

Santander

Estudios de Patrimonio

7 / 2024



Santander

Estudios de Patrimonio

7 / 2024

Santander : estudios de patrimonio. – N. 7 (2024) – Santander : Máster Universitario en Patrimonio Histórico y Territorial, Facultad de Filosofía y Letras, 2018-

Anual

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

ISSN 2605-5317 (ed. digital)

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

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

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

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

Como se recoge en el apartado Avisos de derechos de autor/a, la revista *Santander. Estudios de Patrimonio* conserva los derechos de copyright de los textos publicados, pero favorece y permite su reutilización bajo la licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0, tal como se recoge en el apartado Licencia y en este enlace: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>

El Equipo editorial no se responsabiliza de las opiniones expresadas por los autores ni de los derechos devengados por la reproducción de las imágenes publicadas que son responsabilidad de los autores de acuerdo con las normas de la revista.

Santander. Estudios de Patrimonio

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

39005 - Santander

UNIVERSIDAD DE CANTABRIA

Editorial Universidad de Cantabria

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

© Universidad de Cantabria, 2024

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

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

ISSN 2605-5317 (ed. digital)

DL SA 622-2018

Equipo Editorial

Director: Aurelio Á. Barrón García. UC, España

Secretarios y editores: Alberto Barrón Ruiz de la Cuesta y Francisco Saulo Rodríguez Lajusticia. UC, España

Comité Científico

José Ramón Aja Sánchez. UC, España

Miguel Ángel Aramburu-Zabala Higuera. UC, España

Alberto Barrón Ruiz de la Cuesta. Santander. Estudios de Patrimonio

Jesús Criado Mainar. Universidad de Zaragoza, España

Gerardo Cueto Alonso. UC, España

Virginia Cuñat Ciscar. UC, España

Juan Carlos García Codron. UC, España

Eloy Gómez Pellón. UC, España

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

Francisco Saulo Rodríguez Lajusticia. UC, España

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

Luis Vasallo Toranzo. Universidad de Valladolid, España

Consejo Editorial

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

Elena De Laurentiis. Società Internazionale di Storia della miniatura, Italia

Concepción Diego Liaño. Universidad de Cantabria, España

Pedro Luis Echeverría Goñi. Universidad del País Vasco, España

Alejandro García Avilés. Universidad de Murcia, España

Fernando Grilo. Universidade de Lisboa, Portugal

Fernando Gutiérrez Baños. Universidad de Valladolid, España

Christiane Heine. Universidad de Granada, España

Julien Lugand. Université de Perpignan-Via Domitia, Francia

Cruz María Martínez Marín. Universidad de Cantabria, España

Francisco Javier Montalvo Martín. Universidad de Alcalá, España

Eva Moreda Rodríguez. University of Glasgow, UK

Clara Maria Martins de Moura Soares. Universidade de Lisboa, Portugal

Manuel Pérez Hernández. Universidad de Salamanca, España

María José Redondo Cantera. Universidad de Valladolid, España

Christine Seidel. Staatsgalerie Stuttgart, Alemania

Daniela Alejandra Sbaraglia. Università degli Studi di Roma Tor Vergata. Italia

Teresa Leonor M. Vale. Universidade de Lisboa, Portugal
José Javier Vélez Chaurri. Universidad del País Vasco, España

Revisores

Cada tres años se publicará la relación de quienes han intervenido en la evaluación de los
textos

publicados mediante el sistema de pares ciegos. Véanse los números 3 y 6.

Índice / Table of Contents

ARTÍCULOS / ARTICLES	13
AYORA TALAVERA, Sofía, <i>La habitación maya: lugar dónde lo edificado y lo natural se encuentran sin mediación conceptual ni material / The Maya dwelling: the place where the built and natural worlds meet without any conceptual or material intervention</i>	15
BALADRÓN ALONSO, Javier, <i>San Francisco de Paula en éxtasis y otras obras atribuibles al escultor Pedro de Ávila (1678-1755) / St. Francis of Paula in ecstasy and other works attributable to the sculptor Pedro de Ávila (1678-1755)</i>	45
BARRÓN GARCÍA, Aurelio Á., <i>Del retablo mayor de Zúñiga (Navarra) y de la obra de sus autores: Juan y Francisco de Ayala, Juan Ruiz de Heredia y Pedro de Gabiria / Of the main altarpiece of Zúñiga (Navarre) and the work of its authors: Juan and Francisco de Ayala, Juan Ruiz de Heredia and Pedro de Gabiria</i>	83
FERREIRA-LOPES, Patricia Wanderley, <i>Flujos de trabajo digitales en la documentación del patrimonio industrial inmueble. La cadena de datos del proyecto PITGUADIANA / Digital workflows in immovable industrial heritage documentation. The data chain of the PITGUADIANA Project</i>	149
GIL DE ARRIBA, Carmen, <i>Turismo y arquitectura en el primer franquismo, la forja de unas relaciones trascendentales / Tourism and architecture in the early Francoism, the forging of transcendental relationships</i>	171
GUTIÉRREZ-HERNÁNDEZ, Alexandra M. y AZOFRA AGUSTÍN, Eduardo, <i>La complejidad de la palabra monte y los sinónimos que la rodean: una aclaración terminológica / The complexity of the word monte and the synonyms surrounding it: a terminological clarification</i>	203
HOYOS ALONSO, Julián, <i>El laureado pintor Asterio Mañanós y su galería de personajes ilustres (1922-1929), aproximación a un conjunto pictórico parcialmente desaparecido / The award-winning painter Asterio Mañanós and his gallery of illustrious figures (1922-1929), a study of a partially disappeared group of pictorial series</i>	237
LORDUY-OSÉS, Lucas, <i>Félix Candela y la nueva arquitectura eclesial en México (1940-1970): el nacimiento del expresionismo estructural / Félix Candela and the new church architecture in Mexico (1940-1970): the emergence of structural expressionism</i>	281
PÉREZ HERNÁNDEZ, Manuel, <i>La platería del Ayuntamiento de Salamanca: documentos, marcadores, piezas / The Salamanca city council silversmithing: documents, contrastmarkers, pieces</i>	333

REGALADO GONZÁLEZ-SERNA, Víctor Daniel, <i>La llegada del Descendimiento de Pedro de Campaña a la catedral de Sevilla (1797-1856) / The arrival of The Descent by Pedro Campaña to the Cathedral of Seville (1797-1856)</i>	363
RODRÍGUEZ LAJUSTICIA, Francisco Saulo, <i>El Cartulario Magno de Amposta de la Orden de San Juan de Jerusalén: una revisión historiográfica y sus actuales posibilidades de estudio / The Cartulario Magno de Amposta of the Order of Saint John of Jerusalem: a historiographical review and its current possibilities of study</i>	383
SÁNCHEZ SÁNCHEZ, David, <i>Esplendor y ornato barroco. El altar de plata de la capilla de San Segundo (Ávila), un conjunto de Manuel García Crespo y Juan Manuel Sanz de Velasco / Baroque splendour and ornamentation. The silver altar of the chapel of San Segundo (Ávila), a work of Manuel García Crespo and Juan Manuel Sanz de Velasco</i>	401
INVESTIGACIONES INICIADAS / INITIATED RESEARCHES	437
RIMBAUD BLENGINI, Tatiana, <i>Legados estatales: la contribución de la arquitectura pública en la consolidación del Uruguay como nación (1890-1914) / State legacies: the contribution of public architecture to the consolidation of Uruguay as a nation (1890-1914)</i>	439
RUIZ-RUIZ, Ingrid Ninoshka y TERUEL-SERRANO, María Dolores, <i>Gestión de marca cultural y digital: estrategias para promover sitios del patrimonio de la humanidad / Cultural and digital branding: strategies to promote world heritage sites</i>	474
SANZ PLATERO, Daniel, <i>Salvaguarda de la defensa y mantenimiento del lujo: intervenciones arquitectónicas en el castillo, murallas y palacio del duque de Osuna en Peñafiel (Valladolid), entre los siglos XVI y XVIII / Safeguarding the defense and maintenance of luxury: architectural interventions in the castle, walls and palace of the Duke of Osuna in Peñafiel (Valladolid), between the 16th and 18th centuries</i>	499
TEJADO MORENO, Celia, <i>El negocio del arte. Una aproximación a los puertos francos de lujo europeos / The art business. An approach to European luxury free ports</i>	525
RESEÑAS / REVIEWS	557
LOSADA VAREA, Celestina, <i>El Barrio Pesquero de Santander. Un paisaje cultural identitario</i> , Santander, Ediciones Universidad de Cantabria, 2023. (José Luís SÁNCHEZ NORIEGA)	559

- MALDONADO ESCRIBANO, José y RAMOS RUBIO, José Antonio, *Patrimonio residencial en el paisaje rural del territorio de Trujillo (Cáceres): Casas fuertes, palacios y casas de campo*, Valencia, Tirant lo Blanch, 2023 (María Teresa PALIZA MONDUATE) 562
- RAYO MUÑOZ, Gema, *Una iglesia a la sombra de la monarquía: dinero y poder en el reino de Granada (1487-1526)*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2023 (Víctor CUBILLO MEDINA) 568



Artículos

La habitación maya: lugar dónde lo edificado y lo natural se encuentran sin mediación conceptual ni material

The Maya dwelling: the place where the built and natural worlds meet without any conceptual or material intervention

Sofía AYORA TALAVERA

Universidad Marista de Mérida (México)

Periférico Norte; Tablaje catastral 13941. Carretera Mérida-Progreso, 97300 - Mérida, Yucatán, México

sayora@marista.edu.mx

ORCID: <https://orcid.org/0009-0004-1470-2107>

Fecha de envío: 15/9/2023. Aceptado: 27/3/2024

Referencia: *Santander. Estudios de Patrimonio*, 7 (2024), pp. 15-44.

DOI: <https://doi.org/10.22429/Euc2024.sep.07.01>

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



Resumen: El modo de habitar maya ofrece una mirada diferente de ser y de estar en el mundo. Expresa, a través de sus particularidades en el uso del espacio y su concepción, una relación dialéctica entre los universos natural y edificado, donde lo uno y lo otro reposan sobre la tierra, se rigen por los ciclos marcados por los astros, tienen vida y son sagrados. La trascendencia de esta relación ancestral sigue vigente y cobra importancia en el mundo contemporáneo por su antagonismo con la visión imperante que separa y marca límites muy claros entre dichos universos.

Palabras clave: habitar maya; Martin Heidegger; Mesoamérica; México; relación-hombre-naturaleza; solar maya.

Abstract: The Maya dwelling offers a different way of being and existing within the world. It expresses, through its particular features regarding how space is used and understood, a dialogical relationship between the natural and built universes, where one and the other rest on the earth, are governed by the cycles marked by the stars, have life and are sacred. To this day, this ancient relationship not only prevails but grows in importance because it challenges the reigning worldview that separates and sets very clear boundaries between both universes.

Keywords: Maya dwelling; Martin Heidegger; man-nature relationship; Mesoamerica; Mexico; Mayan solar.

El presente artículo se deriva de la tesis doctoral “Los modos de habitar en Xcunyá y Xocén: espacio y espacialidad maya”, un estudio comparativo que pretende evidenciar las transformaciones del modo de habitar maya en Yucatán, México. Dicho propósito, se consigue mediante el reconocimiento de las pervivencias prehispánicas y de los cambios que se observan en dos pueblos, que si bien provienen de una misma matriz cultural, muestran diferencias significativas en sus maneras actuales de ser y estar.

Es innegable que existe una cantidad considerable de estudios y autores que han abordado, desde diferentes perspectivas, los procesos de transformación cultural en el ámbito rural de esta región. Como afirma Luis Ramírez:

“Los estudios mayas en Yucatán tienen una indudable tradición; no se remontan, como se podría pensar, a unas cuantas décadas, sino que venimos reflexionando sobre los mayas de manera sistemática y científica cuando menos desde finales del siglo XIX”¹.

Sin embargo, aunque las investigaciones explican de manera robusta diversos aspectos que se relacionan con el habitar, no se encontraron trabajos que empleen este fenómeno como objeto de estudio. Dadas las aportaciones de Martin Heidegger al tema, la investigación se realizó con el método hermenéutico y la perspectiva de dicho autor sobre el habitar.

Los preceptos de Heidegger permiten, como se verá más adelante, entender el concepto habitar de una manera amplia y distinta. En ellos, el *ser* y el *estar* se expresan a través de la integración de las diferentes construcciones² o creaciones humanas y, de las relaciones que estas establecen con los elementos de lo que el autor denomina Cuaternidad³. Por otro lado, desde la hermenéutica Heideggeriana, el método interpretativo del fenómeno descubre el significado del Ser de una manera diferente a la positivista, ya que, el círculo hermenéutico “se constituye como una oportunidad que nos permite conocer el todo a través de las partes y viceversa”⁴.

Si bien esta posición reconoce toda creación humana como una construcción, existen algunas que son más amplias y sus manifestaciones se dejan sentir en muchos aspectos de la cotidianidad. Por ejemplo, lo que se denomina cultura, puede ser vista como una macro-construcción, pues amalgama las construcciones producidas por el modo de habitar de cualquier grupo humano.

1 RAMÍREZ CARRILLO, Luis Alfonso, “Impacto de la globalización en los mayas yucatecos”, *Estudios de cultura Maya*, 27/1 (2006), p. 73.

2 Heidegger considera al término *construcción* como: una *cosa* cuya esencia coliga los elementos fundamentales de la vida y crea los lugares (espacio existencial) y los espacios (físicos), donde los habitantes existen (Ser) y transitan (Estar-en-el-mundo); HEIDEGGER, Martin, *Conferencias y artículos*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1994.

3 Dos años antes de *Construir, Habitar, Pensar*, Heidegger presenta *La cosa* donde define a la Cuaternidad como una unidad esencial conformada por el cielo, la tierra, los divinos y los mortales. Las interrelaciones de esos elementos permiten el tránsito vital, pues le dan sentido, y además, conceden la comprensión de los lugares y espacios. Por tanto, de dichos vínculos surge un mundo que manifiesta la manera particular en la que los mortales se relacionan con la tierra, el cielo y los divinos; HEIDEGGER, Martin, *Conferencias...*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1994, pp. 143-159.

4 LEÓN, Eduardo Alberto, “El giro hermenéutico de la fenomenológica en Martín Heidegger”, *Polis*, 8/22 (2009); p. 10.

Para el trabajo de investigación se eligieron algunas construcciones que se consideraron aptas para explicar los modos de habitar de la cultura maya, es decir, aquellas que relacionan o contienen a otras y que, por sus manifestaciones en el tiempo y el espacio, son susceptibles de ser observadas: la cosmovisión, los ritos, los mitos y la religión, por un lado, y por otro, las prácticas sociales en la cotidianidad y la organización sociopolítica, familiar y económica. En conjunto, dichas construcciones forman una intrincada red de relaciones y, por tanto, la modificación de una, perturba las demás, como un signo de transformación de los modos de habitar.

Como variables contextuales se seleccionaron la localización geográfica, el origen fundacional, la historia específica y los eventos particulares que han contribuido a la modificación del habitar maya prehispánico; enfatizando los momentos de contacto con la occidentalización, la modernización y lo urbano, cuyos preceptos y efectos han favorecido la transformación cultural de manera global.

Basada en el método hermenéutico, la estrategia metodológica se dividió en tres vertientes: una referida al modo de habitar maya prehispánico, otra, a los modos de habitar maya en la actualidad y, finalmente, su comparación. Es importante apuntar que las barridas sucesivas de análisis e interpretación de los datos, no se realizaron necesariamente de manera consecutiva y lineal, en ocasiones, fueron simultáneas.

Para el caso del modo de habitar maya prehispánico, la revisión de las fuentes documentales⁵ permitió conocer y explicar cada una de las construcciones, las relaciones que guardan entre sí y también, los vínculos que establecen con los elementos de la Cuaternidad. Por tanto, esta fase abrió la posibilidad de acercarse al modo de habitar precolombino y determinar, tanto sus características espaciales, como su espacialidad. Considerando que la producción de las construcciones es un proceso histórico y, por ende, el conocimiento de su génesis permite comprender sus modificaciones, estos atributos fueron útiles para precisar cuáles se conservan y cómo se han transformado a lo largo del tiempo.

Ahora bien, para interpretar lo que sucede en la actualidad, se empleó un proceso inverso. En primer lugar, bajo la premisa de que los espacios cotidianos son aquellos lugares donde el habitar deja sus huellas, se llevó

5 Es indispensable apuntar que la utilización, en buena parte del trabajo, de fuentes coloniales y de otras, cuyos argumentos y conclusiones también se basan en fuentes con un origen similar, si bien no proporcionan certeza, dan indicios de lo que pudo ser el habitar prehispánico. Es claro que este no puede considerarse idéntico al habitar maya en la Colonia, ni que durante este período histórico, los habitantes repitieran mecánicamente sus maneras de ser y de estar. Se entiende que dichas aportaciones, por muy temprano que se hayan hecho, no necesariamente refieren totalmente al habitar prehispánico.

a cabo, por medio del trabajo de campo⁶, la observación de las prácticas y de sus singularidades. Posteriormente, la contrastación de esos datos con la teoría referida a la cotidianidad y las expresiones culturales actuales en Yucatán, ayudó a vincular las manifestaciones espaciales con los elementos de la Cuaternidad y esclarecer, las correspondencias entre las construcciones y los modos de habitar.

Lo anteriormente descrito permitió definir tres rasgos esenciales del modo de habitar maya prehispánico que permanecen, tanto en el espacio, como en la espacialidad de los poblados estudiados. Estos son: la relación de paridad entre lo edificado y lo natural, la consideración del plano de la tierra como un continuo y la manera, gregaria y en la búsqueda del bien común, en la que se comparte el espacio.

El objetivo de este artículo se centra en presentar al primero de esos rasgos, exponiendo su génesis y permanencias. A manera de introducción, se revisa la concepción de Heidegger sobre el habitar y cómo esta vincula las construcciones y los elementos de la Cuaternidad. Se espera que a partir de estos preceptos, se entienda la naturaleza del fenómeno y la conveniencia, tanto del uso de esta perspectiva en la investigación, como el valor de considerar al modo de habitar como objeto de estudio; pues, en conjunto, permiten develar y entender, desde la observación de las prácticas y de sus huellas en el espacio, las manifestaciones culturales de una manera amplia e integral.

Posteriormente, se vinculan las nociones de Heidegger con el habitar maya para mostrar sus correspondencias. Además, se explica como se integran y manifiestan las construcciones y los elementos de la Cuaternidad en la relación de paridad entre lo edificado y lo natural.

Finalmente, bajo los preceptos de Heidegger y con la intención de explicar el modo de ser y estar de los mayas yucatecos en la actualidad, se ofrece una interpretación de las manifestaciones en el espacio de dicha relación de paridad. Las soluciones espaciales que se presentan, derivadas de ese rasgo esencial maya, sugieren, dadas las circunstancias actuales de deterioro ambiental, la vigencia de ese modo habitar que enfatiza la importancia de considerar ambos universos, el natural y el construido, como una sola cosa.

Ante las crisis medioambiental y social a las que nos enfrentamos y tal como Heidegger advierte desde 1951, hoy se tornan indispensables la reflexión y la acción con rumbo a una redefinición de la esencia del habitar que permita, la construcción de un mundo mejor. En este sentido, se espera que este artículo sirva también como una exhortación a volver la mirada a

⁶ Para el trabajo de campo, se diseñó e implementó un cuestionario mixto, fundado en la observación de las prácticas que, por sus características cuantitativas y cualitativas, contenía preguntas puntuales, entrevista semiestructurada, mapas mentales y análisis de contenido.



Fig. 1. Espacio generado por el modo de habitar maya en Xocén. Yucatán, México

aquellos que habitan al margen y que, con su modo de habitar, preservan el patrimonio cultural y medioambiental.

1. HABITAR

Los modos de habitar se entienden como maneras particulares de ser y estar en el mundo entre las cosas. Sus huellas, que pueden ser leídas de manera transversal como lugar, son reconocibles en el espacio y la espacialidad. Dichos rastros, revelan las relaciones que establecemos con el entorno y quiénes somos en lo individual y lo colectivo⁷. Por otro lado, el habitar crea una exclusiva y dialéctica relación entre el humano y el espacio-tiempo; es decir, no es que el humano exista y ocasionalmente se relacione con el espacio, en realidad, el primero genera al segundo a través de las actividades y la manera propia de realizarlas, tanto en el tránsito cotidiano, como en el vital (Fig. 1).

Esta concepción se deriva de los preceptos de Heidegger, quien se convirtió en una importante referencia del tema a partir de su ensayo *Construir, habitar, pensar*⁸, en el que establece una crítica a la fragmentación del mundo que prima en la sociedad actual. La propuesta del filósofo alemán entreteteje, de una manera inversa a la predominante, los conceptos de habitar y construir, pues plantea que “no habitamos porque hemos construido, sino que construimos y hemos construido en la medida en que habitamos”⁹. Así mis-

7 PALLASMAA, Juhani, *Habitar*, Barcelona, Gustavo Gili, 2016.

8 HEIDEGGER, Martin, *Conferencias...*, pp. 127-142.

9 HEIDEGGER, Martin, *Conferencias...*, p. 130.

mo, determina que el construir se desdobra en dos actividades primordiales y habituales que satisfacen las necesidades humanas cotidianas: edificar y cuidar.

El construir recibe las indicaciones para la creación de los lugares y de la forma como los mortales acogen e instalan la Cuaternidad; es decir, la manera como la tierra, el cielo, los divinos y los mortales se pertenecen. Es también desde la Cuaternidad que el espacio puede ser medido, de manera transversal, mediante los lugares que han sido establecidos como emplazamientos de los espacios y que, al mismo tiempo, los han dispuesto y ensamblado.

Es por eso que Heidegger, contraponiéndose a la visión generalizada acerca de que los espacios se producen a partir de la fragmentación del espacio matemático, racional o geométrico, afirma que los espacios reciben su esencia de los lugares y no de “el espacio”¹⁰ y que, los espacios son generados por las cosas coligantes de los elementos de la Cuaternidad: “Los espacios que nosotros estamos atravesando todos los días están aviados por los lugares; la esencia de éstos tiene su fundamento en cosas del tipo de las construcciones”¹¹. Desde esta perspectiva, las construcciones se entienden como cosas que, como lugares, coligan la Cuaternidad.

Construir es entonces mucho más que la edificación o producción material del espacio, porque integra las maneras de ser y de estar en el mundo, y, por tanto, implica también el cuidado, un rasgo fundamental del habitar que significa “mirar por”, no de una manera pasiva, sino a través del reconocimiento y protección de la esencia de las cosas y del mundo. Aspectos que sin duda han sido relegados en pro del desarrollo y la tecnificación y cuya ausencia ha impactado negativamente tanto a la naturaleza, como al bien común y al patrimonio.

Por otro lado, el filósofo alemán sostiene que la relación particular que el humano establece con las cosas (los entes), tanto con las naturales, como con las dotadas de valor, depende de su manera esencial de ser y de estar-en-el-mundo. Es a través de ese exclusivo punto de vista que las descubre, las conoce, las dispone y las posee. Así, el conocimiento del mundo se expresa como un modo propio de existir en un espacio y un tiempo determinados. Para Heidegger, los objetos adquieren sentido en el trato, a saber, en la multiplicidad de modos de ocuparse (hacer), un ocuparse que manipula y utiliza. Por tanto, es en la utilidad práctica donde se descubre el modo de ser y la

10 “El espacio”, en singular, es concebido por Heidegger como aquel racional y matemático que puede ser medido a través de sus tres dimensiones. Lo diferencia de “los espacios”, en plural, que son aquellos aviados por los lugares y vinculados a la Cuaternidad; mismos que pueden ser medidos de una manera transversal, revelando las maneras de ser y de estar.

11 HEIDEGGER, Martin, *Conferencias...*, p. 137.

estructura de su ser. Los objetos no *son* en rigor, solo *son* cuando se vinculan a la utilidad, al uso y la manipulación particulares de un individuo o grupo¹².

De esta manera, la espacialidad se entiende como la manifestación de las construcciones en su conjunto, y, por tanto, de la cultura. En consecuencia, se despliega en el continuo del espacio-tiempo mediante la producción y la reproducción de las prácticas.

El estrecho vínculo entre las construcciones, los lugares y los espacios físicos de la propuesta de Heidegger, cobran sentido en este trabajo referido a la cultura maya, pues se reconocen como los sitios donde el habitar deja su huella y, por ende, donde pueden encontrarse los elementos para su observación. Así se ofrece una visión integral, donde el habitar no se entiende sin sus vínculos con las construcciones, los elementos de la Cuaternidad y los espacios y viceversa: los espacios son un resultado del habitar y, al mismo tiempo, permiten explicar los modos de habitar a través de sus características y de la espacialidad.

Para el caso que nos ocupa, es también importante mencionar que, desde la postura existencialista del Heidegger, no es posible establecer una diferenciación entre lo natural y lo edificado, pues ambos pertenecen a la totalidad existente donde el humano es arrojado al nacer. De esta manera, se contrapone a una de las mayores fragmentaciones del mundo actual derivada de la visión antropocéntrica: la separación aparentemente irreconciliable entre cultura y naturaleza. Esta posición nos aleja de los elementos esenciales de la vida y del entendimiento de culturas como la maya, para las cuales, existe una relación de paridad entre lo edificado y lo natural.

2. LOS MODOS DE HABITAR MAYA

A pesar de que, en primera instancia, los preceptos filosóficos occidentales de Heidegger pudieran parecer alejados de las culturas de origen precolombino, hay que advertir que otorgan una mirada distinta para reconocer las huellas del habitar en las cosas aparentemente más sencillas, comunes, habituales y cotidianas. No solo por su crítica a la modernidad¹³, sino también, por la posibilidad de comprender el ser y estar de esos grupos culturales a través de las construcciones, los lugares y los espacios. En ese sentido, consti-

12 HEIDEGGER, Martin, *Ser y Tiempo*, Escuela de Filosofía Universidad ARCIS, 1927, pp. 63-73.

13 En varios textos, tales como, *Construir, Habitar, Pensar; Serenidad; La pregunta por la técnica; Poéticamente habita el hombre y La cosa*, Heidegger manifiesta su crítica temprana a la modernidad, a su inmediatez, al dominio de lo cósmico que impera en la sociedad moderna ligada a la utilidad, al ego y al egoísmo que conduce a la fragmentación del mundo.



Fig. 2. Ejemplos de los vínculos entre lo natural y lo edificado en los solares de Xocén. Yucatán, México

tuye una aproximación fundamentada en la Cuaternidad que el mundo moderno ha perdido y que, sin embargo, puede reconocerse en el habitar maya:

“El territorio habitado [maya] es un todo coherente dentro del cual hombres, animales, plantas, astros, orientación geográfica y decurso temporal desempeñan una función específica y en que todos son interdependientes; la naturaleza posee un orden cuyo centro es el ser humano. Asimismo, la íntima relación del hombre con su medio se asume como un deber religioso, se considera que todos los elementos que componen al mundo están ‘vivos’, es decir, dotados de un ‘corazón’, poseen una esencia divina. La población humana coexiste con la población vegetal, animal, mineral y meteórica en un intercambio biológico que se expresa en mitos y rituales específicos”¹⁴.

Esta manera holística de concebir el mundo, propició que las construcciones mayas prehispánicas mostraran una relación dialéctica entre lo que crece en la naturaleza y lo que el hombre produce o crea, promoviendo un vínculo íntimo y altamente coherente entre los elementos de la Cuaternidad. De este modo, las características del espacio y la espacialidad, anclaban a los mortales a tres lugares sagrados y sociales: la tierra, el cielo y los divinos (Fig. 2).

La tierra, concebida como el lugar y el espacio que sustenta el habitar, es una creación divina que tiene cualidades y funciones humanas y un carácter sagrado, por eso está poblada de seres y dioses que la poseen, la protegen y la cuidan. La tierra, junto con todo lo que crece, habita y se transforma sobre su superficie, está viva, tiene corazón y, al mismo tiempo, el humano

14 MORALES DAMIÁN, Manuel Alberto, “Territorio sagrado: cuerpo humano y naturaleza en el pensamiento maya”, *Cuicuilco*, 48/17 (2010), p. 298.

es parte, extensión y expresión de ella¹⁵. Por tanto, ambos están ligados afectiva y existencialmente y en constante contacto y conexión. La tierra es un escenario, no solamente físico sino también simbólico, donde se construyen las experiencias específicas del grupo étnico y se inscriben y transmiten los saberes, es el lugar y espacio de la construcción social: “La tierra es cultura, en la medida que ofrece el marco propicio para las relaciones productivas y simbólicas de la sociedad”¹⁶.

Por otro lado, el cielo es el elemento que establece la temporalidad del habitar maya a través del sol, el astro sagrado que guía por medio de sus ciclos las prácticas sociales en la comunidad y el ámbito familiar¹⁷. El cielo, junto con la tierra, establecen el binomio espacio-tiempo que constituye el lugar donde el maya conecta el presente, con el pasado y el futuro, en un devenir cíclico que concede la posibilidad de ser y estar mejor.

En cuanto a los divinos, son el sustento simbólico del habitar y se manifiestan a través de los dioses creadores y dueños del mundo y en las hierofanías presentes en todo lo que reposa, nace, se desarrolla y muere sobre el plano de la tierra en el tiempo; por eso, hay que agradecerles y mantenerlos satisfechos a través de ritos específicos conforme al calendario y a la situación de bienestar o necesidad. Son los que proveen y al mismo tiempo, el lugar desde el cual se define y regula la conducta maya, la actitud frente al mundo, los otros humanos, la naturaleza, las adversidades y la vida.

Pertenecer a un grupo cultural implica, pues, la participación y apropiación simbólica de sus universos social y natural, ya que los símbolos posibilitan pensar, construir y dar sentido a la realidad: “La pertenencia a un sistema simbólico representa tanto la capacidad y posibilidad de *actuar* respecto a un mundo como de *ser* en ese mismo mundo”¹⁸. De esta manera, a partir de las actividades fundamentales (edificar y cuidar), estas relaciones particulares entre los elementos de la Cuaternidad y las construcciones, conformaron la esencia del habitar maya prehispánico que se manifestaba, entre otras cosas, en una paridad conceptual y material entre lo edificado y lo natural.

Este rasgo del ser y el estar maya, era visible en la cotidianidad e imprimió sus huellas en las características del espacio y la espacialidad propios de esta cultura, mismas que, sin duda, son todavía reconocibles en los poblados

15 MENDIZÁBAL, Sergio, (inv. ppal.), *El encantamiento de la realidad. Conocimientos mayas en prácticas sociales de la vida cotidiana*, Guatemala, Programa de Educación Intercultural Multilingüe de Centroamérica y Universidad Rafael Landívar, 2007.

16 BARTOLOMÉ, Miguel Alberto, *Gente de costumbre y gente de razón. Las identidades étnicas en México*, México, Siglo XXI y el Instituto Nacional Indigenista, 1977, p. 87.

17 Los conceptos tiempo, sol y día están vinculados tan estrechamente, que en lengua maya son sinónimos y se expresan por la palabra *K'iin*.

18 BARTOLOMÉ, Miguel Alberto, *Gente de costumbre...*, p. 99.

rurales yucatecos. Aunque se abundará en este tema en el siguiente apartado, solo a manera de ejemplo, puede mencionarse que el tiempo, concebido como una cadena de movimientos cíclicos y ordenados del espacio, es pensado en la más cotidiana experiencia: la alternancia y oposición entre el día y la noche, en un “perpetuo movimiento de alteración y de regeneración”¹⁹ que, así mismo, corresponde al de la naturaleza.

De igual modo, lo invisible y lo sagrado están directamente relacionados con el espacio físico y cotidiano, “por eso podemos hablar de un espacio percibido y habitado de una manera específicamente maya”²⁰. Así, el espacio es pensado también como una entidad susceptible de interactuar y dialogar con los seres humanos y como el hogar de otros seres con voluntad, intencionalidad y sensibilidad propias.

Por otro lado, ya que el binomio tiempo-espacio conforma una unidad inseparable que se manifiesta en todos los aspectos de la vida cotidiana: en la composición de sus ciudades, en sus edificios y sitios ceremoniales y por supuesto, en el conjunto habitacional formado por el solar y sus edificaciones; su materialización, supone entonces un conocimiento profundo del paisaje, del territorio y de la naturaleza y sus ciclos. La selva maya o monte, que desde la visión occidental puede concebirse como un espacio homogéneo, para los mayas, constituye un espacio complejo y diferenciado física y socialmente que cobra sentido en el uso y en razón de los vínculos que establecen con los seres que lo habitaban y con los cuales lo comparten. Al respecto, Adriana Estrada menciona:

“Los mayas siempre hablan de los montes en relación con la gente que los ocupa. Es un espacio natural, pero también un espacio de trabajo, de sustento [...] El espacio no es natural o cultural, sino que es natural y cultural”²¹.

Esta idea de la existencia de una conexión tan íntima que caracteriza a las sociedades mesoamericanas, no establece fronteras rígidas ni estables entre los universos natural y cultural o entre lo que es humano o animal. Por tanto, la tierra no es “el espacio” (en términos de Heidegger) que se fragmenta, sino que los espacios son aviados por lugares. Así, el sistema conformado por el solar, el poblado, la milpa y el monte se interconecta con la naturaleza en una unidad. De igual forma, esto pudiera hablar de un ha-

19 ROULLET, Juliette, “Espacio ordenado, espacio dilatado: metamorfosis del día y la noche”, en BRETON, Alain; MONOD BECQUELIN, Aurore y RUZ, Mario Humberto, (eds.), *Espacios Mayas. Usos, representaciones, creencias*, México, Universidad Nacional Autónoma de México y Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, 2003, pp. 306-307.

20 LE GUEN, Olivier, “Geografía de lo sagrado entre los mayas yucatecos de Quintana Roo: configuración del espacio y su aprendizaje entre los niños”, *Ketzalcalli*, 1 (2005), p. 60.

21 ESTRADA OCHOA, Adriana C., “Naturaleza, cultura e identidad. Reflexiones desde la tradición oral maya contemporánea”, *Estudios de Cultura Maya*, 34/1 (2009), p. 191.

bitar interior-exterior fluido y sin ruptura entre ambas condiciones, donde la tierra, como ese continuo que sustenta la actividad humana, atraviesa el paisaje, incluido el solar.

Es importante apuntar que las construcciones no son elementos estáticos e inamovibles, sino que, por el contrario, como ya se mencionó, son creaciones humanas que se construyen en el tránsito vital, en el espacio-tiempo. Dada su utilidad práctica, como vehículos para satisfacer las necesidades en la realidad cotidiana y darle sentido a la vida, tienen la posibilidad de transformarse en el tiempo corto y largo y en el espacio de acción.

Posiblemente, la génesis y las transformaciones de las construcciones, en el caso que nos ocupa y antes del período colonial, se ejecutaban bajo un sistema con esquemas de operación claros y en estrecha relación, de modo que, podían transformarse apegadas a los parámetros fundamentales y profundos que mantenían la esencia del habitar y que se manifestaba en las actividades cotidianas y rituales²².

A partir de la Colonia, los rasgos característicos del habitar, el espacio y la espacialidad maya prehispánicos iniciaron una transformación, pues las empresas españolas: la reducción, la reubicación y la congregación de la población, destinadas a la reorganización espacial para satisfacer los intereses de dominación, causaron un gran impacto en las maneras de ser y de estar de los grupos originarios.

Así mismo, los patrones espaciales producidos por la modernidad occidental, la tecnología y lo urbano han sido otros elementos fundamentales en la configuración del habitar maya actual. A lo largo del tiempo, los mayas peninsulares han empleado diferentes tácticas para lidiar con la realidad impuesta y reinventarse para sobrevivir. Estas dependen de los contextos histórico-geográficos particulares de cada pueblo y, por tanto, algunas han tendido a priorizar lo tradicional; sin embargo, otras han sacrificado lo propio y sucumbido con mayor facilidad a todo aquello que promete estatus, desarrollo, bienestar o satisfacción personal.

A esta cultura primigenia, y posiblemente homogénea, se le ha sobrepuesto una serie de capas históricas y culturales y, por ende, lo que se denomina actualmente cultura maya es una construcción que ha amalgamado esas capas, transformándose de manera heterogénea en el territorio yucateco. De este modo, aunque pueden reconocerse huellas de la matriz

22 Michel de Certeau, a través de su teoría de lo cotidiano exalta el valor de hacer inteligibles las prácticas cotidianas, a las que considera actividades creadoras de “practicantes de lo ordinario”. Menciona que a través de las prácticas concretas es posible especificar los esquemas de operación y buscar si existen entre ellos categorías comunes que permitan explicar el conjunto de las prácticas; CERTEAU, Michel de, *La invención de lo cotidiano 1. Artes de hacer*, México, Universidad Iberoamericana, 2000.

cultural original, también son evidentes otras que han sido apropiadas a través del tiempo.

Por ende, la transformación de los modos de habitar en Yucatán no ha sido homogénea ni temporal ni espacialmente. El contexto, conformado por el origen fundacional, su historia y la localización geográfica, aspectos que a su vez han definido el contacto de los habitantes originarios yucatecos con lo occidental, lo moderno y lo urbano, ha marcado distintos ritmos y grados de transformación. Lo anterior ha construido modos de habitar particulares en las diversas comunidades del Estado, sitios en donde también es posible distinguir, con mayor o menor claridad, las características esenciales que todavía perviven.

De esta manera, lo que hoy se denomina habitar maya yucateco no es único, sino que se puede vislumbrar una gama de estadios definidos por características variables que sitúan a las poblaciones en distintos puntos de un espectro enmarcado por dos polos culturales opuestos y en tensión: lo que puede considerarse maya y la modernidad occidental.

3. ESPACIO Y ESPACIALIDAD MAYA A PARTIR DE LA RELACIÓN DE PARIDAD ENTRE LO EDIFICADO Y LO NATURAL

A partir de la segunda mitad del siglo XX aparecieron estudios que demuestran que la organización sociopolítica y espacial de los mayas, antes de la llegada de los españoles, no estaba conformada por extensiones continuas con límites definidos y marcados físicamente, como era considerado anteriormente por los investigadores.

Como se verá a continuación, dichas organizaciones se manifestaban en la distribución de los asentamientos y a nivel doméstico, mostrando su carácter de construcciones en la medida que entrelazaban, a través de elementos de identificación grupal y familiar tales como los ritos, mitos, religión y la cosmovisión, los componentes de la Cuaternidad. Así mismo, desde el punto de vista de la concepción espacial, revelan que el uso y la interacción (la espacialidad), fueron elementos fundamentales para establecer la heterogeneidad en el territorio según las actividades. De esta manera, la naturaleza y las construcciones humanas se amalgamaban en un todo indiferenciable.

La dispersión de los habitantes mayas en el territorio yucateco, observada por los colonizadores, se basaba entre otras cosas en las relaciones sociales, ahí la familia extensa jugaba un papel preponderante. Dicha diseminación mostraba el patrón de asentamiento y la organización sociopolítica, a pesar de que bajo la mirada occidental, cuyos esquemas organizativos espaciales eran distintos, resultaban difíciles de entender y, por tanto, los consideraban desordenados, como apunta Miguel de Palomar en la *Relación de Mérida*:

“Los pueblos que ahora están poblados de indios no tienen forma, ni pueden tener, de calles, porque las casas son de madera cubiertas de paja, y así parecen a la vista, según es el pueblo, grande o pequeño, una congregación de cabañas, pero de esto hay muy buenas casas apacibles para vivir, aunque de ninguna seguridad, por el peligro de poderse quemar, como muchas veces se queman. No son casas de piedra para indios porque enferman en ellas y mueren, y para su modo de vivir y naturaleza les son de más utilidad las de paja”²³.

Así mismo, dicha dispersión podía ser promovida por el esquema de posesión de la tierra, definida, al parecer, solo por la ocupación y el uso: “Las tierras, por ahora, son de común y así, el primero que las ocupa las posee. Siembran en muchas partes, por si una faltare supla la otra”²⁴.

El término *cah*, corresponde a la organización política maya prehispánica mínima, estaba conformado por un grupo de familias extensas, enlazadas por componentes de carácter social y cultural cuyo número era variable: desde una hasta doce y en ocasiones más, por tanto, su ocupación territorial también era diversa.

“Su espacialidad se determinaba por la extensión de los montes ocupados o cultivados, es decir, de los lugares donde se había invertido energía humana, y de ninguna manera estaba delimitaba con límites o linderos linealmente trazados”²⁵.

Los *cahob* (*cah* en plural), poseían un topónimo y sus espacios domésticos estaban dispersos en los montes, los cuales utilizaban para labores agrícolas. La unión de varios *cahob* conformaba un *batabil*, organizaciones más complejas, cuyo nombre significa “señorío”. Estas estaban encabezadas por un *batab* quien representaba la unión de todos sus miembros y cuyo poder, le permitía disponer de las personas y los recursos. Cuando las alianzas se lograban, el *cah* cambiaba su nombre a *cah-cuchteel* y el *batab* nombraba a su propio representante, denominado *ah cuch cab*.

De esta manera, en la conformación espacial de un *batabil*, la distancia entre los *cah-cuchteelob* y el lugar donde residía el *batab* no era importante, lo era el alcance del dominio del gobernante. Por tanto, los *cah-cuchteelob* de

23 PALOMAR, Martín de, “Relación de la ciudad de Mérida” [1579], en GARZA, Mercedes de la y otros (eds.), *Relaciones histórico-geográficas de la Gobernación de Yucatán (Mérida, Valladolid y Tabasco) I*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1983, Vol. I, p. 71.

24 LANDA, Fray Diego de, *Relación de las cosas de Yucatán* [1566], Yucatán, Consejo editorial de Yucatán A.C., 1984, p. 46.

25 OKOSHI HARADA, Tsubasa, “De lo ajeno impuesto a lo nuestro fundado: el proceso de la ‘domesticación’ del espacio de los pueblos de indios de la gobernación de Yucatán”, en OKOSHI HARADA, Tsubasa; MACHAULT Julien y SARMIENTO TEPOXTECATL, Alberto (coords.), *Recorriendo el lindero, trazando la frontera. Estudios interdisciplinarios sobre el espacio y las fronteras en las sociedades indígenas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2018, p. 18.

un *batabil* estaban dispersos en un territorio no continuo geográficamente, en virtud de que no colindaban necesariamente unos con otros, incluso, uno o varios *cuchteelob* de otro señorío podía ser más cercanos que los propios. Así mismo, debido a las alianzas, la dimensión espacial de un *batabil* era inestable, ya que variaba continuamente. Lo anterior muestra una estructura social, política y espacial muy compleja cuya cohesión no se basaba en la posesión de bienes materiales, sino en las relaciones entre el gobernante y los que lo reconocían como tal²⁶ y en las construcciones, en el sentido de Heidegger:

“el sistema de redistribución y de reciprocidad, así como diversos ciclos de rituales y ceremonias, hilaban y definían las relaciones de los miembros del señorío, por ende su identidad al pertenecer a éste. Todo este conjunto y demás elementos culturales, sociales, económicos y religiosos hacían valer la existencia del *batabil*, de ahí su carácter corporativo”²⁷.

Sin embargo, existía un tercer nivel de asociación, el *cúuchcabal* que, bajo el mismo esquema, estaba conformado por un conjunto de *batabilob* y poseía las mismas características que han sido descritas para estos. Su representante, el *Halach Uinic*, reconocía la legitimidad y autoridad de un *batab* y su lugar de residencia se denominaba *noh cah* (pueblo principal), que era considerado como capital política cuyos gobernantes pertenecían a la misma casa señorial que el *batab*.

Como ya se mencionó, esta condición fue modificada durante la Colonia que, a través de la congregación y la reubicación de los asentamientos, produjo un nuevo ordenamiento espacial conveniente para los españoles. Como es bien sabido, en esta labor jugaron un papel preponderante las Ordenanzas de los distintos oidores que, si bien se decía, contribuirían a unas mejores condiciones para los indígenas, en realidad muchas de ellas estaban destinadas a facilitar la conversión al cristianismo y la dominación.

Uno de los primeros pasos de dicho reordenamiento, consistió en la delimitación de los pueblos y el monte: hacer las puntas del pueblo. Esto significó la tala de árboles para abrir una brecha y colocar mojoneras a intervalos de 25 a 30 metros, conformadas por piedras sobrepuestas.

Por otro lado, entre las Ordenanzas destacan, por ser consideradas fundacionales²⁸, las del oidor español Tomás López Medel (1552-1553), mismas

26 OKOSHI HARADA, Tsubasa, “Las entidades políticas de las tierras bajas del norte al tiempo de la invasión española”, *Revista Digital Universitaria de la Universidad Nacional Autónoma de México*, 13/12 (2012), pp. 1-10.

27 OKOSHI HARADA, Tsubasa, “De lo ajeno impuesto...”, p. 18.

28 RUZ, Mario Humberto, “Nombrar para habitar: La morada maya en las grafías coloniales”, en PIERREBOURG, Fabienne de y RUZ, Mario Humberto (coords.), *Nah, Otoch. Concepción, factura y atributos de la morada maya*, Mérida, Yucatán, Secretaria de Educación del estado de Yucatán y Universidad Nacional Autónoma de México, 2014, p. 68. El autor menciona que

que se conocieron a través de López Cogolludo. Así, siguiendo la política de la Corona Real, ordenó, por ejemplo, que en la congregación de los poblados sé '[...] hagan casas juntas, trazadas en forma de pueblo [...] en un lugar cómodo y conveniente'²⁹. Además, que las nuevas congregaciones se poblaran '[...] al modo de los españoles, de suerte que estuviesen limpios, sin sementeras ni arboledas, y que si algunas había, se quemasen. [También que] se abriesen caminos anchos y capaces [y] que se hiciesen calzadas y reparos, porque estaban muy cerrados de arboledas'³⁰.

Esta intención española de "limpiar" las poblaciones haciendo desaparecer la vegetación y la consideración del monte como un terreno salvaje o bárbaro, evidencian la polaridad y oposición, en cuanto a la concepción de la naturaleza, que prevalecía entre los nativos y los colonizadores: para los primeros, era lo que sustentaba su mundo y, para los segundos, era aquello que había que erradicar para destacar lo edificado y la civilización. Dichas acciones debieron significar un duro golpe para los pobladores originarios, ya que limitaban la vida al exterior y en contacto con la naturaleza, atentaba contra la concepción de paridad entre lo natural y lo construido y desvinculaban el espacio para la producción y el habitable, estableciendo límites muy claros entre los poblados y el monte. Es decir, afectaba al habitar maya no solo en términos de subsistencia, sino también en lo ambiental, en la organización familiar y la realización de las actividades y sobre todo, en el entendimiento de la tierra y sus elementos como parte de un todo.

Las estrategias españolas y las transformaciones espaciales que suscitaron en los asentamientos, por un lado, confinaron y constriñeron la vivienda en terrenos delimitados física y linealmente y, ubicados uno junto a otro. Por otro lado, intentaron regular y controlar lo que sucedía dentro de ellas, por ejemplo, las Ordenanzas de López Medel pretendían regular las formas de comer, las de higiene, la forma de ataviarse y celebrar sus convites, así como la elección de nombres para los descendientes y la forma de dormir y soñar³¹. Sin embargo, modificar lo esencial, el modo de habitar, no es una tarea fácil y los mayas, encontraron tácticas de consumo que les permitieron seguir reproduciéndolo y materializándolo en sus casas que, si bien estaban vigiladas, al interior era difícil ejercer un control absoluto. Así, a manera de

López Cogolludo pudo consultar dichas Ordenanzas en "el libro antiguo de Cabildo de la villa de Valladolid", pero desgraciadamente solo copió algunas glosándolas, de modo que no se tiene la información completa.

29 OKOSHI HARADA, Tsubasa, "De lo ajeno impuesto...", p. 20.

30 RUZ, Mario Humberto, "Nombrar para habitar...", p. 68.

31 RUZ, Mario Humberto, "Nombrar para habitar...", pp. 71-72.

resistencia, surge en el ámbito rural de Yucatán el espacio doméstico conocido como solar maya tradicional³².

El solar se constituyó como la unidad de análisis de la investigación, porque es el lugar ideal para reconocer los rasgos esenciales humanos. Como acredita Lleó, la vivienda puede ser considerada como:

“el espacio vital indisoluble asociado a las aspiraciones humanas de habitar [...] El objeto transmisor o detector, especialmente sensible, de las más sutiles variaciones acaecidas en cada momento, [...] tanto en los avances técnicos, como en los cambios sociales”³³.

Wauchope; Pierrebourg; Baños; Rivas; Hernández; Sánchez, García y Eastmond; Cruz, Fraga y Munguía y, Román-Kalisch³⁴, son algunos de los muchos investigadores que han estudiado el solar maya y afirman, desde diferentes perspectivas, que su organización y características conservan elementos esenciales de esa cultura ancestral. En la actualidad, si bien el solar no es una reproducción fiel del espacio doméstico prehispánico, muestra la

32 Existe una gama de solares mayas que varían según su origen, de esta manera, pueden distinguirse aquellos que surgieron en los pueblos de indios y los provenientes de asentamientos que, a lo largo de la Colonia y el siglo XIX, se crearon en torno a la producción agropecuaria (estancias y haciendas ganadero-maiceras) o agroindustrial (haciendas henequeneras).

33 LLEÓ, Blanca, *Sueño de habitar*, Barcelona, Gustavo Gili, 2005, p. 13.

34 WAUCHOPE, Robert, *Modern Maya Houses: A Study of Their Archaeological Significance*, Washington, Carnegie Institution of Washington, 1938; PIERREBOURG, Fabienne de, “La vivienda maya, entorno natural y mundo natural: un enfoque etnoarqueológico”, en BRETON, Alain; MONOD BECQUELIN, Aurore y RUZ, Mario Humberto (eds.), *Espacios Mayas...*, pp. 235-260 y PIERREBOURG, Fabienne de, “La vivienda en su medio. La vivienda en sus diversidades”, en PIERREBOURG, Fabienne de y RUZ, Mario Humberto (coords.), *Nah, Otoch. Concepción, factura y atributos de la morada maya*, Mérida, Yucatán, Secretaría de Educación del Estado de Yucatán y Universidad Nacional Autónoma de México, 2014, pp. 141-196; BAÑOS RAMÍREZ, Othón, “La invención de la casa maya de Yucatán”, *Revista de la Universidad Autónoma de Yucatán*, 249/250 (2009), pp. 3-33; RIVAS GUTIÉRREZ, Dámaso, *La choza maya. Cuna y custodia de los grandes misterios y de la sabiduría de una cultura que sigue viva*, Yucatán, Universidad Autónoma de Yucatán, 2012; HERNÁNDEZ ÁLVAREZ, Héctor, “Corrales, chozas y solares: estructura de sitio residencial de la Hacienda San Pedro Cholul, Yucatán”, *Temas Antropológicos. Revista Científica de Investigaciones Regionales*, 2/36, (abril-septiembre 2014), pp. 129-152; SÁNCHEZ SUÁREZ, Aurelio; GARCÍA QUINTANILLA, Alejandra y EASTMOND, Amarella, “La construcción simbólica, formal y material de la casa maya”, en SÁNCHEZ SUÁREZ, Aurelio y GARCÍA QUINTANILLA Alejandra (edis.), *La casa de los mayas de la Península de Yucatán: historias de la maya Naj*, Mérida, Universidad Autónoma de Yucatán, 2014, pp. 57-86; CRUZ CORTÉS, J. Julián; FRAGA BERDUGO, Julia y MUNGUÍA ROSAS, Miguel A., *Evolución de la vivienda vernácula en una comunidad rural (Sotuta, Yucatán)*, México, Universidad Autónoma de Campeche, Instituto de Ecología, Pesquería y Oceanografía del Golfo de México, 2019; ROMÁN-KALISCH, Manuel Arturo y RUIZ SABIDO, Rubí Elina (coords.), *Tecnología y procesos sociales para la vivienda y el hábitat sustentable*, Yucatán, Universidad Autónoma de Yucatán, 2017 y ROMÁN-KALISCH, Manuel Arturo y PIÑÓN-JIMÉNEZ, Aniela, “Cambios y permanencias de la tecnología constructiva de la casa maya en Mérida, Yucatán”, *Legado de Arquitectura y Diseño*, 25 (2019), pp. 1-14.

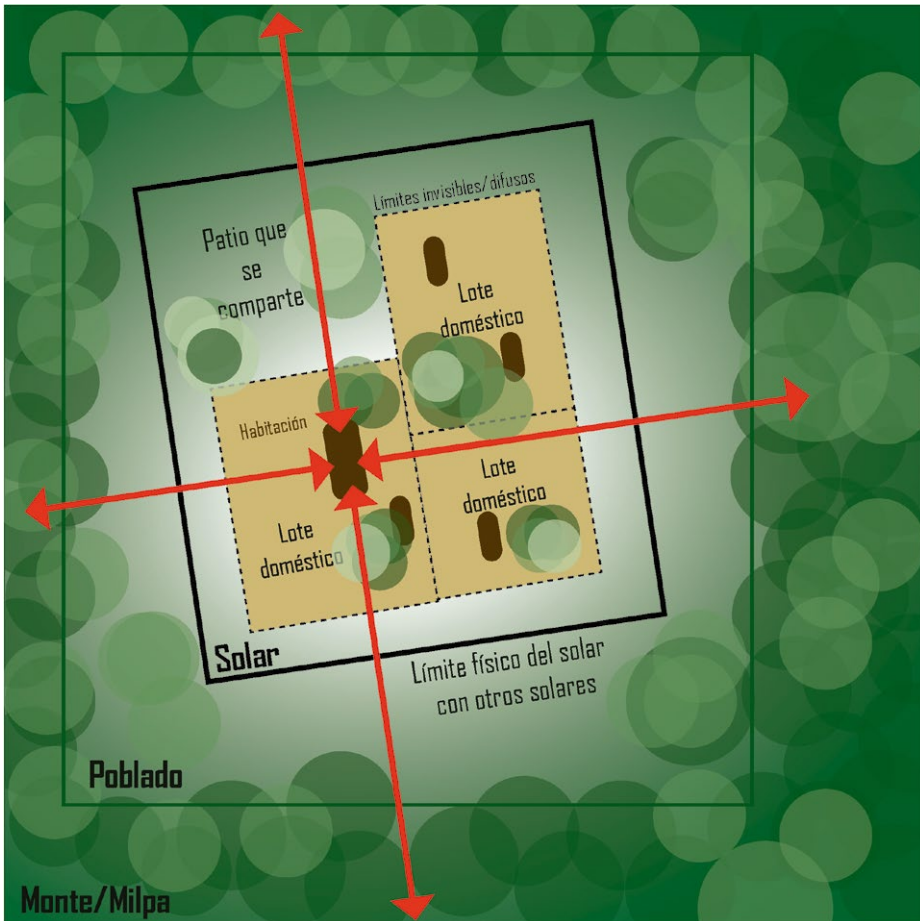


Fig. 3. Esquema conceptual del solar que se extiende desde sus subsistemas, la habitación tradicional, a esferas de interacción mayor: el poblado, la milpa y la selva o monte

fuerza de las construcciones mayas, ancladas a los elementos de la Cuaternidad que, en mayor o menor grado, han prevalecido.

