultima sua mostra che ho visto a Parigi nel 1978 era di opere cosiddette astratte, benché ispirate a mitologie arcaiche) è legittimata da una profonda conversione esistenziale [...] Demetrescu crede che ritrovando questi segni simbolici e decifrando il loro significato nascosto, l'uomo d'oggi potrebbe scendere alle fonti archetipali dell'esperienza umana, per meglio capire il suo destino. E forse non ha torto"; DEMETRESCU, Camilian, *Per sconfiggere il drago...*, p. 5.

los tres cuadernos atestiguan este acontecimiento: las palabras, y más aún los dibujos que en ellas aparecen, documentan el cambio en su itinerario artístico y personal, un cambio que lo enfrenta a los *-ismos* artísticos contemporáneos, al arte postmoderno y a las últimas tendencias como el *post-human*, entre otros.

6. CONSIDERACIONES FINALES

Camilian, que comenzó en la práctica del socialismo real para pasar a ser uno de los más tempranos y conocidos autores del arte abstracto en Rumanía, descubre, en el viaje de la *metánoia*—que hemos comentado—, su vocación final como artista cristiano, que se concreta en su *realismo sacro*. El “antiguo-nuevo” arte de Camilian, según afirma en uno de sus cuadernos, no tiene ni tendrá seguidores:

“Io non posso avere seguaci perché non ho un’ideologia, né un programma didattico. La mia è una necessità personale di avere risposte per la mia arte, una gioia culturale che mi appaga più delle altre. Una esigenza e uno stato d’animo che non si può trasmettere. Insegnare il simbolismo? A chi?”⁴⁷.

Aunque esta visión pesimista se puede transformar, gracias a los estudios y a los análisis de su trayectoria personal y artística, en un posible paradigma para otros artistas del siglo XXI. Asimismo, los textos y manuscritos legados ofrecen la posibilidad de valorar el trabajo y la metodología del autor, desarrollada en treinta años de estudio del simbolismo románico y del patrimonio cultural.

En una entrevista realizada por uno de sus alumnos de la *Accademia di Belle Arti* de Viterbo – Facultad en la que ejerció como titular de la cátedra de Escultura hasta 1991— define las conclusiones particulares de su búsqueda y de cómo su “viaje” le empujó *hacia atrás* para descubrir el núcleo de su futura forma de expresión:

“La mia ricerca mi ha portato a voler provare ad ogni costo a ricreare quella sintesi possibile fra tutte le arti [...] come erano anticamente. [...] rifare il percorso antico, tornare indietro, così nel periodo figurativo sono nate anche le mostre in cui l’immagine è abbinata alla parola e certe volte la musica. Successivamente la mia prima scelta di dedicarmi al sacro ha fatto posto a due possibilità, cioè la necessità di esprimere il sacro e la conseguente difesa del

47 Texto que se encuentra en un pequeño cuaderno cuyo tamaño corresponde a una octavilla (DIN A6), clasificado como *Le connaissance de soi*—título de un libro de M.-M. Davy—, y en cuyas primeras páginas se leen apuntes y reflexiones de Camilian acerca del susodicho libro. A continuación, sigue un texto (breve discurso de agradecimiento para el segundo premio Cattabiani, escrito el dos de diciembre de 2004), donde valora y aprecia a las personas importantes que han creído en él: Alfredo Cattabiani, Marina Cepeda, el filósofo Rosario Assunto, entre otros. A partir de la vigesimoquinta página, Camilian reflexiona sobre su trayectoria y experiencia artísticas.

sacro assumendo addirittura una posizione polemica di denuncia in cui non si può parlare di arte sacra, ma di arte che difende la cultura del sacro nella nostra cultura"⁴⁸.

La defensa a ultranza de lo sacro, a través de su nuevo *realismo*, es una toma de posición firme, irrevocable y coherente que Demetrescu atestigua en una dedicatoria manuscrita, firmada y fechada en 1981. La dedicatoria se encuentra en un catálogo⁴⁹ de la exposición *Per sconfiggere il drago* y está dirigida a su gran amigo, el sacerdote Famiano Grilli. El texto, redactado el día de la inauguración de la exposición, reza lo siguiente: "Al carissimo Don Famiano questa 'tessera'⁵⁰ di un soldato arruolato volontario contro il drago, ringraziandolo per il coraggio che mi ha dato, Camilian ottobre 1981".

BIBLIOGRAFÍA

- ARGAN, Giulio Carlo, *Camilian Demetrescu*, Bologna, Galleria La Nuova Loggia, 1972 [exposición celebrada del 26-II-1972].
- ATANASIO, Santo, *La encarnación del Verbo*, Madrid, Ciudad Nueva, 1997.
- BESANÇON, Alain, *L'immagine proibita*, Genova-Milano, Marietti, 2009.
- BLOK, Cor, *Historia del arte abstracto. (1900-1960)*, 1982, Madrid, Cátedra, 1982.
- CONTI ANGELI, Tonino, "Camilian Demetrescu. Primeras etapas artísticas (1949-1979)", *Santander. Estudios de Patrimonio*, 3 (2020), pp. 333-350; disponible: <https://doi.org/10.22429/Euc2020.sep.03.10>.
- D'ATTILIA, Miela, "Nelle sue sculture astratte il ricordo delle leggende e delle saghe rumene", *Il nostro tempo*, 33/ 27 (2 de julio de 1978), s/p.
- DEMETRESCU, Camilian, *Exil. Le prove del labirinto*, Rimini, Il Cerchio, 1995.
- DEMETRESCU, Camilian, *Hierofanie. La forza del simbolo tra speranza e nichilismo. Sculture Arazzi Tempere 1969-2004*, Firenze, Vallecchi, 2005.
- DEMETRESCU, Camilian, *Per sconfiggere il drago. simboli antichi e contemporaneità. Tempere e grafica di Camilian Demetrescu. Catalogo della mostra, Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, Calcografia, 3-25 ottobre 1981*, Roma, De Luca Editore, 1981.
- DEWEY, John, *El arte como experiencia*, Barcelona, Paidós, 2008.
- DULGHERU, Elena, "Povestea unei metanoia artistice", *Ziarul Lumina*, (3 de noviembre de 2010); disponible: <https://ziarullumina.ro/educatie-si-cultura/interviu/povestea-unei-metanoia-artistice-20187.html>.
- ELIADE, Mircea, *El mito del eterno retorno*, Madrid, Alianza Editorial, 2011.
- FINI, Massimo, "Sei un bravo scultore. Vuoi fare la spia?", *Domenica del Corriere*, 4 (25 de enero de 1986), pp. 41-43.

48 ORLANDI, Giuseppe, *Tesi di Storia dell'Arte Contemporánea, Camilian Demetrescu. Con gli occhi della fede*, Viterbo, Accademia di Belle Arti "Lorenzo da Viterbo", 1991, p. 170-171.

49 Catálogo propiedad del autor de este artículo.

50 Camilian considera el trabajo de investigación, el estudio de los símbolos del arte románico, que es un arte cristiano, plasmado en sus obras de su nueva exposición y resumido en un catálogo como un "carnet" de adhesión a un nuevo movimiento activo, su nueva propuesta artística, su *realismo sacro*.

- IRENEO, Santo, *Contra los herejes. Exposición y refutación de la falsa gnosis*, s/c, The Ivory Falls Books, 2015; disponible: <https://archive.org/details/contra-los-herejes-exposicion-y-refutacion-de-la-falsa-gnosis-san-ireneo-de-lyon/page/2/mode/2up?view=theater>.
- LOLLI, Stefano, "La 'Bibbia' di pietra svela i propri segreti. Stasera alle 21 la rilettura del Duomo", *Il Resto del Carlino*, IV (29 de mayo de 2008), s/p.
- MAMALI, Mihaela, *Mihaela e Camilian*, Rimini, Il Cerchio, 2021.
- ORLANDI, Giuseppe, *Tesi di Storia dell'Arte Contemporánea, Camilian Demetrescu. Con gli occhi della fede*, Viterbo: Accademia di Belle Arti "Lorenzo da Viterbo", 1991.
- PASOLINI, Pier paolo, "Pasolini replica sull'aborto", *Corriere della sera*, (30 de enero de 1975), s/p.
- TORRENTE FOTI, Maria, *Demetrescu*, Roma, Galleria "Il Giorno", 1970, s/p.; exposición celebrada en Milán, Galleria "Il Giorno", del 23-VI-1970 al 4-VII-1970.
- TRUCCHI, Lorenza, "Grafica dell'Espressionismo tedesco a Palazzo Barberini; Le altre mostre", *Momento sera*, s/n (28 de marzo de 1970), p. 12; disponible: http://www.quadriennalediroma.org/arbiq_web/index.php?sezione=archivi&id=96553&ricerca=.
- VILLAFANE GALLEGO, Justo y MINGUEZ ARRANZ, Norberto, *Principios del Teoría General de la Imagen*, Madrid, Ediciones Pirámide, 2014.
- X *Quadriennale Nazionale d'Arte. Artisti stranieri operanti in Italia*, Roma, De Luca Editore, 1977; disponible: http://www.quadriennalediroma.org/arbiq_web/index.php?sezione=quadriennali&id=14&ricerca=.

Noticias documentales sobre Valentín de Lira, bordador vallisoletano del Renacimiento

Documentary news about Valentín de Lira, Renaissance embroiderer from Valladolid

Víctor CUBILLO MEDINA

Universidad de Cantabria

Facultad de Filosofía y Letras. Edificio Interfacultativo. Departamento de Historia Moderna y contemporánea. Avda. de los Castros, 52. 39005 - Santander
victor.cubillo.medina@hotmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6846-9866>

Fecha de envío: 15/09/2022. Aceptado: 24/10/2022

Referencia: *Santander. Estudios de Patrimonio*, 5 (2022), pp. 267-288.

DOI: <https://doi.org/10.22429/Euc2022.sep.05.11>

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



Resumen: En este artículo se estudia la obra del bordador Valentín de Lira, vecino de Peñafiel, a través de la documentación conservada. Se detallan las obras contratadas a este bordador desde 1602 hasta 1623 en la comarca del Campo de Peñafiel.

Palabras clave: bordado litúrgico; bordador; Renacimiento; Valladolid; Peñafiel.

Abstract: This article studies the work of the embroiderer Valentín de Lira, resident of Peñafiel, through the preserved documentation. It details the works contracted to this embroiderer from 1602 to 1623 in the Campo de Peñafiel region.

Keywords: Liturgical embroidery; embroiderer; Renaissance; Valladolid; Peñafiel.

1. INTRODUCCIÓN

Entre quienes se dedican a la confección de ornamentos litúrgicos se diferencian dos tipos de profesionales: los casulleros, que eran sastres especializados en el corte y confección de ornamentos; y los bordadores o “bros-ladores”, que, además de realizar las tareas anteriores, bordaban figuras y otros adornos que distribuían por las piezas o recorrían el perímetro de los ornamentos¹. Los bordadores de la ciudad de Burgos, sostuvieron con los

1 BARRÓN GARCÍA, Aurelio, “Telas y bordados en Burgos durante el Renacimiento”, *Biblioteca. Estudio e Investigación*, 26 (2011), pp. 73-94. BARRÓN GARCÍA, Aurelio, “Bordados del Renacimiento en Burgos”, *Datatextil*, 30 (2014), pp. 2-23. SIGÜENZA PELARDA, Cristina, *El bordado litúrgico en La Rioja. La colección textil de la Iglesia de Santiago El Real de Calahorra*,

casulleros un pleito durante los años 1540 a 1544, ante la Real Chancillería de Valladolid, que sentenció que, aunque los oficiales de ambos oficios debían examinarse ante maestros vehedores, se trataba de oficios diferentes y que sin ser examinados ante los vehedores de uno u otro oficio no se podía abrir tienda. Determinó también, que quienes eran simultáneamente casulleros y bordadores podían ser elegidos vehedores en ambos oficios, y no así quienes fueran casulleros llanos. Además, los casulleros al ser examinados no debían entrometerse en labores de bordadura, cenefas, flocaduras ni franjas, sino que “solamente corte y haga una casulla llana” o dalmática, capa, alba, estola y manípulos².

Aunque unos y otros artífices son prácticamente desconocidos en la provincia de Valladolid, se conservan numerosas referencias documentales, especialmente de los bordadores. Este es el caso del bordador que se presenta en este estudio: Valentín de Lira o Balantín de Lira, como es mencionado en los documentos estudiados.

Hasta la fecha, apenas se conocían datos de este bordador y ninguna obra se le había atribuido. La documentación consultada lo describe como bordador avecindado en Peñafiel que trabajó al menos desde 1602 a 1623, fecha cercana a su fallecimiento probablemente. Se desconoce si Valentín de Lira aprendió el oficio en Peñafiel o si se asentó en esta localidad después de adquirir la maestría en Palencia, Valladolid o cualquier otro lugar, pues el apellido es infrecuente en Valladolid y el bordador pudo llegar de cualquier otra ciudad del Reino e, incluso, de Europa. Durante las fechas indicadas arriba, trabajó abundantemente para las localidades de las vegas del Duero y del Botijas y las poblaciones del Valle del Cuco. Todas ellas pertenecientes al antiguo partido judicial de Peñafiel (Fig.1), situado en el margen oriental de la provincia de Valladolid lindando con las provincias de Burgos y Segovia³. Además, trabajó en el Valle del Esgueva, en la población de Villanueva de Valdobas, cercana a Castroverde de Cerrato.

El partido judicial de Peñafiel perteneció en su mayor parte al obispado de Palencia, salvo algunas excepciones como Castrillo de Duero. Así fue hasta que, en 1957, se reajustaron las lindes episcopales con los límites provinciales de Valladolid⁴.

Logroño, Instituto de Estudios Riojanos - Universidad de la Rioja, Servicio de publicaciones, 2018, p. 80.

2 *Ejecutoria a favor de los bordadores y casulleros, en el pleito que litigaron con los casulleros sobre que aquellos oficios son distintos y separados y no se pueden ejercer sin estar examinado*, Archivo Municipal de Burgos, Fondo Municipal, Sección Histórica, HI -3999.

3 VALDIVIESO, Enrique, *Catálogo monumental de la provincia de Valladolid. Tomo VIII. Antiguo partido judicial de Peñafiel*, Valladolid, Diputación Provincial de Valladolid, 1975, pp. 9-11.

4 BARRIO, Maximiliano; CABEZA, Antonio; REGLERO, Carlos; RESINES, Luis y EGIDO,



Fig. 1. Provincia de Valladolid, detalle con el Partido de Peñafiel. Tomás López, *Atlas geográfico de España*. Madrid, 1804, p. 44

Por lo general, el modo de adquisición de obras textiles era similar a los métodos de contratación del resto de las piezas artísticas, especialmente las de arte mueble: en primer lugar, lo más común era solicitar licencia al obispo o arzobispo tras el paso de los visitantes por las parroquias y la observación de las necesidades de éstas. Una vez superado este trámite, los provisosores o vicarios episcopales, en nombre del obispo correspondiente, procedían a la concesión –o rechazo– del permiso y podían hacerlo llegar a la parroquia directamente o a través del artífice al que habían confiado la realización de las piezas necesarias para el culto. Después, se comunicaba la decisión a la parroquia. Algunos artífices, bien posicionados junto a vicarios y provisosores, conseguían directamente las licencias y acudían a las parroquias a negociar los contratos, con la autoridad que suponía, la presentación de la licencia episcopal. Esto parece que fue lo que sucedió con Valentín de Lira en alguna ocasión, pues consiguió numerosos contratos de obra en cumplimiento de los mandatos episcopales, aunque algunos no parecen iniciativa de las pa-

roquias y se contrataron con mención a su realización en un futuro próximo o lejano, cuando la parroquia afectada contara con suficientes caudales y estuviera libre de otras cargas motivadas por obras de mayor urgencia.

Tras la llegada de la licencia a la parroquia, se procedía al acuerdo o contrato entre el bordador y los mayordomos clérigo y seglar de la iglesia⁵. El documento resultante es el de mayor interés de cuantos generaba la iniciativa de realizar un nuevo ornamento, pues en los contratos se señalaba tanto la imaginería a bordar como el color y los materiales de este, por lo que se puede averiguar o intuir, si eran para fiestas de santos mártires, dedicados a María o si iban destinados a determinadas festividades del calendario litúrgico, ya que unas y otras festividades se celebraban con los distintos colores litúrgicos establecidos por la tradición y ordenados en el misal romano tridentino de 1570⁶.

Por último, en ocasiones se añadía la tasación final de la obra realizada⁷. Por su parte, los pagos al bordador, así como los gastos en materiales o los abonos al escribano por el contrato, se reflejaban en los libros de fábrica de la iglesia, lo que nos permite conocer, en el supuesto de que se conserven, si la obra fue finalmente realizada⁸.

A continuación, se presentan las obras contratadas por Valentín de Lira. Se han agrupado los contratos en las zonas geográficas donde trabajó, todas ellas cercanas a Peñafiel, lugar en el que el bordador tenía abierto su taller.

5 Se estudia la contratación de obras de bordado en Zaragoza en ÁGREDA PINO, Ana María, ÁGREDA PINO, Ana María, *Los ornamentos en las iglesias zaragozanas: siglos XVI-XVIII. Aportaciones al estudio de los talleres de bordado y de las artes textiles en Aragón en la Edad Moderna*, Zaragoza, Instituto Fernando el Católico, 2001, pp. 61-94.

6 *Missale Romanum ex decreto sacrosancti concilii Tridentini restitutum. Pii V. Pont. Max. Iussu editum*, Venetiis, apud Ioannem Variscum, & haeredes Bartholomaei Faletti, & socios, 1570. Véase el apartado final "De coloribus, et qualitate paramentorum" en el capítulo introductorio del misal que se titula "De praeparatione sacerdotis celebraturi" dentro de las "Rvbricae generalies missalis". Los epígrafes generales se publicaron separadamente el mismo año en Amberes: *Rubricae generales missalis: ritus celebrandi missam, praeparatio ad missam, iuxta missale Romnum, ex decreto sacrosancti concilii Tridentini restitutum, Antuerpiae, ex Officina Christophori Plantini*, 1570, pp. 58-61. LOBERA Y ABIO, Antonio, *El porqué de todas las ceremonias de la Iglesia y sus misterios*. Barcelona, en la Imprenta de los Consortes Sierra y Martí, 1791, pp. 58-66. ÁGREDA PINO, Ana María, *Los ornamentos en las iglesias zaragozanas...*, pp. 298-302. BARRÓN GARCÍA, Aurelio, "Telas y bordados en Burgos...", p. 77. ÁGREDA PINO, Ana María, "Indumentaria religiosa", *Emblemata*, 17 (2011), p. 122.

7 PÉREZ SANCHEZ, Manuel, *El arte del bordado y del tejido en Murcia: siglos XVI-XIX*, Murcia, Servicio de publicaciones de la Universidad de Murcia, 1999, p. 86. SIGÜENZA PELARDA, Cristina, *El bordado litúrgico en La Rioja...*, pp. 59-60.

8 SIGÜENZA PELARDA, Cristina, *El bordado litúrgico en La Rioja...*, p. 59.

2. VALLE DEL CUCO

Se conoce como Valle del Cuco al área geográfica situada al noroeste de la comarca del Campo de Peñafiel bañada por las aguas del arroyo que le da nombre. A él pertenecen las localidades de Curiel de Duero, Bocos de Duero, Valdearcos de la Vega, Corrales de Duero, San Llorente del Valle y Roturas⁹. Se han documentado trabajos de Valentín de Lira para tres localidades de este valle: Bocos de Duero, Roturas y Corrales de Duero.

2. 1. Bocos de Duero

La primera noticia que aparece en el Valle del Cuco sobre Valentín de Lira tiene lugar en esta localidad el 1 de mayo de 1604, cuando el bordador solicitó una licencia al obispado de Palencia para realizar en la iglesia de esta localidad, un frontal de damasco azul¹⁰.

Durante el mismo día del mes de mayo, el obispo de Palencia, Martín de Axpe y Sierra (1596-1607, aunque tomó posesión en abril de 1598)¹¹, realizó un documento donde se le concede la licencia para realizar “sin pena alguna” este encargo¹², dando a su vez permiso para la realización del contrato.

El contrato del frontal se firmó, con el cura y mayordomo de la iglesia local, el 30 de septiembre de 1604¹³. El bordador debía realizar un frontal de damasco blanco —en vez de azul como indicaba la licencia—, con una cruz de raso colorado en el centro.

No es de extrañar el cambio de color de la pieza si atendemos al titular de la parroquia, Nuestra Señora de las Nieves, ya que el color blanco estaba destinado —según el misal romano de 1570— para celebraciones como la Navidad, el Jueves Santo, la Resurrección, la Ascensión y, por supuesto, todas las festividades marianas¹⁴. El encargo incluso menciona el tejido que el

9 Actualmente no se considera a la localidad de Roturas como parte del Valle del Cuco, sin embargo, fue considerada como tal hasta 1812, ya que pertenecía, al igual que las demás localidades de este valle a la Comunidad de Villa y Tierra de Curiel.

10 Archivo Histórico Provincial de Valladolid [en adelante, AHPV], Valladolid, Protocolos Notariales, Peñafiel, Leg. 14126, S/F. VALDIVIESO, Enrique, *Catálogo monumental de la provincia de Valladolid...*, p. 33.

11 RODRIGUEZ SALCEDO, Severiano, “El Obispo Axpe Sierra y su intervención en la vida palentina”, *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, Palencia, 4 (1950), pp. 135-190. BARRIO, Maximiliano; CABEZA, Antonio; REGLERO, Carlos; RESINES, Luis y EGIDO, Teófanos (coords.), *Historia de las Diócesis Españolas...*, p. 224.

12 AHPV, PN, L. 14126, f. 9.

13 AHPV, PN, L. 14126, ff. 10-11.

14 BARRÓN GARCÍA, Aurelio, “Telas y bordados en Burgos ...”, p. 77. LOBERA Y ABIO, Antonio, *El porqué de todas las ceremonias de la Iglesia y sus misterios...*, pp. 59-63. ÁGREDA

bordador debía de utilizar en el forro, angeo, un tejido de estopa o lino basto procedente de Francia¹⁵.

Otras dos condiciones del capitulado son destacables: que el frontal lo debían tasar dos tasadores –nombrados uno por cada parte contratante– y que el suministro de los materiales necesarios lo entregarían los contratantes al bordador. Es esta una circunstancia muy común en los contratos de obras textiles debido al alto coste de aparejos como los hilos de oro o de seda¹⁶.

2. 2. Roturas

En la localidad de Roturas el proceso de contratación es similar al de la obra de Bocos de Duero. El primer documento, fechado el 28 de noviembre de 1605, es la solicitud de Valentín de Lira para recibir la licencia episcopal para la realización de una capa de damasco blanco¹⁷. En este caso, el color nos indica que la capa no estaría dedicada al titular de la parroquia, San Esteban protomártir, ya que de haber sido así, el ornamento habría sido realizado probablemente en rojo, color de las festividades dedicadas a los mártires¹⁸. Por tanto, la capa realizada por el bordador estaría destinada a alguna de las festividades anteriormente mencionadas.

La siguiente noticia es la licencia concedida por el obispo de Palencia –Martín de Axpe y Sierra– el 28 de noviembre del mismo año¹⁹. El documento deja saber que la obra no había sido encargada antes a ningún otro oficial, y finaliza dando permiso a las partes para la realización del contrato y la fijación de los términos correspondientes.

El acuerdo está fechado a 15 de diciembre de 1605²⁰, cuando el cura y mayordomo encargan a Valentín de Lira la realización de una capa de damasco blanca con la cenefa de raso colorado y cortadera de raso amarillo

PINO, Ana María, *Los ornamentos en las iglesias zaragozanas...*, pp. 298-302. ÁGREDA PINO, Ana María, "Indumentaria religiosa...", p. 122.

15 DAVILA CORONA, Rosa María; DURAN PUJOL, Montserrat y GARCÍA FERNÁNDEZ, Máximo, *Diccionario histórico de telas y tejidos*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 2004, p. 29.

16 BARRÓN GARCÍA, Aurelio, "Bordados del Renacimiento en Burgos...", p. 1. BARRÓN GARCÍA, Aurelio, "Telas y bordados en Burgos...", p. 81.

17 AHPV, PN, L. 14126, f. 38.

18 BARRÓN GARCÍA, Aurelio, "Telas y bordados en Burgos...", p. 77. ÁGREDA PINO, Ana María, "Indumentaria religiosa...", pp. 122-123

19 AHPV, PN, L. 14126, f. 38.

20 AHPV, PN, L. 14126, ff. 39-40. VALDIVIESO, Enrique, *Catálogo monumental de la provincia de Valladolid...*, p. 267.

perfilado y formado de oro y con las hojas peleteadas —técnica de bordado que simula superficies similares al cabello o al pelo²¹.

En cuanto a la imaginería, Valentín de Lira debía representar las efigies de San Martín —santo patrón del cura contratante, Martín Curiel—, de San Esteban —santo protomártir a quien está dedicado el templo de la localidad—, de San Pedro y de San Andrés, además, de la imagen de la Virgen con el niño— imagen que explica que la tela de base se eligiera de color blanco—. La figura de María con el niño en brazos debía disponerse enmarcada en una capilla rematada con retorchas²², que son bandas bordadas que enmarcan las capilletas o que contornean las cenefas, además de unir en transición la tela del ornamento con la cenefa o el motivo bordado y sobrepuesto.

Como en la obra de Bocos, la capa había de ser tasada por dos bordadores y al artífice le habían de adelantar los materiales para confeccionar la obra. Además, los otorgantes se comprometían a no realizar ninguna otra obra para la iglesia ni hacer uso de sus bienes —salvo los gastos ordinarios del mantenimiento de la iglesia— hasta que la capa no fuera pagada.

2. 3. Corrales de Duero

De nuevo, en esta localidad vuelve a concertarse una obra con el sistema de contratación habitual. Sin embargo, la licencia episcopal, de 1604, incluye, junto al permiso para realizar una casulla para esta localidad, la autorización para hacer una manga de difuntos para Quintanilla de Duero, conocida actualmente como Quintanilla de Onésimo, de la cual se hablará más adelante²³. Se trata, por tanto, de una licencia genérica que afecta a más de una obra, como se ha señalado arriba.

La autorización episcopal se concedió en enero de 1604²⁴ y el contrato con los representantes de la iglesia de Santa María de Corrales de Duero está fechado a 27 de mayo de 1604²⁵. La casulla convenida debía de ser de damasco verde con la cenefa bordada con cortaduras de raso dorado, y en ella, las imágenes de la Virgen María en la parte delantera, y San Francisco y San Sebastián en la trasera. Se especifica que el adorno debía estar perfilado a lo romano, es decir, con motivos renacentistas que se siguieron presentando como referentes en las obras de comienzos del siglo XVII, pues durante muchos años, los bordadores continuaron practicando un estilo que podemos

21 SIGÜENZA PELARDA, Cristina, *El bordado litúrgico en La Rioja...*, p. 475.

22 SIGÜENZA PELARDA, Cristina, *El bordado litúrgico en La Rioja...*, p. 477.

23 AHPV, PN, L. 14126, f. 6.

24 AHPV, PN, L. 14126, f. 7.

25 AHPV, PN, L. 14126, ff. 10-11.

denominar tardorenacentista²⁶. El verde, junto al blanco, es el color litúrgico más utilizado. Los sacerdotes se vestían de verde desde la octava de Epifanía –cuando se celebra el bautismo de Cristo– hasta la Septuagésima, que da comienzo al periodo penitencial de Cuaresma. También se empleaba el verde de la octava de Pentecostés al comienzo del tiempo de Adviento, salvo determinadas festividades. Es decir, el color verde se empleaba durante el llamado tiempo ordinario del año litúrgico, que abarca la mayor parte del año, fuera de las celebraciones de Adviento, Navidad, Cuaresma y Pascua²⁷.

Al igual que en el contrato de Bocos de Duero, también se hace referencia al forro de la pieza, ya que debía ser realizado en bocací –o bocacín–, una tela resistente de hilo grueso de lino que podía presentarse teñida en varios colores²⁸.

Es probable que la licencia la consiguiera el bordador por iniciativa propia. Se mencionan dos obras en distintas localidades y, además, el contrato revela que no ha sido resultado de una decisión parroquial. Se recoge en el capitulado convenido, que la iglesia no pueda ser apremiada a realizar la casulla hasta que no cuente con dinero suficiente para acometer la empresa tras finalizar otras obras que estaban comenzadas en el templo. Se contempla también, que el valor del ornamento lo debían fijar tasadores al terminarse la casulla y, para mayor seguridad de la iglesia, el bordador debía ofrecer un fiador que se hiciera responsable de las cantidades y materiales que adelantara la parroquia. Por último, se señala que, una vez entregados los materiales, debía comenzarse la obra y concluirse en el plazo de seis meses. En esta ocasión, el contrato, dilatado sin fecha estipulada, acabó cumpliéndose, pero diez años después.

Los libros de fábrica de la parroquia recogen el pago de esta obra, por lo que ciertamente se realizó. Aparte, en esta documentación parroquial se revela, una obra más del bordador.

La primera referencia en los libros de fábrica de la Iglesia de Santa María de Corrales de Duero data del año 1604. En la visita de este año, el representante episcopal ordena la realización de una casulla verde con las mismas

26 SIGÜENZA PELARDA, Cristina, *El bordado litúrgico en La Rioja...*, p. 454.

27 *Missale Romanum ex decreto sacrosancti concilii Tridentini restitutum...*, pp. 32-56. *Rubricae generales missalis: ritus celebrandi missam, praeparatio ad missam, iuxta missale Romnum, ex decreto sacrosancti concilii Tridentini restitutum...*, pp. 58-61. LOBERA Y ABIO, Antonio, *El porqué de todas las ceremonias de la Iglesia y sus misterios*. Barcelona, en la Imprenta de los Consortes Sierra y Martí, 1791, pp. 58-66. ÁGREDA PINO, Ana María, *Los ornamentos en las iglesias zaragozanas...*, pp. 298-302. BARRÓN GARCÍA, Aurelio, "Telas y bordados en Burgos...", p. 77. ÁGREDA PINO, Ana María, "Indumentaria religiosa...", p. 122.

28 DAVILA CORONA, Rosa María; DURAN PUJOL, Montserrat y GARCÍA FERNÁNDEZ, Máximo, *Diccionario histórico de telas y tejidos...*, p. 41. SIGÜENZA PELARDA, Cristina, *El bordado litúrgico en La Rioja...*, p. 456.

características que las reflejadas en el contrato²⁹. Dos años más tarde, en la visita de 1606, se manda realizar una casulla nueva, en esta ocasión blanca³⁰, y aparte se anota un pago al bordador en las cuentas de este último año: “Item otros cien reales de una casulla que está dada a hacer a Balentín de Lira”³¹.

Más tarde, en 1614, aparece un nuevo pago al bordador: “Item, se pagó a Balentín de Lira, bordador, de una casulla verde veintitrés mil ochenta maravedises”³²; no obstante, la cantidad monetaria que se registra en esta entrada no fue el pago completo, ya que en el mismo año se añade lo siguiente: “Item se pagó a Balentín de Lira, bordador, a cuenta de las dos casullas verde y blanca, novecientos treinta y ocho reales”³³. Como se puede observar, se registra la ya mencionada casulla blanca, que en 1618 se seguía pagando y realizando: “Seiscientos reales que se dieron a Balentín de Lira a cuenta de la casulla blanca que está haciendo”³⁴.

Una noticia de 1623, registrada en el libro de fábrica, menciona el fallecimiento de Valentín de Lira y cabe la posibilidad de que hiciera otra casulla más tarde o que aún no hubiera entregado una de las casullas bordadas contratadas años atrás. Dice la visita de 1623: “Otro sí informado que Balentín de Lira, bordador vecino de la villa de Peñafiel, ya difunto, tomó hacer una casulla bordada para la iglesia de este lugar y que tiene recibidos mil reales [...] se haga cuenta con los herederos y la entreguen a dicha iglesia”³⁵.

29 Archivo Histórico Diocesano de Valladolid [en adelante, AHDV], Corrales de Duero, Parroquia de la Asunción de Nuestra Señora Caja N^o2 Cuentas de Fábrica (1569-1687) S/F.

30 AHDV, Corrales de Duero, Parroquia de la Asunción de Nuestra Señora Caja N^o 2 Cuentas de Fábrica (1569-1687) S/F.

31 VALDIVIESO, Enrique, *Catálogo monumental de la provincia de Valladolid...*, p. 84. AHDV, Corrales de Duero, Parroquia de la Asunción de Nuestra Señora Caja N^o 2 Cuentas de Fábrica (1569-1687) S/F.

32 VALDIVIESO, Enrique, *Catálogo monumental de la provincia de Valladolid...*, p. 85. AHDV, Corrales de Duero, Parroquia de la Asunción de Nuestra Señora Caja N^o 2 Cuentas de Fábrica (1569-1687) S/F.

33 VALDIVIESO, Enrique, *Catálogo monumental de la provincia de Valladolid...*, p. 85. AHDV, Corrales de Duero, Parroquia de la Asunción de Nuestra Señora Caja N^o 2 Cuentas de Fábrica (1569-1687) S/F.

34 VALDIVIESO, Enrique, *Catálogo monumental de la provincia de Valladolid...*, p. 85. AHDV, Corrales de Duero, Parroquia de la Asunción de Nuestra Señora Caja N^o 2 Cuentas de Fábrica (1569-1687) S/F.

35 VALDIVIESO, Enrique, *Catálogo monumental de la provincia de Valladolid...*, p. 85. AHDV, Corrales de Duero, Parroquia de la Asunción de Nuestra Señora Caja N^o 2 Cuentas de Fábrica (1569-1687) S/F.



Figs. 2 y 3. *Casulla, anverso y reverso*. Valentín de Lira. 1606. Museo Diocesano y Catedralicio de Valladolid. Procede de Olmos de Peñafiel. Fotografías del autor

3. VEGA DEL BOTIJAS

La Vega del Botijas es el área geográfica situada al sureste de la comarca del Campo de Peñafiel. Está articulada por el arroyo que le da nombre. Los pueblos que forman parte de ella son: Castrillo de Duero y Olmos de Peñafiel.

3. 1. *Castrillo de Duero*

Los libros de fábrica de la iglesia parroquial de Castrillo de Duero recogen en 1603 la noticia de una nueva obra de Valentín de Lira: “Trescientos cincuenta reales que pagó a Valentín de Lira, bordador, de una manga que hizo de difuntos”³⁶, sin que sepamos si se trata de un pago parcial por la obra o de su precio total.

³⁶ VALDIVIESO, Enrique, *Catálogo monumental de la provincia de Valladolid...*, p. 53. AHDV, Castrillo de Duero, Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción, Caja N^o 2 Cuentas de Fábrica (1575-1664) S/F.

3. 2. Olmos de Peñafiel

Enrique Valdivieso documentó que, en 1606, para la localidad de Olmos de Peñafiel, Valentín de Lira realizaba una manga de cruz, una capa, un frontal y una casulla³⁷. En el *Museo Diocesano y Catedralicio de Valladolid* se conserva una casulla que atribuimos al bordador y que, seguramente, se corresponda con la contratada por Valentín de Lira, aunque no hemos localizado el contrato y desconocemos, por tanto, si las figuras presentes estaban indicadas en las estipulaciones. La casulla del museo ha sido realizada en terciopelo carmesí, pero nos parece que ha sido renovado modernamente. Presenta dos cenefas bordadas, una en el delantero y otra en la parte trasera. Tanto el perímetro de la casulla como el de las cenefas está recorrido por un galón dorado que es resultado de una reparación posterior. (Fig. 2 y 3)

El resultado que ofrece la casulla de Olmos de Peñafiel es semejante al que se describe en el contrato de una casulla para Corrales de Duero (véase doc. 2). Si las casullas ricas de las grandes iglesias iban adornadas con dos figuras delanteras –o dos figuras en hornacinas y un tondo superior arriba– junto con otras tres figuras en la espalda, en el contrato de Corrales estaba previsto que únicamente se bordara una figura delantera y dos traseras. Seguramente, la intención del bordador, y de los mayordomos de la parroquia, era evitar un gasto excesivo, pues las ropas litúrgicas bordadas suponían una inversión fabulosa que no podían afrontar las parroquias de los lugares menores. Valentín de Lira demuestra saberse adaptar a las necesidades y posibilidades de las parroquias del entorno de Peñafiel, que es el que atendía.

Con la misma voluntad de reducir gastos, la casulla de Olmos de Peñafiel únicamente utiliza puntos de oro en las partes imprescindibles, mientras que para las figuras se evita la costosísima técnica del oro matizado e, incluso, el punto rajel que reduce significativamente el número de hilos de oro sobre los que se matizaba con seda de colores. Las figuras de la casulla de Olmos están completamente bordadas con seda de matices, aplicada con puntos de matiz sobre la tela de base, es decir en bordado al pasado, tal como se hiciera en el siglo XV, antes de la difusión del oro matizado. Sin embargo, las manos expertas de Valentín de Lira consiguen un resultado sobresaliente al emplear matices para simular tejidos tornasolados –tonos cambiantes–, imitando el estilo que se había propagado desde el taller de Rafael Sanzio para la composición de las figuras pintadas, o para tejer las imágenes que se integran en los tapices de la serie *Los Hechos de los Apóstoles* del Vaticano, tejidos a partir de cartones de Rafael pintados en 1515 y 1516. Para simular los brillos y las dobleces de los paños Lira combina el verde con el amarillo, y el rojo o el azul con un tono crudo; tonos habituales para representar los

37 VALDIVIESO, Enrique, *Catálogo monumental de la provincia de Valladolid...*, p. 164.



Fig. 4. *San Juan Evangelista, detalle del reverso*. Valentín de Lira, 1606. Museo Diocesano y Catedralicio de Valladolid. Procede de Olmos de Peñafiel. Fotografía del autor

paños cambiantes. En los rostros demuestra ser un virtuoso bordador en la aplicación de puntos de encarnación y peleteado con los que logra un realista efecto de modelado perspectivo. Muy notable es la figura de San Juan Evangelista (Fig. 4) y, en realidad, las caras de los otros dos apóstoles figurados. Es decir, a pesar del recorte en el presupuesto, se consiguen figuras dignas de lo que se ha denominado pintura a la aguja.

En el anverso de la casulla, aparecen representados, en la parte superior, la paloma del Espíritu Santo en un medallón circular, y, en la inferior, San Bartolomé enmarcado en una capilla que simula una hornacina. Entre ambas imágenes se disponen, a modo de relleno, franjas y veneras para evitar el añadido de una figura más. En la parte trasera, se ha efigiado a San Pablo y a San Juan Evangelista, enmarcados del mismo modo que la figura delantera y sin llegar a cubrir enteramente la cenefa, pues queda un hueco en la parte superior, que de nuevo interpretamos es el resultado del gasto moderado que se persigue. El fondo de las figuras y las aureolas de los santos se cubren con oro llano o, como se dice en el contrato de la casulla de Corrales de Duero, bordado de “cortaduras doradas de raso dorado”. Para desahogo espacial de las figuras se reserva, en la parte inferior de la hornacina, una zona cubierta con un ajedrezado en diagonal.

4. VEGA DEL DUERO

El río Duero atraviesa el área central de la comarca del Campo de Peñafiel. Son numerosos los pueblos asentados en torno a su cauce, pero Peñafiel es la villa de mayor relevancia. Valentín de Lira fue vecino de esta localidad y trabajó en dos de sus parroquias. También lo hizo en pueblos de la Vega del Duero, como en Quintanilla de Onésimo.

4. 1. Peñafiel

En Peñafiel, se han encontrado noticias de Valentín de Lira en los libros de cuentas de dos de sus parroquias: San Salvador de los Escapulados y Santa María de Mediavilla.

De Lira vivía de bordar obras nuevas, pero también de reparar piezas desgastadas, como tantos otros artistas de su oficio o de los dedicados a la platería. En 1602³⁸, la parroquia de San Salvador le abonó cierta cantidad por el mantenimiento y reparación de las ropas litúrgicas del templo, de modo que se puede suponer que la iglesia lo tenía como bordador mantenedor de los objetos parroquiales en tela: “Ytem pago a Balantín de Lira bordador setenta y un reales del adereço de estolas, manípulos, casullas y paño del púlpito y cruces y capas por carta de pago.”³⁹. Al año siguiente, en 1603, de nuevo realiza trabajos de aderezo: “Ytem pago a Balantín de Lira bordador de adereços de casullas capas y palio treinta y siete reales menos un quartillo”⁴⁰.

38 VALDIVIESO, Enrique, *Catálogo monumental de la provincia de Valladolid...*, p. 119.

39 AHDV, Peñafiel, Parroquia de San Salvador de los Escapulados, Caja N^o 8 Cuentas de Fábrica (1582-1651) S/F.

40 AHDV, Peñafiel, Parroquia de San Salvador de los Escapulados, Caja N^o 8 Cuentas de

También mantenía los ornamentos de la iglesia de Santa María de Mediavilla y en el año 1603 le pagaron diversos aderezos⁴¹, pero también algunas obras de nueva factura: "Mas se dieron a Balentín de Lira bordador diez ducados de adereçar la capa blanca y el terno blanco y de hacer las dichas estolas y manípulos y una bolsa blanca del dicho rasso mostro carta de pago y hicieronse otros adereços por mandado de justicia"⁴².

La siguiente noticia de esta parroquia, registrada en las cuentas de 1606, es de interés, ya que especifica los materiales utilizados por Valentín de Lira en las diferentes piezas aderezadas: "Mas que pagó a Balentín de Lira diez y seis reales los ocho de una terçia de damasco verde para aderezar la casulla verde y los otros ocho a buena quenta de un manípulo y estolas de angeo nuevo y otras cosas que a puesto"⁴³.

En 1607⁴⁴, vuelve a aparecer en las cuentas parroquiales, esta vez realizando piezas de nueva fábrica: "Y se le tiene en quenta [al mayordomo] que pago por carta de pago a Balantín de Lira bordador quarenta reales de dos casullas que hiço para la yglesia [...]"⁴⁵ que, si fue el precio completo de ambas casullas, se puede suponer que fueron obras muy sencillas, aun considerando que el pago se refiera únicamente a la hechura o labor de manos, sin lo anticipado en materiales por parte de la iglesia.

La última noticia de esta iglesia se refiere al pago de cincuenta reales, en 1616, por la hechura de un frontal de altar rojo y blanco⁴⁶.

4. 2. *Quintanilla de Onésimo*

De Quintanilla de Onésimo únicamente se conservan la solicitud y concesión de licencia episcopal para realizar una manga de difuntos, cuya licencia, es solicitada a la vez que una casulla para la iglesia de Corrales de Duero en el año 1604⁴⁷.

Fábrica (1582-1651) S/F.

41 VALDIVIESO, Enrique, *Catálogo monumental de la provincia de Valladolid...*, p. 147.

42 AHDV, Peñafiel, Parroquia de Santa María de Mediavilla, Caja N° 17 Cuentas de Fábrica (1592-1648) S/F.

43 AHDV, Peñafiel, Parroquia de Santa María de Mediavilla, Caja N° 17 Cuentas de Fábrica (1592-1648) S/F.

44 VALDIVIESO, Enrique, *Catálogo monumental de la provincia de Valladolid...*, p. 147.

45 AHDV, Peñafiel, Parroquia de Santa María de Mediavilla, Caja N° 17 Cuentas de Fábrica (1592-1648) S/F.

46 VALDIVIESO, Enrique, *Catálogo monumental de la provincia de Valladolid...*, p. 147.

47 AHPV, PN, L. 14126 f. 6. VALDIVIESO, Enrique, *Catálogo monumental de la provincia de Valladolid...*, p. 147.

5. OTRAS NOTICIAS

5. 1. Villanueva de Valdobas

Villanueva de Valdobas es una localidad desaparecida, que era dependiente del municipio de Castroverde de Cerrato, en la comarca del Valle del Esgueva.

En este caso, el proceso de contratación guarda algunas diferencias a lo expuesto hasta el momento. En el contrato, fechado el 8 de marzo de 1608, se le encarga a Valentín de Lira la realización de un frontal de altar, calificado por el visitador de forzosa o apremiante necesidad, y una manga de cruz. El frontal debía confeccionarse en damasco colorado con una cenefa a consideración del bordador. Una imagen de la Magdalena se había de bordar en el centro del frontal y había de estar inscrita en una tarjeta y flocadura bordadas. También la franja frontalera superior había de bordarse⁴⁸.

El contrato se hizo por iniciativa del mayordomo de la iglesia, que contrató la obra y sus condiciones con el bordador, aunque señaló que Valentín de Lira debía conseguir después, la aprobación y licencia de los provisores del obispado.

En lo demás, el contrato es similar a los otros contratos comentados, incluso en el precio a pagar, que sería el que establecieran dos tasadores del oficio de bordador.

5. 2. San Llorente del Valle

En último lugar, cabe hacer referencia a dos noticias fechadas el 4 y el 18 de noviembre de 1608 en la villa de San Llorente del Valle.

En este caso, no se tratan de contratos o licencias, sino de fianzas dadas por el bordador en beneficio del ensamblador Pedro Esteban de Olivares, responsable de la realización de una cajonera para la sacristía de la iglesia y de un retablo con tres figuras comisionado al ensamblador por una cofradía local⁴⁹.

48 AHPV, PN, L. 14126, f. 9.

49 AHPV, PN, L. 14126, ff. 17-18

Apéndice documental

1

1604, enero, 23.

Peñafield

Valentín de Lira bordador de Peñafield, presenta la licencia del visitador del obispado de Palencia para realizar una manga de difuntos para la Iglesia de Quintanilla de Duero y una casulla para la iglesia de Corrales de Duero.

Archivo Histórico Provincial de Valladolid [AHPV], Valladolid, Protocolos, Peñafield, Francisco Romero, Leg. 14126, f. 6.

Valentín de Lira bordador vezino de Peñafield digo que el visitador de vuestra señoría mando hacer una manga de difuntos para la yglesia de la villa de Quintanilla de Duero y una casulla para la yglesia de Corrales por ser obras muy necesarias en las dichas yglesias. Vuestra señoría suplico me mande dar licencia para hacerlas y mandamiento para que los mayordomos celebren conmigo contrato en razón de ellas que será muy gran merced para lo qual suplica

Licencia estando mandadas las obras por visitas

En 23 de henero de 1604.

Yo Francisco Fernandez cura y beneficiado del lugar de Corrales notifique el nito rectis escrito i licenzia de azer la casulla que por el visitador Christobal Moreno fue mandada azer para las fiestas a Pedro de la Fuente maiordomo presente i dijo que le oia i que en quanto al cunplimiento del que el ara un dia el contrato i teniendo la iglesia dinero probera los recaudos nescesarios ansi se le notifique siendo los testigos Domingo Granado beneficiado i Gonzalo de la Fusta, vecinos del dicho lugar. Fecho a 25 de enero de 1604 años.

[Rubricado:] Francisco Fernández cura

Por la presente damos licencia y facultad a vos Valentín de Lira bordador vezino de la billa de Peñafield para que sin pena alguna podáis hacer y hagáis las obras que pedis por vuestra petición estando mandadas hacer por visita y no de otra manera y mandamos a los mayordomos de las yglesias de Quintanilla de Duero y Corrales que siendo requeridos con esta licencia y mandamiento celebren contrato de las dichas obras conforme a las constituciones sinodales de mi obispado por andar con el recaudo necesario para ellas que para todo damos licençia en forma y queremos que si hubiese otra anterior a esta dada por nos o nuestros provisosores sea preferida, dada en Palençia a veinte y tres de henero de mil y seiscientos quatro.

[Rubricado] El obispo de Palencia.

Por mandado de su señoría Andrés de Roças.

2

1604, mayo, 27.

Peñafiel

Los mayordomos de la iglesia de Corrales de Duero contratan con Valentín de Lira la confección de una casulla bordada en damasco verde con las imágenes de la Virgen María, San Francisco y San Sebastián.

Archivo Histórico Provincial de Valladolid [AHPV], Valladolid, Protocolos, Peñafiel, Francisco Romero, Leg. 14126, f. 7.

Contrato de casulla para la yglesia del lugar de Corrales.

Sean cuantos esta carta publica scriptura de conçierto e contrato vieren como nos de la una parte Balantin de Lira bordador vecino desta villa de Peñafiel y de la otra Francisco Fernandez cura de la yglesia de Santa Maria del lugar de Corrales y Pedro de la Fuente mayordomo presente de la dicha yglesia y como tal cura y mayordomo en nombre de la dicha yglesia y de los demas curas y mayordomos que fueren en virtud de la licençia que para el dicho efeto se nos dio por su señoria que es del tenor siguiente:

Aqui entra [véase doc. nº 1]

E usando de la dicha licençia suso yncorporada nos el dicho cura y mayordomo y el dicho Balantin de Lira bordador cada uno por lo que nos toca decinos que por quanto nos emos conbenido y conçertado con bos el dicho Balantin de Lira bordador de daros azer una casulla que es neçesaria para la yglesia del dicho lugar y por la licençia que teneis de su señoria para el dicho efeto. Otorgamos y conoçemos por esta carta que damos azer la dicha casulla a vos el dicho Balantin de Lira bordador en esta forma en que la dicha casulla a de ser de damasco berde con çenefa bordada de cortaduras doradas de raso / dorado con tres figuras, la una dellas de delante de Nuestra Señora y de la parte de atras dos de San Francisco y San Sebastian perfiladas a lo romano y el aforro della de bocaçin y en la dicha forma se a de azer la dicha casulla. Y la paga della a de ser a tasaçion de dos personas del arte que lo entiendan nonbradas la una dellas por bos el dicho Balantin de Lira bordador y la otra por nos el dicho cura y mayordomo, o por los que fueren a la saçon y os daremos y pagaremos realmente y con efeto lo que los dichos ofiçiales tasaren mereçer como dicho es siendo nonbrados en la dicha forma.