La revisión bibliográfica y el trabajo de campo en diversos solares, dieron cuenta de algunas de las manifestaciones de la relación de paridad entre lo natural y lo construido, que aún perviven en Yucatán. La interpretación que se proporciona a continuación, en concordancia con Heidegger, intenta ofrecer una mirada diferente para medir y describir las características espaciales y espacialidad de una manera transversal.

Como construcción, el solar conforma un sistema complejo y flexible que se interconecta con otros mayores, tal es el caso del cosmos; pero al mismo tiempo, contiene subsistemas: la habitación tradicional y sus agrupamientos. Lo anterior permite considerar al solar como la unidad espacial



Fig. 4. *La continuidad espacial que existe entre el interior y el exterior al realizar las actividades, agrega al último un mayor valor.* Elaboración propia

básica maya que engarza a lo edificado, la naturaleza, lo sagrado y lo social, haciendo difícil reconocer las fronteras entre estos elementos.

Atendiendo a lo anterior, una primera manifestación espacial de la relación de paridad entre lo natural y lo edificado es el entendimiento del espacio doméstico como parte de un sistema agrario. Este está compuesto por el solar, la milpa y la selva o monte y, por tanto, vincula tres lugares de subsistencia y existencia. A pesar de estar dispersos en el territorio, forman una unidad que enlaza las actividades cotidianas, el trabajo, la familia y sus creencias acerca del cosmos y sus ciclos, elementos que identifican al maya con la tierra, el suelo natal y todos los seres animados que comparten el mundo con ellos (Fig. 3).

Por otro lado, en los solares predominan los espacios abiertos sobre los interiores, no solo en dimensión, sino también porque es ahí donde se reali-

zan gran parte de las actividades cotidianas³⁵, mostrando el valor que tiene el espacio no techado (Fig. 4).

Es común que algunas actividades que normalmente se realizan en la penumbra de los espacios cubiertos, se practiquen en el patio durante el día, no así durante la noche, cuando los dueños de la tierra y otros seres están presentes y, los humanos, deben permanecer en resguardo dentro de las habitaciones. Tal es el caso de la siesta en hamaca, los juegos de los niños, alguna conversación en familia o con las visitas y, por supuesto, cocinar.

Esta manera de ser y de estar genera una vida vinculada fuertemente al exterior. Los factores que determinan si una actividad sucede al interior de un recinto o fuera de él, se supeditan a las condiciones climáticas, a la existencia o aparición de divinidades y a los mitos que rigen el comportamiento social o familiar. Así mismo, dependen de los ciclos solares que marcan la temporalidad de los ritos y que, en la cotidianidad, establecen el día y la noche como momentos en constante oposición. Esta visión, por tanto, va más allá de una separación conceptual entre afuera y adentro o de la existencia de un contenedor para la actividad.

“El concepto del espacio como contenedor aplicado al espacio arquitectónico pertenece exclusivamente al pensamiento occidental por varias razones. La primera y la más evidente, haberse originado en occidente: es herencia de la teoría metafísica de Aristóteles, que define el espacio como un recipiente, dentro del cual se encuentran los objetos materiales y que existe independientemente de ellos. La segunda, por haber convertido la noción del espacio en un ente metafísico que abre una vía de teorización. Por último, y según la tesis enunciada por Giedion en *Espacio, tiempo y arquitectura*, por hacer perceptible el espacio arquitectónico a través de la ciencia”³⁶.

La paridad entre lo natural y lo edificado, entonces, imposibilita el entendimiento de un interior diferente y opuesto al exterior. Así mismo, dificulta la existencia conceptual de contenedores específicos para cada actividad y la idea de barreras o límites fijos que los definen como cerrados e impenetrables, independientemente de que puedan tener una relación funcional o no. En este contexto, el espacio y el tránsito humano fluyen libremente en el solar, así como lo hacen la tierra, el viento, el día, la noche y los seres animados y divinos. Ambos, la naturaleza y lo producido por el hombre, poseen valor en el uso, en lo ambiental y lo simbólico. De esta manera, puede decirse que los hábitos mayas y la espacialidad juegan un papel predominante en la

35 TELLO PEÓN, Lucía, “La vivienda en Yucatán: su espacialidad y esencia”, *Cuadernos de Arquitectura de Yucatán*, 5 (1992), pp. 7-14.

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

definición de las características de los espacios y no al contrario, como sucede a partir de la modernidad occidental, dónde los elementos prediseñados y estandarizados, determinan el hábito.

Desde el punto de vista funcional, esta manera de entender el mundo y de relacionarse con él, reduce la importancia que puede darse a la dimensión de los espacios cubiertos. Estos, conceptualmente y en el uso, se extienden hacia las áreas exteriores; de modo tal que, en conjunto, satisfacen los requerimientos pragmáticos y existenciales a través de la flexibilidad, que transforma el espacio para adaptarse a las diversas actividades y la multifuncionalidad, que consiente la realización de varias actividades a la vez de manera integrada, indisoluble y sin distinción ni subordinación entre lo edificado y lo natural.

Por tanto, dichos rasgos del habitar maya modifican la perspectiva de la habitación tradicional y permiten entenderla no como una casa que cuenta con casi 30 m² de espacio vital total, sino como un lugar que alcanza la extensión íntegra del solar que, como se vio anteriormente, puede expandirse a ámbitos mayores.

En la cultura maya existe gran formalidad en la manera de edificar y en las actividades, tanto las cotidianas como las religiosas y las rituales. Esto hace pensar que en el solar, aspectos tales como la ubicación de los elementos, el crecimiento, la organización, la multifuncionalidad y la flexibilidad también tienen cánones estrictos para su materialización, regidos por aspectos relacionados con su gran entendimiento de la naturaleza: sus características, ciclos y su aprovechamiento. Dicho conocimiento ha sido desarrollado a través de la experiencia, de las relaciones y necesidades familiares y de la manera en que los humanos se relacionan con la naturaleza y las divinidades que los acompañaban en su tránsito cotidiano. Esto provoca la singularidad del espacio doméstico, pero también, la unidad de los asentamientos, ya que el construir, en términos de Heidegger, es un resultado del habitar. Por tanto, dicha formalidad está vinculada al cuidado y de ella depende, en buena medida, la conservación de las construcciones, de las costumbres y tradiciones y de la cultura.

La distribución de los elementos dentro del solar no se rige por pautas geométricas, sino que, más bien, parece corresponder a una evolución orgánica, como lo hacen los elementos vegetales o cualquier otra cosa perteneciente al universo natural que surge bajo circunstancias específicas, las cuales posiblemente le permitirán un ciclo vital afortunado. Bajo este escenario, los recintos mantienen una comunión con la naturaleza, aprovechando sus características para conceder condiciones ambientales adecuadas para la realización de las tareas o actividades (Fig. 5).



Fig. 5. *Comunión entre lo edificado y lo natural en un solar de Xocén. Yucatán, México*

Así, forman conjuntos complejos como un todo integrado, enraizados en sus construcciones, que crecen por adición y dispersos. Estas agrupaciones se vinculan por senderos emanados del movimiento cotidiano, en donde se establece un tránsito fluido y libre en toda la extensión del terreno útil durante las rutinas diarias, circulando entre los elementos naturales y los edificados sin establecer una diferenciación entre ambos. Lo anterior permite entender al solar como un organismo vivo, donde las cosas, en su condición de útiles y ambulantes, conceden la posibilidad de satisfacer de manera adecuada las condiciones para las tareas básicas de la vida.

Estas características se trasladan a la habitación que es usada para múltiples actividades, cotidianas y rituales, cambiando conforme a las diferentes situaciones a partir de su carácter multifuncional y flexible que posibilita la movilidad, la transformación y la renovación constante, ya que, tiene un ciclo y al morir se reintegra y se renueva (Fig. 6).

De esta manera, lo que sucede en el espacio doméstico representa la espacialidad de la existencia maya, ahí lo cotidiano o profano y lo sagrado



Fig. 6. *Materiales naturales y proceso constructivo empleados en la habitación maya, un organismo vivo*

se superponen, de manera que sus significados, en estos ámbitos, lo sitúan como lugar y centro de la producción y reproducción de las prácticas enraizadas en la tradición

“cuyo origen conduce a lo sagrado, a la formalización del espacio doméstico como ‘representación microcósmica de principios macrocósmicos’ sobre la tierra o, lo que es lo mismo, al fuerte vínculo de las sociedades antiguas con las fuerzas de la naturaleza, entendiendo el trazado de la realidad artificial construida como el reflejo del orden cósmico a la escala del hombre”³⁷.

37 VASILEVA NICHEVA, Nadezhda, *Sistema de objetos...*, p. 336.



Fig. 7. *Sistemas de objetos dentro de la habitación maya*

El maya sabe que la tierra le pertenece, pero no en un sentido de propiedad, sino de afectividad, de ahí surge la necesidad de mantenerse en constante contacto y conexión con ella, aspecto que define de modo importante la espacialidad. Por tanto, otro aspecto que manifiesta la comunicación absoluta y natural con la tierra, es la ejecución particular de las actividades, vinculada al posicionamiento corporal cercano al suelo, a los esquemas geométrico-topológicos y a los sistemas de objetos empleados (Fig. 7).

En la cotidianidad maya, tareas como cocinar o tortear al fogón, bañarse y comer sentados en banquillos bajos de madera, conversar utilizando un grupo de piedras como asiento y dormir tumbado en una hamaca, mantienen la vista y el cuerpo próximos a la tierra. Lo anterior promueve una percepción reposada y tranquilizadora del espacio, que puede vincularse más a actos espontáneos del cuerpo humano que a normas aprendidas (Fig. 8). En estos términos, el hábito es el protagonista del espacio y lo moldea, por un lado, en función del tipo y duración de la tarea y por otro, conforme al movimiento corporal y la incorporación de los utensilios necesarios para realizarla y facilitarla: “no es el mueble el que condiciona la práctica corporal, sino el hábito el que subordina al objeto desde la costumbre”³⁸. Esto, como afirma Heidegger, requiere un punto de vista que solo da la manera particular de ser y de estar, que se expresa en el conocimiento del mundo y como

38 VASILEVA NICHEVA, Nadezhda, *Sistema de objetos...*, pp. 42-43



Fig. 8. Cocinar, tortear y comer:
actividades que se realizan sentados
en banquillos bajos

un modo de existir en un espacio y tiempo determinados; así, los objetos adquieren sentido en la multiplicidad de modos de hacer, manipulándolos y utilizándolos, de manera particular³⁹.

Así mismo, realizar las distintas actividades y movimientos en el espacio, promueve que el centro de gravedad del cuerpo se modifique en función de la posición. Es decir, si se está de pie, al sentarse cerca o sobre el plano horizontal, dicho centro se desplaza desde la altura de la cadera a la altura de los pies. Lo anterior requiere, entonces, de un constante cambio de referencia y la perspectiva del espacio varía en función de la actividad y la posición corporal en la que se realiza. Esto sucede en las áreas exteriores, pero sobre todo al interior de la habitación tradicional porque su apariencia, conforme a la luz que entra por las aperturas, los materiales y sus texturas y la forma de su base distinta a la de su techumbre, se transforma según se cambia el plano visual. Esta riqueza perceptiva y espacial no se da en el espacio occidental, ya que:

39 HEIDEGGER, Martin, *Ser y tiempo*, pp. 63-73.



Fig. 9. Flexibilidad y multifuncionalidad de la habitación maya

“estas mismas tareas, apenas alteran nuestro punto de gravedad desde los 80-100 centímetros de altura de la cadera hasta los 45-55 cm de la altura de un asiento. La perspectiva desde la cual percibimos el mundo alrededor escasamente varía”⁴⁰.

Por otro lado, la flexibilidad y multifuncionalidad de la habitación permite su transformación nocturna para el descanso y el sueño, así el espacio libre, que da lugar a una gran variedad de actividades durante el día, se llena de hamacas que se despliegan por la noche, adquiriendo unas características y una configuración completamente distintas (Fig. 9).

Puede decirse entonces que la transformación espacial del solar maya se da en cinco dimensiones, ya que además de los cambios físicos que sufre, el tiempo juega un papel fundamental en su metamorfosis, se puede hablar de que existe un solar para el día y otro para la noche. Además, se altera según las actividades cotidianas y aquellas definidas por el tiempo sagrado. Consi-

40 VASILEVA NICHEVA, Nadezhda, *Sistema de objetos...*, p. 41.

derando asimismo que es un espacio para el sueño, se convierte también en un lugar de las apariciones durante el tiempo onírico.

3. CONCLUSIÓN

Lo expuesto en este documento, muestra que es posible abordar, a través de la hermenéutica y los preceptos de Heidegger, los estudios sobre procesos culturales, pues, su carácter integrador permite entender, a partir de los modos de habitar, el origen y la transformación de los grupos humanos.

Como se pudo constatar, metodológicamente, el círculo hermenéutico posibilitó el análisis de las construcciones y los lugares, mostrando la manera particular en la que se pertenecen los elementos de la Cuaternidad en esta cultura y, abriendo la oportunidad de encontrar algunos rasgos esenciales del habitar maya. En sentido inverso, por medio de la observación de las huellas en los espacios y la espacialidad, fue posible comprobar que la relación de paridad entre lo edificado y lo natural, es ciertamente un rasgo esencial del habitar maya y que, precisamente por eso, todavía encontramos algunas de sus manifestaciones.

Desde esta perspectiva, la explicación del fenómeno encuentra nuevas vertientes, porque la medición transversal que menciona Heidegger, aunque no se ha explorado suficientemente, permite el entrelazamiento de las construcciones que, en muchas ocasiones, se estudian independientemente.

Por otro lado, en el documento también se manifiesta que la relación de paridad entre lo edificado y lo natural, como parte de la cosmovisión maya, muestra, a través de sus manifestaciones espaciales, una relación dialéctica entre ambos universos y al mismo tiempo, entre el construir y el cuidar en términos del Heidegger. Lo anterior evidencia el antagonismo que existe entre las visiones occidental y maya. La primera separa y marca límites muy claros entre lo que el humano produce y lo que crece en la naturaleza. La segunda considera lo uno y lo otro, como cosas que reposan sobre la tierra, se rigen por los ciclos marcados por los astros, tienen vida y son sagrados. Es decir, en el habitar maya, lo edificado se encuentra con la naturaleza, sin mediación conceptual ni material, porque ambos, son lo mismo.

Finalmente, es importante mencionar que revalorar esta forma de habitar y su cuidado es urgente: por un lado, sus rasgos altamente sostenibles pueden conducirnos a reencontrar la esencia del habitar y ayudar en la recuperación medioambiental. Por otro, la ruptura entre los universos natural y edificado está permeando rápidamente en las comunidades de Yucatán, generando alteraciones en las maneras de producción, las características espaciales y la espacialidad del espacio doméstico maya tradicional.

BIBLIOGRAFÍA

- BAÑOS RAMÍREZ, Othón, "La invención de la casa maya de Yucatán", *Revista de la Universidad Autónoma de Yucatán*, 249/250 (2009), pp. 3-33.
- BARTOLOMÉ, Miguel Alberto, *Gente de costumbre y gente de razón. Las identidades étnicas en México*, México, Siglo XXI y el Instituto Nacional Indigenista, 1977.
- CERTEAU, Michel de, *La invención de lo cotidiano 1. Artes de hacer*, México, Universidad Iberoamericana, 2000.
- CRUZ CORTÉS, J. Julián; FRAGA BERDUGO, Julia y MUNGUÍA ROSAS, Miguel A., *Evolución de la vivienda vernácula en una comunidad rural (Sotuta, Yucatán)*, México, Universidad Autónoma de Campeche, Instituto de Ecología, Pesquería y Oceanografía del Golfo de México, 2019.
- ESTRADA OCHOA, Adriana C., "Naturaleza, cultura e identidad. Reflexiones desde la tradición oral maya contemporánea", *Estudios de Cultura Maya*, 34/1 (2009), pp. 181-201; disponible: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5627813>.
- HEIDEGGER, Martin, *Conferencias y artículos*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1994.
- HEIDEGGER, Martin, "Serenidad", *Del Progreso*, 3 (1994), pp. 22-28; disponible: <https://apuntesfilosoficos.cl/textos/Heidegger%20-%20Serenidad.pdf>.
- HEIDEGGER, Martin, "Poéticamente habita el hombre", *Revista de Filosofía*, 7/1-2 (2017), pp. 77-90; disponible: <https://revistafilosofia.uchile.cl/index.php/RDF/article/view/44871/46941>.
- HEIDEGGER, Martin, "La pregunta por la técnica", *Revista de Filosofía*, 5/1 (2017), pp. 55-79; disponible: <https://revistafilosofia.uchile.cl/index.php/RDF/article/view/45002/47085>.
- HEIDEGGER, Martin, *Ser y tiempo*, Escuela de Filosofía Universidad ARCIS, 1927] [Traducción, prólogo y notas de Jorge Eduardo Rivera]; disponible: <https://www.philosophia.cl/biblioteca/Heidegger/Ser%20y%20Tiempo.pdf>.
- HERNÁNDEZ ÁLVAREZ, Héctor, "Corrales, chozas y solares: estructura de sitio residencial de la Hacienda San Pedro Cholul, Yucatán", *Temas Antropológicos. Revista Científica de Investigaciones Regionales*, 2/36 (abril-septiembre 2014), pp. 129-152; disponible: <https://biblat.unam.mx/hevila/Temasantropologicos/2014/vol36/no2/5.pdf>.
- LANDA, Fray Diego de, *Relación de las cosas de Yucatán* [1566], Yucatán, Consejo editorial de Yucatán A.C., 1984.
- LE GUEN, Olivier, "Geografía de lo sagrado entre los mayas yucatecos de Quintana Roo: configuración del espacio y su aprendizaje entre los niños", *Ketzalcalli*, 1 (2005), pp. 54-68.
- LEÓN, Eduardo Alberto, "El giro hermenéutico de la fenomenológica en Martín Heidegger", *Polis*, 8/22 (2009); pp. 1-14; disponible: <https://journals.openedition.org/polis/2690>.
- LLEÓ, Blanca, *Sueño de habitar*, Barcelona, Gustavo Gili, 2005.
- MENDIZÁBAL, Sergio, (inv. ppal.), *El encantamiento de la realidad. Conocimientos mayas en prácticas sociales de la vida cotidiana*, Guatemala, Programa de Educación Intercultural Multilingüe de Centroamérica y Universidad Rafael Landívar,

- 2007; disponible: <https://www.url.edu.gt/publicacionesurl/pPublicacion.aspx?pb=321>.
- MORALES DAMIÁN, Manuel Alberto, "Territorio sagrado: cuerpo humano y naturaleza en el pensamiento maya", *Cuicuilco*, 48/17 (2010), pp. 279-298; disponible: <https://www.scielo.org.mx/pdf/cuicui/v17n48/v17n48a14.pdf>.
- OKOSHI HARADA, Tsubasa, "De lo ajeno impuesto a lo nuestro fundado: el proceso de la 'domesticación' del espacio de los pueblos de indios de la gobernación de Yucatán", en OKOSHI HARADA, Tsubasa; MACHAULT Julien y SARMIENTO TEPOXTECATL, Alberto (coords.), *Recorriendo el lindero, trazando la frontera. Estudios interdisciplinarios sobre el espacio y las fronteras en las sociedades indígenas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2018; pp. 14-35; disponible: <https://posgrado.unam.mx/mesoamericanos/uploads/docs/Tsubasa%20Okoshi-Alta.pdf>.
- OKOSHI HARADA, Tsubasa, "Las entidades políticas de las tierras bajas del norte al tiempo de la invasión española", *Revista Digital Universitaria de la Universidad Nacional Autónoma de México*, 13/12 (2012), pp. 1-10; disponible: <https://www.revista.unam.mx/vol.13/num12/art119/art119.pdf>.
- PALLASMAA, Juhani, *Habitar*, Barcelona, Gustavo Gili, 2016.
- PALOMAR, Martín de, "Relación de la ciudad de Mérida" [1579], en GARZA, Mercedes de la y otros (eds.), *Relaciones histórico-geográficas de la Gobernación de Yucatán (Mérida, Valladolid y Tabasco) I*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1983, Vol. I, pp. 65-84; disponible: <https://archive.org/details/de-la-garza-mercedes-et-al.-eds.-relaciones-historico-geograficas-de-la-gobernac>.
- PIERREBOURG, Fabienne de, "La vivienda en su medio. La vivienda en sus diversidades", en PIERREBOURG, Fabienne de y RUZ, Mario Humberto (coords.), *Nah, Otoch. Concepción, factura y atributos de la morada maya*, Mérida, Yucatán, Secretaría de Educación del Estado de Yucatán y Universidad Nacional Autónoma de México, 2014, pp. 141-196.
- PIERREBOURG, Fabienne de, "La vivienda maya, entorno natural y mundo natural: un enfoque etnoarqueológico", en BRETON, Alain; MONOD BECQUELIN, Aurore y RUZ, Mario Humberto (eds.), *Espacios Mayas. Usos representaciones y creencias*, México, Universidad Nacional Autónoma de México y Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, 2003, pp. 235-260.
- RAMÍREZ CARRILLO, Luis Alfonso, "Impacto de la globalización en los mayas yucatecos", *Estudios de cultura Maya*, 27/1 (2006), pp. 73-97; disponible: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5627697>.
- RIVAS GUTIÉRREZ, Dámaso, *La choza maya. Cuna y custodia de los grandes misterios y de la sabiduría de una cultura que sigue viva*, Yucatán, Universidad Autónoma de Yucatán, 2012.
- ROMÁN-KALISCH, Manuel Arturo y PIÑÓN-JIMÉNEZ, Aniela, "Cambios y permanencias de la tecnología constructiva de la casa maya en Mérida, Yucatán", *Legado de Arquitectura y Diseño*, 25 (2019), pp. 1-14; disponible: <https://doi.org/10.36677/legado.v14i25.11594>.

- ROMÁN-KALISCH, Manuel Arturo y RUIZ SABIDO, Rubí Elina (coords.), *Tecnología y procesos sociales para la vivienda y el hábitat sustentable*, Yucatán, Universidad Autónoma de Yucatán, 2017.
- ROULLET, Juliette, "Espacio ordenado, espacio dilatado: metamorfosis del día y la noche", en: BRETON, Alain; MONOD BECQUELIN, Aurore y RUZ, Mario Humberto, (eds.), *Espacios Mayas. Usos, representaciones, creencias*, México, Universidad Nacional Autónoma de México y Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, 2003, pp. 303-325.
- RUZ, Mario Humberto, "Nombrar para habitar: La morada maya en las grafías coloniales", en PIERREBOURG, Fabienne de y RUZ, Mario Humberto (coords.), *Nah, Otoch. Concepción, factura y atributos de la morada maya*, Mérida, Yucatán, Secretaria de Educación del Estado de Yucatán y Universidad Nacional Autónoma de México, 2014.
- SÁNCHEZ SUÁREZ, Aurelio; GARCÍA QUINTANILLA, Alejandra y EASTMOND, Amarella, "La construcción simbólica, formal y material de la casa maya", en SÁNCHEZ SUÁREZ, Aurelio y GARCÍA QUINTANILLA Alejandra (edis.), *La casa de los mayas de la Península de Yucatán: historias de la maya Naj*, Mérida, Universidad Autónoma de Yucatán, 2014, pp. 57-86.
- TELLO PEÓN, Lucía, "La vivienda en Yucatán: su espacialidad y esencia", *Cuadernos de Arquitectura de Yucatán*, 5 (1992), pp. 7-14.
- VASILEVA NICHEVA, Nadezhda, *Sistema de objetos del habitar japonés. Acciones y enseres en el espacio doméstico durante el período de modernización (tesis doctoral)*, Madrid, Universidad Politécnica de Madrid, 2017; disponible: <https://oa.upm.es/48261/>.
- WAUCHOPE, Robert, *Modern Maya Houses: A Study of Their Archaeological Significance*, Washington, Carnegie Institution of Washington, 1938.

San Francisco de Paula en éxtasis y otras obras atribuibles al escultor Pedro de Ávila (1678-1755)

St. Francis of Paola in ecstasy and other works attributable to the sculptor Pedro de Ávila (1678-1755)

Javier BALADRÓN ALONSO

Investigador independiente

javierbaladronalonso@outlook.es

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7548-2962>

Fecha de envío: 15/4/2024. Aceptado: 10/6/2024

Referencia: *Santander. Estudios de Patrimonio*, 7 (2024), pp. 45-82.

DOI: <https://doi.org/10.22429/Euc2024.sep.0702>

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



Resumen: El escultor Pedro de Ávila (1678-1755) fue una de las figuras señeras de la plástica castellana del primer tercio del siglo XVIII. En las próximas páginas nos proponemos acrecentar su catálogo productivo, que en los últimos años no ha dejado de crecer, prueba inequívoca de que dirigió un amplio y dinámico taller que suministró obras a numerosos puntos del norte peninsular. Haremos especial hincapié en la exquisita escultura de San Francisco de Paula conservada en la iglesia del Salvador de Valladolid, encargada por su generoso párroco Pedro de Rábago.

Palabras clave: Escultura barroca; Pedro de Ávila; Siglo XVIII; Valladolid; Castilla.

Abstract: The sculptor Pedro de Ávila (1678-1755) was one of the leading figures of Castilian sculpture in the first third of the 18th century. In the following pages we intend to expand his production catalogue, which in recent years has not stopped growing, proving unequivocally that he directed a large and dynamic workshop that supplied works to many points in the north of the peninsula. Special emphasis will be placed on the exquisite sculpture of St. Francis of Paola preserved in the Church of the Saviour of Valladolid, which was commissioned by its generous parish priest Pedro de Rábago.

Keywords: architecture; Baroque sculpture; Pedro de Ávila; 18th century; Valladolid; Castile.

1. INTRODUCCIÓN

Pedro de Ávila Ezquerria (1678-1755)¹ fue el escultor más relevante del foco vallisoletano durante el primer tercio del siglo XVIII, con todo lo que ello

1 El estudio fundamental sobre su vida y obra es: BALADRÓN ALONSO, Javier, *Los Ávila: Una familia de escultores barrocos vallisoletanos* [Tesis Doctoral], Valladolid, Universidad de Valladolid, 2016. A ello se pueden sumar un puñado de artículos monográficos: DURRUTY ROMAY, Inés, “El Cristo del Olvido. Escultura de Pedro de Ávila”, *Boletín del Seminario de*

significa pues aún por entonces la capital del Pisuerga seguía siendo el punto de referencia escultórico para buena parte del noroeste peninsular. Poco después de su muerte llegaría el declive y los comitentes de estas zonas pondrían sus ojos en los talleres de la Villa y Corte cuando desearan contratar una obra escultórica de calidad. Durante los años en que Ávila desarrolló su magisterio se dieron cita aún maestros de la anterior generación como José de Rozas (1662-1725) o Andrés de Pereda (h. 1655-1733), de la suya propia, caso de Antonio de Gautúa (1682-1744), Pedro Correas (1689-1752) o su hermano Manuel de Ávila (1690-1733), y de la que le sucedería, con maestros tan relevantes como Pedro de Sierra (1702-1761), Pedro Bahamonde (1707-1748), José Fernández (1713-1783) o Felipe de Espinabete (1719-1799), estos dos últimos probables discípulos suyos. Sería con este último grupo con el que la tradición fernandesca quedaría sepultada, amén de que algunos de sus prototipos iconográficos se seguirían reproduciendo por mandato de los comitentes, llegando así por fin la renovación a la escultura vallisoletana. Este impulso renovador partió de las gubias de dos Pedros: Ávila y Sierra, con el primero penetró la influencia italiana y con el segundo la francesa. La elegancia, el plegado a cuchillo y el serpenteante, las composiciones dinámicas y las anatomías esbeltas fueron el denominador común desde entonces y durante todo este periodo central de la decimoctava centuria.

La relevancia de Pedro de Ávila se sustentó en cuatro grandes pilares: las altas cotas de calidad que alcanzó en sus producciones, caracterizadas por un acabado apurado y por la minuciosidad, la existencia de un amplio taller que le permitió atender una gran demanda –no sólo desde Valladolid y sus territorios cercanos sino también de diferentes puntos de las actuales comunidades autónomas de Castilla y León, Galicia, Asturias, Cantabria, País Vasco o Navarra–, la creación de nuevos tipos iconográficos –los casos más célebres son los de la Inmaculada Concepción y San José con el Niño,

Estudios de Arte y Arqueología, 7 (1940-1941), pp. 205-209; BALADRÓN ALONSO, Javier, “Mater Dolorosa. La Virgen de los Dolores y la Piedad en la obra del escultor vallisoletano Pedro de Ávila (1678-1755)”, *Revista Atticus*, 35 (2017), pp. 55-64; BALADRÓN ALONSO, Javier y BRASAS EGIDO, José Carlos: “Una Dolorosa castellana, obra del escultor vallisoletano Pedro de Ávila, en la iglesia de San Marcos de Sevilla”, *Laboratorio de Arte*, 29 (2017), pp. 447-454; BALADRÓN ALONSO, Javier, “A propósito de una Magdalena del escultor vallisoletano Pedro de Ávila en Sevilla”, *Laboratorio de Arte*, 31 (2019), pp. 357-372; BALADRÓN ALONSO, Javier, “Una escultura de Santa Rosa de Viterbo atribuible a Pedro de Ávila en el Museo Diocesano de Palencia”, *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, 90 (2019), pp. 143-155; BALADRÓN ALONSO, Javier, “Acerca del escultor Pedro de Ávila (1678-1755): el hallazgo de su partida de defunción y nuevas obras atribuibles”, *BSAA Arte*, 86 (2020), pp. 281-306; BALADRÓN ALONSO, Javier, “Una escultura reencontrada: el San Fernando del retablo mayor del monasterio de las Comendadoras de Santiago de Valladolid”, *BSAA Arte*, 87 (2021), pp. 177-198; BALADRÓN ALONSO, Javier, “Nuestros Maestros escultores. Pedro de Ávila (1678-1755)”, *La Pasión de Valladolid*, 1 (2022), pp. 60-67.

rompiendo así con la influencia y la tradición heredadas de Gregorio Fernández (1576-1636)–, y la adopción y difusión de la influencia italiana, cuyo hecho más palpable es la introducción del plegado berninesco o acuchillado. Aparte de todo esto hay que reseñar que fue un maestro muy completo dado que cultivó todo tipo de estatuaria, incluidas las imágenes de vestir –tanto las de bastidor como las que llevan el cuerpo labrado y anatomizado– y las procesionales. Esculpió con igual destreza materiales tan diversos como la madera, la piedra y el yeso, algo realmente extraordinario pues no abundaron por entonces en la ciudad los maestros que trabajaran estos dos últimos materiales.

2. BREVE BIOGRAFÍA

Nacido en la céntrica calle de Santiago de la ciudad Valladolid un 30 de junio de 1678, resultó ser el cuarto de los hijos habidos en el matrimonio conformado por el escultor Juan de Ávila (1652-1702) y Francisca Ezquerro, sobrina del también escultor Francisco Díez de Tudanca (1616-¿1689?), maestro asimismo con el que se formó el citado Juan de Ávila. Su aprendizaje se produjo en un primer momento en el taller paterno, completándolo a finales de la centuria en el obrador del que pasados los años se convertiría en su suegro, Juan Antonio de la Peña (1650-1708), una de las figuras señeras de la escuela vallisoletana del último cuarto del siglo XVII².

Las primeras obras que se le conocen denotan un estilo harto similar al de su padre y su suegro, sin embargo, un hipotético, aunque forzoso, viaje a Madrid (entre 1705-1707) lo varió sustancialmente ya que allí recibió influencias muy diversas (madrileña, andaluza, italiana) puesto que por entonces la capital de España era un crisol. El elemento más destacado que aprendió en la Villa y Corte fue el “pliegue a cuchillo” o “pliegue berninesco” (llamado así por ser Gian Lorenzo Bernini (1598-1680) su creador), del cual, a su regreso a Valladolid, fue el introductor en la escuela castellana. Este tipo de paño de configuración muy aristada, aparecido en España por primera vez en Sevilla debido al influjo flamenco-italiano que trajo consigo José de Arce (h. 1600-1666), aporta mayor dinamismo a las composiciones debido a los juegos de clarososcuros que crean sus pliegues. El artífice vallisoletano aprendería esta técnica gracias al estudio de las diferentes esculturas que de Pedro de Mena (1628-1688), José de Mora (1642-1724) y de las escuelas napolitana

2 Los tres grandes maestros de la escuela vallisoletana del momento fueron Juan de Ávila, Juan Antonio de la Peña y José de Rozas, que estaban secundados por otros artífices de menor entidad como Andrés de Oliveros (1639-1689), Antonio Vázquez (1650-1700) o Andrés de Pereda.



Fig. 1. *San Francisco de Paula*. Pedro de Ávila (atrib.). 1715. Iglesia del Santísimo Salvador. Valladolid

y genovesa existían por entonces en los conventos, oratorios e iglesias de Madrid.

A su regreso de este pequeño intervalo madrileño se convirtió en el escultor más relevante de su ciudad natal, supremacía que se prolongó a lo largo de casi cuatro décadas hasta 1739, año en el que Ávila comenzó a padecer una ceguera y cedió su puesto ante el empuje renovador del escultor riosecano Pedro de Sierra, que se había instalado en Valladolid pocos años antes con la esperanza de hacerse un hueco tras haber desarrollado su aprendizaje en los Reales Sitios (Aranjuez y La Granja de San Ildefonso) y en Toledo. Tras

unos años turbulentos a nivel familiar, Pedro de Ávila fallecía el 10 de julio de 1755 en el Hospital de San Juan de Dios³.

Del prestigio alcanzado en vida, que aún se mantendría incólume durante décadas después de su óbito, son buen ejemplo las referencias que hicieron tanto Manuel Canesi como Rafael Floranes sobre las imágenes que labró para el Oratorio de San Felipe Neri. A mediados de siglo Canesi se refirió genéricamente a las obras que realizó para este templo señalando que “hemos visto feneciéndose las capillas y retablos; colocando en ellas los años de 1721 y siguiente los santos que las adornan, hechuras de Pedro de Ávila, estatuario insigne, vecino de esta ciudad”⁴, mientras que Floranes en la década de 1770 se centró en la Inmaculada: “La Purísima Concepción cuya efigie es hechura de D. Pedro de Ávila que hizo las efigies de los tres altares de la capilla mayor”⁵.

3. PEDRO DE ÁVILA Y PEDRO DE RÁBAGO, UNA RELACIÓN FRUCTÍFERA: EL SAN FRANCISCO DE PAULA EN ÉXTASIS (1715) DE LA IGLESIA DEL SANTÍSIMO SALVADOR DE VALLADOLID

En el retablo colateral de la epístola de la iglesia del Salvador se conserva una bellísima escultura de *San Francisco de Paula* (Fig. 1), cuya cabeza fue relacionada erróneamente con el estilo de Felipe de Espinabete⁶, pues no encontramos en ella ninguno de sus rasgos estilísticos y, además, el maestro tordesillano nació en 1719 y la escultura se realizó en 1715. Este último año figuraba escrito en una de las seis tarjetas que Floranes llegó a observar en la capilla de San Francisco de Paula y Nuestra Señora de la Valvanera –por entonces no se había construido la capilla de la Valvanera y el citado altar poseía esta doble advocación⁷–, y más concretamente “*en el arranque*” del primitivo retablo:

3 BALADRÓN ALONSO, Javier, “Acerca del escultor...”, pp. 283-285.

4 CANESI, Manuel, *Historia de Valladolid (1750). Tomo III*, Valladolid, Grupo Pinciano, 1996, p. 559.

5 FLORANES, Rafael, *Inscripciones de Valladolid*, Biblioteca Nacional de España, Manuscrito 11.246, p. 370.

6 MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José y URREA, Jesús, *Catálogo Monumental de la provincia de Valladolid. Tomo XIV. Monumentos religiosos de la ciudad de Valladolid (1ª parte)*, Valladolid, Institución Cultural Simancas, 1985, p. 35.

7 La hermandad, fundada el 3 de diciembre de 1731 (COLÓN DE LARREÁTEGUI, José, *Informe sobre los gremios de Valladolid*, Valladolid, 1781, p. 143), estrenó imagen en 1759 y la dispuso el 30 de septiembre del dicho año en el altar de San Francisco de Paula (“Año de 1759, día 30 del mes de septiembre, colocaron en la parroquia del Salvador la imagen de Nuestra Señora de la Valvanera, a quien los niños de la plazuela de dicha iglesia y demás de la parroquia, con una estampa de papel que un vecino les dio, tomaron motivo para fundar rosario, el cual le

“Y por concordia de dicha cofradía [se refiere a la Cofradía de Ánimas] cura y parroquianos cuando se hizo la capilla y camarín de San Pedro Regalado se trasladó a este sitio con los mismos derechos y en este año de 1715, día 2 de abril se colocó a valor, honra y gloria de Dios al glorioso San Francisco de Paula a costa de un pobre devoto cura de esta iglesia”⁸.

Dicho retablo al igual que las seis tarjetas desaparecerían tras el remozamiento de la capilla en época neoclásica, momento en el que se construiría el nuevo retablo y se dispondrían dos lápidas flanqueándolo, en las cuales se señala que la capilla perteneció a la Cofradía de Ánimas y San Ildefonso⁹.

La espléndida imagen del fundador de los Mínimos debe ser asignada a Pedro de Ávila, ya no solo por razones estilísticas, sino porque parece que fue el escultor en quien confiaron los dos benefactores que propiciaron la “renovación escultórica” acaecida en el templo durante las dos primeras décadas del siglo XVIII. Así, llegó a recibir, al menos, siete encargos: para el escribano Gabriel de Medina Mieses ejecutó la *Traslación de San Pedro Regalado* (1709, el grupo de la *Anunciación* (1717) y un *Ecce Homo* (1718), esculturas, todas ellas, que se dispusieron en la capilla de San Pedro Regalado. Por su parte, Pedro de Rábago, a la sazón párroco del templo, le encomendó las

empezaron debajo del soportal de la entrada de la calle de la Sierpe, y tomando a esta santa imagen por patrona, prosiguieron en aquel soportal hasta que se introdujeron en la iglesia de la parroquia y colocaron dicha imagen a costa de la devoción del Rosario. Hubo misa, sermón y su majestad patente; predicó el bachiller don Antonio García de la Cruz, opositor a cátedras de esta real Universidad; por la tarde hubo su rosario general con la santa imagen. Este rosario tuvo principio el día de la Ascensión del Señor de dicho año”. PÉREZ, Ventura, *Diario de Valladolid* (1885), Valladolid, Grupo Pinciano, 1983, p. 325), que desde entonces y durante casi tres décadas mantuvo esa doble advocación. En uno de los libros de cabildos de la Cofradía de la Piedad encontramos un testimonio definitorio de la presencia de ambas imágenes en el retablo del santo italiano. Efectivamente, el 7 de octubre de 1789 con motivo de la traslación de los bienes de la hermandad desde su templo penitencial a la iglesia del Salvador se señala que la Virgen de la Soledad de la citada penitencial se dispuso “en donde estuvo Nuestra Señora de la Valvanera, al pie de San Francisco de Paula”. AGDV, Valladolid, Santísimo Salvador, Cofradía de la Piedad, Libro 9, Cabildos 1782-1805, f. 104. El fervor suscitado por la devoción riojana llevó a la cofradía a trasladar su culto a una nueva capilla que se construyó en 1788 en el espacio que hasta entonces había ocupado la entrada al templo por el lado de la Epístola desde la calle de la Longaniza, pieza que se situaba entre la capilla de San Juan Bautista y la de la Virgen de la Guía. MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José y ÚRREA, Jesús, *Catálogo Monumental...*, pp. 42, 43 y 45.

8 FLORANES, Rafael, *Inscripciones...*, p. 175.

9 La inscripción del lado derecho dice: “Jesús, María, y José. Año de 1792. Reinando en España por el año de 1504 los Reyes Católicos Don Fernando y Doña Isabel; se erigió la Cofradía de Ánimas, y San Ildefonso sita en esta parroquia de El Salvador dueña de esta capilla y retablo de San Francisco de Paula y de dos sepulturas para los cofrades y sus mujeres”, mientras que la del izquierdo: “Como asimismo el colateral de mano derecha de su patrono San Ildefonso, patrona de varias memorias, capellanías y prebendas para huérfanas fundadas por Bartolomé de Alba vecino que fue e esta ciudad. Soli Deo honor et gloria”.

imágenes de *Las lágrimas de San Pedro* (h. 1710-1718), la *Virgen del Consuelo* (h. 1715-1718) –se trata de una Virgen de la Soledad de bastidor que tan solo tiene talladas la cabeza y las manos–, la *Virgen del Refugio* (h. 1716-1717) y el *San Francisco de Paula* (1715). La elección de la Virgen y de estos dos santos no fue casual pues comprobamos por su testamento que fueron sus devociones más acendradas:

“tomo por mi intercesora y abogada a la serenísima reina de los ángeles y hombres María señora nuestra, y al apóstol San Pedro mi padre glorioso, al patriarca San Francisco de Paula, San Pedro Regalado”¹⁰.

Pedro de Rábago no solamente costeó las cuatro esculturas referidas, sino que también tuvo una influencia capital a la hora de fundar la Cofradía de San Pedro Regalado en 1710 junto al citado Gabriel de Medina Mieses y todo lo que ello conllevó: la construcción de una capilla para la cofradía y el alhajamiento de la misma con los retablos y las esculturas sufragadas por Medina Mieses.

La iglesia del Santísimo Salvador vivió una etapa de esplendor durante los años en los que Rábago estuvo al frente de la parroquia. En el plano arquitectónico se construyeron nuevas piezas, caso de la citada capilla de San Pedro Regalado –ampliada posteriormente entre los años 1726 y 1727¹¹– o la espaciosa sacristía –estrenada el 6 de agosto de 1724¹²–. También, como señala Rábago en su testamento,

“deseando el mayor culto de Dios nuestro señor, aseo y adorno de su iglesia y que los pobres se enterrasen en parte decente se hizo el cementerio, se embaldosó y entarimó la iglesia y capilla mayor, se hicieron los dos cancelos y las paneras que están encima del coro”.

Por otra parte, también se incrementó el patrimonio retablístico y escultórico, la mayor parte del cual corrió a cargo del propio Rábago como ya hemos visto y como deja reflejado en su testamento:

“Ítem declaro que desde cuando entré a usar y ejercer el curato únicamente y sólo con el fin de la mayor honra y gloria de Dios nuestro Señor y de los santos de quien he tenido y tengo particular devoción, aseo y adorno de dicha iglesia parroquial y en cumplimiento de este mi buen deseo y sin otro fin ni pretexto alguno a mi costa y de mi propio caudal hice y adorné los tres altares, hechuras y retablos, como al presente están por no haberlos en dicha iglesia con la ruina de la torre vieja como es público y notorio”.

Y a continuación pasa a describirlos:

10 MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José y URREA, Jesús, *Catálogo Monumental...*, p. 46.

11 PÉREZ, Ventura, *Diario de Valladolid (1885)*, p. 89.

12 PÉREZ, Ventura, *Diario de Valladolid (1885)*, p. 65. La sacristía posee una fantástica cúpula decorada con pinturas murales, realizadas por el pintor Pedro de Acuña, que representan una gloria celestial en perspectiva ilusionista. MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José y URREA, Jesús, *Catálogo Monumental...*, p. 37.

“el uno de ellos debajo del arco toral de la capilla mayor al lado del evangelio en correspondencia del altar del Santísimo Cristo que está al lado de la epístola de Nuestra Señora del Consuelo. Y el otro de mi padre San Pedro apóstol en el sitio y capilla de Nuestra Señora del Descendimiento de la Cruz que dicha torre arruinó que es de los señores condes de Alba Real. Y el otro altar y retablo de Nuestro Padre San Francisco de Paula en el sitio y arco como se entraba a la capilla que era del señor obispo Soto que también arruinó dicha torre cuyo sitio pertenece a la Cofradía de las Ánimas”.

Asimismo, al producirse la unión de la Cofradía de San Pedro Regalado, de la cual era “uno de los devotos [...] asistí a la fábrica de su capilla y camarín, retablo y colocación que está en dicha iglesia y solicité se formase como con efecto se formó congregación”, con la Cofradía de Nuestra Señora del Refugio mandó realizar a su “costa y expensa una talla al pie de la Cruz y la puse y coloqué encima del sagrario del altar de dicha capilla de San Pedro Regalado”. Poco más conocemos de la vida del párroco Rábago más allá de que dictó testamento el 19 de julio de 1720¹³ y que falleció el 4 de noviembre de 1724¹⁴, siendo enterrado en la sepultura que poseía “en medio del arco toral de la capilla mayor que tiene su piedra y letrero de mi nombre”¹⁵.

Regresando a la imagen que nos interesa en este estudio, la de *San Francisco de Paula*, ya vimos que fue donada por Rábago, dejando constancia de ello en su testamento: “Tengo hecha donación de dicho altar, hechura de San Francisco de Paula con su retablo plateado y dorado su pabellón de talla estofado y cortina de tafetán azul según y en la forma que al presente está”¹⁶. Rábago fue también el ideólogo de cuatro de las seis tarjetas que hemos citado como existentes en la capilla de San Francisco de Paula y Nuestra Señora de la Valvanera en tiempos de Floranes. A través de una serie de versos va desgranando en ellas lo que fue su munificencia para con su iglesia¹⁷, que-

13 MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José y URREA, Jesús, *Catálogo Monumental...*, p. 46.

14 PÉREZ, Ventura, *Diario de Valladolid (1885)*, p. 69.

15 MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José y URREA, Jesús, *Catálogo Monumental...*, p. 46.

16 MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José y URREA, Jesús, *Catálogo Monumental...*, p. 46.

17 “En el arranque de este retablo a los lados de la Virgen hay 6 tarjetas de azul 3 a cada lado en una que es la más próxima a la derecha de la Virgen dice: [...] Las otras cuatro tarjetas dicen dos a cada lado ante siguiente:

1ª Coloqué con sumo celo / de alcanzar de Dios Clemencia / a Pedro en su Penitencia / y a la Virgen del Consuelo / con aumentado desvelo / y en éxtasis elevado / (santo) os tengo colocado / alcanzarme en caridad / que yo enmiende mi maldad / y que no muera en pecado.

2ª Otra. Si en serviros no he acertado / por tibio en mi devoción / lo harán con más compunción / los devotos que he aumentado / a quien humilde y postrado / con cristiana pertinencia / pido con grande eficacia / por la intercesión de vos / el que me alcancen de Dios / vivir y morir en gracia.

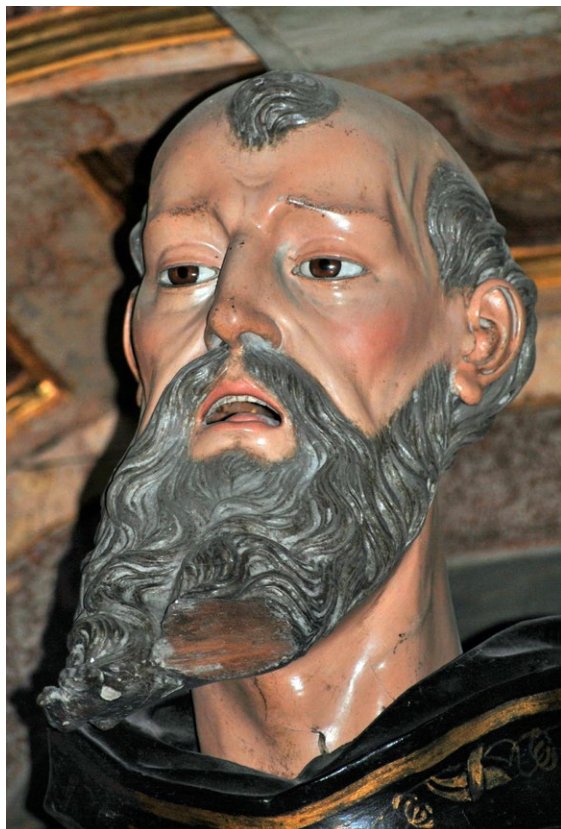


Fig. 2. *Detalle de la cabeza de San Francisco de Paula*

dando claro que cuando habla de “Pedro en su Penitencia” se refiere a *las Lágrimas de San Pedro*, o que cuando cita a la “Virgen del Consuelo” alude a la *Virgen de la Soledad* de vestir, esculturas cuya hechura encargó a Ávila.

La escultura de San Francisco de Paula es excepcional, tanto por el tratamiento de los paños como por la morbidez y naturalismo presentes en el rostro. La atribución a Ávila se efectúa con ciertas reservas puesto que a pesar de exhibir estilemas inequívocos del escultor, también hay un detalle, como son los niños de la peana, que nada tienen que ver con su quehacer. Así, concuerdan con el estilo de Ávila la nariz, la boca, la forma de dibujar las orejas y las cejas enarcadas, e, incluso, la manera de disponer las barbas. Asimismo,

3ª Otra. Ofrezco este rico don / a todos mis parroquianos / que como buenos cristianos / se aumentan en devoción / la mayor veneración / de este templo he deseado / Dios mi buen fin ha premiado / supuesto llegué a lograr / concurrir a colocar / a San Pedro Regalado.

4ª Otra. Consiga yo mi fe pía / en este culto obsequioso / pues en vos santo glorioso / con tanta razón confía / y el amparo de María / y de mi fin la memoria / de mis pasiones victoria / en la oración eficacia / en esta vida la gracia / y en la eternidad la gloria”. FLORANES, Rafael, *Inscripciones...*, pp. 175-176.

el rostro parece anticipar otros que desarrolló en fechas posteriores, caso del *San Francisco de Paula* que talló casi al final de su carrera para el monasterio de Nuestra Señora de la Victoria¹⁸.

Ávila ha concebido al santo calabrés en una posición teatral e inestable. Se encuentra arrodillado con los brazos abiertos sobre una peana formada por nubes y tres cabezas aladas de ángeles. Adelanta la pierna derecha, movimiento que se ve correspondido en la superficie de la túnica por numerosos pliegues acuchillados en diagonal, con lo que consigue una disposición dinámica y asimétrica, a lo cual también colabora el ligero escorzo del torso. Este movimiento se acrecienta con los numerosos pliegues acuchillados que recorren la túnica que llegan a formar verdaderas aristas vivas. Esta misma colocación de las piernas la veremos en la Virgen del grupo de la *Anunciación* que talló por estos mismos años para la propia iglesia del Salvador, y que actualmente se conserva en Renedo (Valladolid). El hecho de que figure arrodillado, con los brazos abiertos y las palmas de las manos vueltas hacia arriba parece indicar una actitud de súplica. El santo viste el característico hábito de los Mínimos, con una túnica negra que le cubre todo el cuerpo y el capucho caído sobre la espalda. A la altura del pecho está pintado el escudo de la congregación, y a su vez su atributo más genuino: un sol flamígero con el lema "CHARITAS" en su interior. Las mangas quedan bastante holgadas, lo que no deja de ser un recurso muy barroco. Si la imagen en su totalidad muestra un gran empeño, especialmente destacable es el rostro (Fig. 2), en el que Ávila ha logrado simular perfectamente la carne a través de la morbidez de la misma, así como con la captación de las venas de las sienes o la piel flácida que denota la avanzada edad del santo.

Actualmente San Francisco de Paula preside el retablo colateral de la Epístola, un interesantísimo ejemplar rococó de transición al neoclasicismo finalizado a comienzos del año 1757¹⁹. Originalmente este retablo estuvo puesto bajo la advocación de San Ildefonso, cuya escultura, actualmente desaparecida, ocupaba la hornacina²⁰. En el ático exhibe un relieve oval de las Ánimas del Purgatorio, de tal forma que el retablo recoge las dos devociones que conformaron la Cofradía de San Ildefonso y Ánimas que estuvo radicada en la parroquia.

18 BALADRÓN ALONSO, Javier, *Los Ávila...*, pp. 1091-1094.

19 "Estuvo lucido el retablo de luces; los colaterales se dieron concluidos el día 17 de enero del año siguiente de 1757". PÉREZ, Ventura, *Diario de Valladolid (1885)*, p. 308.

20 "Ítem otro altar al lado de la Epístola en el presbiterio con San Ildefonso, con mesa a la romana pintada y dorado, con cuatro arandelas de hierro, por remate una tarjeta de las Ánimas del purgatorio". AGDV, Santísimo Salvador, *Inventario de alhajas y ropas*. Floranes nos dejó este breve testimonio: "1º en el presbiterio de San Ildefonso, imagen de bulto retablo sin dorar". FLORANES, Rafael, *Inscripciones...*, p. 168.

En origen la escultura de San Francisco de Paula se dispuso en un “retablo plateado y dorado su pabellón de talla estofado”, que también fue sufragado por Pedro de Rábago²¹, en la cuarta capilla del lado del Evangelio contando desde los pies del templo²². Tras la renovación sufrida en la iglesia en época neoclásica ese retablo barroco se vio sustituido por otro “académico” que es el que actualmente se conserva si bien el santo calabrés fue desplazado de él en fechas recientes por la Virgen del Buen Suceso que, asimismo, fue trasladada desde su retablo y capilla²³, que es la segunda del lado de la Epístola contando desde los pies del templo²⁴. Cuando se redactó el *Catálogo Monumental de Valladolid* en 1985 la imagen de San Francisco de Paula ya figuraba en el colateral de la Epístola, estando su retablo vacío, mientras que la Virgen del Buen Suceso se encontraba en la capilla de los Reyes y en el retablo de aquélla se hallaba una efigie de Santa Lucía perteneciente al retablo de la capilla Sacramental²⁵. Tras la desaparición de la imagen de San Ildefonso

21 MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José y URREA, Jesús, *Catálogo Monumental...*, p. 46.

22 Según el Inventario de alhajas de 1836 se hallaba dispuesto en el cuerpo de la nave, en el lado del evangelio: “Ítem otro retablo nuevo pintado y dorado con mesa a la romana con la efigie de San Francisco de Paula con su capilla de paño con un escudo de plata en el pecho que dice Charitas, al pie del santo cuatro arandelas y seis ramos de hoja de lata con sacras, cruz, ara cubierta de angeo, atril de hoja de lata y dos candeleros de metal y a los lados del retablo dos tablas que dicen a quién pertenecen el altar, al lado de la Epístola una lámpara de metal con cartela de madera, y esquila”. AGDV, Santísimo Salvador, Inventario de alhajas y ropas. En esta capilla estuvieron establecidas desde 1504 las cofradías de Ánimas y San Ildefonso, las cuales, como hemos visto, con el paso del tiempo se fundieron en una sola y sus devociones se recogieron en el retablo colateral de la Epístola. MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José y URREA, Jesús, *Catálogo Monumental...*, p. 34. El cambio de advocación a favor de San Francisco de Paula acaecería al tiempo en que Pedro Rábago mandó elaborar la estatua y el nuevo retablo para el santo, esto es, hacia 1710-1720.

23 “Otra capilla que está a mano derecha, como se baja la escalerilla de la iglesia es de la familia del apellido de Valencia, vecinos de la ciudad de Medina de Rioseco, en que han recaído los del apellido de Nuñez, en ella se venera la milagrosa imagen de Nuestra Señora del Buen Suceso, hechura de Gregorio Hernández, en que está instituida una cofradía de los maestros de obra prima que hacen la fiesta a esta divina reina en el mes de agosto y su escultura está en la forma que aquí se ve dibujada”. CANESI, Manuel, *Historia de Valladolid (1750). Tomo II...*, p. 559. Floranes señaló: “6º Capilla del Buen Suceso, imagen de Nuestra Señora de buena mano, retablo dorado”. FLORANES, Rafael, *Inscripciones...*, p. 168.

24 “Ítem otra capilla con retablo pintado y dorado, con su marco sobrepuesto todo dorado, con la imagen de Nuestra Señora del Buen Suceso de talla con corona y cetro de plata y sobre el brazo tiene un Niño con cruz y potencias de plata con cortina de gasa listada que sirve para cubrir la imagen, arriba una pintura de San Antonio de Padua, al pie de la imagen seis ramos de estaño colado, dos candeleros de hoja de lata, dos mecheros de madera, cruz, sacras, atril, ara, cubierta de angeo, dos candeleros de hoja de lata, y esquila”. AGDV, Santísimo Salvador, Inventario de alhajas y ropas.

25 MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José y URREA, Jesús, *Catálogo Monumental...*, pp. 32, 33 y 37.



Fig. 3. *Virgen del Carmen*. Pedro de Ávila (atrib.). Comienzos del siglo XVIII. Convento de Carmelitas Descalzas. Alba de Tormes (Salamanca)

a comienzos del siglo XX²⁶ se produjo en la iglesia un “baile” de imágenes que se ha venido reproduciendo hasta la actualidad. Sería deseable que, en lo posible, cada advocación regresara al retablo para la que fue ideada.

4. OTRAS ATRIBUCIONES A PEDRO DE ÁVILA

A continuación, presentamos una serie de esculturas que también pueden adscribirse a Ávila y que se enmarcan dentro de sus dos etapas productivas. Las obras que damos a conocer conforman un conjunto muy heterogéneo por lo que se ha optado por clasificarlas según un criterio estrictamente cronológico.

²⁶ González García-Valladolid acertó aún a ver la imagen del santo toledano pues señala que “A los lados de este retablo [mayor] hay dos altarcitos bastante regulares, que sirven de credencias: en ellos se hallan las estatuas de San Antonio Abad y San Ildefonso”. GONZÁLEZ GARCÍA-VALLADOLID, Casimiro, *Valladolid, sus recuerdos y sus grandezas: religión, historia, ciencias, literatura, industria, comercio y política*. Tomo I, Valladolid, Imprenta de Juan Rodríguez Hernando, 1900, p. 154.

4. 1. *Virgen del Carmen (Comienzos del siglo XVIII). Convento de Carmelitas Descalzas. Alba de Tormes (Salamanca)*

En el recoleto museo del convento de los Padres Carmelitas Descalzos de Alba de Tormes (Salamanca) encontramos una bellísima *Virgen del Carmen* (Fig. 3), repolicromada en época rococó, fechada en el siglo XVII y atribuida a un seguidor de Gregorio Fernández según se puede leer en la cartela dispuesta a sus pies. Ambos datos son erróneos, pues la imagen debe fecharse a comienzos de la centuria siguiente y no es debida a un seguidor de Fernández, sino que se trata de una copia tardía del prototipo de Virgen del Carmen ideado por aquél y cuyo ejemplar más célebre fue el realizado en 1627 para el retablo colateral del Evangelio del convento del Carmen Calzado de Valladolid. Aunque aquel prototipo desapareció en extrañas circunstancias conocemos su apariencia gracias a la infinita serie de réplicas realizadas por su taller, por sus discípulos, por sus epígonos y gracias también a dos grabados: el primero, dado a conocer por Martín González, fue abierto por Tomás Solares en 1813²⁷, mientras que el otro se debe a Ventura de Ágreda en el segundo cuarto del siglo XVIII²⁸.

La Virgen del Carmen es efigiada de pie y en suave *contrapposto*. En la mano izquierda sujeta un Niño Jesús de factura contemporánea, mientras que con la derecha hace lo propio con un escapulario. Viste el típico hábito carmelita, compuesto por túnica y escapulario de color castaño y capa blanca, a lo que hay que añadir un paño que le cubre la cabeza y entre cuyos pliegues se deslizan serpenteantes cuatro guedejas de su cabellera. Tanto la túnica como el escapulario, en cuyo centro figura el escudo de la Orden del Carmelo, se encuentran ricamente decorados con orlas y elementos vegetales dorados. Los pliegues de estas prendas son muy suaves, no hay rastro de quebraduras, y caen paralelos, quedando las quebraduras relegadas a la parte inferior de la túnica, lo que nos indica que fue creada por Ávila durante su primera etapa. El rostro nos confirma esta apreciación puesto que aparecen los rasgos faciales típicos del maestro durante este primer momento, entre los cuales encontramos, por ejemplo, la nariz de tabique levemente redondeado y no aplastado como es típico de su segunda etapa. La faz nos presenta a una bella y joven Virgen, aunque el repolicromado ha trastocado un tanto su aspecto, lo mismo cabe decir de los dorados de las prendas. La Virgen apea sobre un trono conformado por una gran nube dorada en cuyo frente se incrusta una cabeza alada de querubín, solución formal muy del gusto de

27 MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, *El escultor Gregorio Fernández*, Madrid, Ministerio de Cultura, Madrid, 1980, p. 236.

28 Nuestra Señora del Carmen; disponible: <http://bdh.bne.es/bnesearch/detalle/bdh0000184065>



Fig. 4. *Niño Jesús sacerdote*. Pedro de Ávila (atrib.). Comienzos del siglo XVIII. Convento de *Porta Coeli*. Valladolid

Ávila y que utilizó principalmente en sus Inmaculadas, aunque también en otras imágenes marianas como la *Virgen de las Nieves* de Nava del Rey (Valladolid)²⁹. Asimismo, los rasgos faciales del querubín y la forma de tallar la cabellera nos vuelven a confirmar su autoría. Esta Virgen del Carmen no fue la única que realizó, puesto que ya se le asignó otra en Pamplona³⁰.

4. 2. *Niño Jesús sacerdote* (Comienzos del siglo XVIII). Convento de *Porta Coeli*. Valladolid

En el llamado “cielo” del dominicano convento de *Porta Coeli* encontramos una curiosa imagen de *Niño Jesús vestido de sacerdote* (Fig. 4) que también puede ser asignada a nuestro escultor, y más concretamente a su primera etapa productiva en base a los rasgos que se observan en el rostro, deudores por completo de la poética de los maestros de la generación finisecular, caso de su padre, Juan de Ávila, y de su suegro, Juan Antonio de la Peña. El origen

29 BALADRÓN ALONSO, Javier, *Los Ávila...*, pp. 1003-1007.

30 BALADRÓN ALONSO, Javier, *Los Ávila...*, p. 1036.

de esta pequeña esculturita (64 cm.) de vestir y de bastidor, puesto que posee ambas características, se encuentra en el convento de Nuestra Señora de la Laura³¹, cenobio desde el que se trajo tras su cierre a comienzos de la década de 1990. El pequeño, que podría ser englobado dentro de los denominados “Niños Jesús Victoriosos o Triunfantes”, viste alba con labor de brocado en la parte inferior, casulla rosada tipo guitarra con decoraciones vegetales esquemáticas, y un bonete sobre la cabeza. El hecho de que tenga el pelo sin labrar es indicativo de que se pensó para disponerle cabellera natural. Se trata de la típica figura infantil de Cristo que tanto éxito tuvo en las clausuras femeninas durante los siglos XVI al XVIII.

4. 3. *San José con el Niño* (h. 1702-1705). *Catedral. Valladolid*

En la capilla de San Fernando de la catedral vallisoletana, concretamente en la hornacina izquierda del retablo de la Inmaculada³², se conserva una interesante escultura de *San José con el Niño* (Fig. 5) de tamaño natural y de la que se desconoce su procedencia, pudiendo haber recalado en la seo tras la Desamortización. Esta excelente pieza, fechada por Martín González y Urrea “hacia 1700”³³, fue realizada por esos mismos años (h. 1702-1705) por nuestro escultor, como así lo revela su cabeza, que posee un estrechísimo parentesco, tanto en los rasgos faciales como en la disposición y manera de tallar el pelo, con la del *San Juan Bautista* de Almenara de Adaja (Valladolid)³⁴. Tan solo hallamos unas pequeñas diferencias en el tratamiento de la barba, que en el Precursor forma cuatro guedejas sinuosas mientras que en el San José son dos mechones que se recurvan en la punta.

Figura de pie, con la pierna izquierda ligeramente flexionada, creando el típico *contrapposto* tan del gusto de Ávila. El canon es extraordinariamente alargado, lo que dota a la imagen de unas formas refinadas y exquisitas. Con ambas manos sujeta un paño sobre el que está tumbado el Niño Jesús, probablemente no el original, que juguetea e intenta acariciar la barba de su padre. San José viste túnica verde, manto de tonos anaranjados y botas. La policromía a base de labores geométricas y vegetales es fastuosa y lo inunda todo. El manto, que describe una helicoidal que rodea el cuerpo del santo,

31 MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José y PLAZA SANTIAGO, Francisco Javier de la, *Catálogo Monumental de la provincia de Valladolid. Tomo XV. Monumentos religiosos de la ciudad de Valladolid (2ª parte)*, Valladolid, Institución Cultural Simancas, 2001, p. 160.

32 URREA, Jesús, “El desaparecido trascoro de la catedral de Valladolid”, *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción*, 35 (2000), p. 64. En origen este retablo presidió la capilla de la Inmaculada, o de don Pedro de Arce (actual sacristía), y tiempo después pasó a formar parte del trascoro catedralicio

33 MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José y URREA, Jesús, *Catálogo Monumental...*, p. 14.

34 BALADRÓN ALONSO, Javier, *Los Ávila...*, pp. 956-958.



Fig. 5. *San José con el Niño*. Pedro de Ávila (atrib.). Hacia 1702-1705. Catedral. Valladolid

cae hasta el suelo, de suerte que contribuye a dar estabilidad a la imagen. Los pliegues son muy naturales, cayendo los de la túnica en finas líneas verticales, mientras que los del manto se entrecruzan y apelotonan a la altura de la cadera otorgando a la escultura un aspecto ahusado que le imprime un aire elegante y grácil muy en consonancia con la escultura dieciochesca.

El modelo utilizado por Ávila para este San José está tomado del que su padre ideó para efigiar al Patriarca en el convento del *Domus Dei* de La Aguilera (Burgos)³⁵, con el que coincide tanto en la morfología general, como en la disposición del manto, pliegues y hasta del mechón que cae por el cuello. Asimismo, este ejemplar catedralicio resulta ser el precedente del prototipo iconográfico que creará nuestro escultor y que ya estará plenamente definido en el *San José con el Niño* de Morales de Toro (Zamora) (1712)³⁶. Su éxito quedó acreditado por las diversas copias que le encargaron, así como por las emulaciones que realizaron su hermano Manuel de Ávila, Pedro Correas y otros artífices anónimos. Este triunfo iconográfico es altamente reseñable por

35 BALADRÓN ALONSO, Javier, *Los Ávila...*, pp. 586-588.

36 BALADRÓN ALONSO, Javier, *Los Ávila...*, pp. 882-883.



Fig. 6. *San Isidro*. Pedro de Ávila (atrib.). Hacia 1702-1705. Iglesia de San Cucufate. Villardefrades (Valladolid)

cuanto hasta el momento el único que había logrado fijar prototipos exitosos en la escultura barroca castellana era Gregorio Fernández, amén de Alonso de Rozas (h. 1625-1681) que también lo logró con su modelo de San Fernando³⁷.

4. 4. *San Isidro* (h. 1702-1705). Iglesia de San Cucufate. Villardefrades (Valladolid)

A la amplia serie de efigies del santo patrón de los campos podemos sumar un nuevo *San Isidro* (96 cm.) (Fig. 6) en la iglesia de San Cucufate de Villardefrades (Valladolid). Viene a tener las mismas características que los otros que se le han asignado (Aguasal, h. 1700; Puras, h. 1702-1704; Muriel de Zapardiel, h. 1702-1705; y Villabáñez, h. 1707-1710)³⁸ y por lo tanto se inspira en el *San Isidro* (1698) que su padre realizó para la ermita homónima en Valladolid³⁹, y que a su vez resulta ser copia del atribuido a Gregorio Fer-

37 URREA, Jesús, "San Fernando en Castilla y León", *BSAA*, 52 (1986), pp. 484-487.

38 BALADRÓN ALONSO, Javier, *Los Ávila...*, pp. 944-946, 953-954, 959-961 y 969.

39 GARCÍA CHICO, Esteban, *Documentos para el estudio del arte en Castilla. 2, Escultores, Valla-*

nández en Dueñas (Palencia). Su íntima relación con los ejemplares de Puras y Muriel de Zapardiel nos indica que también fue esculpido a comienzos de la centuria, cayendo de lleno dentro de su primer estilo. A esta cronología (h. 1702-1705) también nos remite el plegado blando y redondeado típico de sus primeros momentos y que procede de la generación de maestros previa, la del último cuarto del siglo XVII. El parecido es más acentuado con el de Puras pues hasta la forma de rematar la barba es casi idéntica, a diferencia del de Muriel en el que la barba finaliza en cuatro mechones. Por desgracia toda la cabeza, y especialmente el rostro, está enmascarado por un terrible repolicromado que no deja apreciar la finura del labrado del cabello y de los rasgos faciales. Asimismo, ha perdido parte de su ojo derecho. También coincide con el ejemplar de Puras en el tipo de policromía del traje que viste el labriego, con excepción de las botas, que en este caso son negras.

Como de costumbre es efigiado en una dinámica postura en la que parece encontrarse andando por las tierras que trabajaba. En la mano izquierda portó un arado (hoy desaparecido) mientras que con la derecha hace lo propio con un cayado cuya punta introduce en un pequeño promontorio rocoso situado a los pies del santo que vendrá a efigiar uno sus milagros más conocidos. Estamos hablando de aquél en el que consiguió hacer brotar agua del suelo tras golpearle con un cayado y decir "*Cuando Dios quería aquí agua había*". Este nuevo ejemplar, cuya función procesional queda patente por la existencia de unos tornillos en la peana, nos confirma que las esculturas del santo labrador madrileño fue una de sus especialidades durante los primeros momentos como maestro independiente.

La imagen estuvo situada en el ático de un retablo dedicado al patriarca San José. Completaban este mueble, flanqueando a *San José* en las hornacinas laterales las imágenes del *Santo Niño o Niño Jesús* y del *Ángel de la Guarda*, como así nos lo indican los inventarios de 1748 y 1883⁴⁰. Por desgracia no se han conservado el retablo ni las otras tres imágenes –ni tampoco los otros retablos que poseyó el templo–, por lo que no sabemos si también se debían a las gubias de nuestro escultor.

dolid, Universidad de Valladolid, pp. 371-372.

40 "Inventario de 1748 [...] El altar de San José tiene su retablo dorado... hay en el retablo la efigie de San José. En el lado del evangelio está el Santo Niño con su guirnalda de plata... y al lado de la Epístola, el Santo Ángel con dos candeleros... En lo último del retablo, está la efigie de San Isidro Labrador...". "Inventario de 1883 [...] Otro ídem, ídem con las imágenes de San José, San Isidro, el Niño Jesús y el Ángel de la Guarda". PARRADO DEL OLMO, Jesús María, *Catálogo Monumental de la provincia de Valladolid. Tomo IX. Antiguo partido judicial de Mota del Marqués*, Valladolid, Diputación de Valladolid, 1976, p. 292.



Fig. 7. *Ángeles del cancel de la puerta principal*. Pedro de Ávila (atrib.). 1713. Catedral. Valladolid

4. 5. *Ángeles del cancel de la puerta principal (1713). Catedral. Valladolid*

La catedral de Valladolid solicitó el concurso de Ávila para fabricar cinco esculturas con destino a los retablos de otras tantas capillas de la nave del templo⁴¹, tarea que llevó a cabo entre 1714, o quizás finales de 1713, y 1715. Pues bien, poco antes acometió otra actuación que quizás le abrió las puertas del encargo de las citadas esculturas catedralicias. Se trata de la tarea decorativa del cancel de la fachada principal del templo, la que daba acceso desde la antigua calle de la Obra. Casualidades o no, en su fabricación se dieron cita dos de los maestros que trabajaron en los citados retablos: Pedro de Ávila y Pedro de Ribas (1666-1738), quien además de ensamblador fue durante varias décadas (aproximadamente entre 1710-1738) el repostero de la catedral⁴².

En la reunión celebrada el 10 de marzo de 1712 el cabildo decidió construir un nuevo cancel para la puerta principal del templo⁴³, aunque no fue

41 BALADRÓN ALONSO, Javier, "Aportaciones para el estudio de los retablos barrocos de la catedral de Valladolid", en ILLESCAS, Laura; MONTERROSO, Juan Manuel; PAYO, René Jesús y QUILES, Fernando (eds.), *Universo Barroco Iberoamericano. Catedrales. Mundo iberoamericano. Siglos XVII-XVIII. Vol. 2*, Andavira, 2022, pp. 69-98.

42 BALADRÓN ALONSO, Javier, "Aportaciones...", p. 73.

43 Archivo General Diocesano de Valladolid [en adelante, AGDV], Catedral, Caja 9. Actas del cabildo general 1704-1737, f. 130.

hasta el 16 de abril cuando contrata su ejecución Pedro de Ribas, que dos días antes había presentado la planta y condiciones con las que debía fabricarse⁴⁴. El cancel propuesto tendría “de alto veinte y ocho pies, y de ancho veinte pies y medio y de salida ocho pies y medio poco más o menos”, y habría de estar acabado y asentado en un máximo de ocho meses, extremo que no se llegó a cumplir ya que Ribas no lo terminó de colocar hasta el sábado 1 de diciembre de 1713, percibiendo al día siguiente los 2.268 reales que se le adeudaban del total de los 8.500 reales en que había concertado su hechura. En las condiciones se señala que sobre la cornisa

“se echarán sus pedestales a los macizos de las pilastras sin que corra su tímpano y sobre ellos cargará el remate que ella está demostrado y dichos pedestales se adornarán con los miembros y talla [...] y en el medio de su fachada se levantará el remate que está demostrado en dicha traza con todos los miembros de arquitectura y formación de estípites aplazados arbotantes con los niños sentados y en el hueco del remate sobre una jarra torneada y tallada sus azucenas, por ser insignia de la santa iglesia”.

Y así se hizo. En el remate central del cancel observamos un pequeño cuerpo en el que dos pilastras flanquean una hornacina en cuyo interior se haya un jarrón con azucenas –“insignia de la santa iglesia”–, y sobre la cual se desarrolla una panoplia de elementos vegetales coronada por una venera. Además, este remate, y en concreto el jarrón con azucenas, se haya flanqueado por *dos ángeles* (Fig. 7) desnudos que sin duda fueron esculpidos por Pedro de Ávila ya que presentan los mismos estilemas que sus representaciones infantiles y angélicas (cabezas cuadradas, cabellos mojados apelmazados, ojos grandes entornados, pronunciados pómulos, etc.). Así, se trata de dos angelotes de rollizas anatomías dispuestos en inestables y dinámicas posiciones que exhiben un ramo de lirios –símbolo de pureza y emblema de la Virgen María–, cada uno de ellos en una mano diferente para crear simetría. A pesar de que tanto ambos ángeles como el resto del cancel se encuentran sin dorar ni policromar se aprecia en estas figuras celestiales la mano de maestro ya consagrado y con pleno dominio de la técnica al lograr una anatomía proporcionada y mórbida, lo cual no es poco dada la dificultad que entraña la representación de modelos infantiles.

4. 6. *Bustos de Ecce Homo y Dolorosa* (h. 1714-1721). Museo Nacional de Escultura. Valladolid

Procedentes del convento de Nuestra Señora de la Merced (Mercedarios Calzados) de Valladolid se conservan en el Museo Nacional de Escultura dos pequeños *Bustos de Ecce Homo y Dolorosa* (poseen los números de inventario

⁴⁴ AGDV, Catedral, Caja 774. Recibís 1665-1724, Condiciones, ajuste y recibos de dinero a cuenta de la obra del cancel, en 15 de abril de 1712.



Fig. 8, izq. *Busto de Ecce Homo*. Pedro de Ávila (atrib.). Hacia 1714-1721. Museo Nacional de Escultura. Valladolid. © Museo Nacional de Escultura
 Fig. 9, der. *Busto de Dolorosa*. Pedro de Ávila (atrib.). Hacia 1714-1721. Museo Nacional de Escultura. Valladolid. © Museo Nacional de Escultura

CE0236 y CE0237) que a no dudarlo serán obra de Ávila. Estos bustos figurarán reseñados entre los objetos recogidos por la Comisión artística en 1836: “dos escaparates con una Dolorosa y un Ecce Homo, de medio cuerpo”⁴⁵; y entre los que se conservaban en las salas de la Academia de Bellas Artes en 1838 como procedentes del ex convento de La Merced: “cabeza de una Dolorosa (en un escaparate), Ecce Homo (de medio cuerpo, en su escaparate)”⁴⁶. De todos los bustos relacionados de manera más o menos fehaciente con Pedro de Ávila éstos son los más sencillos por cuanto se cortan a la altura del pecho, de manera que carecen de brazos, si bien son los únicos junto con los del monasterio de Santa Brígida que se conservan en pareja (*Ecce Homo* y *Dolorosa*).

No cabe duda de que Pedro de Ávila conocía la producción de bustos de *Ecce Homo* y *Dolorosa* de Pedro de Mena puesto que estos ejemplares están inspirados en los del maestro granadino (véanse los conservados en el Museo Diocesano de Valladolid o los que pertenecieron al Convento de la Concepción de Zamora), y más concretamente en los bustos cortos de aquél. Las mayores diferencias las encontramos en que los de Ávila poseen

45 FERNÁNDEZ DEL HOYO, María Antonia, *Patrimonio perdido: Conventos desaparecidos de Valladolid*, Valladolid, Ayuntamiento de Valladolid, 1998, p. 228.

46 FERNÁNDEZ DEL HOYO, María Antonia, *Patrimonio...*, p. 229.

un mayor movimiento en las cabezas, que aparecen ladeadas, y una menor morbidez a la hora de captar la piel.

El *busto de Ecce Homo* (Fig. 8) muestra a Cristo dirigiendo su mirada implorante hacia al cielo. Viste una túnica roja que le cubre la espalda, los hombros y buena parte de torso, dejando el pecho al descubierto. Los pliegues de la túnica provocan numerosas concavidades si bien no podemos definirlos como “acuchillados”. Peina largas y onduladas melenas que caen a ambos lados del rostro, llegando una de ellas hasta el pecho, asimismo, sobre la frente se deslizan dos mechones; barba muy poblada y rematada por otros dos bucles simétricos. Por lo demás el rostro presenta los típicos estilemas de la segunda etapa del escultor. La anatomía, que es bastante dura, está salpicada de pequeñas gotas de sangre.

Por su parte, el *busto de Dolorosa* (50 x 47 x 29 cm) (Fig. 9), se encuentra totalmente encapsulado dentro de sus vestimentas. Posee las mismas características que el Ecce Homo: así, ladea la cabeza mientras dirige sus llorosos ojos hacia el cielo, el cabello se desliza a ambos lados del rostro en largas y sinuosas guedejas, etc. Viste túnica, apenas perceptible pero ricamente estofada, una toca grisácea con motivos vegetales, y un manto azul que le cubre la cabeza. Para la consecución de estas dos últimas prendas, y darlas mayor verismo, se ha utilizado tela encolada. De los ojos, realizados en tapilla vítrea y con pestañas de pelo natural, se le escapan unas lágrimas que alcanzan sus sonrosadas mejillas. Este busto es, sin lugar a dudas, una de las obras que más y mejor muestran la influencia ejercida por Pedro de Mena en la plástica de Ávila.

Desconocemos la fecha de ejecución de ambos bustos. Quizás aconteciera hacia 1714-1721 por cuanto la cabeza del Ecce Homo posee grandes concomitancias con la del *Crucificado* de Torrecilla de la Abadesa; y, además, las facciones de la Dolorosa están íntimamente relacionadas con las de la *Inmaculada* que talló en 1721 para el Oratorio de San Felipe Neri, con la cual también comparte la minuciosidad en la labra de las onduladas cabelleras⁴⁷.

4. 7. *San Blas* (h. 1714-1739). *Iglesia de San Miguel. Cuéllar (Segovia)*

San Blas, obispo de Sebaste y mártir, fue uno de los santos más populares del medievo occidental, fama que alcanzó debido a la proliferación de sus reliquias –la mayoría falsas– y a su carácter de santo taumaturgo y curador. A partir de su milagro más importante, la salvación de un niño que se estaba asfixiando por una espina de pescado⁴⁸, se le comenzó a invocar contra las

47 BALADRÓN ALONSO, Javier, *Los Ávila...*, pp. 884-889 y 931-936.

48 El santo curó al joven tocándole la garganta con dos cirios encendidos y dispuestos en forma de cruz de San Andrés. Este elemento, el cirio o la vela, será uno de sus atributos más



Fig. 10. *San Blas*. Pedro de Ávila (atrib.).
Hacia 1714-1739. Iglesia de San Miguel.
Cuéllar (Segovia)

enfermedades de garganta (desde las más leves, como el hipo o la tos convulsa, hasta las anginas o la difteria).

La imagen (Fig. 10) que procedemos a atribuirle se conserva en el ático del retablo de la Virgen de la Soledad de la iglesia de San Miguel de Cuéllar⁴⁹. Figura de pie sobre una peana, que pudiera indicar su carácter procesional. Viste según su condición obispal: amplia túnica blanca en cuya parte inferior hay imitación de brocado, capa roja abrochada al cuello, estola, guantes y mitra sobre la cabeza. Tanto la capa como la mitra están ricamente decoradas con motivos vegetales sobre fondo rojo, destacando la fina orla dorada, también con decoración botánica, dispuesta en los bordes de la capa. También refiere a su condición episcopal el báculo que porta en la mano izquierda, mientras que con la derecha ejecuta el signo de la bendición. El rostro es el de un hombre maduro, aunque no anciano, dada la aparición de leves arrugas en las comisuras y los pómulos. La cabellera que se desarrolla a ambos lados de la faz es lacia y de escaso resalte. La altura, suciedad y escasa iluminación a la que se haya expuesta la escultura no facilita un examen más apurado. La imagen se relaciona íntimamente con otras obras de nuestro escultor. A grandes rasgos, debido principalmente a la coincidencia en el atuendo obis-

populares.

49 JIMÉNEZ ARRIBAS, Javier, *Cuéllar*, Valladolid, Ámbito Ediciones, 1998, p. 79.

pal, emparenta con el *San Nicolás de Bari* conservado en Olmedo⁵⁰. Así, en ambos observamos que los diferentes detalles de ambas vestimentas están resueltos de la misma manera, también coinciden en la forma de triángulo isósceles que adoptan los extremos laterales de la capa, e incluso en la disposición de las piernas y los pliegues que cabalغان entre ellas. Por su parte, el rostro, aunque no el cabello, viene a ser un calco del que posee el *San Lorenzo* (h. 1716) de la homónima iglesia vallisoletana, y no se encuentra tampoco muy lejano del que tiene el *San Ildefonso* (1712) documentado en Morales de Toro (Zamora)⁵¹.

4. 8. *San Benito de Palermo* (h. 1725). *Iglesia de Nuestra Señora de la Asunción. La Seca* (Valladolid)

Nacido en 1526 en Sicilia, San Benito de Palermo fue un santo de origen africano, hijo de esclavos negros que trabajaron en una plantación cercana a Mesina. Cuando alcanzó la veintena se unió a un grupo de ermitaños que se regían por la regla franciscana. Posteriormente ingresó como lego en el convento de Santa María de Palermo, si bien su analfabetismo hizo que los monjes pensaran que donde mejor podía servir era en la cocina. Con el paso del tiempo se le fueron atribuyendo milagros, fundamentalmente curativos, llegando a ser guardián del convento, maestro de novicios e incluso prior. Fue beatificado en 1743 por Benedicto XIV y canonizado en 1807 por Pío VII.

San Benito de Palermo (Fig. 11) ocupa la hornacina de la calle del lado de la epístola del retablo mayor de la iglesia parroquial de La Seca (Valladolid). Tanto el retablo como sus imágenes pertenecieron en origen a la iglesia de San Francisco de la V.O.T. (Venerable Orden Tercera o Tercera Orden de San Francisco), templo desde el que fueron trasladados en la década de 1970 para sustituir el arruinado retablo mayor parroquial como consecuencia del hundimiento de la torre. Asimismo, contribuyó a este traslado el cierre del templo de la V.O.T. por peligro de derrumbe.

La V.O.T. de La Seca fue una asociación seglar surgida en 1717. En sus comienzos negoció con parroquia la cesión de un espacio en el templo en el que poder celebrar sus cultos; sin embargo, al no llegar a un acuerdo decidió adquirir unos terrenos anejos a la parroquia en donde edificar su propio templo. Éste se comenzó a levantar en el mes de febrero de 1725, prolongándose las obras hasta 1751. Fue entonces cuando se llevó a cabo el amueblamiento interior, incluidos los retablos⁵². El retablo mayor fue construido entre 1753-

50 BALADRÓN ALONSO, Javier, *Los Ávila...*, pp. 1030-1033.

51 BALADRÓN ALONSO, Javier, *Los Ávila...*, pp. 881-882 y 1042-1044.

52 MARCOS VILLÁN, Miguel Ángel y FRAILE GÓMEZ, Ana María, *Catálogo Monumental de la provincia de Valladolid. Tomo XVIII. Antiguo partido judicial de Medina del Campo*, Valladolid,



Fig. 11. *San Benito de Palermo*. Pedro de Ávila (atrib.). Hacia 1725. Iglesia de Nuestra Señora de la Asunción. La Seca (Valladolid)

1755 por el tallista vallisoletano Juan Macías⁵³, y en origen estaría presidido por la hechura de *La Estigmatización de San Francisco*, cuya ejecución correspondería a Pedro de Ávila entre 1723-1724⁵⁴.

A una fecha inmediatamente posterior corresponderá la ejecución del *San Benito de Palermo*, que presenta las características de la plástica de Ávila propias de estos años y que parece copiar, pero con la composición invertida, al anónimo *San Benito de Palermo* que perteneció al Convento de San Diego de Valladolid y que hoy se conserva en el Museo Nacional de Escultura. El santo italiano es representado según su iconografía tradicional: de pie, sujetando un corazón en su mano izquierda (en ocasiones de este corazón pueden manar siete gotas de sangre que aluden a sus virtudes: las tres teologales y las cuatro cardinales), y posiblemente en la otra un Crucifijo, como así parece indicarlo la posición de los dedos. Como San Francisco, viste el típico sayal franciscano ajustado a la cintura por un cingulo del que penden tres nudos

Diputación de Valladolid, 2003, p. 359. BALADRÓN ALONSO, Javier, *Los Ávila...*, pp. 1070-1075.

53 MARCOS VILLÁN, Miguel Ángel y FRAILE GÓMEZ, Ana María, *Catálogo Monumental...*, p. 359. Su dorado fue efectuado entre 1769-1773 por el maestro vallisoletano Segundo del Río.

54 BALADRÓN ALONSO, Javier, *Los Ávila...*, pp. 1070-1075.



Fig. 12, izq. *San Antonio de Padua*. Pedro de Ávila (atrib.). Hacia 1725. Catedral. Valladolid

Fig. 13, der. *San Ramón Nonato*. Pedro de Ávila (atrib.). Hacia 1725. Catedral. Valladolid

que hacen referencia a los votos franciscanos. La vestimenta, cuya policromía imita perfectamente la textura del sayal, se ve surcada por numerosos pliegues que otorgan a la escultura gran dinamismo. Ávila no logra captar a la perfección el rostro típico de la raza negroide pues se ve que teniendo por base un rostro occidental le suma determinados rasgos negroides (nariz ancha aplastada y labios muy gruesos). A pesar de estos cambios que enmascaran un tanto el estilo de Ávila, seguimos viendo sus característicos estilemas: los ojos almendrados, el volumen cúbico de la cabeza, sus singulares orejas, etc.

4. 9. *San Antonio de Padua* (h. 1725). *Catedral. Valladolid*

Procedente también de la iglesia de San Francisco de la V.O.T. de La Seca (Valladolid), se conserva en dependencias catedralicias⁵⁵ un *San Antonio de Padua* (152 x 70 cm) (Fig. 12) que también cabe asignar a Ávila. Debió ser la segunda imagen que la V.O.T. encargó al escultor, no en vano fue el santo más importante de la Orden tras San Francisco. Desconocemos su fecha de ejecución, pero teniendo en cuenta que posee unas características y pliegues a cuchillo similares a los del San Francisco lo más lógico es pensar que fue esculpido hacia 1725. Es probable que en origen el retablo mayor de la V.O.T. estuviera ocupado por las tres efigies que hemos citado: en la hornacina central *La Estigmatización de San Francisco*, al lado izquierdo *San Antonio de Padua*, y al lado derecho *San Benito de Palermo*.

La imagen no presenta dudas en cuanto a su adscripción a Ávila por cuanto los rasgos faciales y los pliegues a cuchillo son los característicos del escultor. Además es muy similar a otras dos que se le atribuyen en la propia parroquial de La Seca (Valladolid) y en la iglesia de San Miguel de Íscar (Valladolid)⁵⁶, y también guarda parentesco con la atribuida a Antonio de Gautúa en el Oratorio de San Felipe Neri⁵⁷, si bien con la composición invertida. San Antonio es efigiado según su típico ademán: de pie, con una pierna adelantada y la rodilla marcándose bajo la túnica. Viste el usual hábito franciscano. Los pliegues del hábito, que lo surcan creando un sinfín de concavidades, son un prodigio técnico ya que los llega a concebir realmente finos, especialmente en el paño. Los pies, como de costumbre, los sitúa en ángulo recto y separados por una masa de pliegues agudos. Con las manos sujeta un paño en el que se apoya un Niño Jesús de bellísima factura que le intenta acariciar. Esta posición no será la original puesto que iría tumbado sobre el paño. El peinado lo conforma una gran tonsura rodeada de mechones ondulados. Por su parte, el Niño se halla totalmente desnudo, de suerte que tiene talladas hasta sus partes íntimas. Su anatomía rolliza está captada con gran blandura. La nariz es pequeña y chata, los ojos almendrados y con unos diminutos abultamientos bajo ellos, y la boca estrecha y entreabierta. Tiene muy marcado el surco nasolabial y el hoyuelo del mentón. El pelo está dispuesto en mechones ondulados de escaso resalte, dejando caer uno sobre la frente. La tipología de Niño Jesús que aquí vemos marcada cuenta con numerosos ejemplares.

55 Agradezco al restaurador D. Pedro Escudero el descubrimiento del San Antonio de Padua y del San Ramón Nonato conservados en la Catedral.

56 BALADRÓN ALONSO, Javier, *Los Ávila...*, pp. 1098-1099 y 1119-1120.

57 BALADRÓN ALONSO, Javier, *Los Ávila...*, pp. 1138-1139.

4. 10. *San Ramón Nonato* (h. 1725). *Catedral. Valladolid*

También en dependencias catedralicias se conserva un *San Ramón Nonato* (131 x 60 cm) (Fig. 13) procedente, al igual que el *San Antonio de Padua*, de la V.O.T. de La Seca (Valladolid). Desconocemos con certeza si esta buena talla⁵⁸, aunque algo maltratada, proviene de la parroquia o de la de la V.O.T., aunque lo más probable es que perteneciera al templo franciscano. Una de las razones por las que me inclino hacia esta opción es la existencia de una fotografía realizada en la sacristía de la parroquial en la que aparecen numerosas esculturas procedentes de la V.O.T tras el cierre de ésta.

San Ramón Nonato (1203-1240) fue un santo mercedario catalán, cuyo apodo “Non natus” (no nacido) deriva de que su “madre murió antes de parirlo y practicaron la cesárea sobre su cadáver”, es por ello que se le consideró el “protector particular de las mujeres embarazadas e incluso de las comadronas que las asistían durante el parto, y también de los recién nacidos”⁵⁹. Se unió a la Orden de los Mercedarios, fundada por San Pedro Nolasco con el objetivo de rescatar a los cristianos cautivos por los musulmanes. Casualidades de la vida, cuando San Ramón viajó al norte de África fue secuestrado en Argel por unos piratas berberiscos que “lo martirizaron atravesando sus labios con un hierro al rojo, luego pasaron un candado por los orificios, para impedirle que predicase el Evangelio”⁶⁰. A raíz de este hecho se le tomó como protector de los esclavos. Tras ser liberado por su Orden volvió a España. Tiempo después el papa Gregorio IX lo nombró cardenal, si bien cuando el santo se dirigía a Roma falleció. Fue canonizado en 1657 por el papa Alejandro VII.

Se trata de una imagen muy similar a otra que talló para Íscar (Valladolid) en 1737⁶¹. La versión del santo mercedario que nos ocupa fue tallada unos años antes, como así podemos adivinarlo por la presencia de unos pliegues a cuchillo algo más relajados, y por la ejecución de una cabeza y barba más alargadas. Decimos esto por cuanto en sus últimos años Ávila tendió a achatar cabezas y barbas. La total similitud entre su rostro y el del *San Francisco estigmatizado* hace que nos decantemos por fecharlo hacia 1725. San Ramón posee un canon alargado y figura de pie adelantado una pierna. Eleva el brazo derecho, en cuya mano porta una custodia que hace referen-

58 En 2018 la Cofradía Penitencial de la Sagrada Pasión solicitó a la catedral su préstamo para disponerla en el altar que levantó la hermandad en el recorrido de la procesión del Corpus Christi. El motivo de su inclusión fue la celebración del VIII Centenario de la fundación de la Orden de la Merced (1218).

59 RÉAU, Louis, *Iconografía de los santos. P-Z*, Barcelona, Ed. del Serbal, 1998, p. 121.

60 RÉAU, Louis, *Iconografía...*, p. 121.

61 BALADRÓN ALONSO, Javier, *Los Ávila...*, pp. 1116-1118.



Fig. 14. *Niño Jesús de Nuestra Señora de la Salud*. Pedro de Ávila (atrib.). Hacia 1725. Iglesia de San Nicolás de Bari. Valladolid

cia a la Eucaristía, y más concretamente al viático que recibió de manos de Jesucristo poco antes de morir. Por su parte en la mano izquierda sujetaría la palma del martirio, hoy desaparecida, que aludiría a las torturas sufridas a manos de los musulmanes. En ocasiones en la palma se hallan incluso tres coronas que hacen referencia a sus tres virtudes (castidad, elocuencia y martirio). Viste túnica blanca hasta los pies, colocados éstos en su característica posición de ángulo recto. La túnica lleva capucha caída sobre la espalda. Por encima una sobretúnica blanca, con la parte inferior simulando labores de brocado, que le llega hasta las rodillas; y una esclavina roja cerrada mediante abotonadura. Hay que reseñar la rotura de la tapilla vítrea con que está fabricado el ojo derecho. Peina tonsura rodeada por una ancha franja de sinuosos mechones. La poblada barba remata en dos puntas recurvadas.

4. 11. *Niño Jesús* (h. 1725). *Iglesia de San Nicolás de Bari. Valladolid*

Una de las iconografías que más cultivó Pedro de Ávila a lo largo de su vida fue la del Niño Jesús, tipología muy frecuente y querida en los cenobios femeninos. Si bien tan solo están documentados dos desaparecidos que labró para la iglesia de San Martín y los que acompañan a sus *San Josés* de Morales de Toro (Zamora) y de la catedral de Valladolid⁶², sus rasgos morfológicos y faciales están tan definidos que es fácil identificar nuevos ejemplares. Además, contamos con otros Niños que acompañan a obras atribuidas al escul-

62 BALADRÓN ALONSO, Javier, *Los Ávila...*, pp. 871-872, 882-883 y 906-908.

tor, son los casos del *San José* (h. 1729) del Santuario de Nuestra Señora del Henar (Segovia), de la *Virgen de las Nieves* (h. 1712) de la parroquial de Nava del Rey (Valladolid) y del *San Antonio de Padua* que se conserva en almacenes catedralicios⁶³. A todos ellos se les representa tumbados sobre un paño que sostiene la figura que les acompaña, a excepción del *San José* de Morales de Toro y de la *Virgen de las Nieves*, cuyos niños van posados sobre las manos izquierdas. Artísticamente hablando, el ejemplar más valioso es el que porta el San Antonio.

Partiendo del estudio de estos ejemplares, las características que los definen son las siguientes: se encuentran totalmente desnudos, de suerte que tienen talladas hasta sus partes íntimas. Poseen anatomías rollizas captadas con gran blandura y morbidez. La nariz es pequeña y chata, los ojos almendrados y con diminutos abultamientos bajo ellos, y la boca estrecha y entreabierta. Tienen muy marcado el surco nasolabial, así como los mofletes y el hoyuelo del mentón. El pelo está concebido en mechones ondulados de poco resalte, uno de los cuales cae sobre la frente. Son imágenes muy sonrientes. Por lo general, los que van tumbados, elevan levemente una de las piernas; asimismo levantan las manos, con intención de acariciar el rostro de la figura que acompañan. A partir de estos rasgos estilísticos y de la comparación con las esculturas que hemos reseñado anteriormente podemos atribuirle otros dos Niños Jesús. El primero se conserva en la iglesia de San Nicolás de Valladolid. Se trata del *Niño Jesús* (Fig. 14) que lleva en su mano izquierda *Nuestra Señora de la Salud*, imagen de bastidor del siglo XVII. Según refiere Floranes, esta Virgen gozó de una devoción secular y en sus orígenes presidía el colateral de la Epístola de la primitiva iglesia de San Nicolás⁶⁴. Este Niño resulta ser un calco, aunque con la disposición invertida, del que acompaña al San Antonio catedralicio, por lo que su cronología será similar, es decir hacia 1725.

4. 12. *Niño Jesús* (h. 1725). *Convento de San Blas. Lerma (Burgos)*

El otro Niño Jesús es radicalmente diferente a todos los que hemos reseñado puesto que no acompaña a nadie, sino que conforma por sí mismo una imagen de devoción. Se trata de un ejemplar conservado en la clausura del convento de San Blas de la villa ducal de Lerma (Burgos). Como dijimos anteriormente, los Niños Jesús tuvieron gran éxito en los conventos de monjas, y este no fue una excepción ya que se trata de un cenobio de dominicas. Este pequeño *Niño Jesús* (21 x 11 x 7 cm) se muestra de pie y pertenece al tipo de

63 BALADRÓN ALONSO, Javier, *Los Ávila...*, pp. 1003-1007 y 1085-1888.

64 FLORANES, Rafael: *Inscripciones...*, p. 243.



Fig. 15. *San Pedro en cátedra*. Pedro de Ávila (atrib.). 1726. Iglesia de San Pedro Apóstol. Zaratán (Valladolid)

“Niño Jesús Salvador”⁶⁵, así con una de las manos bendice y en la otra sujeta un orbe. No faltan ni el rostro sonriente ni el típico mechón diagonal sobre la frente. Dada la completa similitud con el anterior Niño Jesús, y por lo tanto con el que acompaña al San Antonio de la catedral, procede también asignarle una fecha cercana al año 1725.

4. 13. *San Pedro en cátedra* (1726). Iglesia de San Pedro Apóstol. Zaratán (Valladolid)

El *San Pedro en cátedra* (Fig. 15) que preside el retablo mayor de la parroquia de Zaratán es otra escultura que no dudamos en atribuir a Ávila, si bien su historia constructiva posee algunas incógnitas. Su origen lo encontramos el 28 de mayo de 1713 cuando el escultor José Pascual Robledo (1677-1714) otorga su testamento y en él indica

“que de la hechura de un San Pedro para Zaratán he recibido cuatrocientos reales está desbastada la cabeza y una mano hecha véase lo que vale lo obrado y trabajado en dicha hechura y se busque quien la acabe y si no se me pague

65 CASILLAS GARCÍA, José Antonio, *El monasterio de San Blas de la villa de Lerma: una historia inmóvil*, Salamanca, Editorial San Esteban, 2008, pp. 175-176.

lo trabajado y la demasía mando se vuelva a la parte que me lo mando hacer y entrego el dicho dinero lo cual tase persona de mi profesión”⁶⁶.

No sabemos si en los meses de vida que le restaban, pues murió el 17 de marzo de 1714, pudo realizar algo más. Desde entonces y hasta 1726 no se vuelven a tener noticias de la escultura. Este amplio lapso de tiempo trae consigo varias preguntas: ¿Se finalizó la escultura que había comenzado a tallar Pascual pese a la demora de más de una década, o bien se desechó lo poco que había labrado Pascual y se hizo completamente nueva? Es complicado responder a estas cuestiones, y, además, la situación se complica aún más si tenemos en cuenta que en la sacristía se conserva una pequeña imagen de San Pedro vestido de Papa que, en vista de sus características, también parece que pudo ser labrada por estos mismos años que estamos tratando.

La hipótesis más convincente es que la imagen tallada en 1726, que es la que atribuimos a Ávila y se encuentra en el retablo mayor, fue realizada *ex novo*, aunque no podemos descartar que se reutilizaran las manos y la cabeza que Pascual apenas tenía desbastados. Por su parte, el pequeño *San Pedro* de la sacristía será la imagen procesional que se esculpió en 1734⁶⁷, y que un año después fue dorada y policromada⁶⁸. La autoría de este pequeño simulacro no anda muy lejos del estilo de Pedro de Ávila, sin embargo, la calidad es muy inferior a la producción general del maestro, por lo que cabría asignársela a su taller o a un desconocido escultor de su círculo.

Volviendo al *San Pedro en cátedra* que asignamos a Ávila, sabemos por el libro de fábrica que en el referido año 1726 se abonan 1.015 reales “a los maestros escultores y estofadores vecinos de Valladolid por la hechura de San Pedro titular de esta iglesia que está colocado dicha imagen en el altar mayor en que entra la venera que tiene dicha imagen”⁶⁹. Un año después, en 1727, se adquirió un nuevo retablo mayor en el que “colocar en él al señor San Pedro titular de ella”⁷⁰. En 1767 la imagen tendría algún desperfecto pues se procedió a componerla, y en 1775 el maestro cerrajero vallisoletano Rafael Pereira fabricó “unas llaves para San Pedro con el dorado”⁷¹.

66 GARCÍA CHICO, Esteban, *Documentos...*, pp. 362-363.

67 “Pásansele en cuenta doscientos reales de vellón que tuvo de costa el hacer un San Pedro de bulto con andas en blanco”. AGDV, Zaratán, San Pedro Apóstol, Caja 2, Cuentas 1732-1778, f. 16.

68 MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, *Catálogo Monumental de la provincia de Valladolid. Tomo VI. Antiguo partido judicial de Valladolid*, Valladolid, Diputación de Valladolid, 1973, p. 174.

69 MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, *Catálogo Monumental...*, p. 173.

70 MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, *Catálogo Monumental...*, pp. 173-174.

71 AGDV, Zaratán, San Pedro Apóstol, Caja 2, Cuentas 1732-1778, ff. 249 y 340.

Pedro de Ávila concibe al primer papa según el modelo que ya había utilizado su padre en 1692 en la Colegiata de Lerma⁷², y que tiene su origen en el *San Pedro en cátedra* que Gregorio Fernández ejecutó hacia 1630 para el convento franciscano del *Scala Coeli* del Abrojo⁷³. El único cambio reseñable es la posición de la estola, ya que no cae recta, sino que forma una cruz. Por lo demás es idéntica: San Pedro figura sentado en un sillón, reposando los pies sobre una almohada roja con flecos dorados en las esquinas. Aparece revestido de pontifical: alba blanca con imitación de labores de brocado en la parte inferior, amplia capa pluvial roja con el borde recorrido por una cenefa dorada que contiene motivos vegetales, y estola cruzada sobre el abdomen. La cabeza va tocada por la tiara pontificia. Las manos, protegidas por guantes, ejecutan dos acciones contrapuestas: eleva la derecha para impartir la bendición, mientras que la izquierda, con la que sujeta sus dos características llaves, la dispone sobre el reposabrazos. A pesar de que la labra del cuerpo es correcta, adolece de cierta planitud y falta de dinamismo. Lo más sobresaliente es la cabeza, de modelado virtuosista, que a buen seguro es obra personal del escultor. San Pedro es efigiado como un anciano con una poblada barba canosa, realizada a base de caracolillos a la manera de Juan de Ávila y Gregorio Fernández. La morbidez del rostro está bien trabajada, ya que la blandura de la carne y las arrugas propias de la avanzada edad están perfectamente simuladas. Asimismo, ha logrado que el semblante rebose naturalismo y espontaneidad, de suerte que ha conseguido infundirle vida propia y simular que está interactuando con el espectador. Mantiene la boca entreabierta, como si de un momento a otro fuera a comenzar a hablar, pudiéndose ver los dientes y la punta de la lengua, detalles que Ávila repite incesantemente. Tanto los rasgos faciales como el tipo de oreja coinciden con el estilo del escultor, motivo por lo que la atribución queda planteada.

4. 14. *Santa Catalina de Alejandría (Década de 1730). La Suite Subastas. Barcelona*

Santa Catalina de Alejandría (Fig. 16) fue una de las mártires más célebres del santoral. En esta exquisita escultura, que destaca por su elevada calidad tanto desde la perspectiva de la labra de la escultura como desde el de su policromía, Ávila ha concebido a la mártir erguida y con la pierna izquierda levemente adelantada conformando el típico *contrapposto* del que gusta dotar a sus personajes. Eleva la mano derecha, en la que portaría una desaparecida

72 CERVERA VERA, Luis, *La iglesia colegial de San Pedro de Lerma*, Burgos, Caja de Ahorros Municipal de Burgos, 1981, p. 205.

73 URREA, Jesús, "Gregorio Fernández en el Convento de Scala Coeli del Abrojo", *Boletín del Museo Nacional de Escultura*, 3 (1998-1999), pp. 23-32.



Fig. 16. *Santa Catalina de Alejandría*. Pedro de Ávila (atrib.). Década de 1730. La Suite Subastas. Barcelona. © La Suite Subastas

espada con la que fue martirizada mientras que el brazo izquierdo lo dispone oblicuamente, en cuya mano sujetaría el otro instrumento de su martirio: la rueda con cuchillas. Son visibles aún en esa zona dos clavos en los cuales iría inserta la rueda. Dadas las relaciones que mantiene esta escultura con otras de la santa talladas por Ávila es probable que a sus pies se encontrara la cabeza cortada del emperador Maximiano, su perseguidor y asesino, si bien también se señala que su verdugo fue el emperador Majencio.

Viste una túnica verde que le cubre el cuerpo salvo las puntas de los pies y por encima tiene echado un manto rojo sobre el hombro y anudado a la altura de la cintura. Ambas prendas están policromadas con fastuosas decoraciones a punta de pincel consistentes en variados motivos florales en tonos multicolores y dorados. En el caso de la túnica sobresale a la altura del pecho un medallón en el que se encuentra efigiado el martirio de la santa, la

degollación, a cargo de un esbirro que alza su espada mientras la agarra por los cabellos. Por su parte, en el borde del manto observamos una deliciosa orla dorada y con motivos vegetales muy jugosos. Ambas prendas están facetadas por una multitud de pliegues berninescos o acuchillados –del cual Ávila fue su introductor en Castilla a comienzos de la década de 1710– que provocan en sus superficies unos sutiles juegos de clarooscuro. En el caso del manto, éste está concebido en base a grandes concavidades situadas en diversos planos.

La asignación de esta pieza a Pedro de Ávila está fuera de toda duda dada la presencia de sus clásicos estilemas (rasgos faciales –ojos almendrados y con un leve abultamiento en su zona inferior, nariz amplia de tabique ancho y aplastado, boca de labios finos en la que aparecen tallados los dientes y la punta de la lengua–, clásica disposición de las manos y sus dedos, adelantamiento de una de las piernas, pies formando un ángulo recto dividido por un trozo de túnica, etc.). La cabeza, tocada por una melena muy compacta y simétrica que le tapa las orejas, sigue los parámetros generales a los que nos tiene acostumbrados Ávila durante su última década productiva, la de 1730, en la que los rasgos faciales, e incluso el propio canon de la escultura, se estilizan notoriamente. Tanto por la disposición del cuerpo como por su policromía emparenta con el *San Joaquín* y la *Santa Ana* conservados en el Santuario Nacional de la Gran Promesa de Valladolid⁷⁴, mientras que la cabeza es la típica que dispone a sus imágenes marianas y también a las de las santas, como por ejemplo a sus diversos ejemplares de *Santa María Magdalena*.

BIBLIOGRAFÍA

- BALADRÓN ALONSO, Javier y BRASAS EGIDO, José Carlos: “Una Dolorosa castellana, obra del escultor vallisoletano Pedro de Ávila, en la iglesia de San Marcos de Sevilla”, *Laboratorio de Arte*, 29 (2017), pp. 447-454; disponible: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6228448>.
- BALADRÓN ALONSO, Javier, “A propósito de una Magdalena del escultor vallisoletano Pedro de Ávila en Sevilla”, *Laboratorio de Arte*, 31 (2019), pp. 357-372; disponible: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7228018>.
- BALADRÓN ALONSO, Javier, “Acerca del escultor Pedro de Ávila (1678-1755): el hallazgo de su partida de defunción y nuevas obras atribuibles”, *BSAA Arte*, 86 (2020), pp. 281-306; disponible: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7701464>.
- BALADRÓN ALONSO, Javier, “Aportaciones para el estudio de los retablos barrocos de la catedral de Valladolid”, en ILLESCAS, Laura; MONTERROSO, Juan Manuel; PAYO, René Jesús y QUILES, Fernando (eds.), *Universo Barroco Ibe-*

⁷⁴ BALADRÓN ALONSO, Javier, *Los Ávila...*, pp. 1094-1097.