Y es condiçion que no seamos obligados a azer la dicha casulla asta que la yglesia tenga el dinero para ella y se os a de yr pagando de los bienes y rentas de la dicha yglesia como lo fuere teniendo. Y se entiende ansimesmo que no podamos ser apremiados de azerla asta en tanto que se ayan acabado de azer las obras que al presente tiene començada la dicha yglesia y tanpoco podamos començar otra obra en la dicha yglesia de nuebo asta que agamos la dicha casulla y se os acabe de pagar y en ello abeis de ser preferido a otro acreedor de otras obras que de nuevo demos azer y que nenguno sea pagado / primero que vos el dicho Balantin de Lira eceto las obras comenzadas como dicho es ni tanpoco vos el dicho Balantin de Lira seais obligado a darnos la dicha asta en tanto que os bamos dando los dichos aparexos y recados para ella y en casso que se os de el dinero para ella y los aparexos della seais obligado de nos dar un fiador abonado de que cunplireis con nosotros de azer la dicha casulla en

la forma dicha y seais obrigado de nos la dar acabada dentro de seis meses despues de que os entregemos el dinero y en la dicha forma os damos açer la dicha casulla. Yo el dicho Balantin de Lira bordador que a lo que dicho es presente estoi açeto esta scriptura y me obligo de la cunplir como dicho es con las dichas condiciones y en la forma dicha por quanto ansi soy conçertado con bos el dicho cura y mayordomo. E para que lo cunpliremos como dicho es cada uno de las dichas partes por lo que nos toca y estamos obligados yo el dicho Balantin de Lira bordador me obligo con my persona y bienes muebles y raiçes abidos y por aber. E nos los dichos Francisco Fernandez cura y Pedro de la Fuente mayordomo de la dicha yglesia y en nombre della obligamos los propios bienes y rentas de la dicha yglesia muebles y raiçes abidos y por aber espirituales y tenporales / y por ser menor la dicha yglesia en nonbre de ella juramos en forma de cunplir esta scriptura y no yr contrario en el contenido so pena de que por ello no seamos oydos y para el dicho cunplimiento cada una de las partes damos y otorgamos todo nuestro poder cunplido a las justicias que de cada uno de nos puedan y deba conoçer conforme a derecho leyes y prematicas destos reynos a las cuales nos sometemos con los dichos bienes y persona de my el dicho Balantin de Lira para que las dichas justicias o cualquier dellas nos lo agan cunplir como si fuese dado por sentencia difinitiva de juez competente pasada en cossa juzgada y renunçiamos cuallesquier leyes e derechos y estatutos en nuestro favor y de la dicha yglesia en espeçial la que diçe que general renunciacion de leyes fecha non bala y el capitulo suan de penis de ausoluçione y todas las demas leyes que sean en favor de la dicha yglesia y en favor de mi el dicho Balantin de Lira bordador. En termino de lo cual, otorgamos esta carta ante el presente notario publico y testigos que fue fecha y otorgada en la villa de Peñafiel a beinte y siete dias del mes de mayo de mill y seisçientos y quatro años, siendo testigos Jeronimo de Roa y Francisco Daça y Domingo Crespo vecinos y estantes en esta dicha villa y los otorgantes que yo el dicho notario doy fe conozco lo firmaron de sus nonbres y por el dicho mayordomo un testigo porque no sabe escrebir.

[Rubricado:] Francisco Fernandez cura, Por testigo Jeronimo de Roa. Balentin de Lira.

Passo ante mi Francisco Romero, notario.

3

1604, mayo, 1.

Peñafiel

Valentín de Lira bordador de Peñafiel, presenta la licencia del visitador del obispado de Palencia para realizar un frontal de damasco azul para la iglesia de Bocos de Duero.
AHPV, Valladolid, Protocolos, Peñafiel, Francisco Romero, Leg. 14126, f. 9.

4

1604, septiembre, 30.

Peñafiel

Valentín de Lira concierta con los mayordomos de Bocos de Duero la realización de un frontal de altar de damasco blanco con una cruz de raso colorado en el centro.

Archivo Histórico Provincial de Valladolid [AHPV], Valladolid, Protocolos, Peñafiel, Francisco Romero, Leg. 14126, ff. 10-11.

5

1605, noviembre, 28.

Palencia

Valentín de Lira, bordador de Peñafiel, presenta la licencia del visitador del obispado de Palencia para realizar una capa de damasco blanco para la iglesia de Roturas.
AHPV, Valladolid, Protocolos, Peñafiel, Francisco Romero, Leg. 14126, f. 38.

6

1605, diciembre, 15.

Peñafiel

Los mayordomos de la iglesia de Roturas contratan con Valentín de Lira la realización de una capa blanca con la cenefa de raso colorado y las imágenes de San Martín, San Esteban, San Pedro, San Andrés y la Virgen con el niño para la Iglesia de Roturas.
AHPV, Valladolid, Protocolos, Peñafiel, Francisco Romero, Leg. 14126, ff. 39-40.

7

1608, marzo, 8.

Peñafiel

Valentín de Lira acuerda con los mayordomos de la iglesia de Villanueva de Valdobas realizar un frontal de raso colorado con la imagen de la Magdalena y una manga de cruz también bordada.
Archivo Histórico Provincial de Valladolid [AHPV], Valladolid, Protocolos, Peñafiel, Francisco Romero, Leg. 14126, f. 9.

8

1608, noviembre, 4.

Peñafiel

Valentín de Lira se ofrece fiador del ensamblador Pedro Esteban de Olivares que se había obligado a labrar una cajonera para la iglesia de San Llorente del Valle.
AHPV, Valladolid, Protocolos, Peñafiel, Francisco Romero, Leg. 14126, f. 17

Fianza para la yglesia de San Llorente.

En la villa de Peñafiel a cuatro días del mes de nobiembre de mill y seiscientos y ocho años en presençia y por ante mi Francisco Romero scribano de su majestad e notario apostolico y de los testigos, pareçio presente Balantin de Lira bordador vecino desta villa de Peñafiel el qual dixo que por quanto entre Pedro Esteban de Olibares ensanblador vecino desta villa y el cura y mayordomo de la yglesia del lugar de San Llorente e juridicion de la villa de Curiel esta echo contrato ante mi el

presente escribano de unos cajones que a de acer el dicho Pedro Esteban de Olibares por çierto precio y entre otras cossas del dicho contrato fue condiçion de que el dicho Pedro Esteban de Olibares a de dar fianzas de quel dinero que se le baya dando a cuenta de los dichos cajones estara bien cuidado y seguro por tanto el dicho Balantin de Lira bordador dixo se obligava y obligo con su persona y bienes muebles y rayçes avidos y por aber de que el dicho Pedro Esteban de Olibares ensamblador cunplira el dicho contrato de los dichos cajones y donde no el como su fiador açiendo como açe de deuda ajena suya propia dara y pagara a la dicha yglesia y su cura y mayordomo en su nonbre todos los maravedis que se le dieren y pagaren al dicho Pedro Esteban de Olibares a cuenta de los dichos cajones y lo demas que en raçon de ello se le dires y pagare con las costas que sobre ello se le sigieren y recresçieren a la dicha yglesia y para lo ansi cunplir y pagar dio su poder cunplido a las justicias de su majestad /f. 17v/ y de estos reynos y señorios que de sus pleitos y causas puedan o deban conoçer a las cuales y cada una dellas se sometio para que se lo agan ansi cunplir como si fuese dado por sentençia definitiva de juez competente pasada en cossa juzgada y renuncio las leyes de su fabor en espeçial la que diçe que general renunciacion de leyes fecha non bala y lo otorgo ansi ante mi el presente scribano publico y testigos en la dicha villa siendo testigos Juan Lagunero vecino desta villa y Esteban de Menarizquieta y Miguel de Alcaçar estantes en esta villa. Y el dicho otorgante que yo el scribano doy fe conozco lo firmo de su nonbre. Ba enmendado cumprido /es/ valga.

[Rubricado:] Balantin de Lira. Passo ante mi Francisco Romero

9

1608, noviembre, 18.

Peñañiel

Valentín de Lira sale fiador del ensamblador Pedro Esteban de Olivares obligado a realizar un retablo encargado por una cofradía local para la iglesia de San Llorente del Valle.

AHPV, Valladolid, Protocolos, Peñañiel, Francisco Romero, Leg. 14126, f. 18.

BIBLIOGRAFÍA

- ÁGREDA PINO, Ana María, "Indumentaria religiosa", *Emblemata*, 17 (2011), pp. 107-128; disponible: <https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/31/78/07agreda.pdf>.
- ÁGREDA PINO, Ana María, *Los ornamentos en las iglesias zaragozanas: siglos XVI-XVII. Aportaciones al estudio de los talleres de bordado y de las artes textiles en Aragón en la Edad Moderna*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2001.
- BARRIO, Maximiliano; CABEZA, Antonio; REGLERO, Carlos; RESINES, Luis y EGIDO, Teófanos (coords.), *Historia de las Diócesis Españolas. Iglesias de Palencia, Valladolid y Segovia*, T. XIX, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2002.
- BARRÓN GARCÍA, Aurelio, "Bordados del Renacimiento en Burgos", *Datatextil*, 30 (2014), pp. 1-18; disponible: <https://raco.cat/index.php/Datatextil/issue/view/20803>.
- BARRÓN GARCÍA, Aurelio, "Telas y bordados en Burgos durante el Renacimien-

- to", en *Biblioteca. Estudio e Investigación*, 26 (2011), pp. 73-94; disponible: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4209742>.
- DAVILA CORONA, Rosa María; DURAN PUJOL, Montserrat y GARCÍA FERNÁNDEZ, Máximo, *Diccionario histórico de telas y tejidos*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 2004.
- LOBERA Y ABIO, Antonio, *El porqué de todas las ceremonias de la Iglesia y sus misterios*. Barcelona, en la Imprenta de los Consortes Sierra y Martí, 1791; disponible: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000038011&page=1>.
- Missale Romanum ex decreto sacrosancti concilii Tridentini restitutum. Pii V. Pont. Max. Iussu editum*, Venetiis, apud Ioannem Variscum, & haeredes Bartholomaei Falletti, & socios, 1570; disponible: https://archive.org/details/bub_gb_adC-aRG-za70C/page/n3/mode/2up.
- PÉREZ SANCHEZ, Manuel, *El arte del bordado y del tejido en Murcia: siglos XVI-XIX*, Murcia, Servicio de publicaciones de la Universidad de Murcia, 1999.
- RODRIGUEZ SALCEDO, Severiano, "El Obispo Axpe Sierra y su intervención en la vida palentina", *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, 4 (1950), pp. 135-190; disponible: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2485726>.
- Rubricae generales missalis: ritus celebrandi missam, praeparatio ad missam, iuxta missale Romnum, ex decreto sacrosancti concilii Tridentini restitutum*, Antuerpiae, ex Officina Christophori Plantini, 1570; disponible: <https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb11289355?page=,1>.
- SIGÜENZA PELARDA, Cristina, *El bordado litúrgico en La Rioja. La colección textil de la Iglesia de Santiago El Real de Calahorra*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos - Universidad de la Rioja, Servicio de publicaciones, 2018.
- VALDIVIESO, Enrique, *Catálogo monumental de la provincia de Valladolid. Tomo VIII. Antiguo partido judicial de Peñafiel*, Valladolid, Diputación Provincial de Valladolid, 1975.

El Egipto faraónico y el Próximo Oriente Antiguo en el cine estadounidense de comienzos de la Guerra Fría (1945-1960)

Pharaonic Egypt and the Ancient Near East in American cinema at the beginning of the Cold War (1945-1960)

Eva GÓMEZ FERNÁNDEZ Y FRANCISCO SAULO RODRÍGUEZ LAJUSTICIA

Universidad de Cantabria

Facultad de Filosofía y Letras. Edificio Interfacultativo. Departamento de Historia Moderna y contemporánea. Avda. de los Castros, 52. 39005 - Santander

egf23@alumnos.unican.es / rodriguezfs@unican.es

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9530-4650> / <https://orcid.org/0000-0002-9194-8360>

Fecha de envío: 11/07/2022. Aceptado: 3/10/2022

Referencia: *Santander. Estudios de Patrimonio*, 5 (2022), pp. 289-324.

DOI: <https://doi.org/10.22429/Euc2022.sep.05.12>

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



Resumen: Acabada la Segunda Guerra Mundial en 1945, Estados Unidos y la Unión Soviética iniciaron un periodo de tensión y enfrentamientos conocido como la Guerra Fría, que duró hasta los años noventa. El cine estadounidense aprovechó para transmitir las ideologías y mensajes políticos que interesaban al poder en películas ambientadas en la Antigüedad como *Sansón y Dalila*, *Los diez mandamientos* o *Salomón y la reina de Saba*. En este artículo se realiza un análisis del patrimonio cinematográfico de esta época como vehículo transmisor de ideologías del momento que fueron trasladadas a las épocas más remotas de nuestro pasado.

Palabras clave: Antigüedad; Egipto; Próximo Oriente; cine estadounidense; años 50; Guerra Fría; Cecil B. DeMille; cine bíblico.

Abstract: When World War II concluded in 1945 the United States and Soviet Union began a period of tension and confrontation known as the Cold War, which lasted until the 1990s. American cinema took advantage of this historical period to convey ideological messages dictated by the political elite through films set in the Antiquity, such as *Samson and Delilah*, *The Ten Commandments* and *Solomon and the Queen of Sheba*. This article aims to analyse the cinematographic heritage in order to understand its function as a vehicle for the transmission of contemporary ideologies to the historical periods in which those movies were set.

Keywords: Antiquity; Egypt; Near East; American cinema; The fifties; Cold War; Cecil B. De Mille; Biblical movies.

*En homenaje a José Ramón Aja Sánchez por su jubilación del mundo académico*¹

1. INTRODUCCIÓN Y PLANTEAMIENTO.

Hace casi medio siglo, Marc Ferro llamaba la atención de los historiadores y del escaso uso que estos hacían del cine como instrumento para realizar una reconstrucción del pasado o, cuando menos, para aproximarse a cómo se concebía en cada momento dicho pasado. Lo hacía exactamente con estas palabras:

“¿Será que el historiador considera las películas como documento indeseable? Poco falta para que el cine ya sea centenario, pero aún se ve relegado a la ignorancia y ni siquiera figura entre aquellas fuentes de las que hoy se prescinde. No entra para nada en el universo mental del historiador [...] Por lo que atañe al cine, y a otras fuentes tampoco escritas, creemos que no se trata ni de incapacidad ni de retraso, sino de ceguera, o rechazo inconsciente que procede de causas más complejas”².

Afortunadamente, el paso del tiempo ha hecho que gran parte de las ideas defendidas por Marc Ferro en su momento se hayan abierto camino, aunque haya sido, como decía Juan Antonio Barrio, “ante el estupor y la incompreensión de compañeros y colegas”³. Sería excesivamente prolijo abordar con detenimiento cómo se ha ido produciendo este cambio de mentalidad de muchos historiadores, que no de todos, con respecto al cine y cómo ese rechazo radical del que hablaba Ferro se ha ido matizando con los años.

Aunque son muchos los autores que podrían citarse, Robert A. Rosentone se ha convertido en una referencia, especialmente a partir de que, ya en 1997, advirtiera, todavía muy lejos de la influencia que Internet iba a tener en nuestras vidas, del enorme poder de la imagen con respecto al texto escrito y después de que pusiera de relieve cómo los historiadores no podíamos se-

1 El hecho de que este artículo haya sido concebido por parte de los autores como un cariñoso homenaje a nuestro querido colega y profesor ha determinado la temática del mismo. Considerando que él, entre otras asignaturas, impartía *Historia antigua I* en el Grado de Historia de la Universidad de Cantabria, hemos querido centrarnos en el marco cronológico que él abordaba, excluyendo todo lo que tiene que ver con la Grecia y Roma clásicas. Ese es el motivo por el que, a fin también de acotar la temática, no se ha incluido nada referente a Troya, a Alejandro Magno o a la época de Cleopatra, aun cuando indudablemente se trata de periodos que también tienen mucho que ver con la historia del Próximo Oriente Antiguo y de Egipto. En cuanto a la elección del cine de comienzos de la Guerra Fría y de haber seleccionado solo el estadounidense se ha debido a una decisión personal de los autores, puesto que cubrir todo este periodo llegando hasta los años noventa hacía inviable el artículo en un espacio de páginas que resultaba demasiado limitado como para cubrir medio siglo.

2 FERRO, Marc, *Cine e historia*, Barcelona, Gustavo Gili, 1980, p. 20.

3 BARRIO BARRIO, Juan Antonio, “La Edad Media en el cine de Estados Unidos”, *Imago temporis. Medium Aevum*, 2 (2008), p. 431.

guir cerrando los ojos ante un hecho que se ha manifestado como una verdad del siglo XXI, a saber, el triunfo de lo audiovisual sobre otros modelos de comunicación más propios del siglo XX.

“Hoy en día la principal fuente de conocimiento histórico para la mayoría de la población es el medio audiovisual, un mundo libre casi por completo del control de quienes hemos dedicado nuestra vida a la historia. Y todas las previsiones indican que esta tendencia continuará. No hace falta ser un adivino para asegurar que llegará un día (¿no estamos muy cerca?) en el que escribir historia será una especie de ocupación esotérica y los historiadores unos comentaristas de textos sagrados, unos sacerdotes de una misteriosa religión sin interés para la mayoría de las personas que —esperemos— serán lo bastante indulgentes como para seguir pagándonos”⁴.

A día de hoy, aun cuando muchos compañeros universitarios de diferentes ámbitos siguen mostrando desconfianza hacia el análisis de la obra cinematográfica como una forma más, no necesariamente menos válida que otras, de contemplar cómo se ha reconstruido nuestro pasado, lo cierto es que sí se ha producido un cambio de esta tendencia y un simple vistazo a los programas de los cursos y actividades de extensión de cualquier universidad española —por no decir internacional— evidencia cómo el cine, la televisión, las series, las novelas o los videojuegos cada vez se tienen más en cuenta a la hora de abordar toda esta serie de temas.

Aunque, de alguna forma, anticipemos contenido que vamos a desarrollar en las páginas siguientes, creemos que el error de base que cometen muchos historiadores a la hora de tomar el cine en consideración es rechazarlo *a priori* solo porque no refleja fielmente la realidad histórica de la época que está representando. Diciéndolo con otras palabras, nos da la sensación de que el cine se rechaza la gran mayoría de las veces porque el que es un especialista en un tema concreto lo acusa casi siempre de que todo lo que se ve en la gran pantalla está inventado por parte de los cineastas y de sus guionistas.

Si bien es indudable que ese es un criterio que un historiador nunca debe dejar de tomar en consideración, en nuestra opinión, no puede convertirse en lo único que se ponga encima de la mesa, puesto que eso no provocará más que que se llegue a conclusiones muy sesgadas, mermadas e incluso interesadas.

Como intentaremos reflejar, muchas veces no se trata tanto de la fidelidad en la representación de una época histórica determinada, sino de centrar la mirada en todo lo contrario, es decir, de intentar profundizar en todo aquello que no encaja y que resulta discordante, procurando desentrañar el porqué de la transformación o adulteración.

4 ROSENSTONE, Robert A., *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*, Barcelona, Ariel, 1997, p. 29.

De alguna forma, se trata de lo que Guillermo Fatás quiso expresar en una ocasión en la que analizó *Espartaco* (1960), de Stanley Kubrick, resaltando que exponía los errores históricos que cometía el largometraje más para divertimento de la audiencia que para tirar por tierra una producción cinematográfica que, lejos de querer representar la antigua Roma con la máxima fidelidad, en realidad lo que pretendía era algo bien distinto.

“Esta película puede entenderse perfectamente, porque tiene valor en sí misma, como espectáculo y como propuesta moral, sin Salustio, Plutarco o Apiano Alejandrino. En cierto modo, el que está de sobras es el experto en antigüedades. Es decir, tanto yo mismo como Novarese, el asesor arqueológico del filme. Pero de ninguna manera se entiende sin la detestable caza de brujas que organizó aquel sujeto impresentable que fue el senador estadounidense Joseph McCarthy. Todos aquí saben lo que fue y supuso la actividad del Comité de Actividades Antiamericanas [...]”

La película está, en efecto, llena de gazapos; pero ya les anticipé que eso me parece irrelevante, como se lo pareció a sus autores. No trataban de recrear un episodio de los años 70 antes de Cristo, sino de extraer del sentido general de la aventura de Espartaco una especie de moraleja para el presente que vivían. Eso me parece normal y, además, transparente como intención [...] Por eso, aunque haya de justificar mi presencia a base de pequeñas censuras de detalle, confieso que se las ofrezco más para ayudarles a que ganen en casa un concurso de tipo *trivial* que no para enmendar la plana a Douglas y compañía, que hicieron un trabajo de primera”⁵.

En otro orden de cosas y prescindiendo aquí de polémicas sobre los conceptos y de desacuerdos entre especialistas, lo cierto es que el concepto de “patrimonio cinematográfico” es algo que también se ha ido abriendo paso a lo largo del tiempo. Si la Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español no concede al patrimonio cinematográfico una entidad propia sino que, en su artículo 50, lo considera como parte integrante del bibliográfico⁶, ya desde finales de los años noventa, tan solo una década después de la entrada en vigor de dicha ley, encontramos menciones específicas que le dan autonomía y que lo desligan de este⁷.

5 FATÁS, Guillermo, “*Espartaco*, de S. Kubrick”, en UROZ, José (ed.), *Historia y cine*, Alicante, Universidad de Alicante, 1999, pp. 65-66.

6 “Asimismo forman parte del Patrimonio Histórico Español y se les aplicará el régimen correspondiente al Patrimonio Bibliográfico los ejemplares producto de ediciones de películas cinematográficas, discos, fotografías, materiales audiovisuales u otros similares, cualquiera que sea su soporte material, de las que no consten al menos tres ejemplares en los servicios públicos, o uno en el caso de películas cinematográficas”; *Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español*, art. 50.2, [consulta: 17 de junio de 2022], disponible: <https://www.boe.es/buscar/pdf/1985/BOE-A-1985-12534-consolidado.pdf>.

7 Desde la ya lejana contribución de Valeria Ciompi sobre su gestión hasta el trabajo más reciente de Álvaro Dosil sobre sus posibilidades pedagógicas, lo cierto es que el cinematográfico, aunque quizá todavía no en el terreno legal, se considera ya muy mayoritariamente como

Un sucinto pero preciso recorrido de cómo el patrimonio cinematográfico ha ido cobrando progresiva importancia y consideración con la llegada del siglo XXI es lo que, entre otras cosas, nos ofrece Gloria Camarero. Siguiendo a esta autora, en 1980 la UNESCO declaró la necesidad de salvaguardar y conservar las imágenes en movimiento; en 2005, este mismo organismo habló sin entrar en mayores precisiones de la “protección y promoción de la diversidad de las expresiones culturales” y, finalmente, todo esto condujo en España a la Ley 55/2007 del Cine, de 28 de diciembre de 2007⁸.

Parece evidente pues que, frente a planteamientos arcanos en los que el cine se ha visto tantas veces relegado por unos y por otros, en los últimos años sí que se le está dando la relevancia que merece a falta de que, en nuestra opinión, siga pendiente la asignatura de revisar una ley sobre Patrimonio, la de 1985, que ha quedado muy desfasada en muchos aspectos.

Quedaría, no obstante, entrar en otras cuestiones antes de analizar las películas que van a ser objeto de nuestro análisis y que consistirían sobre todo en aclarar qué es el cine histórico, si los largometrajes de los que vamos a hablar lo son o pueden encuadrarse en realidad dentro de este género y cuál va a ser el método que vamos a seguir.

La primera cuestión, en apariencia inocente, no puede ser más farragosa y, si entráramos de lleno ella, no tardaríamos en consumir todo el espacio de este artículo sin ni siquiera haber podido introducir la temática de la Antigüedad más remota en el cine estadounidense de comienzos de la Guerra Fría. Frente a definiciones sencillas y muy generales que plantean que es algo en donde cabe de todo con tal de que se hable del pasado⁹, algunos autores como Enric Alberich llegan a cuestionarse incluso que pueda ser considerado como género:

algo independiente de las otras categorías que conforman el Patrimonio Histórico Español; respectivamente, CIOMPI, Valeria, “La gestión cultural del patrimonio cinematográfico”, *Revista valenciana d'estudis autonòmics*, 20 (1997), pp. 23-38 y DOSIL, Álvaro, “Pedagogía fílmica: educar con el patrimonio cinematográfico”, en TOURINÁN LÓPEZ, José Manuel y OLVEIRA OLVEIRA, María Esther (eds.), *Pedagogía mesoaxiológica y construcción de ámbitos de educación. La función de educar (Ripeme-2021)*, Red Iberoamericana de Pedagogía, 2021, pp. 407-414.

8 CAMARERO GÓMEZ, Gloria, “Reflexiones entorno al patrimonio cinematográfico en España y su protección”, *Teatro: Revista de Estudios Culturales. A Journal of Cultural Studies*, 25 (2012), pp. 1-17. El error ortográfico del título corresponde a su autora.

9 “En realidad, el cine histórico debe más a la tradición narrativa de la novela y a la tradición espectacular del teatro que a la historia factual del pasado [...] Por ello es tan legítimo denominar cine histórico a la biografía de un prohombre de la Revolución francesa, como a la descripción de la vida cotidiana y de los problemas sociales colectivos de un país en un cierto momento [...] Y esta labilidad justifica que en este libro se incluyan, de modo pertinente, episodios de la historia mítica, como las andanzas de Ulises por el Mediterráneo o la guerra de Troya”; GUBERN, Román, “Prólogo” en ALBERICH, Enric, *Películas clave del cine histórico*, Barcelona, Ediciones Robinbook, 2009, p. 12.

“De hecho, puede afirmarse que el cine histórico no es propiamente un género. Carece, por ejemplo, de los sólidos códigos del western, del musical americano o del cine negro [...] En otras ocasiones, el cine histórico se presenta bajo los rasgos de otro género, ya se trate del cine de aventuras, del drama psicológico o del siempre ubicuo melodrama, sin olvidar las a menudo interesantes apuestas de un cine de autor más radical, que con frecuencia se acerca a lo histórico con una mayor voluntad analítica y con un ansia de renovación tanto formal como conceptual”¹⁰.

Efectivamente, hablar de cine histórico como tal supone hacerlo en realidad de multitud de planteamientos y de intenciones muy diferentes o, lo que es lo mismo, de largometrajes que tuvieron objetivos muy distintos y que, lejos de preocuparse por la fidelidad a los acontecimientos que mostraron, se afanaron en transmitir mensajes muy específicos e incluso divergentes en función de a qué espectadores se dirigían y en qué momento exacto lo hacían.

Valorando esta diversidad, en la que entraremos de lleno en breve, conviene tener en cuenta pues que, dentro de lo que podemos entender como cine histórico a fin de entendernos, se encierra en realidad una amalgama de tipologías muy dispares que José Enrique Monterde, Marta Selva y Anna Solà han dividido en cine no-ficcional y en ficción histórica. Entre los primeros, destacan las noticias filmadas, los noticiarios y revistas cinematográficas, los documentales, el cine familiar y los montajes documentales, mientras que, entre los segundos, citan los grandes espectáculos históricos, los filmes de época, las adaptaciones literarias, las biografías, las ficciones documentalizadas (*sic*), el cine militante, el político, el ensayo histórico, la historia imaginaria y, finalmente, algunas otras formas de ficción que incluyen el género pornográfico¹¹.

Como puede imaginarse, no es esta la única clasificación existente sobre el cine histórico, sino que cada autor tiende a proponer la suya propia, de manera que cualquier lector no tarda en darse cuenta de la nula unanimidad que hay al respecto. Así por ejemplo y frente a la vista anteriormente, Robert A. Rosenstone propone una mucho más sencilla en la que diferencia fundamentalmente entre dramas convencionales, dramas innovadores y documentales¹².

Por si la cuestión no fuera ya lo suficientemente compleja, la bibliografía que existe sobre cómo debe realizarse el análisis de una obra cinematográfica es abrumadora y también con notables diferencias entre autores. Podría

10 ALBERICH, Enric, *Películas clave...*, pp. 14-15.

11 MONTERDE, José Enrique; SELVA MASOLIVER, Marta y SOLÀ ARGUIMBAU, Anna, *La representación cinematográfica de la historia*, Madrid, Akal, 2001, pp. 123-150.

12 ROSENSTONE, Robert A., *La Historia en el cine*, Madrid, Rialp, 2014.

resumirse en el hecho de que, en función de lo que nos interesa destacar de una película, lo haremos de una manera o de otra que puede llegar a ser muy diferente.

Volviendo a los orígenes, Marc Ferro señaló cuatro posibilidades a la hora de analizar una película histórica que serían, en su opinión, la crítica de documentos, la de autenticidad, la de identificación y la de análisis¹³. Sin posibilidad por nuestra parte de llegar en este artículo al grado de profundidad que él propone, seguiremos no obstante su modelo y realizaremos, en primer lugar, una presentación de las películas del periodo y de la temática que hemos elegido; en segundo, un enjuiciamiento crítico de las fuentes en las que se basaron así como la autenticidad de estas y, por último, una exégesis de los elementos ideológicos que calaron en la sociedad del siglo XX que ya estaba condicionada por un relato ultranacionalista que ahondaba sus raíces desde que Estados Unidos se erigió como nación.

Nuestra intención, por tanto, no es comparar ninguna de las cintas ni las dos versiones de Cecil B. DeMille que se filmaron en momentos históricos distintos, la primera en 1923 y la segunda en 1956, por varios motivos (Figs. 1 y 2).

El primero, porque a excepción de DeMille que dirigió *Sansón y Dalila* en 1949 y la ya citada *Los Diez Mandamientos*, el resto de los cineastas son distintos. Por consiguiente, se estaría juzgando, más que analizando, la producción de un director, así como su calidad.

El segundo, porque creemos que comparar los dos relatos de DeMille sería un ejercicio ineficaz puesto que, para examinar comparativamente un objeto de estudio, las producciones deben encuadrarse en el mismo marco cronológico o, al menos, ser coetáneas porque, de lo contrario, el contexto histórico carecería de sentido. Así, la de 1923 está rodada durante el periodo de prosperidad conocido como “Los Felices Años Veinte”, mientras que la segunda lo está durante la Guerra Fría, por no decir que, pese a compartir título y director, son dos películas completamente diferentes en cuanto a su propósito y temática.

El tercero, porque solo hemos seleccionado los siete filmes que se encuentran señalizados en el apartado dedicado a las fichas técnicas ya que examinaremos la cinematografía que se filmó en los años cuarenta y cincuenta del siglo XX para comprender las mentalidades de ese momento histórico concreto, este es, el de los inicios de la Guerra Fría. Quedan exentos, por tanto, otros análisis que se focalicen en la naturaleza operística como por ejemplo la tragedia lírica de Giuseppe Verdi, *Nabucco* de 1841-1842 o la ópera

13 FERRO, Marc, *Cine e historia...*, pp. 92-125.

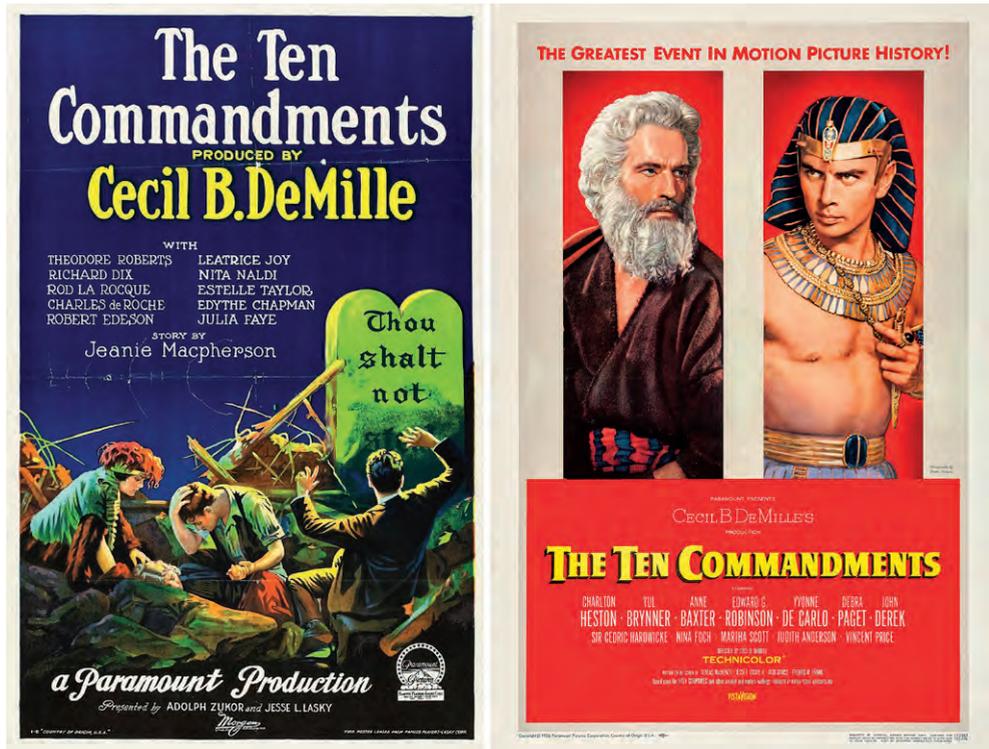


Fig. 1 izq. Cartel de Los diez mandamientos. 1923. Paramount Pictures. Wikipedia

Fig. 2 der. Cartel de Los diez mandamientos. 1956. Paramount Pictures.
Wikipedia

del mismo compositor, *Aída* de 1871 que versan, simultáneamente, sobre el Antiguo Testamento y sobre el Antiguo Egipto.

Del mismo modo, hemos descartado producciones animadas como *El Príncipe de Egipto* de 1998 dirigida por Brenda Chapman, Steve Hickner y Simon Wells o la superproducción *Éxodo: Dioses y Reyes* filmada por el afamado Ridley Scott en 2014 porque, a pesar de su calidad, se concibieron en diferentes cronologías y además en un contexto en el que la Guerra Fría había concluido.

Realizada esta puntualización queremos dejar constancia de que la finalidad de estas páginas no es otra que la de realizar un examen hermenéutico de las mentalidades de los directores de estos largometrajes para comprender la importancia que tuvo el cine —y que sigue teniendo— en la sociedad para adoctrinar a la ciudadanía en unos valores concretos durante una etapa histórica determinada. Por eso, abandonar la cronología fílmica de los inicios de la Guerra Fría lastraría enormemente nuestros objetivos.

2. LA ANTIGÜEDAD EN EL CINE DE LOS AÑOS 40-50 Y SUS FUENTES

Lo primero que se debe advertir antes de hablar del cine estadounidense de los años cuarenta y cincuenta es que, en sentido estricto, no hay nada que no se hubiera visto ya en las pantallas varios años e incluso décadas atrás. Con especial preferencia, eso sí, por la Grecia y Roma clásicas, lo cierto es que Egipto y el Próximo Oriente también se encuentran presentes desde los orígenes del cine.

Si a cualquier cinéfilo rápidamente le viene a la cabeza *Intolerancia* (1916) y la monumental reconstrucción que David W. Griffith realizó de Babilonia justo antes de ser conquistada por Ciro II de Persia en el siglo VI a. C. o recuerda que una de las primeras películas del pionero Georges Méliès llevaba por título *Cleopatra* (1899), lo cierto es que, como demuestra Jon Solomon, estos no son más que un par de títulos de entre una multitud de ellos producidos a comienzos del siglo XX y, por desgracia, desaparecidos en su gran mayoría¹⁴.

Cuando el espectador contempla clásicos que comentaremos aquí como *Sansón y Dalila* (1949) o *Los diez mandamientos* (1956), debe tener muy claro que ninguno de estos títulos ni los elementos principales de cada una de sus historias fue concebido en aquellos años, sino que siempre podemos encontrar versiones anteriores, muchas de ellas realizadas en época del cine mudo.

Por otra parte, tampoco es ninguna novedad en el cine de los años cuarenta y cincuenta la adulteración de los acontecimientos o la transferencia de mensajes más o menos evidentes a los espectadores. Al igual que antes, ya en 1915, el citado David W. Griffith, uno de los padres del séptimo arte, era muy consciente del enorme potencial que tenía el cinematógrafo como vehículo de transmisión de ideologías, llegando a afirmar, según José María Caparrós, que “llegará un momento en que a los niños en las escuelas se les enseñe prácticamente todo a través de películas; nunca se verán más obligados a leer libros de Historia”¹⁵.

Desde sus orígenes, por consiguiente, el cine funcionó como un excelente vehículo transmisor de ideologías y buenos ejemplos de ello son las

14 El autor ofrece, entre otras cosas, un completísimo recorrido cronológico por, por un lado, la historia de Grecia y Roma y, por el otro, por los acontecimientos que se citan en el Antiguo Testamento, indicando en dos apéndices en qué películas se representaron cada uno de dichos sucesos. Obviando aquí el mundo grecorromano, Solomon cita *The Bible* (1921), *Cain and Abel* (1910 y dos versiones de 1911), *Noah's ark* (1929), *Abraham's sacrifice* (1912), *Sodom und Gomorrah* (1922), *Joseph in the Land of Egypt* (1914), *Moses and the Exodus* (1907) y muchas más; SOLOMON, Jon, *The Ancient World in the cinema*, New Haven y Londres, Yale University Press, 2001, pp. 330-331.

15 CAPARRÓS LERA, José María, “Enseñar la historia contemporánea a través del cine de ficción”, *Quaderns de cine*, 1 (2007), p. 30.

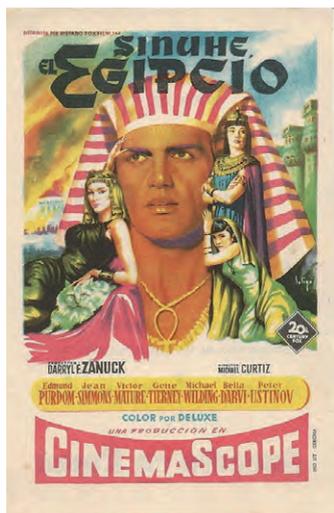


Fig. 3. Cartel de *Sinuhé, el egipcio*. 1954. Warner Bros Pictures. Flickr

reconstrucciones de la antigua Roma que se hicieron en la Italia de los años diez a la par que se producía el ascenso acelerado del fascismo, los fines moralizantes bajo los cuales se presentó la Antigüedad en el cine de los años veinte a fin de retratarla como una época llena de perversiones y vicios que había que superar o el antinazismo cada vez más patente en el cine estadounidense y británico de la segunda mitad de los años treinta y primera mitad de la década de los cuarenta en los que, como señala Marc Ferro con *La estrella del Norte* (1943), la Rusia soviética se presentó ante los espectadores como el mejor aliado que Estados Unidos podía tener¹⁶.

En resumidas cuentas, una misma historia contada en dos o más versiones distanciadas en el tiempo puede presentar enormes diferencias en función de lo que se quiera resaltar en cada momento. Ya hemos hecho alusión al caso de *Los diez mandamientos* y a sus dos versiones, la de 1923 y la de 1956.

Aunque habitualmente se ha tendido a presentar la segunda como un *remake* de la primera, lo cierto es que dicha afirmación no puede ser más inexacta, puesto que, si la historia bíblica centró la atención exclusiva de la versión de los años cincuenta, en la de 1923 no fue más que la trama secundaria que sirvió para apoyar una historia ambientada en el siglo XX, cuyo objetivo principal era condenar el olvido que la sociedad norteamericana había hecho de la religión y ofrecer, en palabras de Luis Enrique Ruiz, “una reflexión maniquea y llena de consejos morales sobre los excesos de la América de la postguerra, que es completada con un breve prólogo bíblico”¹⁷.

16 FERRO, Marc, *Cine e historia...*, p. 85.

17 RUIZ, Luis Enrique, *Obras maestras del cine mudo. Época dorada (1918-1930)*, Bilbao, Mensajero, 1997, p. 147.

Dicho todo esto, el cine en general y el de los años cuarenta y cincuenta en particular no mostró un interés ecuánime en todas las civilizaciones que existieron a partir de la invención de la escritura, sino que tan solo dos temas fueron los que le llamaron la atención: por un lado, el Egipto faraónico desde la IV dinastía hasta Cleopatra VII¹⁸; por el otro, el pueblo hebreo, indisolublemente unido también a la historia egipcia a causa de su cautiverio. No es que no se mencione a otros pueblos; todo lo contrario, se alude en las diferentes películas a los filisteos, a los etíopes o a los hititas, pero estos no son más que, si se nos permite, una mera comparsa que orbita en torno a los protagonistas de cada historia.

Por este motivo, egipcios por un lado e israelitas por el otro serán los que centren nuestra atención en las próximas líneas.

2.1. El Egipto faraónico

En sentido estricto, tan solo dos son las películas de este periodo que conceden a Egipto el protagonismo absoluto y no muestran a su civilización como el enemigo opresor de los israelitas. Estas son *Sinuhé, el egipcio* (1954) (Fig. 3) y *Tierra de faraones* (1955)¹⁹.

Desde el punto de vista de la historia de Egipto, *Tierra de faraones* es la que se adentra en la época más remota, puesto que se ambienta en el reinado del faraón Keops, entre los siglos XXVII y XXVI a. C.²⁰. El eje central de su historia es la construcción de la gran pirámide de Guiza, la mayor de las tres que conforman esta necrópolis.

Por su parte, *Sinuhé, el egipcio* traslada su acción a la segunda mitad del siglo XIV a. C. o, lo que es lo mismo, al periodo comprendido entre los reinados de Akenatón y Horemheb, justo antes de que se produjera el final de la dinastía XVIII y la llegada de la XIX con el advenimiento de los ramésidas.

Salta a la vista que entre una historia y otra hay, como mínimo, doce siglos de diferencia, lo cual para nada se aprecia en los largometrajes. Como si se tratara de un bloque monolítico, la historia de Egipto para el cine esta-

18 Nuestra decisión de dejar fuera de este artículo las épocas en las que entraron en escena griegos y romanos equivalen a prescindir del análisis de largometrajes tales como *César y Cleopatra* (1946) o *La serpiente del Nilo* (1953), en las que la célebre reina fue interpretada respectivamente por Vivien Leigh y por Rhonda Fleming.

19 La ficha técnica de las películas que aquí comentamos se encuentra en la parte final.

20 No precisamos la cronología puesto que existen algunas divergencias al respecto entre los historiadores y, como indica Jean Vercoutter, "no es posible fijar fechas absolutas para la duración de cada reinado, pero cabe afirmar que la dinastía se mantuvo en el poder desde el 2700 al 2500 a.C."; VERCOUTTER, Jean, "Egipto hasta finales del Imperio Nuevo", en LÉVÊQUE, Pierre (dir.), *Las primeras civilizaciones. De los despotismos orientales a la ciudad griega*, Madrid, Akal, 2013, p. 94.

dounidense fue siempre la misma en lo que se refiere a sus aspectos visuales y clichés. Si al hablar de *Sinuhé, el egipcio* Pablo Mérida resalta cómo “la publicidad del film dejó bien claro el despliegue realizado, anunciando la utilización de cantidades ingentes de bailarinas, toros, pirámides...”²¹, apenas hay diferencias en *Tierra de faraones*, que incluye un toro —más bien un novillo, a juzgar por su tamaño— al que se enfrenta el faraón, interpretado por Jack Hawkins, en una lucha cuerpo a cuerpo.

La visión estereotipada de Egipto por parte de Hollywood y el recurso a sus rasgos definitorios recurrentes, encajen o no encajen, procedan o no procedan, queda muy bien ejemplificada en la aparición de dromedarios, animal que, como ha señalado Esteban Llagostera, “no llegó a Egipto hasta el siglo I A. D. Procedía de Arabia, llegando con las caravanas de comerciantes árabes que arribaban a Egipto. Los egipcios lo adoptaron inmediatamente, al darse cuenta que es un animal creado expresamente para el desierto”²².

Si todos estos detalles podrían ser considerados como errores menores y sin más importancia de la que realmente tienen, ninguna de las dos películas resiste un análisis concienzudo de su veracidad histórica, en parte también por las fuentes, si se las puede llamar así, en que se basaron.

De las dos, *Tierra de faraones* puede considerarse la que más se aproxima a la realidad, habida cuenta de que la construcción de la gran pirámide de Keops fue una empresa monumental que se dilató a lo largo de los años porque, entre otros muchos factores, “apenas crecían plantas en aquel lugar, y no había agua, a excepción del río en la lontananza. No había carreteras, ni una sola casa en 100 *jets* (5,2 kilómetros) a la redonda. Todo tendría que planificarse y construirse para erigir la tumba del faraón”²³.

Juzgando la veracidad de la película, Alex von Tunzelmann ha destacado lo siguiente:

“En el film se hace referencia a Herodoto, quien escribió que la obsesión de Khufu por la construcción de la pirámide le trajo a su pueblo ‘todo tipo de desgracias... [él] decretó que todos los egipcios debían trabajar en tal ingente labor... trabajaban hasta cien mil hombres a la vez en turnos de tres meses sin descanso’”.

21 MÉRIDA SAN ROMÁN, Pablo, *Michael Curtiz*, Madrid, Cátedra, 1996, p. 357.

22 Siguiendo con los clichés y aunque se trate de una película que se comentará más adelante, este autor señala cómo el peinado que llevaba Yul Brinner en *Los diez mandamientos*, con una trenza lateral y el resto de la cabeza rapada, solamente lo llevaban los niños hasta que cumplían seis o siete años. Acaba concluyendo que “pequeños errores, existen a cientos, pero no vamos a detallarlos puesto que nos ocuparían muchísimo espacio”; LLAGOSTERA CUENCA, Esteban, *El Egipto faraónico en la historia del cine. Todas las películas sobre el Antiguo Egipto producidas en el mundo hasta nuestros días*, Madrid, Visión, 2012, p. 60.

23 SMITH, Craig B., *Guiza. Cómo se construyó la gran pirámide*, Barcelona, Crítica, 2007, p. 94.

El film elimina la parte en la que Herodoto afirma que Khufu llegó a ‘tal grado de perversidad que, al verse necesitado de dinero, ordenó que su hija también debía aportar su grano de arena’, es decir, la prostituyó”²⁴.

Hay otro detalle significativo que no ha sido señalado por ningún autor. En la película, el faraón encarga la construcción de la pirámide al arquitecto Vashtar, a quien interpreta James Robertson Justice y lo hace después de descartar diferentes propuestas para los laberintos del interior que se van mostrando en la pantalla y que son más o menos enrevesados. Entre todos ellos, en un sobresaliente guiño que pasa desapercibido para cualquiera que no sea especialista, se incluye en un medio plano justo detrás de los actores el verdadero trazado que sí se llevó a cabo en la pirámide de Keops.

Con todo y pese a todos estos visos de realidad, Quim Casas destaca cómo el director de la película, Howard Hawks, pese a haber contado con el asesoramiento de historiadores del Departamento de Antigüedades de Egipto y por un egiptólogo francés, reconoció, por un lado, no tener la seguridad de que realmente en aquella época se hubieran utilizado los métodos constructivos que se muestran en el largometraje y, por el otro, haber rescatado “algunas ideas de un proyecto sobre la construcción de un campo de aviación en China durante la Segunda Guerra Mundial, en el que había estado trabajando unos meses antes”²⁵.

Un mayor fiasco desde el punto de vista de la veracidad histórica, que no del puro entretenimiento, es *Sinuhé, el egipcio*. A grandes rasgos, cuenta la vida de un médico de gente pobre que, por diversas circunstancias, se convierte en el del faraón Amenofis IV, también conocido como Akenatón como consecuencia de haber proclamado a Atón como el único dios reconocido por el Estado en detrimento de Amón.

Si la historia tiene un desarrollo más o menos admisible en su primera mitad en la que el peso fuerte del argumento se lo lleva la tórrida atracción que Sinuhé (Edmund Purdom) siente por Nefer (Bella Darvi), todo comienza a chirriar en el momento en el que Sinuhé y su amigo el general Horemheb (Victor Mature) envenenan al faraón (Michael Wilding) — quien lo acepta de buen grado e incluso les da las gracias por ello— y el segundo se proclama directamente su sucesor, como si Tutankamón o Ay, que no aparecen por ningún sitio, nunca hubieran existido.

Una vez más, la clave de la deformación, o por lo menos una de ellas, se encuentra en la fuente, puesto que esta película se basa en la novela homóni-

24 VON TUNZELMANN, Alex, *La loca, loca, loca historia del mundo según el cine*, Madrid, T&B Editores, 2016, p. 24. Khufu es el nombre egipcio de Keops.

25 CASAS, Quim, *Howard Hawks. La comedia de la vida*, Barcelona, Dirigido por, 1998, p. 355.

ma que el finlandés Mika Waltari había escrito en 1945²⁶. Sin posibilidad aquí de realizar una profunda comparación entre la novela y la película²⁷, fue el propio Waltari el que, inspirándose en un texto egipcio que narra la historia de un hombre que huye de Egipto temeroso de ser acusado del asesinato de Amenemhet I, fundador de la dinastía XII, trasladó la acción a la época de Akenatón, esto es, a la XVIII²⁸.

Con ambas películas parece que puede llegarse a una conclusión más o menos sólida en el tema que nos ocupa y es que, independientemente de todo lo que Hollywood añadía de su propia cosecha para entroncar con determinados postulados ideológicos que se querían transmitir, cuestión sobre la que se profundizará más adelante, gran parte de los problemas de veracidad que presentan estos largometrajes se deben a las fuentes que utilizaron para documentarse y a la mezcla de elementos muy dispares. La misma tendencia se observa con total claridad cuando hablamos del cine bíblico.

2.1. El cine bíblico

Tampoco exclusivo de los años cuarenta y cincuenta, el cine de temática bíblica, en tanto en cuanto se identificaba con unos valores que querían realizarse al haber empezado a entrar en crisis en algunos sectores sociales que, básicamente, afectaban al orden patriarcal que estaba adscrito al puritanismo, experimentó un gran auge en los dos primeros tercios del siglo XX, antes de que cayera en declive a partir, sobre todo, de los años setenta. Ya hemos hecho mención a cómo prácticamente la totalidad de las historias que se rodaron en este periodo tienen sus correspondientes versiones antecesoras en época del cine mudo.

De esta manera, se observa una gran tendencia que consiste en la elección de un personaje bíblico del que se cuenta su vida, sin que ninguna producción pueda realmente encuadrarse dentro del género biográfico. Títulos como *Sansón y Dalila* (1949), *David y Betsabé* (1951), *El hijo pródigo* (1955) que Fernando Wulff definió como una “más que libérrima *interpretatio hollywood-*

26 Aunque hay varias ediciones, una de ellas de gran accesibilidad es WALTARI, Mika, *Sinuhé, el egipcio*, Barcelona, Debolsillo, 2005.

27 No es posible por razones de espacio, si bien sería una labor más que necesaria teniendo en cuenta que la novela de Waltari contiene no pocos pasajes que no pasaron a la película o que se suavizaron notablemente. Destacan en especial los encuentros amorosos entre los diferentes personajes, con un alto grado de erotismo en la novela que la mentalidad conservadora estadounidense de los años cincuenta provocó que la película no muestre.

28 ALONSO, Jorge; MASTACHE, Enrique A. y ALONSO, Juan J., *El antiguo Egipto en el cine*, Madrid, T&B Editores, 2010, p. 103.

yensis”²⁹ o *Salomón y la reina de Saba* (1959) constituyen una buena muestra de lo que decimos, mientras que la película por excelencia de este periodo, *Los diez mandamientos* (1956), no supone ninguna excepción puesto que, pese a llevar este título, está enteramente concebida como una trayectoria por la vida de Moisés.

Todo lo anteriormente dicho para las películas ambientadas en el antiguo Egipto es perfectamente aplicable e incluso puede llevarse mucho más allá en tanto en cuanto abordan la vida de personajes de los que apenas nos ha llegado nada de información que pueda considerarse más o menos fiable.

Precisamente, todas las invenciones que contiene el cine bíblico de los años cuarenta y cincuenta ha provocado que este sea comentado en no pocas ocasiones con notables dosis de sarcasmo e ironía por parte de algunos especialistas que, no obstante, lo han hecho sin perder el rigor y siempre justificando cada dato con nutridas referencias bibliográficas.

Así, por ofrecer una muestra, Alex von Tunzelmann señala cómo Sansón (Victor Mature) es “sometido a trabajos forzados y atacado por gladiadores en miniatura (no, esto no sale en la Biblia, pero la cinta es muy larga y alguien se puso creativo)”, cómo la bacanal de la reina de Saba (Gina Lollobrigida) “consiste en que [...] baila el baile de la gallina en bikini, mientras sus acólitas bailan la conga y les da la risa floja” o cómo “menudo chasco cuando Ramsés se niega a escuchar el ruego de Moisés de que deje partir a su pueblo y sobre Egipto caen... cuatro plagas. Las otras seis sólo se mencionan de pasada, porque DeMille no supo cómo hacer lo de las ranas, las moscas, los piojos, las úlceras, las langostas y la muerte del ganado”³⁰.

En un tono mucho más serio, la autora aborda los enormes problemas de rigor histórico que contiene *Los diez mandamientos*, sin duda la película más representativa de este periodo.

“Una de las razones de que sea tan complicado poner fecha a la vida de Moisés es que el Éxodo no especifica qué faraón es el que se menciona en sus páginas. La película opta por la hipótesis tradicional, Seti I como padre adoptivo de Moisés y Ramsés II como su hermano, pero la escena en que Moisés felicita a Seti por su victoria en Kadesh es errónea, puesto que fue Ramsés quien

29 El autor sugiere, con total acierto en nuestra opinión, cómo a este mero entretenimiento también contribuyó la gran belleza de Lana Turner, que interpreta a una sacerdotisa de Baal; WULFF ALONSO, Fernando, “Notas a propósito del Próximo Oriente Antiguo y Egipto en el cine”, *SCOPE. Estudios de imagen*, 1 (1996), p. 61.

30 VON TUNZELMANN, Alex, *La loca, loca, loca...*, pp. 39, 36 y 27.

Debe, no obstante, precisarse que Seti I sí se enfrentó a los hititas en Kadesh, si bien, parece que con un resultado incierto que, desde luego, no podría haber sido merecedor de la felicitación que aquí le dispensa Moisés; VERCOUTTER, Jean, “Egipto hasta finales...”, p. 168.



Fig. 4. Charlton Heston interpretando a Moisés en *Los diez mandamientos*. 1956. Paramount Pictures. Wikipedia

libró esta batalla. Y el triángulo amoroso entre Moisés, Nefertiti y Ramsés no aparece en las Escrituras ni en los libros de Historia”³¹.

Efectivamente, lo que encontramos en todas estas películas es una mezcla de acontecimientos de diferentes épocas y no solo ya, como sucedía en *Sinuhé, el egipcio*, dentro del mismo marco cronológico y territorial, sino incluso abarcando sin ningún complejo toda la Antigüedad y trayendo a estos siglos cuestiones y problemas que tuvieron que ver más con la posterior historia de Roma que con la de Egipto y Próximo Oriente. Sin posibilidad de entrar en detalles, hay dos temas que son especialmente representativos de esto que afirmamos.

El primero de ellos es la decisión de Seti I en *Los diez mandamientos* de decretar el asesinato de los israelitas recién nacidos en un abierto paralelismo nada contrastado con Herodes y con la matanza de los inocentes, una mezcla que no resulta nada extraña viniendo de Cecil B. DeMille y teniendo en cuenta lo que este director había ya hecho en *Las cruzadas* (1935)³². (Fig. 4)

El segundo, que se relatará más adelante con mayor detalle, consiste en todos los debates que se plantean en muchas de estas películas entre la adoración a un único dios por parte de sus protagonistas masculinos (David, Salomón..., aun cuando flaqueen en sus convicciones) y a varios por parte de las seductoras y pecaminosas mujeres que se cruzan en sus vidas. Ciertamente, estos largometrajes anticipan con ello toda una serie de controversias

31 VON TUNZELMANN, Alex, *La loca, loca, loca...*, pp. 26-27.

32 En esta película, DeMille mezcló a su antojo los acontecimientos y personajes de la Primera y de la Tercera Cruzada, aun cuando existen casi cien años de separación entre ellas.

y preocupaciones que, excepción quizá hecha de la época del culto a Atón, son más propias, por lo menos a tan gran escala, de la Antigüedad tardía y de fenómenos que tuvieron lugar, en palabras de José Ramón Aja, “en las postrimerías del siglo II y primera mitad del III”³³.

En resumidas cuentas, y una vez más al margen de ideales concretos de la época, la mezcla de fuentes muy variopintas es lo que origina todos estos caos. La Biblia aparece como referente de prestigio en los títulos de crédito de todas estas películas, lo que les hace presuponer, por lo menos de cara al espectador, toda una pátina de verdad que no puede ni debe ser cuestionada. En ningún momento se hace referencia a las enormes lagunas que esta contiene para proceder a una reconstrucción de los acontecimientos de nuestro pasado más lejano.

Frente a ello, una realidad mucho más compleja en la que los textos sagrados se entremezclan con otras obras de autores de la Antigüedad y, al mismo nivel que ellos, con novelas que habían sido publicadas en diferentes momentos de los siglos XIX y XX. Los títulos de crédito de *Los diez mandamientos* son especialmente reveladores de lo que quiso vender Cecil B. DeMille, esto es, un ingente trabajo de investigación que había llevado consigo la consulta de “950 libros, 984 revistas, 1286 recortes de periódicos y 2964 fotografías”, amén de numerosas fuentes entre las que se incluían:

“las Sagradas Escrituras (Libro del Éxodo), textos de Filón el judío, Flavio Josefo y Eusebio de Cesarea, y el ‘Midrash Rabbah’, texto sagrado judío. Y tres libros modernos: ‘Prince of Egypt’, de Dorothy Clarke Wilson (¿no les recuerda la película de dibujos animados producida por Steven Spielberg *El Príncipe de Egipto?*); ‘Pillar of Fire’, del reverendo J. H. Ingraham; y ‘On Eagle’s Wings’, del reverendo G. E. Southon”³⁴.

A la vista queda cómo para los cineastas todo valía y, en este caso concreto, debe tenerse en cuenta la pretensión que tenía Cecil B. DeMille de quedar como la máxima autoridad en el tema después de que, un año antes, *Tierra de faraones* hubiera mostrado a los egipcios construyendo la pirámide de Keops en medio del júbilo y la alegría —por lo menos en los primeros momentos— y que esto fuera diametralmente opuesto al Egipto opresor que había mostrado en 1923 y que volvió a resaltar sin dudar en 1956.

Del mismo modo, la selección de pasajes bíblicos fue totalmente interesada y todos aquellos que no encajaban con el mensaje que querían transmitir las películas eran sistemáticamente ignorados, como por ejemplo sucedió con aquel en el que la misma Biblia cuenta cómo los hebreos se quejaban por

33 AJA SÁNCHEZ, José Ramón, *Agua mágica. El Nilo en la memoria y la religiosidad del Mundo Antiguo*, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia y Universidad de Cantabria, 2015, p. 373.

34 ALONSO, Jorge; MASTACHE, Enrique A. y ALONSO, Juan J., *El antiguo Egipto...*, p. 142.

haberse adentrado en el desierto “al recordar la carne, el pescado y otros alimentos de que disfrutaban en Egipto (Números 11,5)”³⁵.

La fidelidad no era lo principal, sino las rivalidades entre unos directores y otros, entre unas productoras y otras por ofrecer la mejor película y por venderla como la más fiel de todas, aun cuando no fuera así. Realmente, el pasado era lo de menos. Lo importante, en realidad, era el presente.

3.LA GUERRA FRÍA CULTURAL

El marco cronológico que empleamos para examinar los productos cinematográficos estadounidenses que hemos seleccionado abarca desde 1945 hasta 1960, es decir, los inicios de la Guerra Fría. En 1945 concluyó la Segunda Guerra Mundial que se saldó con la derrota de las potencias del Eje, las fuerzas nazi-fascistas, y con la consiguiente victoria de los países Aliados capitaneados por Estados Unidos (EEUU) y por la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS). Estas dos potencias hegemónicas se erigieron como representantes de la libertad porque habían detenido a los regímenes dictatoriales, pero sus respectivas ideologías se situaron a las antípodas.

Mientras que el gobierno estadounidense, bajo la presidencia de Harry S. Truman, simbolizaba los valores capitalistas, el régimen soviético, bajo la tutela de Iósif Stalin, representaba los comunistas. Desde que triunfó en Rusia la Revolución de octubre de 1917, el país norteamericano había oficializado un sentimiento anticomunista con lo que se denominó Primer Susto Rojo o *First Red Scare* que hacía referencia al temor que existía de que esos ideales se expandieran por la región norteamericana al igual que lo que había ocurrido en algunos territorios europeos³⁶.

Esta postura se agudizó cuando el senador republicano Joseph Raymond McCarthy, quién ostentó su cargo entre 1947 y 1957, utilizó estrategias propagandísticas para demonizar el comunismo e incluso distribuyó noticias falsas en las que daba cuenta de que los comunistas se habían infiltrado en las instituciones públicas para revelar información a la URSS³⁷. Al contrario de lo que pueda parecer, el Partido Comunista Americano (PCUSA) hizo una labor encomiable porque despertó la conciencia de clase y tuvo bastante repercusión entre los artistas³⁸.

35 ALONSO, Jorge; MASTACHE, Enrique A. y ALONSO, Juan J., *El antiguo Egipto...*, p. 150.

36 BENNETT, David H., *The party of fear: from nativist movements to the new right in American history*, New York, Vintage Books, 1995, pp. 183-189.

37 JERVIS, Robert, “The impact of the Korean War on the Cold War”, *The Journal of Conflict Resolution*, (24) 4 (1980), pp. 563-592.

38 CRESPO JUSDADO, Alejandro, *El cine y la industria de Hollywood durante la Guerra Fría 1946-1969*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, Tesis doctoral, 2009, p. 17.

La ciudadanía estadounidense, que aceptó sin reservas el anticomunismo dictado desde Washington, identificó al régimen soviético como el enemigo exógeno que debía evitar, en parte, porque se caracterizó por un marcado ateísmo y por un colectivismo rampante. Esta visión distaba mucho de la perspectiva providencial e individual del país y, por primera vez desde que se había erigido como una nación, Estados Unidos sufrió una crisis de identidad que, lejos de mitigarse con empresas propagandísticas, se agravó a medida que la población afrodescendiente se movilizaba en pro del movimiento de los Derechos Civiles de los años cincuenta.

La cuestión racial, el fundamentalismo cristiano y el clasismo eran los ideales de los White, Anglo-Saxon and Protestant (WASP) que era —y sigue siendo— el sector elitario que dominaba —y domina— la esfera económica y política de la nación estadounidense. Con el triunfo del comunismo, con las protestas del colectivo afrodescendiente de signo izquierdista y con la eclosión de células feministas, los WASP vieron en peligro sus intereses³⁹. Esto se explica porque desde el triunfo de la Revolución de Independencia, conflicto que aconteció entre 1775 y 1781, se estableció una hegemonía blanca que, tras más de doscientos años, debía afrontar la nueva realidad social para hacer frente a las movilizaciones sociales. Esta suerte de etnocracia dominaba el país desde la colonización y nunca planteó una equidad social. Tras la Guerra de Secesión, término con el que se conoce a la Guerra Civil estadounidense que tuvo lugar entre 1861 y 1865, se abolió la esclavitud, pero no se erradicó la segregación racial.

Este *apartheid* que se oficializó en el periodo posbélico o Reconstrucción, es decir, desde 1865 hasta 1877, se caracterizó por la disolución del primer Ku Klux Klan (KKK) y por la legislación segregacionista Jim Crow que estuvo vigente hasta 1967. El racismo, por tanto, siempre ha cumplido una función social en el país y, dado el avance del comunismo, fue conveniente presentar a esa ideología como impulsora de los Derechos Civiles durante la Guerra Fría.

En general, el aparato gubernamental instrumentalizó el cine para distorsionar la geopolítica del momento, pero, al contrario de lo que pudieran plasmar otros filmes como *Con la muerte en los talones* dirigida en 1959 por Alfred Hitchcock que narraba la historia del secuestro de Roger Thornhill para hacer hincapié en la presencia de los servicios de inteligencia o *¿Teléfono rojo?, volamos hacia Moscú* filmada en 1964 por Stanley Kubrick que relataba que el general de las Fuerzas Aéreas Jack D. Ripper quería iniciar un conflicto nuclear con la URSS, estos largometrajes que hemos examinado

39 BOCHICCHIO, Ana-Laura, "Christian Identity y el paradigma teo-político de Wesley Swift en el contexto de la formación del cristianismo antisemita estadounidense", *Forum. Revista del Departamento de Ciencia Política*, 21, (2021), pp. 98-121.

se centran en un mensaje providencial. Así, presentan el triunfo del cristianismo a través de personajes bíblicos como Moisés o David frente al ateísmo abanderado, en este caso, por la URSS y por los efectos de la posguerra que, inevitablemente, implicaron una ruptura con los valores sociales que imperaban en la sociedad estadounidense.

A continuación, daremos cuenta de los tópicos que, a nuestro parecer, tienen mayor incidencia en estas películas. En primer lugar, el israelismo británico por su presencia, fundamentalmente, en el cine de Cecil B. DeMille. En segundo lugar, el nativismo que es la postura ideológica que ampara al nacional frente al extranjero⁴⁰. Finalmente, el desarrollo del arquetipo de la *femme fatale* como objeto seductor que corrompe al personaje masculino.

3.1 El israelismo británico

La Corona británica en el siglo XVIII se convirtió en la potencia talasocrática por antonomasia de Europa y no tardaron en surgir ensayistas que tergiversaron la Historia, la Religión y la Etnografía con fines propagandísticos. El milenarismo resignificó una narrativa imperialista a través del israelismo británico.

El israelismo británico o anglo-israelismo es la doctrina del fundamentalismo cristiano que defiende que los anglosajones son, en realidad, el pueblo elegido de Dios en lugar de los judíos⁴¹. Esta visión providencialista de la Historia explica que los anglosajones formarían parte de diez de las doce tribus de Israel que se vieron en la obligación de huir de su territorio a consecuencia de la invasión del Imperio Neo-Asirio en el siglo VIII a.C⁴². Esta vertiente teo-política escindió a los israelitas en dos pueblos: los herederos del Reino de Judá, que serían los judíos cuyo nombre deriva de la nomenclatura de esa tribu, y los sucesores de José, es decir, los israelitas británicos⁴³.

Los descendientes de este último, Efraín y Manasés, se identificarían simultáneamente con los británicos y con los norteamericanos. Por ello, compartirían el idioma, las costumbres, la progenitura y el derecho por naci-

40 MUDDE, Cas, *Populist radical right parties in Europe*, Cambridge, University Press, 2007, pp. 18-20.

41 CHIP, Berlet y LYONS, Matthew N., *Right-Wing Populism in America: Too Close for Comfort*, New York, The Guilford Press, 2000, p. 121.

42 GARNIER, John, *Israel in Britain. A brief statement of the evidences in proof of the Israelitish origin of the British race*, London, Robert Bank & Son, 1890, p. 5; [consulta: 02 de mayo de 2022], disponible: <https://archive.org/details/israelinbritainb00garn>.

43 HINE, Edward, *The British nation with the lost ten tribes of Israel*, London, Robert Bank and Son, 1902, p. 15, [Consulta: 03 de mayo de 2022] Disponible: <https://archive.org/details/forty-sevenidenti00hine>.

miento de ser los elegidos de Dios⁴⁴. EEUU se sintió heredero de este legado, pero no se debe pasar por alto lo presente que está en su ideario, aunque no forme parte de ella, la Mancomunidad de Naciones o *Commonwealth of Nations* porque es la organización británica que mantiene lazos con los países o territorios que algún día pertenecieron al Imperio británico.

Esta corriente fundamentalista, que se intensificó en Canadá y en Estados Unidos a inicios del siglo XX, explicó que los anglosajones eran israelitas por las migraciones de los danitas a lo largo de Europa. Primero se extendieron por el Caspio, más tarde se asentaron en los territorios germanos y, finalmente, se emplazaron en Irlanda y Reino Unido⁴⁵. Para sustentar esa argumentación y para establecer un sustrato racial, los ideólogos compararon la lingüística hebrea con el inglés y con el gaélico irlandés⁴⁶.

Los anglosajones, es decir, los supuestos descendientes de Dios, habían desempeñado una empresa colonizadora en el Este de América del Norte antes de que se instalaran los primeros colonos británicos en el siglo XVII. Los primeros asentamientos en la costa Este de la región se llevaron a cabo por los pueblos nórdicos en el siglo XI⁴⁷. Con la manipulación de todos estos datos se hizo hincapié en la supuesta supremacía en términos raciales, culturales y sociales de los estadounidenses⁴⁸. El biologicismo racial, en este caso, se empleó como un instrumento que justificaba que los sajones, a pesar de su pasado pagano, siempre tuvieron una base cristiana y por ese motivo se convirtieron al cristianismo⁴⁹. Con todo ello, no es extraño que los extremistas de derechas se apropiaran de estos discursos en el siglo XX y que, además, se diera profundidad a un antisemitismo de signo teológico que en los años cincuenta asumió connotaciones raciales a consecuencia del nacional-socialismo alemán.

Este pensamiento, que, como se ha indicado, tuvo su génesis en Reino Unido, se plasmó en Estados Unidos por dos motivos: el primero porque, después de la Revolución de Independencia Americana, los colonos derrotaron a la Corona británica; el segundo porque, tal y como afirmó Nancy Isenberg, a pesar del triunfo revolucionario que reemplazó la monarquía

44 ALLEN, John Harden, *Judah's sceptre and Joseph's birthright*, Boston Mass, A. A. Beauchamp, 1917, pp. 66-71; [consulta: 03 de mayo de 2022] disponible: <https://archive.org/details/judahssceptrejos00alle>.

45 GARNIER, John, *Israel in Britain. A brief...*, pp. 27-29.

46 HINE, Edward, *The British Nation...*, pp. 12-16

47 BENNETT, David H, *The party of fear: The American...*, p. 214.

48 GARNIER, John, *Israel in Britain. A brief...*, p. 34.

49 WILSON, John, *Lectures on our Israelitish origin*, London, James Nisbet and company, 1876, p. 282; [consulta: 03 de mayo de 2022], disponible: <https://archive.org/details/lecturesonourisr00wilsuoft>.

constitucional británica por una república democrática, el nuevo país mantuvo un modelo social que impedía la movilización social y que, por tanto, era fundamentalmente clasista⁵⁰.

En este planteamiento los protestantes blancos y anglosajones, es decir, los WASP preservaron el privilegio de ser descendientes británicos. En tal sentido, adoptaron el israelismo británico y lo reformularon para amoldarlo al momento histórico que estaban viviendo. Estados Unidos, aun estando en un estado embrionario, había surgido con la iniciativa revolucionaria de los colonos que por aquel entonces eran el trece por ciento de la sociedad, y habían desbancado a un imperio. La nueva élite forjó un sentimiento nacionalista basado en cinco pilares: la democracia, los derechos humanos, la libertad, la prosperidad y la igualdad.

Estos privilegios solo estaban reservados para la élite que clasificó a la ciudadanía en categorías. Los blancos empobrecidos formaron parte de una nueva identidad cultural que recibió el nombre de "basura blanca". Por su parte, los esclavos negros no poseían ningún derecho. Las minorías asiáticas que se habían asentado en la cornisa californiana con motivo de la fiebre del oro eran perseguidas y condenadas al ostracismo social. Finalmente, la diáspora católica corrió la misma suerte que los anteriores⁵¹.

La Guerra Fría implicó la quiebra de estos valores sociales ante la preponderancia comunista que se extendió por África y Asia, así como también por Iberoamérica. En los años posteriores a la guerra se difundió que la URSS era un régimen totalitario. Por su parte, su propaganda presentó a EEUU como un sistema democrático-liberal justo, pero, como hemos expuesto, esto no se correspondía con la realidad⁵². En primer lugar, porque la democracia liberal no existía *stricto sensu* en el país pues la conjugación, de un lado, de democracia, y de otro, de liberalismo garantizaba un estado de derecho, libertad de cátedra y de prensa, pero durante el mandato de McCarthy se promovieron purgas, conocidas como la Caza de Brujas, que afectaron a intelectuales, a las minorías raciales progresistas y a periodistas⁵³.

En segundo lugar, hemos dejado constancia de que el racismo es inherente a la sociedad estadounidense por el modelo racial que se implantó en época colonial y este no perjudicaba solo a los ciudadanos negros, sino también a los judíos. El israelismo británico fue el pilar del movimiento de Identidad Cristiana, que surgió en los años cuarenta, y además nutrió los

50 ISENBERG, Nancy, *White trash. The 400-year untold history of class in America*, Atlantic Book, 2017, p. 136.

51 CHIP, Berlet y LYONS, Matthew N., *Right-Wing Populism...*, pp. 20-40.

52 BOCHICCHIO, Ana-Laura, "Christian Identity ...", p. 102.

53 PLATTNER, Marc F, "Illiberal democracy and the struggle on the right," *Journal of Democracy*, 30 (2019), pp. 5-19.

discursos de políticos ultraderechistas que conjugaron el antisemitismo, que había derivado del pensamiento de intelectuales norteamericanos adscritos a esta impronta, con un supremacismo blanco que reformularon los neonazis estadounidenses una vez hubiera fracasado el Tercer Reich.

Para blanquear los episodios más cruentos de su Historia y para evitar que la opinión pública tildara de antisemita a la potencia capitalista, en diversos largometrajes bíblicos se incorporó la estrella de David como símbolo de la libertad. Tal es el caso de la ya nombrada *David y Betsabé*, dirigida por Henry King, que narraba la vida de David después de haber matado al gigante Goliat. El protagonista portaba con orgullo la estrella de David en su indumentaria. Lo mismo ocurrió con el personaje principal de *Salomón y la reina de Saba* filmada en 1959 por King Vidor. Esto es una inexactitud histórica pues ese emblema no comenzó a generalizarse en la iconografía judía hasta el siglo III d.C, pero estos filmes estaban ambientados antes de Cristo, ya que la acción de la primera transcurriría en el siglo XI a.C. y la de la segunda en el X a.C.

Creemos que ambos cineastas emplearon ese emblema porque el Estado de Israel se fundó en 1948, tres años después del Holocausto, y se habría utilizado como un icono que representaba la libertad de los pueblos. Implicaba, por tanto, la liberación del yugo dictatorial que significaban los regímenes nazi-fascistas. Nuestra teoría apunta a que la representación de David y de Salomón, lejos de evocar a los líderes judíos que habían unificado las doce tribus bajo un único reino, el de Israel, querían reflejar ese israelismo británico en el que Israel (Estados Unidos) había acabado con la opresión (el nazismo y el fascismo) mediante un discurso providencial. Esta potencia podría derrotar a todos los enemigos de Dios (el comunismo ateo).

En vista de que el angloisraelismo evolucionó hasta que desarrolló una base antisemita, en el filme de *Salomón y la reina de Saba* encontramos un elemento que apoya nuestra premisa. El hermano de Salomón, Adonías, se presentó como un hombre sin escrúpulos, manipulador y belicista. Podrían ser los equivalentes a Abel y Caín, es decir, los hijos de Adán y Eva. Caín asesinó a su hermano por celos. La identidad cristiana tuvo en cuenta esta referencia bíblica y equiparó a los cainitas con los judíos⁵⁴. Además, Jesucristo fue asesinado también por los judíos y, en las cintas, en ningún momento se hace alusión a los judíos como tal, sino que se aplica el término de israelitas para designar a los integrantes de las tribus de Israel y, posteriormente, a todos los miembros del reino.

54 BOCHICCHIO, Ana-Laura, "Maternidad republicana durante la Guerra Fría en Estados Unidos: amas de casa, anticomunismo y racismo", *Huellas de Estados Unidos. Estudios y debates sobre América Latina*, 18, (2020), pp. 44-64.

Cecil B. DeMille (1881-1959) es el único director de las películas seleccionadas que escogió minuciosamente todos los elementos bíblicos que pudo para usarlos en su beneficio con unas pretensiones pedagógicas⁵⁵. Su padre fue un empresario episcopaliano y su madre fue una judía alemana que había emigrado en su adolescencia al Nuevo Mundo. DeMille, con diecisiete años quiso alistarse en el ejército durante la Guerra hispano-americana que tuvo lugar en 1898, pero no pudo porque no contaba con la mayoría de edad. Creció en el seno de una familia fundamentalmente conservadora y jamás ocultó su afiliación al Partido Republicano, ni su afinidad hacia el ideólogo de la Caza de Brujas.

Con sus largometrajes, *Sansón y Dalila* de 1949 y *Los diez mandamientos* de 1956⁵⁶ difundió sinuosamente el israelismo británico porque Sansón procedía de la tribu de los danitas y Moisés de la de los levitas. Estas eran dos de las diez tribus perdidas. Estos filmes, además, sirvieron para demostrar al senador McCarthy que había una parte de Hollywood que era fiel a su causa⁵⁷. Esto, en parte, le protegió porque los primeros objetivos en los que se centraron las políticas anticomunistas fueron los artistas progresistas que desafiaron a los conservadores con un estilo de vida que combinaba el socialismo con la liberalización sexual. El senador no dudó en alertar a la población del "Terror Lila" o *Lavender Scare* que era la creencia de que la homosexualidad reemplazaría a la familia tradicional.

Sansón y Dalila proyecta la historia de Sansón, un pastor que tiene una fuerza sobrehumana por mandato divino (Fig. 5). Perteneciente a la tribu de Dan, el protagonista se enfrenta a los filisteos, la potencia que oprime a su pueblo. Los danitas, desde esta corriente fundamentalista, comparten con los anglosajones la vida comunal, agrícola y de pastoreo y tendrían conocimientos navales gracias a los cuales podrían haber surcado el Mar Caspio, el Canal de la Mancha y habrían llegado a América⁵⁸.

En el caso de *Los diez mandamientos* se narra la trayectoria biográfica de Moisés y, aunque se centra en su conversión al monoteísmo, DeMille nos ofrece información relevante sobre el Egipto faraónico con la simbología de los tocados que portaba el faraón. En primer lugar, el klaf que, aunque estaba presente en la indumentaria egipcia desde hacía siglos porque estaba rela-

55 MENDES, Elsa Maria Carneiro, *A cruz, o gládio e a espada: representações da História no cinema de Cecil B. DeMille*, Coimbra, Coimbra University Press, 2015, p. 254.

56 Alejandro Crespo Jusdado analizó esta cinta, pero no concedió importancia al israelismo británico aunque tuvo en cuenta la simbología de la Revolución de Independencia Americana; CRESPO JUSDADO, Alejandro, *El cine y la industria de Hollywood...*, pp. 387-389.

57 DEMILLE PRESLEY, Cecilia y VIERA, Mark A., *The art of the Hollywood epic*, Philadelphia, Philadelphia Press, 2014, p. 332

58 HINE, Edward, *The British Nation...*, p. 38.



Fig. 4. *Hedy Lamarr y Victor Mature en Sansón y Dalila*. 1949. Paramount Pictures. Wikipedia

cionado con la muerte, se generalizó al uso cotidiano en el Imperio Nuevo pues encarnaba la divinidad del faraón. En segundo lugar, la doble corona o *sejemty* que representaba la unión del Alto y Bajo egipcio y era de color blanco y rojo. Finalmente, la corona de guerra, con tonalidades azules, que era la que portaba Ramsés cuando quiso dar muerte a los israelitas⁵⁹. Moisés era levita, pero los integrantes de esa tribu no poseían ningún terruño concreto. Así, muchos de ellos se asociaron con otras tribus⁶⁰.

En lo que respecta al resto de películas, no se nombra a ninguna tribu de Israel en específico porque, a excepción de estas dos, en el resto el reino de Israel estaba unificado, pero todas ellas emiten un mensaje claro y conciso: el cristianismo es la única religión que puede derrotar al enemigo, ya sea el comunismo, ya sea otra religión. En *David y Betsabé* se rechazaban a los dioses locales como Dagón o se presentaban como deidades falsas, como en el caso de Saba en *Salomón y la reina de Saba*, a figuras zoomorfas, o en el de *Los diez mandamientos* con el becerro de oro⁶¹.

Es, además, ilustrativo que, en *Sinuhé, el egipcio*, Michael Curtiz hiciera hincapié convenientemente en la persecución de los seguidores de Atón porque nos parece similar a la persecución que llevaron a cabo los romanos contra los cristianos. Es incuestionable la martirología en la que se encuadra a los protagonistas de estos filmes que, indudablemente, son hombres. La dulcificación de los varones en contraposición a la demonización de algunas mujeres —sobre este aspecto entraremos en profundidad más adelante— explica la naturaleza patriarcal, no solo del angloisraelismo, sino también de la década en la que se produjeron estos filmes donde el rol de las mujeres era meramente reproductor.

59 DEMILLE PRESLEY, Cecilia y VIEIRA, Mark A., *The art of the...*, pp. 375-392.

60 HINE, Edward, *The British Nation...*, pp. 106-107.

61 MENDES, Elsa Maria Carneiro, *A cruz, o gládio e a espada...*, pp. 290-295.

Sansón, Moisés, David, Salomón, Sinuhé o Micah en *El hijo pródigo*, dirigida en 1955 por Richard Thorpe, comparten esa condición de víctimas, ya sea por la mala influencia femenina o por el vicio al que les conducen los que profesan otros credos o que no profesan ningún culto y tienen en común su adoración a Dios. El Dios verdadero, el Dios que los protege y los conduce a la victoria en las guerras. El Dios que, en definitiva, les perdona por los errores que hayan podido cometer por su carencia de fe y que, incluso, dada su benevolencia, hace que los paganos se conviertan, como fue el caso de Salomé o de la reina de Saba. Este fundamentalismo cristiano tiene una misión dual, expandirse bajo una fachada paternalista y caritativa y evitar el proceso de modernización. Para explicar esto, debemos concederle la importancia necesaria al nativismo.

3.2 *El nativismo*

El nativismo es la postura ideológica que ampara a los nacionales frente a los extranjeros. Fue una fuerza electoral determinante en el país desde la segunda mitad del siglo XIX porque constituyó el pilar principal del Partido Nativo Americano (PNA), que más tarde se rebautizó como Partido Americano (PA), y estuvo involucrado en la persecución de inmigrantes que no eran cristianos⁶².

Antes de la Guerra Fría, se habían producido linchamientos contra la comunidad negra y se habían promovido ataques que afectaban a las minorías étnico-religiosas, pero en los años cincuenta se quiso limpiar esa imagen y pronto se adoptó un lenguaje nativista que justificaba la guerra siempre y cuando se hiciera en nombre de Dios y contra el comunismo ateo. Desde 1945 hasta 1949 la administración estadounidense ostentó el monopolio de la producción de armas nucleares y de 1951 en adelante la industria armamentística se convirtió en el motor económico del país. La lucha contra el comunismo no se limitó a lo que representaba la URSS, sino que también se extrapoló a otros conflictos en distintas partes del orbe. En algunos casos lo hizo de forma directa como su intervención en la Guerra de Corea (1950-1955) y en la Guerra de Vietnam (1955-1975), y en otros, la administración desplegó una estrategia indirecta, fundamentalmente, en Iberoamérica para derrotar a los insurgentes comunistas que habían tomado el ejemplo de la Cuba de Fidel Castro⁶³.

En esos años, muchos países del Tercer Mundo, motivados por un espíritu de emancipación que había transmitido la URSS, se rebelaron contra

62 MUDDE, Cas, *The Far Right in America*, New York, Routledge, 2017, pp. 4-5.

63 BOGGS, Carl y POLLARD, Tom, *The Hollywood war machine: U.S Militarism and Popular Culture*, New York, Routledge, 2016, pp. 24-44.

sus respectivas metrópolis y se sucedieron diversas guerras coloniales que precipitaron, con los posteriores procesos de descolonización, el desmembramiento del Imperio belga, del británico, del galo y del portugués, pero el papel de Estados Unidos se tornó clave, no solo porque abasteció militarmente a los países europeos que estaban fuera de la órbita soviética, sino también porque confeccionó una política exterior intervencionista que sentó las bases de la “guerra buena”.

Las películas que hemos examinado proyectan el nativismo para hacer una relectura negativa de la inmigración, ya sea para presentarnos a los migrantes como portadores del paganismo o de otros cultos, ya sea para invadirlos. Convenientemente, las potencias opresoras a ojos de los estadounidenses, los egipcios y los pueblos contrarios a Israel, siempre tenían unas pretensiones imperialistas. En *Los diez mandamientos* y en *Sinuhé*, el egipcio aparece la figura de los guerreros sherden que formarían parte de los llamados pueblos del mar.

Estos, que provenían de Oriente Próximo, pudieron estar involucrados en la caída de la civilización micénica y del Imperio hitita en el siglo XIII a.C. Sus actividades de rapiña los llevaron al delta del Nilo y pasaron a formar parte del ejército del faraón, Ramsés II, por quien lucharon en la batalla de Kadesh⁶⁴. En ese sentido, sería acertada la puesta en escena de DeMille, pero en el caso del film de Michael Curtiz esta aparición carece de sentido porque el faraón de esta era Akenatón que vivió cien años antes de ese contacto con los pueblos del mar.

A pesar de esta inexactitud histórica, nos hemos percatado de que el mensaje que se distribuye es simple: Egipto tenía unas costumbres y unos ritos que se alejaban del de los israelitas, pero lo más importante es que tenía en cuenta factores extranjerizantes, en este caso, los guerreros sherden, pero también se mostró proclive a estrechar lazos con otros pueblos. El mestizaje y el paganismo, desde esta cosmovisión, promovieron el declive de la civilización egipcia. Los sherden, además, eran conocidos también con el nombre de filisteos y entraron en conflicto con el Reino de Israel⁶⁵, algo que se reflejó en *Salomón y la reina de Saba*.

El nativismo, por su parte, está vinculado con el comunitarismo que desempeña un papel clave dentro del anglo-israelismo porque es, precisamente el localismo, el elemento que vertebra la vida de los ciudadanos. Esta visión tan inherente de los regímenes teocéntricos, en el caso de Estados Unidos, ahonda sus raíces en la Revolución de Independencia. Samuel Cornell

64 SANMARTÍN, Joaquín y SERRANO, José Miguel, *Historia antigua del Próximo Oriente: Mesopotamia y Egipto*, Madrid, AKAL, 1998, pp. 142-158.

65 SANMARTÍN, Joaquín y SERRANO, José Miguel, *Historia antigua...*, p. 156.

sostuvo que los colonos americanos, motivados por Dios, se rebelaron contra la metrópoli porque quería controlar la emisión de armas para limitar su uso y porque sus actividades políticas estaban supeditadas al centralismo británico. El comunitarismo aboga a favor de un sistema descentralizado para que sea, precisamente, la comunidad la que vele por los intereses del municipio, en lugar de un órgano supraestatal⁶⁶.

Este planteamiento descentralizado entronca con la cultura de las armas y, por ende, con los republicanos radicales y con los confederados. Además, durante los años de la Reconstrucción surgieron unas fuerzas milicianas que recibieron el nombre de vigilantes o *Minutman* que asaltaron a la población que no era cristiana ni caucásica⁶⁷. Este icono rural no tardó en romantizarse por lo que se asoció con el orden, la paz y la democracia, cuando, realmente, no eran más que una muestra fidedigna de la corrupción del sistema. El comunitarismo, en estas películas, es el espejo de las tribus de Israel y la organización por la que se rige el Reino de Israel porque también implica la animadversión hacia la modernización y los consecuentes cambios que esta conlleva: el laicismo, el auge de la democracia social y la emancipación femenina. Estas características suponen una alteración en los valores tradicionales y, por tanto, era lícito comenzar una “guerra buena” con propaganda o con violencia.

El comunitarismo, netamente patriarcal, servía para frenar el proceso modernizador y, en especial, la emancipación de las mujeres porque la crisis de identidad que había en el país tras el inicio de la Guerra Fría se materializó también en una quiebra de la masculinidad. Por eso el cine de los años cuarenta había diseñado un enemigo que explicaba las desdichas de los hombres, es decir, la *femme fatale*.

3.3 *La femme fatale*.

Fernando Wulff Alonso apuntó en 1996 que los personajes bíblicos femeninos de alguna de estas cintas eran resignificados con atributos que las demonizaban, pero no hizo hincapié en ello⁶⁸.

Betsabé, la reina de Saba o Nefer son algunas figuras que, a nuestro entendimiento, simbolizan los rasgos de la *femme fatale* o mujer fatal que fue un estereotipo que se popularizó en el cine negro de los años cuarenta —aunque con más que notables antecedentes en los años veinte y treinta que no han

66 CORNELL, Samuel, *A well-regulated militia: the founding fathers and the origins of gun control in America*, Oxford, Oxford University Press, 2006, pp. 12-30.

67 CHIP, Berlet y LYONS, Matthew N., *Right-Wing Populism in America...*, p. 26.

68 WULFF ALONSO, Fernando, “Notas a propósito...”, pp. 49-62.

sido lo suficientemente estudiados en su conjunto — para expresar que era ese tipo de mujer la que causaba las desgracias al hombre a través de manipulación y de seducción. Este icono tuvo sentido en una época en la que las mujeres empoderadas, con motivo de la segunda posguerra mundial, aspiraban a ser más que simples amas de casas o “Ángeles del Hogar” que se desviaban de su función meramente reproductora. Esto sentó las bases de una fragilidad masculina que veía en peligro la desviación del orden tradicional.

El “Ángel del Hogar” fue un arquetipo victoriano que se configuró en torno a la ama de casa perfecta que debía dedicar su vida al cuidado de la progenie y de los ancianos. Este modelo, que se implantó en las colonias, sigue perviviendo en el imaginario social del país y está supeditado al comunitarismo y al mundo pre-moderno. La modernización trajo consigo la democracia, el capitalismo, el comunismo e, inevitablemente, el desarrollo de los núcleos urbanos. También la emancipación femenina.

Esto, que distaba mucho del puritanismo estadounidense, se plasmó en el cine y pronto la mujer fatal, es decir, la mujer moderna fue demonizada y se presentó con un apetito sexual insaciable sin precedente y como una estrategia que desplegaba sus artes manipulativas para desviar al héroe de su objetivo. Este perfil se contrapuso al de la mujer local que era el “Ángel del Hogar” que velaba por su familia y que siempre proporcionaba sustento moral al protagonista de las películas. Durante la Guerra Fría muchas mujeres adoptaron un discurso anticomunista porque habían percibido que el comunismo era sinónimo de igualdad y se organizaron en células que denunciaban los efectos de la modernización y de la democracia⁶⁹.

La *femme fatale* está arraigada en la cultura occidental desde los años cuarenta, pero tuvo su génesis en Oriente, tal y como puntualizó Pam Keesey al reflejar que el arte recurría a la mitología del Antiguo y del Nuevo Testamento para demonizar a las mujeres. Esto no es patrimonio exclusivo del monoteísmo, pues en el politeísmo se hallan ejemplos como con la diosa Ishtar, así como también en el folclore. Ya en el Medievo, se presentó una alternativa a este constructo social con la Buena Doncella que, a partir del siglo XIX, sería reconfigurada como el “Ángel del Hogar”⁷⁰.

Hay un alimento que se relaciona con el orientalismo y es la uva⁷¹. Esa fruta simboliza la abundancia, la fertilidad y el deseo. No es casual que Dalila, la reina de Saba y Nefer las ingirieran enfrente de los héroes bíblicos a los que querían torturar y desviar de su misión proselitista. Estos eran Sansón,

69 BOCHICCHIO, Ana-Laura, “Maternidad republicana...”, pp. 50-60.

70 KEESEY, Pam, *Vamps: An Illustrated History of the Femme Fatale*, New Jersey, Cleiss Press, 1997, pp. 86-95.

71 WULFF ALONSO, Fernando, “Notas a propósito...”, pp. 55-58.

Salomón y Sinuhé. Vemos, por tanto, una similitud con la manzana, la fruta prohibida, que degustó Eva y que provocó que Dios la expulsara del Paraíso junto a Adán.

En estas historias se percibe un discurso nativista pues precisamente estas mujeres fatales son extranjeras, por lo que representaban una amenaza dual: de un lado, la quiebra de los valores locales, pues las mujeres comprensivas y buenas esposas son las que viven en el mundo rural como Séfora en *Los diez mandamientos* o Miriam en *Sansón y Dalila*; del otro, la filtración de migrantes que portan el vicio, la corrupción y otros valores. En definitiva, dos rasgos que son negativos.

Dicho esto, estimamos oportuno señalar un aspecto que nos ha llamado particularmente la atención y que demuestra, tal y como presentamos en las primeras páginas, que el cine mostraba las problemáticas del momento pues, tanto en *Sansón y Dalila* como en *David y Betsabé* aparecen esclavas negras con una indumentaria similar a la que portaba el personaje de Mammy (Hattie McDaniel) en *Lo que el viento se llevó*, dirigida por Víctor Fleming y por los no acreditados George Cukor y Sam Wood en 1939.

Por el contrario, en la producción de King Vidor de 1959 sobre el rey Salomón, el personaje de la reina de Saba, a pesar de que ese territorio se debería emplazar probablemente en lo que hoy conocemos como Yemen o bien en Somalia, está interpretado por la actriz italiana Gina Lollobrigida, de rasgos caucásicos y totalmente desprovista de ninguno de los que se supone que debería tener quien haya nacido en esa parte del mundo. Es evidente que, desde esta cosmovisión, los ciudadanos negros deberían estar supeditados a los ciudadanos blancos.

4. CONCLUSIONES

La finalidad de este artículo ha sido reflejar la realidad social estadounidense en el cine hollywoodiense durante los primeros años de la Guerra Fría. Hemos apuntado que, aunque el anticomunismo fuera uno de los vértices sobre los que se confeccionó un programa ideológico que se transmitió a través de los productos cinematográficos con un afán adoctrinador, no fue el único. Al margen de otras producciones fílmicas que auguraban una supuesta invasión soviética, estas cintas bíblicas reforzaron sinuosamente un mensaje providencialista basado en el israelismo británico, en el nativismo y en el comunitarismo. Estos componentes fueron determinantes para exaltar una narrativa capitalista, antidemocrática y netamente tradicionalista que estaba enraizada en la Guerra de Independencia Americana y que miraba con desconfianza a la modernización y a lo que este proceso implicaba.

Al margen de la animadversión que existe dentro de una parte sustancial del academicismo hispano-parlante, los estudios culturales nos ofrecen un enfoque novedoso a través de la cultura popular para comprender la problemática del momento en el que se filmaron estas películas. Esto no ocurre, sin embargo, en el mundo anglosajón, pionero en estas investigaciones desde 1964 cuando Richard Hoggard impulsó la creación del Centre for Contemporary Cultural Studies (CCCS) en la Universidad de Birmingham.

5. FICHAS TÉCNICAS DE LAS PELÍCULAS COMENTADAS⁷²

Sansón y Dalila (Samson and Delilah, 1949), 131 minutos.

Dirección: Cecil B. DeMille.

Fotografía: George Barnes.

Guion: Jesse Lasky Jr., Fredric M. Frank.

Intérpretes: Hedy Lamarr, Victor Mature, George Sanders, Angela Lansbury, Henry Wilcoxon, Olive Deering y Fay Holden.

Música: Victor Young

Productora: Paramount Pictures.

David y Betsabé (David and Bathsheba, 1951), 111 minutos.

Dirección: Henry King.

Fotografía: Leon Shamroy.

Guion: Philip Dunne.

Intérpretes: Gregory Peck, Susan Hayward, Raymond Massey, Kieron Moore, James Robertson Justice, Jayne Meadows, John Sutton y Dennis Hoey.

Música: Alfred Newman.

Productora: 20th Century Fox.

Sinuhé, el egipcio (The Egyptian, 1954), 141 minutos.

Dirección: Michael Curtiz.

Fotografía: Leon Shamroy.

Guion: Philip Dunne, Casey Robinson.

Intérpretes: Jean Simmons, Victor Mature, Edmund Purdom, Gene Tierney, Peter Ustinov, Bella Darvi, Michael Wilding, John Carradine, Judith Evelyn y Henry Daniell.

Música: Bernard Herrmann y Alfred Newman.

Productora: 20th Century Fox.

⁷² Hacemos constar únicamente las películas que hemos comentado y que guardan relación con la temática de este artículo y no las que tan solo hemos mencionado sin más. Del mismo modo, hemos optado por fichas reducidas que ofrecen la información básica de cada película a fin de no sobre-dimensionar la extensión de este apartado.

El hijo pródigo (*The Prodigal*, 1955), 112 minutos.

Dirección: Richard Thorpe.

Fotografía: Joseph Ruttenberg.

Guion: Joseph Breen, Samuel James Larsen, Maurice Zimm.

Intérpretes: Lana Turner, Edmund Purdom, Louis Calhern, Audrey Dalton, James Mitchell, Neville Brand, Walter Hampden, Taina Elg, Francis L. Sullivan y Joseph Wiseman.

Música: Bronislau Kaper.

Productora: Metro-Goldwyn-Mayer (MGM)

Tierra de faraones (*Land of the Pharaohs*, 1955), 105 minutos.

Dirección: Howard Hawks.

Fotografía: Lee Garmes y Russell Harlan.

Guion: William Faulkner, Harry Kurnitz, Harold Jack Bloom.

Intérpretes: Jack Hawkins, Joan Collins, Dewey Martin, Alex Minotis, Kerima, James Robertson Justice, Luisella Boni, Sydney Chaplin, James Hayter y Piero Giagnoni.

Música: Dimitri Tiomkin.

Productora: Warner Bros.

Los diez mandamientos (*The Ten Commandments*, 1956), 219 minutos.

Dirección: Cecil B. DeMille.

Fotografía: Loyal Griggs.

Guion: Æneas MacKenzie, Jesse Lasky Jr., Jack Gariss y Fredric M. Frank.