- roamericano. *Catedrales. Mundo iberoamericano. Siglos XVII-XVIII. Vol. 2*, Andavira, 2022, pp. 69-98; disponible: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8470398>.
- BALADRÓN ALONSO, Javier, "Mater Dolorosa. La Virgen de los Dolores y la Piedad en la obra del escultor vallisoletano Pedro de Ávila (1678-1755)", *Revista Atticus*, 35 (2017), pp. 55-64; disponible: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7750903>.
- BALADRÓN ALONSO, Javier, "Nuestros Maestros escultores. Pedro de Ávila (1678-1755)", *La Pasión de Valladolid*, 1 (2022), pp. 60-67.
- BALADRÓN ALONSO, Javier, "Una escultura de Santa Rosa de Viterbo atribuible a Pedro de Ávila en el Museo Diocesano de Palencia", *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, 90 (2019), pp. 143-155; disponible: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7248065>.
- BALADRÓN ALONSO, Javier, *Los Ávila: Una familia de escultores barrocos vallisoletanos* [Tesis Doctoral], Valladolid, Universidad de Valladolid, 2016; disponible: <https://uvadoc.uva.es/handle/10324/16207>.
- CANESI, Manuel, *Historia de Valladolid (1750)* [3 tomos], Valladolid, Grupo Pinciano, 1996.
- CASILLAS GARCÍA, José Antonio, *El monasterio de San Blas de la villa de Lerma: una historia inmóvil*, Salamanca, Editorial San Esteban, 2008.
- CERVERA VERA, Luis, *La iglesia colegial de San Pedro de Lerma*, Burgos, Caja de Ahorros Municipal de Burgos, 1981.
- COLÓN DE LARREÁTEGUI, José, *Informe sobre los gremios de Valladolid*, Valladolid, 1781; disponible: <https://uvadoc.uva.es/handle/10324/199>.
- DURRUTY ROMAY, Inés, "El Cristo del Olvido. Escultura de Pedro de Ávila", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 7 (1940-1941), pp. 205-209; disponible: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2717955>.
- FERNÁNDEZ DEL HOYO, María Antonia, *Patrimonio perdido: Conventos desaparecidos de Valladolid*, Valladolid, Ayuntamiento de Valladolid, 1998.
- FLORANES, Rafael, *Inscripciones de Valladolid*, Biblioteca Nacional, Manuscrito 11.246; disponible: <http://bdh.bne.es/bnesearch/detalle/bdh0000191594>.
- GARCÍA CHICO, Esteban, *Documentos para el estudio del arte en Castilla. 2, Escultores*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1941.
- GONZÁLEZ GARCÍA-VALLADOLID, Casimiro, *Valladolid, sus recuerdos y sus grandezas: religión, historia, ciencias, literatura, industria, comercio y política. Tomo I*, Valladolid, Imprenta de Juan Rodríguez Hernando, 1900; disponible: <https://bibliotecadigital.jcyl.es/es/consulta/registro.do?id=951>.
- JIMÉNEZ ARRIBAS, Javier, *Cuéllar*, Valladolid, Ámbito Ediciones, 1998.
- MARCOS VILLÁN, Miguel Ángel y FRAILE GÓMEZ, Ana María, *Catálogo Monumental de la provincia de Valladolid. Tomo XVIII. Antiguo partido judicial de Medina del Campo*, Valladolid, Diputación de Valladolid, 2003.
- MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José (dir.), *Inventario artístico de Valladolid y su provincia*, Valladolid, Ministerio de Educación, 1970.
- MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José y PLAZA SANTIAGO, Francisco Javier de la, *Catálogo Monumental de la provincia de Valladolid. Tomo XV. Monumentos religiosos de*

- la ciudad de Valladolid (2ª parte)*, Valladolid, Institución Cultural Simancas, 2001.
- MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José y URREA, Jesús, *Catálogo Monumental de la provincia de Valladolid. Tomo XIV. Monumentos religiosos de la ciudad de Valladolid (1ª parte)*, Valladolid, Institución Cultural Simancas, 1985.
- MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, *Catálogo Monumental de la provincia de Valladolid. Tomo VI. Antiguo partido judicial de Valladolid*, Valladolid, Diputación de Valladolid, 1973.
- MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, *El escultor Gregorio Fernández*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1980.
- PARRADO DEL OLMO, Jesús María, *Catálogo Monumental de la provincia de Valladolid. Tomo IX. Antiguo partido judicial de Mota del Marqués*, Valladolid, Diputación de Valladolid, 1976.
- PÉREZ, Ventura, *Diario de Valladolid (1885)*, Valladolid, Grupo Pinciano, 1983; disponible: <https://bibliotecadigital.jcyl.es/es/consulta/registro.cmd?id=11366>.
- RÉAU, Louis, *Iconografía de los santos. P-Z*, Barcelona, Ed. del Serbal, 1998.
- URREA, Jesús, "El desaparecido trascoro de la catedral de Valladolid", *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción*, 35 (2000), pp. 63-70; disponible: https://www.realacademiaconcepcion.net/index_files/boletin/bbaa35.pdf.
- URREA, Jesús, "Gregorio Fernández en el Convento de Scala Coeli del Abrojo", *Boletín del Museo Nacional de Escultura*, 3 (1998-1999), pp. 23-32.
- URREA, Jesús, "San Fernando en Castilla y León", *BSAA*, 52 (1986), pp. 484-487; disponible: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2690448>.

Del retablo mayor de Zúñiga (Navarra) y de la obra de sus autores: Juan y Francisco de Ayala, Juan Ruiz de Heredia y Pedro de Gabiria

Of the main altarpiece of Zúñiga (Navarre) and the work of its authors: Juan and Francisco de Ayala, Juan Ruiz de Heredia and Pedro de Gabiria

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: 5/09/2024. Aceptado: 31/10/2024

Referencia: *Santander. Estudios de Patrimonio*, 7 (2024), pp. 83-148.

DOI: <https://doi.org/10.22429/Euc2024.sep.0703>

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

Este trabajo se enmarca en el Proyecto de Generación de Conocimiento PID2022-

141043NB-I00, *Intercambios artísticos entre el Norte y el Sur: escultores septentrionales en el valle del Ebro durante la Edad Moderna*, Universidad de Zaragoza.



Resumen: Se repasa el complejo proceso de contratación que afectó al retablo mayor de Zúñiga. Se aporta nueva documentación que permite proponer que en este retablo se pudo utilizar una traza de Arnao Spierinck o de Bruselas. Se revisa y aquilata el estilo y la evolución de los escultores de la familia Ayala y de Pedro de Gabiria. Pero, sobre todo, se indaga en las obras de Juan Ruiz de Heredia, autor del retablo de Mues –junto con Martín Gumet– y al que también se adjudica la imagen de Nuestra Señora de Beatasis en Zúñiga, y la imaginería de los retablos de Agoncillo (La Rioja), El Busto, Armañanzas y Piedramillera en Navarra. También trabajó la piedra y se le adjudican las imágenes de la portada de Santa María de Los Arcos, sobre todo la figura de María con el Niño.

Palabras clave: Escultura del Renacimiento; Juan de Ayala; Francisco de Ayala; Diego de Ayala; Pedro de Gabiria; Juan Ruiz de Heredia; Martín Gumet; Juan Imberto o Hubert; País Vasco; La Rioja; Navarra.

Abstract: The complex contracting process that affected Zúñiga's main altarpiece is reviewed. New documentation is provided, allowing us to propose that this altarpiece may have used a design by Arnao Spierinck or Brussels. The style and evolution of the sculptors of the Ayala family and Pedro de Gabiria is reviewed and appraised. But, above all, we delve into the works of Juan Ruiz de Heredia, author of the altarpiece of Mues –together with Martín Gumet– and to whom the image of Our Lady of Beatasis in Zúñiga is also attributed, as well as the imagery of the altarpieces of Agoncillo (La Rioja), El Busto, Armañanzas and Piedramillera in Navarre. He also worked in stone and is credited with the images of the façade of Santa María de Los Arcos, especially the figure of Mary with the Child.

Keywords: Renaissance Sculpture; Juan de Ayala; Francisco de Ayala; Diego de Ayala; Pedro de Gabiria; Juan Ruiz de Heredia; Martín Gumet; Juan Imberto o Hubert; Basque Country; La Rioja; Navarre.

Los parroquianos de Zúñiga comenzaron en el siglo XVI la renovación del templo medieval, a semejanza de lo que hicieron otros muchos lugares del reino de Navarra y del resto del territorio peninsular que disfrutó de una economía expansiva durante el mencionado siglo. El primitivo edificio románico o tardorrománico, que posiblemente fuera de una única nave, comenzó a agrandarse ligeramente en anchura y sobre todo en altura pocos años después de que Navarra se incorporara definitivamente a la monarquía de Aragón y de Castilla (1512-1521).

En este punto, para comprender mejor el proceso constructivo del retablo mayor que estudiamos, conviene señalar brevemente la peculiar administración de la villa. Zúñiga, en la frontera del reino de Navarra, había formado parte con anterioridad de Álava, en la que se integra desde el punto de vista geográfico. En lo espiritual, desde la Alta Edad Media y hasta 1955, los parroquianos del lugar fueron administrados por los obispos y vicarios del obispado de Calahorra-La Calzada. Esta vinculación episcopal recuerda la inclusión de Zúñiga en una muy antigua circunscripción territorial que se remonta al fin del mundo romano, antes de que los avatares de la Reconquista desplazaran los lugares y los espacios hacia un reino u otro. Los Zúñiga o Stúñiga, señores de la villa, participaron decisivamente en la vida política de Castilla desde que en 1369 accediera a la corona la familia Trastámara y, con el tiempo, acabaron perdiendo el señorío de la villa navarra. Diego López de Stúñiga, señor de Zúñiga y de Béjar –hombre de confianza del rey Juan I de Castilla–, estuvo en el sitio de Lisboa y en la derrota castellana de Aljubarrota (1385). Más adelante fue uno de los regentes del reino durante la minoridad de Enrique III y desempeñó el cargo de Justicia mayor de Castilla. En 1406 fue nombrado, junto con Juan Fernández de Velasco, tutor del futuro rey Juan II que entonces contaba con un año de edad. Los Zúñiga obtuvieron, a lo largo de los siglos XIV y XV, importantes riquezas y títulos castellanos por La Rioja, Salamanca –ducado de Béjar con acceso a la grandeza del reino–, Burgos, Palencia, Segovia, Sevilla... Diego López de Zúñiga, miembro de otra rama de la familia, fue obispo de Calahorra-La Calzada desde 1408 a 1443.

La reedificación de la iglesia de este lugar comenzó por la cabecera que es poligonal, de tres lados, y que está cubierta con una bóveda estrellada con terceletes y combados en torno a la clave polar. Tras edificarse recibió una decoración que simula una sillería isódoma, aunque a la altura de los capiteles de las nuevas columnas se dispuso, en rojo y negro, un friso pintado en el que se alternan cabezas de ángeles y fruteros dispuestos a *candelieri*. El mismo motivo recorre también el intradós del paño central. Los plementos de la bóveda debieron pincelarse al mismo tiempo con cabezas de ángeles y vegetación, pero únicamente se observa en el tramo que linda con la cabecera porque el resto de la plementería ha sido repintada en azul claro con estrellas



Fig. 1. Decoración isódoma de la cabecera de la iglesia. 1543. Zúñiga (Navarra)

plateadas. Esta decoración se hizo el año 1543, fecha escrita en uno de los sillares simulados que se ha descubierto en la reciente restauración del retablo mayor (Fig. 1 y 2).

Probablemente debajo del friso pintado hubo de disponerse, provisionalmente, el adorno antiguo del altar mayor. Sin embargo, en 1555, cuando la iglesia y el concejo ya habían pagado las obras de la cabecera, contrataron la construcción de un nuevo retablo mayor. Conforme a las *Constituciones sinodales* del obispado de Calahorra-La Calzada la obra del retablo de Zúñiga se publicó para que los interesados acudieran el día de remate de la obra, que se había de adjudicar conforme al sistema de la candela encendida: se prendía una vela al comenzar las ofertas de los concursantes y se remataba en quien había ofrecido la mayor rebaja justo en el momento anterior a que se consumiera y apagara la vela. Las condiciones y la fecha del remate de las obras se solían publicar mediante edictos episcopales dispuestos en la puerta de la iglesia afectada y en las sedes de la diócesis, es decir, en las catedrales de Calahorra y Santo Domingo de la Calzada. Por otros concursos se sabe que igualmente se publicaban en la residencia episcopal de Logroño, donde con frecuencia residían los obispos y sus vicarios, y en la iglesia mayor de Vitoria.

1. EL CONTRATO DEL RETABLO

El remate del retablo de la iglesia de Zúñiga se celebró en Logroño pocos días antes del 5 de junio de 1555. Se remató en los hermanos Juan y Francisco de Ayala, vecinos de Vitoria, que ofrecieron hacerlo con un descuento de 135 ducados sobre el precio que probablemente se señaló al comienzo del concurso: 735 ducados. Los imagineros vitorianos se comprometieron a levantar el retablo por 600 ducados obligándose a que en la tasación final alcanzara la cifra de 735 ducados¹ o, de otro modo, a perder la diferencia. Acudieron al remate de la obra varios artífices, aunque la documentación únicamente revela a Juan Ruiz de Heredia, entallador e imaginero de Los Arcos (lugar de Navarra que desde 1463 formaba parte de Castilla), y Pedro de Gabiria, entallador de Estella, aparte de los adjudicatarios. Tampoco se señala si la traza y las condiciones de partida las dieron estos imagineros u otro artífice. Más adelante volvemos sobre este punto.

En el sínodo convocado por el obispo Alonso de Castilla y celebrado en Logroño en el mes de julio de 1524 se acordó una nueva constitución que obligaba a las iglesias del obispado a contratar con licencia episcopal las obras superiores a 8000 maravedís², cantidad tan baja que el acuerdo afectó a todas las obras nuevas de las iglesias, salvo pequeñas reparaciones. Se señaló en esta constitución que se deseaba evitar pleitos y costas inconvenientes que podían sufrir las iglesias al contratar obras de cantería, en la realización de retablos y en la adquisición de piezas de platería. Se alegó que los curas y mayordomos de las iglesias carecían de experiencia y podían contratar obras acordadas en precios excesivos o a tasación de maestros que solían inclinarse por sus colegas porque esperaban “ser favorecidos” por ellos. Por ésto, el sínodo ordenó que ninguna obra superior a 8000 maravedís se contratara sin permiso del obispo o de sus provisosores junto con “los mayordomos, curas y clérigos y diputados o otros que tienen por costumbre de proveer en las fabricas de las yglesias”. “Vistas las obras y trazas dellas por personas que sepan y de buena conciencia, con su informacion se den al que mejor y mas barato las hiziere”. De otro modo los contratos no tendrían validez alguna “so pena de suspension y excomunion” y quienes contrataran sin atender esta constitución deberían pagar “de su casa” la obra, sin poder utilizar los bienes de la fábrica de la iglesia correspondiente. Los provisosores del obispado impusieron este nuevo sistema de contratación y obligaron a cumplirlo incluso a los

1 Archivo Diocesano de Zaragoza [en adelante, ADZ], Apelaciones, C. 552-16.

2 GARCÍA Y GARCÍA, Antonio (dir.), *Synodicon Hispanum. VIII. Calahorra-La Calzada y Pamplona*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2007, pp. 198-199. Se precisa la fecha y lugar de este sínodo en, BARRÓN GARCÍA, Aurelio Á., “Primeras obras en La Rioja del arquitecto Juan de Rasines, 1469-1542”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 110 (2012), p. 19, nota 21.

cabildos de las catedrales de la diócesis. Así, en 1532 los provisosos interpusieron pleito contra el cabildo catedralicio de Santo Domingo de la Calzada que había contratado directamente con Juan de Rasines la reedificación de la capilla mayor de la catedral. La causa llegó en apelación hasta los provisosos de la archidiócesis de Zaragoza, a la que estaban adscritos, que ratificaron la sentencia episcopal³. Veremos que también los parroquianos y el concejo de Zúñiga acabó recurriendo, sin éxito, a la instancia superior de Zaragoza, pues siempre confirmó, en este asunto, lo sentenciado por los provisosos del obispado de Calahorra-La Calzada.

Esta nueva constitución sinodal pudo evitar endeudamientos excesivos a las iglesias, pero repercutió en la calidad final de lo ejecutado porque no estaban previstas medidas para rechazar posturas temerarias y, en principio, todos quienes se calificaban como maestros canteros, imagineros o plateros eran considerados expertos por igual, independientemente de su habilidad. La iglesia se apercibió pronto de este peligroso riesgo y fueron frecuentes los contratos que, como en el del retablo de Zúñiga, intentaron esquivarlo: los Ayala se comprometieron, con sus bienes y los de sus fiadores, a que acabado el retablo alcanzara el valor establecido en la salida del remate, pero se conformaban con una cantidad menor haciendo donación a la fábrica de la demasía que podía alcanzar la obra en la tasación.

2. NUEVO CONTRATO DEL RETABLO Y PLEITO SOBRE SU EJECUCIÓN

Los hermanos Ayala, que hemos visto cómo se quedaron con el contrato del retablo en Logroño ante las autoridades locales y del obispado, no pudieron comenzar a ejecutarlo de momento. Poco después de celebrarse el remate del retablo en Logroño, dos de los concursantes acudieron a Zúñiga y convencieron a las autoridades locales para realizar un nuevo contrato algo más económico⁴. Prudentemente los clérigos de la iglesia no participaron, pero intervinieron y suscribieron el nuevo contrato los primicieros o mayordomos de la iglesia y el alcalde con los jurados, regidores y demás miembros

3 MOYA VALGAÑÓN, José Gabriel, *Documentos para la Historia del Arte del Archivo Catedral de Santo Domingo de la Calzada (1443-1563)*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1986, pp. 48-66; BARRÓN GARCÍA, Aurelio Á., "Primeras obras en La Rioja...", pp. 19-22.

4 Archivo General de Navarra [en adelante AGN], Procesos judiciales, F146/197058. La villa de Zúñiga contra Pedro de Gabiria, entallador vecino de Estella, y Juan Ruiz de Heredia, imaginero vecino de Los Arcos, y sus fiadores, sobre rescisión de la escritura de construcción del retablo mayor de la iglesia parroquial. El contrato y un resumen del proceso lo han publicado URSÚA IRIGOYEN, Isidoro, "Pedro de Gabina [Gabiria] y Martín de Morgota: maestros de la talla (1515-1616)", *Príncipe de Viana*, 160-161 (1980), pp. 466-468 y 494-495. También, CASADO SAAVEDRA, Elisa, "El retablo de Santa María de Zúñiga llevado a pleito", *Arkijas*, 37 (junio 2018), pp. 11-18.



Fig. 2. *Retablo mayor*. Juan y Francisco de Ayala. 1558-1563. Zúñiga

del concejo del lugar. Se habían presentado en la villa Juan Ruiz de Heredia, entallador e imaginero vecino de Los Arcos, y Pedro de Gabiria, entallador e imaginero vecino de Estella. Es probable que ambos artistas fueran conocidos en la localidad, pues Ruiz de Heredia había contratado con anterioridad el retablo de Mues (Navarra) y seguramente el retablo de Piedramillera (Navarra), ambos en compañía del ensamblador Martín Gumet.

Ruiz de Heredia y Gabiria habían participado sin éxito en el remate de Logroño pero tomaron otra vía para hacerse con el retablo. Desde antiguo, los lugares del reino de Navarra –como en Aragón o en el territorio castellano del obispado calagurritano antes de 1532– bastaba el acuerdo de los representantes de la iglesia y del concejo para poder acometer obras en las iglesias. Y justamente esto es lo que recordó el procurador del concejo en el pleito que se desató. El 15 de enero de 1557 señalaron que, después de la contratación hecha en Logroño, Ruiz de Heredia y Gabiria fueron a Zúñiga y “anduvieron diciendo a los vecinos y concejo”, en detrimento de la fama de los artistas vitorianos, que no aceptarían el remate “porque no sería buena la obra” que podían hacer Juan y Francisco de Ayala, que ellos la harían más provechosa para la iglesia. Además, señalaron que los vecinos se habían perjudicado al permitir el remate del retablo “en la mano del provisor del obispado de Calahorra” ya que no era competente y que, por el contrario, el concejo podía encargarse del retablo a quien deseara.

En realidad, en todas las diócesis españolas se estaba procurando controlar el proceso de contratación de nuevas obras dado que se habían conocido numerosos fraudes. También el obispado de Pamplona había aprobado una nueva constitución en el sínodo celebrado en Pamplona, entre septiembre y octubre de 1544, que había sido convocado por el obispo Pedro Pacheco. En el prólogo de la nueva constitución se señaló que las iglesias del obispado se habían visto muy defraudadas en los gastos de la primicia con la construcción de edificios y otras obras, y por ello se obligaba a que, adelante, las parroquias contaran con licencia del obispo o del vicario general para gastar los bienes de la iglesia, a la vez que se confiaba en los visitadores la observancia de lo ordenado⁵.

Esta constitución no era tan precisa como la aprobada por el obispo Alonso de Castilla en Logroño y tampoco se aplicó con el mismo rigor. El obispado de Pamplona permitía que las iglesias con una primicia de hasta 15 ducados pudieran gastar la mitad sin licencia episcopal y en los lugares con primicias de valor superior podían disponer libremente de la cuarta parte de la renta anual. En Pamplona la situación se acomodó a lo que sucedía en los obispados de Calahorra-La Calzada y Burgos con la llegada del obispo Pedro de Lafuente (5 de mayo de 1578 a 13 de agosto de 1587), quien antes de ser nombrado obispo de Pamplona había sido canónigo de la catedral de Burgos y responsable del sínodo que aprobó las nuevas constituciones de este arzobispado. Consecuentemente, introdujo en Navarra detalladas constituciones que son muy semejantes a las que bajo el epígrafe de *ecclesiis aedificandis* había adoptado el arzobispado burgalés. En el sínodo celebrado en Pamplona en octubre de 1586 se estableció que ninguna obra que excediera

5 GARCÍA Y GARCÍA, Antonio (dir.), *Synodicon Hispanum. VIII...*, p. 780.

de 30 ducados –11 250 maravedís– podría realizarse sin licencia episcopal⁶. El nuevo sistema de contratación –con licencia previa– se impuso rápidamente, pero no faltó alguna resistencia. Así, el cabildo parroquial, el alcalde, jurados y concejo de Mendavia recurrieron en 1601 el mandato del visitador que prohibía iniciar obra alguna en la iglesia sin permiso del vicario general del obispado y, para ello, alegaron que desde tiempo inmemorial habían poseído el derecho de iniciativa para hacer obras y la facultad de realizarlas por acuerdo del cabildo y concejo, sin permiso superior alguno⁷.

En cualquier caso, en Zúñiga el concejo y los primicieros se dejaron arrastrar por los consejos de Ruiz de Heredia y Gabiria y suscribieron un nuevo contrato el 5 de junio de 1555. Seguramente –y así lo creemos nosotros por lo que veremos– no se tomó como punto de partida la misma traza aprobada en Logroño para el primer contrato, sino que se ofreció un modelo y condicionado propio: posiblemente el que estos artistas habían llevado a Logroño sin ser elegido, pues la documentación precisa que ambos artífices fueron de los que en Logroño ofrecieron postura con escrituras propias. En el nuevo contrato, la única referencia que se hizo a la arquitectura del retablo señaló que llevaría “su vuelta que cubra los pilares y con todo su adornamiento”, expresión difícil de precisar pero que puede señalar que se engalanaría la vuelta o extremo lateral de los pilares. La arquitectura señalada nos recuerda la disposición del primer cuerpo del retablo de Piedramillera –a base de pilares toscanos bien sencillos– y la disposición de la sillería de Los Arcos, ambas obras del ensamblador Martín Gumet, con quien trabajó Ruiz de Heredia. Se propuso una disposición arquitectónica llana, prácticamente de casillero, con escaso peso de la arquitectura, en contraste con la elaborada y artificiosa estructura en esviaje que se levantó finalmente.

Las condiciones suscritas por los artistas detallan los cuerpos del retablo así como la iconografía y el tipo de madera a utilizar: nogal o tilo que son

6 *Constituciones synodales del Obispado de Pamplona*, Pamplona, por Thomas Porrallis, 1591, Libro III, pp. 122-124. Además, prohibió que se pudieran rematar en personas que no fueran oficiales del oficio de la obra a realizar y que los artífices que las tomaren las pudieran traspasar a otros. Las constituciones del sínodo de Lafuente, octubre de 1586, fueron confirmadas en el sínodo de 1590 por su sucesor –Bernardo de Rojas y Sandoval– y son las que se publicaron en 1591.

7 Archivo Diocesano de Pamplona [en adelante, ADP], Secc. Procesos, Treviño C\225 nº 4; SALES TIRAPU, José Luis y URSÚA IRIGOYEN, Isidoro, *Catálogo del Archivo Diocesano de Pamplona. Sección Procesos. Tomo III – 1598 -1611*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1989, p. 331. Hubo muchos casos semejantes al de Mendavia, pero, en el más sonoro y conocido proceso, el obispado de Pamplona reconoció y consintió –tras un largo pleito sostenido entre 1604 y 1606– la pretensión del concejo y cabildo de Valtierra que argumentó haber ostentado, desde tiempo inmemorial –con renovación en 1551 por el obispo Alvaro de Moscoso y ratificación papal el 11 de marzo de 1552–, el patronato sobre los trabajos y los encargos de obra nueva en la iglesia parroquial.

maderas muy propicias para esculpir figuras con detalle⁸. El retablo había de ser de la advocación de Santa María, titular de la iglesia. Había de tener tres bancos o cuerpos levantados sobre un pedestal –“con un pie debaxo” se dice en el contrato– que había de adornarse con cuatro historias de la Pasión en relieve. En el primer banco se había de disponer el relicario o tabernáculo adornado con un Ecce Homo en la puerta del sagrario y las figuras de San Pedro y San Pablo a los lados. Más allá, en las entrecalles, las figuras de San Juan y San Lucas evangelistas para finalizar las calles extremas con las historias de la Quinta angustia y la Resurrección. En el centro del segundo banco, la Visitación flanqueada en las entrecalles por los evangelistas San Mateo y San Marcos; y, a los lados, historias de la Salutación angélica y la Natividad. En medio del tercer banco, la Asunción acompañada por las figuras de Santa Marina y Santa Quiteria a un lado y Santa Lucía y Santa Águeda al otro. En el ático o remate, un calvario con Cristo crucificado, San Juan y María.

		Calvario con San Juan y María		
Sta. Quiteria	Sta. Marina	Asunción	Sta. Lucía	Sta. Águeda
Salutación	S. Mateo evan.	Visitación	S. Marcos evan.	Natividad
Quinta angustia	S. Juan evan.	Relicario	S. Lucas evan.	Resurrección
Hª de la Pasión	Hª de la Pasión	S. Pedro/ Ecce Homo/ S. Pablo	Hª de la Pasión	Hª de la Pasión

Tabla 1. *Disposición de la iconografía en el contrato de Juan Ruiz de Heredia y Pedro de Gabiria*

Los artífices ofrecieron construir el retablo por 600 ducados pero donando a la iglesia 50, una rebaja cercana al diez por ciento. Acabada la obra, en un plazo de cinco años, sería tasada por dos peritos entalladores e imagineros nombrados por las partes. Si entonces se tasaba en un superior valor renunciaban a cobrar la demasía y, si se valoraba por debajo del precio contratado, admitían que se les descontara la diferencia hasta los 600 ducados contratados. En esto los contratantes locales no percibieron la diferencia con el contrato de los Ayala que se quedaron el retablo por 600 ducados pero se obligaron a que en tasación la obra alcanzara el valor de 735 ducados. El retablo se pagaría poco a poco con la renta de la primicia y, como medida cautelar, se determinó que se debía realizar en Zúñiga después de otorgar

8 Al contratarse el retablo mayor de la iglesia de San Juan de Estella, en 1563, se hizo el reparto de las maderas del siguiente modo: nogal para las figuras de bulto redondo y los relieves, roble para los encasamientos y tilo para las columnas y el relicario; URANGA GALDIANO, José E., *Retablos navarros del Renacimiento*, Pamplona, Diputación Foral de Navarra, 1947, p. 46, nota 1.

garantías con fiadores “llanos y abonados” que fueran vecinos y residentes en la villa o en el reino de Navarra.

Inmediatamente y en defensa de su interés y de su honra, los hermanos Ayala interpusieron pleito ante el provisor de Calahorra por no desdecirse Ruiz de Heredia y Gabiria “de la mala voz” que sobre su capacidad habían propagado⁹. En muy breve plazo, en el mes de julio o primeros días de agosto, Andrés Ortiz de Orruño, provisor y vicario general del obispado de Calahorra-La Calzada por el obispo Juan Bernal Díaz de Luco, ratificó el contrato a favor de los escultores vitorianos y ordenó a los mayordomos y parroquianos de la iglesia que no pusieran impedimento a los hermanos Ayala, que les dejasen hacer el retablo conforme a la traza, posturas y condiciones del remate, y que les pagaran con la primicia, y con las rentas y dineros que tuviera la iglesia. Bajo pena de excomunión se notificó el mandamiento al alcalde, mayordomos y jurados del concejo¹⁰.

El 14 de agosto de este año de 1555, en Logroño, Francisco de Altuna, vecino de Zúñiga, en nombre de los primicieros, del alcalde y del concejo apeló la decisión del provisor elevando la causa al arzobispado de Zaragoza, de cuya archidiócesis eran subsidiarias las diócesis de Calahorra-La Calzada y Pamplona. Argumentaba que no procedía el mandamiento del provisor de Calahorra porque sus representados tenían contratado el retablo con Juan Ruiz de Heredia y Pedro de Gabiria, imagineros que lo hacían en justo precio a conveniencia de la iglesia; lo que sugiere que habían comenzado el retablo aunque creemos que no lo habían iniciado. Además, señaló que los Ayala no habían de hacer el retablo contra la voluntad de la localidad y que antes dejarían de hacerlo que consentir y pagar a los vitorianos. El provisor aceptó la apelación, siendo testigo del auto “maese Arnao de Bruselas”¹¹. Podemos suponer que el provisor había llamado a Arnao, Arnaut Spierinck¹² o de Bruselas, para informarse del asunto. Creemos que esta pequeña noticia de testificación contiene un extraordinario valor. Finalmente, el retablo de Zúñiga se hizo conforme a una traza distinta a la que se deduce del condicionado

9 AGN, Procesos judiciales, F146/197058.

10 ADZ, Apelaciones, C. 552-16. Las *Constituciones sinodales* del obispado prevenían que se empleara la excomunión con medida. Previamente se debían enviar cartas conminatorias, como en el caso que nos ocupa, que habían de leer los clérigos del lugar a los afectados. De no enmendar la causa de la censura o si se pretendía eludir lo demandado acudiendo a otra justicia que no fuera la eclesiástica, en causas en las que tenía competencia, se incurría en excomunión.

11 ADZ, Apelaciones, C. 552-16.

12 Identificamos el apellido de Arnao, natural de Bruselas, a través del estudio de su testamento; BARRÓN GARCÍA, Aurelio Á., “Orígenes, formación y testamento del escultor renacentista Arnaut Spierinck, o Arnao de Bruselas”, *Santander. Estudios de Patrimonio*, 2 (2019), pp. 65-120.



Fig. 3. Retablo mayor, detalle de las entrecalles en vista frontal (izq.) y lateral con las columnas y entablamentos al bias (der.). Juan y Francisco de Ayala. 1558-1563. Zúñiga

ofrecido por Ruiz de Heredia y Gabiria, pues sus ejecutores siguieron una traza mucho más elaborada.

La compleja traza que presenta el retablo de Zúñiga, con la arquitectura de las calles extremas en esviaje, se relaciona con la obra de Arnao en el retablo mayor de Alberite (La Rioja) y conforma un sistema perspectivo que no vuelve a aparecer en los retablos de los Ayala, salvo excepción (Fig. 3). La cabecera de la iglesia de Zúñiga tiene mucha profundidad y únicamente se compone de tres paños, con lo que ofrece escasa anchura en el paramento frontal. Los dos lados laterales giran hacia la nave casi perpendicularmente, por lo que o se dispone un retablo pequeño en el plano horizontal de la cabecera o, si se extiende por los laterales, se corre el riesgo de que las calles del retablo allí dispuestas no puedan ser contempladas por el público asistente. Ciertamente, de acomodarse la arquitectura adaptada a los paños, sin ningún tratamiento óptico, los relieves de las calles laterales quedarían parcialmente ocultos a la vista de los fieles, como se puede ver que sucede en el retablo mayor de Gastiáin (Navarra) donde no se trabajaron las columnas y entablamentos en esviaje.

La disposición aplanada y oblicua, al bias, de las columnas en Zúñiga, como en Alberite o en el retablo de Santa Clara de Briviesca, ayuda al desa-

rollo de un fuerte y expresivo efecto perspectivo¹³ tan singular que llamó la atención de Biurrún¹⁴, pues es excepcional en el territorio navarro. Confirma que la traza utilizada se realizó expresamente para la iglesia de Zúñiga y que es fruto de la mano de un singular artista. Para nosotros se debe al buen hacer de Arnao Spierinck que testificó en el auto de apelación, suponemos que llamado por el provisor para que le ayudara a determinar si el contrato con los Ayala era ventajoso para la iglesia o si, por el contrario, era más provechoso el plan ofrecido por Ruiz de Heredia y Gabiria, como había argumentado el concejo. Spierinck se encontraba entonces en el cenit de su fama y pocos en Logroño podían aconsejar al provisor con mayor clarividencia, sobre todo si, como es posible, se había escogido una traza suya antes de proceder al remate del retablo de Zúñiga. Tres días después de la presentación de las alegaciones de Altuna, expuestas en nombre del concejo de Zúñiga, respondió el provisor, suponemos que tras escuchar el parecer técnico de Arnao. Se ratificó en su decisión negando que los apelantes hubieran recibido agravio alguno, “pues la obra del retablo se avia dado y rematado en mucha utilidad e provecho de la dicha yglesia en los dichos Juan e Francisco de Ayala con çiento e treynta y cinco ducados que azian de limosna e graçia para la dicha yglesia e fabrica”, ya que se obligaron a que, a tasación de maestros, el retablo valiera 735 ducados aunque se conformaban con recibir únicamente 600.

13 El retablo mayor de San Vicente de la Sonsierra (La Rioja) dispone las calles y entrecalles con movimientos que avanzan, se repliegan o se abren oblicuamente. Ocupa una cabecera pentagonal, más favorable que las de tres planos a la visión en perspectiva de las calles sin que la arquitectura estorbe a los relieves. En este retablo, cuya dirección se relaciona con los Beaugrant, no se emplean arquitecturas ni entablamentos enviados, pero las calles extremas, como en Zúñiga las polseras, se pliegan hacia atrás para una mejor presentación de las imágenes allí dispuestas. Encontramos en San Vicente de la Sonsierra una dinámica y original disposición de calles y entrecalles en la adaptación a la forma cóncava de la cabecera. Las calles se acomodan con tal naturalidad a la curvatura de los paños del ábside que casi parece dispuesto horizontalmente el retablo. Lo mismo sucede en el retablo de Ábalos (La Rioja), también responsabilidad de los Beaugrant. Esta tipología de retablo, con entrecalles que cobijan esculturas exentas bajo templetes de columnas, se presentó en cabeceras horizontales o tendentes a la línea horizontal: así sucede en el retablo de Tauste (Zaragoza) y en el retablo mayor de la catedral de Teruel. Al adaptarse esta tipología a la cabecera de la catedral de Santo Domingo de la Calzada, el vuelo de las columnas de las entrecalles afecta a la contemplación de los altorrelieves de las calles, sobre todo en la ubicación actual, pues se ha forzado el quiebro de calles y entrecalles dándoles una inclinación más aguda. El retablo mayor de Alberite, que comenzó maestro Anse –Hans de Bolduque– y que pronto tomó y modificó Arnao Spierinck, es el primero en utilizar columnas y entablamentos enviados para lograr un efecto perspectivo favorable a la contemplación de todas las calles del retablo desde la nave de la iglesia.

14 BIURRÚN SÓTIL, Tomás, *La escultura religiosa y Bellas Artes en Navarra durante la época del Renacimiento*, Pamplona, Gráficas Bescansa, 1935, pp. 185-188. Biurrún destaca “la pericia del entallador que ha dispuesto el marco con cierto alaveo siguiendo los paramentos de la cabecera poligonal a fin de conseguir un efecto de perspectiva que lo ha producido en el conjunto y en todos los pormenores”, p. 188.

Los contratos de obras, sin las salvaguardias que introdujeron las *Constituciones sinodales*, solían conllevar riesgos cercanos al fraude para las parroquias. Algunos artistas ofrecían costes muy ajustados e incluso muy bajos porque sabían por experiencia que las condiciones del contrato no se cumplían. Los parroquianos comprometían entregas de dinero y plazos muy cortos para semejantes obras y los artistas alegaban, en reclamaciones posteriores, incumplimiento de los plazos de pago y la inflación de los precios para anular las cláusulas limitativas del valor acordado, con lo que procedían a reclamar mayores cantidades. Otras veces las obras se contrataban a tasación sin que, de este modo, ni la iglesia ni el concejo supieran el costo final del retablo. Desde el punto de vista artístico era el sistema más favorable porque permitía a los artistas demostrar su virtuosismo, pero la iglesia y el concejo se podían ver envueltos en una deuda inasumible.

Veamos brevemente un caso cercano. El concejo y parroquia de Mues, con licencia episcopal, contrató, el 12 de enero de 1550, la realización del retablo mayor de la iglesia de Santa Eugenia con Juan Ruiz de Heredia, imaginero de Los Arcos. La obra de madera, que había de ser de nogal y tejo, la entregaría en seis años y en otros dos años más debía acabarlo de pintura y doradura. Para pagarlo le habían de entregar todo lo que rentara la primicia exceptuando 30 ducados anuales para las necesidades imprescindibles de la iglesia¹⁵. Las cláusulas del contrato son breves, directas y de fácil interpretación, pero frente a los 600 ducados presupuestados para el retablo de Zúñiga la iglesia y concejo de Mues tuvieron que afrontar un pago considerablemente mayor, pues no fijaron el precio en el contrato sino que lo dieron a tasación. La madera del retablo —es decir, el ensamblaje, talla e imaginería— se tasó el 11 de octubre de 1565, pasados quince años de la fecha del convenio, en 1058 ducados¹⁶ que fueron los que la parroquia abonó a Juan Ruiz de Heredia, a sus herederos y a Martín Gumet que, a la muerte de Heredia, se comprometió a realizar y acabar el retablo. Por un retablo semejante o menor al de Zúñiga se acabó pagando una cantidad muy superior, a la que hay que añadir la importante suma que abonaron los de Mues por el dorado y la pintura del retablo. Entre 1582 y 1584 pagaron a Juan de Miñano la policromía del relicario¹⁷. Tasó la pintura Andrés Beltrán de Otazu en 166 ducados. De

15 AGN, Procesos judiciales, Lorente-Sentenciados, F146/263372.

16 ADP, Mues, Libro de fábrica desde 1555, visita referida a los años 1569 y 1570.

17 Juan de Miñano se había formado en el taller de Diego de Araoz mientras este realizaba la policromía de los retablos de Torralba del Río y Mendavia. En el retablo de esta última localidad pintó, durante un año y cuatro meses, como oficial de Araoz entre 1559 y 1561. Juan era hermano de Andrés de Miñano, pintor de Vitoria que también trabajó para Araoz en Torralba del Río; AGN, Procesos judiciales, F146/211207; ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro, *Policromía del Renacimiento en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1990, pp. 255, 312-316, 323 y 347.

1593 a 1609 Miguel de Salazar pintó y doró el retablo, labor que fue estimada por Juan de Landa, pintor de Pamplona, en 2528 ducados. Los últimos pagos, en 1609, se hicieron a Lucas de Salazar, hijo de Miguel¹⁸. Lamentablemente no se conserva el ensamblaje de este costoso retablo –3770 ducados en total– y se han perdido casi todas las imágenes para poder establecer una comparación ajustada.

En el asunto del retablo de Zúñiga, el provisor añadió, en la respuesta que ofreció al alegato de Altuna, que los apelantes

“por yntereses particulares –[desconocemos si el alcalde, llamado Martín de Heredia, guardaba algún parentesco con el imaginero Juan Ruiz de Heredia]– sin ser para ello partes, no mirando al bien de la dicha yglesia, querian y procuraban dar la dicha obra a personas estrangeras a dicho obispado por lo qual la dicha su apelacion hera fabola maliçiosa et maliçiosamente ynterpuesta e como tal se la denegaba e denego”¹⁹.

De todos modos, como procedía en derecho, la apelación se cursó a Zaragoza que llamó a las partes el 24 de agosto de 1555. El procurador del alcalde y concejo de Zúñiga trasladaron la notificación del arzobispado a Andrés Ortiz de Orruño y a Juan de Ayala que lo recibió en Vitoria, el 30 de agosto, en presencia de Juan de Eguileta y Beltrán de Amberes, con certeza el pintor documentado en Vitoria desde 1531 a 1564²⁰. Veremos cómo la primera obra de Juan de Ayala II fue la escultura de un retablo que le había cedido Beltrán y la noticia que presentamos de 1555 puede apuntar a una colaboración continuada o, al menos, a una cercana vecindad.

Mientras llegaba la sentencia del arzobispado zaragozano, los excomulgados pidieron absolución al provisor del obispado. Había fallecido Ortiz de Orruño, pero los nuevos provisosores –Gaspar Escudero, arcediano y canónigo de la catedral de Calahorra, y Álvaro de Cabredo, maestreescuela y canónigo de la catedral de La Calzada– negaron la absolución el 21 de octubre de 1556 y, a petición de los hermanos Ayala, volvieron a comunicar el mandamiento de excomunión “en agrabaçion e reagrabacion de los dichos mandamientos

18 Las noticias de los pagos a los entalladores, al imaginero y a los pintores, en ADP, Mues, Libro de fábrica desde 1555.

19 ADZ, Apelaciones, C. 552-16.

20 PORTILLA VITORIA, Micaela J., *Catálogo monumental Diócesis de Vitoria. Tomo III. Ciudad de Vitoria*, Vitoria, Obra Cultural de la Caja de Ahorros Municipal de Vitoria, 1968, p. 51. ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis, “Contribución del País Vasco a las artes pictóricas del Renacimiento: la pinceladura norteña”, *Ondare*, 17 (1998), p. 92; SÁENZ PASCUAL, Raquel, *La pintura renacentista en la diócesis de Vitoria*, Vitoria, Diputación Foral de Álava, 2004, p. 90; ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis y VÉLEZ CHAURRI, José Javier, “Las artes del Renacimiento”, en TABAR ANITUA, Fernando (coord.), *Catálogo monumental Diócesis de Vitoria, Tomo X. Los valles occidentales entre el Zadorra, el Ayuda y el Inglares. Arte religioso en La Puebla de Arganzón*, Vitoria, Fundación Caja Vital Kutxa, 2011, pp. 108-109 y 462.

y censuras” considerándolos rebeldes por no haber cumplido con lo ordenado ni haber corregido su actitud. Por ello, amonestaron a todos los implicados y dieron sentencia de perfidia –en este supuesto la comunicación de la excomunión debía leerse repicando las campanas– avisando que estaban todos excomulgados para que los demás parroquianos

“no comuniquen ni conversen con los susodichos ni alguno de ellos en dar ni en tomar ni en comer ni en beber ni les den ni bendan pan ni bino ni carne ni pescado ni ninguna de las otras biandas que menester ayan y le ebiten e aparten de sus tratos y conversaciones como a tales publicos excomulgados so pena de excomunion y no dexedes lo ansi azer fasta tanto que los susodichos vengan a mandamiento de la santa madre yglesia y agan y cunplan lo por nos mandado y bean nuestra carta de absolucion en contrario”²¹.

Martín de Heredia, alcalde de Zúñiga, en nombre propio y en el de los mayordomos y parroquianos del lugar, acudió a Logroño, el 15 de diciembre de 1556, para apelar ante los provisos y vicarios de las censuras que los declaraban excomulgados. Alegó que la causa estaba ante juez superior en Zaragoza y, a su parecer, los provisos debían haberse inhibido hasta que se pronunciaran los jueces del arzobispado. Volvió a argumentar que no eran autoridad para obligar a contratar a los hermanos Ayala “porque lo contrario les esta mandado por el consejo de Navarra”²², pues mientras tanto se pronunciaba la audiencia del arzobispado habían recurrido a los jueces de Pamplona, aunque tampoco encontraron amparo. Los provisos de Lo-

21 ADZ, Apelaciones, C. 552-16. Los nombres de los excomulgados debían publicarse cada domingo o día de fiesta “repicando las campanas porque se sepa en el pueblo quienes son y los eviten”. Además, se confiaba en las autoridades locales –que en nuestro caso son los afectados de excomunión– para evitar que salieran de casa y se comunicaran con los demás vecinos: constituciones 2ª y 15ª del apartado *De sententia excommunicationis* que regían en la diócesis desde el sínodo del obispo Diego de Zúñiga, celebrado en Logroño en 1410; GARCÍA Y GARCÍA, Antonio (dir.), *Synodicon Hispanum. VIII...*, pp. 241 y 256. Recientemente se había reunido en Logroño otro sínodo convocado por el obispo Juan Bernal Diaz de Luco que precisó las penas de los excomulgados: “Por quanto, como la oveja enferma inficiona las otras si no es apartada de su conversacion, asi los excomulgados traen daño a los fieles christianos si de su conversacion no son apartados, y asimismo ellos no conocen su enfermedad, ni procuran la medicina para sanar della”, en consecuencia, sínodo aprobante, ordenaron que en todas las iglesias del obispado “se ponga una tabla en lugar publico, donde todos la puedan ver y leer, en la qual mandamos que se escrivan todos los nombres de los parrochianos que en la tal parrochia estuvieren denunciados por excomulgados y la causa de la tal excomunion... y mandamos al que fuere semanero, so pena de excomunion, que todos los domingos y fiestas de guardar a la misa mayor los denuncie por la dicha tabla por excomulgados a voz alta e inteligible, porque el pueblo los conozca por tales y se aparte y evite de su conversacion, y ellos con mayor diligencia busquen el remedio de su absolucion”; GARCÍA Y GARCÍA, Antonio (dir.), *Synodicon Hispanum. VIII...*, pp. 355-356.

22 ADZ, Apelaciones, C. 552-16.

groño acogieron el recurso pero no detuvieron la ejecución de su mandato y ordenaron “proceder contra el dicho Martín de Heredia y sus consortes”.

Ante la gravedad de los autos, el 20 de diciembre de 1556, el vicario parroquial y los vecinos de Zúñiga acordaron volverse contra Juan Ruiz de Heredia y Pedro de Gabiria y requerirles a ellos y a sus fiadores para que cumplieran con lo ofrecido, en este caso para que salieran al proceso y cubrieran las costas y perjuicios sobrevenidos o tomaran medidas para evitarlos. El día 23 de diciembre se leyó el requerimiento a Ruiz de Heredia en Los Arcos y el día 28 a Gabiria en Estella, solicitándoles que remediaran la situación y se hicieran cargo del proceso junto con sus fiadores²³.

Como la situación no se corrigió, el alcalde y concejo acudieron a la Corte Mayor de Navarra, sita en Pamplona, el 15 de enero de 1557. Recordaron el contrato de Logroño a favor de los Ayala y el nuevo contrato en Zúñiga tras ofrecer Ruiz de Heredia y Gabiria nuevas y mejores condiciones, según su alegato. El procurador del concejo comunicó a la Corte Mayor que ciertamente los Ayala no habían renunciado y que habían puesto pleito contra los parroquianos y concejo que provocó censuras admonitorias contra estos. A pesar de ello, Ruiz de Heredia y Gabiria habían solicitado poder al concejo para seguir la causa pero “por negligencia de estos o porque no se ha podido mas hacer se procede contra los parroquianos y vecinos y esta entredicha la iglesia y los curas y beneficiados los evitan de los divinos oficios” y “es cosa muy malsonante y escandalosa que por interes de terceros tengan escomulgados a los dichos parrochianos”. Por todo ello, suplicaron a la justicia de la Corte Mayor que ordenara desistir del contrato del retablo a Juan Ruiz de Heredia y Pedro de Gabiria, o que hicieran renunciar a los hermanos Ayala del remate conseguido en Logroño para que los provisos de Calahorra y La Calzada revocaran el entredicho y las censuras de excomunión ordenadas contra el alcalde y el concejo.

El procurador del municipio sostuvo que Pedro de Gabiria se comprometió a pagar los gastos que pudiera originar el pleito con los Ayala, si estos no desistían de su empeño de labrar el retablo, y dijo que había presentado como fiadores propios a varios vecinos de Zúñiga y a Pedro de Latorre, vecino de Estella, obligados a sacar a los contratantes en paz y a salvo aunque los Ayala no cejaran en su intento de hacer el retablo. Es probable que para entonces Juan Ruiz de Heredia hubiera fallecido²⁴ o estuviera enfermo y por

23 AGN, Procesos judiciales, F146/197058.

24 En las cuentas de la parroquia de Mues revisadas en la visita de 1559 se repasaron los gastos referidos a los años 1557, 1558 y 1559. Se anotó el pago de 30 ducados a San Esteban “curador de los hijos de Juan Ruiz de Heredia” que, por tanto, había fallecido en el intervalo temporal citado dejando hijos mayores de 14 años y menores de 25 por lo que requerían de un curador. San Esteban debía ser tío o pariente de los jóvenes huérfanos porque la mujer del

ello Gabiria ofreció fianzas sin mención de su compañero. El fiador Latorre se puede identificar con el pintor del mismo nombre que había cedido a Gabiria, en mayo de 1552, la escultura del retablo de San Bartolomé en San Pedro de Lizarra (Estella)²⁵. Tendría la esperanza de hacerse con la policromía del retablo de Zúñiga. Aparte, de acuerdo con el ofrecimiento de Gabiria, los parroquianos pedían que repercutieran las costas con sus intereses y menoscabos sobre los entalladores contratados y sus fiadores²⁶.

Mientras tanto, en la sede zaragozana, las partes enfrentadas –los parroquianos de Zúñiga y los hermanos Ayala– presentaron pruebas en su defensa. La audiencia arzobispal finalmente sentenció, el 7 de abril de 1558, confirmando los mandatos de los provisosores del obispado de Calahorra-La Calzada y validando el contrato con Juan y Francisco de Ayala²⁷.

3. LA ICONOGRAFÍA DEL RETABLO DE ZÚÑIGA

Hemos señalado que la disposición arquitectónica contratada por Gabiria era distinta de la que finalmente se realizó, mucho más compleja y que tan decisivamente contribuye a la belleza del conjunto al acompañar y realzar el efecto perspectivo del retablo (Fig. 4). Ambos contratos también diferían en la iconografía, a juzgar por la que vemos en el retablo.

El conjunto se levanta sobre un pequeño banco –o sotobanco– con ménsulas laterales que sujetan el guardapolvo. En los netos que flanquean el espacio del relicario se han tallado bustos femeninos sobre un fondo de cueros recortados. Los paneles más próximos presentan ángeles con sus cuerpos metamorfoseados a los lados de sendos medallones con el busto de un hombre y una mujer, todo dispuesto en rigurosa simetría. Esta decoración y su disposición vincula al retablo de Zúñiga con los retablos que en el valle me-

imagero se llamaba Francisca Santisteban. En la visita de 1559 se anotaron también pagos a Martín Gumet, que aparece asociado a Ruiz de Heredia desde los primeros abonos documentados por el retablo; ADP, Mues, Libro de fábrica desde 1555, visita de 1559. La muerte del escultor pudo producirse entre el 15 de enero de 1557, fecha en la que el concejo de Zúñiga acudió a la Corte Mayor de Navarra, y el 19 de febrero de 1557 cuando el alcalde de Zúñiga, Martín de Heredia, en su nombre propio y en el del entallador Pedro de Gabiria –obsérvese que ya no menciona al imagero de Los Arcos– pidió al vicario parroquial que le diera un traslado de las cartas admonitorias y censuras del provisor del obispado de Calahorra-La Calzada para añadirlo a la alegación que pretendían presentar en la audiencia de Zaragoza; ADZ, Apelaciones, C. 552-16. En cualquier caso consta como fallecido en 1559 que podría ser el año de su defunción.

25 URSÚA IRIGOYEN, Isidoro, “Pedro de Gabina [Gabiria]...”, pp.468 y 493.

26 AGN, Procesos judiciales, F146/197058.

27 ADZ, Apelaciones, C. 552-16.



Fig. 4. *Retablo mayor*. Juan y Francisco de Ayala. 1558-1563. Zúñiga

dio del Ebro se levantaron a continuación de la erección del retablo de Santo Domingo de la Calzada.

En los paneles laterales se representa, en bajorrelieve, a María Magdalena y a San Jerónimo penitente, en consonancia con los tiempos de la Contrarreforma tridentina (Fig. 5). En otros retablos de su tiempo se enfrentaba a San Jerónimo con San Francisco en oración. Así se ve en el banco de los



Fig. 5. En el banco: María Magdalena y San Jerónimo penitentes; en el primer cuerpo San Gregorio, San Lucas, San Marcos y San Agustín. Zúñiga

retablos de Agoncillo (La Rioja) y en el de Santa Clara de Briviesca (Burgos). En Zúñiga la elección de la Magdalena pudo deberse a una particular devoción pues, en la misma disposición, también se pintó a la santa en el muro de la sacristía de la ermita de Nuestra Señora de Arquijas²⁸. La Magdalena está tumbada, leyendo con gesto doliente al pie de un altar con un crucificado. Esta disposición la utilizaron tempranamente Hans Holbein el Joven, en un par de dibujos conservados en el Museo de Basilea –el que es más parecido fue llevado al grabado en 1638 por Wenzel Hollar–, y Antonio Allegri da Correggio que la pintó leyendo en la boca de la cueva donde se retiró penitente. La composición alcanzó una gran difusión después del concilio de Trento y se representó en obras de cera, de cerámica de Talavera y en ricas joyas de oro esmaltado, así en una joya del Rijksmuseum de Ámsterdam. En la colegial de Saint Denis de Amboise (Francia) se conserva una imagen en piedra coloreada con la misma composición. Procede de una desaparecida iglesia dedicada a María Magdalena y se puede datar a mediados del siglo XVI. Marcellus Coffermans, pintor de Amberes, la representó en un óleo sobre

28 ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis, "Contribución del País Vasco...", p. 99.

tabla del Museo del Prado que lleva su firma y la fecha de 1568. La popularidad de esta composición se debe a que Magdalena penitente fue considerada la antítesis de Eva y de Pandora, mujeres que llevaron a los hombres al pecado y a su destrucción²⁹.

Esta iconografía de la Magdalena se difundió por Flandes y el Brabante, sobre todo en Amberes. Lo confirman los cuadros con este tema que se conservan en las colecciones belgas y las diversas versiones grabadas en el último tercio del siglo XVI y durante el primero del siglo XVII: grabados de Hieronymus, Antonius y Johan Wierix³⁰, Adriaen Collaert (1580) y Rafael Sadeler (1583) a partir de dibujos de Maarten de Vos, o los de Lucas Vorsterman siguiendo una popular composición de Gerard Seghers.

Aunque es posterior al relieve de Zúñiga, la composición que nos ocupa guarda un relativo parecido con otro grabado hecho a partir de un dibujo de Maarten de Vos que fue publicado por Eduard van Hoeswinckel³¹. Debajo lleva la inscripción *MEMORARE NOVISSIMA TVA ET IN AETERNVM[M] NO[M] PECCABIS* (Ecclesiasticus 7, 40; *recuerda tus postrimerías y nunca pecarás*) que conviene a la significación de la Magdalena penitente. En la sacristía de la colegial de Santa María la Redonda de Logroño se guarda un cuadro con esta misma composición de Juan Fernández de Navarrete el Mudo. Esta pintura ingresó en La Redonda en 1810³² pero es muy probable que circulara por Logroño desde el siglo XVI.

Encima del sotobanco descrito se levanta un banco de pilastras y encasamientos. Las pilastras llevan hornacinas donde se ha dispuesto a los evangelistas. En los espacios intermedios van relieves con dos escenas del prólogo

29 Jean Cousin el Viejo pintó, después de 1549, *Eva prima Pandora*, cuadro en el que evocó a Eva, a Pandora, a María Magdalena y aún a Cleopatra. En una cueva una mujer desnuda, inspirada en la *Venus de Urbino* de Tiziano, sujeta una calavera y una caja con forma de jarro mientras una serpiente rodea su brazo; véase: <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010063633>.

30 MAUQUOY HENDRICKX, Marie, *Les estampes des Wierix, conservées au Cabinet des estampes de la Bibliothèque royale Albert I^{er}*, Bruxelles, Bibliothèque royale Alber I^{er}, 1979, T. II, pp. 163-165. Esta publicación reproduce diecisiete estampas de la Magdalena grabadas por los Wierix que se conservan en la mencionada colección.

31 Hollstein's *Dutch & Flemish etchings, engravings and woodcuts 1450-1700. Volume XLIV Maarten de Vos. Text*, Rotterdam, The Netherlands, 1996, p. 223, n^o 1125 y Volume XLVI Maarten de Vos. Plates, Part II, Rotterdam, The Netherlands, 1995, p.102, n^o 1125. El grabado se ha datado en 1579 y se relaciona con Raphael Sadeler: [https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=/record/objectnumbersearch=\[H%2fII%2f7%2f28\]&showtype=record](https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=/record/objectnumbersearch=[H%2fII%2f7%2f28]&showtype=record).

32 Fue donado, junto con otros siete cuadros, por Juan Bautista de Gamarra, arcediano de San Pedro; SAINZ RIPA, Eliseo y RAMÍREZ MARTÍNEZ, José Manuel, "Un cuadro de Juan Fernández de Navarrete "el Mudo" en La Redonda: María Magdalena penitente", *Berceo*, 93 (1977), pp. 251-258. Este tema circuló por el obispado. Otra versión en grisalla de la Magdalena penitente leyendo en un paisaje se encuentra en el palacio de Zaldueño (Álava).



Fig. 6.
Oración en
el huerto
de los olivos
y
Prendimiento.
Zúñiga

de la Pasión: la Oración en el Huerto de los olivos y el Prendimiento (Fig. 6), que siguen modelos de grabados nórdicos de Martin Schongauer y de Dürero en la *Pequeña Pasión*. Cierran este cuerpo, San Gregorio y San Agustín en los paneles del guardapolvo. Conviene destacar que la disposición comentada –a base de un sotobanco ligero y un alto banco que alcanza la altura total del sagrario– apareció en el territorio del obispado de Calahorra-La Calzada en el retablo mayor de la catedral de Santo Domingo de la Calzada. Este desarrollado pedestal deriva de los altos cuerpos inferiores o asientos de los retablos de Tauste y Teruel sobre los que se levantan los retablos propiamente dichos. Se encuentra también en el retablo de Santa María de Palacio de Logroño que construyó Arnao Spierinck a partir de un diseño de Juan de Goyaz. Sobre las pilastras de este retablo vuelan ménsulas que sujetan las basas del primer cuerpo del retablo. También encontramos ménsulas al bies sobre las pilastras del retablo de Zúñiga: un elemento más que relaciona la traza con Arnao.

Un sagrario arquitectónico de dos cuerpos ocupa todo el espacio central del banco (Fig. 7). Como es habitual, los apóstoles Pedro y Pablo, flanqueados por columnas exentas, se disponen a los lados de la puerta del relicario, que tiene forma de medio punto y cobija un *Ecce Homo*³³. Encima, dos án-

33 El sagrario necesitó de una temprana intervención reparadora en 1578 cuando se gastaron 1200 maravedís en aderezarlo; ADP, Zúñiga, Libro de fábrica desde 1577, f. 5r.



Fig. 7, izq. *Sagrario*. Zúñiga

Fig. 7, der. *Sagrario*. Obrador de los Ayala. H. 1565. Obécuri (Burgos)

geles sostiene una corona imperial. En la iglesia de Obécuri, en el condado de Treviño (Burgos), se localiza un sagrario muy semejante que pudo ser realizado poco después del de Zúñiga. Las molduras de la puerta con la imagen de Ecce Homo son iguales y la corona imperial del tramo superior también es sostenida por ángeles, aunque vestidos. El relicario de Obécuri se puede adjudicar a Juan de Ayala y su obrador y el retablo de esta localidad burgalesa, que es anterior al sagrario, tal vez sea obra de la primera etapa de la producción de los hermanos Ayala.

El tabernáculo de Zúñiga fue policromado por Diego de Arteaga en 1636-1638. Fue tasado en 1638 y retasado por Mateo Ruiz en 1639³⁴. El dorado y la pintura del retablo corrió a cargo de Andrés de Gauna que lo policromó de 1664 a 1674³⁵. El segundo cuerpo del sagrario fue sustituido por una imagen de Nuestra Señora de la Concepción en 1712. La talló Bartolomé Calvo y la pintura estuvo a cargo de Francisco de Gauna³⁶. Posiblemente esta

34 ADP, Zúñiga, Libro de fábrica desde 1577. La tasación del dorado –valorado en 3374 reales– fue protestada por el visitador del año 1638 por lo que fue retasado en 1639 por Mateo Ruiz. El dorador fue Diego de Arteaga aunque se ha publicado el nombre de Andrés. GARCÍA GAINZA, María Concepción, *Catálogo Monumental de Navarra. II** Merindad de Estella, Genevilla-Zúñiga*, Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 1983, p. 771.

35 ADP, Zúñiga, Libro de fábrica desde 1577 y Segundo libro de fábrica desde 1666. El primer pago a Andrés de Gauna consta en 1664. La policromía del retablo mayor se taso el 29 de noviembre de 1674. Mateo de Chacereta y Francisco de Arteta, pintores de Estella, lo valoraron en 25 652 reales, siete tarjas y dos maravedís. Hasta entonces habían abonado al artista 13 120 reales y le continuaron pagando hasta 1688. En 1689 cobró Francisco de Gauna, pintor de Viana, hijo y heredero de Andrés.

36 Agradezco las noticias que me ha proporcionado Elisa Casado Saavedra. También, ADP, Zúñiga, Libro de fábrica desde 1666. A Bartolomé Calvo le pagaron 77 reales por la figura y Francisco de Gauna recibió 100 reales por el dorado y estofado. En el pago al policromador se

imagen de la Inmaculada sea la que ahora se muestra en el ático del retablo de la Virgen del Rosario, sito en el lado del evangelio, pues acabó sustituida por el manifestador que hoy permanece, aunque en la documentación local se denominó urna para el santísimo sacramento³⁷.

Este tabernáculo, de estilo rococó, lleva una puerta semicircular rotatoria que permite mostrar u ocultar, a modo de sencilla tramoya, un interior cuyas paredes se cubren con pequeños espejos. Seguramente se hizo para disponer allí una custodia para exposición del Santísimo Sacramento de la Eucaristía en un lugar prominente y privilegiado del retablo, como se había determinado en el ritual romano después del Concilio de Trento³⁸. Las puertas del manifestador se abrían en ocasiones solemnes como durante la adoración eucarística del Jueves Santo, la festividad del Corpus Christi y, también, para la adoración eucarística de las 40 horas ininterrumpidas que confirmó –pues tiene precedentes anteriores en Milán y Roma– y organizó Clemente VIII en 1592 para la ciudad de Roma pero que el papa Urbano VIII extendió a toda la Iglesia en 1644. Esta última celebración eucarística se desarrollaba en los días previos al carnaval y comenzó a celebrarse en algunos templos de Milán y Roma durante el segundo tercio del siglo XVI. Se fundamentaba en un escrito de San Agustín, quien precisó que entre la muerte de Cristo y su resurrección pasaron cuarenta horas³⁹.

Los dos cuerpos del retablo se organizan con figuras de bulto en la calle central y altorrelieves en las calles laterales. Están separadas por pilastras sobre las que avanzan ligeras columnas exentas con el tercio inferior tallado. La calle central y las calles laterales están dedicadas a María. A los lados van entrecalles de templete arquitectónicos que cobijan figuras exentas de santas, como conviene a un retablo mariano. El guardapolvo final mantiene

especificó que era para ir “sobre el sagrario”. Este Bartolomé Calvo ha de ser descendiente del escultor Bartolomé Calvo y del ensamblador Juan Calvo, vecinos de Mendaza, que tomaron a su cargo en 1620 la restauración del soporte del retablo mayor de Piedramillera, como veremos.

37 ADP, Zúñiga, Libro de fabrica desde 1666. En julio de 1776 se apuntó el gasto de dos reales y cinco maravedís por sacar licencia episcopal para hacer una urna y poner en ella un relicario, la qual servirá también para exponer al santísimos sacramento. La madera y hechura de la urna costó 400 reales y su dorado 359.

38 Sobre la liturgia eucarística tridentina y el arte, RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso, “El retablo en el marco de la liturgia, del culto y de la ideología religiosa”, en *Retablos de la Comunidad de Madrid*, Madrid, Comunidad de Madrid, 2002, pp. 13-27.

39 “Desde la noche de la muerte de Cristo hasta el amanecer de su resurrección, hay cuarenta horas, contada la de nona”, AGUSTINUS, Aurelius [SAN AGUSTÍN], *De summa Trinitate*, Lugdunum, Joannis Koburger civis Nurembergensis, 1520, Libro IV, Cap. VI (De triduo quo impleto dominus resurrexit), f. 27r; “Ab hora ergo mortis usque ad diluculum resurrectionis, hore sunt quadraginta, ut etiam ipsa hora nona connumeretur”; traducción española: <https://www.augustinus.it/spagnolo/trinita/index2.htm>.

la división de los cuerpos del retablo y se adorna con escenas en bajorrelieve bajo doseletes con charnela hacia abajo. Ahí se dispone a San Ambrosio y a San Antonio de Padua porque San Jerónimo ya se encuentra efigiado en el sotobanco.

Originalmente la calle central debía mostrar una imagen sedente de María con el Niño que, procedente de la ermita de Nuestra Señora de Beatasis, se conserva ahora en la parroquia. Lo demuestran las cabezas de ángeles en semicírculo que pintó Andrés de Gauna en el marco donde se ubicaba, pues se ajustan a la figura de Nuestra Señora y son iguales a las que se disponen sobre la cabeza de San Antonio en el guardapolvo. El bulto de María con el niño estaba acompañado de ángeles exentos. Dos de estos se ubican todavía en su lugar y otros dos se muestran hoy en el remate del retablo del Rosario. En la segunda mitad del siglo XVIII se colocó una imagen de María Peregrina acompañada de otros dos ángeles de nueva factura. La nueva figura lleva esclavina con veneras superpuestas y está tocada con un sombrero tricornio típico de la época. Dos imágenes del fondo de esta caja probablemente representen a San Joaquín y Santa Ana, pero él está acompañado de un burro de modo que su iconografía se ha debido contagiar de la de San José.

En las calles laterales de este primer cuerpo encontramos la Adoración de los reyes (Fig. 8) y la de los pastores, así como las figuras de Santa Úrsula y Santa Quiteria en las entrecalles. El friso del primer cuerpo ofrece parejas de ángeles en torno a un motivo central, adorno muy abundante en los retablos del grupo calceatense.

La Asunción ocupa la caja central del segundo cuerpo que es de orden corintio. María se levanta sobre una media luna mientras los ángeles superiores la coronan reina. Altorrelieves de la Anunciación y de la Visitación ocupan las calles, y el espacio de las entrecalles se llena con las imágenes de Santa Marina y Santa Águeda. Como es habitual en España, la iconografía de Santa Marina de Galicia se confunde o identifica con la de Santa Margarita de Antioquía (Fig. 8). Así, se ha compuesto siguiendo grabados antiguos de Santa Margarita, como uno de Israhel van Meckenem del último tercio del siglo XV –se guarda un ejemplar en el Museo Británico– que también había utilizado, hacia 1500, el llamado maestro de Palanquinos en el retablo de Santa Marina en Mayorga de Campos (Valladolid), hoy en el Museo de Bellas Artes de Asturias. Igualmente en artistas nórdicos se inspira la composición de la Anunciación: en Israhel van Meckenem, el maestro del Gabinete de Ámsterdam o en la *Pequeña Pasión* de Durero, pero sobre todo se sigue la escena tallada en el retablo de Santo Domingo de la Calzada. Las composiciones de este retablo, y de otros del grupo calceatense-riojano, son el punto de partida de las escenas talladas en Zúñiga. En el guardapolvo vemos a San



Fig. 8, izq. *Adoración de los Reyes*. Zúñiga

Fig. 8, cen. *Santa Marina*. Zúñiga

Fig. 8, der. *Santa Margarita de Alejandría*. Israhel van Meckenem. H. 1465-1500.

© The Trustees of the British Museum



Fig. 9, izq. *Quinta angustia*. Damián Forment. 1537-1538. Catedral de Santo Domingo de la Calzada (La Rioja).

Fig. 9, cen. *Quinta angustia*. Arnao Spierinck. 1551-1555. Alberite (La Rioja)

Fig. 9, der. *Quinta angustia*. Zúñiga

Juan Bautista –nacido de Isabel, prima de María, al mismo tiempo que el niño Jesús– y al rey David –origen del linaje de María.

En el remate, el calvario se cobija bajo templete con frontón ocupado por Dios Padre bendicente y para el Crucificado volvemos a encontrar el eco de los grabados de van Meckenem. A los lados paneles trapecios acentúan el efecto perspectivo del retablo. Se inspiran en los remates troncopiramidales del mismo grupo de retablos calceatenses que hemos señalado: desde los

pequeños trapecios de San Vicente de la Sonsierra y Ábalos (La Rioja) a los más desarrollados y semejantes que se encuentran en el ático de los retablos de Genevilla (Navarra), Lapoblación (Navarra), Santa María de Palacio de Logroño, Varea (La Rioja), Armañanzas (Navarra) o la cercana Piedramillera (Navarra), pero también en el retablo de Santa María de la Paz que Hans de Bolduque hizo en la capilla de Diego Ponce de León en la colegial de Logroño. En Zúñiga los trapecios están completamente llenos con abundante figuración en las escenas de Cristo camino del Calvario y la Quinta angustia o Llanto por Cristo muerto que siguen las composiciones de Durero en la *Pasión Grande* y de Lucas Cranach el Viejo, o, más cerca, a las mismas escenas en los retablos riojanos, como el de Alberite (Fig. 9).

En los extremos y al aire aparecen las imágenes de la Iglesia o la Nueva Ley y la Sinagoga o la Vieja Ley que, ciega, persiste en el error al enarbolar las tablas de Moisés sin acoger los evangelios. Esta representación enfrentada de la Iglesia y la Sinagoga, aunque con antecedentes anteriores, se remonta al siglo XIII, siendo las imágenes del portal sur o del Juicio de la catedral de Estrasburgo uno de los ejemplos más bellos y conocidos: la Iglesia con una larga cruz y un cáliz y la Sinagoga con los ojos vendados, una lanza rota y las tablas de la vieja ley (Fig. 10).

Iglesia y Sinagoga fueron representaciones relativamente abundantes en la Edad Media, tanto en Occidente como en el mundo bizantino. A los lados del Crucificado, la Iglesia puede cabalgar sobre un león o sobre las figuras del tetramorfos, mientras la Sinagoga lo hace sobre un asno, como todavía aparece en un cuadro de las clarisas de Borja (Zaragoza) de la segunda mitad del siglo XVI o principios del XVII⁴⁰. Esta Alegoría de la Iglesia y de la Sinagoga o del Nuevo y Antiguo Testamento parece seguir el fresco que hacia 1523 pintó Benvenuto Tisi da Garofalo (ahora en la Pinacoteca Nacional de Ferrara). Si lo habitual es que la Sinagoga esté personificada en una mujer, en el cuadro *La fuente de gracia* del taller de Van Eyck –de 1440-1450– la Vieja Ley está representada por Moisés con una lanza o vara rota y un paño cubriendo los ojos. En este caso la figura de la Vieja Ley o Sinagoga es masculina, pero lleva barba que es un atributo asociado sistemáticamente a las figuraciones de Moisés.

En el retablo de la capilla burgalesa de Santa Ana o de la Concepción de Luis de Acuña –obra de Gil de Siloe, h. 1490– y en el retablo mayor de la de la capilla de la Presentación o del Condestable de la catedral de Burgos –de Felipe Bigarny, h. 1525– la Nueva y la Vieja Ley se representan como dos mujeres: una lozana y joven, y otra vieja y ciega. En este último caso se

40 Alegoría de la Iglesia y la Sinagoga; AGUILERA HERNÁNDEZ, Alberto, “Una alegoría del triunfo de la Iglesia sobre la Sinagoga: el lienzo de la Crucifixión del convento de Santa Clara de Borja (Zaragoza), *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 36 (2009), pp. 301-314.



Fig. 10, izq. *Iglesia y Sinagoga*. Zúñiga
 Fig. 10, der. *Iglesia y Sinagoga*. Juan de Beaugrant. H. 1555. San Vicente de la Sonsierra (La Rioja)

colocan a los pies del calvario y evocan de forma más sintética la alegoría del Triunfo de la Iglesia que hemos mencionado. En el retablo de San Vicente de la Sonsierra –relacionado con los Beaugrant– se sigue la representación de la capilla burgalesa del Condestable. La Sinagoga parece llevar vestimenta de un profeta, al estilo de Moisés, pero, como se puede ver, carece de barba y puede interpretarse con seguridad como un personaje femenino (Fig. 10). En Zúñiga sucede otro tanto y, aunque los vestidos son femeninos, parece llevar una media luna sobre la cabeza que junto con el agresivo gesto de la boca le confieren un aire demoníaco. La media luna puede simbolizar la noche y la herejía y no ha de confundirse con los cuernos presentes en las representaciones medievales de Moisés.

Ciega y mostrando las tablas de la Ley se representa a la Sinagoga⁴¹ en una imagen conservada en Genevilla que, con toda seguridad, se situaba en el ático del retablo en el que trabajó Arnao Spierinck junto a Andres de Araoz y otros artífices herederos y/o seguidores del taller calceatense. La alegoría o triunfo de la Iglesia representada en Zúñiga se encuentra también en otras obras del obispado de Calahorra-La Calzada, así en el sotobanco del retablo mayor de La Puebla de Arganzón (condado de Treviño, Burgos) o, más cerca, en el banco de un retablo depositado en la sacristía de Lanciego (Álava) que posiblemente se pueda relacionar con la obra de Andrés de Araoz, escultor activo en el retablo de Genevilla y fallecido el 22 de abril de 1563⁴².

41 Es una imagen de bulto que se levanta sobre un pedestal. Aún conserva en el pie un extremo que permitía encajar la figura en un soporte. Se guarda en el coro de la parroquia de Genevilla y seguramente se situaba en el ático. Originalmente hubo de formar *pendant* con otra figura de la Iglesia ahora perdida.

42 ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis y ORBE SIVATTE, Asunción de, “El retablo de San Esteban. Estilo e iconografía, en ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis; ORBE SIVATTE, Asunción de;

				Dios Padre				
	La Iglesia	Camino del Calvario	columna	Calvario con S. Juan y María	columna	Quinta angustia	La Sinagoga	
	Friso con	ángeles		ángeles		ángeles		
S. Juan Bautista	Sta. Marina	Salutación	columna	Asunción	columna	Visitación	Sta. Águeda	Rey David
	Friso con	Busto de hombre				Busto de mujer		
S. Ambrosio	Sta. Úrsula	Adoración pastores	columna	María con el Niño	columna	Adoración de los ojos	Sta. Quitéria	S. Antonio
S. Gregorio	S. Lucas ev.	Oración en el Huerto	S. Juan ev.	Relicario S. Pedro/ Ecce Homo/ S. Pablo	S. Mateo ev.	Prendimiento	S. Marcos ev	S. Agustín
Ménsula	Magdalena penitente	Panel decorativo	Ca-beza		Ca-beza	Panel decorativo	S. Jerónimo penitente	Ménsula

Tabla 2. Disposición de la iconografía en el retablo de Zúñiga

4. DE LOS AUTORES DEL RETABLO

El pleito ante la Corte Mayor de Navarra no tuvo sentencia final, de modo que es muy probable que las partes se pusieran de acuerdo de algún modo que, a la vista de lo realizado, hubo de ser muy favorable a los Ayala. Hemos comentado que la traza ejecutada no fue la presentada por Juan Ruiz de Heredia y Pedro de Gabiria sino otra mucho más compleja y original que ha de ser la que se escogió para el remate de Logroño. Todos los datos localizados abundan en la presencia de los **Ayala, Juan y Francisco**, en las obras del retablo. De marzo a junio de 1563 está documentado Juan de Ayala como

ROLDÁN MARRODÁN, Francisco Javier y MANZANAL NOGALES, Raúl, *Renacimiento y Humanismo en Navarra. El retablo de Genevilla*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1991, pp. 22 y 24. La noticia de la mención de Andrés de Araoz en el libro de bautismos de Genevilla la había anticipado RUIZ-NAVARRO, Julián, *Arnao de Bruselas: imaginero renacentista y su obra en el valle medio del Ebro*, Logroño, Diputación Provincial, 1981, p. 146, pero el estudio de Pedro Echeverría aportó muchos otros datos sobre Araoz, su fallecimiento, la participación y residencia de Arnao de Bruselas o Spierinck y de su esposa, la intervención de los imagineros Simón Claro, Diego de Mendiguren, Juan de Araoz, Nicolás de Venero, Andrés de Araoz II y la del ensamblador Martín Gumet, que firmó en una de las tablas del ensamblaje.

habitante de Zúñiga al pujar por el retablo mayor de la iglesia de San Juan Bautista de Estella⁴³. Esta noticia fue la primera que sirvió para relacionar el retablo con los Ayala. Además, se terminó de pagar en 1576 a otro miembro del clan de los Ayala, de modo que su protagonismo en la ejecución del retablo es indudable: el 15 de marzo de 1577 el doctor Ibáñez, visitador y canónigo de la catedral de Calahorra visitó las cuentas de la parroquia y se apuntaron 13 264 maravedís que se habían abonado “a Diego de Ayala escultor vecino de Vitoria para fin de pago del retablo que izo para la dicha yglesia”⁴⁴. El apunte es muy escueto y no precisa el parentesco con Juan o Francisco de Ayala, pero afirma que había trabajado en el retablo. Juan de Ayala II tuvo un hijo de este nombre nacido en 1537⁴⁵, aunque desde 1542 está documentado otro Diego de Ayala (nacido en 1512), hermano de Juan de Ayala II y de Francisco de Ayala, que pudiera ser el escultor que trabajó en Zúñiga junto a sus hermanos⁴⁶.

Aparte de lo que pudieran realizar Ruiz de Heredia y Gabiria desde junio de 1555, la obra propiamente del retablo comenzaría en 1558 al finalizar el pleito y las alegaciones presentadas en Zaragoza y Pamplona. Si se

43 BIURRUN SÓTIL, Tomás, *La escultura religiosa...*, pp. 160 y 185; URANGA GALDIANO, José E., *Retablos navarros...*, pp. 20-21 y 48. Este dato lo han recogido cuantos han estudiado el retablo de Zúñiga y aún la obra de Juan de Ayala II. Con anterioridad, el 14 de octubre de 1556, se comunicó en Vitoria a Magdalena de Domaquia, mujer de Juan de Ayala, la sentencia pronunciada por el corregidor de Vizcaya en el pleito que Juan Imberto interpuso contra Juan de Ayala y Juan de Beaugrant por el pago del retablo de Portugaleta. La esposa de Ayala dijo que su esposo se encontraba en el reino de Navarra; Archivo de la Real Chancillería de Valladolid [en adelante ARChV], Sala de Vizcaya, C. 263.1.

44 ADP, Zúñiga, Libro de fábrica de 1577 a 1628, f. 1v; GARCÍA GAINZA, María Concepción, *Catálogo Monumental de Navarra. II**...*, p. 770.

45 PORTILLA VITORIA, Micaela J., *Catálogo monumental Diócesis de Vitoria. Tomo III...*, p. 59; VÉLEZ CHAURRI, José Javier, “VÉLEZ CHAURRI, José Javier, “Juan de Ayala I el Viejo y el retablo renacentista de Tuyo (Álava)”, en *Homenaje al profesor Martín González*, Valladolid, Universidad de Valladolid Secretariado de Publicaciones, 1995, p. 458; ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis y VÉLEZ CHAURRI, José Javier, “Un retablo mixto del primer renacimiento: Martín de Oñate y los Ayala de Domaquia”, *Sancho el Sabio*, 6 (1996), pp. 296-297. Las cuentas de la fábrica de Zúñiga son un buen ejemplo de la ininterrumpida comisión de obras de arte que acometieron las parroquias españolas durante el siglo XVI: en las mismas cuentas en las que se registró la finalización del pago del retablo se apuntó el gasto de 13 355 maravedís por la hechura de un pie de cruz de plata que se confió a Martín de Leiva, platero de Logroño; en la visita del año 1581 se descargaron 52 112 maravedís como fin de pago de un ornamento bordado por Cristóbal de Aldazábal, bordador de Logroño; y en el año 1580 comenzaron las obras de la sacristía y poco después de la torre que fueron confiadas a Mateo de Pontón.

46 Diego de Ayala, hijo de Juan de Ayala I, tasó el retablo de Luyando (Álava) en 1542. Diego de Ayala II, hijo de Juan de Ayala II, nacido en 1537 realizó algunos adornos escultóricos en San Miguel de Vitoria entre 1559 y 1560; PORTILLA VITORIA, Micaela J., *Catálogo monumental Diócesis de Vitoria. Tomo III...*, pp. 59 y 197.

cumplió el plazo de 5 años que marcaba el contrato conocido la obra en madera del retablo estaría terminada sobre 1563, año en el que Juan de Ayala aún habitaba en Zúñiga y pretendió el contrato del retablo de San Juan de Estella para el que llevó traza y condiciones propias, aunque se adjudicó a Pierres Picart, que contaba con la ayuda de fray Juan de Beauves para tallar las imágenes⁴⁷.

El estilo de los hermanos Juan II y Francisco de Ayala no es fácil de establecer pues evolucionaron considerablemente desde las propuestas de su padre hasta la obra final, resultado del contacto con los Beaugrant y otros escultores del grupo calceatense.

Los jóvenes Juan (1511-1587) y Francisco de Ayala (doc. 1539-1591) se formarían con su padre, Juan de Ayala I (1474, doc. 1513-1542), entallador y pintor, practicante de un estilo retardatario. El estilo de Juan de Ayala I o Juan Martínez de Ayala ha sido estudiado por el profesor Vélez Chaurri a través de su obra en el retablo de Tuyo⁴⁸, que se puede datar entre 1535 y 1540. Vélez señala que pudo contar con la colaboración de su hijo Juan de Ayala II, pero lo realizado es de mediana calidad y las figuras carecen de gracia y expresión, y nos parece que ha colaborado uno de los artífices del retablo de La Puebla de Arganzón (condado de Treviño, Burgos).

Juan Martínez de Ayala había realizado, junto con Francisco de Tejada, el retablo mayor de Santa Cruz de Campezo (Álava) entre 1520 y 1526, pero ha desaparecido. A continuación, entre 1526 y 1527, trabajó como dorador y entallador en el retablo de la Magdalena de Marquina-Xemein (Vizcaya)⁴⁹. Sin apoyo documental, unos han relacionado a Juan Martínez de Ayala con el banco y la estatuaría del retablo mayor de la colegiata de Cenarruza (Vizcaya) y otros consideran que la fecha –1543– conviene mejor a su hijo Juan

47 BIURRUN SÓTIL, Tomás, *La escultura religiosa...*, pp. 160 y 185; URANGA GALDIANO, José E., *Retablos navarros...*, pp. 20-21 y 43-49. Juan de Ayala II, vecino de Vitoria y residente en Estúñiga, fue uno de los que, además de ofrecer postura para realizar el retablo de Estella, presentó traza propia. También lo hicieron Andrés de Araoz –estante en Genevilla–, Francisco Jiménez–vecino de Viana–, Gran Martín o Martín Gumet –residente en Los Arcos–, Pedro de Troas, Juan Imberto, Pedro de Gabiria, Pedro de Latorre con un desconocido criado suyo. Como la traza escogida fue informada por Juan de Ayala, Pierres Picart y Pedro de Troas se puede suponer que había sido ofrecida por Araoz, Jiménez, Gumet, Imberto o Gabiria. Entonces Araoz estaba asociado a Arnao Spierinck. El 13 de abril de 1563 presentó en Estella traza para el retablo, pero no concursó porque falleció poco después. Su partida de defunción en Genevilla es del 22 del mismo mes y año; ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis y ORBE SIVATTE, Asunción de, “El retablo de San Esteban...”, pp. 22 y 24.

48 VÉLEZ CHAURRI, José Javier, “Juan de Ayala I el Viejo...”, pp. 457-462.

49 MUGÁRTEGUI, Juan J. de, *La villa de Marquina: monografía histórica*, Bilbao, Imprenta Echeguren y Zulaica, 1927, p. 52; VÉLEZ CHAURRI, José Javier, “Juan de Ayala I el Viejo...”, p. 459; ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis (dir. y coord.), *Erretaulak / Retablos*, Vitoria, Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco, 2001, pp. 555-561.

de Ayala II que en sus primeras obras hubo de colaborar con el padre⁵⁰, sin olvidar a sus hermanos Diego (nacido en 1512) y Francisco de Ayala. La obra es tan mediocre que de deberse a un Ayala ha de ser al padre que podía continuar con vida, aunque nos parece que el artífice mencionado en las cuentas de Cenarruza –maestre Juan– ha de ser un diferente entallador y cantero.

Juan de Ayala II se casó hacia 1531 con María Díaz de Langarica, con la que tuvo a Juan de Ayala III, y en 1534, en segundas nupcias, con María o Magdalena de Domaiquia o de Araoz, familiar del imaginero Andrés de Araoz⁵¹. En 1530 Juan de Ayala trabajaba para el pintor Beltrán de Amberes en el retablo mayor de Aberásturi⁵². Era entonces muy joven pues en 1531 se nombra como menor de edad, es decir, sin cumplir 25 años. Su interven-

50 MUGÁRTEGUI, Juan J. de, *La colegiata de Santa María de Cenarruza*, Bilbao, Imprenta Provincial de Vizcaya, 1930, p. 98, donde afirma que “el retablo del altar mayor lo ejecuto el año 1543 maestre Juan de Ayala, al que acompañaron dos oficiales y un pariente suyo, que vivieron en la Abadía, y un maestro ensamblador de Guericáiz, alcanzando su coste a 4400 reales”. Hemos consultado el *Libro de becerro primero del archivo de la colegiata de Cenarruza (1521-1600)* – Archivo Foral de Bizcaia, Cenarruza, Sig. 0034/002– y no hemos encontrado la mención de Ayala, aunque Mugártegui la pudo tomar de otro libro. En las cuentas de mayo de 1544 con los entalladores del retablo se dice que se había averiguado que maestre Juan llevaba trabajados 243 días en el retablo, 364 días su criado Andrés, 150 días su criado Juan, 53 jornadas su pariente San Juan y un ensamblador de Gericáiz se había ocupado 22 días. Aparte consta que al maestro Juan le pagaron 22 reales por lo que había trabajado en la cruz: “de manera que en su conçiencia y con aver sido mantenidos domingos y fiestas le tasaron en sesenta y ocho mill maravedis”. El 15 de octubre de 1544 entregaron dos reales a un pintor de Abando que había dibujado la traza del relicario nuevo y, según las cuentas del 15 de enero de 1545, maestre Juan entallador se ocupó “diez días de labor en el dicho relicario” que tasó en 1500 maravedis “deziendo que azia graçia porque trabaja en los hedifiçios desta casa”, luego debía ser un entallador y cantero distinto al artífice Juan de Ayala que se ha propuesto como autor. Por último, se apuntó que la puerta del relicario la decoró un pintor recompensado con un ducado. Años después, en 1550 se añadieron las imágenes de San Juan y María al “cruçifixo del retablo” –es decir, al calvario del ático– y se pagó seis ducados por ellas. En la obra *Erretaulak / Retablos* se habla de Juan de Ayala como autor, pero en la ficha delantera se identifica a los autores: el entallador Juan de Larumbe y los ensambladores Juan de Anitua y Pedro de Orma: ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis (dir. y coord.), *Erretaulak / Retablos...*, p. 643. Véase también, BARRIO LOZA, José Ángel, *Los Beaugrant en el contexto de la escultura manierista vasca*, Bilbao, Museo de Bellas Artes y Caja de Ahorros Vizcaína, 1984, p. 114; VÉLEZ CHAURRI, José Javier, “Juan de Ayala I el Viejo...”, p. 459.

51 PORTILLA VITORIA, Micaela J., *Catálogo monumental Diócesis de Vitoria. Tomo III...*, pp. 58-59. Con María de Domaiquia tuvo a Diego de Ayala II (1537) y a Francisco de Ayala II (1539). También, VÉLEZ CHAURRI, José Javier, “Juan de Ayala I el Viejo...”, p. 459.

52 Beltrán de Amberes le hizo un pago por su participación el 24 de enero de 1531, luego Ayala se encargaba de la escultura del retablo de Aberásturi en 1530. ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis y VÉLEZ CHAURRI, José Javier, “Un retablo mixto...”, p. 296. En 1564 Beltrán de Amberes pintó el guardapolvos de la iglesia de Portilla y se le adjudican dos tablas procedentes de la ermita de Nuestra Señora del Castillo en esta localidad; ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis y VÉLEZ CHAURRI, José Javier, “Las artes del Renacimiento...”, pp. 108-109 y 462,



Fig. 11, izq. *Oración en el Huerto y Prendimiento*. Juan de Ayala II. H. 1535. Aberásturi (Álava)

Fig. 11, cen. *San Bartolomé*. Juan de Ayala I. H. 1530. Domaiquia (Álava)

Fig. 11, der. *San Juan evangelista, apresado, camina hacia el martirio en Portam Latinam*. Juan de Ayala I. H. 1535. Alesón (La Rioja)

ción en este magnífico retablo, seguramente de varias manos incluida la de algún artífice flamenco, hubo de suponer una experiencia muy positiva en su formación. Las figuras se enmarcan en cajas semejantes a las empleadas por su padre, pero son más dinámicas y los rostros más serenos y expresivos. Las composiciones siguen las difundidas por grabadores del Norte que se emplearon, años después, en Zúñiga (Fig. 11). En torno a 1534 Juan de Ayala debía estar trabajando en el retablo de Domaiquia (Álava)⁵³ que conserva relieves aprovechados en una arquitectura posterior. Si realmente pertenecen algunos de los relieves de Domaiquia a Juan de Ayala –y no a su padre, como nos parece–, se le puede atribuir también el retablo de Alesón (La Rioja) –magníficamente conservado– cuyas historias e imágenes están talladas con la misma impericia y estilo retardatario, aunque, a nuestro parecer, sólo la Asunción de Domaiquia se puede relacionar con Juan de Ayala II.

Juan de Ayala intervino en 1535-1536 en el retablo de la Piedad de la iglesia de San Miguel de Oñate (Guipúzcoa) que había contratado en Valladolid, en el año 1535, Gaspar de Tordesillas con el obispo Rodrigo Mercado de Zuazola⁵⁴. Aparte de Ayala ayudaron a Tordesillas los entalladores Mar-

53 ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis y VÉLEZ CHAURRI, José Javier, "Un retablo mixto...", p. 293; SÁENZ PASCUAL, Raquel, *La pintura renacentista...*, pp. 166-168. PORTILLA VITORIA Micaela J., *Catálogo monumental Diócesis de Vitoria. Tomo IX. El valle de Zuia y las tierras de Legutiano*, Vitoria, Fundación Caja de Ahorros de Vitoria y Álava, 2007, pp. 226 y 409.

54 La participación en el retablo de Oñate se ha adjudicado también a su padre, que seguía vivo y podía estar al frente del taller familiar aunque la intervención de sus hijos hubiera ganado protagonismo. PORTILLA VITORIA, Micaela J., *Catálogo monumental Diócesis de Vitoria*.

tín de Irigorri, Juan de Olazarán –que en 1533 había concluido la pintura del retablo mayor del convento de Bidaurreta– y Andrés de Mendiguren.

Ambos hermanos, contando Francisco con menos de 25 años de edad, realizaron entre 1537 y 1542, el primer retablo de la colegiata de Vitoria que ha desaparecido, así como el retablo de la Magdalena de Luyando, tasado en 1542 por su hermano Diego de Ayala⁵⁵. En el mismo año de 1542 el pintor Martín de Oñate cedió la escultura del retablo de Oteo a Francisco de Ayala presentando a su padre como fiador⁵⁶. Como comúnmente trabajaron juntos es prácticamente imposible separar la obra de Juan y Francisco de Ayala, aunque por lo documentado se puede proponer que Juan de Ayala II tuvo una actividad mayor. Desaparecido el retablo mayor de Nanclares (Álava) que en 1570 realizaba Francisco de Ayala, un contrato del 24 de septiembre de 1565, firmado por Francisco de Ayala, nos puede permitir acercarnos a su estilo en su periodo de madurez a través del retablo de la Concepción que hizo en Estavillo (Álava) en la capilla de Hernán Sáenz de Asteguieta, cura

Tomo III..., pp. 58-59; ARRAZOLA ECHEVERRÍA, M^a Asunción, *Renacimiento en Guipúzcoa. T. II Escultura*, San Sebastián, Diputación Foral de Guipúzcoa, 1969, pp. 34-35; ARRAZOLA ECHEVERRÍA, M^a Asunción, “Juan López de Lazarraga y el retablo renacentista del monasterio de Bidaurreta en Oñate”, en *Retablo renacentista de Bidaurreta. Restauración*, San Sebastián, Diputación Foral de Guipúzcoa, 1991, pp. 26-28; ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis (dir. y coord.), *Erretaulak / Retablos...*, pp. 569-575; ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis, “Estudio histórico-artístico del retablo de la universidad de Oñati”, en ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis y MARTIARENA LASA, Xabier, *Retablo de la capilla de la Universidad de Oñati*, San Sebastián, Diputación Foral de Guipúzcoa, 2006, pp. 24-28 donde se aporta la fecha del contrato del retablo de la Piedad y el nombre del policromador: Andrés de Espinosa, vecino de Palencia.

55 PORTILLA VITORIA, Micaela J., *Catálogo monumental Diócesis de Vitoria. Tomo III...*, pp. 56, 59-60 y 105; VÉLEZ CHAURRI, José Javier, “Juan de Ayala I el Viejo...”, p. 459; MARTÍN MIGUEL, M^a Ángeles, *Arte y cultura en Vitoria durante el siglo XVI*, Vitoria, Ayuntamiento, 1998, pp. 352-353 quien señala que la obra del retablo alcanzó el año 1545 e incluso 1547. Además, el retablo de la colegial fue modificado en 1549 por Juan de Ayala que hizo nuevo banco. En 1563 Íñigo de Zárraga debía esculpir doce imágenes para las nuevas entrecalles. En 1571 Juan de Ayala añadió un relieve con la muerte de María y, finalmente, Esteban de Velasco realizó un coronamiento para la caja de Nuestra Señora en 1590; BARTOLOMÉ GARCÍA, Fernando R., “Retrospectiva histórico-artística del retablo mayor de la catedral de Santa María de Vitoria-Gasteiz”, *Akobe. Restauración y conservación de bienes culturales*, 8 (2007), pp. 8-9. Sobre Luyando, PORTILLA VITORIA, Micaela J., *Catálogo monumental Diócesis de Vitoria. Tomo VI. Las vertientes cantábricas del Noroeste alavés. La ciudad de Orduña y sus aldeas*, Vitoria, Obra Cultural de la Caja de Ahorros de Vitoria, 1988, pp. 114, 461 y 462 (en 1964 se vendieron tres relieves de este retablo pero se conserva en la sacristía el calvario y una representativa imagen de María Magdalena sentada en un trono, fig. 313).

56 Este retablo, que combina la pintura con la escultura en la calle central, y la pinceladura de la iglesia fueron contratados por Martín de Oñate, pintor de Vitoria, el 22 de noviembre de 1541. ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis y VÉLEZ CHAURRI, José Javier, “Un retablo mixto...”, pp. 291-292.

y beneficiado del lugar⁵⁷. El retablo, contratado en 100 ducados, lo tasó en 448 Enrique de Drués o Dreux⁵⁸ (1534-1610), vecino de Santo Domingo de la Calzada, el 18 de julio de 1567. Drués había sido nombrado por las dos partes porque Íñigo de Zárraga, vecino de Ábalos y tasador nombrado por Ayala, no se pudo presentar el día del peritaje⁵⁹ (Fig. 12).

El pleito que se presentó por el pago del retablo ante la Real Chancillería de Valladolid revela muchos datos del sistema de trabajo imperante en el taller de los Ayala –y en tantos otros– que dificulta precisar el seguimiento de la mano de los artistas, en este caso la de Francisco de Ayala, pues contó con varios colaboradores. Este litigio ha sido estudiado por el profesor Echeverría Goñi y aporta los datos que comentamos a continuación. Francisco de

57 ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis, “Nuevas luces sobre la escultura renacentista en Álava. Francisco de Ayala en Estavillo”, *Homenaje al profesor Martín González*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1995, pp. 321-326; ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis y VÉLEZ CHAURRI, José Javier, “Las artes del Renacimiento...”, pp. 105-106, 335 y 399. El contrato y otros datos en, ARChV, Fernando Alonso (F), C. 217.4. El retablo, de doce pies de ancho por diecisiete de alto, debía ser hecho *al romano* para la fiesta de San Miguel de septiembre de 1566. Se indicó con precisión la iconografía que había de llevar y el precio, aunque debían nombrarse tasadores, se ajustó en cien ducados, poco más o menos. El retablo había de llevar las imágenes de la Concepción de Nuestra Señora, San Juan Bautista, San Miguel y el calvario con el Crucificado, María y San Juan. En la tasación se mencionó la “traça” que el comitente “dexo al dicho Francisco de Ayala”, pues Hernán Sáenz modificó el proyecto con su mano y por ello en varios lugares del pleito se menciona “la figura y traça que el dicho Hernan Sanz cura hizo y dio al dicho Francisco de Ayala para que conforme a ella obrase y hiziese lo que en ella esta, allende de lo que avia de hazer por el conçierto”. Ayala justificó el aumento del precio por este añadido que incorporó “una Quinta angustia, la Visitación de Juachin y Santta Ana [el abrazo] y la Salutacion de nuestra señora, y San Roque y San Sebastian, de bulto entero estas dos figuras de San Sebastian y San Roque y las otras de media talla con sus pilastrones y guarniciones al Romano”. Es decir, el comitente aumentó las figuras del banco y las cajas situadas a los lados del Crucificado, aunque la parte contraria sostuvo que el retablo medía 12 pies de ancho y 17 pies escasos de altura, tal como estaba contratado, por lo que el convenio inicial tenía previsto el banco, ya fuera con figuras o sin ellas; ARChV, Fernando Alonso (F), C. 217.4. Ciertamente el contrato señaló como imágenes “la conceçion de nuestra señora, e a los lados San Juan Batista y San Miguel de media talla y ençima de la conceçion el cruçifixo y San Juan y Maria con sus guarniçiones y pilares, al Romano” y el notario al describir la traza modificada por el comitente escribió “que allende de las figuras y traça diçe por detras San Sebastian San Roque, Santana, Juachin, la qynta angustia, la visitaçion del angel a nuestra señora”.

58 Es probable que Enrique de Drués estuviera trabajando en el retablo mayor de Estavillo al servicio de Pedro López de Gámiz. Para este escultor trabajó en Santa Clara de Briviesca y en Lanciego lo hizo al servicio de Juan Fernández de Vallejo, heredero del taller de Arnao Spierinck; BARRÓN GARCÍA, Aurelio Á., “Juan Fernández de Vallejo y el taller de Arnao de Bruselas”, *BSAA arte*, 79 (2013), pp. 38-39 y 52.

59 Enrique de Drués no comprendió bien la original traza del retablo pues pidió que se añadieran, al modo tradicional, dos guardapolvos a los lados y cuatro ángeles en los pilares del encasamento de María. Ciertamente era habitual rodear la imagen de la Asunción con ángeles pero Ayala había representado la Concepción envuelta en un halo de rayos, composición que difundieron grabados flamencos.



Fig. 12. *Retablo de la Concepción y detalle de la Quinta angustia*. Francisco de Ayala y taller. 1565-1567. Estavillo (Álava)

Ayala residía en Murguía al contratar el retablo –24 de septiembre de 1565 en la vecina población de Sarría– y podemos sospechar que atendía alguna obra de la zona: en Sarría donde se firmó el contrato o tal vez en el santuario de Escolumbe en Catadiano (Álava) donde su hermano Juan y Jerónimo de Nogueras realizaban un retablo. El escultor Esteban de Velasco (1552-1602), que tomó el relevo de los Ayala en el último tercio del siglo XVI, declaró en febrero de 1568 que llevaba dos meses en Catadiano en el obrador de Jerónimo de Nogueras⁶⁰ (1534-1597/98) y que, con anterioridad, había estado cuatro años en el taller de Francisco de Ayala a contar desde comienzos de 1564 a finales de 1567; es decir, durante todo el tiempo de elaboración del retablo de Estavillo y, de hecho, como criado de Francisco de Ayala estuvo presente en el lugar cuando el cura hizo modificaciones en la traza y también el día de la tasación del retablo, aunque únicamente contaba con quince años⁶¹.

60 Jerónimo de Nogueras declaró en este juicio, en 1568, que era de 30 años “antes mas que menos”. Criado Mainar ha publicado la noticia de su nacimiento en 1534; CRIADO MAINAR, Jesús, “Jerónimo Nogueras, escultor y *architector*. Un artista giróvago del Renacimiento español”, *Santander. Estudios de Patrimonio*, 3 (2020), p. 154, nota 2. Se comprueba, una vez más, que las declaraciones de edad en los procesos judiciales pueden mantener una correspondencia relativa con la verdadera edad de los declarantes.

61 El 10 de diciembre de 1569 volvió a testificar en el pleito Esteban de Velasco, “hijo de Esteban de Belasco ymaginario”, otro imaginero que pudo trabajar en el taller de los Ayala aunque regentaba un taller propio con la colaboración de sus hermanos Antonio y Juan, pintores. La edad declarada en las dos ocasiones lleva el nacimiento de Esteban de Velasco al año 1552; ARChV, Fernando Alonso (F), C. 217.4. Véase, ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis; VÉ-

Igualmente intervinieron en este pequeño retablo Juan de Alzola, entallador de Vitoria de 52 años que conocía a Francisco de Ayala desde hacía treinta años, y Guillermo o Guillén de Puerto, ensamblador y entallador flamenco, de 35 años, vecindado en Villaro en la Tierra de Arratia, quien declaró que había trabajado en el retablo a jornal durante medio año y que acudió a asentarlo en Estavillo⁶². Los testigos del pleito señalaron que el retablo se hizo en el taller vitoriano de Francisco de Ayala y que, después de terminado, se llevó a Estavillo con ayuda de Juan de Aguirre (1533-1581), ensamblador –aunque en su testamento de septiembre de 1577 se declaró escultor y arquitecto, por ensamblador de retablos–. Juan de Aguirre fue presentado, en 1569, como entallador vecino de “Aztuniga”, es decir, de Zúñiga donde pudo trabajar al servicio de los Ayala⁶³. Para conocer mejor las relaciones de los Ayala, conviene todavía recordar que en 1581 Juan de Aguirre declaró en otro juicio que hacia 1560, siendo muy joven, había conocido el taller de Arnao de Bruselas⁶⁴.

Hemos visto que en la talla del retablo de Estavillo participaron varias manos, pero siguieron los modelos del taller y en nada se diferencia de las obras documentadas de su hermano Juan, aunque este retablo, de pequeñas proporciones, ha sido trabajado con finura y amor por el detalle, tanto en los relieves como en las esculturas. Las composiciones de la Anunciación, del Llanto por Cristo muerto, la Visitación y aún la Virgen de la Concepción son muy semejantes a las que encontramos en Portugaleta (Vizcaya), Escolumbe y Zúñiga. La Anunciación y la Visitación siguen modelos muy usados en el taller de los Ayala, como también en los obradores de pintura

LEZ CHAURRI, José Javier, “La aportación de Esteban de Velasco al romanismo alavés”, en ZALAMA, Miguel Ángel y MOGOLLÓN CANO-CORTÉS, Pilar (coords.), *Alma Ars. Estudios de arte e historia en homenaje al Dr. Salvador Andrés Ordax*, Valladolid, Ediciones Universidad de Valladolid - Universidad de Extremadura, 2013, p. 112.

62 “Guillan” del Puerto hubo de seguir al servicio de los Ayala. En febrero de 1569 volvió a testificar a favor de Francisco de Ayala en el pleito por el retablo de Estavillo y entonces estaba vecindado en Vitoria. Había pasado casi un año desde la testificación anterior y ahora dijo que era de 34 años “poco mas o menos”; ARChV, Fernando Alonso (F), C. 217.4.

63 Testificó en Vitoria el 10 de diciembre de 1569 y declaró tener 36 años; ARChV, Fernando Alonso (F), C. 217.4.

64 Juan de Aguirre hizo testamento en septiembre de 1577 y entonces trabajaba en obras de escultura para Enrique de Drués y en otras, como el retablo de Corera (La Rioja), que demuestran que conocía la obra de Arnao Spierinck. Con todo debemos advertir que el apellido Aguirre es común y Ramírez ha documentado que Juan de Aguirre tuvo un hijo homónimo con el que litigaba su viuda en julio de 1588, de modo que los datos biográfico-artísticos de este artífice pueden pertenecer a dos personas: un padre residente durante sus últimos años en Nájera y un hijo vecindado en Logroño en 1588; RAMÍREZ MARTÍNEZ, José Manuel, *Retablos mayores de La Rioja*, Calahorra, Obispado de Calahorra y La Calzada, 1993, p. 83, nota 19; BARRÓN GARCÍA, Aurelio Á., “Juan Fernández de Vallejo...”, pp. 38-39.

de Vitoria, pero con detalles que denotan continuar con lo realizado por los artistas del foco calceatense. La Quinta angustia o Lamentación deriva de los modelos del grupo riojano integrado por los talleres de los Beaugrant y Arnao Spierinck, composiciones que también utilizaron los escultores del taller de Andrés de Araoz, tantos años instalado en Genevilla, lugar navarro del obispado de Calahorra-La Calzada. Como se sabe, y así lo hemos señalado en algunos casos, los hermanos Ayala mantuvieron contactos fundamentales con los escultores que trabajaron en el valle del Ebro después de la erección del retablo de la catedral de Santo Domingo de la Calzada. Arriba hemos comentado que este retablo de Estavillo es el único que, en parte, se proyecta en perspectiva a la manera del retablo de Zúñiga: se levanta sobre un pedestal con pilastras que en los extremos rematan en ménsulas al bies para sujetar las columnas, dispuestas en enviaje para desplegarse en perspectiva en el pequeño muro de la capilla. El retablo de Zúñiga había sido contratado por los dos hermanos Ayala y la arquitectura del retablo de la Concepción de Estavillo demuestra que Francisco también trabajó en Zúñiga, como era de esperar por los datos conocidos del contrato.

Desde 1549 –con seguridad desde 1550– Juan de Ayala colaboraba en el retablo de Portugalete comenzado por Guyot de Beaugrant. En 1555 contrató el retablo de Zúñiga y de 1564 a 1568 trabajó en el retablo del santuario de Escolumbe en Catadiano. En 1572 realizó el retablo de los Inocentes en la colegiata de Vitoria y el retablo de la sacristía de Santo Domingo de la misma localidad en 1575. También intervino en el retablo de los Reyes de la iglesia de San Pedro de Vitoria –ahora en la colegial– que fue comenzado con anterioridad a 1564 y se acabó de pagar en 1569⁶⁵. Se han atribuido a Juan de Ayala II los retablos de Ullíbarri-Viña y Berricano, los evangelistas del retablo de San Pedro de Vergara, y es posible que hiciera las imágenes en bulto de Santa Catalina de Tobera⁶⁶ y los santos titulares en los retablos de Morillas, contratado por Martín de Oñate en 1552 y acabado en 1559 por su hijo Tomás de Oñate y su yerno Pedro López de Marieta, y de Subijana de Morillas. Este último –concertado por el pintor Juan de Salazar en 1564 pero cedido a Tomás de Oñate y Andrés de Miñano en 1567⁶⁷– cuenta con una imagen sedente de María con el Niño que conviene al estilo de Juan de Ayala II.

65 PORTILLA VITORIA, Micaela J., *Catálogo monumental Diócesis de Vitoria. Tomo III...*, pp. 56, 59, 117, 171, 312, 314-315; MARTÍN MIGUEL, M^a Ángeles, *Arte y cultura...*, pp. 353-366 y 376-380.

66 TABAR ANITUA, Fernando (coord.), *Catálogo monumental Diócesis de Vitoria, Tomo X. Los valles occidentales entre el Zadorra, el Ayuda y el Inglares. Arte religioso en La Puebla de Arganzón*, Vitoria, Fundación Caja Vital Kutxa, 2011, pp. 502-503

67 Sobre la pintura de estos retablos, PORTILLA VITORIA, Micaela J., “Los retablos de Morillas y Subijana de Morillas (Álava). Siglo XVI”. *Boletín de la Institución Sancho el Sabio*, 6/1-2 (1962), pp. 77-97. PORTILLA VITORIA, Micaela J., “Retablo de la Asunción de Subijana de

De la obra de los Ayala nos interesan sobre todo los retablos contemporáneos o posteriores al de Zúñiga: retablos de Portugalete, de San Pedro de Vitoria, del santuario de Escolumbe y de la Concepción de Estavillo porque están fuertemente relacionados con la obra de Zúñiga y porque, además, suponen un cambio con respecto a su obra anterior que podemos calificar como retardataria.