Intérpretes: Charlton Heston, Yul Brynner, Anne Baxter, Edward G. Robinson, Yvonne De Carlo, Debra Paget, John Derek, sir Cedric Hardwicke, Nina Foch, Judith Anderson y Vincent Price.

Música: Elmer Bernstein.

Productora: Paramount Pictures.

Salomón y la reina de Saba (*Solomon and Sheba*, 1959), 139 minutos.

Dirección: King Vidor.

Fotografía: Freddie Young.

Guion: Anthony Veiller, Paul Dudley y George Bruce.

Intérpretes: Yul Brynner, Gina Lollobrigida, George Sanders, Marisa Pavan, José Nieto, David Farrar, John Crawford, Jean Anderson, Alejandro Rey, Finlay Currie y Harry Andrews.

Música: Mario Nascimbene y Malcolm Arnold.

Productora: Edward Small Productions.

BIBLIOGRAFÍA

AJA SÁNCHEZ, José Ramón, *Aguas mágicas. El Nilo en la memoria y la religiosidad del Mundo Antiguo*, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia y Universidad de Cantabria, 2015.

- ALBERICH, Enric, *Películas clave del cine histórico*, Barcelona, Ediciones Robinbook, 2009, [consulta: 17 de junio de 2022], disponible: <https://books.google.es/books?id=2D4m6MITG8EC>.
- ALONSO, Jorge; MASTACHE, Enrique A. y ALONSO, Juan J., *El antiguo Egipto en el cine*, Madrid, T&B Editores, 2010.
- ALLEN, John Harden, *Judah's sceptre and Joseph's birthright*, Boston Mass, A. A. Beauchamp, 1917; disponible: <https://archive.org/details/judahssceptrejos00alle/page/n7/mode/2up>.
- BARRIO BARRIO, Juan Antonio, "La Edad Media en el cine de Estados Unidos", *Imago temporis. Medium Aevum*, 2 (2008), pp. 426-452, [consulta: 17 de junio de 2022], disponible: <https://raco.cat/index.php/ImagoTemporis/article/view/216352/288538>.
- BENNETT, David H, *The party of fear: The American Far-Right from Nativism to Militia Movement*, New York, Vintage Books, 1995.
- BOCHICCHIO, Ana-Laura, "Christian Identity y el paradigma teo-político de Wesley Swift en el contexto de la formación del cristianismo antisemita estadounidense", *Forum. Revista del Departamento de Ciencia Política*, 21 (2021), pp. 98-121, [consulta: 05 de mayo de 2022], disponible: <https://revistas.unal.edu.co/index.php/forum/article/view/90334>.
- BOCHICCHIO, Ana-Laura, "Maternidad republican durante la Guerra Fría en Estados Unidos: amas de casa, anticomunismo y racismo", *Huellas de Estados Unidos. Estudios y debates sobre América Latina*, 18 (2020), pp. 44-64, [consulta: 05 de mayo de 2022], disponible: http://www.huellasdeeu.com/ediciones/edicion18/02_Ana_Laura_Bochicchio_pp.44-64.pdf.
- BOGGS, Carl y POLLARD, Tom, *The Hollywood war machine: U.S Militarism and Popular Culture*, New York, Routledge, 2016.
- CAMARERO GÓMEZ, Gloria, "Reflexiones entorno al patrimonio cinematográfico en España y su protección", *Teatro: Revista de Estudios Culturales. A Journal of Cultural Studies*, 25 (2012), pp. 1-17, [consulta: 17 de junio de 2022], disponible: <https://digitalcommons.conncoll.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1301&context=teatro>.
- CAPARRÓS LERA, José María, "Enseñar la historia contemporánea a través del cine de ficción", *Quaderns de cine*, 1 (2007), pp. 25-35, [consulta: 17 de junio de 2022], disponible: http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/11372/1/Quaderns_Cine_N1_04.pdf.
- CASAS, Quim, *Howard Hawks. La comedia de la vida*, Barcelona, Dirigido por, 1998.
- CIOMPI, Valeria, "La gestión cultural del patrimonio cinematográfico", *Revista valenciana d'estudis autonòmics*, 20 (1997), pp. 23-38.
- CHIP, Berlet y LYONS, Matthew N., *Right-Wing Populism in America: Too Close for Comfort*, New York, The Guilford Press, 2000.
- CORNELL, Samuel, *A well-regulated militia: the founding fathers and the origins of gun control in America*, Oxford, Oxford University Press, 2006.
- CRESPO JUSDADO, Alejandro, *El cine y la industria de Hollywood durante la Guerra Fría 1946-1969*, Universidad Autónoma de Madrid, Tesis doctoral, 2009; disponible: <https://repositorio.uam.es/handle/10486/2672>.

- DEMILLE PRESLEY, Cecilia y VIEIRA, Mark A., *The art of the Hollywood epic*, Philadelphia, Philadelphia Press, 2014.
- DOSIL, Álvaro, "Pedagogía fílmica: educar con el patrimonio cinematográfico", en TOURINÁN LÓPEZ, José Manuel y OLVEIRA OLVEIRA, María Esther (eds.), *Pedagogía mesoaxiológica y construcción de ámbitos de educación. La función de educar (Ripeme-2021)*, Red Iberoamericana de Pedagogía, 2021, pp. 407-414.
- FATÁS CABEZA, Guillermo, "Espartaco, de S. Kubrick", en UROZ, José (ed.), *Historia y cine*, Alicante, Universidad de Alicante, 1999, pp. 63-78.
- FERRO, Marc, *Cine e historia*, Barcelona, Gustavo Gili, 1980.
- GARNIER, John, *Israel in Britain. A brief statement of the evidences in proof of the Israelitish origin of the British race*, London, Robert Bank & Son, 1890; disponible: <https://archive.org/details/israelinbritainb00garn/page/n1/mode/2up>.
- HINE, Edward, *The British Nation Identified with Lost Israel*, London, Robert Bank and Sons, 1902.
- ISENBERG, Nancy, *White trash. The 400-Year Untold History of Class in America*, Atlantic Book, 2017.
- JERVIS, Robert, "The impact of the Korean War on the Cold War", *The Journal of Conflict Resolution*, (24) 4 (1980), pp. 563-592, [consulta: 11 de junio de 2022], disponible: <https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/002200278002400401>.
- KEESEY, Pam, *Vamps: An Illustrated History of the Femme Fatale*, New Jersey, Cleiss Press, 1997, pp. 15-35.
- LLAGOSTERA CUENCA, Esteban, *El Egipto faraónico en la historia del cine. Todas las películas sobre el Antiguo Egipto producidas en el mundo hasta nuestros días*, Madrid, Visión, 2012.
- MENDES, Elsa Maria Carneiro, *A cruz, o gládio e a espada: representações da História no cinema de Cecil B. DeMille*, Coimbra, Coimbra University Press, 2015.
- MÉRIDA SAN ROMÁN, Pablo, *Michael Curtiz*, Madrid, Cátedra, 1996.
- MONTERDE, José Enrique; SELVA MASOLIVER, Marta y SOLÀ ARGUIMBAU, Anna, *La representación cinematográfica de la historia*, Madrid, Akal, 2001.
- MUDDE, Cas, *Populist radical right parties in Europe*, Cambridge, University Press, 2007.
- MUDDE, Cas, *The Far Right in America*, New York, Routledge, 2017.
- PLATTNER, Marc F., "Illiberal democracy and the struggle on the right," *Journal of Democracy*, 30 (2019), pp. 5-19, [consulta: 11 de junio de 2022], disponible: <https://www.journalofdemocracy.org/articles/illiberal-democracy-and-the-struggle-on-the-right/>.
- ROSENSTONE, Robert A., *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*, Barcelona, Ariel, 1997.
- ROSENSTONE, Robert A., *La Historia en el cine*, Madrid, Rialp, 2014.
- RUIZ, Luis Enrique, *Obras maestras del cine mudo. Época dorada (1918-1930)*, Bilbao, Mensajero, 1997.
- SANMARTÍN, Joaquín y SERRANO, José Miguel, *Historia antigua del Próximo Oriente: Mesopotamia y Egipto*, Madrid, AKAL, 1998.
- SMITH, Craig B., *Guiza. Cómo se construyó la gran pirámide*, Barcelona, Crítica, 2007.
- SOLOMON, Jon, *The Ancient World in the cinema*, New Haven y Londres, Yale Uni-

- versity Press, 2001.
- VERCOUTTER, Jean, "Egipto hasta finales del Imperio Nuevo", en LÉVÊQUE, Pierre (dir.), *Las primeras civilizaciones. De los despotismos orientales a la ciudad griega*, Madrid, Akal, 2013, pp. 59-182.
- VON TUNZELMANN, Alex, *La loca, loca, loca historia del mundo según el cine*, Madrid, T&B Editores, 2016.
- WALTARI, Mika, *Sinuhé, el egipcio*, Barcelona, Debolsillo, 2005.
- WILSON, John, *Lectures on our Israelitish origin*, London, James Nisbet and company, 1876; disponible: <https://archive.org/details/lecturesonourisr00wilsuoft/page/n7/mode/2up>.
- WULFF ALONSO, Fernando, "Notas a propósito del Próximo Oriente Antiguo y Egipto en el cine", *SCOPE. Estudios de imagen*, 1 (1996), pp. 49-62, [consulta: 17 de junio de 2022], disponible: https://www.researchgate.net/publication/281448216_Notas_a_proposito_del_Proximo_Oriente_Antiguoy_Egipto_en_el_cine.

El libro de Horas del Colegio del Patriarca (Valencia), ¿un regalo de Felipe el Hermoso a Juan Alonso Pérez de Guzmán?

The Book of Hours from the Royal College-Seminary of Corpus Christi (Valencia): a gift from Philip the Fair to Juan Alonso Pérez de Guzmán?

Cruz María MARTÍNEZ MARÍN

Universidad de Cantabria

Facultad de Filosofía y Letras. Edificio Interfacultativo. Departamento de Historia Moderna y contemporánea. Avda. de los Castros, 52. 39005 - Santander

cruzmaria.martinez@unican.es

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5608-7625>

Fecha de envío: 2/09/2022. Aceptado: 3/10/2022

Referencia: *Santander. Estudios de Patrimonio*, 5 (2022), pp. 325-352.

DOI: <https://doi.org/10.22429/Euc2022.sep.05.13>

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

Este trabajo se enmarca en el Proyecto de investigación I+D del Ministerio de Economía, Industria y Competitividad HAR2016-77254-P



Resumen: Este artículo estudia el *Libro de Horas de Felipe el Hermoso* del Real Colegio-Seminario del Corpus Christi de Valencia, con la intención de señalar sus posibles comitentes y destinatarios. Apuntando a los escudos de armas que contiene, podemos considerar que este manuscrito flamenco estuvo entre las posesiones de Juan Alonso Pérez de Guzmán, III duque de Medina Sidonia, llegando a manos del conde-duque de Olivares por herencia familiar. Posteriormente tratamos de estimar si el libro entró en su posesión por adquisición o regalo, proponiendo a Felipe el Hermoso como comitente y a Luis XII de Francia como su primer destinatario.

Palabras clave: Libro de horas; arte flamenco; miniaturas; Felipe el Hermoso; Guzmán; Luis XII; Brujas; Gante; Alexander Bening; Simon Bening; Gerard Horenbout; regalo.

Abstract: This article studies the *Book of Hours of Philip the Fair* from the Royal College-Seminary of Corpus Christi in Valencia, with the aim of pointing out its possible clients and recipients. In view of the coats of arms that it contains, it can be considered that this Flemish manuscript was among the possessions of Juan Alonso Pérez de Guzmán, III Duke of Medina Sidonia, reaching the properties of the Count-Duke of Olivares by family inheritance. Subsequently, the question of whether the book entered the duke's possession by acquisition or by donation is addressed, proposing Philip the Fair as its patron and Louis XII of France as its first intended owner.

Keywords: Book of hours; Flemish art; miniatures; Philip the Fair; Guzman; Louis XII; Bruges; Ghent; Alexander Bening; Simon Bening; Gerard Horenbout; gift.



Fig. 1 izq. Escudo del conde-duque de Olivares. *Libro de Horas de Felipe el Hermoso*, primera página. H. 1630. Facsímil Millennium World Codex, 2002. Valencia

Fig. 2 der. *Epítome de las historias de la gran casa de Guzman*. Juan Alfonso Martínez Sánchez Calderón. 1638. © Biblioteca Nacional de España, Mss/2256

1. INTRODUCCIÓN

El objeto de estudio de este artículo es un libro de horas flamenco de la primera década del siglo XVI, llamado *Libro de horas de Felipe el Hermoso*, conservado en el Real Colegio-Seminario del Corpus Christi de Valencia, también llamado del Patriarca. Este ejemplar, miniado y dorado, se publicó en edición facsímil en el año 2002, acompañado de un estudio de Amadeo Serra Desfilis y la republicación de otro de Felipe Garín Ortiz de Taranco, escrito originalmente en 1951. Aparte de en estos trabajos, el libro solo ha sido tratado en publicaciones relacionadas con sus curiosas miniaturas de juegos de niños¹. Así mismo se le dedica una ficha en el catálogo de una exposición que tuvo lugar en Bruselas en 1964 y algunas páginas en las actas

1 WILLEMSSEN, Annemarieke, *Kinder delijt. Middeleeuws speelgoed in de Nederlanden*, Nimega, Nijmegen University Press, 1998.



Fig. 3. *Libro de Horas de Felipe el Hermoso*, detalle del escudo de los Pérez de Guzmán. 1505. Facsímil Millennium World Codex, 2002. Valencia

de un congreso realizado en la misma ciudad belga, del 5 al 9 de noviembre de 2002².

El libro de horas contiene una fecha, “1505”, que, junto a la leyenda que acompaña al escudo de la primera página, “Philippi IV Munificentia”, hizo que se atribuyera a Felipe el Hermoso (1478-1506), debido a su numeración ordinal dinástica en el ducado de Borgoña (Fig. 1). Más tarde, se evidenció que este Felipe había de ser Felipe IV de España (1605-1665), identificando las armas como las de Gaspar de Guzmán, conde-duque de Olivares. Por este motivo algunos autores pasaron a considerar que el libro de horas hubo de ser un regalo de este rey español a su valido³. Sin embargo, no por la le-

2 LÓPEZ DE TORO, José, *Miniatures espagnoles et flamandes dans les collections d'Espagne*, Bruselas, Bibliothèque royale de Belgique y Lessing J. Rosenwald Reference Collection, 1964, p. 68; DEKEYZER, Brigitte y VAN DER STOCK, Jan, *Manuscripts in Transition. Recycling Manuscripts, Texts and Images*, Lovaina, Peeters, 2005, pp. 420, 423, 425, 428-429.

3 Así lo considera Garín Ortíz de Taranco, pese a que más tarde admite que “Philippi IV munificentia” circunda su escudo en grabados y tapices, considerando que es “el lema y ‘leit motiv’ del mejor período de gobierno y privanza del Conde-Duque”. Este error de atribución a un regalo de Felipe IV es repetido por autores posteriores; GARÍN ORTIZ DE TARANCO, Felipe María, *Un libro de Horas del Conde-Duque de Olivares. Estudio del códice brujense del Real Colegio del Corpus Christi, en Valencia, y de la ilustración europea de su tiempo*, Valencia, Servi-



Fig. 4. *Libro de Horas de Felipe el Hermoso*, página iluminada. 1505. Facsímil Millennium World Codex, 2002. Valencia

yenda hemos de pensar que lo regaló Felipe IV, ya que este lema está integrado en las armas de Gaspar de Guzmán, al menos desde 1632 cuando el 9 de enero de este año el rey le concedió facultad para poder vincular los libros y papeles que tenía por bienes libres⁴. Los elementos del escudo del conde-duque (Fig. 2) han quedado registrados en fuentes documentales⁵, y, además,

cio de Estudios Artísticos, Institución Alfonso el Magnánimo, 1951, pp. 61-62; GONZALO SÁNCHEZ-MOLERO, José Luis, *Regia bibliotheca: el libro en la corte española de Carlos V*, Vol. I, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 2005, p. 367.

4 MARTÍNEZ SÁNCHEZ CALDERÓN, Juan Alfonso, *Epítome de las historias de la gran casa de Guzman*, [manuscrito], Biblioteca Nacional de España, Mss/2258, f. 703v.

5 "Tomaré del para la curiosidad, la explicación de unas letras, que en la orla de su escudo es de pocos sabida su inteligencia. Expressa el testamento [del conde-duque], que debe cerrarlo un Coronel, y encima un letrero, que diga: *Philippi IV munificencia*, y más 5 letras iniciales D. G. T. C. O. que significan: *Dominus Gaspar Tertius Comes Olivares*, y debajo otras tres F. E. I. para denotar *fortuna etiam invidente*, y alrededor del escudo 17 letras A. C. G. D. D. M. [M.] I. C. I. P. G. L. cuya significación quiso fuese: *Audidit, Comitatus, Grandatum, Ducatum, Ducatum, Marchionatum, [Marchionatum], Arcis, Hispalensis perpetuum praefecturam, Magnam Indiarum Cancellariam, tum primam Gutmanorum Lineam*. Darelas ahora en castellano [...]: *Don Gaspar, tercero Conde de Olivares, por la magnificencia de Filipo IV. emulandolo la mesma fortuna*. Y las letras de la orla: *Añadió al Condado, grandeza, Ducado* (en el de Olivares), *Ducado* (en el de S. Lucar la



Fig. 5. *Libro de Horas de Felipe el Hermoso, detalle de una oración oculta por la pintura. 1505. Facsímil Millennium World Codex, 2002. Valencia*

puede observarse en algunos de sus retratos⁶. El libro de horas contiene otros tres escudos que han pasado desapercibidos, al considerarse que eran el escudo simplificado del conde-duque de Olivares, cuando realmente son las armas de sus antepasados, los Guzmanes de Andalucía, como estudiaremos en el segundo punto de este artículo (Fig. 3).

Mayor, aunque este se dividió), *Marquesado* (en el de Heliche), [otro Marquesado], *la Alcaidía perpetua del Alcázar de Sevilla, la gran Cancellaría de las Indias, y la primera línea de los Guzmanes*". ORTIZ DE ZÚÑIGA, Diego, *Anales eclesiásticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla, metrópoli de la Andalucía*, Madrid, Imprenta Real, 1671, pp. 704-705. Entre corchetes hemos corregido la omisión de una letra M, referida a otro marquesado.

6 Por ejemplo, podemos verlo claramente en un retrato alegórico del conde-duque de Olivares que fue grabado por Paulus Pontius a partir de un dibujo preparado por Rubens que, a su vez, utilizó un retrato de Velázquez; disponible: <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/RP-P-OB-70.062>.



Fig. 6. *Libro de Horas de Felipe el Hermoso, Misa de San Gregorio*. 1505. Facsímil Millennium World Codex, 2002. Valencia

2. ANÁLISIS HISTÓRICO-ARTÍSTICO

Estilísticamente habríamos de situar este libro de horas en el entorno de los talleres de Gante-Brujas. El manuscrito contiene muchas orlas de flores e insectos *trompe-l'oeil* sobre fondo dorado, típicas de esta zona. En muchas otras se recurre a hojas de acanto, fáciles de encontrar en manuscritos flamencos (Fig. 4). Aparecen plateadas con fondos color dorado y doradas sobre fondo morado, ya sea enmarcando miniaturas o acompañando al texto, con fondo azul, verde, morado o rojo, que en alguna ocasión parecen estar ocultando oraciones que podrían haber sido descartadas al cambiar el destinatario del libro de horas (Fig. 5). En tan solo un ejemplo, pero notable, encontramos el uso de arquitectura gótica para enmarcar la imagen.

La similitud de las miniaturas con otros libros de horas contemporáneos nos sitúa en la primera mitad del siglo XVI, sabiendo la fecha concreta por la inscripción que aparece en el frontispicio y en uno de los folios miniados, "1505". Los Santos que se mencionan son populares en la Francia del Norte y los Países Bajos. Por ejemplo, aparece la festividad del obispo de Soissons,



Fig. 7. *Libro de Horas, uso de Tournai, Misa de San Gregorio.* 1501-1510. Abadía de San Andrés, Brujas (Bélgica). © KIK-IRPA, Brussels, cliché X050959

patrono de Flandes y del norte de Francia, y San Remigo, patrón de Reims. Al igual que los libros de horas de su época, presenta en su comienzo un calendario (fols. 3v-15), decorado con orlas florales en las páginas impares, y juegos infantiles en las pares. Le suceden las Horas de la Virgen (fols. 19-42). Es casi una anomalía que no presente una miniatura de la Anunciación al comienzo, ni ninguna imagen de la Virgen de gran tamaño, ya que sólo la vemos presente en el interior de algunas iniciales miniadas. Otros autores han señalado que posiblemente tuviese una Anunciación preparada que posteriormente fuese arrancada o no se llegase a incluir⁷. Como es habitual, le suceden los Salmos Penitenciales (fols. 43v-49v) con una miniatura del rey David que señala su comienzo; las letanías de los santos, con tan solo texto, y las Horas de la Cruz (fols. 72v.-83r) con una Misa de san Gregorio. Tras algunas oraciones se presentan unas Horas para cada día de la semana (fols. 86-99) donde aparecen las capitales miniadas y una serie de orlas. El manus-

⁷ DOCAMPO CAPILLA, Javier, "Libro de Horas del Colegio del Patriarca" en MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, Palma y FRANSEN, Bart (eds.), *Erasmus en España. La recepción del humanismo en el primer Renacimiento español*, Madrid, SEACEX, 2002, p. 342.



Fig. 8 izq. *Libro de Horas de Felipe el Hermoso, rey David*. 1505. Facsímil Millennium World Codex, 2002. Valencia

Fig. 9 der. *Libro de Horas, uso de Tournai, rey David*. 1501-1510. Abadía de San Andrés, Brujas (Bélgica). © KIK-IRPA, Brussels, cliché X050964

crita finaliza con una serie de Sufragios de los Santos con dos miniaturas destacables: san Cristóbal (fol. 144r) y san Luis de Toulouse con san Luis, rey de Francia (fol. 147v)⁸. Además, presenta un añadido, unas páginas en neerlandés, encabezadas por una oración a San Juan, de las cuales dos llegaron a nuestros días pegadas.

Felipe Garín, quien fue el primero en estudiar el manuscrito, lo consideró obra del taller del famoso Simón Bening (1483/1484-1561)⁹. Docampo por su parte considera, para empezar, que han de distinguirse al menos dos manos. A un artista más torpe atribuye las escenas del calendario y la Misa de San Gregorio (Fig. 6), mientras que la de mayor calidad sería la responsable de las pequeñas escenas de las Horas y tres de las miniaturas a página completa: el rey David, san Cristóbal y san Luis de Toulouse con san Luis de Francia. Esta segunda mano habría de ser el maestro de Jacobo IV de Escocia,

8 GONZALO SÁNCHEZ-MOLERO, José Luis, *Regia bibliotheca...*, p. 370.

9 GARÍN ORTIZ DE TARANCO, Felipe María, *Un libro de Horas del Conde-Duque...*, p. 70.

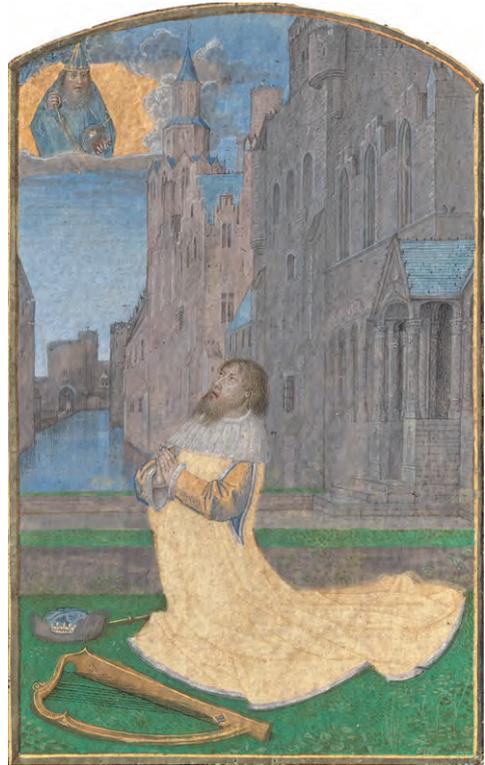


Fig. 10. *El rey David en penitencia*.
Maestro de las Miniaturas Houghton.
H. 1480. Ms. 117 (2018.78). Getty Mu-
seum, Londres

identificado con Gerard Horenbout (activo, 1467-h. 1540). En su atribución, Docampo se remite concretamente a la miniatura del rey David de las Horas Spinola (Malibú, The J. Paul Getty Museum, Ms. 83. Lud. IX, 18, fol. 166).

Sin embargo, aunque las Horas Spinola presentan una misa de San Gregorio y un rey David, encontramos modelos más semejantes en otro manuscrito (Fig. 7). La abadía benedictina de San Andrés, en Brujas, posee un libro de horas fechado en los últimos años del siglo XV y primeras décadas del XVI, de contenido muy similar al libro de horas del colegio del Patriarca. Al igual que éste, está escrito en latín y en parte en flamenco. Los marcos son muy parecidos, en ocasiones arquitectónicos o con flores e insectos sobre fondo dorado, aunque también presenta marcos con paisajes. El único estudio que hay sobre él no lo atribuye a ningún gran maestro, aunque lo sitúa en la diócesis de Tournai, y señala su producción en Gante. Debemos suponer que ambos manuscritos comparten autor en estas miniaturas, y posiblemente salieron del mismo taller. También posee un rey David muy parecido al de las Horas del Colegio del Patriarca (Figs. 8 y 9) que, a su vez, se asemeja a otro anterior, que muy probablemente sirvió de modelo a ambos. Se trata de una miniatura de la década de 1480 atribuida al maestro de las miniaturas de Houghton, conservada en el mismo lugar que el citado (Fig. 10).



Fig. 11 izq. *Libro de Horas de Felipe el Hermoso, San Cristóbal*. 1505. Facsímil Millennium World Codex, 2002. Valencia

Fig. 12 der. *San Cristóbal*. Alberto Durero. 1503-1504. Grabado sobre papel.
© Victoria & Albert Museum, Londres

Por su parte, la imagen de San Cristóbal del Libro de Horas del Colegio del Patriarca se asemeja a un grabado de Durero fechada en 1504, como ya señaló Docampo¹⁰, lo que incide aún más en la fecha de producción (Figs. 11 y 12).

Serra Desfilis también ha mencionado a Gerard Horembout en la producción de este libro de horas, aunque esta vez porque era frecuente en él recurrir a la arquitectura gótica para enmarcar escenas¹¹.

10 DOCAMPO CAPILLA, Javier, "Libro de Horas del Colegio...", p. 342.

11 Gerard Horembout operaba en Malinas al servicio de Margarita de Austria. Se puede apreciar en libros de horas de su mano y en el calendario del Brevario Grimani. PLANAS BADENAS, Josefina, "El libro de horas del obispo Morgades. Precisiones estilísticas sobre una obra de factura flamenca", *Locus amoenus*, 5 (2000-2001), pp. 72-73; SERRA DESFILIS, Amadeo, "Libro de horas del Colegio del Corpus Christi de Valencia" en *Libro de Horas de Felipe el Hermoso*, Valencia, Millennium World Codex, 2002, p. 238. A partir de abril de 1509 fue nombrado "varlet de chambre et painctre" de Margarita de Austria, residiendo en Gante, pero siendo convocado regularmente por ella. CAMPBELL, Lorne y FOISTER, Susan, "Gerard, Lucas, and



Figs. 13 y 14. Libro de Horas de Felipe el Hermoso, página miniada enmarcada en arquitectura y detalle del escudo con lema flamenco. 1505. Facsímil Millennium World Codex, 2002. Valencia

Nuestro libro de horas tan solo posee un folio enmarcado en arquitectura gótica que enmarca texto en lugar de imagen. Éste posee un escudo centrado en la parte baja, entre grifos, con el lema “gheeft elken tsine”¹² y de nuevo la fecha 1505 (Figs. 13 y 14).

En el folio de enero se puede observar una filacteria con la leyenda “In silentio et in spe Isaia” (Fig. 15), el cual se repite en otro escudo bajo la miniatura de san Luis de Toulouse y san Luis, rey de Francia, sin la mención al profeta Isaías, del que se extrae el lema. Cada mes está acompañado de una miniatura en la que se muestra una tarea asociada al mes y su signo del zodiaco, ocupando la primera un poco más de la mitad del espacio que comparten, y separadas por un lema en latín. En algunas de ellas, el signo zodiacal y la tarea comparten fondo espacial (Fig. 16). Los lemas son “Poto—ligna cremo—de vite superflua demo; Do gramen gratum—mihi flos servit—mihi pratum: Fenum declino—messes meto—vina propino; Semen humi jacto—pascos sves,—immolo porcos”. Las palabras en latín corresponden a las tareas de los meses. Su fuente literaria es san Beda el Venerable (672-735), monje benedictino¹³. El zodiaco y las labores de los meses, por su parte, se representan desde el Románico, así los podemos ver, por ejemplo, en la bóveda de la cripta de San Isidoro de León. Las imágenes de los meses y el signo zodiacal

Susanna Horenbout”, *The Burlington Magazine*, 128, 1003 (Oct. 1986), pp. 719-720.

12 Este lema, de difícil interpretación, es traducido al castellano más adelante, atendiendo a la que creemos que es su fuente original.

13 Garín Ortiz de Taranco también ha hallado relación con este autor, concretamente con unas oraciones que siguen a los oficios de los santos. Algunas de ellas tratan el tema de las Siete Palabras de Nuestro Señor Jesucristo en la Cruz, compuesta por el Venerable Beda. GARÍN ORTIZ DE TARANCO, Felipe María, *Un libro de Horas del Conde-Duque...*, p. 66.



Figs. 15, 16 y 17. *Libro de Horas de Felipe el Hermoso*, detalle de lema en el mes de enero; miniatura de septiembre y escena de juegos. 1505. Facsímil Millennium World Codex, 2002. Valencia

Fig. 18. *The Golf Book*, detalle de juegos. Simon Bening. 1520-1530. (Add. Ms. 24098), f027r. British Library, Londres

son típicas entre los libros de horas flamencos, lo más novedoso de las miniaturas del libro de horas es sin duda, las escenas de juegos infantiles (Fig. 17). Estas escenas costumbristas tan curiosas, tan sólo encuentran similitud con aquellas del llamado *Golf Book*, de la British Library en Londres (Fig. 18). Este



Fig. 19. *Libro de Horas de Felipe el Hermoso, san Luis de Toulouse y san Luis de Francia.* 1505. Facsímil Millennium World Codex, 2002. Valencia

manuscrito contiene doce páginas de calendario miniadas extraídas del libro de horas del que algún día formaron parte, las cuales han sido atribuidas a Simon Bening, y están fechadas alrededor de 1500¹⁴.

Asimismo, es raro de ver una miniatura con san Luis de Toulouse y san Luis, rey de Francia (Fig. 19). Tanto así que no hemos podido encontrar ningún otro referente para compararlo. Gonzalo Sánchez Molero ha propuesto una explicación. Argumenta que el libro de horas habría sido encargado por Margarita de Austria para su sobrina María de Hungría (1505-1558), apoyán-

14 DEKEYZER, Brigitte y VAN DER STOCK, Jan, *Corpus of Illuminated Manuscripts. Manuscripts in Transition. Recycling Manuscripts, Texts and Images*, Lovaina, Peeters, 2005, pp. 420-421.



Fig. 20. *Libro de Horas de Felipe el Hermoso*, detalle de escudo bajo la miniatura de san Luis de Toulouse y san Luis de Francia. 1505. Facsímil Millennium World Codex, 2002. Valencia

dose en la fecha, 1505, año de su nacimiento, y en la presencia de la dicha miniatura de los dos San Luises (fol. 147 v). María de Austria fue prometida con el futuro Luis II de Hungría cuando tenía 6 meses de edad y él aún no había nacido. Los Luises harían referencia a este matrimonio. Este investigador intenta rastrear el Libro de Horas entre las posesiones de Felipe II, suponiendo que fue Felipe IV quien, tras heredarlo, lo regaló al conde-duque de Olivares. Sin embargo, esto no explica la presencia de las armas que aparecen en el libro de horas, que no pertenecen al conde-duque como se ha dicho, sino que corresponden a las de Juan Alonso Pérez de Guzmán, como veremos a continuación.

En cualquier caso, concluimos que las filaterías y las imágenes del libro habrían de ser mano de distintos artistas de la zona de Brujas-Gante que compartieron taller o colaboraron con quienes iluminaron el libro de horas de la abadía benedictina de San Andrés en Brujas, cuya producción se ha situado en Gante. Es muy probable que fuese creado en el entorno de Gerard Horenbout, quien dirigió un taller muy productivo¹⁵, o bien en el taller de Alexander Bening (activo 1469-1519) donde se encontraban sus jóvenes hijos Paul y Simon Bening, quien trabajó entre Gante y Brujas¹⁶.

15 DOGAER, Georges, "Gerard Horenbout", *Le Dictionnaire des peintres belges (BALaT)*, Bruselas, La Renaissance du Livre, département de De Boeck-Wesmael, 1995. Hasta su establecimiento en Inglaterra, contó con sus hijos Lukas y Susanna Horenbout.

16 Simon Bening nació en Gante, donde trabajó con su padre Alexander Bening. Más tarde se estableció en Brujas, disfrutando de una demanda continua de obras de muchas de las grandes cortes de Europa, especialmente las vinculadas a las dinastías de Borgoña y Habsburgo. KREN, Thomas y MCKENDRICK, Scot (eds.), *Illuminating the Renaissance: The Triumph of Flemish Manuscript Painting in Europe*, Los Ángeles, Getty Publications, 2003, pp. 1, 8-9.

3. JUAN ALONSO PÉREZ DE GUZMÁN, AUTÉNTICO DUEÑO DEL LIBRO DE HORAS

Como adelantábamos, el libro de horas contiene tres escudos¹⁷, que no se corresponden con las armas del conde-duque de Olivares, sino que por su iconografía y la fecha que acompaña han de ser las de Juan Alonso Pérez de Guzmán (1464-1507), III duque de Medina Sidonia (Figs. 3, 14, 20 y 22). Las armas del linaje Pérez de Guzmán son las siguientes: sobre un campo de azur, en el centro, dos calderas jaqueadas en oro y gules, gringoladas de siete sierpes en sinople, puestas al palo. Posteriormente aparece también con una bordura de nueve piezas de gules, con castillos de oro, alternadas con nueve piezas de plata con leones de gules. En una ocasión se muestra asimismo con la corona ducal al timbre.

Juan Alonso Pérez de Guzmán nació en 1466, hijo legítimo del II duque de Medina Sidonia, Enrique, y de su mujer, Leonor de Mendoza, hija del adelantado de Andalucía. Casó en 1488 con Isabel de Velasco, y posteriormente en segundo matrimonio, con Leonor de Zúñiga, falleciendo el duque en 1507. Heredó el mayorazgo y la jefatura de la casa de Medina Sidonia tras la muerte de su padre el 25 de agosto de 1492. Se centró en la gestión de los estados ducales, incorporando nuevos señoríos adquiridos: Huelva, Aljaraque, Jimena, Almonte, San Juan del Puerto, Bollullos, Olivares, Villafranca, Gaucín y un dozavo de Palos. Participó en expediciones del norte de África en su ambición por nuevos descubrimientos y conquistas. Formó parte de la liga de “grandes” que se opusieron a la vuelta del rey Fernando tras la muerte de Isabel la Católica, y mantuvo sus pretensiones sobre Gibraltar frente a los nuevos reyes, Juana I de Castilla y Felipe de Habsburgo, ofreciéndoles apoyo militar y financiero¹⁸.

Entre los bienes inventariados del duque aparece una impresionante biblioteca de 230 volúmenes. Aparte se listan en una “arquilla de atarcees”, catorce libros de horas y otros siete de “rezar”. Cinco de estos primeros, específicamente provenientes de Flandes¹⁹. De ser el libro de horas del colegio

17 Páginas marcadas a lápiz: 59, 84 y una tercera sin numerar, donde aparece la miniatura de San Luis de Toulouse con San Luis de Francia.

18 LADERO QUESADA, Miguel Ángel, *Guzmán. La casa ducal de Medina Sidonia y su reino (1282-1521)*, Madrid, Dykinson, 2015, pp. 318-319.

19 Inventario de la biblioteca del duque de Medina Sidonia. 1507. f. 10v. “1. Una arquilla de atarcees, la cual fue abierta e se alló en ella unas oras grandes y luminadas de mano. 2. Otro libro de oras de Flandes y luminadas, con una cerradura. 3. Otras oras y luminadas de mano, y la escritura de molde, de pargamino, con una cerradura de plata. (...) 5-6. Otros dos libros de oras de Flandes, de mano, de los que enbia Diego de las Casas, y luminados. (...) 8-9. Dos libretes pequeños de oras, de Flandes, y luminados, sin cerraduras. 10. Otras oras pequeñas, y luminadas las coberturas, viejas, con los escudetes de la cerradura en oro. (...) 14. Otro li-

del Patriarca uno de aquellos hechos para el duque, ello podría explicar la presencia de la oración en neerlandés que aparece al final del volumen, dedicada a San Juan²⁰ y que es un añadido para un manuscrito, por lo demás, enteramente escrito en latín.

Juan Alonso Pérez de Guzmán enviudó en 1496 de Isabel de Velasco, dejando un heredero del mayorazgo, su hijo Enrique. Casó de nuevo en 1500 con su prima hermana Leonor de Guzmán, aunque cohabitaron, mediando matrimonio privado ante testigos, antes de obtener la dispensa pontificia de consanguinidad²¹. Durante este periodo tuvieron dos hijos que fueron declarados legítimos con la dispensa papal, Juan Alonso y Alonso, y un tercero con posterioridad, Pedro. Tuvaron además una hija, Teresa, que falleció joven, así como su hijo póstumo, Félix de Guzmán, que murió niño²².

El duque incorporó los señoríos que estaban fuera del antiguo mayorazgo, por haber sido adquiridos con posterioridad, a otro nuevo, con aprobación de Isabel en 1503. Aunque, posteriormente, por voluntad testamentaria del III Duque, muchos de ellos fueron concedidos en herencia a los hijos de la segunda esposa. Así, Juan de Guzmán desvincula del mayorazgo a Olivares y otros territorios en testamento, dividiendo el tesoro de la casa en dos partes: una para Enrique, el hijo de la primera mujer, y otra para Leonor, para que ésta los repartiese a los dos hijos mayores de ambos, Juan Alonso y Alonso²³.

brete de oras viejo, guarnecido de raso negro, las tablas de cobre con una cerradura de plata. 15. Unas oras de molde viejas. 16. Otro libro de molde de rezar, con un cuero colorado. 17. Otro librete de rezar de mano, con las coberturas de pergamino, cerrado con una cinta negra. 22. Dos tablas en que esta una muestra y comienzo de un libro que el dicho señor duque diz que mandaba hacer en Flandes, con una hoja de pargamino y luminada en que está el Nacimiento". LADERO QUESADA, Miguel Ángel y QUINTANILLA RASO, María Concepción, "Bibliotecas de la alta nobleza castellana en el siglo XV", en *Livre et lecture en Espagne et en France sous l'Ancien Régime*, París, Editions A. D. P. F, 1981, p. 56.

20 "Sinte Johanes uiven virtueose disapel bevaelf doen ghi aenden cruce hinct hi doen den edelen dierbaren seat meer delizze un sunre hoeden nain. Soe bid ie v goedertieven heere dat diin glouo se gebenedide moeden en ding meerde di sapel sante Jan dat dese tivee cdese maeghden in alle mynte noot min be hoeden ende bescermen moeten: ende inde vre mynve doot met ontfermher ticheit nu te helpen moete comen Am".

21 BARRANTES MALDONADO, Pedro, "Ilustraciones de la Casa de Niebla", en *Memorial histórico español: colección de documentos, opúsculos y antigüedades*, T. X, Madrid, Real Academia de la Historia, 1857, pp. 402-403; LADERO QUESADA, Miguel Ángel, *Guzmán. La casa ducal de Medina...*, p. 293.

22 LADERO QUESADA, Miguel Ángel, *Guzmán. La casa ducal de Medina...*, p. 294.

23 PAREJO FERNÁNDEZ, Luis, "Leonor de Guzmán. Duquesa de Medina Sidonia (1472-1522)", en GARCÍA FERNÁNDEZ, Manuel (coord.) *En la Europa medieval: mujeres con historia, mujeres de leyenda: siglos XIII-XVI*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2019, p. 309.

Sin embargo, al disponer en su testamento que durante la minoría de edad de su hijo Enrique ejercieran de tutores su esposa, Leonor de Guzmán y su cuñado Pedro Girón –entre otros–, ésta tuvo que proteger a sus hijos de la ambición de su cuñado, que pretendió incluso impugnar su matrimonio²⁴. El propio rey Fernando, preocupado por el poder del ducado de Medina Sidonia, quiso establecer una alianza con la corona, buscando el casamiento de su nieta, Ana de Aragón, hija de Alonso de Aragón, arzobispo de Zaragoza, con Enrique de Guzmán²⁵, pidiendo incluso la cesión de la tutela del joven duque. Pero Pedro Girón demoraba la cuestión alegando que ya estaba casado con su hermana, María Girón. Pese a la oposición del Rey Católico de que estas dos poderosas casas se unieran, procedió a celebrar el matrimonio en 1508 sin el consentimiento real, provocando su destierro y la ocupación por parte de la corona de todos los lugares, villas y ciudades del ducado de Medina Sidonia²⁶. Entre tanto Leonor pleitearía porque se llevasen a cabo las mandas testamentarias de su difunto marido, para que Enrique no reclamase su derecho a Olivares y Villafranca.

Ciertamente, una vez que Leonor se hizo con las escrituras favoreció al tercero de sus hijos, Pedro, entregándole Olivares. Como Pedro había quedado inicialmente excluido de la herencia de los territorios, su padre, el III duque de Medina Sidonia, lo había compensado en testamento con bienes materiales. Así estableció que se le dieran todas sus joyas, perlas, piedras engastadas en oro y plata..., dones de los que se hizo inventario en 1507 por mandato de doña Leonor²⁷. Por ello, es muy posible que el libro de horas le fuese legado directamente a Pedro por vía paterna. En la biblioteca del IV duque, su hermano y heredero del mayorazgo, aparece tan sólo un libro de horas en latín²⁸, de los catorce que poseía su padre. Otra posibilidad es que el libro de horas fuese uno de los listados en la biblioteca de doña Leonor de Guzmán, muerta en 1522, y ella lo legase a Pedro, ya que, como vemos, se preocupó de equilibrar su herencia con la de sus hermanos. Ha de ser por esta vía, la de Pedro Pérez de Guzmán y Zúñiga, I conde de Olivares, por la que el libro de horas llegaría de manera natural por herencia al valido Gas-

24 ADMS, leg. 841. 1507, agosto 19, Sevilla. En LADERO QUESADA, Miguel Ángel, *Guzmán. La casa ducal de Medina...*, p. 318-319.

25 PAREJO FERNÁNDEZ, Luis, “Leonor de Guzmán. Duquesa...”, p. 313.

26 GALÁN PARRA, Isabel, “El linaje y los estados señoriales de los duques de Medina Sidonia a comienzos del siglo XVI”, *En la España Medieval*, 11, (1988), p. 59-62.

27 Archivo Ducal de Medina Sidonia, Fondo Medina Sidonia, leg. 931, doc. 10, 1. 1507, julio, 12. Sevilla. Testamento otorgado ante Rodrigo Sánchez de Porras, escribano público de Sevilla en LADERO QUESADA, Miguel Ángel, *Guzmán. La casa ducal de Medina...*, pp. 310, 321-317.

28 URQUÍZAR HERRERA, Antonio, *Coleccionismo y nobleza signos de distinción social en la Andalucía del Renacimiento*, Madrid, Marcial Pons, 2007, p. 205.

par de Guzmán y Pimentel, ya que es su nieto, motivo por el cual el referido libro iluminado habría formado parte de la biblioteca del conde-duque de Olivares. No se trataría por tanto de un regalo, sino de un objeto artístico perteneciente a la familia, legado por generaciones.

4. EL LIBRO DE HORAS, ¿REGALO O ADQUISICIÓN?

Como hemos visto en el inventario del III duque aparecen tres libros de horas mandados hacer en Flandes: "Otros dos libros de oras de Flandes, de mano, de los que enbia Diego de las Casas, iluminados"²⁹. Entre las posesiones del duque también aparecen numerosos tapices flamencos, por lo que cabe la posibilidad de que el libro de Horas fuese adquisición propia. Sin embargo, la insistencia en la fecha 1505, el acompañamiento de dos lemas que bien pudieran contener un carácter político y el hecho de que el libro cambiase rápidamente de dueño, siendo rascado el escudo anterior, con el interesante contexto político que acompaña al duque en esta significativa fecha, abren la vía a otra hipótesis. Es muy posible que después de todo, el mal llamado *Libro de horas de Felipe el Hermoso*, tuviese relación, efectivamente, con el archiduque de Austria.

Como hemos mencionado, en 1492 el señorío de Medina Sidonia cambia de titular, heredando el ducado Juan Alonso de Guzmán de su padre. Aprovechando esta coyuntura, este mismo año los Reyes Católicos piden al duque la devolución de Gibraltar a la corona, aunque éste alega causas para no hacerlo. Es posible que Utrera, una de las principales villas agrarias del reino de Sevilla, fuese cedida como compensación a la pérdida de Gibraltar, años más tarde³⁰.

Entre tanto, el duque se embarcó en empresas militares, prestando apoyo al adelantado Alonso Fernández de Lugo para conquistar Tenerife, logro que le aportó ciertos azucareros y bienes raíces que la casa ducal poseyó en Canarias durante los siguientes decenios. Esto motivó un gran comercio con Flandes y otros territorios por tan cotizado azúcar de Tenerife. Igualmente,

29 En cualquier caso, es muy probable que estos dos libros los adquiriera un año antes, en 1504, ya que es en esta fecha donde situamos a Diego de las Casas en Flandes, el cual, de hecho, vende aceite a la corte austriaca, como aparece en las cuentas del Archivo de Lille: B. 2186, 1 janvier 1504 - 31 décembre 1504. "une somme de quatorze cent quatre-vingt-huit florins dix-huit sols à Diego de Las Casas, agent du duc de Medina, comme prix d'une certaine quantité d'huile vendue au Roi". ACHARD, Paul y DUHAMEL, Leopold, *Inventaire sommaire des Archives départementales antérieures à 1790 de la ville d'Avignon. Grandes archives, serie B*, vol. 4, Aviñón, Archives départementales, 1953, p. 307.

30 MEDINA, Pedro de, *Libro de grandezas y cosas memorables de España*, Alcalá de Henares, Casa de Pedro de Robles y Juan de Villanueva, 1566, Libro IX, cap. I en GALÁN PARRA, Isabel, "El linaje y los estados señoriales...", p. 53.

como el resto de la nobleza andaluza, se ocupó en empresas norteafricanas. En 1497 por mandato de los reyes organiza una armada que partió de Sanlúcar de Barrameda a Melilla, consiguiendo ocuparla por sorpresa y fortificarla³¹. Esta fue la primera ciudad norteafricana que pasaba al poder de Castilla, y los Reyes Católicos le nombraron gobernador y teniente. Con este jugoso cargo los Reyes pretendían contentar al duque para persuadirlo de ceder Gibraltar. En 1498 Guzmán solicitó incorporar nuevos territorios a su mayorazgo, cuestión que los Reyes no ejecutaron hasta 1503, en cuya dilación se producirían las negociaciones para el retorno de Gibraltar a la corona. Esto constituyó una gran ofensa para el duque, el cual, al igual que otros muchos castellanos, aprovechó la muerte de Isabel la Católica para prestar sus servicios a Felipe el Hermoso, al cual le mencionó en numerosas ocasiones el agravio de Gibraltar.

En el libro de horas aparecen dos lemas asociados a su escudo. Uno de ellos aparece en una página de rico marco arquitectónico, flanqueado por dos grifos, y bajo él "LR gheeft elken tsine 1505". Las iniciales L. R. bien podrían referirse a un primer comitente o destinatario. Tenemos ejemplos de otros libros de horas y misales de Gante y Brujas en los que aparecen las iniciales del comitente junto al escudo. Es el caso del *Misal de Jean Crondelet*, (Brujas, ca. 1520), así como el manuscrito llamado *Homilias sobre el Evangelio de San Juan* (Brujas, 1487), que presenta una I y una C, por su poseedor Jan Crabbe³². Igualmente podemos ver las letras LVB en un folio miniado del *Libro de horas de Lodewijk van Boghem* (París, 1526), el arquitecto que trabajó para Margarita de Austria en el monasterio de Brou, en Bourg-en-Bresse³³. Por otra parte el lema, del que nada se ha comentado hasta el momento, se ha tomado de Jan van Boendale, uno de los primeros escritores de lengua neerlandesa, en su tratado *Espejo de laicos*. El capítulo 127 del libro tercero, que trata de la fidelidad y la infidelidad, y que precede al de la amistad, en la línea 47 Boendale señala "trouwe si gheeft elken tsine", que puede traducirse como "leal si cada uno recibe lo que merece". Es un *motto* que se repite en el capítulo 113 del mismo tomo, que versa sobre la justicia:

"Dat es gherechtchede / [Justicia es el nombre de este rasgo].