Ciertamente, antes de contratar el retablo de Zúñiga, Juan de Ayala II había trabajado en el retablo mayor de Portugalete. Comenzado en fecha muy temprana por Guyot de Beaugrant, Juan de Beaugrant y Juan de Ayala se comprometieron, en 1550, a concluirlo a la vez que cedían el ensamblaje a Juan Imberto o Juan Hubert, vecindado en Bilbao⁶⁸. Aunque algunos autores han identificado a este último artista con el ensamblador y entallador Juan Imberto, documentado en Estella de 1555 a 1589, se trata de otro artífice⁶⁹. El entallador de Bilbao residió ininterrumpidamente de 1550 a 1558 en la villa vasca y hubo de fallecer en 1564, después de una larga enfermedad⁷⁰.

Morillas (Álava). Siglo XVI". *Boletín de la Institución Sancho el Sabio*, 7/1-2 (1963), pp. 81-95; ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis, "Contribución del País Vasco...", pp. 79-80; ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis (dir. y coord.), *Erretaulak / Retablos...*, pp. 651-665; SÁENZ PASCUAL, Raquel, *La pintura renacentista...*, pp. 131-132 y 169-173.

68 Citado como Juan francés, Juan Uniberto, Unibert, Unbert, Ubert, Uhbert, Ybert, Iubert, Huijbert, Huiibert, Ibertu, Yberto, Ymbert, pudo lamarse Imbert, apellido abundante en el norte de Francia o Hubert que es todavía más común. PORTILLA VITORIA, Micaela J., *Catálogo monumental Diócesis de Vitoria. Tomo III...*, p. 59; BARRIO LOZA, José Ángel, "El retablo de Portugalete (historia de un pleito)", *Estudios de Deusto*, 28/2, 65 (1980), pp. 285-290; y BARRIO LOZA, José Ángel, *Los Beaugrant...*, pp. 75-82 y 146-164; ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis (dir. y coord.), *Erretaulak / Retablos...*, pp. 577-584.

69 El entallador Juan Imberto está documentado como vecino de Bilbao desde el 15 de julio de 1555 a noviembre de 1558. Un hijo suyo –Felipe Uniberto– actuó desde septiembre de 1555 en nombre de su padre quien debió enfermar muy pronto; ARChV, Sala de Vizcaya, C.263.1. Sobre Juan de Imberto en Estella, BIURRUN SÓTIL, Tomás, *La escultura religiosa...*, pp. 159, 177, 178-182 (entre otros datos aportó la fecha de su fallecimiento en 1589, el nombre de su esposa –Catalina de Salinas– y los de sus hijos varones: Pedro, Bernabé y Juan); JIMÉNEZ JURÍO, José María, "Los escultores Imberto y su obra en Garisoain", *Príncipe de Viana*, 140/141 (1975), pp. 535-536 (documenta su primera obra en Garisoain –un retablo de 1555-1556 perdido en 1569–, y sus primeras firmas como Juan Inbert); JIMÉNEZ JURÍO, José María, *Garisoain. Museo de Bernabé Imberto*, Pamplona, Diputación Foral de Navarra, 1976, pp. 8-17; URSÚA IRIGOYEN, Isidoro, "Los retablos laterales de la iglesia de Allo", *Príncipe de Viana*, 162 (1981), p.15 (con la declaración de Juan Imberto de 1557 en la que dice tener 50 años); GARCÍA GAINZA, María Concepción, *La escultura romanista en Navarra. Discípulos y seguidores de Juan de Anchieta*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1986, pp. 327-328; BARRIO LOZA, José Ángel, *Los Beaugrant...*, p. 83.

70 El 12 de agosto de 1568 su viuda, Catalina de Sosa, fue declarada curadora de sus hijos Melchor y Gaspar, menores de catorce años. Catalina interpuso demanda en 1571 a Juan de Ayala para que le pagara 63 ducados que se adeudaban a su marido por el ensamblaje del retablo de Portugalete. Los testigos –su vecino Rodrigo de Salvatierra, el entallador Hernando



Fig. 13, izq. *Visitación*. Juan de Ayala. 1550-1555. Portugalete (Vizcaya)
 Fig. 13, der. *Visitación*. Hermanos Ayala. 1555-1563. Zúñiga

La colaboración de Ayala en Portugalete hubo de completar su formación artística y veremos que las composiciones de los altorrelieves aquí realizados las replicó en Zúñiga y Catadiano.

Como apreció Barrio⁷¹, Ayala fue responsable de los relieves y figuras que se sitúan en la calle y entrecalles del lado del evangelio que, aunque son algunas de las figuras y relieves mejor acabados por Juan de Ayala no alcanzan el virtuosismo ni la expresividad de lo labrado por Juan de Beaugrant en el lado de la epístola. Basta con comparar el delicado tratamiento de los vestidos, ceñidos a las formas corporales en la obra de Beaugrant, con el plegado de los ropajes en las imágenes de Ayala que adoptan gruesos pliegues que pretenden seguir el movimiento de los personajes representados, en general de forma aparentemente acertada pero comprometiendo muchas veces la anatomía natural. Fuertemente influido por los modelos de Beaugrant, las imágenes tienen una belleza superior a todo lo realizado con anterioridad. En adelante, la obra de Juan de Ayala nos ofrece escenas más complejas, mejor labradas, más expresivas y rostros y disposiciones más clásicas. Si se exceptúan algunas figuras de la escena de Cristo camino del Calvario, no apreciamos concesiones a lo caricaturesco. Su estilo evolucionó en contacto con los artífices que habían trabajado en el retablo de Santo Domingo de la Calzada y su ámbito. A la directa relación que tuvo con la obra de los

de Ibaiguren de 35 años que trabajaba en la misma manzana donde vivía la viuda, y el pintor Francisco Vázquez de 68 años, que igualmente había vivido en las mismas casas que Imberto, señalaron en 1572 que Juan Imberto murió muy pobre, después de una larga enfermedad, y que Catalina había criado a sus hijos menores "con alguna habilidad que de sus manos tiene". Los hijos mayores –entre ellos seguramente Felipe Uniberto– los había puesto "con amos" y estaban ausentes fuera del reino de Castilla y en las Indias; ARChV, Varela (F), C. 214.1.

71 BARRIO LOZA, José Angel, "El retablo de Portugalete...", pp. 285-288; BARRIO LOZA, José Ángel, *Los Beaugrant...*, p. 113.

Beaugrant en Portugalete se añadió el conocimiento de los talleres de Arnao Spierinck y Andrés de Araoz.

Las composiciones que Ayala trabajó en Portugalete las volvió a repetir en los retablos que realizó en los años siguientes. Así se observa en Zúñiga con la Visitación, el Camino del Calvario o los evangelistas labrados con la cabeza inclinada y el cuerpo en ligera contorsión, a lo que ayuda que apoyen un pie sobre una elevación, como los evangelistas y apóstoles del lado del evangelio en Portugalete. En el retablo de Zúñiga también encontramos el eco de otras escenas del retablo de Portugalete. Nos referimos a la Anunciación y a la Asunción, obras realizadas bajo la dirección de Guyot de Beaugrant, que guardan alguna correspondencia con las mismas escenas en Zúñiga, aunque la Anunciación tiene en Ábalos o en el cercano retablo de Lapoblación, fruto de la colaboración de Andrés de Araoz y Arnao Spierinck, un modelo similar más próximo. Por otra parte, conviene precisar que, en Portugalete, Ayala y Beaugrant debieron de contar con Íñigo de Zárraga y Juan del Campo, pues entendemos que es significativo que fueran testigos, el 4 de marzo de 1552, del segundo pago que Juan de Beaugrant y Juan de Ayala le abonaron a Juan Imberto por el ensamblaje del retablo⁷².

Echeverría Goñi ha señalado que el retablo de los Reyes en San Pedro de Vitoria presenta afinidades iconográficas con obras del círculo de Beaugrant. Es evidente que el grupo de la Adoración de los reyes deriva de las composiciones de ese grupo y, en primer lugar, de la misma composición en el retablo de Santo Domingo de la Calzada. También la Anunciación, aunque es más esquemática en la obra de Ayala. Sin embargo, la Huida a Egipto y las figuras del ático demuestran los límites del autor y el empleo en su taller de modelos basados en grabados nórdicos muy antiguos. La escena central del banco, con la Adoración de los pastores, guarda semejanza con la misma composición en Zúñiga, incluso por la presencia de ángeles cantores que sostienen una filacteria, detalle que también se localiza en el retablo mayor de Elvillar (Álava) y en otros del grupo calceatense. La disposición de María,

72 ARChV, Varela (F), C. 214.1. En la primera paga –de 30 de noviembre de 1551– testificaron Ochoa de Murueta y Rodrigo de Ozollo, cantero que trabajaba para Juan de Garita en esa fecha y que en 1571, con 48 años, lo hacía en la iglesia de Navarrete bajo la dirección de Juan Pérez de Solarte. En la tercera paga –de 3 de julio de 1552– testificaron Íñigo de Hormaeché y Juan del Campo. En la cuarta –de 14 de agosto de 1553–, Martín de Muniategui. Íñigo de Zárraga, de 40 años, escultor de Ábalos, recordó en julio de 1571 las firmas de Juan Imberto, y las de Juan del Campo y Ochoa de Murueta, sus compañeros “en el oficio de imaginería”. Por su parte, el escultor de Arteaga Martín de Muniategui, que residía en Burgos, declaró tener 32 años en agosto de 1571 y que había residido en casa de Juan de Ayala. También reconoció las firmas de Ozollo, Murueta y Zárraga. Otro tanto hicieron maestre Juan de Alzola, ensamblador de 50 años avecindado en Vitoria, y Diego de Ayala, escultor de 59 años, hermano de Juan de Ayala.



Fig. 14, izq. *Adoración de los pastores*. Juan de Ayala y taller. H. 1565. Iglesia de San Pedro (Vitoria, Álava)

Fig. 14, cen. *Adoración de los pastores*. Juan de Ayala. 1565-1568. Santuario de Nuestra Señora de Escolumbe (Catadiano, Álava)

Fig. 14, der. *Adoración de los pastores*. Juan de Ayala. 1558-1563. Zúñiga

el Niño y su cuna son prácticamente iguales en Zúñiga y en el retablo de San Pedro de Vitoria (Fig. 14).

Juan de Ayala II realizó, junto con Jerónimo de Nogueras, el retablo del santuario de Nuestra Señora de Escolumbe en Catadiano entre 1565 y 1568⁷³, de modo que lo hizo tras finalizar el retablo de Zúñiga. El licenciado Vicio, provisor y vicario del obispado, había otorgado licencia para hacer el retablo del santuario el 21 de julio de 1564. En la parte que corresponde a Ayala –la mitad del lado del Evangelio y buena parte de las imágenes de la calle central–, encontramos en los relieves el mismo efecto perspectivo y semejanzas notables con lo labrado en Zúñiga en las composiciones de la Anunciación y la Adoración de los pastores, escena en la que María, el Niño y su cuna vuelven a tallarse a partir del modelo también utilizado en San Pedro de Vitoria,

⁷³ El retablo fue tasado por Pedro de Arbulo en 1568, a quien buscaron en Santo Domingo de la Calzada. Arbulo valoró prácticamente en la misma cantidad lo realizado por ambos escultores. Cada uno se había hecho cargo de la mitad del retablo y Arbulo valoró lo realizado por Ayala en 105 040 maravedís, y la parte de Nogueras en 107 304 maravedís. En 1567 en nombre de Juan de Ayala II cobró su hijo Juan de Ayala III que hubo de colaborar. USTOA, Daniel, *Historia del santuario de Nuestra Señora de Escolumbe (patrona de Cuartango)*, Vitoria, Imprenta del Asilo Provincial de Álava, 1937, pp. 14-25 que aporta todos los datos conocidos a partir del libro de fábrica del santuario; BARRIO LOZA, José Ángel, *Los Beaugrant...*, pp. 111-114 y 123. ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis, "Juan de Ayala y Jerónimo de Noguera: Adán y Eva", en VV. AA., *Mirari. Un pueblo al encuentro del Arte, catálogo de exposición*, Vitoria, Diputación Foral de Álava, 1989, pp. 252-255; PORTILLA VITORIA, Micaela J., *Catálogo monumental Diócesis de Vitoria. Tomo VII. Cuartango, Urcabustaiz y Cigoitia. De las fuentes del Nervión, por Sierra de Guibijo a las laderas del Gorbea*, Vitoria, Fundación Caja de Ahorros de Vitoria y Álava, 1995, pp. 441-449. BARTOLOMÉ GARCÍA, Fernando, "28. Catadiano. Retablo mayor de Escolumbe. Eskolunbeko erretaula nagusia", en ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis (coord.), *Erretaulak. Retablos...*, 2001, pp. 635-642. Recientemente, Criado Mainar ha determinado la mano de Jerónimo de Nogueras en el retablo: CRIADO MAINAR, Jesús, "Jerónimo Nogueras...", pp. 153-188.

pero en Catadiano la similitud se extiende a la disposición de San José y a la del pastor del primer plano (Fig. 14). También la composición de la figura de Santa Catalina es parecida a las santas talladas en Zúñiga.

Más difícil resulta precisar la intervención de otros artistas en el retablo de Zúñiga. De momento se desconoce la mano de **Diego de Ayala** quien consta que trabajó en el retablo y que cobró las últimas cantidades adeudadas a esta familia de escultores. Diego de Ayala, hijo de Juan de Ayala, nació en 1537 como hemos señalado. Puede identificarse con el Diego de Ayala que el 15 de julio de 1555 testificó en el contrato que suscribieron Juan de Ayala y Juan de Beaugrant con Juan Imberto para la continuación del retablo de Portugalete⁷⁴. Se le presentó entonces como criado de Juan de Ayala con el que lógicamente se formó. Pero en el taller también colaboraba Diego de Ayala, hermano de Juan y de Francisco. El 27 de junio de 1557 notificó a Juan Imberto la requisitoria que Juan de Ayala y Juan de Beaugrant habían demandado en la Chancillería de Valladolid⁷⁵. El 20 de agosto de 1571, Diego de Ayala, escultor hermano de Juan de Ayala, testificó en el pleito que la viuda de Juan Imberto interpuso al escultor de Vitoria. Diego declaró que tenía 59 años y que había conocido a Juan Imberto⁷⁶, de modo que seguramente era miembro del taller que regentaba su hermano Juan en Portugalete y lo continuó siendo después.

Otro artífice a considerar es **Juan de Aguirre**, natural de Zúñiga, que había conocido a Arnao de Bruselas. Se estableció en Vitoria y colaboró con Francisco de Ayala en el retablo de Estavillo⁷⁷. Es probable que, con anterioridad, trabajara en el retablo de su población natal.

En la vecina aldea de Gastiáin se conserva un retablo que se ha puesto en relación con el de Zúñiga⁷⁸. La traza, a menor escala, guarda una notable correspondencia y otro tanto se puede señalar de las composiciones y del tratamiento de las figuras, aunque todo se ha ejecutado con menor delicadeza. El retablo se adapta a la cabecera poligonal pero el entablamento no

74 BARRIO LOZA, José Angel, "El retablo de Portugalete...", p. 294.

75 BARRIO LOZA, José Angel, "El retablo de Portugalete...", p. 281.

76 ARChV, Varela (F), C. 214.1, f. 128. Según su declaración, Diego de Ayala había nacido en 1512.

77 Véase más arriba donde comentamos noticias tomadas de ARChV, Fernando Alonso (F), C. 217.4 y BARRÓN GARCÍA, Aurelio Á., "Juan Fernández de Vallejo...", pp. 38-39.

78 BIURRUN SÓTIL, Tomás, *La escultura religiosa...*, pp. 188-190. También vinculó a Juan de Ayala el retablo de Irujo que, en realidad, labró en la edad adulta Pedro de Gabiria. Su estilo se encuentra entre la tradición y el romanismo. En el banco se repiten las escenas de San Jerónimo y la Magdalena penitentes; URSÚA IRIGOYEN, Isidoro, "Pedro de Gabiria [Gabiria]...", p. 450; GARCÍA GAINZA, María Concepción, *Catálogo Monumental de Navarra. II**...*, p. 86. También, URANGA GALDIANO, José E., *Retablos navarros...*, p. 20.



Fig. 15. Retablo y detalle de la Adoración de los pastores. Taller de los hermanos Ayala y Pedro de Gabiria. H. 1560. Gastiaín (Navarra)

se quiebra en planos enviados. Las calles si se acomodan a los paramentos de cabecera pero las columnas, al no estar dispuestas al bies, estorban la visión de los relieves en las calles extremas, algo que no sucede en la polsera, dispuesta oblicuamente como en Zúñiga. Aunque la hechura es más descuidada, se repiten las mismas composiciones en la Anunciación, la Visitación, las Adoraciones de reyes y pastores, la Oración en el Huerto de los olivos y el Prendimiento (Fig. 15). Los evangelistas, sentados en escritorios, son muy distintos. Parece que el retablo se ha confiado directamente al taller de los Ayala, pero han intervenido otros artifices. Se ha sugerido que pudo participar **Pedro de Gabiria**, de cuarenta años cuando en 1555 contrató el retablo de Zúñiga. Ursúa Irigoyen que ha estudiado detenidamente la obra de Pedro de Gabiria –y el retablo de Zúñiga– no descarta que los Ayala se entendieran con Gabiria y Ruiz de Heredia para acometer juntos la obra del retablo⁷⁹. Como veremos, Juan Ruiz de Heredia falleció poco después de que el pleito por el retablo concluyera, pero si es probable que colaborara Pedro de Gabiria (1515-1584). Este artífice, natural de Ayegui (Navarra), pudo formarse con maestre Pierres⁸⁰, entallador que trabajó, entre 1534 y 1536, en la

79 URSÚA IRIGOYEN, Isidoro, “Pedro de Gabina [Gabiria]...”, pp. 466-468.

80 PELLEJERO SOTERAS, Cristóbal, “El claustro de Irache”, *Príncipe de Viana*, 5 (1941), pp. 30-31 que aporta algunas de las primeras noticias de Pedro y Juan de Gabiria en el coro de Irache y en los colaterales de Villanueva de Yerri, p. 21.

sillería del monasterio de Irache, ubicado en el lugar natal de Gabiria. Para el monasterio trabajó largos años y en 1552, antes de que contratara la obra de Zúñiga, Pedro de Latorre, pintor de Estella, le encargó un pequeño retablo dedicado a San Bartolomé para la iglesia de San Pedro de Lizarra en Estella⁸¹. En 1556, Gabiria había acordado con Pedro de Troas tomar conjuntamente la obra de dos retablos colaterales en Allo (Navarra) para no pujar entre ellos y no perjudicarse, pero parece que fue engañado y Troas, que logró que no concursara, se quedó con la obra en solitario⁸².

Como decimos, es probable que Gabiria colaborara con los Ayala en Zúñiga y que tuviera un mayor protagonismo en la hechura del retablo de Gastiáin. Además, en el ensamblaje de este pequeño retablo pudo intervenir Martín Gumet. Las figuras del guardapolvo se sitúan bajo medios puntos sin efecto perspectivo, muy semejantes a los respaldos de la sillería del coro de Los Arcos. El amplio uso de cabezas de ángeles y paneles de decoración simétrica nos remite al mismo ensamblador, que había trabajado con Ruiz de Heredia en Mues y en Piedramillera.

Queda por averiguar la participación de **Juan Ruiz de Heredia**. Hemos visto que la parroquia de Zúñiga y los artífices que compitieron en la realización del retablo estuvieron pleiteando hasta 1558. En principio, se puede descartar la intervención de Ruiz de Heredia porque consta como fallecido en 1559 cuando en las cuentas de fábrica de la iglesia de Mues –que incluían los gastos desde 1557– se registró, en la visita de ese año, un pago de 30 ducados a “San Esteban”, que ha de ser un hermano o pariente de Francisca de Santisteban, mujer de Ruiz de Heredia. El pago a San Esteban se hizo como curador de los hijos de Juan Ruiz de Heredia y en pago del retablo⁸³.

El retablo de Mues, junto con unos cajones de la sacristía, lo había contratado Juan Ruiz de Heredia el 12 de enero de 1550, siendo testigo maestro Martín de Landerrain, cantero vecino de Los Arcos⁸⁴. Esta noticia relaciona al imaginero con la obra que Landerrain acometía en la iglesia de Santa Ma-

81 La investigación sobre Pedro de Gabiria, su hijo homónimo y su yerno Martín de Morgota se debe a Ursúa Irigoyen que documenta como obras del primer Pedro de Gabiria el retablo de San Bartolomé de San Pedro de Estella, el retablo de Irujo, dos colaterales en Arróniz, otros dos en Villanueva de Yerri y el retablo mayor de Arteaga; URSÚA IRIGOYEN, Isidoro, “Pedro de Gabina [Gabiria]...”, pp. 445-506. También, GARCÍA GAINZA, María Concepción, *La escultura romanista en Navarra...*, pp. 225-226.

82 AGN, Procesos judiciales, F146/321675. Gabiria demandó a Pedro de Troas en 1557, pero éste alegó que habían sido los vecinos de Allo los que impidieron que le cediera parte del contrato. Pedro de Gabiria gestionó la demanda inicial desde Ayegui en junio de 1557, siendo testigos el pintor Pedro de Latorre y el entallador Juan de Gabiria. ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro, *Policromía...*, pp. 372-377 y 364-371 sobre Pedro de Latorre.

83 ADP, Mues, Libro de fábrica desde 1555.

84 AGN, Procesos judiciales, F146/263372.

ría de Los Arcos en cuya portada pensamos que colaboró, como más abajo defenderemos. El retablo de Mues fue finalizado por el entallador Martín Gumet, también llamado maestre Gran Martín.

Como era habitual, hubo pleito por la demora de los pagos. En el proceso dijo Gumet que “al cabo de poco tiempo [de acordada la obra] murio Juan Ruiz de Heredia sin principiari o a lo menos acabar la dicha obra”⁸⁵ y él se hizo cargo del retablo y cajonera tal como lo había tomado el imaginero, aunque lo cierto es que la muerte se produjo entre 1557 y 1559, y para entonces el retablo estaba posiblemente concluido, si bien Gumet pudo ampliarlo más adelante.

Ciertamente es seguro que Ruiz de Heredia intervino en la hechura del retablo de Mues, pues así lo demuestran los pagos registrados en el libro de fábrica a él y a sus herederos. Desde el primer pago, que es de 1555, también se menciona como artífice de la obra a Martín Gumet y, años después, se alude a Diego Gumet, hijo de Martín, como receptor de algunos abonos⁸⁶. La obra se encontraba bastante avanzada cuando la iglesia fue visitada el 13 de noviembre de 1556. El vicario vio que el santísimo sacramento se encontraba en una custodia en el centro del altar mayor y, entre las mandas, señaló que, antes de dorar el retablo –luego podemos pensar que estaba concluido de madera–, se volviera a construir de cantería la capilla mayor. Además, apuntó que durante los años 1552, 1553 y 1554 se habían pagado a los entalladores 199 ducados del precio del retablo y otros 5 por la cajonera de la sacristía. Sin embargo, en las cuentas referidas a octubre de 1557 únicamente se apuntó un pago de 20 ducados a Martín Gumet sin que sepamos si fue así por haber fallecido Heredia en esa fecha o poco después.

Acabado el retablo, o concluida una primera fase del mismo, se contrató obra de cantería con Juan de Luzuriaga al que se abonó en los años 1558-1563 pequeñas cantidades por obras en el cementerio, en lugar de en la capilla mayor como había demandado el visitador. Pero consta que de 1565 a 1585 Antón Borla se ocupó en rehacer el techo de la iglesia. Como hemos adelantado, en las cuentas de 1559 –que abarcaron las deudas saldadas desde 1557– se pagaron 30 ducados por el retablo a “San Esteban, curador de los hijos de Juan de Heredia, mientras que “Martín maestre Grande entallador” recibió 45 ducados adelantados en 1558 y otros 30 en 1559. Diego Gumet es mencionado en los pagos en octubre de 1565. En los años siguientes se abonaron otras cantidades a Martín Gumet, citado siempre como vecino de Los Arcos, pero también se le pagó en su nombre y desde 1568 a Juan de Ocáriz, escribano real. Así, en la visita de las cuentas referidas a los años 1569 y 1570 firmó Ocáriz por no poderlo hacer Martín Gumet, seguramente por estar enfermo.

85 AGN, Procesos judiciales, F146/263372.

86 ADP, Mues, Libro de Fábrica desde 1555.

El retablo y la cajonera se habían tasado el 11 de octubre de 1565 en 1058 ducados⁸⁷. En 1567 se hizo un primer balance de todo lo que se había abonado –452 ducados, 49 tarjas y 4 cornados– y firmó Bartolomé de Heredia, hijo de Ruiz de Heredia⁸⁸. En 1571 hubo un nuevo balance y se apuntó que se habían pagado 862 ducados, 49 tarjas y 4 cornados a Gran Martín, a su hijo Diego Gumet y a los hijos de Juan Ruiz de Heredia. El 7 de marzo de 1572, Diego Gumet, hijo y procurador de Gran Gumet, reconoció que se le habían dado a él y a su padre 792 ducados, 49 tarjas y 4 cornados de los 1058 ducados de la estimación del retablo. Fallecido Ruiz de Heredia, Gumet fue el receptor de la mayor parte de lo que se abonó, aunque la participación del escultor fue muy significativa, como se deduce de las imágenes que se conservan. Las viudas y los huérfanos quedaban en una débil y difícil posición. Martín Gumet continuaba vivo cuando el vicario de Mues comprobó las cuentas de los años 1572 y 1573, pues las aprobó estando presente el entallador. El último pago por el retablo se consignó en 1609. En este año se pagaron 63 ducados, que aún se adeudaban por la obra de Martín Gumet, a Juan de Bernedo –marido de María Gumet– y a Miguel Gumet, herederos del ensamblador y vecinos de Los Arcos⁸⁹.

87 Aparte de las noticias del Libro de fábrica, en el pleito que Gumet interpuso ante la Corte Mayor del reino de Navarra se especifica que la tasación la hicieron maestre Juan de Villarreal, veedor de las obras del obispado de Pamplona, y Pedro López de Gámiz, vecino de Miranda de Ebro, nombrado por el entallador. Valoraron en 1012 ducados viejos –de a once reales el ducado– la madera del retablo, su ensamblaje, talla, imaginería y asiento en la iglesia. Los cajones de la sacristía que había hecho Gumet los tasaron en 46 ducados. El vicario, Juan de Rojas, ordenó que en adelante se dieran a Gumet 70 ducados anuales sacados de la primicia.

88 Bartolomé de Heredia, vecino de Los Arcos e hijo de Juan Ruiz de Heredia “ymaginerero” y de Francisca de Santisteban, difuntos, otorgó poder el 1 de noviembre de 1568 a Martín Gumet “artitator” –por architector– y a Pedro de Contreras, “arquitator” vecino de Pamplona para demandar y cobrar lo que aún le debían a su padre por la obra de imaginería que había hecho en el retablo de Mues; AGN, Procesos judiciales, F146/263372.

89 ADP, Mues, Libro de Fábrica desde 1555 y Secc. procesos, Marichalar, C/460, nº 2. Los herederos de Gumet habían interpuesto demanda ante la autoridad episcopal el 23 de mayo de 1608; citado en SALES TIRAPU, José Luis y URSÚA IRIGOYEN, Isidoro, *Catálogo del Archivo Diocesano de Pamplona. Sección Procesos. Tomo 7. Siglo XVII*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1990, p. 217. Biurrún había publicado este dato de 1609, pues para su publicación había consultado ampliamente la sección judicial del Archivo Diocesano de Pamplona; BIURRÚN SÓTIL, Tomás, *La escultura religiosa...*, p. 144. Consta Bernedo como esposo de María Gumet –y se añaden otras noticias sobre lo adeudado en 1603– en, ADP, Secc. procesos, Secr. Sojo, C/111, nº 4 y C/114, nº 1, citados por SALES TIRAPU, José Luis y URSÚA IRIGOYEN, Isidoro, *Catálogo del Archivo Diocesano de Pamplona. Sección Procesos. Tomo II - 1589-1598*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1988, p. 153, nº 597 y p. 167, nº 651. En diciembre de 1603 el esposo de María Gumet y Miguel Gumet, argumentando que eran pobres, pidieron a los jueces del obispado que les pagaran 100 ducados que les adeudaban del compromiso a abonar en el año anterior por la obra de Martín Gumet en el coro de Los Arcos y que ordenaran pagar otros 25 ducados correspondientes a la navidad de 1603. La parroquia estaba muy empeñada y no podía pagar

Hemos comentado que, en 1570, Martín Gumet no pudo firmar un balance de cuentas de Mues porque se encontraba enfermo. Ciertamente, el 1 de noviembre de 1568 Gumet, que se intitula “arquitor”, otorgó poder a Pedro de Contreras, igualmente “arquitor” de Pamplona, para que pudiera cobrar o demandar lo que le adeudaban las iglesias, cabildos y concejos de Los Arcos, Mues y Piedramillera por “retablos o sillas de coro, caxones o asientos”. Entonces dejó señalado que aunque sabía escribir no podía firmar “por estar mucho tiempo a perlatico del lado”⁹⁰, es decir, por privación de movimiento en la mitad del cuerpo. Al margen se apuntó que le adeudaban en Mues 584 ducados y otros 426 en Piedramillera. La enfermedad de Gumet y, por tanto, el fin de su actividad artística se puede retrasar aún unos años más: en junio de 1566 al ir a Mues a cobrar el pago anual que se le hacía “dixo que estaba baldado y no podia firmar”⁹¹. Sin embargo Martín vivió hasta 1576 o 1577, año en el que falleció su hijo Diego⁹².

Lamentablemente el retablo de Mues se desbarató a comienzos del siglo XX. Conforme al contrato⁹³, el retablo debía ocupar los tres altares de la iglesia –los tres paños de la cabecera– y Ruiz de Heredia debía emplear madera de nogal y tejo seca y buena en las imágenes de bulto, así como en las historias o relieves y en la talla que había de llevar. Se comprometió a realizarlo en seis años, más otros dos en los que había de pintarlo y dorarlo. La parroquia había de pagarle con la primicia, reservando únicamente 30 ducados cada año para los gastos ordinarios. Una vez acabado, lo habían de tasar dos oficiales nombrados por las partes, como ciertamente acabó ocurriendo.

La disposición del remate del actual altar mayor, con tres templetes, puede querer evocar la obra del retablo original de Martín Gumet y en algo recuerda el remate del retablo de Piedramillera. Pero únicamente se conser-

a todos sus deudores. Los jueces determinaron que se pagaran 300 ducados anuales a Juan de Landerrain por las obras de cantería que había realizado tanto él como su padre; a la viuda de Jaime de Funes, escritor de libros de Sangüesa, habían de abonarla 80 ducados anuales por los 11 cuerpos de libros de coro en pergamino que había confeccionado –un dominical y santoral de propios y oficios, otro dominical, un santoral, un salterio y un “vesperero” o libro de víperas; todo confeccionado a partir de 1580 y valorado en 1263 ducados y 3 reales–; y 50 ducados al año a los herederos de Martín Gumet.

90 AGN, Procesos judiciales, F146/263372.

91 AGN, Procesos judiciales, F146/263372.

92 En septiembre de 1589 Juan López, vecino de Los Arcos, testificó diciendo que había visto contratar la obra de las sillas del coro de la iglesia parroquial con Martín Gumet y que éste había fallecido hacía unos trece años. La defunción de su hijo Diego Gumet se registró en una partida del 11 de febrero de 1577 del libro de difuntos de Santa María de Los Arcos; “Arte e Historia en la diócesis de Pamplona: Arciprestazgo de la Berrueza. Los Arcos. La iglesia parroquial”, *Boletín Oficial del Obispado de Pamplona*, LXXIX (1940), p. 327.

93 AGN, Procesos judiciales, F146/263372.



Fig. 16. *María con el niño y Santa Eugenia*. Juan Ruiz de Heredia. 1550-1558. Mues (Navarra)

van dos imágenes procedentes del desaparecido retablo del altar mayor de la iglesia de Santa Eugenia de Mues⁹⁴. La santa titular y María con el Niño (Fig. 16). Ambas figuras son de bulto redondo y propias de un imaginero como Ruiz de Heredia, cuyo estilo se puede intentar recuperar a partir de ellas. Los rostros de las dos figuras, serios, algo distantes, muestran un característico gesto entristecido que se concentra en la mirada. En realidad, el rostro se talla sin gestos ni comisuras, aunque se busca cierta expresión doliente en la mirada. Los paños se pliegan en ambas figuras con detenimiento y acomodándose al cuerpo. El Niño Jesús es de cuerpo bastante fornido pero su cabeza resulta pequeña. Por último, debajo del Niño aparece una cabecita de ángel que nos parece un estilema propio del autor. Lo encontramos también en la misma imagen en el retablo mayor de Agoncillo. El rostro de María en el retablo riojano es semejante y aún mayor parecido guarda la composición del Niño, incluidas en este caso dos cabecitas de ángeles junto a él (Fig. 17).

94 GARCÍA GAINZA, María Concepción, *Catálogo Monumental de Navarra. II**...*, p. 397. Identifican con acierto y adjudican a Gumet y Ruiz de Heredia las imágenes de Santa Eugenia y María con el Niño. También se citan los datos básicos tomados del Libro de fábrica, adelantados en, MANSO DE ZÚÑIGA, Gonzalo, "La iglesia de Mues", *Príncipe de Viana*, 46-47 (1952), pp. 213-216. También, ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro, *Policromía...*, p. 347.

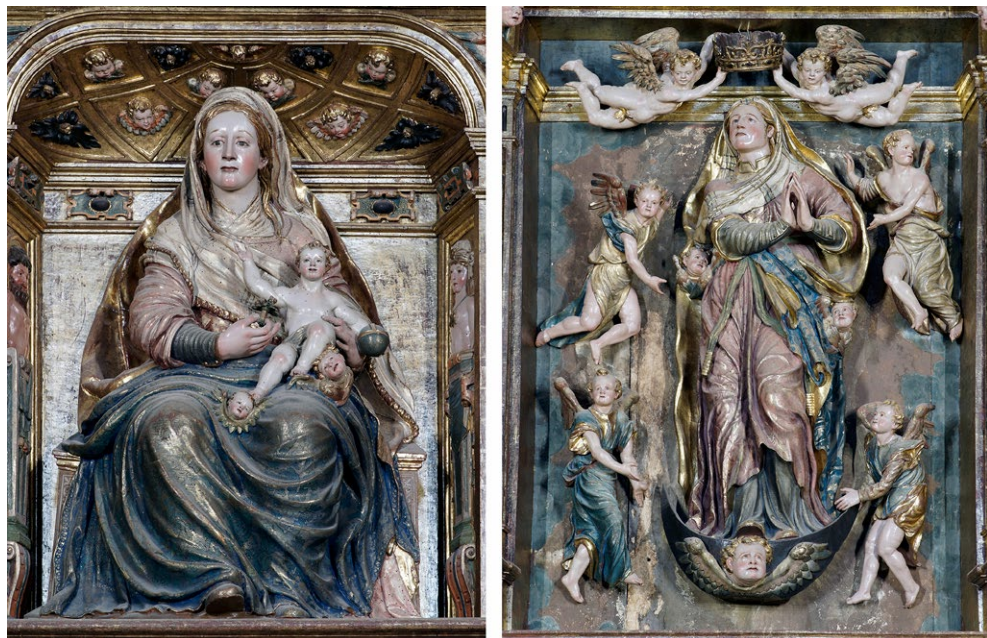


Fig. 17. *María con el niño y Asunción*. Juan Ruiz de Heredia. H. 1550.
Agoncillo (La Rioja)

Para la composición del grupo de María con el Niño se sigue el grabado de la *Virgen del mono* de Durero, utilizado con numerosas variantes en el siglo XVI, también en el grupo calceatense; por ejemplo, en el retablo de San Vicente de la Sonsierra.

Ruiz de Heredia tuvo su intervención más brillante en el retablo de Agoncillo, donde otro escultor de mayor virtuosismo se encargó de buena parte de los relieves. Aparte de María, han de ser obra de su mano escenas y figuras como la Adoración de los pastores, la Asunción, la Presentación del Niño en el templo, María asistida por San Juan y María Magdalena en el entierro de Cristo, la figura del ángel en la Anunciación del ático y los evangelistas y santos de las calles laterales. También pueden corresponderle los niños tenantes del banco, así como las múltiples cabezas repartidas en el basamento del segundo cuerpo que nos recuerdan la obra del maestro Anse o Hans de Bolduque. A la vista de su estudio puede proponerse que Ruiz de Heredia conoció el trabajo de Anse y la producción de los talleres calceatenses, singularmente la obra de Arnao Spierinck del que fue un destacado seguidor.



Fig. 18. *María con el niño y San Andrés*. Juan Ruiz de Heredia. H. 1550.
El Busto (Navarra)

También le corresponden a Ruiz de Heredia las imágenes del retablo de El Busto (Navarra)⁹⁵, otra obra destacadísima de este imaginero, casi tan perfecta como su producción en Agoncillo. En la figura de María con el Niño de este retablo navarro, el infante es muy parecido al de Mues, aunque no se han tallado las cabecitas de ángeles que se ven en Mues y Agoncillo. En el rostro de San Andrés, patrón de El Busto, están presentes las mismas orejas de soplillo de la cabeza de Santa Eugenia en Mues (Fig. 18). En realidad, a Ruiz de Heredia adjudicamos tanto la imaginería como los relieves de este extraordinario retablo, en la estela de lo calceatense.

En el retablo de Armañanzas⁹⁶ la figura central de María con el Niño repite los estilemas comentados de Ruiz de Heredia en la mirada de María,

⁹⁵ Sobre este retablo, últimamente, ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis, "Otra joya del Renacimiento en Navarra. El retablo de San Andrés de El Busto", en FELONES MORRÁS, Román (coord.), *Los Arcos y su partido: tres siglos entre dos reinos 1463-1753*, Pamplona, Ayuntamientos de Los Arcos, El Busto, Sansol, Armañanzas y Torres del Río, 2016, pp. 42-49. Echeverría, que vincula el retablo al círculo de Arnao Spierinck, se hace eco de las noticias sobre el "maestro de Agoncillo" del que habló Ruiz Navarro y que se ha identificado con el imaginero Juan del Campo. Nosotros proponemos a Ruiz de Heredia.

⁹⁶ Sobre este retablo, BIURRUN SÓTIL, Tomás, *La escultura religiosa...*, p. 194; URANGA GALDIANO, José E., *Retablos navarros...*, p. 17; GARCÍA GAINZA, María Concepción, *Catálogo Monumental de Navarra. II* Merindad de Estella, Abaigar-Eulate*, Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 1982, p. 257. Recientemente: AZANZA LÓPEZ, José Javier, "Armañanzas:



Fig. 19. *María con el niño y Asunción*. Juan Ruiz de Heredia. H. 1550. Armañanzas (Navarra)

en la forma del mentón, en la contorsión y cabecita del Niño y en la presencia de la cabeza de un querubín sobre la que Jesús posa el pie. En la figura de la Asunción, el Dios Padre y los profetas del ático, la Anunciación, la Visitación..., que igualmente le adjudicamos, volvemos a encontrar sus estilemas: la tendencia a componer figuras con pequeñas cabezas, el quiebro de éstas con respecto al cuerpo, el uso de un fuerte plegado de vestidos entre las piernas y en caída vertical, las bocas cerradas y el mentón afilado en las figuras femeninas y en las masculinas que no presentan barba (Fig. 19).

En realidad, la ausencia de una documentación relevante no nos permite asegurar que todas las obras mencionadas sean de la gubia de Ruiz de Heredia. Otros artistas del momento, con la misma formación y pareja colaboración con los talleres calceatenses, tallaron sus imágenes con estilemas parecidos e, incluso, casi iguales. El rostro femenino que hemos descrito es muy parecido en la obra de Juan Mordán, entallador francés vecindado en Logroño⁹⁷. Vemos también las orejas desplegadas hacia adelante o de so-

tras las huellas de su iglesia, retablos y casas blasonadas”, en FELONES MORRÁS, Román (coord.), *Los Arcos y su partido: tres siglos entre dos reinos 1463-1753*, Pamplona, Ayuntamientos de Los Arcos, El Busto, Sansol, Armañanzas y Torres del Río, 2016, pp. 64-73 que habla de Gumet para el ensamblaje y de Andrés de Araoz al que se ha atribuido la escultura, aunque se pregunta si será obra de Juan Ruiz de Heredia, como proponemos aquí, o de Juan Fernández de Vallejo, adjudicación que descartamos.

97 Según declaró en Allo el 13 de septiembre de 1557, tenía 48 años, luego habría nacido en 1508; AGN, Procesos judiciales, F146/145020, f. 72v.

plillo. Un pliegue vertical largo se sitúa entre ambas piernas dispuestas en *contrapposto*. Todo esto lo encontramos en la imagen de la Asunción en el retablo mayor de Varea que se adjudica a Mordán⁹⁸ (Fig. 20). Su estilo es deudor de las composiciones presentes en el retablo de Santo Domingo de la Calzada y en las obras de los Beaugrant. Si acaso, en los relieves tiende a disponer un plegado de vestidos más pegado al cuerpo, de menor volumen, pero pueden haber sido realizados por otro artífice, ya que Mordán parece trabajar únicamente imágenes de bulto o de muy altorrelieve. Así, como Ruiz de Heredia, es imaginero y en las figuras de bulto se muestra más habilidoso.

Ciertamente Mordán también pudo trabajar en Agoncillo en bultos y relieves que repiten fórmulas habituales en los talleres riojanos. Además, no consiguió independizarse con un taller propio –declaró en Allo que ni siquiera sabía firmar– y su servicio se ofrecía a otros artistas, circunstancia que se conoce por el proceso de contratación de los retablos laterales de Allo. Pedro de Troas contrató a Felipe de Borgoña, autor del retablo de Santa Catalina de Allo, y a Juan Mordán para labrar dos retablos que había tomado de la iglesia de Allo el 29 de diciembre de 1556⁹⁹.

La talla de las imágenes del retablo de las santas Nunilo y Alodia es obra personal de Mordán quien lo labró en el obrador de Pedro de Troas en Estella (Fig. 20). Lo realizó cuando el otro conjunto –el de Santa Catalina que se confió a Felipe de Borgoña– estaba concluido y había comenzado un pleito entre los vecinos y el contratista por lo que hubo de concluirlo con premura. Imaginero como era, evitó los relieves y en todos los encasamientos dispuso figuras de bulto. Existe cierta relación compositiva con las obras que adjudicamos a Ruiz de Heredia, pero las figuras de Mordán nos parecen más congeladas en sus ademanes, más secas y de menor belleza. En todos los casos se trabajan los ojos marcando los párpados y destacándolos hacia afuera en la cavidad ocular –también en el retablo de Varea–, con ligera diferencia sobre el modo de proceder de Ruiz de Heredia, pues apreciamos que el escultor navarro dejaba el párpado inferior más plano.

Importa señalar que, para un retablo en las cercanías de Los Arcos, Pedro de Troas buscó dos buenos oficiales: uno en Oñate y otro en Logroño,

98 MOYA VALGAÑÓN, José Gabriel, "Relaciones e influencias de la escultura aragonesa con la riojana y la vasca en el Renacimiento", en ÁLVARO ZAMORA, M^a Isabel y BORRÁS GUALIS, Gonzalo (coords.), *Escultura del Renacimiento en Aragón*. Zaragoza, Museo e Instituto de Humanidades Camón Aznar, 1993, p. 155.

99 AGN, Procesos judiciales, F146/145020. Ha estudiado este proceso, URSÚA IRIGOYEN, Isidoro, "Los retablos laterales...", pp. 11-20 y ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro, *Policromía...*, pp. 372-377 que aportó la documentación referida a los policromadores. El pleito comenzó porque Troas había tomado los dos retablos por un precio temerario: 250 ducados por la madera, talla y pintura de cada uno de ellos. Además, tuvo la intención de cederlos a otros quedándose con una comisión o ganancia por el derecho de primer contrato.



Fig. 20, izq. *Asunción*. Juan Mordán. H. 1550. Varea (La Rioja)
 Fig. 20, der. *Santas Nunilo y Alodia*. Juan Mordán. 1557. Allo (Navarra)

es decir, en un ámbito geográfico muy extenso que demuestra la movilidad existente, circunstancia que a veces no se considera lo suficiente¹⁰⁰. En el pleito, sostenido en Allo y Estella, testificaron, en septiembre de 1557, muchos artistas de lugares bien diversos: maestre Velandia de Robledo, pintor de 50 años que habitaba en Legarda porque estaría policromando el retablo; Juan de Iturmendi, entallador de 36 años vecindado en Puente la Reina; Juan Imberto, entallador y ensamblador francés de 50 años que vivía en Estella; Pedro Francisco, entallador y ensamblador flamenco de 36 años y vecino de Azpeitia que identificó a los oficiales contratados por Troas: Felipe de Borgoña y Juan Mordán; Hernando de Arce, imaginario de 60 años vecino de Estella que declaró que “Pedro de Troas no sabe pintar ni aun labrar de talla ni de ymagineria, mas de solo hazer puertas camas aparadores ventanas y otras cosas de serbiçio de casas porque le conoce casi desde niño aca y sabe hasta donde se estiende su habilidad en el officio”, y que por ello tenía cedida la pintura a Pedro de Latorre y buscaba oficiales que tallaran los retablos. También testificaron Juan Mordán, francés de 48 años, vecino de Logroño y maestro en el “arte de entallador y arquitectura”, quien dijo que, para reali-

100 Pedro de Troas justificó la tardanza en la ejecución de los retablos colaterales de Allo por el irregular y escaso abono que los primicieros le habían girado. Dijo que se había tomado el concierto con diligencia y había proveído la obra de madera y de oficiales, pero que no había logrado acabar porque no “se allan officiales ymaginarios tan a mano como hombre querria y abria menester y muchos que me tenian prometido de venir ha entender en la dicha hobra dende Logroño, Oñate y otras partes despues me han faltado la palabra”; AGN, Procesos judiciales, F146/145020.

zar los dos retablos, se había encargado junto con Pedro de Troas de tomar las medidas *in situ* y afirmó que Troas le había pedido que consiguiera que Pedro de Latorre se hiciera cargo de la policromía de los retablos recordándole que, además, tenía la oferta de Olabe, otro pintor natural de Oñate. Por último testificaron Juan de Gabiria, entallador de Estella de 46 años que estaba emparentado con Pedro de Troas sin saber exactamente en qué grado, y Pedro de Latorre, pintor de 32 años vecino de Estella y pretendiente a tomar para sí los retablos de Allo. Se comprueba, como en Estavillo, que, directa o indirectamente, en un pequeño retablo colateral participaban numerosos artistas, por lo que resulta tan difícil identificar las manos ejecutoras

Martín Gumet, muy probablemente, trabajó como ensamblador en todos estos retablos. Goñi Echeverría publicó una tablita del retablo de Genevilla que lleva la misma firma que Gran Gumet estampó en el libro de fábrica de Mues. Con Gumet se relacionan, aparte de la sillería de Los Arcos que está documentada¹⁰¹, la mazonería de los retablos de Agoncillo, Armañanzas y El Busto¹⁰². Estando en El Busto, Gran Martín Gumet y Juan de Landerrain testificaron en la notificación enviada Diego de Araoz, el 30 de julio de 1569, para que se personara en el acto de nueva adjudicación de la pintura del retablo que la parroquia pretendía¹⁰³.

Hemos visto que, en 1568, la iglesia de Piedramillera todavía adeudaba a Martín Gumet 426 ducados por la obra del retablo¹⁰⁴. Le pertenece la arquitectura, el ensamblaje, las cabezas de ángeles y el adorno del basamento y de los frisos. El niño que con lanza y escudo corona el retablo muestra el mismo rostro que los que flanquean los templetos dispuestos en el remate del retablo de Agoncillo. En 1563 Martín Gumet pretendió, sin que presentara a un escultor colaborador, tomar el retablo mayor de San Juan de Estella¹⁰⁵. Con anterioridad, en el cenit de fama, Gumet se había encargado de los respaldos y figuras que adornan la sillería del coro de Los Arcos, y es posible que inter-

101 "Arte e Historia en la diócesis de Pamplona...", pp. 287-288 y 327. Contrató la sillería del coro –23 sillas–, las puertas o arcos de madera de acceso y un atril grande el 8 de abril de 1561. Debía hacerlo todo en dos años y le pagarían de las rentas de la iglesia a razón de 50 ducados al año. Acabada la obra se tasó en 2060 ducados.

102 Existe coincidencia al adjudicar a Gumet el ensamblaje de estos tres retablos. Véase recientemente, PASTOR ABÁIGAR, Víctor y FELONES MORRÁS, Román, *Los Arcos*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2004, p. 43, que también indica su participación en Los Arcos, Mues y Piedramillera; ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis, "Otra joya del Renacimiento en Navarra...", p. 43.

103 ADZ, Apelaciones, 468-5.

104 AGN, Procesos judiciales, F146/263372. Biurrun adjudicó tempranamente el retablo de Piedramillera a Gumet por las concomitancias que observó con la sillería de Los Arcos; BIURRUN SÓTIL, Tomás, *La escultura religiosa...*, p. 144.

105 ADP, Estella, San Juan, Caja 32, *Condiciones e informes de la construcción del retablo para la capilla mayor, 1563*; URANGA GALDIANO, José E., *Retablos navarros...*, pp. 20-21 y 48.

viniera en la escultura exenta del retablo de Piedramillera, sin olvidar que se desconoce la obra y estilo de su hijo Diego Gumet. Aparte del niño del coronamiento, pueden pertenecerle las figuras de Adán y Eva, aunque también hubo de participar otro escultor tras la muerte de Ruiz de Heredia. Tal vez un colaborador del taller de Andrés de Araoz, fallecido en 1563.

Son muchos los escultores, prácticamente desconocidos, que trabajaron en el obrador de Andrés de Araoz¹⁰⁶ –cuyo hermano Diego tomó la policromía del retablo de Piedramillera–, así como en los obradores de los Beaugrant y Arnao Spierinck. Uno de los primeros artistas del foco calceatense, tras la muerte de Damián Forment, fue su sobrino Bernal Forment. Un Bernal de Formente, vecino de Santo Domingo de la Calzada –seguramente el sobrino de Damián documentado en el retablo de Castañares de Rioja–, fue destinatario de un poder otorgado en Vitoria por Diego de Araoz el 12 de julio de 1569. En esa fecha lo nombró, junto a Juan de Pinedo, procurador en las causas que se dirimían en el obispado de Calahorra-La Calzada, para que defendiera la pretensión que tenía de tomar la policromía del retablo de El Busto¹⁰⁷.

En un primer momento Diego de Araoz, con el beneplácito del vicario episcopal –Francisco de Vicio–, había tomado el dorado, estofado y policromía del citado retablo alegando la calidad de sus obras en Lapoblación, Torralba del Río, Mendavia y Aguilar de Codés. El remate a su favor se concedió en Labastida el 14 de julio de 1569, estando presente Bernal Formente¹⁰⁸. Finalmente Araoz perdió la obra de El Busto, pero se ocupó con la de Piedramillera¹⁰⁹. En 1565, poco después de tasarse la arquitectura y la escultura de este retablo comenzó a policromarlo Diego de Araoz, pintor vecino de Mondragón que consta como habitante en Piedramillera el 10 de septiembre

106 Véase una síntesis en, ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis, “El retablo renacentista”, en *Erretaulak / Retablos. I. Estudios*, Vitoria-Gasteiz, Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco, 2001, p. 191.

107 ADZ, Apelaciones, 468-5.

108 ADZ, Apelaciones, 468-5. Como se sabe, finalmente la pintura del retablo la tomó Francisco Fernández de Vallejo, pintor vecino entonces de Nalda, donde habría policromado el retablo que habían tallado Andrés de Araoz y Arnao Spierinck. Fernández argumentó que, sin concurso y sin validez, se había adjudicado a Diego de Araoz por el favor que le hizo el secretario episcopal que era cuñado suyo. El pintor de Nalda ofreció una rebaja en el precio y pidió que publicara concurso público con remate a la baja, pues la iglesia local había acordado contratar la pintura con “aquel que mas barato y mexor lo yçiere sin açeçion de personas”. Finalmente Fernández de Vallejo acudió, en agosto de 1569, ante la audiencia arzobispal de Zaragoza y pudo hacerse con el contrato del retablo de El Busto.

109 BIURRUN SÓTIL, Tomás, *La escultura religiosa...*, p. 144; GARCÍA GAINZA, María Concepción, *Catálogo Monumental de Navarra. II**...*, p. 444; ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro, *Policromía...*, p. 330.

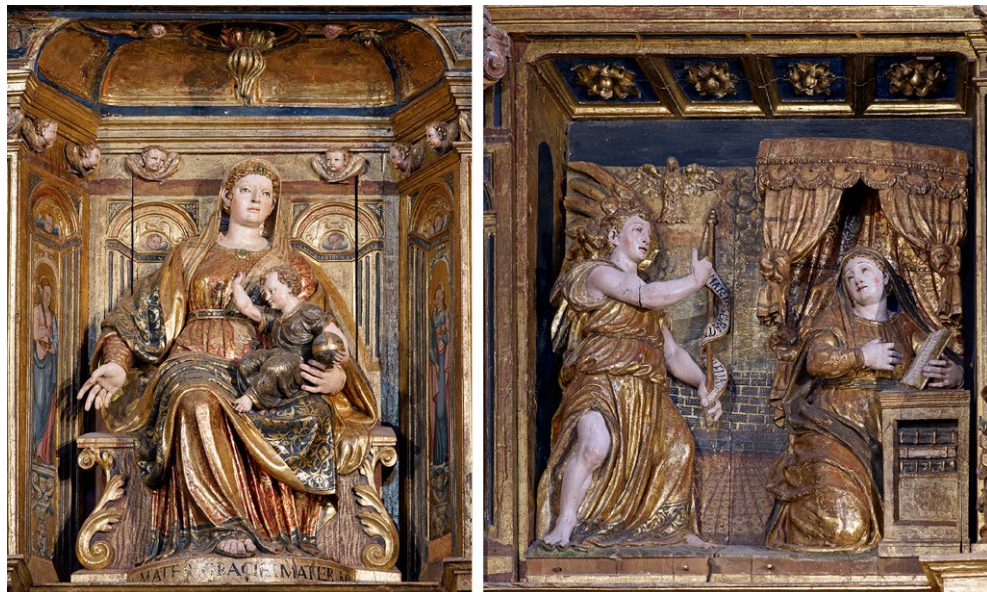


Fig. 21. *María con el niño y la Anunciación*. Juan Ruiz de Heredia, H. 1557. Piedramillera (Navarra)

de 1569¹¹⁰. Continuaba allí en febrero de 1570¹¹¹, aunque murió en 1575 sin concluir la obra.

El retablo de Piedramillera lo contrató Gumet el 20 de agosto de 1560. En el mismo acto se comprometió, además, a realizar en el breve plazo de dos años otros tres retablos laterales, unas andas para el Corpus Christi, dieciséis bancos para la iglesia y un facistol para el coro. Todo por 1050 ducados a pagar con la primicia a razón de 80 ducados anuales. El día de la estimación del retablo de Mues –el 11 de octubre de 1565–, los mismos tasadores –Juan de Villarreal y Pedro López de Gámiz– valoraron el retablo de Piedramillera en

110 ADZ, Apelaciones, 468-5.

111 AGN, Procesos judiciales, F146/211729. Diego de Araoz declaró, el 23 de febrero de 1570, que era de 59 años de edad. En septiembre de 1571 Araoz continuaba en Piedramillera. Con anterioridad, en junio de 1562, Diego de Araoz había residido en Mendavia donde se ocupó de la pintura del retablo mayor que había contratado en junio de 1558; AGN, Procesos judiciales, F146/211821. Años antes, a finales de 1549, Andrés de Araoz, imaginario, había contratado la hechura del retablo mayor de Torralba del Río. Aunque el retablo estaba concluido para agosto de 1554, se firmó un nuevo contrato el 6 de enero de 1556 para la conclusión de la talla y la realización de la policromía a cargo de Andrés de Araoz y de su hermano Diego. Lo realizado lo tasaron hacia 1560 –con anterioridad a abril de 1561– el entallador Pedro de Gabiria y el pintor Pedro de Latorre. Lo valoraron en 1787 ducados –900 por la talla ejecutada por Andrés de Araoz y 887 ducados por la pintura aplicada por Diego–; ADP, Torralba del Río, Libro de fábrica desde 1501 y AGN, Procesos judiciales, F146/118426.

1085 ducados¹¹² –cuantía casi coincidente con el valor que asignaron al retablo de Mues–. Si, como hemos defendido, Ruiz de Heredia había fallecido en 1557, o mejor en 1559, entendemos que el convenio de Gumet con el concejo y cabildo de Piedramillera sería, como sucedió en Mues, una nueva contratación tras la muerte del imaginero, pues, como otros autores, vemos en este retablo la mano de Ruiz de Heredia que era difunto en la fecha de este acuerdo, celebrado en 1560. Como en 1568 Gumet demandó a la parroquia que le abonaran los últimos 80 ducados, se puede pensar que ciertamente el retablo se había iniciado hacia 1555, en vida de Ruiz de Heredia, pues a 80 ducados al año, que fue el compromiso de pago, se necesitan trece años y medio para acabar de pagar los 1085 ducados señalados en la tasación.

En la escultura del retablo de Piedramillera vemos el estilo de Juan Ruiz de Heredia en muchas de sus imágenes (Fig. 21). Creemos que se debe a su gubia la imagen de María con el Niño –donde se puede observar la ausencia de gestos y comisuras en el rostro, el mentón característico del autor y las orejas de soplillo–, la Asunción, los santos de las entrecalles –con las mismas contorsiones y plegados comentados en su obra de Agoncillo y El Busto–, San Juan y María en el Calvario –pues el Crucificado es obra anterior reutilizada en el retablo–, y, en menor medida, las escenas de las calles laterales donde, como en Agoncillo y El Busto, se siguen las composiciones de los talleres riojanos surgidos tras la realización del retablo de la catedral de Santo Domingo de la Calzada. Las columnas de orden gigante con las que se cierra el retablo declaran su inspiración en el retablo mayor de Santa María de Palacio en Logroño, que realizó Arnao Spierinck con una considerable colaboración de otros artífices. Una propuesta semejante fue utilizada en los retablos burgaleses de Pampliega, Isar y Mahamud por Domingo de Amberes, escultor que anduvo por Logroño.

En 1620 se advirtieron algunos problemas en la base del retablo de Piedramillera. El asunto se llevó a Pamplona, a la sede episcopal. El 4 abril de 1620 Fausto de Acedo, vecino de Piedramillera y mayordomo de la iglesia, manifestó que, por mandato del visitador, se había ordenado apearse el retablo de la capilla mayor por haber fallado y haberse podrido la madera del pedestal donde cargaba toda la obra del retablo. Reconocido por expertos, se en-

112 En el Archivo General de Navarra se conserva documentación de otro pleito judicial que Gumet mantuvo con Piedramillera, pero se encuentra en tan mal estado de conservación que no lo he podido consultar; AGN, Procesos judiciales, F146/263459. El pleito se extendió entre el 10 de noviembre de 1568 y el 20 de octubre de 1572. Martín Gumet, maestro entallador y ensamblador, demandó a la villa de Piedramillera, en la Corte Mayor del reino de Navarra, para que cumpliera el pago ejecutorio de 80 ducados, última partida por las obras realizadas en el retablo de la iglesia parroquial de Santa María. Todo ello en cumplimiento de la escritura de tasación y estimación que se había realizado al finalizar el retablo. Se conocen los datos básicos del pleito publicados por ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro, *Policromía...*, pp. 328-330.

contraron algunas piezas muy viejas en el sustento de la obra por lo que era necesario hacer otras de nuevo, con mucha brevedad y urgencia, para evitar que el retablo se deteriorara ya que estaba pintado y era de mucho valor¹¹³. Por la premura, el abad de la parroquia otorgó licencia para la reparación al escultor Juan Bazcardo (1584-1653) pero, antes de firmar la escritura de contrato, Bartolomé Calvo, escultor de Mendaza, y García de Iriarte, ensamblador de Olazagutía, pidieron que se contratara la obra mediante remate a la baja con candela encendida. Además, ofrecieron una rebaja de la cuarta parte del valor en que se tasara lo ejecutado. Como ni el mayordomo ni el abad los tomaron en cuenta, acudieron a la sede episcopal que negó la capacidad suficiente de García de Iriarte para entender en la obra pero que sentenció, a finales de 1620, otorgando la reparación a favor de Bartolomé Calvo y de Juan Calvo, ensamblador¹¹⁴. En el proceso se presentó un dibujo con una fuerte intervención que, a la vista del retablo actual, no llegó a acometerse (Fig. 22).

113 ADP, Secc. procesos, Scr. Treviño C/ 283 N° 8; citado en, SALES TIRAPU, José Luis y URSÚA IRIGOYEN, Isidoro, *Catálogo del Archivo Diocesano de Pamplona. Sección Procesos. Tomo IV - 1611-1622*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1989, pp. 349-350, n° 1560; ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro, *Policromía...*, p. 328.

114 El escultor Bartolomé Calvo está documentado desde finales del siglo XVI. En diciembre de 1598 se le acabó de pagar la cajonera que había labrado para la iglesia de Desojo; ADP, Desojo, Libro de fábrica desde 1579. En febrero de 1621 declaró que había realizado y asentado en su lugar el retablo de Lazagurría que valoraba en más de 1000 ducados. En realidad esta obra no estaba concluida pues el 24 de mayo de 1621 el juez del obispado de Pamplona le concedió un año y medio para que pudiera acabar el retablo. El contrato de Lazagurría lo había firmado en Mendaza el 27 de agosto de 1608. Entonces se comprometió a realizar un retablo colateral y a continuar el retablo mayor de Lazagurría que había comenzado Juan de Troas menor, difunto entonces –había testado en 1600 y otorgó codicilo en 1602–; ADP, Secc. procesos, Scr. Treviño, C/292, n° 31, citado en, SALES TIRAPU, José Luis y URSÚA IRIGOYEN, Isidoro, *Catálogo del Archivo Diocesano de Pamplona. Sección Procesos. Tomo 5 - 1622-1634*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1989, p. 23. Véase también, JIMENO JURIO, José María, “Pintores de Asiáin (Navarra). I. Estudio general de algunos aspectos”, *Príncipe de Viana*, 45/171 (1984), p. 13. Bartolomé ha de ser padre de Juan Calvo y Domingo Calvo. Antes de julio de 1629 Domingo Calvo había acabado los retablos colaterales de Mendaza, tres escaños –posiblemente para ambos retablos y para el mayor–, unas andas y una puerta en la casa abacial. Parte de estas obras las tasaron en octubre de 1629 Juan de Iregui, vecino de Los Arcos, y el ensamblador Juan de Garajalde y Lazcano, vecino de Ataún en Guipúzcoa, quien actuó de parte del autor en lugar de Juan de Escoriaza, ensamblador de Los Arcos primeramente nombrado; ADP, Secc. procesos, Scr. Treviño, C/325 n° 29, citado en, SALES TIRAPU, José Luis y URSÚA IRIGOYEN, Isidoro, *Catálogo del Archivo Diocesano de Pamplona. Sección Procesos. Tomo 5...*, p. 260, n° 1083. Se desconoce al autor del importante retablo mayor de Mendaza. Biurrún apuntó a la relación que guarda con el retablo de Piedramillera y se refirió a Bartolomé Calvo, vecino de la villa, como uno de los posibles autores, aunque precisó que la escultura de Mendaza era “de mas fuste” que otros trabajos de este autor; BIURRUN SÓTIL, Tomás, *La escultura religiosa...*, p. 406; GARCÍA GAINZA, María Concepción, *Catálogo Monumental de Navarra. II** Merindad de Estella...*, p. 346. Es posible que lo comenzara un escultor colaborador de Martín Gumet en Piedramillera. Aunque no se puede asegurar por ausencia de documentación, pensamos que



Fig. 22. Dibujo con una propuesta de modificación del banco y primer cuerpo del retablo de Piedramillera (no ejecutado). Juan Bazcardo. 1620. ADP

el retablo de Mendaza lo hicieron Juan de Troas mayor y Juan de Troas menor –cuyas biografías no están bien delimitadas– y cabe que en la obra interviniera Bartolomé Calvo, a las órdenes de los Troas, escultores de Estella. Sobre los Troas, GARCÍA GAINZA, María Concepción, *La escultura romanista en Navarra...*, pp. 231-237. En 1593 está documentado Juan de Troas en Piedramillera cuando Pedro de Gabiria II, ensamblador de Estella, realizaba la sillería del coro de Mendaza a razón de 14 ducados por silla. La parroquia no había considerado la rebaja de 3 ducados por cada asiento que había ofrecido Juan de Troas; ADP, Secc. procesos, Secr. Garro C/ 139 - Nº 6, citado en, SALES TIRAPU, José Luis y URSÚA IRIGOYEN, Isidoro, *Catálogo del Archivo Diocesano de Pamplona. Sección Procesos. Tomo 5...*, p. 280, nº 1111. Salvo la imagen del santo titular –San Fausto–, no se conserva el retablo mayor de Ancín (Navarra) que Juan de Troas mayor contrató en 1576. En las cuentas de 1586 se mencionan pagos a Juan de Troas mayor y a su hijo Juan de Troas menor. Al año siguiente, en 1587, se hizo una primera estimación de lo que se había realizado en el retablo porque, seguramente, había fallecido Juan de Troas Mayor. El retablo de Ancín se concluyó en 1599 y fue tasado en 864 ducados y 4 reales. Fallecido Juan de Troas menor, se pagó el retablo a Graciana de Gastiáin, viuda de Juan de Bértiz y heredera de Troas. Otros herederos continuaron cobrando la hechura del retablo hasta 1646; ADP, Ancín, Libro de fábrica desde 1541. Juan de Troas también es autor de parte de los retablos mayores de Cábrega, concluido por Julián a la muerte de su primo, y de Learza. También de un retablo lateral hecho antes de 1597 para Otiñano, así como otro retablo lateral dedicado a Santa Ana en Dicastillo, donde también trabajó en la sillería del coro. Hizo una caja para la figura de San Adrián en una ermita de Morentín, y la cajonera y las puertas de la sacristía de Vitoria; todos estos lugares en Navarra; BIURRUN SÓTIL, Tomás, *La escultura religiosa...*, pp. 166-168; GARCÍA GAINZA, María Concepción, *La escultura romanista en Navarra...*, pp. 233-236. CASTRO, José Ramón, *Cuadernos de Arte Navarro. Escultura*, Pamplona, Diputación Foral de Navarra, 1949, p. 99.. SALES TIRAPU, José Luis y URSÚA IRIGOYEN, Isidoro, *Catálogo del Archivo Diocesano de Pamplona. Sección Procesos. Tomo II...*, p. 347 nº 1385, p. 374 nº 1497 y p. 375 nº 1501; SALES TIRAPU, José Luis y URSÚA IRIGOYEN, Isidoro, *Catálogo del Archivo Diocesano de Pamplona. Sección Procesos. Tomo III...*, p. 136 nº 539, pp. 139-140 nº 552, p. 183 nº 725. Bartolomé Calvo era vecino de Mendaza en 1593 y testificó en un pleito promovido por el bordador Domingo Ortiz de Zárate, vecino de Vitoria, que había bordado y confeccionado un terno de damasco blanco y una capa de difuntos para el lugar que el bordador Miguel de Sarasa tasó en 320 ducados, cantidad que confirmaron Juan de Manzanos, bordador, y el sastre Cristóbal de Trocones. La labor se centró en unas cenefas, el capillo y el pectoral de una capa, así como otras dos cenefas de una casulla, cuatro faldones, bocamangas y dos collares para las dalmáticas; ADP, Secc. procesos, Secr. Garro. C/ 138 - Nº 4, citado en, SALES TIRAPU, José Luis y URSÚA IRIGOYEN, Isidoro, *Catálogo del Archivo Diocesano de Pamplona. Sección Procesos. Tomo II...*, p. 283, nº 1083.



Fig. 23. Portada de la iglesia y detalle del tímpano. Juan Ruiz de Heredia, H. 1550.
Los Arcos (Navarra)

Además de tallar la madera, creemos que Ruiz de Heredia trabajó la piedra. Nos hemos referido a la testificación de Martín de Landerrain al contratar el retablo de Mues. Landerrain, y después su hijo Juan, estuvieron a cargo de las obras de la iglesia de Los Arcos. En la portada, realizada bajo la dirección de Martín de Landerrain¹¹⁵, adjudicamos a Ruiz de Heredia la

¹¹⁵ Lo realizado por Martín de Landerrain y Juan de Landerrain lo tasaron en 24 470 ducados y medio el 22 de febrero de 1591. Fueron tasadores Miguel de Altuna, veedor de las obras del obispado, y Juan de Aguirre, actuando de parte de la iglesia. Contaron con la colaboración del escultor Juan Imberto que aportó el valor de la imaginería que adornaba las obras de cantería. Esta noticia ha hecho que se adjudique la escultura de la portada a Imberto, pero nosotros pensamos que fue el tasador y, por tanto, no pudo ser el ejecutor de la talla, que adjudicamos, en lo que a la portada se refiere, a Juan Ruiz de Heredia; "Arte e Historia en la diócesis de Pamplona...", pp. 241-242. Lamentablemente no se ha vuelto a localizar el pleito utilizado por el anónimo escritor de este artículo. Se trataba de un proceso judicial del ADP interpuesto en 1594 por los acreedores de la iglesia contra la fábrica. En él se incluía la tasación de las obras de cantería acometidas por Martín y Juan de Landerrain y el contrato de las obras del coro que se encargó a Martín Gumet. Las noticias de otros pleitos contra la parroquia de Los Arcos por el abono de las deudas que mantenían con los Landerrain, Gumet, Funes, Guevara y con quienes habían trabajado para la iglesia las ha recogido y estudiado Isidoro Pastor; PASTOR ABÁIGAR, Isidoro, "Historia de la torre parroquial de Santa María de Los Arcos en su cuarto centenario (1561-1991)", *Príncipe de Viana*, 179 (1986), pp. 693-720; PASTOR ABÁIGAR, Isidoro, "Fábrica parroquial de Santa María de Los Arcos: vicisitudes histórico-arquitectónicas de sus dependencias", *Príncipe de Viana*, 193 (1991), pp. 15-51; PASTOR ABÁIGAR, Isidoro, "Juan de Landerrain. Un maestro cantero guipuzcoano en Navarra", *Príncipe de Viana*, 201 (1994), pp.



Fig. 24. *Nuestra Señora de Beatasis*. Juan Ruiz de Heredia. H. 1555. Zúñiga

figura de María con el Niño que ocupa el centro del tímpano (Fig. 23). Los ángeles con candelabros que flanquean a María y los profetas de las enjutas del arco de ingreso han de ser suyos, como posiblemente los bustos en relieve de los apóstoles dispuestos en torno al Salvador en la última vuelta del arco de la portada. Suyas son igualmente las figuras exentas de San Pedro y San Pablo que se han adjudicado a Juan Imberto. Las cabezas de angelitos que recorren la rosca del arco de entrada y las arquivoltas superiores se relacionan con los entablamentos de los retablos en los que Juan Ruiz de Heredia actuó.

89-115; PASTOR ABÁIGAR, Víctor y FELONES MORRÁS, Román, *Los Arcos...*, pp. 47-49 y 91. Pastor –como otros investigadores que le siguen– interpreta como de carta de abono o reclamación de pago la valoración que aportó Juan Imberto sobre la obra de escultura adjunta a la arquitectura hecha por los Landerrain. Ya hemos dicho que nosotros la entendemos como una tasación para ayudar a los otros dos tasadores, que eran expertos en la obra de cantería. La escultura de la portada de Los Arcos se relaciona con Juan Imberto en, GARCÍA GAINZA, María Concepción, *Catálogo Monumental de Navarra. II* Merindad de Estella...*, p. 202; ECHEVARRÍA GOÑI, Pedro Luis y FERNÁNDEZ GRACIA, Ricardo, “Arquitectura” en FERNÁNDEZ GRACIA, Ricardo (coord), *EL arte del Renacimiento en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2005, pp. 96 y nota 25 y 118;

A la vista de lo documentado y de lo que con él se puede relacionar, Juan Ruiz de Heredia se revela como uno de los imagineros más brillantes de la Navarra de entonces. Formado en la colaboración con los talleres que surgen a partir del retablo de Santo Domingo de la Calzada, es uno de los seguidores principales de Arnao Spierinck. Como hemos apuntado, la muerte y la interposición de los Ayala impidieron que trabajara en el retablo de Zúñiga. Sin embargo, concluimos con una adjudicación más. Ha de ser obra suya la escultura de Nuestra Señora de Beatasis en Zúñiga (Fig. 24). Hemos supuesto que, en origen, estuvo en el encasamento central del primer cuerpo del retablo, como figura titular. Ahora se guarda en la parroquia, pero como procedente de la ermita de Beatasis a donde, suponemos, pudo llegar al ser sustituida por María Peregrina en el siglo XVIII. En la imagen de María con el Niño de Beatasis se encuentran los estilemas que relacionamos con Ruiz de Heredia: la contorsión del Niño con los brazos abiertos en direcciones opuestas, la pequeña cabeza y la disposición de un angelito bajo su cuerpo. También en el rostro de María apreciamos su estilo: la boca cerrada, sin comisuras ni arrugas, con gesto entristecido y compuesta con la nariz recta dibujando una T con la línea de la frente. No podemos saber si Ruiz de Heredia la labró al contratar la obra, aunque el encargo lo habían contradicho los Ayala, o si es un compromiso anterior, a modo de prueba, con la que los vecinos lo conocieron.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUSTINUS, Aurelius [SAN AGUSTÍN], *De summa Trinitate*, Lugdunum, Joannis Koburger civis Nurembergensis, 1520; disponible: <https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00089880-0>.
- “Arte e Historia en la diócesis de Pamplona: Arciprestazgo de la Berrueza. Los Arcos. La iglesia parroquial”, *Boletín Oficial del Obispado de Pamplona*, LXXIX (1940), pp.19-20, 61-63, 171-174, 240-243, 287-288, 327-328, 355-356, 397-400.
- ARRAZOLA ECHEVERRÍA, M^a Asunción, “Juan López de Lazarraga y el retablo renacentista del monasterio de Bidaurreta en Oñate”, en *Retablo renacentista de Bidaurreta. Restauración*, San Sebastián, Diputación Foral de Guipúzcoa, 1991, pp. 26-28.
- ARRAZOLA ECHEVERRÍA, M^a Asunción, *Renacimiento en Guipúzcoa. T. II Escultura*, San Sebastián, Diputación Foral de Guipúzcoa, 1969.
- AZANZA LÓPEZ, José Javier, “Armañanzas: tras las huellas de su iglesia, retablos y casas blasonadas”, en FELONES MORRÁS, Román (coord.), *Los Arcos y su partido: tres siglos entre dos reinos 1463-1753*, Pamplona, Ayuntamientos de Los Arcos, El Busto, Sansol, Armañanzas y Torres del Río, 2016, pp. 64-73; disponible: <https://www.unav.edu/documents/11139712/12152382/Los+Arcos+y+su+partido-Tres+siglos+entre+dos+reinos+1463-1753.pdf>.
- BARRIO LOZA, José Angel, “El retablo de Portugaleta (historia de un pleito)”, *Estudios de Deusto*, 28/2,65 (1980), pp. 273-311.

- BARRIO LOZA, José Ángel, *Los Beaugrant en el contexto de la escultura manierista vasca*, Bilbao, Museo de Bellas Artes y Caja de Ahorros Vizcaína, 1984.
- BARRÓN GARCÍA, Aurelio Á., "Juan Fernández de Vallejo y el taller de Arnao de Bruselas", *BSAA arte*, 79 (2013), pp. 35-58; disponible: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4549836>.
- BARRÓN GARCÍA, Aurelio Á., "Orígenes, formación y testamento del escultor renacentista Arnaut Spierinck, o Arnao de Bruselas", *Santander. Estudios de Patrimonio*, 2 (2019), pp. 65-120; disponible: <https://doi.org/10.22429/EUC2019.sep.02.02>.
- BARRÓN GARCÍA, Aurelio Á., "Primeras obras en La Rioja del arquitecto Juan de Rasines, 1469-1542", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 110 (2012), pp. 7-84.
- BARTOLOMÉ GARCÍA, Fernando, "28. Catadiano. Retablo mayor de Escolumbe. Eskolunbeko erretaula nagusia", en ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis (coord.), *Erretaulak. Retablos...*, 2001, pp. 635-642.
- BARTOLOMÉ GARCÍA, Fernando R., "Retrospectiva histórico-artística del retablo mayor de la catedral de Santa María de Vitoria-Gasteiz", *Akobe. Restauración y conservación de bienes culturales*, 8 (2007), pp. 8-17; disponible: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3094930>.
- BIURRUN SÓTIL, Tomás, *La escultura religiosa y Bellas Artes en Navarra durante la época del Renacimiento*, Pamplona, Gráficas Bescansa, 1935.
- CASADO SAAVEDRA, Elisa, "El retablo de Santa María de Zúñiga llevado a pleito", *Arkijas*, 37 (junio 2018), pp. 11-18.
- CASTRO, José Ramón, *Cuadernos de Arte Navarro. Escultura*, Pamplona, Diputación Foral de Navara, 1949.
- CRIADO MAINAR, Jesús, "Jerónimo Noguerras, escultor y *architector*. Un artista giróvago del Renacimiento español", *Santander. Estudios de Patrimonio*, 3 (2020), pp. 153-188; disponible: <https://doi.org/10.22429/Euc2020.sep.03.05>.
- ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis, "Contribución del País Vasco a las artes pictóricas del Renacimiento: la pinceladura norteña", *Ondare*, 17 (1998), pp. 73-106; disponible: <https://www.eusko-ikaskuntza.eus/PDFAnlt/arte/17/17073106.pdf>.
- ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis (dir. y coord.), *Erretaulak / Retablos*, Vitoria, , Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco, 2001.
- ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis, "El retablo renacentista", en *Erretaulak / Retablos. I. Estudios*, Vitoria- Gasteiz, Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco, 2001, pp. 178-225.
- ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis, "Estudio histórico-artístico del retablo de la universidad de Oñati", en ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis y MARTIARENA LASA, Xabier, *Retablo de la capilla de la Universidad de Oñati*, San Sebastián, Diputación Foral de Guipúzcoa, 2006, pp. 15-104.
- ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis, "Juan de Ayala y Jerónimo de Noguera: Adán y Eva", en VV. AA., *Mirari. Un pueblo al encuentro del Arte, catálogo de exposición*, Vitoria, Diputación Foral de Álava, 1989, pp. 252-255.
- ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis, "Nuevas luces sobre la escultura renacentista en Álava. Francisco de Ayala en Estavillo", *Homenaje al profesor Martín González*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1995, pp. 321-326.

- ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis, "Otra joya del Renacimiento en Navarra. El retablo de San Andrés de El Busto", en FELONES MORRÁS, Román (coord.), *Los Arcos y su partido: tres siglos entre dos reinos 1463-1753*, Pamplona, Ayuntamientos de Los Arcos, El Busto, Sansol, Armañanzas y Torres del Río, 2016, pp. 42-49; disponible: <https://www.unav.edu/documents/11139712/12152382/Los+Arcos+y+su+partido-Tres+siglos+entre+dos+reinos+1463-1753.pdf>.
- ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro, *Policromía del Renacimiento en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1990.
- ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis y ORBE SIVATTE, Asunción de, "El retablo de San Esteban. Estilo e iconografía", en ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis; ORBE SIVATTE, Asunción de; ROLDÁN MARRODÁN, Francisco Javier y MANZANAL NOGALES, Raúl, *Renacimiento y Humanismo en Navarra. El retablo de Genevilla*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1991, pp. 7-80.
- ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis y VÉLEZ CHAURRI, José Javier, "Las artes del Renacimiento", en TABAR ANITUA, Fernando (coord.), *Catálogo monumental Diócesis de Vitoria, Tomo X. Los valles occidentales entre el Zadorra, el Ayuda y el Inglares. Arte religioso en La Puebla de Arganzón*, Vitoria, Fundación Caja Vital Kutxa, 2011, pp. 97-113.
- ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis y VÉLEZ CHAURRI, José Javier, "Un retablo mixto del primer renacimiento: Martín de Oñate y los Ayala de Domaiquia", *Sancho el Sabio*, 6 (1996), pp. 291-314; disponible: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=157562>.
- ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis; VÉLEZ CHAURRI, José Javier, "La aportación de Esteban de Velasco al romanismo alavés", en ZALAMA, Miguel Ángel y MOGOLLÓN CANO-CORTÉS, Pilar (coords.), *Alma Ars. Estudios de arte e historia en homenaje al Dr. Salvador Andrés Ordax*, Valladolid, Ediciones Universidad de Valladolid - Universidad de Extremadura, 2013, pp. 111-120.
- FERNÁNDEZ GRACIA, Ricardo, "Arquitectura" en FERNÁNDEZ GRACIA, Ricardo (coord), *EL arte del Renacimiento en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2005, pp. 75-188.
- GARCÍA GAINZA, María Concepción, *Catálogo Monumental de Navarra. II* Merindad de Estella, Abaigar-Eulate*, Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 1982.
- GARCÍA GAINZA, María Concepción, *Catálogo Monumental de Navarra. II** Merindad de Estella, Genevilla-Zúñiga*, Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 1983.
- GARCÍA GAINZA, María Concepción, *La escultura romanista en Navarra. Discípulos y seguidores de Juan de Anchieta*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1986.
- GARCÍA Y GARCÍA, Antonio (dir.), *Synodicon Hispanum. VIII. Calahorra-La Calzada y Pamplona*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2007.
- Hollstein's Dutch & Flemish etchings, engravings and woodcuts 1450-1700. Volume XLIV Maarten de Vos. Text*, Rotterdam, The Netherlands, 1996.
- JIMÉNEZ JURÍO, José María, "Los escultores Imberto y su obra en Garisoain", *Príncipe de Viana*, 140/141 (1975), pp. 535-564; disponible: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1154539>.
- JIMÉNEZ JURÍO, José María, *Garisoain. Museo de Bernabé Imberto*, Pamplona, Diputación Foral de Navarra, 1976.

- MANSO DE ZÚÑIGA, Gonzalo, "La iglesia de Mues", *Príncipe de Viana*, 46-47 (1952), pp. 213-216; disponible: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2253454>.
- MARTÍN MIGUEL, M^a Ángeles, *Arte y cultura en Vitoria durante el siglo XVI*, Vitoria, Ayuntamiento, 1998.
- MAUQUOY HENDRICKX, Marie, *Les estampes des Wierix, conservées au Cabinet des estampes de la Bibliothèque royale Albert I^{er}*, Bruxelles, Bibliothèque royale Albert I^{er}, 1979.
- MOYA VALGAÑÓN, José Gabriel, *Documentos para la Historia del Arte del Archivo Catedral de Santo Domingo de la Calzada (1443-1563)*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1986.
- MOYA VALGAÑÓN, José Gabriel, "Relaciones e influencias de la escultura aragonesa con la riojana y la vasca en el Renacimiento", en ÁLVARO ZAMORA, M^a Isabel y BORRÁS GUALIS, Gonzalo (coords.), *Escultura del Renacimiento en Aragón*. Zaragoza, Museo e Instituto de Humanidades Camón Aznar, 1993, pp. 151-159.
- MUGÁRTEGUI, Juan J. de, *La colegiata de Santa María de Cenarruza*, Bilbao, Imprenta Provincial de Vizcaya, 1930.
- MUGÁRTEGUI, Juan J. de, *La villa de Marquina: monografía histórica*, Bilbao, Imprenta Echeguren y Zulaica, 1927.
- PASTOR ABÁIGAR, Isidoro, "Historia de la torre parroquial de Santa María de Los Arcos en su cuarto centenario (1561-1991)", *Príncipe de Viana*, 179 (1986), pp. 693-720; disponible: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=15758>.
- PASTOR ABÁIGAR, Isidoro, "Fábrica parroquial de Santa María de Los Arcos: vicisitudes histórico-arquitectónicas de sus dependencias", *Príncipe de Viana*, 193 (1991), pp. 15-51; disponible: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=15907>.
- PASTOR ABÁIGAR, Isidoro, "Juan de Landerrain. Un maestro cantero guipuzcoano en Navarra", *Príncipe de Viana*, 201 (1994), pp. 89-115; disponible: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=15993>.
- PASTOR ABÁIGAR, Víctor y FELONES MORRÁS, Román, *Los Arcos*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2004.
- PORTILLA VITORIA, Micaela J., *Catálogo monumental Diócesis de Vitoria. Tomo III. Ciudad de Vitoria*, Vitoria, Obra Cultural de la Caja de Ahorros Municipal de Vitoria, 1968.
- PORTILLA VITORIA Micaela J., *Catálogo monumental Diócesis de Vitoria. Tomo VI. Las vertientes cantábricas del Noroeste alavés. La ciudad de Orduña y sus aldeas*, Vitoria, Obra Cultural de la Caja de Ahorros de Vitoria, 1988.
- PORTILLA VITORIA, Micaela J., *Catálogo monumental Diócesis de Vitoria. Tomo VII. Cuartango, Urcabustaiz y Cigoitia. De las fuentes del Nervión, por Sierra de Guibijo a las laderas del Gorbea*, Vitoria, Fundación Caja de Ahorros de Vitoria y Álava, 1995.
- PORTILLA VITORIA Micaela J., *Catálogo monumental Diócesis de Vitoria. Tomo IX. El valle de Zuia y las tierras de Legutiano*, Vitoria, Fundación Caja de Ahorros de Vitoria y Álava, 2007.
- PORTILLA VITORIA, Micaela J., "Los retablos de Morillas y Subijana de Morillas (Álava). Siglo XVI". *Boletín de la Institución Sancho el Sabio*, 6/1-2 (1962), pp. 77-97.

- PORTILLA VITORIA, Micaela J., "Retablo de la Asunción de Subijana de Morillas (Álava). Siglo XVI". *Boletín de la Institución Sancho el Sabio*, 7/1-2 (1963), pp. 81-95.
- RAMÍREZ MARTÍNEZ, José Manuel, *Retablos mayores de La Rioja*, Calahorra, Obispado de Calahorra y La Calzada, 1993.
- RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso, "El retablo en el marco de la liturgia, del culto y de la ideología religiosa", en *Retablos de la Comunidad de Madrid*, Madrid, Comunidad de Madrid, 2002, pp. 13-27.
- RUIZ-NAVARRO, Julián, *Arnao de Bruselas: imaginero renacentista y su obra en el valle medio del Ebro*, Logroño, Diputación Provincial, 1981.
- SÁENZ PASCUAL, Raquel, *La pintura renacentista en la diócesis de Vitoria*, Vitoria, Diputación Foral de Álava, 2004.
- SAINZ RIPA, Eliseo y RAMÍREZ MARTÍNEZ, José Manuel, "Un cuadro de Juan Fernández de Navarrete el Mudo en La Redonda: María Magdalena penitente", *Berceo*, 93 (1977), pp. 251-258.
- SALES TIRAPU, José Luis y URSÚA IRIGOYEN, Isidoro, *Catálogo del Archivo Diocesano de Pamplona. Sección Procesos. Tomo II - 1589-1598*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1988.
- SALES TIRAPU, José Luis y URSÚA IRIGOYEN, Isidoro, *Catálogo del Archivo Diocesano de Pamplona. Sección Procesos. Tomo III - 1598 -1611*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1989.
- SALES TIRAPU, José Luis y URSÚA IRIGOYEN, Isidoro, *Catálogo del Archivo Diocesano de Pamplona. Sección Procesos. Tomo IV - 1611-1622*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1989.
- SALES TIRAPU, José Luis y URSÚA IRIGOYEN, Isidoro, *Catálogo del Archivo Diocesano de Pamplona. Sección Procesos. Tomo 5 - 1622-1634*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1989.
- SALES TIRAPU, José Luis y URSÚA IRIGOYEN, Isidoro, *Catálogo del Archivo Diocesano de Pamplona. Sección Procesos. Tomo 7. Siglo XVII*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1990.
- TABAR ANITUA, Fernando (coord.), *Catálogo monumental Diócesis de Vitoria, Tomo X. Los valles occidentales entre el Zadorra, el Ayuda y el Inglares. Arte religioso en La Puebla de Arganzón*, Vitoria, Fundación Caja Vital Kutxa, 2011.
- URANGA GALDIANO, José E., *Retablos navarros del Renacimiento*, Pamplona, Diputación Foral de Navarra, 1947.
- URSÚA IRIGOYEN, Isidoro, "Los retablos laterales de la iglesia de Allo", *Príncipe de Viana*, 162 (1981), pp. 11-20; disponible: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=15669>.
- URSÚA IRIGOYEN, Isidoro, "Pedro de Gabina [Gabiria] y Martín de Morgota: maestros de la talla (1515-1616)", *Príncipe de Viana*, 160-161 (1980), pp. 445-506; disponible: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=15655>.
- USTOA, Daniel, *Historia del santuario de Nuestra Señora de Escolumbe (patrona de Cuartango)*, Vitoria, Imprenta del Asilo Provincial de Álava, 1937.
- VÉLEZ CHAURRI, José Javier, "Juan de Ayala I el Viejo y el retablo renacentista de Tuyo (Álava)", en *Homenaje al profesor Martín González*, Valladolid, Universidad de Valladolid Secretariado de Publicaciones, 1995, pp. 457-462.

Flujos de trabajo digitales en la documentación del patrimonio industrial inmueble. La cadena de datos del proyecto PITGUADIANA

Digital workflows in immovable industrial heritage documentation. The data chain of the PITGUADIANA Project

Patricia Wanderley FERREIRA-LOPES

Universidad de Sevilla

Escuela Técnica Superior de Arquitectura, IUACC. Av. de la Reina Mercedes, 2. 41012 - Sevilla
pwanderley@us.es

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3886-9698>

Fecha de envío: 7/5/2024. Aceptado: 20/9/2024

Referencia: *Santander. Estudios de Patrimonio*, 7 (2024), pp. 149-170.

DOI: <https://doi.org/10.22429/Euc2024.sep.0704>

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

Este trabajo se enmarca en el Proyecto de investigación CAS21/00333 financiado por el Ministerio de Universidades y la ayuda RYC2022-036213-I financiada por la MICIU/AEI/10.13039/501100011033 y por "FSE+ Fondo Social Europeo Plus".



Resumen: La diversidad de sistemas y tecnologías de la información ha propiciado la creación de una serie de procesos que buscan garantizar la gobernanza y la calidad de la información del patrimonio cultural. Este estudio presenta una propuesta del flujo de trabajo y de datos necesarios para la gestión de la información en la documentación del patrimonio industrial inmueble. Para ello, nos centramos en el caso del patrimonio conservero del Bajo Guadiana en Andalucía. Asimismo, el trabajo debate acerca de la complejidad de gestión de datos y las competencias específicas necesarias para los profesionales que lidian con la documentación patrimonial.

Palabras clave: patrimonio industrial; gestión de la información patrimonial; sistemas de información; ciencia de datos; flujo de trabajo; cadena de valor datos.

Abstract: The diversity of information systems and technologies has led to the creation of a series of processes that seek to ensure the governance and quality of cultural heritage information. This study presents a proposal of the workflow and data flow necessary for information management in the documentation of immovable industrial heritage. For this purpose, we focus on the case of the canning heritage of the Lower Guadiana in Andalusia. The paper also discusses the complexity of data management and the specific skills required for professionals dealing with heritage documentation.

Keywords: industrial heritage; heritage information management; information systems; data science; workflow; data value chain.

La mejora y creación de nuevas Tecnologías de Información y Comunicación (TICs) en las últimas décadas ha propiciado un nuevo escenario en el cual se han generado y transformado grandes volúmenes de datos. Los datos son la base de la generación de la información y, en consecuencia, del conocimien-

to. Asimismo, son la materia prima de la sociedad de la información. En este sentido, la gestión de los datos digitales acaba por crear valor en un momento previo a la de generación de la información y del conocimiento.

En el ámbito patrimonial, la diversidad de sistemas y de tecnologías de la información ha requerido la creación de procesos y procedimientos para garantizar la gobernanza y la calidad de la información. Una nueva forma de patrimonio cultural ha surgido debido a los procesos de digitalización de los objetos, también conocida como “patrimonio digital”¹ o “recursos de información sobre el patrimonio cultural”², sean estos objetos parte de lo que consideramos patrimonio cultural material e inmaterial o del patrimonio natural.

Por otro lado, se observa en la última década propuestas e iniciativas que pretenden generar una ontología común para facilitar la documentación, estandarización y e integración de datos (como el modelo CIDOC-CRM³), ecosistemas de infraestructura de datos como el espacio de datos de patrimonio cultural europeo⁴ o iniciativas que proporcionan una guía con requisitos de calidad necesarios como los GLAM labs⁵, o guía para poner los datos generados en abierto⁶ o los principios CARE⁷.

En este estudio presentamos los flujos de trabajo digitales para la gestión de la información en el ámbito del patrimonio cultural. Para ello, dibujaremos el proceso llevado a cabo en el proyecto “Patrimonio industrial transfronterizo en la Eurociudad del Guadiana: documentación y desarrollo de estrategias para un turismo sostenible” (en adelante, proyecto PITGUADIANA), centrándonos en el ámbito del Bajo Guadiana andaluz. Los objetivos de este estudio son:

1 UNESCO, *Digital Heritage*. Para las referencias en Internet, véase la bibliografía final.

2 CHOWDHURY, Gobinda, “Managing digital cultural heritage information”, en RUTHVEN, Ian y CHOWDHURY, Gobinda (ed.), *Cultural heritage information: access and management*, England, Facet Publishing, 2015, pp. 1-12.

3 ICOM, *Conceptual Reference Model CIDOC-CRM*.

4 En noviembre de 2021, dentro del programa Europa Digital, se crea un consorcio para apoyar la transformación digital del sector cultural europeo. La iniciativa pretende no solo incentivar a la digitalización sino promover la reutilización del patrimonio digitalizado y facilitar mayor interoperabilidad de datos y su comunicación entre países. EUROPEAN COMMISSION, *Common European data space for cultural heritage*.

5 International GLAM Labs Community; disponible: <https://glamlabs.io/>.

6 International GLAM Labs Community, *A Checklist to Publish Collections as Data in GLAM Institutions*. SSH Open Marketplace, *A workflow to publish Collections as Data: the case of Cultural Heritage data spaces*.

7 Los Principios CARE fueron creados para una mejor gobernanza de los datos relacionados a los pueblos indígenas. GLOBAL INDIGENOUS DATA ALLIANCE, *CARE Principles for Indigenous Data Governance*.

- 1) Dar a conocer los procesos con el fin de generar un mayor conocimiento acerca de la gestión de datos digitales del patrimonio.
- 2) Incentivar una mayor colaboración mediante la captura de agentes informantes del patrimonio.
- 3) Debatir y visibilizar las problemáticas y posibles soluciones.
- 4) Contribuir para la salvaguarda del patrimonio industrial de Andalucía.

El artículo se estructura en cuatro sesiones: en la siguiente sesión abordamos el contexto de la digitalización, los procesos y términos utilizados para la gestión de datos en el ámbito patrimonial; a continuación, tratamos de los flujos de trabajo para gestionar la información, tomando como ejemplo el caso del proyecto PITGUADIANA; en la tercera sesión, debatimos las limitaciones, los desafíos y problemáticas; y, por último, en las conclusiones apuntamos las competencias, habilidades y conocimientos requeridos por los profesionales en el ámbito patrimonial y que trabajan con la gestión de la información.

1. CONTEXTO Y PROCESOS. CUESTIONES PREVIAS

La gestión de la información del patrimonio cultural implica un número considerable de procesos y desafíos que van desde la toma de decisiones acerca del modelo, formato, herramientas, procesamiento de datos, entre otros, hasta la organización y acceso que incluyen, por ejemplo, cuestiones como metadatos e indización. Además, esa gestión debe contemplar permitir la mayor usabilidad posible de esos datos –contemplando una gran variedad de usuarios y comunidades– sumada a su mayor accesibilidad e interoperabilidad.

En este estudio tomamos como definición para el término “digitalización” el proceso de convertir u estructurar el contenido de un objeto patrimonial analógico en un formato digital. Cómo el patrimonio digital abarca una gran variedad de tipologías, tamaños y dimensiones, que conllevan también diferentes atributos, características, estructuras y propósitos, la adecuada digitalización supone una serie de dificultades.

Con objetivo dar apoyo y/o construir un marco común que facilite la labor de digitalización y gestión de los datos una serie de guías, buenas prácticas o directivas fueron publicadas⁸. Otras experiencias resaltan la necesidad

8 EUROPEAN COMMISSION, *Guidelines on FAIR data management in Horizon 2020 (3rd ed.)*. European Commission - Directorate-General for Research and Innovation, 2016. EUROPEAN COMMISSION, *Digital Agenda for Europe: a Europe 2020 initiative. Digitization and digital preservation*, 2014. MCKEAGUE, Peter, CORNS, Anthony y SHAW, Robert, “Developing a Spatial Data Infrastructure for Archaeological and Built Heritage”, *International Journal of Spatial Data Infrastructures Research*, 7 (2012), pp. 38-65. FERNÁNDEZ FREIRE, Carlos; DEL-BOSQUE-GONZÁLEZ, Isabel; VICENT-GARCÍA, Juan Manuel; PÉREZ-ASENSIO, Ernesto; FRAGUAS-BRAVO, Alfonso; URIARTE-GONZÁLEZ, Antonio; FÁBREGA-ÁLVAREZ, Pastor y

y aplicación de unos modelos estándares desde la investigación en el ámbito del patrimonio⁹, desde un contexto institucional¹⁰ o en el ámbito de la sostenibilidad del patrimonio digital¹¹.

Por otro lado, además de la terminología “digitalización” y de perseguir ese “marco común” de integración, tenemos que definir también lo que serían los recursos de información en el ámbito patrimonial. En este caso, cuando hablamos de recursos nos referimos a documentos, fotografías, materiales audiovisuales y de sonido, el patrimonio construido, entre otros. Todavía parte de esos recursos se encuentran en formato analógico, siendo su digitalización uno de los primeros pasos para la construcción del patrimonio cultural digital. En este sentido, lo que se busca es ofrecer, de manera más abierta e interoperable posible, los datos y la información con una calidad que contribuya tanto a la documentación, conservación, protección y difusión del patrimonio cultural como a la intercomunicación entre varias colecciones y/o base de datos.

En este contexto, nos gustaría resaltar que, teniendo en cuenta los tipos de datos que utilizamos, además de las características de heterogeneidad comentadas anteriormente, esos podrían ser divididos en tres grandes grupos: los datos estructurados, no estructurados y semiestructurados.

Cuando hablamos de datos estructurados, son aquellos que siguen una organización, un modelo o, incluso, una normalización definida. Como ejemplo, podemos citar las bases de datos espaciales, las bases de datos relacionales o base de datos basadas en un modelo ontológico con una estructura

PARCERO-OUBIÑA, César, “A Cultural Heritage Application Schema: Achieving Interoperability of of Cultural Heritage Data in INSPIRE”, *International Journal of Spatial Data Infrastructures Research*, 8 (2013), pp. 74–97.

9 NICCOLUCCI, Franco; MARKHOFF, Beatrice; THEODORIDOU, Maria; FELICETTI, Achille y HERMON, Sorin, *The Heritage Digital Twin: a bicycle made for two. The integration of digital methodologies into cultural heritage research*, 2023. CASTELLANO ROMÁN, Manuel, *La Cartuja de Nuestra Señora de la Defensión en Jerez de la Frontera: un modelo digital de información para la tutela de bienes inmuebles del patrimonio cultural*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2017, Tesis Doctoral.

10 FADGI, *Federal Agencies Digitalization Guidelines Inicitative*, 2014. MÚÑOZ CRUZ, Vera; FERNÁNDEZ CACHO, Silva y ARENILLAS TORREJÓN, Juan, *Introducción a la documentación del patrimonio cultural*, Sevilla, Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, 2017. KORRO, Jaione; RODRÍGUEZ, Álvaro; VALLE, José Manuel; ZORNOZA, Ainara; CASTELLANO, Manuel; ANGULO, Roque; ACOSTA, Pilar y FERREIRA-LOPES, Patricia, “The role of information management for the sustainable conservation of cultural heritage”, *Sustainability*, 13/8, (2021), 4325.

11 ICCROM, *The Digital Imperative: Envisioning The Path To Sustaining Our Collective Digital Heritage. Summary of Research Findings & Opportunity Assessment*, 2021. ICCROM, *The Sustainability Test: A Self-Assessment Tool for Evaluating Digital Sustainability*, 2022.

en grafo, todos ellos muy utilizados para la identificación y documentación patrimonial¹².

Los datos no estructurados no tienen una estructura predefinida lo que implica una labor de interpretación y manipulación bastante más compleja. Como ejemplo, podríamos citar los documentos en formato de texto, imágenes, vídeo, audio, entre otros.

Conjuntamente, en la labor patrimonial también manejamos datos de tipo “semiestructurados”. En este caso tratamos de datos que no tienen una estructura fija, pero sí tienen alguna estructura u organización definida (como los archivos HTML o XML).

1. 1. *La dinamicidad de los elementos patrimoniales y de sus datos*

Partiendo de la consideración de que el patrimonio inmueble y arquitectónico conforma el espacio urbano y territorial de manera dinámica, debemos intentar comprender esos objetos no de manera aislada sino teniendo en cuenta los eventos temporales, las relaciones entre ellos y los elementos naturales, construidos y antropológicos, ya que estos son a la vez determinantes en su dinamicidad¹³.

En este sentido, podríamos incluso ampliar nuestra perspectiva del elemento patrimonial, hacia el conjunto de objetos para lograr observar no solo los datos globales sino, y principalmente, sus relaciones. Es en esta complejidad de relaciones que encontraremos el rol significativo de los datos, ya que en este momento es cuando cobrarán sentido, generarán la información necesaria para entonces transformarse en conocimiento.

Así, uno de los grandes desafíos en la investigación del patrimonio cultural es relacionar e integrar los datos digitales generados y ya existentes de manera a facilitar la observación y análisis de esas relaciones. Para ello, además de la materia-prima de calidad (datos con calidad), hace falta relacionar diferentes conjuntos de datos que permitan su yuxtaposición, relación, faci-

12 HIDALGO, Francisco, MASCORT, Emilio, CANIVELL, Jacinto, ROMERO, Rocío, SORIANO, Cristina y SOBRINO, Vicente, “Generación de datos geoespaciales y digitalización del inventario para la conservación del patrimonio industrial de Córdoba (Córdoba, Andalucía)”, en *IX Convención Internacional de la Arquitectura Técnica*, Toledo, Consejo para la Edificación Sostenible de España, 2022, pp. 1-14. FERREIRA LOPES, Patricia, “Base de datos de la transferencia artística de la fábrica edilicia en el antiguo reino de Sevilla en el tránsito a la Edad Moderna [Dataset]”, idUS (Depósito de Investigación de la Universidad de Sevilla), 2023.

13 CASTELLS, Manuel, *La ciudad informacional. Tecnologías de la información, reestructuración económica y el proceso regional*, Madrid, Alianza editorial, 1995. CASTELLS Manuel, *La Era de la información: La sociedad Red*, México, Siglo XXI editores, Vol. I, 2002. GRAHAM, Stephen, “The end of geography or the explosion of place? Conceptualizing space, place and information technology”, *Progress in Human Geography*, 2 (1998), pp. 165-185.

lidad de edición e incremento a lo largo del tiempo. Algunas iniciativas han permitido compartir base de datos de instituciones del patrimonio cultural (galerías, bibliotecas, archivos y museos – conocidos como GLAMs) para la aplicación de Aprendizaje Automático (*Machine Learning*, ML) e Inteligencia Artificial con el fin de iniciar ese proceso de enriquecimiento de los datos¹⁴. En este contexto, cabe destacar también los significativos avances logrados con la implementación de mecanismos para combinar e interrelacionar datos abiertos mediante Datos Abiertos Enlazados (*Linked Open Data*, LOD) y el uso de modelos ontológicos como el CIDOC-CRM. De manera que ese concepto dinámico del patrimonio nos hace también reflexionar que una nueva organización digital de esos objetos contribuye también en la propia organización y en la transmutación del patrimonio cultural.

2. PROCESO DE FLUJO DE TRABAJO DE LA CADENA DE DATOS

De una manera más global, algunos autores dividen los procesos de flujo de trabajo para la gestión de un gran volumen de datos en tres bloques: generación, almacenamiento y producción¹⁵. No obstante, otros autores añaden un cuarto proceso: el bloque para transferir y compartir los datos¹⁶.

En el ámbito del patrimonio cultural digital, la gestión de datos abarca una serie de procesos que necesitan tener en cuenta la heterogeneidad y complejidad de los datos, el público al que van dirigidos y la sostenibilidad de los objetos digitales generados.

Primeramente, se deben definir los objetivos perseguidos con el proyecto de digitalización, que en el caso de la labor patrimonial podrían contemplar diferentes propósitos, entre ellos, investigar, proteger, intervenir, conocer, y/o difundir. La definición de los objetivos es la pieza clave tanto para la identificación de las fuentes, la elección de las técnicas de generación y obtención de los datos como para la ejecución de la fase inicial de preprocesamiento de datos.

Con el fin de poner un caso práctico en el ámbito del proyecto industrial, expondremos a continuación la experiencia de gestión de datos realizada en el desarrollo del proyecto de investigación “Patrimonio industrial transfronterizo en la Eurociudad del Guadiana: documentación y desarrollo de estra-

14 EUROPEANATECH COMMUNITY, *AI in relation to GLAMs Task Force*, 2023.

15 GARCÍA-ALSINA, Monsterrat, *Big data: gestión y explotación de grandes volúmenes de datos*, Barcelona, Editorial UOC, 2017.

16 PADGAVANKAR, M. H., y Gupta, S. R, “Big data storage and challenges”, *International Journal of Computer Science and Information Technologies*, 5/2 (2014), pp. 2218-2223 .

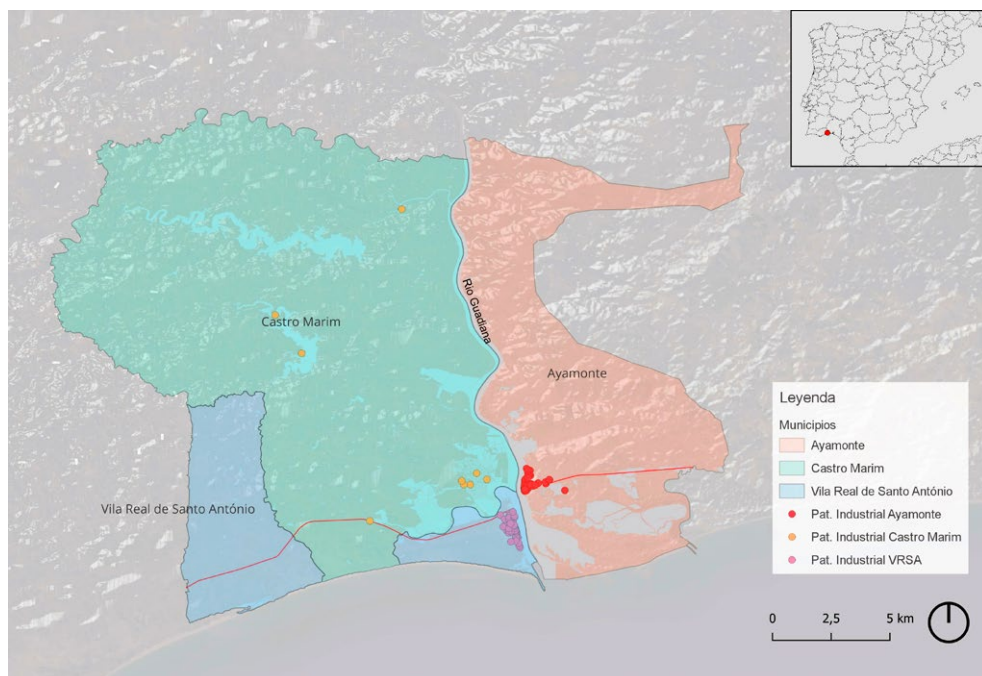


Fig. 1. Localización del patrimonio inmueble industrial en la Eurociudad del Guadiana.
Elaboración propia

tegas para un turismo sostenible – PITGUADIANA”¹⁷. A diferencia de otros trabajos de investigación previos realizados, el objeto de estudio trata de un caso transfronterizo en el que el desarrollo industrial no puede ser entendido de manera aislada sino en conjunto- teniendo en cuenta ambos países (Portugal y España), la geografía peculiar y su el contexto histórico-social, cultural y económico. En este sentido, el proyecto aporta la integración de datos del patrimonio industrial inmueble en una única base de datos espacial de manera a proporcionar esa visión integral a la vez que contribuye para una mejor gestión y generación de conocimiento.

2. 1. Metodología

El proyecto PITGUADIANA tiene como objetivo principal crear un modelo de información integral mediante Sistema de Información Geográfica (en adelante, SIG) del patrimonio industrial de la Eurociudad del Guadiana (conformada por las poblaciones portuguesas de Castro Marim y Vila Real de

17 FERREIRA LOPES, Patricia, MOYA MUÑOZ, Jorge y PIRES ROSA, Manuela, “An in-depth look at the application of GIS for industrial heritage documentation”, *Conservar Património*, (2023), pp. 1-15.