Gherechteheit heeft den zede / [En los modales la justicia es un estado]

Datsi elken gheeft tsine / [Que da a todos lo que se merecen].

31 MEDINA, Pedro de, *Libro de grandezas y cosas memorables de España*, Alcalá de Henares, Casa de Pedro de Robles y Juan de Villanueva, 1566, cap. 2 y 3, DE SANTA CRUZ, Alonso, *Crónica de los Reyes Católicos*, Sevilla, Escuela de Estudios Hispano-Americanos, 1951, cap. XXXVIII, p. 174 y BARRANTES MALDONADO, Pedro, "Ilustraciones de la Casa de Niebla...", T. IX, cap. IV, pp. 404-408; GALÁN PARRA, Isabel, "El linaje y los estados señoriales...", p. 55.

32 VAN DER STOCK, Jan, *Flemish illuminated manuscripts, 1475-1550*, Gante, Ludion Press, 1996, pp. 138-139, 154-155.

33 VAN DER STOCK, Jan, *Flemish illuminated manuscripts...*, pp. 200-201.

Dus leestmen in latine / [Varios libros latinos observan]
 Wet dat die duuel niet en heeft / [Que Satanás nada acrecentará]
 Daermen elken tsine gheeft / [Cuando cada hombre tiene lo que le corresponde]”.

Guzmán tomó contacto primeramente con los nuevos reyes, Juana I y Felipe I, enviándoles cartas con su contador, Pedro de Estiopán, y con Pedro de Añasco, que estuvieron en Flandes en la primavera de 1505. Se conservan asimismo cuatro cartas de Felipe el Hermoso a Juan Alonso Pérez de Guzmán sobre la disposición del duque a apoyarle con dinero y un ejército y la voluntad de Felipe de recompensarle. El 27 de junio de 1505 Felipe le dedica estas palabras, que resuenan tanto con el lema en neerlandés que acompaña a su escudo “no vos seremos Príncipe ingrato, mas quien acrecentará vuestra casa con muy buena voluntad”³⁴. Concretamente, Felipe recompensó al duque nombrándole “capitán general y nuestro lugarteniente de los nuestros reinos de Granada, de Sevilla y Córdoba, de Murcia, de Jaén, de los Algarbes, de Algecira, con toda el Andalucía” como hace saber por carta a los grandes de España y a toda persona con cargo en otras dos misivas fechadas el 29 de octubre de ese mismo año³⁵. El duque le ofreció entrar a los reinos hispánicos por Andalucía, pero las condiciones climáticas causaron que los Reyes desembarcasen en La Coruña³⁶, viendo asimismo su llegada retrasada a 1506

34 Carta de Felipe I al duque de Medina Sidonia, Real sobre Arnan 27 de junio de 1505. “Duque de Medina Sidonia primo: habemos seido informados de Mr. de Beyre nuestro embajador que en estos reino está, de la grande voluntad que teneis a nuestro servicio, e ciertamente habemos habido mucho placer de oirlo, así por su información, como por letras del Comendador Estopinan vuestor criado, y tenemos por cierto que lo veremos por obra cuando lo quisiéremos ver. Vos seréis así mismo con nuestra ida allá, que muy breve será, placiendo a Dios, que no vos serémos Príncipe ingrato, mas quien acrecentará vuestra casa con muy buena voluntad, porque como quiera que vos seais obligado a servirnos, habemos recibido mucho contentamiento de vuestro buen deseo e ofrescimiento, como más largamente vos hablará de parte nuestra D. Pedro de Guevara, caballero contino de nuestra casa, al cual vos rogamos deis entera fe y creencia a todo lo que por vuestra parte vos dirá. Dada en el Real sobre Arnan á veinte y siete de junio de quinientos cinco años”. PADILLA, Lorenzo de, *Colección de documentos inéditos para la historia de España*, vol. 8, Madrid, Imprensa de la Viuda de Calero, 1846, pp. 302-303.

35 PADILLA, Lorenzo de, *Colección de documentos...*, pp. 355-358. Poco antes, el 12 de septiembre, los herederos de Castilla habían enviado una carta a toda persona con título y a las ciudades pidiendo desobediencia al rey Fernando, quien se había jurado Gobernador, y a la primera persona a la que se dirigen es al duque de Medina Sidonia. “Bruselas, 12 de septiembre de 1505. Carta de Felipe I y de su muger doña Juana á los Duques, títulos, caballeros y ciudades del reino que a continuación se expresan”. PADILLA, Lorenzo de, *Colección de documentos...*, pp. 325-238.

36 Capítulo VIII. De cómo aportaron a España el Rey y la Reina. “...Y luego que hobo tiempo el Rey y la Reina se embarcaron por el mes de abril, y con próspero viento llegaron a España a la costa de Galicia y tomaron puerto en La Coruña, y no de su voluntad, porque quisiera pasar al Andalucía como lo tenía prometido al Duque de Medina, más como el tiempo no le



Fig. 21. Puerta de la sirena, escudos con las armas de Enrique Pérez de Guzmán y Leonor de Mendoza, padres del III duque de Medina Sidonia. H. 1485. Castillo de Santiago, Sanlúcar de Barrameda (Cádiz)

por el avanzado embarazo de Juana. El escudo que en el libro de horas acompaña al lema “*Trouwe gheeft elken tsine*” –a cada cual lo que le corresponde–, se ve acompañado de una bordura de castillos y leones, que bien podría hacer referencia a su nuevo cargo como lugarteniente y capitán general en recompensa a su generosa disposición³⁷. Ese detalle no aparece en los otros dos escudos pintados en el libro, y raramente lo vemos acompañando a sus armas, aunque fue utilizado por su padre, como se observa en el castillo de Santiago en Sanlúcar de Barrameda³⁸ (Fig. 21). Por las circunstancias del con-

ayudó, hobo de desembarcarse en La Coruña por el mes de mayo (abril en realidad) deste año”. PADILLA, Lorenzo de, *Colección de documentos...*, p. 140. Aunque esto es probablemente una excusa del archiduque Felipe, ya que desembarcar en Andalucía y avanzar hasta Castilla con un ejército habría resultado demasiado escandaloso, más para un príncipe que parecía eludir la guerra todo lo posible.

37 Realmente Juan Alonso Pérez de Guzmán no llegó a ostentar esta posición, ya que los nombramientos que Felipe prometió desde Flandes retaban a los nobles partidarios de Fernando el Católico que ocupaban esos cargos y poco después de convertirse en Felipe I de Castilla, murió.

38 La familia de los duques de Medina Sidonia utilizó diferentes elementos en el escudo de

texto, probablemente el libro de horas fuera un regalo de Felipe el Hermoso a Juan Alonso Pérez de Guzmán, en recuerdo de la recién forjada alianza.

Las crónicas de Barrantes narran que Juan de Guzmán fue a Valladolid a dar obediencia a los nuevos reyes de Castilla, a su llegada en 1506, y allí “les recató el agravio que el rey don Fernando y la reina doña Isabel le habían hecho en tomar en contra su voluntad la ciudad de Gibraltar (...), suplicándole le hiciesen merced de se la mandar restituir”³⁹. Los nuevos reyes en respuesta le hicieron nueva merced de Gibraltar con cédula y licencia para tomarla de vuelta. Sin embargo, de camino a Sevilla, el duque de Medina tuvo noticia de la muerte de Felipe, que falleció el 25 de septiembre de ese mismo año, y aunque intentó tomar por la fuerza Gibraltar, tuvo que desistir tras mucha pérdida económica y desgaste humano del ejército que intentó asediarla. El propio Juan Alonso de Guzmán moriría un año más tarde, pereciendo con ellos las ambiciones de ambos. Como hemos argumentado, este libro de horas pasaría en herencia a Pedro I, primer conde de Olivares, a través del cual llegaría a manos de su nieto el conde-duque de Olivares, cayendo en el olvido el origen y propósito del que pudo haber sido un regalo político.

5. PRIMER DESTINATARIO DEL LIBRO DE HORAS

El libro de Horas tiene muestras de haber cambiado rápidamente de destinatario, al pintar los escudos de Juan Alonso Pérez de Guzmán sobre otros rascados. Siguiendo con la tesis de que fuese un regalo de Felipe el Hermoso –debido a la inclusión de la fecha de la alianza política de estos dos personajes (el rey y el duque)– el añadido de la bordura de castillos y leones al escudo, que sus antepasados no usaron habitualmente, podría estar señalando el prometido cargo de capitán general y lugarteniente a Juan Alonso de Guzmán. Nos falta reflexionar sobre qué otro destinatario pudo tener en mente el comitente. Por el carácter político del lema en neerlandés, hemos de suponer que el destinatario del libro sería un potencial aliado del Archiduque que en estas fechas pudiera tornarse en enemigo o haber fallecido. Un libro de horas supone una producción de unos meses, así que el cambio de

armas. El primer duque, Enrique de Castilla, recurrió a los castillos y leones del reino dispuestos en frange; más adelante, los condes de Olivares dispusieron sus armas también en frange. En la segunda creación del ducado de Medina Sidonia, en 1445, Juan Alonso Pérez de Guzmán empleó la disposición en frange pero combinando dos calderas con el castillo y león del reino. El segundo duque de la familia Guzmán (Enrique de Guzmán, 1468-1492) usó dos calderas con la bordura componada de Castilla y León; MENÉNDEZ PIDAL DE NAVASCUÉS, Faustino, “De la famosa aventura heráldica de unos leones africanos y otras historias (Las armas del duque de Medina Sidonia don Enrique)”, *Hidalguía*, 178-179 (1983), pp. 313-315.

39 BARRANTES MALDONADO, Pedro, “Ilustraciones de la Casa de Niebla...”, T. X, p. 432.

parecer hubo de darse en un periodo muy corto de tiempo dentro del año 1505, ya que no parece que el lema, las iniciales L. R. y la fecha, hayan sufrido repintes⁴⁰. Por ello, y por la inclusión de una iconografía muy concreta y la oración que la acompaña, es nuestra hipótesis que hubo de ser Luis XII, rey de Francia, como argumentaremos.

Cuando la pareja, Felipe y Juana, han de viajar a Castilla para ser jurados herederos, Luis XII sugiere hacerlo a través de Francia, llegándoles la propuesta a través de sus embajadores. Así lo hicieron, con gran agasajo y bienvenida⁴¹. Hay que tener en cuenta que nos movemos en una época en que las alianzas cambiaban rápidamente y nadie quería comprometerse por completo. Como muy bien resume Raymond Fagel, Felipe el Hermoso se sitúa en un escenario en el que las guerras, los tratados y matrimonios alteraban constantemente el panorama, modificando alianzas a gran velocidad. Eran unos años en los que enemigos declarados podían convertirse rápidamente en aliados esporádicos, aunque “nunca se confiaba plenamente en nadie”⁴². Así en estos años, tanto Felipe como su suegro, Fernando el Católico, forjaron y rompieron alianzas con el rey francés, en medio de numerosas negociaciones en las igualmente eran intercambiados valiosos regalos. En varias cuentas aparece la compra y envío de tapicerías para generales siervos del Luis XII y otros señores⁴³.

A partir de entonces, comenzó un pulso por el poder en el cual Fernando e Isabel trataron de retener el máximo tiempo posible a Juana en Castilla, para intentar influir en ella, mientras que Felipe se reuniría con el rey francés, sellando un tratado con él, en contra de las instrucciones de su suegro.

De haber vivido lo suficiente, Felipe podría haber llegado a ser el príncipe cristiano más poderoso de su tiempo. Ya poseía Flandes, pero también habría heredado Austria y posiblemente el imperio alemán, además de Castilla y Aragón. Esto lo convertía en un poderoso aliado, pero también potencial amenaza para otros reinos. Inicialmente aliados, el 9 de abril de 1504 se

40 Desgraciadamente no hemos podido acceder al original, –nos hemos valido de facsímiles–, pero tomamos la palabra al respecto a los investigadores que han tratado este libro de horas con anterioridad, ya que todos insisten en que el escudo ha sido raspado o repintado. Ed. Facsímil Millennium World Codex, 2002.

41 SAGARRA GAMAZO, Adelaida, “La reina Juana y don Juan de Fonseca ¿una hoja de servicios con precio político?”, *Revista de estudios colombinos*, 6 (2010), p. 17.

42 FAGEL, Raymond, “El mundo de Felipe el Hermoso, la política europea alrededor de 1500” en VANDENBROECK, Paul y ZALAMA RODRÍGUEZ, Miguel Ángel (coords.), *Felipe I el Hermoso: la belleza y la locura*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2006, p. 53.

43 Archives Départementales du Nord, B. 2173. Cuenta de Simon Longin, Receptor General de las finanzas de Philippe, ACHARD, Paul y DUHAMEL, Leopold, *Inventaire sommaire des Archives départementales antérieures a 1790 de la ville d’Avignon. Grandes archives, serie B, vol. 4, Aviñón, Archives départementales, 1953, p. 299.*



Fig. 22. Libro de Horas de Felipe el Hermoso, detalle del escudo del duque de Medina Sidonia con fecha y lema. 1505. Facsímil Millennium World Codex, 2002. Valencia

registran dos salvoconductos del Luis XII para el viaje a través de su reino de Juana y Jean de Courville, consejero y maestro de la casa de la archiduquesa⁴⁴. Ese mismo año acontece la muerte de Isabel de Castilla. Sin embargo, Fernando era nombrado gobernador en el testamento en las circunstancias de ausencia o incapacidad de su hija y, además, Felipe podía perder sus derechos sobre Aragón si Fernando volvía a casarse.

Las tensiones aumentaron cada vez más, mandando Fernando una embajada a Flandes para intentar que su hija abdicara la corona de Castilla. Desenmascarada la conspiración, el 29 de marzo de 1505, Felipe se reunió con su padre, Maximiliano, en Hagenan, recibiendo visita del cardenal de Rouen, enviado de Luis XII de Francia al día siguiente. De este modo el 4 de abril se cierra el tratado de Blois por el cual Luis XII recibiría el ducado de Milán a cambio de respaldar las demandas de Felipe el Hermoso sobre el trono de Castilla. Sin embargo, el 12 de octubre en el mismo lugar, en Blois, el francés firmó un segundo tratado con Fernando el Católico, según el cual éste casaría con su sobrina, Germana de Foix, uniendo a este matrimonio y sus descendientes⁴⁵ los derechos sobre Nápoles⁴⁶. Por tanto, vemos como en cuestión de meses una alianza fraguada con Luis XII se convierte en papel mojado y el francés pasa a ser un rival para sus intereses, alineándose con los de Fernando el Católico. El mes que esto sucede, octubre de 1505, Felipe

44 Archives Départementales du Nord, B. 2185. ACHARD, Paul y DUHAMEL, Leopold, *Inventaire sommaire des Archives...*, p. 300.

45 Y de no haberlos, los derechos revertirían en Luis XII.

46 PADILLA, Lorenzo de, *Colección de documentos...*, pp. 238-247.

nombra Capitán General y Lugarteniente a Juan Alonso Pérez de Guzmán, por lo que un regalo pensado para el monarca francés pudo haber sido modificado y retocado para un aliado distinto. Si esta suposición es cierta, ello explicaría el añadido en otra lengua, neerlandés, de la oración a San Juan, santo del mismo nombre que Guzmán. Es además en esta misma lengua en la que se expresa el lema que alude a la recompensa que se le hace por su pleitesía.

En el libro de horas del Colegio del Patriarca, junto al lema en neerlandés, no sólo aparece la fecha, sino también las iniciales L. R. que, como hemos señalado, podrían indicar su destinatario, al existir otros muchos ejemplos en los que letras mayúsculas que acompañan a las miniaturas se deben al nombre de su poseedor⁴⁷. Las iniciales del libro de horas que estudiamos bien podrían haber significado Ludovice Rex. Además, que fuese encargado originariamente para Luis XII explicaría la presencia de la miniatura en la que aparecen san Luis de Toulouse y san Luis de Francia, una iconografía bastante excepcional para un manuscrito flamenco, que sin duda delata que originariamente las horas estuvieron destinadas para un francés o francesa y acabaron entregándose a Pérez de Guzmán (Fig. 19). Pero quizá el argumento de más peso que nos hace suponer que este libro estaba pensado, no sólo para un francés sino para la realeza, es la oración que acompaña a esta miniatura: "Sancte Ludovice tu dulcedo pauperum tu pius consolator miserorum ora pro nobis...". Ésta nació en las "Horas de Saboya" hechas para Blanca de Borgoña⁴⁸, condesa de Saboya y nieta de San Luis, y tan solo ha sido encontrada en manuscritos reales franceses⁵. Su inclusión tendría mucho sentido de ser un regalo para Luis XII.

Un lema más aparece en esta página de los san Luises bajo el escudo que ahora muestra las armas de los Guzmán, y que, de hecho, se repite en la página dedicada a enero al comienzo del manuscrito: "In silentio et in spe" (Imágenes). Este lema está tomado del profeta Isaías: "in silentio et in spe erit fortitudo vestra/ en el silencio y en la esperanza residirá vuestra fortaleza" (Isaías, 30:15)⁴⁹. En ocasiones se ha usado para contextos políticos. Es, por

47 VAN DER STOCK, Jan, *Flemish illuminated manuscripts...*, pp. 138-139, 154-155 y 200-201.

48 DURRIEU, Paul, "Notice d'un des plus importants livres de prières du roi Charles V. Les Heures de Savoie ou 'Très belles grandes heures' du roi", *Bibliothèque de l'école des chartes*, 72 (1911), p. 525; BLANCHARD, P., *Les Heures de Savoie: facsimiles of fifty-two pages from the Hours executed for Blanche of Burgundy, being all that is known to survive of a famous Fourteenth-Century Ms, which was burnt at Turin in 1904*, Londres, Chiswick Press, 1910; GAPOSCHKIN, M. Cecilia, FIELD, Sean L. (eds.) *The sanctity of Louis IX: early lives of Saint Louis by Geoffrey of Beaulieu and William of Chartres*, Ithaca, Cornell University Press, 2014, p. 179.

49 De hecho, en el lema del mes de enero se le menciona incluyendo "Isaiae" tras él, como señalamos previamente.

ejemplo, el que adoptó para sus armas Johan der Weise (1513-1571), margrave de Brandeburgo-Kustrin, hijo del elector de Brandeburgo Joaquin I.

Décadas más tarde la leyenda “In silentio et in spe” se usó como lema en las medallas de Gonzalo Pérez (Segovia, 1500-1566), secretario real del Consejo de Estado de Carlos I y Felipe II, quién la utilizó asociada en ocasiones a la imagen laberinto de Creta con el minotauro⁵⁰. Jerónimo Ruscelli interpreta este emblema en 1566 de la siguiente manera: “el minotauro se lleva el dedo índice de la mano derecha a los labios, indicando la necesidad de guardar silencio, mientras va esparciendo semillas, cultivando así el jardín de los favores del príncipe”⁵¹. Parece un lema apropiado para una alianza secreta, “en silencio y en esperanza”, sobre todo si pensamos en la personalidad del archiduque Felipe, que gustó más de negociaciones y favores que de emprender acciones bélicas. Al aparecer bajo los San Luises y en el mes de enero, suponemos que el lema estaba pensado para el primer destinatario que tuvo en mente la comisión del Libro de Horas, Luis XII, con quien también había establecido un acuerdo en contra del rey Fernando. Ambos lemas parecen decir mucho del carácter de Felipe el Hermoso, el primero habla de agradecer justamente a sus partidarios, dar a cada uno lo que le corresponde, mientras que el segundo alude a alianzas calladas y pacientes, y a la esperanza de que estas lleguen a buen puerto. Felipe el Hermoso decidió no desembarcar en Andalucía para unirse a un ejército, no quiso hacer un movimiento tan amenazador, sino que forjó alianzas y esperó primero para ver cómo se desarrollaban los acontecimientos.

Ciertamente, el origen de este Libro de Horas como regalo político y su supuesto primer destinatario podrían prestarse a más interpretaciones, pero de lo que no cabe duda es que este libro perteneció a Juan Alonso Pérez de Guzmán en fechas inmediatas a su manufactura.

BIBLIOGRAFÍA

ACHARD, Paul y DUHAMEL, Leopold, *Inventaire sommaire des Archives départementales antérieures a 1790 de la ville d'Avignon*. *Grandes archives, serie B*, vol. 4, Avi-

50 HERRERA, Adolfo, “Gonzalo Pérez”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 64 (1914), pp. 519-524.

51 TROPÉ, Hélène “Valimiento y mecenazgo. Los artistas y los escritores ante el duque de Lerma, valido de Felipe III (1598-1621)” en TROPÉ, Hélène (ed.), *La représentation du favori dans l'Espagne de Philippe III et de Philippe IV*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2010, p. 141. El emblema XII, donde aparece el minotauro, dice “non vvlganda consilia/ que los secretos no deben divulgarse”. Muestra al centauro que se encerró en el laberinto, y alude a que las tácticas y astucias de los capitanes en cuestiones militares deben permanecer ocultas. El emblema anterior también trata sobre el silencio, el cual hace indistinguible al necio del sabio. ALCIA-TO, Andrea, *Emblemas*, Madrid, Akal, 1985, [ed. de Santiago Sebastián López], pp. 42-43.

- ñón, Archives départementales, 1953.
- ALCIATO, Andrea, *Emblemas*, Madrid, Akal, 1985, [ed. de Santiago Sebastián López]
- BARRANTES MALDONADO, Pedro, "Ilustraciones de la Casa de Niebla", en *Memorial histórico español: colección de documentos, opúsculos y antigüedades*, T. IX y X, Madrid, Real Academia de la Historia, 1857; disponibles: <https://archive.org/details/memorialhistri09realuoft/page/n5/mode/2up> y <https://archive.org/details/memorialhistri10realuoft/page/n7/mode/2up>.
- CAMPBELL, Lorne y FOISTER, Susan, "Gerard, Lucas, and Susanna Horenbout", *The Burlington Magazine*, 128, 1003 (Oct. 1986), pp. 719-727.
- DEKEYZER, Brigitte y VAN DER STOCK, Jan, *Corpus of Illuminated Manuscripts. Manuscripts in Transition. Recycling Manuscripts, Texts and Images*, Lovaina, Peeters, 2005.
- DOCAMPO CAPILLA, Javier, "Libro de Horas del Colegio del Patriarca" en MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, Palma y FRANSEN, Bart (eds.), *Erasmus en España. La recepción del humanismo en el primer Renacimiento español*, Madrid, SEACEX, 2002.
- DOGAER, Georges, "Gerard Horenbout", *Le Dictionnaire des peintres belges (BALaT)*, Bruselas, La Renaissance du Livre, département de De Boeck-Wesmael, 1995; disponible: https://peintres.kikirpa.be/Detail_notice.php?id=2903.
- DURRIEU, Paul, "Notice d'un des plus importants livres de prières du roi Charles V. Les Heures de Savoie ou 'Très belles grandes heures' du roi", *Bibliothèque de l'école des chartes*, 72 (1911), pp. 500-555; disponible: https://www.persee.fr/doc/bec_0373-6237_1911_num_72_1_448421.
- FAGEL, Raymond, "El mundo de Felipe el Hermoso, la política europea alrededor de 1500" en VANDENBROECK, Paul y ZALAMA RODRÍGUEZ, Miguel Ángel (coords.), *Felipe I el Hermoso: la belleza y la locura*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2006.
- GALÁN PARRA, Isabel, "El linaje y los estados señoriales de los duques de Medina Sidonia a comienzos del siglo XVI", *En la España Medieval*, 11, (1988), pp. 45-78; disponible: <https://revistas.ucm.es/index.php/ELEM/article/view/ELEM8888110045A>.
- GAPOSCHKIN, M. Cecilia y FIELD, Sean L. (eds.), *The Sanctity of Louis IX: early lives of Saint Louis by Geoffrey of Beaulieu and William of Chartres*, Ithaca, Cornell University Press, 2014.
- GARÍN ORTIZ DE TARANCO, Felipe María, *Un libro de Horas del Conde-Duque de Olivares. Estudio del códice brujense del Real Colegio del Corpus Christi, en Valencia, y de la ilustración europea de su tiempo*, Valencia, Servicio de Estudios Artísticos, Institución Alfonso el Magnánimo, 1951.
- GONZALO SÁNCHEZ-MOLERO, José Luis, *Regia bibliotheca: el libro en la corte española de Carlos V*, Vol. I, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 2005.
- HERRERA, Adolfo, "Gonzalo Pérez", *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 64 (1914), pp. 519-524.
- KREN, Thomas y MCKENDRICK, Scot (eds.), *Illuminating the Renaissance: The Triumph of Flemish Manuscript Painting in Europe*, Los Ángeles, Getty Publications, 2003.

- LADERO QUESADA, Miguel Ángel, Guzmán. *La casa ducal de Medina Sidonia y su reino (1282-1521)*, Madrid, Dykinson, 2015.
- LADERO QUESADA, Miguel Ángel y QUINTANILLA RASO, María Concepción, "Bibliotecas de la alta nobleza castellana en el siglo XV", en *Livre et lecture en Espagne et en France sous l'Ancien Régime*, París, Editions A. D. P. F, 1981.
- LÓPEZ DE TORO, José, *Miniatures espagnoles et flamandes dans les collections d'Espagne*, Bruselas, Biblioteca Nacional, Bibliothèque royale de Belgique y Lessing J. Rosenwald Reference Collection, 1964.
- MENÉNDEZ PIDAL DE NAVASCUÉS, Faustino, "De la famosa aventura heráldica de unos leones africanos y otras historias (Las armas del duque de Medina Sidonia don Enrique)", *Hidalguía*, 178-179 (1983), pp. 305-317.
- PADILLA, Lorenzo de, *Colección de documentos inéditos para la historia de España*, vol. 8, Madrid, Imprensa de la Viuda de Calero, 1846.
- SAGARRA GAMAZO, Adelaida, "La reina Juana y don Juan de Fonseca ¿una hoja de servicios con precio político?", *Revista de estudios colombinos*, 6 (2010), pp. 13-23; disponible: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3237249>.
- SERRA DESFILIS, Amadeo, "Libro de horas del Colegio del Corpus Christi de Valencia", en *Libro de Horas de Felipe el Hermoso*, Valencia, Millennium World Codex, 2002, pp. 169-301.
- ORTIZ DE ZÚNIGA, Diego, *Anales eclesiásticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla, metrópoli de la Andalucía*, Madrid, Imprenta Real, 1671; disponible: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000134564&page=1>.
- PAREJO FERNÁNDEZ, Luis, "Leonor de Guzmán. Duquesa de Medina Sidonia (1472-1522)", en GARCÍA FERNÁNDEZ, Manuel (coord.) *En la Europa medieval: mujeres con historia, mujeres de leyenda: siglos XIII-XVI*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2019.
- TROPÉ, Hélène "Valimiento y mecenazgo. Los artistas y los escritores ante el duque de Lerma, valido de Felipe III (1598-1621)" en TROPÉ, Hélène (ed.), *La représentation du favori dans l'Espagne de Philippe III et de Philippe IV*, París, Presses Sorbonne Nouvelle, 2010, pp. 131-180.
- URQUÍZAR HERRERA, Antonio, *Coleccionismo y nobleza signos de distinción social en la Andalucía del Renacimiento*, Madrid, Marcial Pons, 2007.
- VAN DER STOCK, Jan, *Flemish illuminated manuscripts, 1475-1550*, Gante, Ludion Press, 1996.
- WILLEMSSEN, Annemariëke, *Kinder delijt. Middeleeuws speelgoed in de Nederlanden*, Nimega, Nijmegen University Press, 1998.

Tocados corniformes y otros tocados altos en España durante el siglo XVI según los *Álbumes de trajes*

The horned female headdresses and other high headdresses in Spain during the 16th Century according to *Costume Books*

Amaya MEDINA GÓNZÁLEZ

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: 17/09/2022. Aceptado: 28/10/2022

Referencia: *Santander. Estudios de Patrimonio*, 5 (2022), pp. 353-378.

DOI: <https://doi.org/10.22429/Euc2022.sep.05.14>

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



Resumen: En la primera mitad del siglo XVI los tocados corniformes, representados hasta entonces casi exclusivamente en iglesias, comienzan a reproducirse como novedad en los llamados “álbumes de dibujos de trajes” elaborados por artistas europeos desde finales del siglo XV. A través de ellos, y de otros copistas anónimos, vemos una gran variedad de tocados altos, destacando entre ellos los de tipo corniforme, que se extienden en la cornisa cantábrica por Asturias, Cantabria, Vizcaya y Guipúzcoa, y al interior peninsular por León, Valladolid, Burgos, La Rioja, Álava y Navarra; y en Francia, por Labort y Baja Navarra.

Palabras clave: Tocados corniformes; tocados altos; indumentaria del Renacimiento; Edad Moderna; álbumes de trajes; Christoph Weiditz.

Abstract: In the first half of the 16th century, corniform headdresses, until then represented almost exclusively in churches, began to be reproduced as a novelty in the so-called “costume drawing albums” made by European artists since the end of the 15th century. Through them, and other anonymous copyists, we see a great variety of high headdresses, highlighting among them the horn-shaped ones, which spread along the Cantabrian coast through Asturias, Cantabria, Vizcaya and Guipúzcoa; to the interior of the Iberian Peninsula through León, Valladolid, Burgos, La Rioja, Álava and Navarra; and to France, through Labourd and Lower Navarre.

Keywords: Horned female headdresses; High headdresses; Renaissance clothing; Early Modern Age; Costume albums; Christoph Weiditz.

Las primeras representaciones de tocados corniformes aparecieron en la Baja Edad Media (siglo XIV) en la meseta norte castellana¹. A lo largo del siglo XVI las representaciones de tocados corniformes continúan en un contexto artístico religioso, pero sobre todo destaca su extensión a un contexto profano al pasar a formar parte de los llamados *Libros de trajes* elaborados por artistas alemanes, flamencos y franceses. Mientras en el ámbito religioso casi desaparecen en la segunda mitad del siglo, probablemente por una crítica moral religiosa, en cambio las representaciones en libros de trajes alcanzan su apogeo tanto en cuadernos de dibujos como en su traslación a la imprenta, aspecto este último que aquí no abordaremos.

Con la llegada al poder de Carlos V, aparecería un nuevo formato artístico, el álbum de trajes (*Trachtenbuch*), que se pondría de moda a lo largo del siglo XVI y que alcanzarían un gran éxito en la corte de los Habsburgo. Entramos con ello en un nuevo contexto de representación que con la llegada de la imprenta aportaría una visión etnográfica y social de los habitantes de las regiones y países representados en el ámbito de las bibliotecas².

Algunos autores señalan en ellos el enfoque científico del Renacimiento, no muy sistemático, con una curiosidad limitada a describir el entorno sin otra motivación, y sin comprobación de fuentes, dando lugar a que los autores se copiasen sin preocuparse por la procedencia de dichas fuentes ni por su autenticidad³. Dicho formato se desarrolló rápidamente entre los artistas y creadores vinculados a la corte imperial de los Habsburgo, como una recopilación e inventario de costumbres y vestimentas de diferentes regiones de Europa y de una América recientemente descubierta para los europeos, dentro de un territorio cada vez más vasto, como compendio de diferentes culturas⁴.

1 MEDINA GONZÁLEZ, Amaya, "El tocado corniforme femenino en la Baja Edad Media", *Santander. Estudios de Patrimonio*, 4 (2021), p. 237. Los objetivos que nos marcamos en este artículo citado los continuamos en el presente, demostrando que los tocados corniformes se vistieron en toda la España del Norte.

2 GARCÍA HARO, Rebeca, "Los libros de trajes en el siglo XVI: perspectivas críticas para su investigación", *Baetica. Estudios Historia Moderna y Contemporánea*, 40 (2020), p. 15.

3 MENTGES, Gabriele, "Pour une approche renouvelée des recueils de Costumes de la Renaissance. Une cartographie vestimentaire de l'espace et du temps", *Apparence(s)*, 1 (2007), s/p.

4 BOND, Katherine Louise, *Costume albums in Charles V's Habsburg Empire (1528-1549)*, Tesis Doctoral, University of Cambridge, 2017, p. 1.



Fig. 1 izq. *Tabla de San Blas*. Maestro de Santa María (atrib.). H. 1550. Museo de La Rioja, Logroño

Fig. 2 der. Retablo de Santa María, detalle con patrona. H. 1545. Marquina (Vizcaya)

1. TOCADOS CORNIFORMES Y OTROS TOCADOS ALTOS DURANTE LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XVI

En el ámbito laico, la interpretación fálica de los tocados corniformes se halla ya en Laurent Vital cuando describe el 24 de septiembre de 1517 la llegada de Carlos V a Ribadesella (Asturias) diciendo que “parecía que llevasen sobre sus cabezas farragos o canutos, o, hablando más entendida y honestamente, esas cosas con que los hombres hacen los niños”⁵ (Fig. 1). En 1587, Gabriel de Minut, “chevalier, baron de Castera, senescal de Rouergue”, en su obra *De la Beauté*, un libro de carácter moral, escribía a propósito de las mujeres de Ba-

⁵ Original en francés. 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. 97-98. GÓMEZ-TABANERA, José Manuel, “Del tocado ‘corniforme’ de las mujeres asturianas en el siglo XVI”, *El Basilisco: revista de materialismo filosófico*, 5 (1978), pp. 39-42.

yona (Francia) que éstas portaban un miembro viril sobre su cabeza⁶; y al año siguiente, 1588, Michel de Montaigne lo comparaba con prácticas paganas⁷.

Un caso de la intervención de las entidades laicas en los tocados lo protagonizó la villa de Santander hacia 1591 en las Ordenanzas concejiles, mencionadas por el clérigo Juan de Castañeda, quien escribió que

“el tocado era alto de dos palmos de largo y uno de ancho, igual de arriba abajo redondo, aunque algo chato por la punta. En días pasados se hizo una ordenanza en esta villa por la cual se mandó que todas las mujeres que de allí adelante se casasen no pudiese poner tocado alto sino bajo; y así casi no ha quedado ninguno de los altos, que todas andan al uso de Castilla o tocadas con el tocado que traían cuando doncellas, que es tocado de mucha antigüedad”⁸.

2. UN ÁLBUM DEL SIGLO XV: *COSTUMES DE FEMMES DE DIVERSES CONTRÈES*

En la Biblioteca Nacional de Francia [en adelante BNF] encontramos un álbum de dibujos de trajes antiguo, una colección de 187 láminas coloreadas a la aguada con dibujos de trajes (Fig.3), sobre la cual no hay datos históricos de su procedencia, y titulada convencionalmente *Recueil. Costumes de femmes de diverses contrèes*⁹. Se trata de un álbum datado, según la propia Biblioteca, en el siglo XV, aunque el ejemplar podría integrar dos copias diferentes de un original de ese siglo, una de las cuales, de escasa calidad, tiene inscripciones en filacterias en francés de hacia 1500, indicando el lugar de procedencia del modelo, como quizá sería el original, mientras que la otra, de mejor dibujo y de fecha posterior, ya no utiliza este tipo de letra¹⁰. Los lugares con tocados altos representados son, en España, San Sebastián (2 ejemplos), Fuenterrabía, Pamplona, Motrico, Azcoitia, Pasajes (2), Hernani, Tolosa y Bilbao; y en Francia, Espeleta, San Juan de Luz (2), La Bastide-Clairence, Mouguerre, San

6 MINUT, Gabriel de, *De la bauté, discours divers*, Lyon, Barthelemi Honorat, 1587, p. 180 .

7 MOTHEAU, Henri y JOUAUST, Damase, *Les Essais de Montaigne reimprimés sur l'édition originale de 1588 avec notes, glossaire et index*, París, Librairie des Bibliophiles, 1875, p. 296.

8 CASTAÑEDA, Juan de, *Memorial de algunas antigüedades de la villa de Santander y de los seis antiguos linajes della*. Biblioteca Municipal de Santander, mss. 88, 89 y 219. CASADO SOTO, José Luis, *Cantabria vista por viajeros de los siglos XVI y XVII*, Santander, Centro de Estudios Montañeses /Consejería de Cultura y Deporte Gobierno de Cantabria, 2000, p. 188. La ordenanza no se conserva.

9 BNF, *Recueil. Costumes de femmes de diverses contrèes*. Sig. RESERVE OB-55-4; disponible: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52511137r>.

10 Se incluye en el mismo álbum otra serie de dibujos de trajes, en donde no se portan filacterias sino cartelas de cueros recortados, del siglo XVI, que nada tiene que ver con las dos series anteriores. Toman como referencia el *Trachtenbuch* de Chritoph Weiditz en algunos casos, mientras que otros parecen extraídos de la colección anónima que formaba parte de los fondos de Gaignieres bajo el título *Anciens costumes Colories: Italie, Espagne, Escose, Allemagne et Hollande, Paix Orientaux et les Indes* (BNF, signatura OB-11-PET FOL).



Fig. 3. *Mujer de Mendionde*, H. 1500. *Costumes de femmes de diverses contrées*, lám. 20. Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Juan de Pie de Puerto y Mendionde. Se trata de lugares que, en España, son mayoritariamente de Guipúzcoa, con las excepciones de Pamplona y Bilbao; y las localidades francesas forman parte de Labort (Labourd) y Baja Navarra (Basse-Navarre). Por tanto, el álbum refleja la vestimenta vasco-navarra. Los tocados en casi todos los casos son de color blanco, formados por bandas de tela enrolladas y en algunos casos sujetas a su vez por bandas cruzadas y en todos los casos con barbuquejo. Los menos llevan moldes cubiertos con una sola tela con formas más o menos corniformes. La mayoría forma un casquete que sigue el volumen de la cabeza y de ahí sale un cuerno claramente diferenciado o diversos tipos de protuberancias, pero hay un grupo (Fuenterrabía, Pasajes, Bilbao, Mendionde) donde ya vemos el corniforme más unificado que forma una curva continua en una sola pieza, y que veremos más ampliamente en álbumes posteriores. Los tocados altos navarros son diferentes y reflejan quizá la herencia de un arte cortesano. Todos ellos,

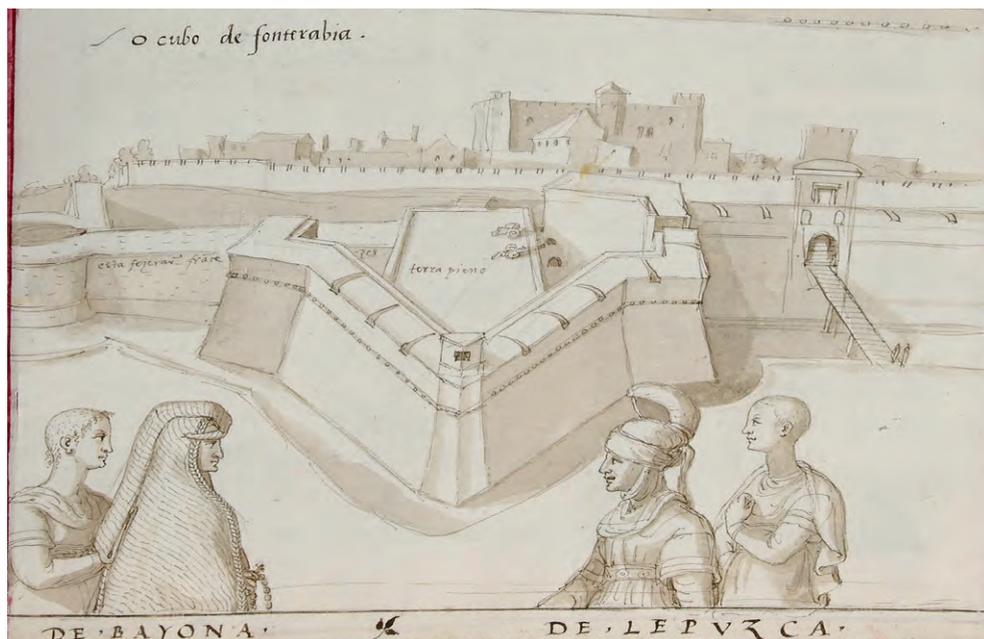


Fig. 4. Vista de Fuenterrabía. Francisco de Holanda. 1540-1541. *Os desenhos das antigualhas*, lám. 42. Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. Patrimonio Nacional

del siglo XV, reflejan los tipos más antiguos de tocados que aparecen en los álbumes de trajes.

Un dibujo del portugués Francisco de Holanda (Lisboa, 1517-1584) de la villa de Fuenterrabía muestra el tocado de Guipúzcoa a mediados del siglo XVI (Fig. 4) de forma similar a tocados que figuran en el álbum de trajes anteriormente citado¹¹. Se halla en el manuscrito titulado *Os desenhos das antigualhas*, y sería realizado en Fuenterrabía en 1540-41 durante el regreso de su viaje a Roma. Sobre el fondo de la villa figuran dos mujeres, de Bayona y de Guipúzcoa ("Lepuzca"), vestidas según la moda local, acompañadas de dos varones vestidos a la romana¹². En el caso de la mujer de Guipúzcoa, el toca-

11 Fuenterrabía. Dibujo de Francisco de Holanda, en HOLANDA, Francisco, *Desenhos das Antigualhas que vio Francisco d'Ollanda*, Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. Patrimonio Nacional. Sig. 140-I-29, f. 42r [manuscrito de h. 1540-1541]. Francisco de Holanda fue un cartógrafo y pintor portugués, que trabajó en las cortes de Juan III de Portugal y de Felipe II, y viajó a Italia entre 1538 y 1540.

12 ECHARRI IRIBARREN, Víctor y YÁÑEZ PALACIOS, Roberto T., "Bastión y ciudad: Los proyectos para las fortificaciones de Fuenterrabía a finales del siglo XVI", *Tiempos Modernos*, 8/32 (2016), pp. 88-124, fig. 4. OLIMPIO DOS SANTOS, Rogéria, *O Álbum das Antigualhas de Francisco de Holanda*, Tesis Doctoral, Universidad Federal de Juiz de Fora, Instituto de Ciências Humanas (dir. Maraliz de Castro Vieira Christo), Juiz de Fora, 2015, p. 184.

do se relaciona con el que aparece en la colección *Recueil. Costumes de femmes de diverses contrées*, de la BNF, referido a “Femme de berha frontiere de Espagne” (¿Vera de Bidasoa, Navarra?). El tocado está confeccionado usando un molde como base recubierto de una sola tela y sujeto a la cabeza por una banda en la frente y un barbuquejo, y no está confeccionado por bandas de tela. Forma un casquete pegado a la cabeza, de donde sale por atrás un cuerno inclinado al frente, tipo que es muy común en la colección del siglo XV antes mencionada.

3. EL *TRACHTENBUCH* DE CHRISTOPH WEIDITZ (H. 1528)

El punto de vista alemán aparece en el *Trachtenbuch* del dibujante, medallista y escultor Christoph Weiditz (Estrasburgo, h. 1500-1559)¹³, quien hacia 1525 se trasladó a Augsburgo, donde el contacto con el acuarelista Narziss Renner (Augsburgo, 1502-1536) le incitaría a prestar atención a las vestimentas del mismo modo que Renner hizo en el *KleidungsBüchlein*, pequeño álbum de vestidos, de 1522 (*The Herzog Anton Ulrich Museum, Braunschweig*). También en Augsburgo se vería influido por Jörg Breu el Viejo (1475-1537) y Hans Burgkmair el Viejo (1473-1531), éste muy interesado en la representación etnográfica de los diversos pueblos. El interés por las vestimentas y la mirada etnográfica resultarán esenciales para la confección del *Trachtenbuch* de Weiditz, quien también se beneficiaría de la publicación en 1515 del libro de viajes de Ludovico de Varthema (*Die Ritterlich von lobwirdig rayss*, Augsburgo, Hans Miller), despertando en aquél la idea de la representación del viaje, otro de los componentes importantes en el álbum de Weiditz.

Se supone que Weiditz dibujó los bocetos que darían lugar al álbum de trajes que nos ocupa durante su viaje a la corte imperial en 1528 para obtener un privilegio del Emperador que le permitiera ejercer su arte frente a la oposición de los plateros en Augsburgo. El viaje comienza en Estrasburgo, desde donde se dirige a los Países Bajos para embarcarse hacia Fuenterrabía, y de ahí costeano llegaría a Santander. Se internó después hacia el interior

13 La genealogía de Christoph Weiditz y su actuación como medallista, en HABICH, Georg, “Studien zur deutschen Renaissancemedaille. IV. Christoph Weiditz”, *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen*, 34 (1913), p. 26. HAMPE, Theodor, *Das Trachtenbuch des Christoph Weiditz von seinen Reisen nach Spanien (1529) und den Niederlanden (1531/32)*, Nuremberg, Germanische Nationalmuseum, 1927 (reed., De Gruyter, 2015). CASADO SOTO, José Luis y SOLER D’HYVER, Carlos, “Estudio introductorio”, en WEIDITZ, Christoph, *Códice de trajes*, T. I, Valencia, Grial, 2001, pp. 37-38. BOND, Katherine Louise, *Costume Albums in Charles V’s Habsburg Empire (1528-1549)*, Tesis Doctoral, University of Cambridge, Faculty of History, 2017, pp. 54 -70. Algunos dibujos de Weiditz en 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.



Fig. 5. *En la montaña de Santander*. Christoph Weiditz. 1530. *Trachtenbuch*, lám. 124. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Digitale Bibliothek, Hs 22474

de Castilla por Valladolid y Toledo, regresando por Zaragoza, Barcelona, Perpignan, Génova y Venecia, para volver a Estrasburgo.

El *Trachtenbuch* de Weiditz¹⁴ consta de 77 dobles hojas, agrupadas algunas por zonas geográficas y otras no, además de 155 hojas sencillas, con dibujos realizados a pluma con acuarela y temple, acompañados de textos que se supone escritos algunos años después, cuando se compuso el álbum a partir de las láminas sueltas¹⁵. De ellas, 20 están dedicadas a mujeres que lucen tocados corniformes o altos, cuatro de ellas a Navarra o a Pamplona, una

14 Germanisches Nationalmuseum Nürnberg Manuscript Hs 22474. El código lo publicó en 1927 Theodor Hampe, director del Germanisches Nationalmuseum de Nuremberg, en blanco y negro con algunas láminas en color, agrupando las láminas por orden temático.

15 La traducción de los textos que ofrecemos está extraída de la que muestra la Fundación Joaquín Díaz (Urueña, Valladolid); disponible: <https://funjdiaz.net/grab1.php?pag=26>.

a Fuenterrabía (Guipúzcoa), otra a Santa María en Vizcaya (¿Santoña?)¹⁶, tres a Santander y las once restantes aparecen con el epígrafe de “vizcaínas”. Las denominaciones geográficas resultan imprecisas. Tanto los artistas como los cronistas y cartógrafos flamencos, alemanes y franceses del siglo XVI denominaban “Vizcaya” a prácticamente todo el norte cantábrico de la Península, y diversas localidades denominadas como vizcaínas nunca pertenecieron al Señorío de Vizcaya¹⁷. En el *Trachtenbuch* de Weiditz hay tres santanderinas con el epígrafe “Sanndt Anders in Bistayen” (Fig. 5), cuando Santander nunca perteneció al señorío vizcaíno, error que repetirán todos sus copistas.

Weiditz muestra los tocados corniformes en mujeres situadas en un territorio que va desde Navarra hasta Santander. Casi todos están inclinados hacia delante, hacia atrás o lateralmente, presentando una elaboración de bandas de tela en color blanco, enrolladas en torno a un molde o armazón, como en los representados en los siglos XIV y XV en el alfarje de Santo Domingo de Silos, la sillería de la catedral de León, de Juan de Malinas, o en la pareja de gascones en el Bearne que aparecen en el manuscrito de Arnold von Harff. Constituye el tipo más común de tocado corniforme, con su alta forma cónica en curva y remate puntiagudo, que está presente en once de los tocados, a los que hay que añadir otro en que el remate en punta incorpora una borla roja, y otro (lámina 120, numeración a lápiz), mencionado como de Vizcaya, que lleva bandas cruzadas (y doble cuerno), como en la citada gascona de von Harff, y en los números 25 y 28 del óleo de Francisco de Mendieta *Boda en Begoña* (1608) correspondientes a mujeres de Santander y San Vicente de la Barquera. Señalaremos que en el tocado de la lámina 124 (Montañas de Santander y en Vizcaya) el velo se extiende desde la punta del tocado por la parte trasera y va sujeto a la barbilla, imagen que Wilhelm Giese asocia con un posible origen en el “hennin” borgoñón¹⁸. En este grupo se incluye un corniforme visto de frente, inclinado hacia adelante (Pamplona o Navarra), una forma de representarlo en perspectiva frontal que se puede ver también en el alfarje de Sinovas y en una misericordia de la sillería de Santa María la Redonda en Logroño. Al margen del tipo más común (15 láminas), hay otros diferentes, como el escalonado de base circular, de la lámina 117 (Santanderina), que aparece también en el óleo de Mendieta con el número 44 y el epígrafe “tocado antiquísimo”; y hay dos ejemplos navarros y uno santanderino, también diferentes, con un molde en forma de trapecio invertido recubierto por una tela que cae hacia la espalda (Navarra o Pamplona, lámina 110; y Santander, lámina 123) o hacia un lateral (hilandera

16 CASADO SOTO, José Luis y SOLER D’HYVER, Carlos, “Estudio...”, p. 65.

17 CASADO SOTO, José Luis, *Cantabria vista por viajeros...*, p. 84.

18 GIESE, Wilhelm, “Contribución al estudio del problema del antiguo tocado corniforme de las mujeres vascas”, en *Homenaje a D. Julio de Urquijo*, Hamburgo, Paul Evert, 1937, p. 11.



Fig. 6. Mujeres del Norte cantábrico. Augsburgo. Siglo XVI. *Kostüme und Sittenbilder des 16. Jahrhunderts aus West- und Osteuropa, Orient, der Neuen Welt und Afrika*, lám. 84.. Bayerische StaatsBibliothek, BSB Cod.icon. 361

navarra, lámina 111). Finalmente hay un caso en Vizcaya campaniforme, posiblemente hecho con un molde (lámina 119).

En dos casos se indica que con el tocado corniforme se iba a la iglesia: en Santander ("Así van las mujeres de Santander a la iglesia", lámina 123) y en Vizcaya ("Así van a la iglesia las mujeres en Vizcaya con piedad porque son gente piadosa", lámina 126). También se menciona que lo llevan en días de fiesta: "Así van las mujeres en Vizcaya en su casa y en la calle durante los días de fiesta" (lámina 120); y también cuando trabajan: en Vizcaya ("Así hilan en Vizcaya en la calle y en casa", lámina 119); y en la hilandera de Navarra ("También de esta manera van las mujeres en Navarra en las montañas", lámina 111). Una mujer con amplias mangas y alto tocado corniforme, que parece confirmar que cuanto más altura mayor riqueza, aparece con el epígrafe siguiente: "Así van en Vizcaya las mujeres ricas" (lámina 121). El tocado corniforme es portado por mujeres, tanto jóvenes como de edad avanzada, sin que se especifique su estado casado o viudo.

El éxito del *Trachtenbuch* de Christoph Weiditz se puede medir por las copias que de él se hicieron así como de su traslación al grabado, aspecto este último que aquí no trataremos. La primera copia de la que nos ocupare-

mos es el álbum denominado *Kostüme und Sittenbilder des 16. Jahrhunderts aus West- und Osteuropa, Orient, der Neuen Welt und Afrika*, de la *Bayerische Staatsbibliothek* [en adelante, BSB]¹⁹. Poca información nos proporciona la propia biblioteca, salvo la posible época de su confección que sitúan en el último cuarto del siglo XVI, y su probable publicación en la ciudad de Augsburgo. Consta de 158 páginas en las cuales encontramos imágenes de trajes de Europa, Asia, América y África, lo cual le proporciona un carácter casi universal, una visión típicamente renacentista. En el álbum encontramos ocho láminas donde aparecen mujeres con tocados corniformes. Son una copia de las dibujadas por Christoph Weiditz en su *Trachtenbuch*, de trazo más tosco que las originales, cambiando con frecuencia los colores y alguna característica del ropaje, y son más estilizadas. Se utiliza la técnica de la aguada y las mujeres aparecen agrupadas de tres en tres. Presentan epígrafes en alemán, que, en general, se corresponden con los de Weiditz en cuanto a los lugares mencionados, aunque en algunos casos generaliza con un solo epígrafe para las tres mujeres de cada lámina. Se muestra en casi todos los casos tocados corniformes realizados enrollando bandas de lino en su color natural, inclinados los más hacia delante, y algunos hacia atrás o lateralmente, uno rematado en doble punta, otro que podría estar cubierto por un birrete de color²⁰, dos escalonados y tres cubiertos por una tela simple y sin enrollar. Nos indica asimismo su procedencia mediante epígrafes en alemán, y podemos identificar a trece de ellos como de procedencia vizcaína sin concretar el lugar, tres de Santander, tres de Pamplona en Navarra, tres en la frontera sin concretar ubicación exacta, uno en Fuenterrabía y otro en Santa María (?), en total 20 tocados corniformes.

Otra copia del *Trachtenbuch* de Weiditz es el álbum denominado *Kostüme der Männer und Frauen in Ausburg and Nürnberg, Deutschland, Europa, Orient und Afrika*, de la BSB²¹. Se trata de una colección de 348 páginas, con dibujos coloreados a la aguada, en la cual encontramos tres imágenes de mujeres con tocados corniformes y con epígrafes en alemán, desconociéndose el nombre del autor. Las imágenes corresponden en la lámina 113 a una mujer de Valladolid (que no figura en el álbum de Weiditz y es de mejor factura que el resto del álbum), la 116 a una de Santander, y la 117 a una de Pamplona. El autor, se sirvió del álbum de Christoph Weiditz para realizar este trabajo de factura más tosca que el original, con torpe dibujo y colorido, y que se supone que se confeccionó en Augsburgo en el último cuarto del siglo XVI.

19 BSB Cod.icon. 361; disponible: <https://bildsuche.digitale-sammlungen.de/index.html?c=viewer&bandnummer=bsb00010526&pimage=147&v=100&nav=&l=en>.

20 CASADO SOTO, José Luis y SOLER D'YVERT, Carlos, "Estudio...", p. 156.

21 BSB Cod. icon, 341; disponible: <https://bildsuche.digitale-sammlungen.de/index.html?c=viewer&bandnummer=bsb00011752&pimage=234&v=100&nav=&l=en>.

Por la selección de láminas que presenta, está muy relacionado este álbum con el de la BSB denominado *Europäische und orientalische Kostüme*, del siglo XVII²², pues aparecen tres de las cuatro mujeres con tocados corniformes representadas en éste.

Otra copia muy completa es un *Kostümbuch*, de la BSB, también llamado Álbum de Hans Römer el Joven²³, considerado como obra de principios del siglo XVII, y que es un homenaje a su padre, Hans Römer el Viejo, que había estado al servicio de Carlos V, a cuya corte acudió hacia 1522-1530 en compañía del conde de Nassau-Dillenburg, y del que se incluye al inicio su escudo de armas y un retrato, apropiándose del álbum de Weiditz como si hubiera sido preparado por el propio Römer el Viejo, transformando el álbum en un instrumento al servicio del prestigio de la familia. Esta copia consta de 180 páginas con inscripciones en alemán sobre cada mujer representada, imitándose el estilo de las acuarelas de Weiditz de manera relativamente fiel. La inscripción es en algún caso incorrecta, por ejemplo identificando como mujer vizcaína a una irlandesa del álbum de Weiditz, pero esto no afecta a los ejemplos de tocados altos²⁴.

Otra copia más en la misma biblioteca bávara es el citado álbum BSB Cod.icon 355, en el cual las ilustraciones no se acompañan de inscripciones. Encontramos aquí la mujer de Valladolid contenida en el álbum, también copia de Weiditz (BSB Cod. icon, 341). Y se dibujan tres mujeres más, copias algo libres y torpes de Weiditz, y que por la selección de imágenes se relaciona con el citado álbum BSB Cod. icon, 341.

4. LOS CÓDICES DE TRAJES DEL MUSEO STIBBERT DE FLORENCIA Y MADRAZO-DAZA DE LA BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA (H. 1546-1547)

Del *Códice Madrazo-Daza* de la Biblioteca Nacional de España [en adelante BNE]²⁵ no se conserva ninguna documentación. Consta de 64 hojas, y contiene figuras con distintos trajes, así como escenas costumbristas de los actuales

22 BSB Cod.icon 355; disponible: <https://bildsuche.digitale-sammlungen.de/index.html?c=viewer&bandnummer=bsb00011655&pimage=5&v=100&nav=&l=es>.

23 BSB Cod.icon. 342; disponible: <https://bildsuche.digitale-sammlungen.de/index.html?c=viewer&bandnummer=bsb00010527&pimage=00038&lv=1&l=en>.

24 BOND, Katherine Louise, *Costume Albums in Charles V's Habsburg Empire (1528-1549)*, Tesis Doctoral, University of Cambridge, Faculty of History, 2017, pp. 123 -127.

25 BNE, *Códice de Trajes Madrazo-Daza*, sig. Res/285; disponible: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000052132&page=1>. BERNÍS MADRAZO, Carmen, *Indumentaria española en tiempos de Carlos V*, Madrid, Instituto Diego Velázquez, C.S.I.C., 1962, p. 66. MEZQUITA MESA, Teresa, "El código de Trajes de la Biblioteca Nacional de España", *Goya*, 346 (2014), pp. 16-41, p. 16.



Fig. 7. *Mujeres de Navarra*. H. 1540. *Códice Madrazo-Daza*, lám. 13. Biblioteca Nacional de España, Res/285

territorios de Francia, España, Portugal, Inglaterra, Alemania y Hungría. Las ilustraciones fueron hechas a plumilla y aguada, con inscripciones posteriores en alemán antiguo, algunas de ellas traducidos al español. Existe otro manuscrito que contiene los mismos dibujos que el de la Biblioteca Nacional y algunos más que éste no tiene. Se trata del titulado *Álbum de trajes de tiempos de Carlos V*, depositado en el *Museo Stibbert* de Florencia. Los dibujos del códice florentino están mejor realizados y coloreados y las inscripciones están hechos al mismo tiempo que los dibujos²⁶ (en el *códice Madrazo-Daza* son posteriores) resultando con toda probabilidad ser el madrileño una copia del florentino.

Se desconoce la autoría de estos manuscritos, atribuyéndolos Katherine Louise Bond²⁷ a un encargo de Christoph von Steernsee, capitán de la

26 PÉREZ GARCÍA, Ignacio, "Los códices de trajes y costumbres, o cómo se vivía en Astorga en el siglo XVI" *Argutorio*, 46 (2021), p. 51.

27 BOND, Katherine Louise, *Costume Albums...*, p. 129.

guardia de Carlos V, a Jan Cornelisz Vermeyen (Bewerwijk, 1500 – Bruselas, 1559)²⁸, probablemente inspirándose en la obra de Weiditz, a la que habría tenido acceso en Augsburgo. Esta atribución a Vermeyen también la hace Clara Sánchez Quirino, pero no es mencionada por Teresa Mezquita Mesa en su estudio del Códice de la BNE, que indica su origen alemán puesto que usa papel de Augsburgo fechado en 1546 o 1547, y su autor sería un alemán con influencias flamencas en torno a Nuremberg y Augsburgo²⁹.

Jan Cornelisz Vermeyen fue pintor, grabador y diseñador de tapices, destacando como retratista y pintor de batallas y obras religiosas. En 1533 pasó a España con Carlos V y participó en 1535 en la expedición a Túnez, en el transcurso de la cual tomaría apuntes para caracterizar a personajes de sus pinturas. Tras un probable viaje a Italia, que se refleja en el clasicismo de sus pinturas, en 1539 vuelve a España, a Granada, y finalmente marcha con Carlos V a Bruselas. Sus viajes le permitieron conocer diversas culturas e interesarse por las vestimentas, especialmente del ámbito militar³⁰.

En ambos códices, del *Museo Stibbert* y de la BNE, las figuras aparecen en grupos, que generalmente, no siempre, reúnen a hombres y mujeres por separado (Fig. 7). En el código de la BNE se muestran 229 mujeres. En cuatro de estas láminas aparecen 13 mujeres con tocados corniformes o tocados altos, dos de ellas mencionadas bajo el rótulo “In Spania die Beyrin” (“En España, la casada”)³¹, seis de Astorga, una de Vizcaya (*Pisgeina*) y cinco de Navarra. Aporta este código algunas áreas geográficas, como la provincia de León, que Weiditz no incluyó en su colección, de modo que frente al predominio de vascas, cántabras y navarras en el *Trachtenbuch* de Weiditz, aquí vemos mujeres del interior con sus tocados corniformes. En la lámina nº 9 (“In Spania die Beyrin”), a la izquierda del espectador, la mujer lleva el cuerno de su tocado sujeto a la frente mediante una cinta o cordel, forma de atar el pico que también encontramos en otros códices³². En las láminas 10 y 11

28 SÁNCHEZ QUIRINO, Clara, “La autoría del Códice de Trajes: ¿Un Vermeyen en la Biblioteca Nacional de España?”, en ARIAS COELLO, Alicia y GARCÍA SÁNCHEZ, Diego (coords.), *Actas de las Jornadas de Estudiantes de Ciencias de la Documentación “Compartiendo Conocimiento”*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2018, p. 139.

29 MEZQUITA MESA, Teresa, “El Códice de trajes...”, p. 20.

30 HORN, Hendrik J., *Jan Cornelisz Vermeyen, painter of Charles V and his conquest of Tunis, Painting, Etchings, Drawings, Cartoons and Tapestries*, 2 vols., Doornspijk, Davaco, 1989; vol. I, pp. 274-275.

31 En alemán moderno, “die Verheirin”: la mujer casada.

32 Lámina nº 113 del *Trachtenbuch* de Weiditz; lámina nº 22 del *Album Recueil. Costumes de Femmes de diverses contrées*; lámina nº 13 del *album Costumes de Femmes de diverses contrées*; y láminas 18, 19 y 37 de la colección denominada *Anciens costumes coloriés: Italie, Espagne, Escose, Allemagne et Hollande, Paix Orientaux et les Indes*.



Fig. 8. *Mujeres de Logroño y Laredo*. 1577. *Anciens Costumes coloriés*, lám. 48. Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

aparecen tocados altos y muy almohadillados de mujeres de Astorga (*Storges*)³³, compuestos por telas artísticamente enrolladas, y uno de ellos, el de la mujer de la derecha en forma de cilindro, con la tela enrollada en espiral, tal y como lo vemos en la pintura mural de la iglesia de San Pedro de Escobedo (Cantabria) y en el retablo mayor de la catedral de León, de Nicolás Francés, siendo este modelo cilíndrico más ampliamente distribuido que el modelo astorgano. Más corniformes, aunque no muy altos, son los representados en la lámina 13, correspondiente a mujeres navarras, dos de ellas con los cuernos inclinados hacia la espalda, modelo muy extendido y compuesto por bandas enrolladas, y otro con un pequeño cuerno hacia la frente, apareciendo las otras dos con tocados altos rectos, uno de ellos muy voluminoso.

5. EL CÓDICE *ANCIENS COSTUMES COLORIÉS* (1572)

En la biblioteca nacional francesa existen dos álbumes de trajes pertenecientes a la antigua colección de Roger de Gaignieres³⁴, una de ellas anónima, de

³³ PÉREZ GARCÍA, Ignacio, "Los Códices de Trajes..." p. 51.

³⁴ Roger de Gaignieres fue un anticuario, genealogista y coleccionista francés, nacido en 1642

la que nos ocuparemos en este artículo, confeccionada en 1577, que consta de 48 folios conteniendo 47 dibujos en color (Fig. 8), titulada *Anciens costumes coloriés: Italie, Espagne, Escose, Allemagne et Hollande, Paix Orientaux et les Indes*³⁵. En este códice aparece un prefacio escrito a lápiz por la persona que realizó la catalogación, donde se indica que algunas de las láminas parecen más antiguas que las demás, de finales del XV o principios del XVI (números 47, 48, 53, 61 y 68). Todas ellas fueron realizadas a tinta, coloreadas a la aguada y agrupadas las figuras de a tres en cada lámina, con inscripciones en francés.

En esta extensa colección encontramos tocados muy diversos, de los cuales hay cincuenta tocados corniformes y en general altos. La mayoría corresponde al tipo de los de bandas de tela enrolladas, inclinados hacia delante o hacia atrás, y también en su mayoría del color natural del lino o lienzo en el que iban confeccionados, pero sorprendentemente también hay muchos de colores diversos, en azul, rojo, verde o azafranado, alguno con la punta de otro color, como la astorgana de la lámina 6. Otros más bien parecen confeccionados mediante sombreros o casquetes, y sujetos por un barbuquejo. Las inscripciones en muchos casos resultan ilegibles, y en otros, los lugares denominados son inexistentes, como en el caso de la villa denominada "Haspanta" (¿Azpeitia?, ¿Hasparren?). Algunos lugares citados trascienden el territorio donde inicialmente se ubicaban estos tocados, como en los casos que se mencionan de Barcelona, Tarifa (Cádiz) y Peñíscola (Castellón), tal y como transcribe Louis Boudan en el siglo XVII al realizar una copia de esta colección, pero son citados acaso por confusión al elaborarse el códice. Así, dos citadas como de Barcelona portan hojas de parra y racimos de uva, y serán quizá de La Rioja. Se distribuyen los que hemos podido transcribir con seguridad en las siguientes localizaciones: Cuatro en Logroño (La Rioja), dos en Barcelona, cinco en Cantabria (tres en Santander, una en Laredo y otra en

en Borgoña y fallecido en París en 1715. A su muerte, su colección se dividió entre la BNF, la Biblioteca Bodleian de Oxford y el Museo del Louvre de París. Como coleccionista se caracterizó por buscar documentos auténticos y a menudo acompañados de imágenes. De los documentos escritos se ocupó Barthelemy Remy, paleógrafo y colaborador del anticuario; y de las imágenes, el pintor y grabador Louis Boudan. DUPLESSIS, Georges, *Roger de Gaignières et ses collections iconographiques*, París, J. Claye, p. 5. Gaignières donó su colección al rey Luis XIV en 1711, el cual encargó a Pierre de Clairambault el inventario de la misma (PÉREZ GARCÍA, Ignacio, "Sobre dos acuarelas de mujeres astorganas de 1572, investigación y descubrimientos, *Argutorio*, 33 (2015), p. 48), que fue depositada en la Biblioteca Real donde las colecciones de trajes se transfirieron al Gabinete de Estampas en 1740. Entre 1881 y 1891 el Bibliotecario Henri Bouchot inventarió las imágenes de la colección de Gaignières.

35 BNF, *Anciens Costumes coloriés: Italie, Espagne, Escose, Allemagne et Hollande, Paix Orientaux et les Indes*, Signatura OB-11-PET FOL; disponible: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bt-v1b525126588?rk=21459;2> Gaignières ordenó años después copiar a su dibujante Louis Boudan el álbum de trajes del que nos ocupamos.

Castro Urdiales), cinco en el País Vasco (tres en Tolosa, una en Vitoria y otra en San Sebastián), dos en Asturias y el resto en Francia, (tres en San Juan de Luz y dos en Bayona).

El álbum titulado *Recueil de peintures du XVIIe siècle, représentant au vrai des costumes italiens, Espagnols, et autres habits de ce temps*³⁶ aparece datado hacia 1600 en la Biblioteca Municipal de Rouen. Poca información se nos da sobre él, excepto algún dato de su confección que lo situaría en Italia, dado que las inscripciones están escritas en italiano, y que los dibujos están hechos con la técnica del *gouache*. Se trata de una copia del titulado *Anciens costumes colories, Italie, Espagne, Escose, Allemagne et Hollande, Paix Orientaux et les Indes*, reubicando algunas de las imágenes del código de origen, pero también se inspira para algunas figuras en el *Trachtenbuch* de Weiditz. Geográficamente, recoge pocas villas costeras, y sobre todo son localidades del interior: Pamplona (en cinco ocasiones); y también en Navarra, una en Puente la Reina. Además, dos en Vitoria, y una en Aguilar ¿de Campoo?, Herrera de Pisuerga, Burgos Logroño y Tolosa. En la costa, sólo San Sebastián o Santander. Y no está identificada “Santa María”. Todos los tocados que figuran en este código aparecen ya en otras colecciones de dibujos.

Bajo el título de *Costumes de femmes de diverses contrées* encontramos otro álbum de trajes en la BNF³⁷, de la que se nos ofrecen escasos datos. Se desconoce el nombre del autor, y solo se sitúa cronológicamente entre 1550 y 1700. La obra consta de dos volúmenes, en el primero se nos ofrecen 52 dibujos con epígrafes incluidos en cartelas que portan cada una de las figuras y en los que figura su lugar de procedencia, realizadas en acuarela y gouache, vivamente coloreadas. El segundo volumen consta a su vez de 30 imágenes realizadas en la misma técnica que el anterior, y varias de estas son casi iguales a las del primero. A juzgar por la mujer de Fuenterrabía, el volumen II parece el original, pues en su versión del vol. I se ha estilizado su figura, y como resultado de lo cual, el manto cae en punta de forma ilógica; sin embargo, el dibujo y color del volumen I es de mejor calidad.

En el vol. I encontramos 12 dibujos de mujeres con tocado corniforme, procedentes de varias localidades (una de Fuenterrabía, dos de San Juan de Luz, dos de Burgos, una de Santander, una de ¿Santiago?, una de Montañas de Foix, dos de San Sebastián, una de San Vicente de la Barquera y otra de Pamplona). Pintadas con gran colorido, cinco de ellas muestran el tocado más habitual, que es el de forma de cuerno curvado bien hacia delante o bien hacia atrás, formado por bandas de tela superpuestas. Tres de los tocados

36 Bibliothèque municipale de Rouen, Leber 1401; disponible: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10052515f?rk=21459;2>.

37 BNF, *Costumes de femmes de diverses contrées*. Sig. 4-OB-23; disponible: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10526030z>.



Fig. 9. En el reino de Pamplona. Christoph Weiditz. H. 1530. *Trachtenbuch*, lám. 113. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Digitale Bibliothek, Hs 22474
 Fig. 10. Cerca de Logroño. Siglo XVI. *Costumes de Femmes de diverses contrées*, lám. 49. Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

se presentan en forma de cono, uno de ellos escalonado, otros dos son más bajos, ambos recubiertos con una sola tela y sujetos a la cabeza por bandas de tela, en algún caso de distinto color; otro es un tocado alto de forma más bien globular; y también hay un tocado en forma de trapecio cubierto de tela. En el vol. II encontramos seis figuras con tocado corniforme, de San Sebastián, Fuenterrabía, Santiago, Montañas de Foix, Pamplona y San Juan de Luz, similares a las del volumen anterior. Estas láminas parecen estar inspiradas en la colección ya citada *Anciens Costumes Coloriés: Italie, Espagne, Escose, Allemagne et Hollande, Paix Orientaux et les Indes*, de la BNF.

Existe otra colección de excelente calidad contenida en un manuscrito adquirido por el Museo de las Peregrinaciones y de Santiago, titulado *Mulleres do Camiño de Santiago*³⁸, que consta de 28 acuarelas de mujeres de Pamplona

³⁸ Museo de las Peregrinaciones y de Santiago, Sig. D-945; disponible: <http://ceres.mcu.es/>

na, Logroño, Villanueva de las Carretas, Aguilar, Ponferrada, Santiago de Compostela, Oviedo, San Vicente de la Barquera, Santander, Laredo, Rentería, San Sebastián, Fuenterrabía y San Juan de Luz, Ponferrada, Logroño, Aguilar, Laredo, Villanueva de las Carretas, San Sebastián. Se supone que el posible autor sea un anónimo francés que hizo el peregrinaje a Santiago por el camino francés y regreso por el camino del norte. Los tocados altos y corniformes son los mismos que en la colección *Costumes de femmes de diverses contrées*, ya comentados.

En un álbum ya citado de la BNF (denominado *Recueil. Costumes de femmes de diverses contrées*) se hallan algunos dibujos de trajes del siglo XVI que nada tienen que ver con las dos series anteriores del mismo códice³⁹. Las mujeres representadas portan cartelas de cueros recortados. Sus imágenes se basan en las del *Trachtenbuch* de Christoph Weiditz (Fig. 9 y 10); otras en las de la colección *Anciens Costumes colories: Italie, Espagne, Escose, Allemagne et Hollande, Paix Orientaux et les Indes*; y todavía otras en el álbum *Costumes de femmes de diverses contrées*. Por ello, no aporta ningún tipo de tocado nuevo.

Al copiar los originales de Weiditz, cambia la ubicación geográfica de algunas figuras. En total son 23 tocados altos, de los cuales hay 22 corniformes, lo que denota un proceso de uniformización de los tocados. Geográficamente abarcan desde San Juan de Luz hasta Santiago de Compostela, en la costa cantábrica, incluyendo Fuenterrabía, San Sebastián, Santander y San Vicente de la Barquera, y hacia el interior se llega hasta Logroño, Vitoria, Pamplona, Estella y la pequeña población burgalesa de Villanueva de las Carretas. Queda sin identificar la “Ville de Ferare” (¿Ponferrada?)⁴⁰.

6. EL ÁLBUM DE LUCAS DE HEERE (H. 1576-1580)

Con el título de *Théâtre de tous les peuples et nations de la terre avec leurs habits et ornements divers, tant anciens que modernes, diligemment depeints au naturel par Luc Dheere peintre et sculpteur Gantois* encontramos en la Biblioteca de la Universidad de Gante un álbum de trajes con 98 acuarelas debidas al flamenco Lucas de Heere (Gante, 1534-París, 1584)⁴¹. Consta de 127 folios con 189

pages/Main?id=141239&inventory=D-945&table=FMUS&museum=MDPSAYS&filt=ays_derechos.

39 BNF, *Recueil. Costumes de femmes de diverses contrées*. Sig. RESERVE OB-55-4; disponible: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52511137r>.

40 De Santander, Logroño, San Sebastián y Vitoria (a veces mencionada como “Ravenel”) se muestran tres ejemplos en cada localidad; de San Juan de Luz, San Vicente de la Barquera y Pamplona, dos ejemplos; y en las demás localidades, un solo ejemplo.

41 HEERE, Lucas de, *Théâtre de tous les peuples et nations de la Terre avec leurs habits et ornements*

estudios de figuras pintadas en su mayor parte con dos figuras por página (Fig.11).

Lucas de Heere, hijo de un escultor y una iluminadora de miniaturas, y discípulo de Frans Floris, ha sido un artista muy alabado ya por sus contemporáneos, entre ellos Karl von Uutenhove, que consideró que había pintado mejor que los pintores griegos Parrasio y Apeles (“Lucas Derus, pictor gaudavensis, / Parrhasio melius, melius qui pingis Apelle”)⁴² y Carel van Mander, su discípulo y biógrafo. Fue, en palabras de Véronique Gerard-Powell, “homme de grand culture” y reconocido poeta⁴³, además de anticuario y numismático⁴⁴. Fue retratista y pintor de cuadros de temática religiosa, e incluso representó a Felipe II como Salomón en su famoso cuadro de la *Visita de la reina de Saba a Salomón* (1559), pero en 1568 fue proscrito como protestante y hubo de emigrar, recalando en Francia e Inglaterra, donde trabajó como pintor. En Inglaterra, el almirante Édouard, lord Clinton, conde de Lincoln en 1572, le encargó pintar en 1570 una galería que representara las vestimentas de los diferentes pueblos del mundo⁴⁵. El *Théâtre de tous les peuples* es probablemente el modelo utilizado por Heere para pintar esta galería puesto que coincide en su temática. Según Henry Himans, el códice parece haber sido terminado en 1576⁴⁶, pero ha debido ser confeccionado sucesivamente: de 1576 data uno de los personajes representados, el “Greenlander”, un Inuit de la isla Baffin (en el Ártico canadiense) llevado a Inglaterra en 1576 por Martin Frobisher; y uno de los poemas incluidos en el códice data de 1580. La fuente de inspiración para el tema es el libro de Andrew Boorde, *The fyrst boke of the introduction of knowledge* (h. 1547), que describe las gentes de diversos países, incluidos Castilla, Navarra y Vizcaya⁴⁷.

Henri Hymans, en 1884, señalaba que el álbum tenía un dibujo “generalmente correcto”, especialmente interesante cuando el autor reproducía figuras que había podido observar directamente; pero ya anotaba que para los

divers, tant anciens que modernes, diligentment depeints au naturel par Luc Dhère peintre et sculpteur gantois, [manuscrito], Universiteitsbibliotheek Gent, Sig. BHSL.HS. 2466.

42 Citado por DE BUSSCHER, Edmond, *Recherches sur les peintres et sculpteurs à Gand, aux XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles. XVIe siècle*, Gante, E. de Busscher et fils, 1866, p. 29.

43 VAN MANDER, Karel, *Le livre des peintres. Vies des plus illustres peintres des Pays-Bas et d'Allemagne*, París, Les Belles Lettres, 2001, con introducción de Veronique Gerard-Powell, p. VIII.

44 HYMANS, Henri, “Introduction”, en VAN MANDER, Carel, *Le livre des peintres de Carel van Mander. Vie des peintres flamands, hollandais et allemands (1604)*, vol. I, París, J. Rouam, 1884, p. 5.

45 HYMANS, Henri, “Introduction...”, p. 3.

46 HYMANS, Henri, “Introduction...”, p. 4.

47 BOORDE, Andrew, *The fyrst boke of the introduction of knowledge*, Londres, Early English Text Society, by N. T. Trübner & Co., 1870, p. 199.



Fig. 11. *Aldeanos de Vizcaya*. Lucas de Heere. Mediados del siglo XVI, *Théâtre de tous les peuples...*, f. 89r. Universiteitsbibliotheek Gent

vestidos de orientales empleaba figuras tomadas de Pieter Coecke II, e incluso el retrato de este mismo pintor aparecía en el álbum simplemente como “soldado turco”. A pesar del título del códice, que indica que las figuras han sido “tomadas del natural”, esto no fue así, al menos para los cuatro tocados altos representados. Aunque Heere estuvo en Francia, es poco probable que visitara Bayona; y es imposible que, dada su militancia protestante, acudiera a un país católico como España, de modo que las figuras de vizcaína, burgalesa y pamplonica no han podido ser tomadas del natural.

Las imágenes se refieren a mujeres de Vizcaya, Burgos, Pamplona y Bayona. En general, el conjunto parece vincularse al *Trachtenbuch* de Weiditz, dada la similitud, que no copia, de algunas de las figuras. Ninguno de los tocados es corniforme en curva, y sólo el de Bayona lleva un pequeño cuerno, que vemos también en el Códice Madrazo-Daza, de Madrid. El tocado alto de Pamplona aparece en varios otros álbumes, como en el *Costumes de femmes*

de diverses contrées, de similar época; el ejemplo de “Villana de Burgos” se relaciona estrechamente con un dibujo del *Europäische und orientalische Kostüme*, de la BSB, del siglo XVII; y la figura de la Vizcaína se encuentra en el tomo V del *Civitas Orbis Terrarum*, publicado en 1598, que corresponde a la lámina del túnel de San Adrián, situado entre las sierras de Aitzgorri y Altzania, entre el Goyerri guipuzcoano y Álava, siendo dibujado por Joris Hoefnagle.

7. CONCLUSIONES

Los álbumes de trajes de fines del siglo XV y del siglo XVI proporcionan un extenso panorama de las distintas variantes de los tocados altos, que se extienden en la cornisa cantábrica por Asturias, Cantabria, Vizcaya y Guipúzcoa, y al interior por León, Valladolid, Burgos, La Rioja, Álava y Navarra; y en Francia, por Labort y Baja Navarra. Los ejemplos dependen de los itinerarios seguidos por los viajeros y que dieron lugar a cuatro códices originales, que reciben nombres convencionales: el *Recueil. Costumes de femmes de diverses contrées* (BNF), de fines del siglo XV; el *Trachtenbuch* de Christoph Weiditz (*Germanisches Nationalmuseum Nürnberg*), de 1528; el código *CÁlbum de trajes de tiempos de Carlos V* (*Museo Stibbert* de Florencia), h. 1546; y *Anciens costumes coloriés* (BNF), de 1572. Pero es un hecho destacable la diversidad de copias, con más o menos variantes, que de estos códices se hicieron no sólo en el siglo XVI sino también en el XVII. En todos ellos podemos ver representaciones de artistas conocidos, como Christoph Weiditz, Jan Cornelisz Vermeyen (?), Francisco de Holanda o Lucas de Heere, y a través de ellos, y de otros copistas anónimos, vemos una gran variedad de tocados altos, destacando entre ellos los de tipo corniforme.

Frente a los libros impresos de trajes, que ya comienzan a aparecer en el siglo XVI y se inspiran en los códices, éstos tienen una finalidad más privada y carecen de la voluntad pedagógica moral que aquellos manifiestan⁴⁸. Son testimonio en cambio de “viajeros” y copistas europeos, con conocimientos geográficos a veces confusos y un interés por reflejar la variedad etnográfica a través de las vestimentas, de las que los tocados eran parte fundamental.

BIBLIOGRAFÍA

BERNÍS MADRAZO, Carmen, *Indumentaria española en tiempos de Carlos V*, Madrid, Instituto Diego Velázquez, C.S.I.C, 1962.

48 BOND, Katherine Louise, “Costume imagery and the visualization of humanity in early modern Europe”, en JORDANOVA, Ludmilla y GRANT, Florence (eds.), *Writing Visual Histories*, Londres y Nueva York, Bloomsbury Academic, 2020, pp. 46-67.

- BOND, Katherine Louise, *Costume Albums in Charles V's Habsburg Empire (1528-1549)*, Tesis Doctoral, University of Cambridge, Faculty of History, 2017; disponible: <https://doi.org/10.17863/CAM.25054>.
- BOND, Katherine Louise, "Costume imagery and the visualization of humanity in early modern Europe", en JORDANOVA, Ludmilla y GRANT, Florence (eds.), *Writing Visual Histories*, Londres y Nueva York, Bloomsbury Academic, 2020, pp. 46-75; disponible: https://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/7856/1/Bond_Costume_Imagery_and_the_Visualisation_of_Humanity_2020.pdf.
- BOORDE, Andrew, *The fyrst boke of the introduction of knowledge*, Londres, Early English Text Society, by Kegan Paul, Trench, Trubner & Co., 1870; disponible: <https://archive.org/details/fyrstbokeintrod01boorgoog/page/n2/mode/2up>.
- CASADO SOTO, José Luis, *Cantabria vista por viajeros de los siglos XVI y XVII*, Santander, Centro de Estudios Montañeses /Consejería de Cultura y Deporte Gobierno de Cantabria, 2000 disponible: https://centrodeestudiosmontaneses.com/wp-content/uploads/DOC_CEM/BIBLIOTECA/EDICION_CEM/cantabria_viajeros_xvi-xvii.pdf.
- CASADO SOTO, José Luis y SOLER D'HYVER, Carlos, "Estudio introductorio", en WEIDITZ, Christoph, *Códice de trajes*, T. I, Valencia, Grial, 2001, pp. 1-174.
- DE BUSSCHER, Edmond, *Recherches sur les peintres et sculpteurs à Gand, aux XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles. XVIe siècle*, Gante, Edmond de Busscher et fils, 1866; disponible: https://books.google.es/books?id=TIpBAAAACAAJ&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false.
- DUPLESSIS, Georges, *Roger de Gaignières et ses collections iconographiques. Extrait de la Gazette des Beaux-Arts*, París, Jules Claye, 1870; disponible : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k3046087g/f7.item.texteImage>.
- ECHARRI IRIBARREN, Víctor y YÁÑEZ PALACIOS, Roberto Tomás, "Bastión y ciudad: Los proyectos para las fortificaciones de Fuenterrabía a finales del siglo XVI", *Tiempos Modernos*, 8/32 (2016), pp. 88-124; disponible: <http://www.tiemposmodernos.org/tm3/index.php/tm/article/view/1282/640>.
- GACHARD, Louis Prosper y PIOT, Charles, *Collection des voyages des souverains des Pays-Bas*, Tomo III, Bruselas, Frédéric Hayez, 1881; disponible : https://books.google.es/books?id=u4xDAAAAYAAJ&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false.
- GARCÍA HARO, Rebeca, "Los libros de trajes en el siglo XVI: perspectivas críticas para su investigación", *Baetica. Estudios Historia Moderna y Contemporánea*, 40 (2020), pp. 13-34; disponible: https://pdfs.semanticscholar.org/8864/baaecf91542efc1a1229c593ab44ab71ae02.pdf?_ga=2.243393734.2125193048.1657381282-1475209298.1634286414.
- 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>.

- GIESE, Wilhelm, "Contribución al estudio del problema del antiguo tocado corniforme de las mujeres vascas", en *Homenaje a D. Julio de Urquijo*, Hamburgo, Paul Evert, 1937, pp. 7-14.
- GÓMEZ-TABANERA, José Manuel, "Del tocado 'corniforme' de las mujeres asturianas en el siglo XVI", *El Basilisco: revista de materialismo filosófico*, 5 (1978), pp. 39-47; disponible: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2979223>.
- HABICH, Georg, "Studien zur deutschen Renaissancemedaille. IV. Christoph Weiditz", *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstmuseen*, 34 (1913), pp. 1-35; disponible: <https://es.scribd.com/document/50734294/Studien-zur-deutschen-Renaissancemedaille-IV-Christoph-Weiditz-von-Georg-Habich>.
- HAMPE, Theodor, *Das Trachtenbuch des Christoph Weiditz von seinen Reisen nach Spanien (1529) und den Niederlanden (1531/32)*, Nuremberg, Germanische Nationalmuseum, 1927 (reed., De Gruyter, 2015).
- HEERE, Lucas de, *Théâtre de tous les peuples et nations de la terre avec leurs habits et ornements divers, tant anciens que modernes, diligemment depeints au naturel par Luc Dheere peintre et sculpteur Gantois*, [manuscrito], Universiteitsbibliotheek Gent, Sig. BHSL.HS. 2466; disponible: <https://lib.ugent.be/viewer/archive.ugent.be%3A79D46426-CC9D-11E3-B56B-4FBAD43445F2?c=&m=&s=&cv=&xywh=-4580%2C-428%2C14554%2C8544>.
- HOLANDA, Francisco, *Desenhos das Antigualhas que vio Francisco d'Ollanda*, Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. Patrimonio Nacional. Sig. 140-I-29 [manuscrito]; disponible: <https://rbdigital.realbiblioteca.es/s/rbme/item/14411>.
- HORN, Hendrik J., *Jan Cornelisz Vermeyen, painter of Charles V and his conquest of Tunis, Painting, Etchings, Drawings, Cartoons and Tapestries*, 2 vols., Doornspijk, Davaco, 1989.
- HYMANS, Henri, "Introduction", en VAN MANDER, Carel, *Le livre des peintres de Carel van Mander. Vie des peintres flamands, hollandais et allemands (1604)*, vol. I, París, J. Rouam, 1884, pp. 1-17; disponible: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k111899p/f383.image>.
- MEDINA GONZÁLEZ, Amaya, "El tocado corniforme femenino en la Baja Edad Media", *Santander. Estudios de Patrimonio*, 4 (2021), pp. 215-244; disponible: <https://doi.org/10.22429/Euc2021.sep.04.08>.
- MENTGES, Gabriele, "Pour une approche renouvelée des recueils de Costumes de la Renaissance. Une cartographie vestimentaire de l'espace et du temps", *Apparence(s)*, 1 (2007), s/p.; disponible: <http://journals.openedition.org/apparences/104>; DOI: <https://doi.org/10.4888/apparences.104>.
- MEZQUITA MESA, Teresa, "El código de Trajes de la Biblioteca Nacional de España", *Goya*, 346 (2014), pp. 16-41.
- MINUT, Gabriel de, *De la beauté, discours divers*, Lyon, Barthelemi Honorat, 1587; disponible: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k792453.image>.
- MOTHEAU, Henri y JOUAUST, Damase, *Les Essais de Montaigne reimprimés sur l'édition originale de 1588 avec notes, glossaire et index*, París, Librairie des Bibliophiles, 1875; disponible: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k57801022/f4.item>.
- OLIMPIO DOS SANTOS, Rogéria, *O Álbum das Antigualhas de Francisco de Holanda*,

- Tesis Doctoral, Universidad Federal de Juiz de Fora, Instituto de Ciências Humanas (dir. Maraliz de Castro Vieira Christo), Juiz de Fora, 2015; disponible: <https://www2.ufjf.br/ppghistoria//files/2015/08/O-%c3%a1lbum-das-antiguallhas-de-Francisco-de-Holanda.pdf>.
- PÉREZ GARCÍA, Ignacio, "Sobre dos acuarelas de mujeres astorganas de 1572, investigación y descubrimientos", *Argutorio*, 33 (2015), pp. 42-51; disponible: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4916466>.
- PÉREZ GARCÍA, Ignacio, "Los códices de trajes y costumbres, o cómo se vivía en Astorga en el siglo XVI", *Argutorio*, 46 (2021), pp. 47-53; disponible: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8119033>.
- SÁNCHEZ QUIRINO, Clara, "La autoría del Códice de Trajes: ¿Un Vermeyen en la Biblioteca Nacional de España?", en ARIAS COELLO, Alicia y GARCÍA SÁNCHEZ, Diego (coords.), *Actas de las Jornadas de Estudiantes de Ciencias de la Documentación "Compartiendo Conocimiento"*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2018, pp. 135-141; disponible: <https://www.ucm.es/data/cont/docs/1322-2018-01-10-LIBRO%20ACTAS%20JORNADAS%20ESTUDIANTES.pdf>.
- VAN MANDER, Karel, *Le livre des peintres. Vies des plus illustres peintres des Pays-Bas et d'Allemagne*, París, Les Belles Lettres, 2001.
- VAN MANDER, Carel, *Le Livre des peintres de Carel van Mander. Vie des Peintres flamands, hollandais et allemands (1604)*, vol. II, París, J. Rouan, 1885; disponible: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k111900g>.
- WEIDITZ, Christoph, *Trachtenbuch*, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg Manuscript Hs 22474; disponible: <http://dlib.gnm.de/item/Hs22474>.

El culto al Ángel Custodio y sus manifestaciones artísticas en Zaragoza durante los siglos XV y XVI

The cult of the Guardian Angel and its artistic expressions in Zaragoza during the fifteenth and sixteenth centuries

MARC MILLAN RABASA

Universidad de Zaragoza
Departamento de Historia del Arte
Facultad de Filosofía y Letras.
C/ Pedro Cerbuna, 12. 50009 - Zaragoza
marcmillanrabasa@unizar.es

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3489-1748>

Fecha de envío: 15/09/2021. Aceptado: 18/10/2021

Referencia: *Santander. Estudios de Patrimonio*, 5 (2022), pp. 379-406.

DOI: <https://doi.org/10.22429/Euc2022.sep.05.15>

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



Resumen: En este artículo estudiamos la llegada del culto al Ángel Custodio a Zaragoza y las diferentes expresiones artísticas de esta devoción. En primer lugar, abordamos el desarrollo de la procesión en su honor. Después, nos centramos en la capilla del consistorio de la ciudad, aportando precisiones sobre la localización original del Ángel Custodio de Pere Joan. Finalmente, analizamos el mecenazgo del canónigo Agustín Pérez (doc. 1568-1588) y las diferentes disputas que mantuvieron el concejo y el cabildo catedralicio a propósito de estas festividades.

Palabras clave: arte del Gótico; arte del Renacimiento; escultura gótica; platería; Aragón; procesiones; Pere Joan; cultos cívicos; Lonja de Zaragoza.

Abstract: In this article we explore the arrival of the cult of the Guardian Angel in Zaragoza and the different artistic expressions of this devotion. First, we study the development of the procession in his honor. Then we'll focus on his chapel in the city hall, providing details on the original location of the Guardian Angel by Pere Joan. Finally, we analyze on the patronage of Canon Agustín Pérez (doc. 1568-1588) and the different disputes between the city council and the cathedral chapter regarding these festivities.

Keywords: Gothic art; Renaissance art; Gothic sculpture; silver smithery; Aragon; processions; Pere Joan; civic cults; Lonja (stock exchange) of Zaragoza.

El desarrollo de las instituciones urbanas producido en los últimos siglos de la Edad Media, al amparo del mayor dinamismo político y comercial de las ciudades, comportó la creación de cultos cívicos que vinculaban la urbe con un personaje o santo protector, así como otras festividades de gran compo-

nente ciudadano como el Corpus Christi. Algunos de estos festejos fueron utilizados por los órganos de poder, tanto religiosos como seculares, como herramientas representativas de sus intereses. De esta manera, el ritual se convirtió en uno de los fundamentos de la conciencia municipal¹. En ese contexto surge, con especial relevancia en el ámbito de la Corona de Aragón, el culto a los ángeles custodios. Centrando nuestra atención en Zaragoza, veremos el desarrollo de los festejos desde el siglo XV hasta finales de la época moderna y profundizaremos en las diferentes representaciones artísticas que se conservan, todas ellas vinculadas con las dependencias municipales de la ciudad y la catedral, sus dos principales espacios de culto.

1. EL CULTO AL ÁNGEL CUSTODIO EN LOS REINOS DE LA CORONA DE ARAGÓN Y EL DESARROLLO DE SU FIESTA EN ZARAGOZA

La vinculación de las instituciones ciudadanas de la Corona de Aragón con el culto angélico se remonta a las obras de Francesc Eiximenis. Fue en el *Llibre dels Sancts Angels* donde el escritor franciscano confeccionó una jerarquía angélica en la que estos seres tomaban el papel de intermediarios entre Dios y la humanidad. Presentado en 1392 a Pere d'Artés, camarero y maestre racional de Juan I, su impacto en el consistorio de Valencia fue inmediato, pues ese mismo año los jurados mandaron pintar la sala del Consejo Secreto con cruces y ángeles defendiendo a la ciudad.

Siguiendo los preceptos presentados en el libro, los ángeles custodios adoptaron una función protectora colectiva, personal o, en el caso que nos ocupa, cívica. Entre los diferentes espacios dedicados a su figura, que en Valencia identificaban con san Miguel Arcángel, destacan las efigies pintadas en las puertas de Serranos, de Quart, de San Vicente y del Mar para protegerse de una epidemia en 1475. Por lo tanto, se aunaron en el Ángel los significados cívicos con los antipestíferos, función que comparte con otros santos de la época².

A lo largo del siglo XV se produjo su difusión por los diferentes territorios de la Corona. Un misal de la catedral de Barcelona incluye dos oficios a los ángeles custodios, el de la ciudad y el personal, en 1403. En 1407 se erigió

1 HADZIIOSSIF, Jacqueline, "L'Ange Custode de Valence", en *La religion civique à l'époque médiévale et moderne (chrétienté et islam)*, Rome, École Française de Rome, 1995, pp. 135-152.

2 HADZIIOSSIF, Jacqueline, "L'Ange Custode de...", pp. 135-152; LLOMPART, Gabriel, "El Ángel Custodio en la Corona de Aragón en la Baja Edad Media", en ESTEBAN, Alfonso y ÉTIENVRE, Jean-Pierre, *Fiestas y liturgia, actas del coloquio celebrado en la Casa de Velázquez*, Madrid, Casa de Velázquez, 1988, pp. 249-269; y LLOMPART, Gabriel, "El Ángel Custodio en los reinos de la Corona de Aragón", *Boletín de la Cámara Oficial de Comercio, Industria y Navegación de Palma de Mallorca*, 673 (1971), pp. 147-188.



Fig. 1. *Ángel Custodio*,
retablo de Santa Ana.
Atrib. Miguel Ximénez.
H. 1485-1505. Iglesia de
Santa María, procedente
de la ermita de Santa
Ana. Tauste (Zaragoza).
Fotografía del autor

una capilla bajo su advocación en la catedral de Mallorca y en el resto de las ciudades se establecen paulatinamente conmemoraciones en su nombre, ya sea en solitario o identificándolo con otros ángeles³. Aunque en Zaragoza ya se celebraba desde mediados de siglo, en la institución de su fiesta en 1493 se dice que “la insigne ciudad [...] tiene su Angel Custodio que la guarda [...] como otra qualquiere ciudat lo tiene”⁴, afirmación que demuestra la expansión de su culto más allá de la capital del reino.

A finales del siglo XV también documentamos su presencia en Tauste (Zaragoza) [Fig. 1], donde aparece en el retablo de Santa Ana. En esta tabla el pintor Miguel Ximénez siguió de cerca el modelo del Ángel Custodio de la

3 LLOMPART, Gabriel, “El Ángel Custodio en la Corona...”, pp. 249-269.

4 *Recopilacion de los Estatutos de la ciudad de Zaragoza por los señores jurados Capitol y Consejo con poder de Concello general confirmados y decretados el primero de Deziembre de 1635*, Zaragoza, Hospital Real y General de Nuestra Señora de Gracia, 1635, pp. 2-3.

predela del Calvario de la iglesia de San Nicolás de Valencia, ejecutado por Rodrigo de Osona en 1476. La representación del Ángel en diversas obras, ya sea en calidad de titular como en el retablo de Villadoz (Zaragoza) a inicios del siglo XVI⁵, o en posiciones algo más periféricas como en el mueble que preside la capilla de la Trinidad de la catedral de Jaca (Huesca), ejecutado por Juan de Anchieta entre 1573 y 1574, demuestran que la vitalidad y extensión de este culto sobrepasó el siglo XV.⁶ En la última década del siglo XVI contaba con cofradías de jóvenes o *mancebías* en Caspe (Zaragoza) y Cuevas de Cañart (Teruel)⁷. Todavía a inicios del XVII lo encontramos coronando el retablo mayor de la catedral de Santa María de la Huerta de Tarazona (Zaragoza), erigido hacia 1605-1610⁸ y, finalmente, como protagonista en la “cabeça y peana” del mismo que encargó el concejo de Alcañiz (Teruel) al platero Claudio Iennequi en 1613 aunque, desgraciadamente, desapareció en la Guerra de Independencia⁹.

Sin embargo, es en Zaragoza donde podemos rastrear con una mayor antigüedad esta devoción. El uso de su bandera demuestra que en 1443 la imagen del Ángel Custodio ya se vinculaba al consistorio de la capital¹⁰. La

5 MORTE GARCÍA, Carmen, “San Miguel Arcángel”, en *Aragón y la pintura del Renacimiento*, Zaragoza, Museo e Instituto Camón Aznar, 1990, pp. 94-95.

6 CRIADO MAINAR, Jesús, *Las artes plásticas del Segundo Renacimiento en Aragón. Pintura y Escultura 1540-1580*, Tarazona, Centro de Estudios Turiasonenses, Institución Fernando el Católico, 1996, pp.348-358; CRIADO MAINAR, Jesús, *La escultura romanista en la comarca de la Comunidad de Calatayud y su área de influencia 1589-1639*, Calatayud, Centro de Estudios Bilbilitanos, Institución Fernando el Católico, 2013, pp. 35-37; y MORTE GARCÍA, Carmen, “Juan de Anchieta y la capilla de la Trinidad de la catedral de Jaca”, en FÉLIX MÉNDEZ, José, *La capilla de la Trinidad de la catedral de Jaca. Restauración 2002*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, Caja Inmaculada y Obispado de Jaca, 2002, pp. 11-71.

7 LLOMPART, Gabriel, “El Ángel Custodio en la Corona...”, pp. 249-269; ROYO GARCÍA, Juan Ramón, “Las cofradías de Caspe a fines del siglo XVI (II)”, *Cuadernos de Estudios Caspolinos*, 20 (1994), pp. 213-248; y ROYO GARCÍA, Juan Ramón, “Fiestas y procesiones en Alcañiz en 1589, según el Dr. Cristóbal Colón, prior de su colegiata”, *Teruel: revista del Instituto de Estudios Turolenses*, 87-2 (1999), pp. 79-93.

8 CRIADO MAINAR, Jesús, *La escultura romanista en Tarazona, 1585-1630*, Tarazona, Centro de Estudios Turiasonenses, Institución Fernando el Católico, 2020, pp. 241-256.

9 Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Zaragoza [en adelante, AHPNZ], Pedro Sánchez del Castellar, 1613, ff. 1001 v-1002 r, (Zaragoza, 11-VII-1613). Consultado en VELASCO DE LA PEÑA, Esperanza, “Las artes en Aragón en el siglo XVII según el Archivo de Protocolos Notariales de Zaragoza. De 1613 a 1615”, en BRUÑÉN IBÁÑEZ, Ana Isabel; JULVE LARRAZ, Luis y VELASCO DE LA PEÑA, Esperanza. (coords. y eds.), *Las artes en Aragón en el siglo XVII según el Archivo de Protocolos Notariales de Zaragoza. De 1613 a 1696*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2005, vol. I, p. 66, doc. 1-268 (298); y Archivo Municipal de Alcañiz [en adelante, AMA], Marcello Andrés, 1613-1614, f. 144 v, (Alcañiz, 20-VIII-1613).

10 REDONDO VEINTEMILLAS, Guillermo; MONTANER FRUTOS, Alberto y GARCÍA LÓPEZ, María Cruz, *Aragón en sus Escudos y Banderas. Pasado, presente y futuro de la Emblemáti-*

primera procesión documentada data del 20 de junio de 1450. Los jurados convocaron a hombres, mujeres y niños en las casas consistoriales y la plaza de la Seo para participar en una comitiva con destino al convento del Carmen, bajo pena de cinco sueldos a aquellos que no se presentaran. También se amonestaría a quienes no limpiasen la fachada de su casa si la procesión pasaba por delante¹¹. La documentación municipal informa en los años sucesivos de la adquisición de “junco y rama”¹², que en los contextos festivos se colocaba en las calles y en el altar del titular para confeccionar un palio. Por último, también se localizan partidas correspondientes al pago de diversos músicos, “tanyedores de harpa”, “tanborinos”, “cantores” y “trompetas” que solemnizaban la procesión con su música¹³.

La fiesta del Ángel Custodio se instituyó en la catedral de Zaragoza el 23 de septiembre de 1493, cuando ya era una de las festividades preeminentes de la ciudad¹⁴. Los diversos ceremoniales catedralicios y municipales que dan cuenta de esta celebración hasta el siglo XVIII, junto con la documentación del concejo, permiten conocer en detalle cómo se llevaba a cabo.

La celebración había de contar con unas vísperas el día anterior, sábado, en las que los concejales asistían a la catedral, antesala de las dos grandes ceremonias de la jornada siguiente. La primera de ellas era una procesión que partía de la Seo encabezada por los racioneros, a quien seguía el estandarte del Ángel portado por el jurado quinto de la ciudad. Del astil partían cuatro cordones de seda, dos delante y dos detrás, sujetos por cuatro hombres preeminentes. Estos iban acompañados por los canónigos de la Seo y también se invitaba a participar a las parroquias, mientras las órdenes tenían restringida su presencia¹⁵. Como hemos indicado, la procesión contaba tra-

ca territorial aragonesa, Zaragoza, Caja Inmaculada, 2007, pp. 88-89.

11 AMZ, Libros del Concejo, Libros de cridas y pregones, es. 50297, AM 01.05.03, ff. 17 r-17 v. Consultado en LLOMPART, Gabriel, “El Ángel Custodio en los reinos ...”, pp. 147-188, doc. 2; y FALCÓN PÉREZ, María Isabel, “Devociones populares, procesiones e imágenes de santos en la Zaragoza del siglo XV”, *Aragonia Sacra*, 21 (2011), pp. 171-200.

12 CISNEROS COARASA, Javier (trans.), *Actos Comunes de los Jurados de Zaragoza (1440-1496)*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1986, pp. 40, 51 y 76, docs. 175, 238, 519 y 520.

13 CISNEROS COARASA, Javier (trans.), *Actos Comunes de...*, pp. 40, docs. 175; y CALAHO-ARRA, Pedro (coord), *Actos Comunes de los Jurados de Zaragoza (1500-1672)*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2000, p. 17, doc. 37.

14 *Recopilacion de los Estatutos...*, pp. 2-3.

15 ESPAÑOL, Martín, *Memorial de las cosas ordinarias que deben hacer los jurados de Zaragoza en cada uno de los meses del año*, (MS. Archivo Municipal de Zaragoza, 122-9), 1622 y ss., ff. 37 v-38 v; VIDAL, Lamberto, *Políticas ceremonias de la imperial ciudad de Zaragoza*, Zaragoza, Pasqual Bueno, 1717, pp. 39-41; SERRANO MARTÍN, Eliseo, *Tradiciones festivas zaragozanas*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1981, pp. 233-236; MIGUEL GARCÍA, Isidoro y ANDRÉS CASA-BÓN, Jorge, *El ceremonial cesaraugustano del canónigo Pascual Mandura (1579- 1604)*, Oviedo,

dicionalmente con un nutrido grupo de músicos, hecho que se acentuó a partir de 1506 con la creación de la cofradía del Ángel Custodio de músicos y cantores. Sus miembros se comprometieron a confeccionar “historias, carros y otras semejantes cosas”¹⁶, tal y como se había popularizado en otros acontecimientos de carácter cívico.

Una vez la comitiva retornaba a la catedral, un portero o el mismo jurado quinto llevaba la bandera hasta un lateral del altar mayor y empezaba la misa solemne. Para su celebración se utilizaban algunas de las jocalias más importantes de la sacristía, como los blandones o hacheros mayores, sobre los que se colocaban dos grandes cirios. El altar se ornamentaba con siete candeleros y, en medio de ellos, los bustos de san Vicente y san Lorenzo flanqueando una representación del Ángel Custodio¹⁷. Además, en el presbiterio se cubría todo el suelo con alfombras. Tras la celebración del oficio, en el que tenían un gran papel el órgano y el coro, tomaba partido un predicador financiado por la ciudad¹⁸.

Hasta finales del siglo XVI estos festejos se celebraban el primer domingo después de la octava de San Pedro y San Pablo, es decir, en julio, una fecha similar a la que se utilizaba en Valencia y que sigue vigente en Teruel. En 1588 se planteó mudar la fiesta al primer domingo de septiembre “porque en esse tiempo ay grandes calores y la procession [es] larga y trabajosa [...] y tambien porque venian los jurados con mucha musica y las vispras se decian de la feria del sabado con salmodia y otras veces a fabordon y parecia muy mal que esta fiesta tan principal de la ciudad se hiciese con tan poca

Asociación de Archiveros de la Iglesia de España, 2015, pp. 59-60.

16 ROYO GARCÍA, Juan Ramón, “Ordinaciones de la Cofradía del Ángel Custodio de Zaragoza de cantores y músicos (1506)”, *Nassarre: Revista aragonesa de musicología*, 23/1 (2007), pp. 129-138.

17 En 1581 los jurados de la ciudad de Zaragoza se comprometieron a entregar 300 sueldos a la Seo con motivo de la celebración de las fiestas del Ángel Custodio y del Espíritu Santo a cambio de que el capítulo catedralicio sacara “tres cabeças con los dos braços de san Valero y San Augustin y algunas otras reliquias como el dia de la Trinidad y sant Juan y hagan enpaliada mayor”. Sin embargo, Pascual Mandura no recoge la utilización de estas reliquias; ESPAÑOL, Martín, *Memorial de las cosas...*, f. 38 v; MIGUEL GARCÍA, Isidoro y ANDRÉS CASABÓN, Jorge, *El ceremonial cesarAugustano...*, p. 59; y Archivo Capitular de la Seo de Zaragoza [en adelante, ACSZ], Actas capitulares, 1568-1592, f. 137 v, (Zaragoza, 7-VII-1581).

18 ESPAÑOL, Martín, *Memorial de las cosas...*, f. 38 v; y MIGUEL GARCÍA, Isidoro y ANDRÉS CASABÓN, Jorge, *El ceremonial cesarAugustano...*, p. 59. Sin embargo, en 1631 el cabildo decidió “que predique el predicador que tiene dispuesto la iglesia y no de la ciudad, que este no se admita por ningun caso si lo trageren los jurados”; ACSZ, Actas capitulares, 1630-1638, f. 36 r, (Zaragoza, 22-XI-1631).

solemnidad"¹⁹. La traslación se confirmó mediante breve enviado por Sixto V en 1591²⁰.

Además del ritual catedralicio, las celebraciones del Ángel Custodio como patrón cívico tenían lugar en la capilla del consistorio de Zaragoza, llamado casas de la Ciudad o del Puente, cuya primera mención data de 1479²¹. Allí se velaba su altar la noche del sábado²² y a la mañana siguiente se celebraban "en dicha capilla del angel [...] missas sin cesar en toda la mañana y se tiene musica de cuerda que regocige esta solemnidad"²³. En 1528, el maestro organero Gonzalo de Córdoba confeccionó un órgano para la capilla consistorial "por servicio de nuestro Señor Dios y de nuestra Señora veneracion y magnificencia de las festividades del Spiritu Sancto e Angel Custodio de la dicha ciudat" y a mediados del siglo XVII se contrató en diversas ocasiones a los cantores de la Seo de Zaragoza para participar en la misa²⁴.

Por lo tanto, el culto al Ángel Custodio de la ciudad de Zaragoza, que se inicia en el siglo XV y llega hasta la segunda mitad del XVIII, tiene como principales espacios culturales las casas consistoriales y, en ocasión de su festividad anual, la catedral. De esta manera, ambas instituciones se nutrirán de imágenes del protector ciudadano de manera paralela al desarrollo de los festejos que hemos descrito.

2. PRECISIONES ACERCA DE LA LOCALIZACIÓN DEL ÁNGEL CUSTODIO DE PERE JOAN Y OTRAS EFIGIES ANGÉLICAS DEL ANTIGUO CONCEJO DE ZARAGOZA

El Ángel Custodio del Museo de Zaragoza, atribuido al catalán Pere Joan, es una escultura de alabastro que conserva buena parte de su policromía [Fig. 2]. La historiografía acepta que la pieza llegó a esta institución procedente de los fondos municipales a inicios del siglo XX, aunque su origen concreto siempre ha suscitado unas dudas que no se han resuelto convenientemente.

19 MIGUEL GARCÍA, Isidoro y ANDRÉS CASABÓN, Jorge, *El ceremonial cesaraugustano...*, p. 59. Las actas capitulares de la Seo también arrojan luz sobre este proceso; ACSZ, Actas capitulares, 1568-1592, f. 81 r, (Zaragoza, 19-III-1588); ACSZ, Actas capitulares, 1568-1592, f. 83 r, (Zaragoza, 30-V-1588); ACSZ, Actas capitulares, 1568-1592, f. 83 v, (Zaragoza, 23-VI-1588); y ACSZ, Actas capitulares, 1568-1592, ff. 98 v-99 r, (Zaragoza, 20-VI-1590).

20 ACSZ, Armario de privilegios, letra M, caja 40, ff. 372 v-376 r; SERRANO MARTÍN, Eliseo, *Tradiciones festivas zaragozanas...*, p. 233.

21 LLOMPART, Gabriel, "El Ángel Custodio en los reinos...", p. 163; y *Recopilacion de los Estatutos...*, pp. 1-2.

22 CALAHORRA, Pedro (coord), *Actos Comunes de...*, p. 17, doc. 37.

23 VIDAL, Lamberto, *Políticas ceremonias de...*, p. 41.

24 CALAHORRA, Pedro (coord), *Actos Comunes de...*, pp. 28, 95-96 y 97, docs. 88, 337 y 346.



Fig. 2. *Ángel Custodio*.
Pere Joan. H. 1443-1448.
Museo de Zaragoza.
Zaragoza. Fotografía del
autor

El escultor representó al ángel en calidad de protector de la ciudad, vestido con armadura y capa a modo de caballero. En su mano izquierda sostiene una filacteria mientras en la derecha, perdida, se cree que empuñaba una espada. Si bien en la iconografía más habitual combina el estoque con una corona, como en la pequeña figura procedente de las casas de la ciudad de Valencia que actualmente se conserva en palacio Català de Valeriola²⁵, encontramos otros ejemplos similares como el ángel situado sobre la entrada de la Lonja de Palma de Mallorca o, especialmente, el arcángel Rafael de Pere Ça Anglada que corona la puerta principal de la fachada gótica del consistorio

²⁵ IBORRA BERNAD, Federico, "El incendio de 1586 y la nueva fachada renacentista de la antigua casa de la ciudad de Valencia", *Ars Longa*, 23 (2014), pp. 113-130, nota 76.

de Barcelona²⁶. Este último no solo comparte con la obra zaragozana la inclusión de la filacteria, sino también la fisionomía y la actitud, cosa que no ha de extrañarnos pues, como hemos indicado, el culto a los arcángeles se sitúa en la base de la promoción al Ángel Custodio.

Las primeras hipótesis sobre la localización original de la obra de Pere Joan la situaban en la puerta del Ángel o del Puente, aunque el relativo buen estado de la pintura indica que estuvo a cubierto de las adversidades meteorológicas. Su atribución al escultor catalán, propuesta acertadamente por Agustín Durán y Sanpere en 1934²⁷, nos lleva a relacionarla con el retablo que este confeccionó junto al pintor Pascual Ortoneda para presidir la capilla de las casas del Puente o de la Ciudad alrededor de 1443. El contrato especifica que este mueble combinaba escultura con pintura y que lo presidía una talla en madera que representaba la escena del Pentecostés. El oratorio consistorial de Zaragoza estaba bajo la advocación del Espíritu Santo, pues a este se encomendaban los concejales para que les permitiera tomar las decisiones más acertadas.

Se ha planteado que, tras la finalización de esta obra hoy en día perdida, Pere Joan habría aceptado un segundo encargo por parte de los patronos del

26 LLOMPART, Gabriel, "El Ángel Custodio en los reinos ...", pp. 165-167; TERÉS I TOMÀS, Rosa, *Pere çà Anglada: introducció de l'estil internacional en l'escultura catalana*, Barcelona, Artstudi, 1987, pp. 77-84; y VALERO MOLINA, Joan, "Pere Sanglada en el context de l'escultura internacional catalana i europea", *Locvs Amoenvs*, 6 (2002-2003), pp. 41-55.

27 Acerca del Ángel Custodio de Pere Joan; GASCÓN DE GOTOR, Anselmo y GASCÓN DE GOTOR, Pedro, *Zaragoza Artística, Monumental e histórica*, Zaragoza, Ibercaja, 1890-1891 (1993, edición facsímil), vol. II, p. 226; SERRANO Y SANZ, Manuel, "El ángel custodio de Gil Morlanes", *Boletín del Museo Provincial de Bellas Artes*, Zaragoza, 3 (1919), pp. 1-3; DURAN I SANPERE, Agustí, *Els retaules de pedra*, Barcelona, Alpha, 1934, vol. II, p. 58; MANOTE CLIVILLES, María Rosa, *Pere Johan (tesis de licenciatura)*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 1973, pp. 154-155; BELTRÁN LLORIS, Miguel, *Museo de Zaragoza: Sección de Arqueología y Bellas Artes*, Zaragoza, Ministerio de Educación y Ciencia, 1976, p. 162; JANKE, R. Steven, "Observaciones sobre Pere Johan", *Seminario de Arte Aragonés*, 34 (1984), pp. 111-121; MANOTE CLIVILLES, María Rosa, *L'escultura gòtica de la primera meitat del segle XV a la Corona d'Aragó: Pere Joan i Guillem Sagrera (tesis doctoral)*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 1994, pp. 243-250; LACARRA DUCAY, María del Carmen, *El retablo Mayor de San Salvador de Zaragoza*, Zaragoza, Librería General, 2000, pp. 61-75; MANOTE CLIVILLES, María Rosa, "El Ángel Custodio, una escultura de Pere Johan en el Museo de Bellas Artes de Zaragoza. Hipótesis sobre su procedencia", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 84 (2001), pp. 127-134; LACARRA DUCAY, María del Carmen, *Arte Gótico en el Museo de Zaragoza*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 2001, pp. 5-8; LACARRA DUCAY, María del Carmen, "Pere Joan, Ángel Custodio de la ciudad de Zaragoza", en MORTE GARCÍA, Carmen (dir.), *El esplendor del Renacimiento en Aragón*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, Museo de Bellas Artes de Bilbao, Generalitat Valenciana, 2009, p. 132; VELASCO GONZÁLEZ, Alberto, "'Para que sus deliberaciones y consejos no vayan herrados sino acertados'. Gonzalo de la Caballería y el retablo de la capilla del Concejo de Zaragoza (1443)", *Tvriaso*, 22 (2014-2015), pp. 295-340.

Ángel Custodio para hacer un retablo pétreo en un altar lateral²⁸. La parte posterior de la escultura del Museo de Zaragoza, ahuecada y sin trabajar, indica que originalmente estaría adosada a un muro. El compromiso situaría su realización entre 1443 y 1448, año en que el artista abandonó la ciudad de Zaragoza, y la constituye como el vestigio más antiguo que ha sobrevivido de este culto angélico en la ciudad.

No podemos refrendar documentalmente la existencia de una capilla bajo esta advocación por aquellos años, pero otras urbes de la Corona de Aragón sí contaban con ella. Ya nos hemos referido a las pinturas ejecutadas en el Consejo Secreto de la Sala del Consell de Valencia²⁹, a las que debemos sumar el altar que fundó el consistorio de Tortosa en 1444, mientras que en Barcelona se emplazó el espacio de culto junto a una de las puertas de la ciudad, la *porta dels Orbs*, posteriormente conocida como *de l'Àngel*³⁰.

Sin embargo, podemos afirmar que en el periodo de ejecución de la escultura de Pere Joan ya se identificaba al Ángel Custodio con la protección de la ciudad de Zaragoza. De hecho, la primera mención la encontramos en el mismo año 1443, cuando el concejo empleaba un estandarte de tafetán rojo con su efigie³¹. De 1450 data el primer pregón de una procesión dedicada al "Àngel Custodi per tal que el conserve mediant la gracia divinal dita ciutat de Çaragoça et evite de aquella toda pidimia et mal tiempo". Sin embargo, no se convocaba a los fieles en las casas del Puente, sino que el recorrido partía de la Seo en dirección al convento del Carmen³². Debemos esperar al año 1479 para hallar una referencia expresa a la celebración de su fiesta en "la capilla de las casas del Puent"³³, momento en el que podemos asegurar que ya contaba con un espacio propio.

Por otra parte, el primer dato que asegura la existencia de un mueble presidiendo dicho altar lo encontramos en un inventario fechado en 1496 donde se hace referencia a un "retavlo del angel custodio"³⁴. Si bien es cierto

28 VELASCO GONZÁLEZ, Alberto, "Para que sus...", pp. 321 y 333.

29 VELASCO GONZÁLEZ, Alberto, "Para que sus...", p. 333, nota 129; VIDAL BELTRÁN, Eliseo, *Valencia en la época de Juan I*, Valencia, Universidad de Valencia, 1974, pp. 105-106.

30 LLOMPART, Gabriel, "El Ángel Custodio en la Corona...", pp. 249-269.

31 REDONDO VEINTEMILLAS, Guillermo; MONTANER FRUTOS, Alberto y GARCÍA LÓPEZ, María Cruz, *Aragón en sus Escudos...*, pp. 89-90.

32 AMZ, Libros del Concejo, Libros de cridas y pregones, es. 50297, AM 01.05.03, ff. 17r-17 v. Consultado en LLOMPART, Gabriel, "El Ángel Custodio en los reinos...", pp. 147-188, doc. 2; y MELÓN JUNCOSA, Inmaculada, "Procesiones y religión cívica en Zaragoza. Los pregones del concejo entre 1450 y 1500", *Aragón en la Edad Media*, 28 (2017), pp. 91-140.

33 Se refiere a la capilla consistorial y no a la iglesia de San Juan del Puente como se ha afirmado en LLOMPART, Gabriel, "El Ángel Custodio en los reinos...", p. 163.

34 PALLARÉS JIMÉNEZ, Miguel Ángel, *La imprenta de los incunables de Zaragoza y el comercio*



Fig. 3. *Portada de la capilla del Ángel Custodio*. Atrib. Francisco de Casas. 1551. Lonja. Zaragoza. Fotografía: António Passaporte. Archivo Loty, IPCE, Ministerio de Cultura y Deporte

que entre la confección de la escultura de Pere Joan y esta referencia hay medio siglo de separación, la posterior vinculación que la obra mantendrá con las dependencias municipales la relaciona con el espacio ciudadano de Zaragoza. La fundación de la cofradía del Ángel Custodio de Zaragoza, de cantores y músicos, celebrada en 1506 refrenda esta hipótesis³⁵. Se ha propuesto que la escultura pudiera proceder de la catedral, pero la elección de la capilla consistorial por los miembros fundadores de este colectivo, todos clérigos y algunos de ellos adscritos a la Seo, aleja esta posibilidad³⁶.

La localización de la escultura de Pere Joan en el consistorio justifica la creación de un nuevo espacio de culto tras la edificación de la Lonja de Zaragoza³⁷. El traslado pudo producirse ya en 1549, cuando el edificio estaba

internacional del libro a finales del siglo XV, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2008, p. 739, doc. 298.

35 ROYO GARCÍA, Juan Ramón, "Ordinaciones de la Cofradía...", pp. 129-140.

36 MANOTE CLIVILLES, María Rosa, "El Ángel Custodio...", p. 130.

37 La identificación del Ángel Custodio del Museo de Zaragoza con el altar de la Lonja se propuso por primera vez en GASCÓN DE GOTOR, Anselmo, "La lonja de Zaragoza", *Musevm*, 6 (1918), pp. 55-67. También se ha apuntado en MANOTE CLIVILLES, María Rosa, "El



Fig. 4. *Pentecostés*. Juan Miguel Orliens. 1614. Ayuntamiento de Zaragoza. Zaragoza. Fotografía: Ayuntamiento de Zaragoza

en un estado de construcción avanzado³⁸. Ese año se llevaron a cabo diversas obras en la capilla, de donde se retiró el rejado y se sustituyó el órgano por uno nuevo³⁹. Por otro lado, al antiguo retablo del Ángel se le reservó un espacio de carácter público en el interior de la Lonja, situado al fondo de la nave central del edificio y enmarcado con una portada ciega que se asimila a un arco triunfal coronado por dos angelotes con los escudos de la ciudad [Fig. 3]. Se ha atribuido esta obra al mazonero de aljez Francisco de Santa-cruz⁴⁰ y su realización en 1551 se explicita en una cartela del propio arco. Ese mismo año, “en quinze de Noviembre [...] se acabò la Fabrica de la Lonja de

Ángel Custodio..., p. 131.

38 GÓMEZ URDÁÑEZ, Carmen, “La Lonja de Zaragoza (1541-1551), en contexto”, en BERNAUS, Magdalena y DOMENGE, Joan, *Les llotges comercials a la Corona d’Aragó* (s. XIV-XVI), Palermo, Edizioni Caracol, 2005, pp. 145-176.

39 VELASCO GONZÁLEZ, Alberto, “Para que sus...”, p. 307; CALAHORRA, Pedro (coord), *Actos Comunes de...*, pp. 37 y 41, docs. 131 y 145.

40 CRIADO MAINAR, Jesús y IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, Javier, “Francisco Santa Cruz (1526-1571), mazonero de aljez”, *Artigrama*, 17 (2002), pp. 223-273, espec. 245; GÓMEZ URDÁÑEZ, Carmen, “La Lonja de...”, p. 175, nota 182.

la Ciudad de Zaragoza [...] y con licencia del Arçobispo Don Hernando de Aragon, se dixo Missa en el Altar del Angel Custodio, à quien està dedicada, como Tutelar de las Republicas, con solemne Oficio, y Sermon, y assistió el Virrey, y la Ciudad, y mucha gente⁴¹.

La inclusión de un espacio sagrado dedicado al Ángel Custodio en el lugar más preeminente de la Lonja, equiparable a la cabecera de un templo, debió de plantearse desde los primeros planes constructivos. En alguna ocasión se han apuntado los paralelismos que presenta su estructura con la arquitectura religiosa aragonesa, especialmente de la cercana Seo de Zaragoza, carácter que se vería acentuado en el proyecto original de Juan de Sariñena, que contaba con una linterna en el tramo central⁴². A la derecha del altar se situaba la tabla de depósitos de la ciudad⁴³, por lo que el Ángel se convirtió no solo en el protector físico de la ciudad sino en el garante de que las transacciones realizadas en la Lonja llegaran a buen puerto.

Por otro lado, la capilla consistorial de las casas del Puente quedó bajo la única advocación del Espíritu Santo, presidida por el antiguo mueble de Pere Joan y Pasqual Ortoneda realizado en 1443. El final de la vida útil de este retablo está vinculado a una reforma llevada a cabo entre 1613 y 1615⁴⁴. En aquel momento los ediles decidieron dotar al oratorio de un nuevo altar de estilo romanista que sustituyó de manera definitiva al gótico. Este se ha atribuido a Juan Miguel de Orlens a través de un pago de 11 000 sueldos que recibió de los concejales en 1614 y, de la misma manera que la obra precedente, estaba presidido por la venida del Espíritu Santo⁴⁵. [Fig. 4]

En esta última intervención en el oratorio también participaron los artistas zaragozanos Bartolomé Martínez y Miguel Pertús, quienes pintaron y doraron la capilla, su armario y su reja. Además, se les encargó que repararan, doraran y policromaran la escultura del Ángel Custodio que presidía el altar de la Lonja. Por todos estos trabajos la pareja de artífices recibió un total de 10 780 sueldos⁴⁶.

41 PANZANO IBÁÑEZ DE AOYZ, Joseph Lupercio, *Anales de Aragon desde el año de mil quinientos y quarenta del nacimiento de Nuestro Redentor, hasta el año mil quinientos cinquenta y ocho, en que murió el maximo fortissimo emperador Carlos V*, Zaragoza, Pasqual Bueno, 1705, p. 408.

42 IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, Javier, *Los cimborrios aragoneses del siglo XVI*, Zaragoza, Centro de Estudios Turiasoneses, Institución Fernando el Católico, 2006, p. 28; y GÓMEZ URDÁÑEZ, Carmen, "La Lonja de...", p. 160.

43 LABAÑA, Juan Bautista, *Itinerario del Reino de Aragón*, Zaragoza, Excelentísima Diputación Provincial de Zaragoza, 1895, p. 6.

44 GÓMEZ URDÁÑEZ, Carmen, "La Lonja de...", p. 170, nota 40.

45 CRIADO MAINAR, Jesús y CANTOS MARTÍNEZ, Olga, *El retablo mayor de la catedral de Tarazona, 1605-1614*, Tarazona, Centro de Estudios Turiasoneses, 2015, pp. 49-53.

46 AHPNZ, Francisco Morel, 1615, ff. 1431 r-1432 r, (Zaragoza, 18-IX-1615). Consultado en



Fig. 5 izq. *Pentecostés*. Martín García. H. 1520. Ayuntamiento de Zaragoza. Zaragoza. Fotografía: Ayuntamiento de Zaragoza

Fig. 6 der. *Blasón de Zaragoza*. Martín García. H. 1520. Ayuntamiento de Zaragoza. Zaragoza. Fotografía: Ayuntamiento de Zaragoza

La escultura de Pere Joan no quedó aislada en su capilla, sino que formaba parte de un retablo. En 1610, el portugués Juan Bautista Labaña en su visita a la Lonja encontraba “defronte da porta principal [...] hum altar e retabolo fechado con 2 portas”⁴⁷. Mucho más detallada es la descripción ofrecida por Antonio Ponz en su *Viaje de España* (1788):

VELASCO DE LA PEÑA, Esperanza, “Las artes en Aragón...”, p. 315, doc. 1-1538(1680); AHPNZ, Francisco Morel, 1615, ff. 1797 v-1798 r, (Zaragoza, 2-XII-1615). Consultado en VELASCO DE LA PEÑA, Esperanza, “Las artes en Aragón...”, p. 334, doc. 1-1647(1801); y AHPNZ, Francisco Morel, 1615, ff. 1798 r-1799 v, (Zaragoza, 2-XII-1615). Consultado en VELASCO DE LA PEÑA, Esperanza, “Las artes en Aragón...”, p. 334, doc. 1-1648(1802).

47 LABAÑA, Juan Bautista, *Itinerario del Reino...*, p. 6.

“En el fondo de la nave del medio hay un altar dedicado al Angel Custodio, de quien hay una estatua. Se cierra con dos puertas en que se ven de muy buen estilo pinturas antiguas que representan a Santa Engracia y sus compañeros, y la venida del Espíritu Santo en una de las hojas, en la otra San Lamberto Labrador y nuestra señora del Pilar”⁴⁸.

Hemos conseguido identificar una de las tablas que formaban parte de este retablo. Se trata de la venida del Espíritu Santo o Pentecostés [Figs. 5 y 6] comprada en 1951 al coleccionista Andrés Cortés por Emilio Alfaro Lapuerta y que desde 2014 es propiedad del Ayuntamiento de Zaragoza. Se trata de una pieza que indudablemente debió pertenecer ya en origen al concejo pues en su anverso presenta el blasón de la ciudad. Además, según su antiguo propietario “la pintura era mayor anteriormente y se conservan huellas como de haber llevado herrajes, posiblemente para servir de puerta de cerramiento, único destino que justifica el que la tabla aparezca pintada por ambas caras”⁴⁹.

La escena del Pentecostés, iconografía muy relacionada con el poder municipal, está presidida por la Virgen María entronizada y rodeada de los apóstoles ante un fondo arquitectónico muy sencillo. El estilo renacentista de la pintura, atribuida por el doctor Jesús Criado Mainar al pintor Martín García, la sitúa en la década de 1520⁵⁰. Por lo tanto, no coincide cronológicamente ni con la escultura de Pere Joan ni con la constitución del nuevo espacio de culto. Es posible que el retablo, deteriorado tras casi un siglo de existencia, hubiese sido reestructurado con cuatro nuevas tablas pictóricas a modo de puertas cuando todavía se emplazaba en la capilla consistorial, en el primer cuarto del siglo XVI. Con esta nueva apariencia se habría trasladado a la Lonja alrededor de 1549, donde permanecería durante casi de tres siglos cobijado bajo el gran arco triunfal de aljez.

A finales del siglo XVIII todavía se recordaba que “desde su erección había sido colocada en el ymagen del Santo Angel patron de la ciudad”. El altar permaneció en esta localización hasta el año 1791, cuando se empezaron a realizar representaciones teatrales en la Lonja. Por resultar indecorosas tales actividades y por no estorbar a la celebración de la fiesta del titular, el retablo se trasladó al oratorio alto del ayuntamiento. Aunque en 1799, con la construcción de un nuevo teatro en la calle del Coso, el Ángel volvió a su em-

48 PONZ, Antonio, *Viage de España*, Madrid, viuda de Ibarra, 1788, t. XV, p. 78.

49 ALFARO LAPUERTA, Emilio, *El capitol y concello de la ciudad de Çaragoça bajo protección del Spiritu Santo*, Zaragoza, Librería General, 1951, pp. 10 y 29-30.

50 CRIADO MAINAR, Jesús, *Informe acerca de una pintura del blasón de Zaragoza, de hacia 1520, obra de Martín García, informe realizado por petición del Área de Cultura del Ayuntamiento de Zaragoza* [s. f., pero 2015]. Agradezco al autor que me haya facilitado este texto no publicado.



Fig. 7. *Vista de Zaragoza, detalle*. Juan Bautista Martínez del Mazo. 1647.
© Museo Nacional del Prado. Madrid

plazamiento⁵¹, este episodio es una muestra significativa de que el edificio ya no cumplía su importante función comercial. Los nuevos usos, alternados con periodos de deterioro causados por guerras o por el abandono de las instituciones responsables, harían que careciera de sentido el mantenimiento de un retablo del que se pierde la pista en época contemporánea. Los eruditos e historiadores que realizaron estudios sobre el edificio durante la primera mitad del siglo XX ni siquiera mencionaron su existencia, aunque mantenían el recuerdo de que tal advocación había presidido la Lonja tiempo atrás⁵².

Por lo tanto, de este altar solo quedan a modo de vestigios la portada ciega de mazonería de aljez, la escultura del titular y la tabla del Pentecostés que formaba parte de las puertas del retablo. Sin embargo, podemos enumerar otras representaciones del Ángel comisionadas por el concejo de Zaragoza. La más citada en las fuentes escritas es la puerta del Puente o del Ángel, situada entre la Diputación del Reino y las casas de la ciudad, frente al puente de Piedra. Como hemos visto en los casos de Valencia y Barcelona,

51 SAN VICENTE, Ángel, *Años artísticos de Zaragoza, 1782-1833, sacados de los años políticos e históricos que escribía Faustino Casamayor, alguacil de la misma ciudad*, Zaragoza, Ibercaja, 1991, pp. 69 y 123-125.

52 GASCÓN DE GOTOR, Anselmo, "La lonja de...", pp. 57-58, CAMÓN AZNAR, José, "La Lonja de Zaragoza: sus constructores", *Revista Zurita*, 1/2 (1933), pp. 121-136.



Fig. 8. *Pendón del Ángel Custodio*. Anónimo. Siglo XIX. Ayuntamiento de Zaragoza. Zaragoza. Fotografía: Ayuntamiento de Zaragoza

la vinculación del Ángel con las entradas a la ciudad tiene que ver con su faceta protectora.

Aunque el origen del portal se remonte a la fundación romana de Zaragoza, su infraestructura fue renovada en diversas ocasiones, la más relevante en 1492 con motivo de la visita de los Reyes Católicos. El consistorio encargó su ornamentación a Gil Morlanes el Viejo, que labró una pareja de escudos reales y una escultura del Ángel Custodio en calidad de defensor de la ciudad, posteriormente policromada por el pintor Martín Bernat⁵³.

El aspecto que debía ofrecer esta puerta era ciertamente monumental, pues lindaba con algunos de los edificios más importantes de la capital del Reino de Aragón. En esta línea se expresó fray Diego Murillo en 1616, quien indicó que era “notablemente grande y esta sobre ella una figura de marmol del Angel Custodio muy bien labrada que con esto y dos hermosas torres que tiene a los lados de donde se continuan las dichas casas hazen una vis-

53 CUARTERO ARINA, Raquel y BOLEA ROBRES, Chusé, *Antiguas puertas de Zaragoza*, Zaragoza, Institución Fernando El Católico, 2013, p. 42; IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, Javier, “Nexos de comunicación urbana en Zaragoza. Los puentes sobre el Ebro en el Quinientos, tratadística de ingeniería y práctica constructiva”, *Artigrama*, 15 (2000), pp. 61-104; GASCÓN DE GOTOR, Anselmo y GASCÓN DE GOTOR, Pedro, *Zaragoza Artística, Monumental...*, p. 226; y SERRANO Y SANZ, Manuel, “El ángel custodio...”, pp. 1-3.

tosa y gallarda perspectiva”⁵⁴, imagen que coincide con la vista de Zaragoza de Martínez del Mazo [Fig. 7]. Desgraciadamente perdemos la pista de esta escultura durante los Sitios de Zaragoza, pues fue retirada para colocar dos cañones. La puerta, muy dañada durante este conflicto bélico, fue derruida y reconstruida en 1820,⁵⁵ para ser definitivamente suprimida en la década de 1860.

Una tercera y última imagen que poseía el Concejo de Zaragoza era el estandarte que se llevaba en las procesiones y otras celebraciones religiosas. De tafetán rojo y con el Ángel Custodio pintado, se utilizaba desde al menos 1443 y protagonizaba sus festividades⁵⁶. El Ayuntamiento de Zaragoza sigue conservando un pendón con su efigie que data del siglo XIX. [Fig. 8]

3. EL ÁNGEL CUSTODIO BAJO EL MECENAZGO DEL CANÓNIGO AGUSTÍN PÉREZ (DOC. 1568-1588)

La relación de la Seo de Zaragoza con el culto al Ángel Custodio se remonta a 1493, cuando se instituyó su fiesta en la catedral. Una segunda vía de entrada de la devoción surgió en 1506 con la creación de la cofradía de músicos. Entre sus miembros fundadores estaban Joan Ximénez y mosén Johan Picart, capiscoles de la Seo, y mosén Salvador, racionero del mismo templo⁵⁷. También hemos localizado el testamento del obispo Alonso Gregorio, quien contaba entre sus santos protectores al Ángel Custodio⁵⁸.

No obstante, entre todos ellos destaca Agustín Pérez por su contribución a la promoción de su culto. Natural de la localidad de Hecho (Huesca), se había graduado como jurista cuando fue nombrado canónigo el 10 de noviembre de 1568 por el arzobispo de Zaragoza, Hernando de Aragón. No tenemos nuevas noticias hasta el fallecimiento de este prelado en 1575, que dejó la sede vacante durante más de dos años, momento en el que fue nombrado juez de causas consistoriales⁵⁹. En 1579 ya era el canónigo más antiguo de la catedral⁶⁰, experiencia que le valió para ser nombrado rector

54 MURILLO, Diego, *Fundacion milagrosa de la capilla angelica y apostolica de la madre de Dios del Pilar, y excellencias de la imperial ciudad de Çaragoça*, Barcelona, Sebastián Matevad, 1616, p. 18.

55 SAN VICENTE, Ángel, *Años artísticos de Zaragoza...*, pp. 175 y 275.

56 REDONDO VEINTEMILLAS, Guillermo; MONTANER FRUTOS, Alberto y GARCÍA LÓPEZ, María Cruz, *Aragón en sus Escudos...*, pp. 89-90.

57 ROYO GARCÍA, Juan Ramón, “Ordinaciones de la...”, p. 133.

58 AHPNZ, Diego Fecet, 1602, ff. 1418 r-1421 v, (Zaragoza, 22-X-1602).

59 HYPAS, Joseph, *Canonigos de la Seo de Zaragoza*, (MS. Biblioteca Capitular de Zaragoza, 11-13), 1785, f. 107 v.

60 AZNAR RECUENCO, Mar, *La figura y patrocinio artístico del Inquisidor y Arzobispo de Zara-*

de la Universidad de Zaragoza entre 1586 y 1587⁶¹ y diputado del Reino en aquellos mismos años⁶².

La última noticia que hemos localizado sobre Agustín Pérez data de 1588. Se trata de una de las reuniones que convocó el cabildo de Zaragoza para la traslación de las fiestas del Ángel Custodio, donde fue consignado como uno de los encargados de comunicar la opinión de los capitulares al consistorio.⁶³ Sin embargo, su vinculación con esta advocación protectora data de más de una década atrás.

El canónigo ya debía sentir una verdadera devoción por la figura del Ángel el 1 de octubre de 1573, cuando firmó con el pintor Jerónimo Cósida la capitulación de un retablo bajo su advocación que presidiría la capilla que tenía en la iglesia de Hecho. Aunque esta obra se ha perdido, el contrato nos permite conocer la iconografía y reconstruir parte de su aspecto. El mueble debía contar con una imagen de bulto del titular en la parte central, caso único entre los retablos de capilla ejecutados por Cósida. Situada en una hornacina con su bóveda en forma de venera, debía estar dorada, pintada, estofada y encarnada “de muy buenos colores”. Además, en el ático se representaba la escena de Pentecostés⁶⁴. En ambos casos podría tratarse de referencias al retablo de la Lonja, que combinaba la imagen escultórica central con las puertas pintadas, entre la que encontramos la venida del Espíritu Santo.

Rodeando la imagen central había diversas tablas de pincel. En el lado del Evangelio el artista debía representar a San Juan Bautista y, en el de la Epístola, a Santa Lucía. Sobre las calles laterales se situarían dos tondos con las efigies de San Pablo y San Pedro. En el banco, de izquierda a derecha,

goza Andrés Santos (1529 -1585): vínculos y conexiones culturales en los territorios peninsulares en el siglo XVI (tesis doctoral), Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2016, pp. 167, 186, 189 y 295.

61 PEIRÓ, Antonio, “Los rectores de la Universidad de Zaragoza”, en LOMBA, Concha y RÚJULA, Pedro (Eds.), *Historia de la Universidad de Zaragoza*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2016, pp. 505-507.

62 En la Real Sala de la Diputación de Zaragoza había “una cornisa de un cabezal a otro, de hermoso relieve, bien moldada, y de oro bruñido, que dexa a la parte de abaxo espacio de media vara, que es lo alto del contracabezal, y están en el escritas las letras de relieve, y doradas. Los nombres de los Diputados que hicieron dorar y matizar esta tan bien labrada techumbre, el siguiente año que se pusieron los retratos, que fue de mil quinientos ochenta y siete”. Entre ellos estaba “el Doctor Agustín Pérez de Hecho”; BLANCAS, Jerónimo de, *Inscripciones latinas a los retratos de los reyes de Sobrarbe, Condes antiguos, y Reyes de Aragón, puestos en la Sala Real de la Diputación de la ciudad de Zaragoza*, Zaragoza, Diego Dormer, 1680, s. p. [preludio].

63 ACSZ, Actas capitulares, 1568-1592, f. 83 v, (Zaragoza, 23-VI-1588).

64 CRIADO MAINAR, Jesús, *El círculo artístico del pintor Jerónimo Cósida*, Tarazona, Centro de Estudios Turiasonenses-Institución “Fernando el Católico”, 1987, pp. 53, nota 96; y 91-94, doc. 19.



Figs. 9 y 10. *Ángel Custodio*. Taller zaragozano. 1588. Seo de Zaragoza. Zaragoza. Fotografías: © Institut Amatller d'Art Hispànic, im. 05693005 (foto Mas C-20803/1918) e im. 05693006 (foto Mas C-20804/1918)

Santa Orosia, Santa Juliana, en medio la Piedad o “Transfixo”, Santa Apolonia y Santa Ágata.

La mazonería de esta pieza sería de pino blanco policromado y dorado con “oro fino de ducados”, y contaba con un lenguaje de total influencia clásica con “los frontespicios con armas del dicho señor canonigo, [...] las cornixas, y los frissos y los alquitrabes y los menbretos y los resaltos, y las columnas con sus capiteles y bassas de tres tercios”. Finalmente, debajo de cada una de las columnas figurarían los cuatro Padres de la Iglesia Latina: San Gregorio, San Agustín, San Jerónimo y San Ambrosio. El artista recibió cuatro mil sueldos, que liquidó en septiembre del siguiente año⁶⁵.

El encargo de este retablo acerca el mecenazgo de Agustín Pérez al de Hernando de Aragón. El prelado, así como su círculo cercano, confió en el talento de Jerónimo Cosida en numerosas ocasiones para obras como las tra-

65 CRIADO MAINAR, Jesús, *El círculo artístico...*, pp. 53, nota 96; y 91-94, doc. 19.

zas de la capilla de San Benito de la Seo, el diseño del retablo y los sepulcros de la de San Bernardo en el mismo templo o el retablo mayor de la cartuja de Nuestra Señora de Aula Dei⁶⁶.

Quince años después Agustín Pérez financió una nueva pieza dedicada al Ángel Custodio. Se trata de la donación de una imagen argéntea de setenta centímetros de alto y con punzón de Zaragoza a la Seo de esta ciudad en 1588⁶⁷. [Figs. 9 y 10] El ángel porta una espada y una corona, siguiendo la iconografía más habitual, y está parcialmente sobredorado. Va vestido con túnica y una capa pluvial abrochada por “una piedra azul grande falsa”, acompañada de otras trece que la adornan⁶⁸. El relieve de brocado de esta prenda presenta unas flores de lis que encontramos en otras creaciones de talleres aragoneses de la segunda mitad del XVI como el busto de San Pedro de Ayerbe o el de San Blas de la parroquia de San Pablo de Zaragoza, ambos realizados a inicios de la década de 1560.

La donación de Agustín Pérez se produce el mismo año que la traslación de la festividad del Ángel Custodio a septiembre para conseguir una mayor solemnidad y comodidad. Por ello, el canónigo también instituyó una fundación de 427 sueldos anuales dedicados a pagar a los asistentes a la procesión, a los portadores del Ángel en su peana, para comprar cuatro hachas y para dotar diversas misas y aniversarios y así celebrarlo “con la misma solemnidad que el día de las animas”⁶⁹. Gracias al canónigo Pascual Mandura sabemos que Agustín Pérez firmó con los jurados de la ciudad una capitulación en la que se permitía que la imagen de plata encabezase la procesión anual, por delante del pendón de la ciudad.

66 CRIADO MAINAR, Jesús, *El círculo artístico...*, pp. 43-57; CRIADO MAINAR, Jesús, “Tradición y renovación en los usos profesionales de los talleres pictóricos zaragozanos del Pleno Renacimiento”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, L (1992), pp. 5-84, doc. 20; CRIADO MAINAR, Jesús, “La capilla de San Bernardo de la Seo de Zaragoza (1550-1557), mausoleo del arzobispo Hernando de Aragón”, en *La capilla de San Bernardo de la Seo de Zaragoza. Restauración 2001*, Zaragoza, Instituto del Patrimonio Histórico Español, Diputación General de Aragón, Caja Inmaculada y Cabildo Metropolitano de Zaragoza, 2001, pp. 56-61; y MORTE GARCÍA, Carmen, “Retablo Mayor y Sagrario de la Cartuja de Nuestra Señora de Aula Dei”, en MORTE GARCÍA, Carmen (dir.), *El esplendor del...*, pp. 251-257.

67 ACSZ, Armario de privilegios, letra M, caja 40, ff. 372 v-376 r; ESTEBAN LORENTE, Juan Francisco, *La platería de Zaragoza en los siglos XVII y XVIII*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1981, t. II, p. 84. Gracias a esta publicación sabemos que en el dorso lleva un escudo con tres peras que suponemos es el del canónigo Agustín Pérez. Pese a que no se nos ha permitido acceder a la pieza, por lo que ha sido imposible realizar un estudio pormenorizado, el Cabildo de Zaragoza nos ha comunicado que la conserva.

68 ACSZ, *Inventario de la plata, ornamentos, tapicería y otras cosas de la sacristía de la santa metropolitana yglesia de la Seo de la ciudad de Caragoça*, 1594, p. 8.

69 ACSZ, *Actas capitulares*, 1568-1592, f. 103 v, (Zaragoza, 18-I-1591).

Este pacto se cumplió los primeros tres años, pero en 1591 los jurados decidieron que “havia de ir delante el estendarte y el angel de su estendarte detras [...] porque la procession era de la ciudad y havia salido siempre assi”. Las dos instituciones no llegaron a ningún acuerdo, por lo que la Seo se limitó a celebrar la misa solemne, sin participar en la procesión. La ciudad no recibió bien esta decisión, por lo que al año siguiente “por bien de paz se acordo que fuesse el angel custodio detras y que lo llebasse un clerigo sin peana como quien lleva una reliquia”. Sin embargo, fueron varios canónigos de la Seo los que no quedaron satisfechos con la posición que había adquirido su pieza.

En 1593 hubo nuevos cambios, pues se acordó que el ángel de plata se quedara en el altar para que el estandarte de la ciudad fuera solo, pues “parecia cosa superflua ir en una procession dos figuras de un mesmo angel como lo pareciera iendo dos cabezas de sant Valero, o dos de Santa Anna”. El cabildo participó en la comitiva con “el portapaz de la reliquia de Nuestra Señora”. Pese a algunos conflictos posteriores, esta fue la manera en que se desarrolló la ceremonia a partir de ese momento⁷⁰.

No obstante, Agustín Pérez también quiso que su ángel participara en el Corpus Christi⁷¹. En esta festividad, las “cabezas” de todas las parroquias y religiones de la ciudad salían en procesión, colocadas tras las cruces de la Seo y el Pilar y antes del Santísimo Sacramento en su custodia. Pérez exigió que su escultura de plata presidiese esa parte de la comitiva, que tradicionalmente se había ordenado desde la pieza más nueva a las dos más antiguas: los bustos de Santa Ana, del Pilar, y de San Valero, de la Seo⁷². De esta manera, cada vez que se incorporaban nuevas piezas a la procesión se debía pedir permiso al capítulo catedralicio. Por ejemplo, los Agustinos de Zaragoza ingresaron los bustos de Santa Quiteria y San Guillermo tras “la cabeza del Angel de la Guarda” en 1601; y en 1607 la parroquia de la Magdalena pidió permiso para procesionar el de su titular tras esta misma figura⁷³. Por lo tanto, este acabó siendo el único uso procesional de la imagen, que en su festividad titular se limitó a presidir el espacio central del altar mayor.

70 ACSZ, Armario de privilegios, letra M, caja 40, ff. 372 v-376 r.

71 ACSZ, Actas capitulares, 1568-1592, f. 84 v, (Zaragoza, 15-VII-1588).

72 MIGUEL GARCÍA, Isidoro y ANDRÉS CASABÓN, Jorge, *El ceremonial cesaraugustano...*, p. 96; y CONSTANTE LUNA, Luis Jorge, *El Corpus Christi en Zaragoza (siglos XIV-XVI). Arte en torno a la paraliturgia procesional*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2018, pp. 228-240 y 250-255.

73 AHPNZ, Juan Moles, 1601, ff. 523 v-524 v, (Zaragoza, 18-VI-1601); y AHPNZ, Juan Moles, 1607, ff. 610 r-611 v, (Zaragoza, 13-VI-1607).

4. CONCLUSIÓN

La expansión del culto al Ángel Custodio, si atendemos a los documentos más antiguos conservados, alcanzó Zaragoza en la década de 1440. Esta recepción sería algo tardía en comparación con otras ciudades de la Corona como Barcelona o Palma de Mallorca, donde se produjo en la primera década de la centuria. Sin embargo, la capital aragonesa participaría con la misma intensidad en los festejos dedicados a esta figura protectora.

Todavía conocemos pocos detalles del altar que se le dedicó al Ángel en las casas del Puente, del que hemos presentado la escultura de Pere Joan y, posteriormente, la tabla del Pentecostés como únicos vestigios. Estos, trasladados al espacio más privilegiado de la Lonja en los años centrales del siglo XVI, formaban parte de un retablo que compartían con otras pinturas que representaban cultos locales como la Virgen del Pilar, santa Engracia y san Lamberto, obras no localizadas que debían compartir el estilo renacentista de Martín García.

En cualquier caso, la vinculación del Ángel Custodio con el poder municipal entró en conflicto con la devoción de Agustín Pérez, demostrando que las festividades, las representaciones artísticas y los usos religiosos pueden encontrarse en el centro de las luchas de poder. Como miembro del cabildo de la Seo, Pérez favoreció el culto angélico originando disputas que enrarecieron las celebraciones durante varios años.

BIBLIOGRAFÍA

- ALFARO LAPUERTA, Emilio, *El capitol y concello de la ciudad de Çaragoça bajo protección del Spiritu Santo*, Zaragoza, Librería General, 1951.
- AZNAR RECUENCO, Mar, *La figura y patrocinio artístico del Inquisidor y Arzobispo de Zaragoza Andrés Santos (1529 -1585): vínculos y conexiones culturales en los territorios peninsulares en el siglo XVI (tesis doctoral)*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2016.
- BELTRÁN LLORIS, Miguel, *Museo de Zaragoza: Sección de Arqueología y Bellas Artes*, Zaragoza, Ministerio de Educación y Ciencia, 1976.
- BLANCAS, Jerónimo de, *Inscripciones latinas a los retratos de los reyes de Sobrarbe, Condes antiguos, y Reyes de Aragón, puestos en la Sala Real de la Diputación de la ciudad de Zaragoza*, Zaragoza, Diego Dormer, 1680.
- CALAHORRA, Pedro (coord), *Actos Comunes de los Jurados de Zaragoza (1500-1672)*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2000.
- CAMÓN AZNAR, José, "La Lonja de Zaragoza: sus constructores", *Revista Zurita*, I/2 (1933), pp.121-136; disponible: <https://ifc.dpz.es/publicaciones/ebooks/id/3854>.
- CISNEROS COARASA, Javier (trans.), *Actos Comunes de los Jurados de Zaragoza (1440-1496)*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1986; disponible: <https://ifc.dpz.es/publicaciones/ebooks/id/3854>.

- dpz.es/recursos/publicaciones/11/39/_ebook.pdf.
- CONSTANTE LUNA, Luis Jorge, *El Corpus Christi en Zaragoza (siglos XIV-XVI). Arte en torno a la paraliturgia procesional*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2018.
- CRIADO MAINAR, Jesús, *El círculo artístico del pintor Jerónimo Cósida*, Tarazona, Centro de Estudios Turiasonenses-Institución "Fernando el Católico", 1987.
- CRIADO MAINAR, Jesús, "La capilla de San Bernardo de la Seo de Zaragoza (1550-1557), mausoleo del arzobispo Hernando de Aragón", en *La capilla de San Bernardo de la Seo de Zaragoza. Restauración 2001*, Zaragoza, Instituto del Patrimonio Histórico Español, Diputación General de Aragón, Caja Inmaculada y Cabildo Metropolitano de Zaragoza, 2001, pp. 56-61.
- CRIADO MAINAR, Jesús, *La escultura romanista en la comarca de la Comunidad de Calatayud y su área de influencia 1589-1639*, Calatayud, Centro de Estudios Bilibitanos, Institución Fernando el Católico, 2013; disponible: http://cebilbitanos.com/?page_id=529.
- CRIADO MAINAR, Jesús, *La escultura romanista en Tarazona, 1585-1630*, Tarazona, Centro de Estudios Turiasonenses, Institución Fernando el Católico, 2020; disponible: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8176204>.
- CRIADO MAINAR, Jesús, *Las artes plásticas del Segundo Renacimiento en Aragón. Pintura y Escultura 1540-1580*, Tarazona, Centro de Estudios Turiasonenses, Institución Fernando el Católico, 1996; disponible: <https://ifc.dpz.es/publicaciones/ebooks/id/1760>.
- CRIADO MAINAR, Jesús, "Tradición y renovación en los usos profesionales de los talleres pictóricos zaragozanos del Pleno Renacimiento", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, L (1992), pp. 5-84.
- CRIADO MAINAR, Jesús y CANTOS MARTÍNEZ, Olga, *El retablo mayor de la catedral de Tarazona, 1605-1614*, Tarazona, Centro de Estudios Turiasonenses, 2015.
- CRIADO MAINAR, Jesús e IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, Javier, "Francisco Santa Cruz (1526-1571), mazonero de aljez", *Artígrama*, 17 (2002), pp. 223-273; disponible: http://www.unizar.es/artigrama/html_dig/17.html.
- CUARTERO ARINA, Raquel y BOLEA ROBRES, Chusé, *Antiguas puertas de Zaragoza*, Zaragoza, Institución Fernando El Católico, 2013.
- DURAN I SANPERE, Agustí, *Els retaules de pedra*, Barcelona, Alpha, 1934.
- ESTEBAN LORENTE, Juan Francisco, *La platería de Zaragoza en los siglos XVII y XVIII*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1981.
- FALCÓN PÉREZ, María Isabel, "Devociones populares, procesiones e imágenes de santos en la Zaragoza del siglo XV", *Aragonia Sacra*, 21 (2011), pp. 171-200.
- GASCÓN DE GOTOR, Anselmo, "La lonja de Zaragoza", *Musevm*, 6 (1918), pp. 55-67; disponible: https://ddd.uab.cat/pub/museum/museum_a1918-1920v6n2.pdf.
- GASCÓN DE GOTOR, Anselmo y GASCÓN DE GOTOR, Pedro, *Zaragoza Artística, Monumental e histórica*, Zaragoza, Ibercaja, 1890-1891 (1993, edición facsímil); disponible: <https://zaguan.unizar.es/record/97020?ln=es> y <https://zaguan.unizar.es/record/97019?ln=es>.
- GÓMEZ URDÁÑEZ, Carmen, "La Lonja de Zaragoza (1541-1551), en contexto", en

- BERNAUS, Magdalena y DOMENGE, Joan, *Les llotges comercials a la Corona d'Aragó* (s. XIV-XVI), Palermo, Edizioni Caracol, 2005, pp. 145-176.
- HADZIIOSSIF, Jacqueline, "L'Ange Custode de Valence", en *La religion civique à l'époque médiévale et moderne (chrétienté et islam)*, Rome, École Française de Rome, 1995, pp. 135-152.
- IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, Javier, *Los cimborrios aragoneses del siglo XVI*, Zaragoza, Centro de Estudios Turiasoneses, Institución Fernando el Católico, 2006; disponible: https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/27/54/_ebook.pdf.
- IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, Javier, "Nexos de comunicación urbana en Zaragoza. Los puentes sobre el Ebro en el Quinientos, tratadística de ingeniería y práctica constructiva", *Artigrama*, 15 (2000), pp. 61-104; disponible: http://www.unizar.es/artigrama/html_dig/15.html.
- IBORRA BERNAD, Federico, "El incendio de 1586 y la nueva fachada renacentista de la antigua casa de la ciudad de Valencia", *Ars Longa*, 23 (2014), pp. 113-130; disponible: <https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/397529>.
- JANKE, R. Steven, "Observaciones sobre Pere Johan", *Seminario de Arte Aragonés*, 34 (1981), pp. 111-121; disponible: <https://ifc.dpz.es/publicaciones/ver/id/840>.
- LABAÑA, Juan Bautista, *Itinerario del Reino de Aragón*, Zaragoza, Excelentísima Diputación Provincial de Zaragoza, 1895; disponible: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000096381&page=1>.
- LACARRA DUCAY, María del Carmen, *Arte Gótico en el Museo de Zaragoza*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 2001.
- LACARRA DUCAY, María del Carmen, *El retablo Mayor de San Salvador de Zaragoza*, Zaragoza, Librería General, 2000.
- LACARRA DUCAY, María del Carmen, "Pere Joan, Ángel Custodio de la ciudad de Zaragoza", en MORTE GARCÍA, Carmen (dir.), *El esplendor del Renacimiento en Aragón*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, Museo de Bellas Artes de Bilbao, Generalitat Valenciana, 2009, p. 132.
- LLOMPART, Gabriel, "El Ángel Custodio en la Corona de Aragón en la Baja Edad Media", en ESTEBAN, Alfonso y ÉTIENVRE, Jean-Pierre, *Fiestas y liturgia, actas del coloquio celebrado en la Casa de Velázquez*, Madrid, Casa de Velázquez, 1988, pp. 249-269.
- LLOMPART, Gabriel, "El Ángel Custodio en los reinos de la Corona de Aragón", *Boletín de la Cámara Oficial de Comercio, Industria y Navegación de Palma de Mallorca*, 673 (1971), pp. 147-188.
- MANOTE CLIVILLES, María Rosa, "El Ángel Custodio, una escultura de Pere Johan en el Museo de Bellas Artes de Zaragoza. Hipótesis sobre su procedencia", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 84 (2001), pp. 127-134.
- MANOTE CLIVILLES, María Rosa, *L'escultura gòtica de la primera meitat del segle XV a la Corona d'Aragó: Pere Joan i Guillem Sagrera (tesis doctoral)*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 1994.
- MANOTE CLIVILLES, María Rosa, *Pere Johan (tesis de licenciatura)*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 1973.
- MELÓN JUNCOSA, Inmaculada, "Procesiones y religión cívica en Zaragoza. Los pregones del concejo entre 1450 y 1500", *Aragón en la Edad Media*, 28 (2017), pp.

- 91-140; disponible: <https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/495345>.
- MIGUEL GARCÍA, Isidoro y ANDRÉS CASABÓN, Jorge, *El ceremonial cesaraugustano del canónigo Pascual Mandura (1579- 1604)*, Oviedo, Asociación de Archiveros de la Iglesia de España, 2015.
- MORTE GARCÍA, Carmen, "Juan de Anchieta y la capilla de la Trinidad de la catedral de Jaca", en FÉLIX MÉNDEZ, José, *La capilla de la Trinidad de la catedral de Jaca. Restauración 2002*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, Caja Inmaculada y Obispado de Jaca, 2002, pp. 11-71.
- MORTE GARCÍA, Carmen, "Retablo Mayor y Sagrario de la Cartuja de Nuestra Señora de Aula Dei", en MORTE GARCÍA, Carmen (dir.), *El esplendor del Renacimiento en Aragón*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, Museo de Bellas Artes de Bilbao, Generalitat Valenciana, 2009, pp. 251-257.
- MORTE GARCÍA, Carmen, "San Miguel Arcángel", en *Aragón y la pintura del Renacimiento*, Zaragoza, Museo e Instituto Camón Aznar, 1990, pp. 94-95.
- MURILLO, Diego, *Fundacion milagrosa de la capilla angelica y apostolica de la madre de Dios del Pilar, y excellencias de la imperial ciudad de Çaragoça*, Barcelona, Sebastián Matevad, 1616; disponible: <https://patrimonioidigital.ucm.es/s/patrimonio/item/679322>.
- PALLARÉS JIMÉNEZ, Miguel Ángel, *La imprenta de los incunables de Zaragoza y el comercio internacional del libro a finales del siglo XV*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2008; disponible: https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/27/20/_ebook.pdf.
- PANZANO IBÁÑEZ DE AOYZ, Joseph Lupercio, *Anales de Aragon desde el año de mil quinientos y quarenta del nacimiento de Nuestro Redentor, hasta el año mil quinientos cinquenta y ocho, en que murió el maximo fortissimo emperador Carlos V*, Zaragoza, Pasqual Bueno, 1705; disponible: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000092861&page=1>.
- PEIRÓ, Antonio, "Los rectores de la Universidad de Zaragoza", en LOMBA, Concha y RÚJULA, Pedro (eds.), *Historia de la Universidad de Zaragoza*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2016, pp. 505-507.
- PONZ, Antonio, *Viage de España*, Madrid, viuda de Ibarra, 1776-1788; disponible: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000154545&page=1>.
- Recopilacion de los Estatutos de la ciudad de Zaragoza por los señores jurados Capitol y Consejo con poder de Concello general confirmados y decretados el primero de Deziembre de 1635*, Zaragoza, Hospital Real y General de Nuestra Señora de Gracia, 1635; disponible: <http://www.bivizar.es/i18n/consulta/registro.do?id=1232>.
- REDONDO VEINTEMILLAS, Guillermo; MONTANER FRUTOS, Alberto y GARCÍA LÓPEZ, María Cruz, *Aragón en sus Escudos y Banderas. Pasado, presente y futuro de la Emblemática territorial aragonesa*, Zaragoza, Caja Inmaculada, 2007.
- ROYO GARCÍA, Juan Ramón, "Fiestas y procesiones en Alcáñiz en 1589, según el Dr. Cristóbal Colón, prior de su colegiata", *Teruel: revista del Instituto de Estudios Turolenses*, 87-2 (1999), pp. 79-93; disponible: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=48267>.
- ROYO GARCÍA, Juan Ramón, "Las cofradías de Caspe a fines del siglo XVI (II)", *Cuadernos de Estudios Caspolinos*, 20 (1994), pp. 213-248.

- ROYO GARCÍA, Juan Ramón, "Ordinaciones de la Cofradía del Ángel Custodio de Zaragoza de cantores y músicos (1506)", *Nassarre: Revista aragonesa de musicología*, 23/1 (2007), pp. 129-138; disponible: <https://ifc.dpz.es/publicaciones/ebooks/id/2830>.
- SAN VICENTE, Ángel, *Años artísticos de Zaragoza, 1782-1833, sacados de los años políticos e históricos que escribía Faustino Casamayor, alguacil de la misma ciudad*, Zaragoza, Ibercaja, 1991.
- SERRANO MARTÍN, Eliseo, *Tradiciones festivas zaragozanas*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1981.
- SERRANO Y SANZ, Manuel, "El ángel custodio de Gil Morlanes", *Boletín del Museo Provincial de Bellas Artes*, Zaragoza, 3 (1919), pp. 1-3.
- TERÉS Y TOMÀS, Rosa, *Pere ça Anglada: introducció de l'estil internacional en l'escultura catalana*, Barcelona, Artestudi, 1987.
- VALERO MOLINA, Joan, "Pere Sanglada en el context de l'escultura internacional catalana i europea", *Locos Amoenvs*, 6 (2002-2003), pp. 41-55; disponible: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1203847>.
- VELASCO DE LA PEÑA, Esperanza, "Las artes en Aragón en el siglo XVII según el Archivo de Protocolos Notariales de Zaragoza. De 1613 a 1615", en BRUÑÉN IBÁÑEZ, Ana Isabel; JULVE LARRAZ, Luis y VELASCO DE LA PEÑA, Esperanza. (coords. y eds.), *Las artes en Aragón en el siglo XVII según el Archivo de Protocolos Notariales de Zaragoza. De 1613 a 1696*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2005; disponible: <https://ifc.dpz.es/publicaciones/ver-coleccion/id/7>.
- VELASCO GONZÁLEZ, Alberto, "'Para que sus deliberaciones y consejos no vayan herrados sino acertados'. Gonzalo de la Caballería y el retablo de la capilla del Concejo de Zaragoza (1443)", *Tvriaso*, 22 (2014-2015), pp. 295-340.
- VIDAL, Lamberto, *Políticas ceremonias de la imperial ciudad de Zaragoza*, Zaragoza, Pasqual Bueno, 1717.
- VIDAL BELTRÁN, Eliseo, *Valencia en la época de Juan I*, Valencia, Universidad de Valencia, 1974.



Reseñas

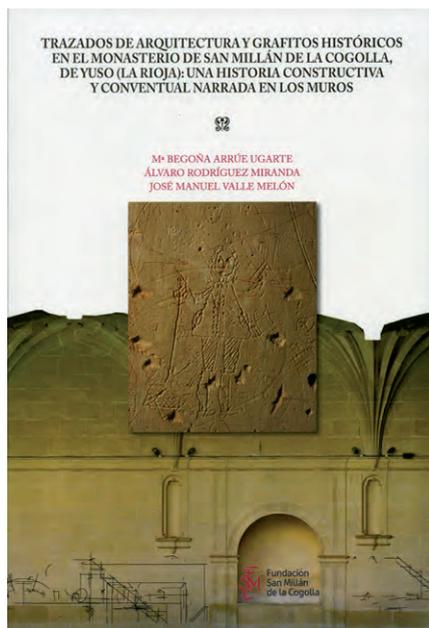
ARRUE UGARTE, Begoña; RODRÍGUEZ MIRANDA, Álvaro y VALLE MELÓN, José Manuel, *Trazados de arquitectura y grafitos históricos en el Monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso (La Rioja): una historia constructiva y conventual narrada en los muros*, Fundación San Millán de la Cogolla, 2022.

ISBN: 978-84-18088-15-5

Referencia: *Santander. Estudios de Patrimonio*, 5 (2022), pp. 409-413.

DOI: <https://doi.org/10.22429/Euc2022.sep.05.16>

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



Todo edificio monumental guarda, en su interior, testimonios de su propia existencia. Estos, además, pueden ser de diversa índole, aportando todos ellos información relevante sobre la historia intrínseca del edificio en el que se encuentran. En algunas ocasiones, han podido quedar instrucciones de construcción en sus solados y muros, es decir, trazados de arquitectura o monteas. Otras veces las paredes presentan vestigios de vidas pasadas, pensamientos y vivencias de quienes nos precedieron y ocuparon las mismas salas que nosotros ahora vemos con ojos digitales propios de nuestro tiempo; es decir, grafitos históricos. Esto es, justamente, todo lo que alberga el Monasterio de San Millán de la Cogolla de Yuso (La Rioja) -declarado Patrimonio

de la Humanidad por la UNESCO en 1997- y que, con tanto acierto, nos presentan sus autores en este libro.

Esta obra es fruto del trabajo de un equipo interdisciplinar que ha sabido conjugar sus diversos y variados conocimientos en pro de un volumen repleto de ciencia, arte e historia sobre de uno de los monumentos más emblemáticos del panorama riojano, en particular, y peninsular, en general. Y es que M.^a Begoña Arrúe Ugarte es Doctora en Historia del Arte, con una larga y fructífera trayectoria profesional; Álvaro Rodríguez Miranda es Ingeniero en Geodesia y Cartografía, y José Manuel Valle Melón es Ingeniero Técnico en Topografía y Licenciado en Geografía. Estos dos últimos forman parte del Laboratorio de Documentación Geométrica del Patrimonio (LDGP)

de la Universidad de País Vasco. Los tres autores, junto a Garbiñe Elorriaga Aguirre, nos presentaron el pasado año un pequeño avance de lo que encontraremos en el interior de este libro publicado en el artículo “Las montañas y trazados de arquitectura del claustro bajo del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso (La Rioja, España), su registro, preservación y difusión” (*Arqueología de la Arquitectura*, 18, 2021).

Es ahora cuando este profundo estudio ve la luz. Sin embargo, el origen de este trabajo se remonta más de veinte años atrás, cuando la profesora Arrúe, acompañada por María Cruz Navarro y María Jesús Martínez, tras el aviso dado por parte del padre Juan Bautista Olarte de que en el claustro bajo había unas curiosas marcas, y en medio de las obras de intervención que se estaban llevando a cabo en este monasterio, se dieron cuenta de que se trataba de una serie de rasguños que sirvieron como punto de partida para lo que se ha podido localizar a lo largo de todos estos años de esfuerzo en el complejo monacal. En aquel momento, con los pocos medios de los que disponían, realizar un calco de los elementos del muro antes de la “limpieza” que iba a llevarse a cabo en todo el perímetro del claustro y que podía eliminar aquellos trazados. Esos calcos, almacenados durante largo tiempo, son el germen del volumen que en estas líneas se reseña, punto de partida para lo que se ha terminado encontrando.

Así pues, el libro *Trazados de arquitectura y grafitos históricos en el Monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso (La Rioja): una historia constructiva y conventual narrada en los muros*, recoge, a lo largo de 395 páginas, el estudio pormenorizado de diferentes elementos localizados en los muros de tan vasto monasterio. El volumen se organiza en siete capítulos precedidos por una presentación a cargo de Fray Pedro Merino Camprovín, Prior del Monasterio de Yuso y Secretario de la Fundación San Millán de la Cogolla. La investigación aborda numerosos aspectos relacionados tanto con la historia constructiva del conjunto monacal, como con su evolución histórica relacionada con distintos acontecimientos que marcaron el devenir del cenobio en todas sus vertientes y que, de una forma u otra, han quedado patentes entre sus muros. El texto se acompaña, además, de una serie de láminas de gran calidad que ayudan a la comprensión de su contenido y permiten al lector hacerse una idea de todo lo que en el monasterio se conserva.

En el primer capítulo, los autores dejan claro su principal objetivo: “el registro y documentación de montañas y rasguños de arquitectura, señales y marcas de cantería y todo tipo de grafitos históricos localizados en el monasterio”. Para alcanzarlo se remiten al origen, es decir, hasta el momento del hallazgo de los primeros elementos, y nos van narrando los distintos acercamientos realizados a lo largo de más de veinte años a todos estos rasguños hasta llegar al ejemplar que aquí se reseña. Además, hacen una clara

distinción entre los trazados arquitectónicos y los grafitos, dos grupos históricamente independientes que coexisten en perfecta armonía entre los muros del monasterio.

El capítulo dos se centra en la importancia que tiene para este tipo de elementos su digitalización, preservación y difusión. Y es que, de nada sirve el hallazgo, si no se procura que genere el interés suficiente en la sociedad y, de esta manera, favorecer su conservación. Esto se obtiene haciendo partícipe al visitante de lo que guarda el interior del monasterio, más allá de los elementos que pueden resultar más evidentes, como su arquitectura, el arte mueble que aguarda y su historia. Comienzan los autores explicando el proceso de digitalización de los plásticos que albergaban los calcos de los trazados, mediante fotografías y procesos informáticos, para poder visualizar el contenido de aquel soporte guardado durante dieciséis años, en una primera toma de contacto para, después, pasar al uso de técnicas en 3D que permiten posicionar los trazados en un contexto más próximo a la realidad arquitectónica en la que se encuentran. Y, para disfrute de los visitantes, narran la creación de una aplicación móvil que permite la visualización de las trazas a través de la pantalla de una tableta o *smartphone*.

Otro apartado fundamental radica en la recuperación de los grafitos localizados en las habitaciones que utilizaba el noviciado. La situación de esas estancias, que no son visitables, es preocupante ya que el estado de conservación del encalado de los muros no es el óptimo. De ahí, también, la urgencia por digitalizar estos elementos para su conservación futura, aunque sea a manera de documento digital.

El equipo de trabajo se detiene en explicar, meticulosamente, los pasos que han seguido hasta obtener, a través de trabajos de ensayo-error, los mejores resultados posibles para poder documentar todos los elementos que presentan en estas páginas. Así, aportan información valiosa para quienes puedan tener que enfrentarse a situaciones similares en alguno de los monumentos de nuestro rico patrimonio arquitectónico.

La profesora Arrúe explica, en el capítulo tercero, el entramado arquitectónico del monasterio de San Millán desde sus orígenes, marco que permite al lector situarse en el contexto de los trazados y grafitos localizados en el monasterio. El actual conjunto edilicio es fruto de una importante renovación arquitectónica iniciada en el siglo XVI para cubrir las necesidades de la orden benedictina, en la que trabajaron algunos de los artistas más punteros del momento que se vieron obligados a respetar la uniformidad de las obras hasta el siglo XVIII. Es ahora cuando se renueva y duplica en altura el claustro, se crean más espacios conventuales como salas capitulares, librerías o enfermerías, etc. Los maestros responsables de las obras debían cumplir una serie de requisitos, tal y como señala la autora y, entre ellos, están los nom-

bres de Juan Andrea Rodi, Juan del Ribero Rada o Francisco de Mora, entre otros. Una de las figuras fundamentales fue Juan Pérez de Solarte quien se ocupó de la construcción del nuevo claustro. La nueva iglesia, cuya construcción se iniciaría en torno a 1504, sigue el modelo *hallenkirche* en su planta, si bien se desconoce con certeza quién fue el maestro encargado de su traza. Begoña Arrúe explica, con extremo detalle, todos los procesos constructivos realizados en el monasterio, que se dilataron más de doscientos años hasta conseguir la imagen conservada en la actualidad, dejando además patente la riqueza patrimonial presente en este conjunto señero de la geografía monumental española.

Firman el cuarto capítulo los tres autores del volumen. En él se detienen, primero, en el análisis de los elementos de carácter arquitectónico localizados en el claustro del monasterio, para pasar, en segundo lugar, a los grafitos históricos encontrados en esa misma ubicación. Así, realizan una clasificación de los trazados: monteas a escala 1:1, esbozos o rasguños a otra escala y círculos trazados con compás. Dentro de cada uno de los apartados nos muestran los diferentes rasguños localizados, acompañados de interesantes y reveladoras fotografías que ayudan al lector a comprender la magnitud de los hallazgos. En este sentido, nos muestran arcos de diferentes tipologías y tamaños, entablamentos, líneas paralelas, bóvedas, círculos concéntricos, etc. A continuación, se centran en los grafitos históricos hallados en el claustro bajo, en menor número que los trazados relacionados con la arquitectura y la construcción. Así, han quedado grafitos de carácter epigráfico y figurativos. Culmina este capítulo con la datación de todos los elementos localizados en el claustro bajo, así como los posibles autores de estos.

Nuevamente, la profesora Arrúe firma la quinta sección del libro centrada, en este caso, en los grafitos históricos descubiertos en el antiguo noviciado y en la torre del monasterio de Yuso. Tal y como la autora nos cuenta, el espacio del noviciado era el hogar de los jóvenes novicios, “su hogar y refugio”, y dejaron patentes en los muros de aquel lugar sus inquietudes, pensamientos y sentimientos. Estos testimonios, realizados mediante dos técnicas fundamentales, dibujo a carbón y grabados sobre el muro, fueron ejecutados a lo largo de los siglos, muchas veces, con superposición de capas, existiendo diversas tipologías: textos, nombres propios, dibujos procesionales, barcos, etc. Los conjuntos de carácter textual revelan, además, los nombres propios de sus autores. Estos han permitido a la historiadora rastrear el origen de estas nomenclaturas siguiendo los registros de la orden benedictina conservados, dando así, nombres y apellidos y, por tanto, una historia a sus autores. Por otro lado, también se han localizado anotaciones de carácter contable, así como las cantidades de castigos recibidos, dibujos bidimensionales de todo tipo (desfiles militares, procesiones, guerreros, monjes, animales, etc.),

elementos de carácter sagrado, representaciones de edificios arquitectónicos de diversa índole, motivos geométricos, barcos, juegos, o partituras y notas musicales.

Finaliza el volumen con los capítulos seis y siete en los que se incluyen las fuentes y bibliografía referenciada a lo largo del libro y los índices onomástico, geográfico y de siglas, respectivamente.

Ciencia, tecnología e investigación histórica quedan intrínsecamente unidos en este profundo trabajo que ha podido realizarse gracias al interés mostrado por la propia Fundación San Millán de la Cogolla, además del soporte de otras instituciones universitarias. Gracias a esto ha sido posible la utilización, desarrollo y empleo de nuevas tecnologías que han servido para una mejor aproximación a los elementos localizados en el monasterio de San Millán de la Cogolla de Yuso, favoreciendo, asimismo, que estos lleguen a todo el público interesado en el arte, la historia y la ciencia de tan insigne monumento. El desarrollo de una aplicación móvil que posibilite al espectador la visualización de los trazados arquitectónicos y grafitos históricos localizados en el claustro bajo son, sin duda, un atractivo más para el visitante. Y el proceso llevado a cabo para obtener tan extraordinario resultado es de un interés científico innegable, prueba de la riqueza de matices alcanzados en este destacado estudio.

Alexandra M. GUTIÉRREZ-HERNÁNDEZ
Universidad de Salamanca

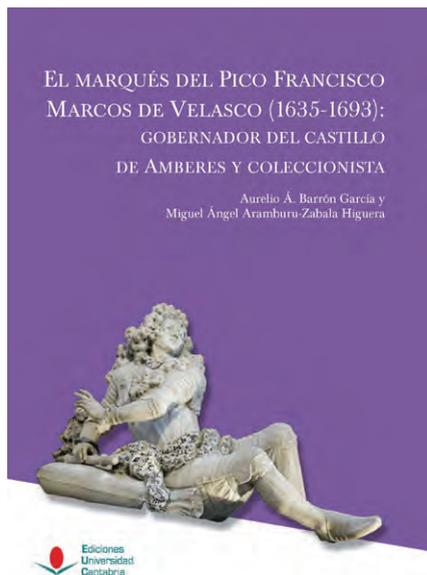
BARRÓN GARCÍA, Aurelio Á. y ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, Miguel Ángel, *El marqués del Pico Francisco Marcos de Velasco (1635-1693): gobernador del castillo de Amberes y coleccionista*, Santander, Ediciones Universidad de Cantabria, 2021.

ISBN: 978-84-17888-77-0

Referencia: *Santander. Estudios de Patrimonio*, 5 (2022), pp. 414-418.

DOI: <https://doi.org/110.22429/Euc2022.sep.05.17>

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



En este libro los profesores Aurelio Á. Barrón y Miguel Ángel Aramburu-Zabala nos ofrecen una nueva investigación sobre otro miembro singular de la amplia Casa de Velasco. El estudio es fruto del proyecto de investigación del plan nacional del Ministerio de Economía y Competitividad HAR2016-77254-P. La investigación se centra en la figura de Francisco Marcos de Velasco (1635-1693), nacido en las montañas de Burgos y miembro segundón de una familia que tenía su residencia en la Casa del Pico, lugar referencial en la mitología velasqueña y supuesta residencia del más antiguo de los Velasco, uno de los godos que habría desembarcado en un lugar de Trasmiera y fundado el linaje. Esta casa se ubica en Carasa (Cantabria)

y, durante algunos años, había pertenecido al tronco principal de los Velasco, residentes en Medina de Pomar (Burgos).

En el primer capítulo, *La emergencia de una rama secundaria de los Velasco*, se reconstruye el ascenso social protagonizado por la familia de Francisco Marcos que se supo vincular a la de los condestables de Castilla pretendiendo un viejo origen familiar común en el solar del Pico de Velasco de Carasa que había pertenecido a los Velasco de Medina de Pomar hasta su enajenación en 1373, cuando Pedro Fernández de Velasco, camarero mayor del rey de Castilla, donó a un hijo bastardo diversas propiedades entre las que se incluyó la casería del Pico por considerarse intrascendente. El lugar se vendió dos veces hasta que en 1468 se hizo con ella Diego Ruiz de Velasco. Para entonces el solar se había mitificado y en el documento de traspaso se habla de “la casa antygua que se llamaba de los Godos, donde se dyze el

Pico de Belasco". En el momento en el que las grandes Casas nobles castellanas reconstruían sus orígenes, el lugar se había transformado en casa solar fundada por los godos, una de las fuentes seguras de nobleza. Poco después Lope García de Salazar escribió sus *Bienandanzas e fortunas* donde se recoge que el origen de la casa de Velasco fue un caballero godo que pobló Carasa e "fizo alli sus palacios". Estos legendarios orígenes se recogieron en la relación de la familia que escribió, a mediados del siglo XVI, Pedro Fernández de Velasco, IV condestable de Castilla. Otro tanto aprobó Pedro Mantuano en 1611 cuando por encargo del VI condestable, Juan Fernández de Velasco, gobernador de Milán, escribió *De la Casa de Velasco y Familia de Velasco*.

Los poseedores del solar de Carasa reivindicaron el origen nobiliario de la propiedad olvidando la bastardía del primer poseedor montañés y los enlaces familiares y trasposos diversos que habían tenido lugar. El edificio, arruinado a mediados del siglo XVI y sin torre ni escudo de armas, fue reedificado por los Velasco-Arce, propietarios del solar, a mediados del siglo XVII. Varios miembros de esta familia hicieron carrera en el ejército, particularmente Francisco de Velasco Arce, tío de Francisco Marcos, que obtuvo el hábito de caballero de Santiago en 1642 y llegó a ser general de artillería en 1651. También destacó Diego de Velasco Arce, hermano mayor de Francisco Marcos, que murió muy joven siendo capitán de caballos corazas en Galicia y caballero de Santiago desde 1651.

A continuación se traza la biografía de Francisco Marcos de Velasco que comenzó como soldado en Galicia durante la guerra de secesión de Portugal y que, tras la muerte de su hermano mayor, quedó como miembro principal del tronco familiar de la Casa del Pico. En la guerra de Portugal hizo carrera militar junto a su tío el general, encargado de la defensa de Tuy, siendo capitán de caballos corazas y capitán de las Guardas de Castilla. Con esta última ocupación sirvió a Íñigo Melchor Fernández de Velasco, condestable de Castilla y capitán general del reino de Galicia, que fue su verdadero valedor. Francisco Marcos y el condestable ingresaron en la orden de Santiago el año 1661 y cuando el condestable fue nombrado gobernador de Países Bajos (1668), Francisco Marcos embarcó con el mismo destino. Allí, su proyección militar y política aumentó considerablemente. En 1671-1672 participó en la misión diplomática londinense que encabezó el embajador Pedro Fernández de Velasco, II marqués de Fresno y sobrino del condestable, y que fructificó en la firma del Tratado de la Haya (1673): alianza antifrancesa que levantaron las Provincias Unidas con la participación, por primera vez, de la monarquía hispánica. Francisco Marcos fue premiado con una joya singular regalada por Carlos II de Inglaterra del que también poseyó un retrato ecuestre que conseguiría durante los años de la embajada. Durante sus misiones como

diplomático consiguió una miniatura en joya de Francisco Guillermo de Brandeburgo, quien sumó su territorio a la coalición antifrancesa.

Francisco Marcos, bien posicionado en la corte de Bruselas, mantuvo relación con su contemporáneo el pintor David Teniers III (1638-1685) a quien encargó una estatua de Venus para regalar al condestable y que, además, lo pintó como general de artillería en un retrato de cuerpo entero. Como militar, fue nombrado, en 1678, gran maestro y capitán general del ejército de Flandes, y miembro del Consejo de Guerra en premio por su participación en la victoria de la coalición en Mons frente a los franceses. Al año siguiente fue nombrado gobernador del castillo de Amberes y en 1684 el rey le concedió el título de marqués del Pico de Velasco. Todavía ambicionó ser nombrado gobernador de los Países Bajos en 1685, pero la corona prefirió a Francisco Antonio de Agurto. Concluye el capítulo con el estudio de la biblioteca del marqués del Pico, reflejo de su vida profesional. Se destaca un libro manuscrito que actualmente es de la Biblioteca Nacional de España. Lo encargó Francisco Marcos a Pierre Albert de Launay, primer rey de armas en Flandes. Se trata de un catálogo de los regentes, gobernadores, lugartenientes y capitanes generales de Flandes. Está iluminado con las armas de los protagonistas y Francisco Marcos se presenta con las mismas armas del condestable de Castilla, incluida la bordura componada de Castilla y León que no le pertenecía y que permite a los autores sospechar que aspiraba incluso a heredar el título principal de los Velasco, habida cuenta de que Íñigo Melchor Fernández de Velasco era ya de edad avanzada y no contaba con heredero varón como exigían las normas del mayorazgo Velasco.

Los autores presentan las casas de Francisco Marcos de Velasco en Amberes, tanto la residencia oficial en el palacio sito en la ciudadela que levantara Francesco Paciotto, como la casa particular en la que vivió y murió el marqués. Como no se ha encontrado el inventario de bienes del marqués, los autores trabajan con el registro de la almoneda. Junto con el inventario de bienes pertenecientes a otros españoles residentes en Amberes y Bruselas, intentan reconstruir cómo se distribuían los bienes vendidos en la almoneda en su residencia particular. Los objetos vendidos superaron los 44 000 florines. En el libro se referencian cuadros e importantes series de tapices que poseyeron españoles en Países Bajos sin que se supiera hasta ahora. Y, sobre todo, se destaca la riqueza acumulada por Francisco Marcos y el sofisticado y cosmopolita modo de vida que mantuvo. El marqués poseyó pinturas, tapices, mobiliario y objetos suntuarios muy por encima de cualquier otro español de su tiempo en Amberes.

Con particular detalle se estudian los cuadros que poseyó –destacando una pintura de la Adoración de los Reyes Magos vendida en 806 florines– y las series de tapices. El marqués del Pico fue propietario de una serie com-

pleta en ocho paños de *Los amores de Armida y Rinaldo* que fue vendida en la fabulosa cantidad de 2935 florines. Las ocho piezas medían 296 varas largas. Dado el valor alcanzado y el número de tapices, los autores no descartan que fueran tejidos a partir de los cartones que en número de diez preparó Simon Vouet para las familias de tapiceros parisinos Comans y de la Planche. Tampoco niegan que pudiera tratarse de una serie ricamente tejida en las tapi- cerías de Amberes sobre la serie –de seis piezas– que se realizaba hacia 1670 en el taller de Jan van der Goten. También adornaba su casa particular otra serie, aún mayor pues media 340 varas, de *La vida del Hombre* en ocho piezas vendidas por 1628 florines. Los tapices representaban una de las alegorías morales más conocidas y la temática conjugaba perfectamente con el pensa- miento y las actitudes morales de Francisco Marcos, que son rastreados en las cartas conservadas y en el estudio de su biblioteca y de sus actos. Como los autores señalan, seguramente se trataba de tapices tejidos en Bruselas en los talleres de Jan Raes II o de Frans van den Hecke, elaborados a partir de cartones de Antoon Sallaert.

El marqués promovió la devoción a Nuestra Señora de la Soledad en Amberes y probablemente sufragó la adquisición de la imagen que poseían los padres mínimos y que aún se conserva. Francisco Marcos era miembro de la Hermandad de la Virgen de la Soledad y participó personalmente en la primera procesión pública celebrada el Viernes Santo de 1691. El padre mínimo François-Désiré de Sevin escribió un relato muy erudito y sentido de esta primera procesión. El texto lo dedicó a la memoria del marqués, quien personalmente portó en la procesión una cruz bordada en rojo que pudiera ser la de los Tercios españoles.

Un capítulo se dedica a analizar el testamento del marqués del Pico que otorgó en Bruselas el 4 de mayo de 1692, estando enfermo de apoplejía. Con motivo de su sepelio, de Sevin escribió una oración fúnebre que tituló *Castrum doloris... ac excellentissimi domini D. Francisci Marci de Velasco*. Esta oración, acompañada de un magnífico grabado con las armas del marqués, se publicó hacia 1697 en una obra recopilatoria de los escritos de De Sevin que tituló *Pindus Charitatis*. El escudo de armas es un grabado de Jean A Le Poutre a partir de un dibujo de Godfried Maes. Por su parte, el texto, una loa a la vida y virtudes del marqués, se analiza con detalle. Se estudia el origen de la ceremonia del *castrum doloris* y cómo se fueron difundiendo y generali- zando estos actos fúnebres después del concilio de Trento.

En el último capítulo se analizan la capilla funeraria y el túmulo que el marqués del Pico ordenó erigir en la iglesia del castillo de Amberes. A partir de grabados y descripciones antiguas se reconstruye la arquitectura de la capilla que fue destruida después del bombardeo francés de 1832. El retablo de la capilla y el monumento sepulcral se sabía que eran realizaciones del es-

cultor Peeter Scheemaeckers y, de hecho, muy pronto, una y otra obra fueron consideradas obras maestras del barroco amberino. Pero los autores presentan por primera vez el contrato de ambas obras entre los testamentarios del marqués y el escultor de Amberes. Fue suscrito el 30 de marzo de 1697. Los testamentarios –los condes de Grajal y de Clairmont– debieron de plantear el proyecto con cuidado pues se han conservado varios dibujos del escultor –y un modelo en barro– para la tumba del marqués que presentan variantes y alternativas. Las condiciones del contrato finalmente suscrito describen minuciosamente los materiales a utilizar que, como era habitual en el último período barroco en Amberes, debía combinar varios colores: las esculturas en mármol blanco y el resto, en contrate, con buen mármol negro de Namur. Además, la decoración arquitectónica debía enriquecerse con cobre dorado.

Se comenta el destino de ambas obras: los daños ocurridos en los diversos asaltos que sufrió el castillo desde 1746 hasta la gran destrucción de 1832. También, el peregrinar de la tumba del marqués por varios templos amberinos hasta ser reconstruida en una capilla de la iglesia de Santiago, donde se encuentra desprovista del adorno en metal dorado que fue saqueado, entre 1796 y 1803, por las tropas francesas que ocupaban la ciudadela. Mas dolorosa ha sido la suerte del retablo, aunque el dibujo del proyecto se conserva en el Rijksmuseum de Ámsterdam. En 1814, estando la ciudad bajo dominación francesa, se trasladó el retablo a la abadía de San Bernardo para, a continuación, transportarse a Brest (Francia), donde se instaló en la capilla de la Marina como demuestra una fotografía de comienzos del siglo XX. Demolida la capilla, se llevó el retablo a la iglesia de San Luis donde se vio afectado por los bombardeos y los incendios provocados durante la II Guerra Mundial. El retablo quedó malherido, como se ve en una fotografía de 1944, pero la peor suerte sobrevino después de que se desmontara completamente durante las obras de construcción del nuevo templo de San Luis.

Todavía en el capítulo se comentan algunos frontales de altar de la iglesia de la ciudadela, una cruz adornada con el escudo del marqués del Pico, y se habla del mobiliario de la capilla al presentar un nuevo contrato de los testamentarios con Scheemaeckers en 1699 para la realización de un banco de comunión, cuatro candeleros y una cruz de altar.

Cruz María MARTÍNEZ MARÍN
Universidad de Cantabria

RUPÉREZ ALMAJANO, M^a Nieves y CASTRO SANTAMARÍA, Ana, *Nuevos espacios para nuevos retos. El Campus Unamuno*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2021.

ISBN: 978-84-1311-565-5

Referencia: *Santander. Estudios de Patrimonio*, 5 (2022), pp. 419-421.

DOI: <https://doi.org/10.22429/Euc2022.sep.05.18>

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



Las Ediciones Universidad de Salamanca practican una política editorial competitiva y moderna. De muchas de sus obras ofrecen a la venta la edición tradicional en papel y, simultáneamente, venden a un precio muy moderado, o gratuito, el mismo libro en versión digital, en formato pdf.

En este caso, como en otros muchos, se ofrece gratuitamente la versión en pdf y con una calidad en las reproducciones fotográficas inmejorable para su vista en pantallas de ordenador, en tabletas o en pantallas de teléfonos móviles. El lector lo agradecerá. La Universidad de Salamanca ha suscrito la declaración de Berlín del 22 de octubre de 2003 sobre el Acceso Abierto al Conocimiento en Ciencias y Humanidades. En la página web de las publicaciones de la universidad de Salamanca se encuentran treinta y siete revistas científicas en acceso libre y muchos libros con la misma gratuidad para contribuir a difundir la investigación. En dirección opuesta, también legítima naturalmente, son conocidas las publicaciones de arte e historia del arte, algunas muy prestigiosas, que ofrecen versiones en pdf con una calidad ínfima en las reproducciones gráficas cuando no se encuentran retiradas completamente, alegando derechos de autor, de modo que quien adquiere la versión digital se ha de conformar con ver las obras reproducidas con un nivel insatisfactorio o a recurrir a la versión en papel por haberse eliminado algunas imágenes.

La publicación que comentamos nace de una exposición que las restricciones de la reciente pandemia obligaron a que fuera virtual, con lo que to-

davía se puede visitar en el enlace de esta línea. Con apoyo en magníficas fotografías de Vicente Sierra Puparelli, las doctoras Nieves Rupérez Almajano y Ana Castro Santamaría, presentan –en la publicación que reseñamos– las nuevas edificaciones que ha levantado la Universidad de Salamanca en un nuevo campus al que ha denominado con el nombre del más famoso y singular rector de esta centenaria universidad: el Campus Miguel de Unamuno, o Campus Unamuno. Coincidiendo con el establecimiento de la democracia en España, con buen criterio, las autoridades universitarias emprendieron un plan edificatorio grandioso que diera respuesta a nuevas necesidades: tanto por el aumento del alumnado como por la aparición de nuevos estudios. En el Campus Unamuno se edificaron nuevas facultades para atender el conocimiento biosanitario, jurídico, social y económico. También nuevos institutos de investigación y edificios necesarios para poder crear un verdadero campus, tal como siempre se ha entendido en el ámbito anglosajón. Es decir, un campus con plazas y jardines para la vida social universitaria, con edificios de uso estudiantil, comedores, residencias, espacios de equipamiento deportivo... Todo ello en un conjunto casi cerrado, o mejor aislado del ruido urbano y del tráfico. El resultado, un verdadero campus universitario.

El nuevo campus se ubica al suroeste de la ciudad, relativamente lejos del centro histórico donde siguen presentes algunas facultades humanísticas en arquitecturas perfectamente integradas con el rico patrimonio histórico de Salamanca. No podía confiarse el proyecto a manos mejor cualificadas, pues ambas investigadoras son muy conocidas por sus estudios sobre la arquitectura salmantina del Tardogótico a nuestros días, pasando por la brillante arquitectura del Renacimiento y del Barroco; es decir, sobre la Edad de Oro de la ciudad. Las autoras conocen la historia arquitectónica de Salamanca y pueden valorar lo que de innovación y tradición aportan los edificios del nuevo campus que, como decimos, se encuentra a una respetable distancia del centro. Suficiente para poder acoger iniciativas de la arquitectura contemporánea sin concesión alguna a la tradición y otras con citas “anticuarias” que permiten reconocer al que pasea por el campus que se encuentra en Salamanca, la ciudad construida con la agradable piedra de Villamayor.

Las autoras, en concisas presentaciones, señalan el planteamiento urbanístico perseguido, el proyecto de humanización del campus reservando amplios espacios con plazas para el encuentro y para las citas, con paseos y zonas verdes, o los entretenidos miradores sobre el Tormes.

También describen y ofrecen los datos fundamentales sobre las nuevas facultades y demás edificios construidos con diferentes materiales –ladrillo, hormigón, piedra, vidrio, metal, madera– que responden unos al racionalismo arquitectónico en su presencia y formalismo exterior. Otros son edificios posmodernos, o con referencias posmodernas, que incluyen ingeniosas citas

a la arquitectura tradicional entendida desde los planteamientos y el conocimiento del siglo XX. Se incluyen atrevidas soluciones para distribuir la luz, especialmente en los patios interiores, en las escaleras monumentales, en las galerías de comunicación y en las bibliotecas. Hay edificios que cierran los bloques con muros de apariencia tradicional y encontramos arquitecturas con muros cortina de vidrio, así como todas las soluciones intermedias imaginables. Priman los juegos de líneas rectas de la arquitectura racionalista, pero a veces se combinan con la curva en acertadas soluciones. Además, para ordenar algunos edificios se juega con el color. El conjunto constituye un repertorio muy variado de arquitecturas contemporáneas.

Para su edificación se ha contado con un notabilísimo elenco de arquitectos y urbanistas y las arquitecturas construidas son una muestra muy notable de la arquitectura española contemporánea. Han intervenido Emilio Sánchez Gil, Antonio Fernández Alba, Julio Cano Lasso, Ignacio Mendaro Corsini, Diego Cano Pintos, Cecilia Bielsa Príncipe, Luis Ferreira Villar, Eduardo Dorado Díaz, Juan Vicente García, Pablo Núñez Paz, Salvador Mata Pérez, Luis García Gil, Federico Hernández de Goncer, Aitor Goitia Cruz, Félix Garrido Morán, Ignacio Chillón Callejo y José Elías Díez Sánchez.

Aurelio Á. BARRÓN GARCÍA
Universidad de Cantabria