Santo Ant3nio y la ciudad espa1ola de Ayamonte) con el fin de construir directrices para el desarrollo de un turismo sostenible transfronterizo (Fig. 1). Teniendo en cuenta la labor en la documentaci3n patrimonial llevada a cabo en el proyecto, se propone un flujo de trabajo para la gesti3n de los datos que contempla seis procesos (Fig. 2):

- 1) Generaci3n de datos.
- 2) Tratamiento (recogida, transmisi3n y preprocesamiento).
- 3) Integraci3n.
- 4) Almacenamiento.
- 5) Publicaci3n.
- 6) Mantenimiento.

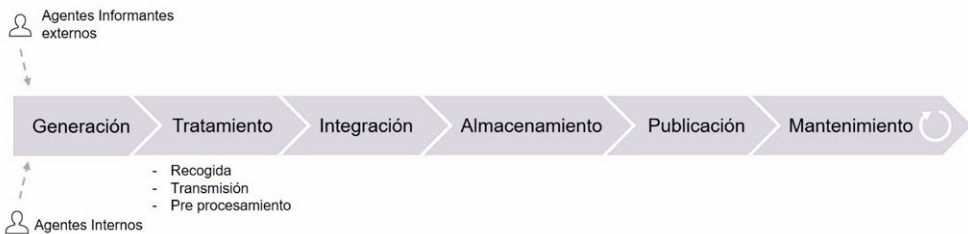


Fig. 2. Propuesta de procesos de la cadena de valor de los datos del patrimonio.
Elaboraci3n propia

El proceso de “generaci3n” de datos implica el estudio de una gran variedad de fuentes y la participaci3n y colaboraci3n de agentes interno y externos. Actualmente, existen varias fuentes para la generaci3n de datos, entre ellas: las instituciones p3blicas o de investigaci3n, la ciudadan3a, los datos abiertos, entre otros.

En el caso del proyecto PITGUADIANA, gran parte de los datos fueron generados mediante trabajo de campo (*in situ*), consulta en diversos archivos, reuniones con diferentes agentes y dos talleres *focus group*. Es decir, para este caso en concreto existi3 el proceso de creaci3n de datos nuevos (*raw data*) que fueron capturados *in situ* (fotograf3as, geolocalizaci3n, direcci3n, entrevistas, etc.) (Tabla 1) (Fig. 3). En total, fueron identificados 138 elementos del patrimonio inmueble industrial de la Eurociudad del Guadiana: 72 en Ayamonte, 57 en Vila Real de Santo Ant3nio y 9 en Castro Marim.

Actividades	Agentes implicados y/o consultados
Levantamiento de datos in situ	Investigador Principal (IAPH).
Consulta fuentes primarias y digitalización de datos	Investigador Principal (IAPH); Archivo Municipal de Vila Real de Santo António; Archivo Municipal de Ayamonte; Archivo Distrital de Faro; Archivo Provincial de Huelva; Catálogo de la Cartoteca. IGN; Catálogo de Publicaciones Cartográficas. Instituto de Estadística y Cartografía de Andalucía (IECA); Catálogo Digital de Cartografía Histórica (IECA).
Consultas fuentes secundarias y digitalización de datos	Investigador Principal (IAPH), Archivo Vila Real de Santo António, Universidad del Algarve, Universidad de Sevilla, Universidad de Huelva, Biblioteca Municipal de Vila Real de Santo António; Biblioteca Virtual de Andalucía;
Entrevista al Laboratorio de Gobernanza de la Eurociudad del Guadiana	Investigador Principal (IAPH) y Dirección del Laboratorio de Gobernanza de la Eurociudad del Guadiana.
Entrevista vecinos	Investigador Principal (IAPH), Vecinos de Ayamonte (10), Vecinos de Castro Marim (7) y Vecinos de Vila Real de Santo António (8).
Recopilación y tratamiento de datos vectoriales	Investigador Principal (IAPH).

Tabla 1. Listado de actividades del proceso de generación y agentes implicados y/o consultados en el proyecto PITGUADIANA. Elaboración propia



Fig. 3. Focus Group sobre Medio Ambiente en el marco del programa de Agenda Urbana de la Eurociudad del Guadiana

El proceso de “tratamiento” contempla tres sub-procesos que son: la obtención y/o recogida de los datos, la transmisión y el preprocesamiento. Quizás sea aquí el proceso que consume más tiempo y dedicación cuando gestionamos los datos patrimoniales. El tratamiento se realiza mediante el empleo de determinadas técnicas, métodos y herramientas. En el subproceso de transmisión, nos encontramos con la fase en la cual volcamos los datos en una arquitectura digital que funciona como un “centro de datos”. Esta puede seguir estándares y/o protocolos que facilitan el trabajo colaborativo y/o interno en las instituciones. Ya en el último subproceso de preprocesamiento se realiza el tratamiento de los datos en bruto obtenidos de acuerdo con los objetivos planteados de manera a asegurar la mayor fiabilidad y calidad posible. Es en este proceso que se realiza la “limpieza” de los datos con el fin de reducir duplicidades, identificar datos incompletos y/o eliminar redundancias.

En PITGUADIANA, en la fase del subproceso de “obtención” fueron recogidos datos de fuentes documentales de archivos (Archivo Histórico Provincial de Huelva, Archivo Distrital de Faro, Archivo de Vila Real de Santo António y Biblioteca Municipal de Vila Real de Santo António), datos de publicaciones científicas, datos digitales de capa vectoriales, datos in situ, entre otros. Durante la consulta de los archivos se han detectado diferencias cuanto al grado de digitalización y sistematización de los documentos históricos: el Archivo Distrital de Faro cuenta con una base de datos relacional en el cual cada documento tiene una ficha en formato digital que presenta los principales datos de registro de la industria (por ejemplo, fecha de licencia, fecha de apertura, fecha de cierre, propietarios, dirección, área, etc.) lo que ha proporcionado mayor agilidad a la hora de obtener e integrar los datos. Por otro lado, si comparamos los documentos en sí, veremos que en las fuentes primarias españolas existe una mayor cantidad y variedad de información que las portuguesas. Por ejemplo, nos encontramos con documentos que detallan no solo la cantidad de trabajadores sino también su edad y género; la dirección no solo de la industria sino también del propietario y más documentos fotográficos.

Una vez recopilado y verificado los tipos y formatos de datos, se organizaron esos datos en el proceso de transmisión. Para ello, fue seguida una estructura de carpetas con una orden jerárquica. La estructura de carpetas diseñada para este proyecto está compuesta de carpetas primarias que corresponden a las diferentes fases de un proyecto (Formulación, Ejecución, Seguimiento, Transferencia y Finalización) habitualmente utilizada dentro de la institución adscrita al proyecto (en este caso el IAPH). Esa estructura principal es seguida en gran parte de los proyectos desarrollados por el IAPH en los últimos diez años, generando en el año 2023 incluso un pequeño

protocolo que las define para que todos los proyectos sigan esa estructura de manera a facilitar el trabajo entre diferentes equipos internos y profesionales. El desglose de subcarpetas corresponde a una estructura definida en la propia formulación del proyecto, correspondiendo a las actividades definidas en la memoria técnica científica de proyecto (Fig. 4). Una vez organizada esa estructura, que iba a ser “alimentada” a lo largo de la ejecución del proyecto, se empieza el sub-proceso de preprocesamiento de los datos para una mayor efectividad de los datos recogidos.

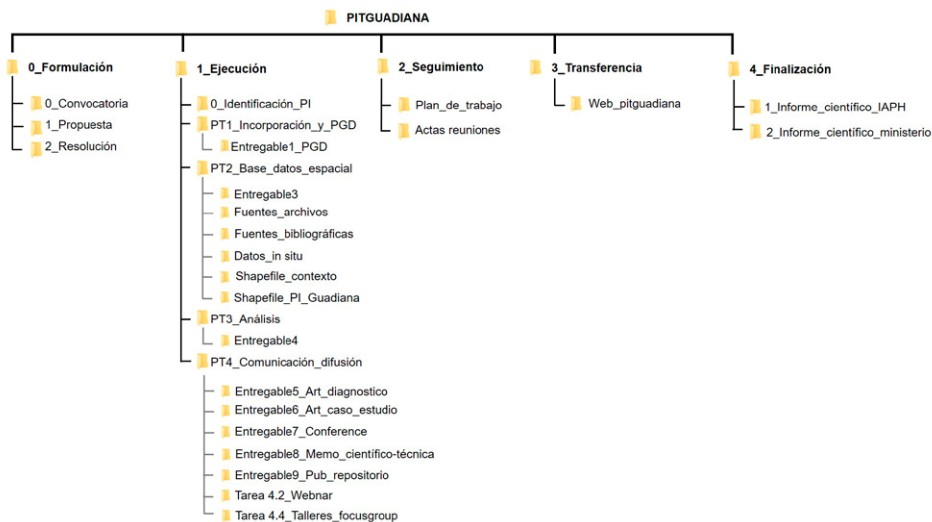


Fig. 4. Estructura y jerarquía de las carpetas del proyecto reproducible a otros proyectos de documentación patrimonial. Elaboración propia

La “integración” es el proceso realizado para combinar los datos de manera a dar una forma o presentación unificada de los mismos. Esa fase facilita tanto a la manipulación de los datos por el agente que está trabajando con los datos cómo para cualquier otro colaborador o usuario externo.

En PITGUADIANA, el proceso de “integración” contempla la fase en que los datos de las fuentes, después de su preprocesamiento, son incorporados al modelo de base de datos espacial diseñado en el proyecto. Para ello, los datos alfanuméricos que interesaban a la investigación fueron en primer lugar extraídos y digitalizados de las fuentes documentales. Al ser un proyecto financiado por el gobierno de España, se optó por generar la estructura de la base de datos espacial en castellano (los nombres de los campos/atributos) y la información contenida respetando el idioma y datos de las fuentes pri-

marías y secundarias consultadas¹⁸. Esos atributos fueron definidos a partir de la estructura del sistema de gestión de la información MOSAICO¹⁹, y como el proyecto perseguía también registrar el estado de conservación y datos históricos otros campos fueron añadidos (Tabla 2).

Campo	Pertenecientes a MOSAICO / Propuesta del proyecto
Provincia	MOSAICO
Municipio	MOSAICO
Código Municipio	MOSAICO
Denominación	MOSAICO
Otras Denominaciones	MOSAICO
Dirección	MOSAICO
Período Histórico Genérico	MOSAICO
Período Histórico Específico	MOSAICO
Tipología General	MOSAICO
Tipología Específica	MOSAICO
Actividad	MOSAICO
Descripción inmueble	MOSAICO
Descripción histórica	MOSAICO
Estado de Conservación	Propuesta del proyecto
Propietario	Propuesta del proyecto
Fecha de fundación	Propuesta del proyecto
Fecha de licencia	Propuesta del proyecto
Fecha de cierre	Propuesta del proyecto
Antigua dirección	Propuesta del proyecto
Uso actual	Propuesta del proyecto
Fuentes de información	Propuesta del proyecto

Tabla 2. *Estructura de campos de la base de datos espacial*. Elaboración propia

18 Hemos tomado esta decisión porque era más fácil que una vez generada la base de datos espacial, los nombres de los atributos pudieran ser traducidos preservando la integridad y homogeneidad del conjunto sin afectar a los datos en sí.

19 CONSEJERÍA DE TURISMO, CULTURA Y DEPORTE, "Mosaico. Sistema de Información para la Gestión Integral del Patrimonio Cultural en Andalucía".

En segundo lugar, los datos fueron tratados, combinados e incorporados en forma de atributos a la tabla de la base de datos espacial (Fig. 5). Los datos gráficos, en concreto las fotografías obtenidas mediante trabajo de campo, fueron estructurados en carpetas específicas siguiendo las fechas y rutas realizadas.

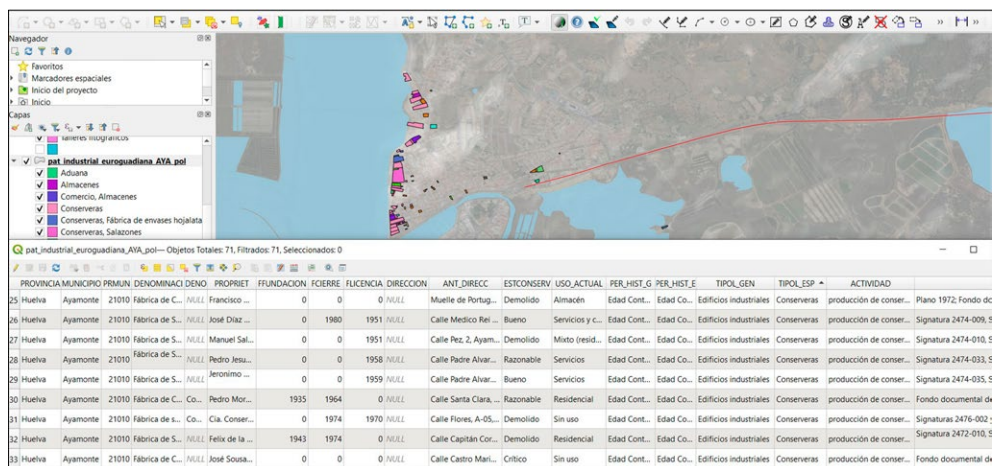


Fig. 5. Captura de pantalla que enseña la tabla de atributos generada en el proceso de integración. Para ello, se ha utilizado el software libre QGIS. Elaboración propia.

En el cuarto proceso del flujo de trabajo, “el almacenamiento”, como el propio nombre indica, es el proceso en el cual los datos son almacenados en un sistema o plataforma final. Para ello, el conjunto de datos debe responder a un formato y estructura adecuada que garantice facilidad de edición, incorporación, actualización y sostenibilidad de los datos con el fin de proporcionar una recuperación para posterior análisis y/o reuso²⁰. Es en este proceso que actualmente se está avanzando bastante en el ámbito patrimonial para la generación de vocabularios controlados²¹, metadatos, modelos semánticos²²

20 Trabajos previos relacionados con el acceso computacional en instituciones de patrimonio cultural en esta línea ya están siendo llevados a cabo, como el *Always already Computational – Collections as Data*.

21 En el caso del proyecto PITGUADIANA, se utilizó el TESAURO del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico para especificar los atributos de los campos: Periodo histórico genérico, periodo histórico específico, tipología general, tipología específica y actividad. CONSEJERÍA DE TURISMO, CULTURA Y DEPORTE, *Tesouro de patrimonio histórico Andaluz*, 2024. Actualmente, en el ámbito del patrimonio cultural también podemos utilizar otros Tesoros para el vocabulario controlado como: THE GETTY RESEARCH INSTITUTE, *Art & Architecture Thesaurus® Online*, 2024 y, en el caso del territorio nacional el MINISTERIO DE CULTURA, “CER.ES. Tesoros-Diccionarios del patrimonio cultural de España”, 2024.

22 ICOM, *Definition of the CIDOC Conceptual Reference Model*, Version 7.1.1. April 2021.

y el uso de formatos interoperables con el fin de alcanzar una mayor accesibilidad, usabilidad y sostenibilidad, además de avanzar en la mejora de la interpretación y visualización de los datos.

En el proyecto PITGUADIANA, la fase de “almacenamiento” se hizo en dos bloques por separado siguiendo los criterios internos de gestión de la información del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico (IAPH) y de la Dirección general de Patrimonio de Portugal. Por un lado, los datos creados y tratados de la base de datos espacial correspondiente a Ayamonte se almacenaron en el sistema de información del patrimonio MOSAICO²³ para su posterior salida a la Guía Digital del Patrimonio Cultural de Andalucía (en adelante, Guía Digital). Este proceso se descompone en 6 subprocesos en el entorno del sistema MOSAICO:

- 1) Creación de un Estudio, Proyecto e Inventario (también conocimientos por “EPI” en Mosaico). En esta fase definimos el equipo que se encargará de subir los datos y realizar los siguientes procesos.
- 2) Comunicación al equipo asignado la información del EPI.
- 3) Insertar de la información en las fichas de cada inmueble por el equipo.
- 4) Validación. En este proceso la persona asignada como validador validará o rechazará las fichas del inventario del EPI.
- 5) Finalización/cierre fichas de registros y validación del EPI.
- 6) Publicación.

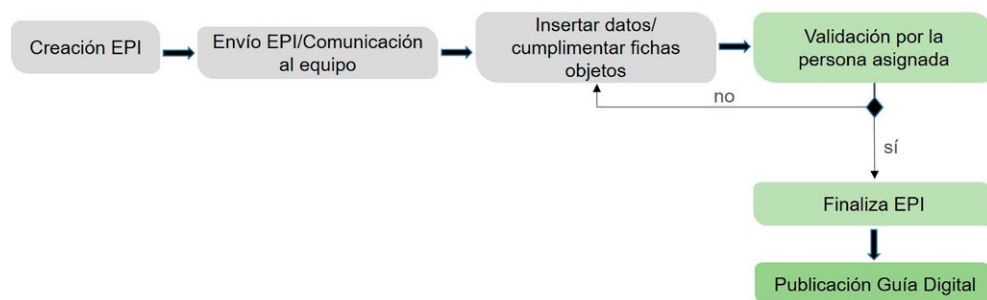


Fig. 6. Subprocesos del sistema de gestión de la información MOSAICO teniendo como caso práctico el proyecto PITGUADIANA. Elaboración propia.

A partir de este proceso los objetos de registros pasan a formar parte del sistema MOSAICO y serán luego publicados en la plataforma de la Guía Digital (Fig. 6). Los datos geoespaciales de los objetos son añadidos en la

²³ CONSEJERÍA DE TURISMO, CULTURA Y DEPORTE, *Mosaico. Sistema de Información para la Gestión Integral del Patrimonio Cultural en Andalucía*.

capa de tipo *shapefile*²⁴ de gestión de la información interna del propio Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico para su posterior salida en la Guía Digital. El segundo bloque de datos compuesto por la base de datos con los registros de Castro Marim y Vila Real de Santo António fueron enviados a las instituciones competentes de Portugal para su almacenamiento en formato *shapfile* (formato que utilizan en su sistema de gestión de la información patrimonial)²⁵.

En la quinta fase del ciclo nos encontramos con el proceso de “publicación” de los datos en la cual se crean los productos y servicios para difusión. En este proceso debemos tener en cuenta el público que va dirigido y el mensaje que queremos difundir para después elegir el canal y formato de difusión.

En el caso del proyecto PITGUADIANA, la publicación y difusión de los datos del proyecto se realizaron mediante cuatro pilares:

1) El repositorio institucional del IAPH. En este repositorio se ha creado una colección de proyecto PITGUADIANA²⁶ en la cual se publica en acceso abierto los productos del proyecto²⁷.

2) La plataforma de la Guía Digital. En la Guía serán publicados los registros de los inmuebles del preinventario realizado a lo largo del proyecto.

3) Publicaciones científicas y participación en seminario, workshops, congresos y jornadas para la difusión tanto de datos como de los resultados de proyecto²⁸.

4) La web del proyecto²⁹.

Como proceso de finalización del ciclo, tenemos el mantenimiento, proceso que dará sostenibilidad y garantizará mayor accesibilidad a los datos difundidos a lo largo del tiempo. En esta fase pueden colaborar diferentes actores, desde instituciones, organizaciones o entidades académicas hasta la

24 Formato de archivo utilizado por los softwares de Sistema de Información Geográfica.

25 DGPC, SIPA. *Sistema de informação para o Património Arquitectónico*.

26 IAPH, PITGUADIANA. *Patrimonio industrial transfronterizo en la Eurociudad del Guadiana: documentación y desarrollo de estrategias para un turismo sostenible*, Repositorio Digital Activo, IAPH.

27 Para el registro de documentos en el repositorio del IAPH utilizamos el estándar de metadatos Dublin Core.

28 FERREIRA-LOPES, Patricia y PIRES ROSA, Manuela, “Metodología de captura y análisis de datos del patrimonio inmueble industrial de la Eurociudad del Guadiana”, *Ge-Conservación*, 24/1 (2023), pp. 56-68. FERREIRA-LOPES, Patricia, “La Eurociudad del Guadiana: conectando y visualizando el pasado industrial transfronterizo mediante SIG”, en *VIII Seminario Internacional de estrategias para el conocimiento del patrimonio arquitectónico. Propuestas digitales y debates metodológicos*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2023.

29 Proyecto PITGUADIANA, 2023; disponible: <https://pitguadiana.webnode.es/>.

propia ciudadanía. En el último proceso, los datos son actualizados a lo largo del tiempo. Para este último proceso es clave la participación ciudadana, y en concreto de los agentes informantes del patrimonio³⁰.

3. DISCUSIÓN

En este estudio hemos expuesto los procesos de flujo de trabajo de la cadena de datos poniendo como ejemplo práctico el caso del proyecto de investigación PITGUADIANA. La propuesta abarca un ciclo de procesos que pueden ser replicado y/o adaptado a otros proyectos en el ámbito del patrimonio cultural y, en concreto, del patrimonio industrial.

Una de las limitaciones del estudio a tener en cuenta es la media-pequeña escala del proyecto y de los elementos estudiados (solo datos de los bienes inmuebles fueron documentados). Sabemos que, en el caso específico del patrimonio industrial, es importante la relación entre el patrimonio inmaterial y el material y, por lo tanto, para replicar la metodología expuesta a otros proyectos con escalas mayores y que contemplen ambas tipologías patrimoniales ese componente debe ser considerado – aumentando la complejidad de la gestión de la información, ya que, en este caso, necesitaría lidiar con otros tipos de archivos (por ejemplo, archivo de tipo video) y otros tipos de modelos de datos, como pueden ser los modelos basados en grafo o modelos semánticos.

La segunda limitación es que en este proyecto no se ha contemplado el levantamiento de planos ni de volumetría en 3D de los inmuebles. Para esos casos, habría que prestar especial atención en el proceso de integración ya que cada vez es más común el uso de herramientas SIG y BIM (*Building Information Modeling*) enlazadas y con información alfanumérica vinculada siguiendo un modelo semántico digital que también conectaría con la información inmaterial relacionada con el objeto (sea este mueble o inmueble) o de una determinada localidad/región³¹.

La tercera, se refiere a la tipología de proyecto del ejemplo expuesto en este estudio, que corresponde a un proyecto de investigación. Como comentado anteriormente, el diseño de los procesos de flujo de trabajo para gestión de datos estará fuertemente ligado a la finalidad u objetivo del proyecto. Por

30 IAPH, *Red de Agentes Informantes del patrimonio cultural*, Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico. Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico de la Junta de Andalucía.

31 VANDERHORN, Eric y MAHADEVAN, Sankaran, "Digital Twin: Generalization, characterization and implementation", *Decision support systems*, 145 (June 2021), 113524. NICCOLUCCI, Franco; MARKHOFF, Beatrice; THEODORIDOU, Maria; FELICETTI, Achille y HERMON, Sorin, *The Heritage Digital Twin: a bicycle made for two. The integration of digital methodologies into cultural heritage research*, 2023.

ello, la propuesta aquí expuesta ser adaptada y o rediseñada a la finalidad que se persigue en cada caso o proyecto.

En cuanto al estado del proyecto, el proyecto PITGUADIANA está en la fase de difusión. La base de datos espacial ha sido finalizada en 2023 y actualmente se está gestionando por un lado la incorporación de los registros en los sistemas de gestión de las instituciones competentes y la publicación de la base de datos espacial en el repositorio del IAPH y en la plataforma Zenodo. Con el fin de observar los indicadores de consultas, desde el IAPH se podrá llevar a cabo el acompañamiento de visitas y acceso de los ítems publicados en la colección del proyecto PITGUADIANA. Asimismo, desde la plataforma Zenodo se podrá hacer seguimiento de las visualizaciones y descargas de la base de datos espacial.

Sobre los desafíos enfrentados a lo largo de los procesos de gestión de datos, podemos enumerar:

- Hacer la gestión teniendo en cuenta la heterogeneidad de los datos (fotografías, planos, capas vectoriales, fuentes documentales tipo texto en formato analógico, publicaciones científicas, periódicos antiguos, etc.).
- El consumo de tiempo necesario para el tratamiento e integración desde fuentes documentales no estructuradas para incorporar a la base de datos espacial.
- La ausencia de la referencia de determinados datos históricos en las publicaciones (fuentes secundarias) lo que dificultó la verificación de la información.
- La falta de información de datos históricos de algunos de los bienes inmuebles inventariados, tanto en fuentes primarias como en secundarias. En este caso, se tomó la decisión de dejar el campo correspondiente de la tabla de atributos sin dato. En el caso del proyecto PITGUADIANA, ese problema afectó concretamente los campos relacionados con los campos “fecha de fundación” y “fecha de licencia” de las fábricas.
- A pesar de que hayan colaborado diferentes profesionales en el proyecto, los procesos de generación (toma de datos in situ, consultas en archivos y entrevistas), tratamiento, integración y almacenamiento fueron realizados por un único investigador.
- Dado que el proyecto es un proyecto de investigación, en el diseño de la base datos fueron incorporados campos que no existen en el Sistema de Gestión de Datos del patrimonio Cultural de Andalucía ni tampoco de Portugal lo que hace que esos datos, en realidad, no puedan ser luego subidos al sistema interno de cada institución competente en materias de patrimonio cultural inmueble.

4. CONCLUSIONES

La gestión de la información es sin duda uno de los campos dentro del área del patrimonio que, en los últimos años, ha tenido grandes cambios en cuanto a las competencias, habilidades y conocimientos requeridos por los profesionales. Además del surgimiento de nuevas herramientas, hemos pasado por un proceso de digitalización acelerado que ha reclamado adaptaciones a diferentes sistemas que fueron siendo incorporados sobre la marcha. Una evidencia clara de esta aceleración es el alto número de cursos, plataformas, herramientas, proyectos y publicaciones que tratan de soluciones, nuevos métodos y técnicas, protocolos y experiencias acerca de la gestión de la información patrimonial.

Asimismo, profesionales con perfiles afines a la gestión de la información enfrentan también dificultades nuevas para dar soporte a la red de colaboraciones y profesionales del ámbito del patrimonio que todavía necesitan adquirir nuevas capacidades (por ejemplo, conocer la importancia y el cómo incorporar metadatos a determinados archivos y/o recursos), lo que dificulta de cierta forma la comunicación y la fluidez de los flujos de trabajo.

Algunos estudios apuntan que la incorporación de la generación de un plan de gestión de datos en proyectos por la comunidad investigadora ha contribuido para llamar la atención a este tema y a incentivar una mayor colaboración, por ejemplo, entre bibliotecarios y archiveros³². En definitiva, se observa que en proyectos de media y pequeña escala existe una mayor sinergia y colaboración entre una mayor variedad de disciplinas, principalmente con la ciencia de la información, con el objetivo de aprender e incorporar de manera más eficaz las necesidades digitales en el ámbito de la gestión de la información patrimonial. Asimismo, algunos estudios apuntan el nuevo papel de las bibliotecas como soporte para investigadores y académicos mediante la prestación de servicios en ciencia de datos, siendo estas consideradas como otro punto de apoyo y solución importante³³.

En la actualidad, el plan de gestión de datos y el sistema de gestión de datos son los mejores instrumentos para garantizar un adecuado almacenaje y uso de la información patrimonial. Por un lado, eso es debido a que el plan y el sistema son creados y manejados por la propia institución teniendo en cuenta sus necesidades, responsabilidades y recursos. Por otro, llevando a la práctica ambos instrumentos, el ciclo de datos tiene un propósito definido,

32 DAVIS, Hillary y CROSS, William, "Using a Data Management Plan Review Services as training ground for Librarians", *Journal of librarianship and sholarship Communications*, 3/2 (2015).

33 HERNDON, Joel (ed.), *Data Science in the Library: Tools and Strategies for Supporting Data-Driven Research and Instruction*, London, Facet, 2023.

lo que ayuda a la toma de decisiones de lo que debe ser y como debe ser preservado y de lo que debe ser generado.

BIBLIOGRAFÍA

- Always Already Computational - Collections as Data*, 2024; disponible: <https://collections-as-data.github.io/>.
- CASTELLANO ROMÁN, Manuel, *La Cartuja de Nuestra Señora de la Defensión en Jerez de la Frontera: un modelo digital de información para la tutela de bienes inmuebles del patrimonio cultural*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2017, Tesis Doctoral; disponible: <http://hdl.handle.net/11441/65027>.
- CASTELLS Manuel, *La Era de la información: La sociedad Red*, México, Siglo XXI editores, Vol. I, 2002.
- CASTELLS, Manuel, *La ciudad informacional. Tecnologías de la información, reestructuración económica y el proceso regional*, Madrid, Alianza editorial, 1995.
- CHOWDHURY, Gobinda, "Managing digital cultural heritage information", en RUTHVEN, Ian y CHOWDHURY, Gobinda (ed.), *Cultural heritage information: access and management*, England, Facet Publishing, 2015, pp. 1-12.
- CONSEJERÍA DE TURISMO, CULTURA Y DEPORTE, *Mosaico. Sistema de Información para la Gestión Integral del Patrimonio Cultural en Andalucía*; disponible: <https://www.juntadeandalucia.es/organismos/culturaydeporte/areas/cultura/bienes-culturales/recursos-difusion-patrimonio/paginas/mosaico.html>.
- CONSEJERÍA DE TURISMO, CULTURA Y DEPORTE, *Tesaurus de patrimonio histórico Andalucía*, 2024; disponible: <https://guiadigital.iaph.es/tesauro-patrimonio-historico-andalucia>.
- DAVIS, Hillary y CROSS, William, "Using a Data Management Plan Review Services as training ground for Librarians", *Journal of librarianship and scholarship Communications*, 3/2 (2015); disponible: <https://www.iastatedigitalpress.com/jlsc/article/id/12757/download/pdf/>.
- DGPC, SIPA. *Sistema de informação para o Património Arquitectónico*; disponible: https://www.monumentos.gov.pt/site/app_pagesuser/Default.aspx.
- EUROPEAN COMMISSION, *Common European data space for cultural heritage*; disponible: <https://www.dataspace-culturalheritage.eu/en>.
- EUROPEAN COMMISSION, *Digital Agenda for Europe: a Europe 2020 initiative. Digitization and digital preservation*, 2014; disponible: <http://ec.europa.eu/digital-agenda/en/digitisation-digital-preservation>.
- EUROPEAN COMMISSION, *Guidelines on FAIR data management in Horizon 2020* (3rd ed.), European Commission - Directorate-General for Research and Innovation, 2016; disponible: https://ec.europa.eu/research/participants/data/ref/h2020/grants_manual/hi/oa_pilot/h2020-hi-oa-data-mgt_en.pdf.
- EUROPEANATECH COMMUNITY, *AI in relation to GLAMs Task Force*, 2023; disponible: <https://pro.europeana.eu/project/ai-in-relation-to-glams>.
- FADGI, *Federal Agencies Digitalization Guidelines Initiative*, 2014; disponible: <https://www.digitizationguidelines.gov/>.

- FERNÁNDEZ FREIRE, Carlos; DEL-BOSQUE-GONZÁLEZ, Isabel; VICENT-GARCÍA, Juan Manuel; PÉREZ-ASENSIO, Ernesto; FRAGUAS-BRAVO, Alfonso; URIARTE-GONZÁLEZ, Antonio; FÁBREGA-ÁLVAREZ, Pastor y PARCERO-OUBIÑA, César, "A Cultural Heritage Application Schema: Achieving Interoperability of of Cultural Heritage Data in INSPIRE", *International Journal of Spatial Data Infrastructures Research*, 8 (2013), pp. 74-97; disponible: <https://ijmdir.sadl.kuleuven.be/index.php/ijmdir/article/view/315>.
- FERREIRA LOPES, Patricia, "Base de datos de la transferencia artística de la fábrica edilicia en el antiguo reino de Sevilla en el tránsito a la Edad Moderna [Dataset]", idUS (Depósito de Investigación de la Universidad de Sevilla), 2023; disponible: <https://hdl.handle.net/11441/142261>.
- FERREIRA-LOPES, Patricia, "La Eurociudad del Guadiana: conectando y visualizando el pasado industrial transfronterizo mediante SIG", en *VIII Seminario Internacional de estrategias para el conocimiento del patrimonio arquitectónico. Propuestas digitales y debates metodológicos*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2023.
- FERREIRA LOPES, Patricia, MOYA MUÑOZ, Jorge y PIRES ROSA, Manuela, "An in-depth look at the application of GIS for industrial heritage documentation", *Conservar Património*, (2023), pp. 1-15; disponible: <https://doi.org/10.14568/cp28708>.
- FERREIRA-LOPES, Patricia y PIRES ROSA, Manuela, "Metodología de captura y análisis de datos del patrimonio inmueble industrial de la Eurociudad del Guadiana", *Ge-Conservacion*, 24/1 (2023), pp. 56-68; disponible: <https://doi.org/10.37558/gec.v24i1.1205>.
- GARCÍA-ALSINA, Montserrat, *Big data: gestión y explotación de grandes volúmenes de datos*, Barcelona, Editorial UOC, 2017.
- GETTY RESEARCH INSTITUTE, *Art & Architecture Thesaurus® Online*, 2024; disponible: <https://www.getty.edu/research/tools/vocabularies/aat/>.
- GLOBAL INDIGENOUS DATA ALLIANCE, "CARE Principles for Indigenous Data Governance"; disponible: <https://www.gida-global.org/care>.
- GRAHAM, Stephen, "The end of geography or the explosion of place? Conceptualizing space, place and information technology", *Progress in Human Geography*, 2 (1998), pp. 165-185.
- HERNDON, Joel (ed.), *Data Science in the Library: Tools and Strategies for Supporting Data-Driven Research and Instruction*, London, Facet, 2023.
- HIDALGO, Francisco, MASCORT, Emilio, CANIVELL, Jacinto, ROMERO, Rocío, SORIANO, Cristina y SOBRINO, Vicente, "Generación de datos geoespaciales y digitalización del inventario para la conservación del patrimonio industrial de Córdoba (Córdoba, Andalucía)", en *IX Convención Internacional de la Arquitectura Técnica*, Toledo, Consejo para la Edificación Sostenible de España, 2022, pp. 1-14; disponible: <https://idus.us.es/handle/11441/143258>.
- IAPH, PITGUADIANA. *Patrimonio industrial transfronterizo en la Eurociudad del Guadiana: documentación y desarrollo de estrategias para un turismo sostenible*, Repositorio Digital Activo, IAPH; disponible: <https://repositorio.iaph.es/handle/11532/354077>.
- IAPH, *Red de Agentes Informantes del patrimonio cultural*, Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico. Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico de la Junta

- de Andalucía; disponible: <https://www.juntadeandalucia.es/organismos/iaph/areas/documentacion-patrimonio/red-agentes-informantes.html>.
- ICCROM, *The Digital Imperative: Envisioning The Path To Sustaining Our Collective Digital Heritage. Summary of Research Findings & Opportunity Assessment*, 2021; disponible: https://www.iccrom.org/sites/default/files/publications/2022-12/en_01_sdh_tool_web_iccrom_2022.pdf.
- ICCROM, *The Sustainability Test: A Self-Assessment Tool for Evaluating Digital Sustainability*, 2022; disponible: https://www.iccrom.org/sites/default/files/publications/2022-12/en_01_sdh_tool_web_iccrom_2022.pdf.
- ICOM, *Definition of the CIDOC Conceptual Reference Model*; disponible: <https://doi.org/10.26225/fdzh-x261>.
- International GLAM Labs Community; disponible: <https://glamlabs.io/>.
- International GLAM Labs Community, *A Checklist to Publish Collections as Data in GLAM Institutions*; disponible: <https://glamlabs.io/checklist/>.
- KORRO, Jaione; RODRÍGUEZ, Álvaro; VALLE, José Manuel; ZORNOZA, Ainara; CASTELLANO, Manuel; ANGULO, Roque; ACOSTA, Pilar y FERREIRA-LOPES, Patricia, "The role of information management for the sustainable conservation of cultural heritage", *Sustainability*, 13/8, (2021), 4325; disponible: <https://doi.org/10.3390/su13084325>.
- MCKEAGUE, Peter; CORNS, Anthony y SHAW, Robert, "Developing a Spatial Data Infrastructure for Archaeological and Built Heritage", *International Journal of Spatial Data Infrastructures Research*, 7 (2012), pp. 38-65; disponible: <https://ijsdir.sadl.kuleuven.be/index.php/ijsdir/article/view/239>.
- MINISTERIO DE CULTURA, *CER.ES. Tesoros-Diccionarios del patrimonio cultural de España*, 2024; disponible: <https://tesoros.cultura.gob.es/tesoros>.
- MÚÑOZ, Vera; FERNÁNDEZ, Silva y ARENILLAS, Juan, *Introducción a la documentación del patrimonio cultural*, Sevilla, Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, 2017.
- NICCOLUCCI, Franco; MARKHOFF, Beatrice; THEODORIDOU, Maria; FELICETTI, Achille y HERMON, Sorin, "The Heritage Digital Twin: a bicycle made for two. The integration of digital methodologies into cultural heritage research", (2023); disponible: <https://doi.org/10.48550/arXiv.2302.07138>.
- PADGAVANKAR, M. H., y Gupta, S. R, "Big data storage and challenges", *International Journal of Computer Science and Information Technologies*, 5/2, (2014), pp. 2218-2223; disponible: <https://www.ijcsit.com/docs/Volume%205/vol5issue02/ijcsit20140502284.pdf>.
- SSH OPEN MARKETPLACE, *A workflow to publish Collections as Data: the case of Cultural Heritage data spaces*; disponible: <https://marketplace.sshopencloud.eu/workflow/I3JvP6>.
- UNESCO, *Digital Heritage*; disponible: <https://www.unesco.org/en/tags/digital-heritage>.
- VANDERHORN, Eric y MAHADEVAN, Sankaran, "Digital Twin: Generalization, characterization and implementation", *Decision support systems*, 145 (June 2021) 113524; disponible: <https://doi.org/10.1016/j.dss.2021.113524>.

Turismo y arquitectura en el primer franquismo, la forja de unas relaciones trascendentales

Tourism and architecture in the early Francoism, the forging of transcendental relationships

Carmen GIL DE ARRIBA

Universidad de Cantabria

Facultad de Filosofía y Letras. Edificio Interfacultativo. Departamento de Geografía, Urbanismo y Ordenación del Territorio. Avda. de los Castros, 44. 39005 - Santander

carmen.gil@unican.es

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5415-6869>

Fecha de envío: 14/2/2024. Aceptado: 16/5/2024

Referencia: *Santander. Estudios de Patrimonio*, 7 (2024), pp. 171-202.

DOI: <https://doi.org/10.22429/Euc2024.sep.07.05>

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

Este trabajo se enmarca en el Proyecto de investigación PID2021-122476NB-I00, financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Fondos FEDER.



Resumen: Este artículo aborda las relaciones entre turismo y arquitectura durante las primeras décadas de franquismo: años cuarenta y primeros cincuenta. Revisando los marcos institucionales y discursivos, se ahonda en el precoz interés de la dictadura por apoyar la posición de España como destino turístico internacional, explotando sus posibilidades propagandísticas y de obtención de divisas, pero también poniendo en valor y haciendo uso de los recursos patrimoniales. Antes del turismo de masas, arquitectura, paisaje y territorio se utilizaron ideológicamente para fomentar el turismo, pilar capaz de hacer que el sistema franquista se consolidara en el contexto derivado de la Segunda Guerra Mundial.

Palabras clave: historia del turismo; patrimonio territorial; Paradores Nacionales; intervencionismo estatal; posguerra española; dictadura franquista; autarquía.

Abstract: This study explores the relationship between architecture and tourism in the first decade and a half in the Francoist period. A review of the institutional and discursive frameworks considers the early interest of the dictatorship in supporting the position of Spain as a tourist destination, in order to exploit its possibilities for propaganda and to obtain foreign currency. Architecture, landscape and territory were soon used in an attempt to attract international tourism, one of the pillars able to strengthen the Francoist system in the context following the Civil War and World War II.

Keywords: tourism history; territorial heritage; National Paradors; state interventionism; Spanish postwar period; Franco dictatorship; autarchy.

El turismo español desarrollado a partir de mediados del siglo XX, lo que de manera usual se denomina el turismo de masas, ha sido ampliamente

estudiado en las últimas décadas¹. Por el contrario, siguen existiendo fases anteriores de actividad aun relativamente oscuras, como la década de los cuarenta y primeros años cincuenta, período a menudo considerado de paralización o incluso carente de actividad en la evolución del turismo en España. Ello, como veremos a lo largo de este artículo, no es del todo exacto.

Dado el nivel de madurez alcanzado hoy en día en el conocimiento académico del turismo en nuestro país, planeado desde distintos enfoques disciplinares (historia, geografía, sociología, antropología, economía...), estas etapas inmediatamente previas a la masificación merecen ser abarcadas en profundidad, con el fin de aportar explicaciones nuevas o complementarias sobre lo que fueron las bases iniciales del proceso histórico de consolidación del turismo durante la etapa franquista.

Más en concreto, este trabajo considera las relaciones que se establecieron entre turismo y arquitectura, a nivel institucional, durante las dos primeras décadas de franquismo. Una de las finalidades es comprender cómo se fueron entretejiendo unas relaciones, aún poco estudiadas en sus dinámicas de interconexión que, ya desde finales de los cincuenta, irían dando paso a una irrefutable asociación entre las actividades turísticas, cada vez más en manos de agentes privados, y los sectores de la construcción e inmobiliario. Entre otros aspectos, esta acompasada transformación provocaría, a partir de los años sesenta, una profunda modificación de los usos del territorio y una alteración palpable de los paisajes, sobre todo en las zonas de playa.

Con este objetivo de profundizar en los momentos previos a la irrupción del turismo de masas, parece apropiado empezar considerando los marcos institucionales en los que se desarrollaron ambas actividades, turismo y arquitectura, desde el final de la Guerra Civil². También resulta conveniente hacer hincapié en el interés que determinadas facciones del sistema fran-

1 Con trabajos como el de VASALLO TOMÉ, Ignacio, "El turismo de masas en España", *Estudios Turísticos*, 80 (1983), pp. 3-14. Además, de otros muchos posteriores, entre los que cabe citar el de MANERA ERBINA, Carles Pau y MOLINA DE DIOS, Ramón, "Turismo de masas y modelo de crecimiento", en BARCIELA LÓPEZ, Carlos; MANERA ERBINA, Carles Pau; MOLINA DE DIOS, Ramón y DI VITTORIO, Antonio, (coords.), *La evolución de la industria turística en España e Italia*, Palma de Mallorca, Publicaciones de l'Institut Balear d'Economia, 2011, pp. 9-42. En fechas más recientes están los trabajos de BARRADO TIMÓN, Diego y GALIANA MARTÍN, Luis, "Ideas y modelos de planificación territorial en los orígenes del turismo de masas español", *Estudios Turísticos*, 167 (2006), pp. 7-36. Así como el artículo de VALLEJO POUSSADA, Rafael, "Turismo en España entre el primer y el segundo boom turístico, y cambio de modelo (1951-1962)", *Estudios Turísticos*, 223 (2022), pp. 21-57.

2 A este respecto cabe citar dos trabajos: el artículo de RÍO FUENTE, Isabel del, "Cultura y paisaje en la política turística del primer franquismo (1939-1956)", *Estudios Geográficos*, 281 (2016), pp. 443-467, y el libro de TORRES CAMACHO, Jesús Nicolás, *La turistización patrimonial del franquismo. Conexiones pasadas y presentes en la gestión del patrimonio cultural*, Granada, Universidad de Granada, 2022.

quista tuvieron en apoyar la calificación de España como destino turístico a escala internacional³. Todo ello en el período posbélico de los años cuarenta, donde predominaron el sistemático intervencionismo de Estado, las analogías con otros regímenes totalitarios y la necesidad de reconstrucción de un país destruido por casi tres años de guerra. Son, en definitiva, los años de autarquía, previos al desarrollismo posterior.

Entre otras fuentes de análisis para abordar la relación entre turismo y patrimonio, se ha tenido en cuenta la *Revista Nacional de Arquitectura* y sus alusiones al tema turístico, desde su nacimiento como publicación periódica en 1941 hasta su desaparición en 1958, con una primera etapa que concluye en 1948 mediante el monográfico dedicado a Paradores y Albergues, presentado por el entonces Director general de Turismo y máxima autoridad en el ramo, Luis Antonio Bolín Bidwell.

Superada la década de los cuarenta, los cambios experimentados tras la victoria de los Aliados en la Segunda Guerra Mundial dieron pie a nuevas circunstancias. Ello nos llevará a ampliar las fuentes de análisis utilizadas, siguiendo un mismo hilo conductor como son las relaciones entre turismo y patrimonio arquitectónico, paisajístico y territorial.

Las conexiones ideológicas establecidas en los años anteriores entre turismo y arquitectura pasaron a ser unos nexos materiales y cuantificables (esto es medibles en aporte de divisas y en número de visitantes) entre el turismo, paulatinamente masificado, y los procesos de construcción y edificación en distintas zonas de costa. Estas últimas resultaban espacios idóneos para concentrar los crecientes flujos de demanda y la oferta de actividades. Con ello se satisfacía a una clientela europea de clases medias, ávida de lugares con sol y playa a precios baratos, hasta entonces poco explotados. Ello condujo, como es bien sabido, a una auténtica colonización de las áreas litorales con mejores cualidades⁴.

Pero volviendo a los inicios del franquismo, los autores que han tratado la situación socioeconómica de España en los años cuarenta del siglo XX coinciden en considerar que el país se había vuelto forzosamente autárquico y rural⁵. En efecto, la coyuntura inaugural del régimen de Franco fue

3 CORREYERO RUIZ, Beatriz, "La gran aventura de convertir un escenario de guerra en destino turístico", en LARRINAGA RODRÍGUEZ, Carlos y STRANGIO, Donatella (coords.), *El turismo en España e Italia antes del boom turístico*, Sílex, 2022, pp. 15-45.

4 Véase, por ejemplo, JORDÁ SUCH, Carmen, "Arquitectura para el turismo, la colonización del territorio", en JORDÁ SUCH, Carmen; PORTAS, Nuno y SOSA DÍAZ SAAVEDRA, José Antonio (dirs. Congr.), *Arquitectura moderna y turismo: 1925-1965. Actas IV Congreso Fundación DOCOMOMO Ibérico*, Valencia, Fundación DOCOMOMO Ibérico, 2004, pp. 127-128.

5 Así lo presentan en su libro CHAVES PALACIOS, Julián; GARCÍA PÉREZ, Juan y SÁNCHEZ MARROYO, Fernando, *Una sociedad silenciada y una actividad económica estancada: el mundo rural bajo el primer franquismo*, Madrid, Ediciones del Ambroz, 2015.

de repliegue y hasta avanzada la década de los cincuenta, el turismo como práctica moderna de consumo no dispuso de condiciones favorables para el despegue.

Sin embargo, para entender el escenario inmediatamente posterior a la Guerra Civil ha de atenderse al peso de las tres décadas iniciales del XX en cuanto a lo que fue la auténtica configuración del primer sistema turístico a escala de todo el país, con sus diferentes marcos provinciales y regionales⁶. Es decir que el turismo de masas de la segunda mitad del siglo XX en España no venía de la nada ni crecía *ex novo*, sino que contaba ya con una considerable trayectoria histórica anterior. Tampoco hay que olvidar el interés específico de destacados franquistas por la explotación propagandística y por la capacidad para la obtención de divisas del turismo internacional, postura manifestada incluso durante la misma Guerra Civil, de manera francamente visionaria, con las que fueron las denominadas Rutas de Guerra para turistas adeptos a la ideología franquista⁷.

En este ambiente, bastante más complejo en relación con el recorrido histórico de la actividad turística en España de lo que pudiera parecer a simple vista, la arquitectura lo mismo que el paisaje y el territorio, en tanto que elementos patrimoniales, fueron utilizados conjuntamente con fines ideológicos. Además, terminada la Segunda Guerra Mundial, el turismo basado en estos tres elementos resultó el pilar idóneo para el régimen franquista a la hora de reposicionarse en el nuevo contexto mundial, caracterizado por la derrota de los totalitarismos que habían apoyado el golpe de Estado de 1936 y por el alineamiento de los países en dos bloques, el occidental y el soviético⁸.

6 Como se demuestra en el libro de VALLEJO, Rafael y LARRINAGA, Carlos (eds.), *Los orígenes del turismo moderno en España. El nacimiento de un país turístico 1900-1939*, Madrid, Sílex, 2018.

7 Léase el artículo de CORREYERO RUIZ, Beatriz, "Las rutas de guerra y los periodistas portugueses", *Historia y comunicación social*, 6 (2001), pp. 123-134. También el capítulo de CONCEJAL, Eva, "Las Rutas de Guerra del Servicio Nacional de Turismo (1938-1939)", en MIGUEL ARROYO, Carolina y RÍOS REVIEJO, María Teresa (coords.), *Visite España. La memoria rescatada*, Madrid, Biblioteca Nacional de España y Museo Nacional del Romanticismo, 2014, pp. 259-273. Así como el artículo de LARRINAGA RODRÍGUEZ, Carlos, "Las Rutas de Guerra. Propaganda y turismo en la España franquista durante la Guerra Civil", *Ayer*, 127, 3 (2022), pp. 219-247.

8 Un trabajo que ha profundizado en los aspectos políticos del turismo durante el régimen de Franco es el de JIMÉNEZ MARTÍNEZ, Lorién, *La construcción política del turismo durante el franquismo*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2019, tesis doctoral dirigida por Miguel Ángel Ruiz Carnicer.

1. LOS MARCOS INSTITUCIONALES DEL TURISMO Y LA ARQUITECTURA A PARTIR DE 1939

Para situar este temprano proceso de valoración del turismo dentro de la dictadura franquista y su relación con la arquitectura de los años cuarenta y primeros cincuenta conviene reflexionar sobre cuál fue la organización político-administrativa surgida en España tras la Guerra Civil. En agosto de 1939, se crea la Dirección General de Turismo (DGT). Previamente, en febrero del año anterior, se había constituido el Servicio Nacional de Turismo (SNT) con Luis Bolín como jefe del mismo⁹, a fin de impulsar el turismo nacional y extranjero en las zonas controladas por el ejército sublevado. Dicho Servicio dependía del Ministerio del Interior, con sede entonces en Burgos. Al frente de este Ministerio estaba Ramón Serrano Suñer, quien en diciembre de aquel año pasó a ser Ministro de la Gobernación.

El Servicio Nacional de Turismo se instaló inicialmente en las oficinas del Centro de Turismo de San Sebastián. El 25 de marzo de 1938, se estableció un decreto del Ministerio del Interior autorizando la organización del circuito Ruta de Guerra Norte¹⁰. En mayo de 1938 se convocaron las primeras quince plazas de guías-intérpretes para acompañar a los viajeros en los autobuses que hacían las llamadas Rutas Nacionales de Guerra¹¹, que al año siguiente serían denominadas Rutas Nacionales de España.

Además, otro decreto posterior, del mes de junio¹², señalaba el interés de dicho sistema para servir “de inteligente propaganda de la Causa y ayudar a la obtención de divisas extranjeras”, como se recoge en su preámbulo. Con este doble fin, ideológico y pecuniario, se recaba también la colaboración de los ministerios de Hacienda, Industria, Obras Públicas y Orden Público. Se trataba, en palabras posteriores de Bolín, de mantener “engrasados los rodamientos del turismo nacional en espera del día en que, terminada la guerra, volvieran los extranjeros a visitar España”¹³.

9 “Decreto nombrando Jefe del Servicio Nacional de Turismo a don Luis A. Bolín Bidwell”, *Boletín Oficial del Estado* [en adelante *BOE*], 484 (17/02/1938), p. 5819. Departamento: Ministerio del Interior.

10 *BOE*, 593 (7/06/1938), pp. 7738 a 7739. Con un servicio de autocares desde la frontera de Irún a Oviedo y paradas intermedias en San Sebastián, Bilbao, Laredo, Santander, Santillana del Mar o Covadonga. Véase CORREYERO RUIZ, Beatriz, “La Administración turística española entre 1936 y 1939. El turismo al servicio de la propaganda”, *Estudios Turísticos*, 163-164 (2005), pp. 55-79.

11 *BOE*, 576 (20/05/1938), pp. 7425 a 7426.

12 *BOE*, 593 (07/06/1938), pp. 7738 a 7739.

13 BOLÍN, Luis Antonio, *España, los años vitales*, Madrid, Espasa Calpe, 1967, p. 315.

De hecho, durante todo el período franquista, el interés por el turismo se centró mayoritariamente en la demanda extranjera, como elemento de legitimación del régimen a escala internacional y por su capacidad para contribuir a mejorar la situación del país desde el punto de vista de las divisas aportadas. No obstante, también existieron algunos intentos puntuales de promover el turismo social entre la propia población española¹⁴.

El diario falangista *Azul*, editado en Córdoba, resalta en junio de 1938 este proyecto incipiente y peculiar de viaje organizado con carácter propagandístico, concebido y puesto en marcha sin haber concluido aún la contienda, el de las Rutas de Guerra:

“El hecho es nuevo en la Historia. Un país en guerra que abre sus puertas al turismo, que ofrece el espectáculo de la normalidad de su vida, de su optimismo, de su reconstrucción vertiginosa [...]. En plena guerra, España mostrará al viajero la belleza incomparable de sus paisajes, los lugares gloriosos en los que se desarrollaron los episodios culminantes de la Nueva Reconquista”¹⁵.

A su vez, *La Gaceta de Tenerife* recogía el interés brindado por la prensa alemana amiga a la Ruta Norte. En concreto, refiriéndose al recorrido entre Irún y Oviedo, el articulista señala:

“El paisaje que es fondo de ella es uno de los más bellos de España y lo que más admiran los visitantes es el ansia de reconstrucción febril a que ya se han entregado las ciudades y pueblos por donde pasó la guerra [...]. En cada rincón las hermosuras de la naturaleza son complemento apropiado de las bellezas artísticas [...]. Así España, el país de la guerra desde hace dos años, no deja de ser la tierra del turismo, a cuya admiración ofrece ahora el nuevo espectáculo de su heroísmo y de sus valores humanos templados en la guerra”¹⁶.

Tras este punto de partida con las Rutas de Guerra, Bolín se convertiría en una figura esencial¹⁷, puesto que, por una parte, contaba con experiencia previa, ya que durante la etapa del Directorio de Primo de Rivera había sido delegado del Patronato Nacional de Turismo (PNT) para Andalucía, Canarias y Protectorado español en Marruecos, cargo para el que fue nombrado en 1928 y en el que se mantuvo hasta la llegada de la Segunda República. Por otra parte, en julio de 1936, siendo corresponsal en Londres del periódico *ABC*, es bien sabida su intermediación en el alquiler de la aeronave que, pi-

14 LANERO TÁBOAS, Daniel, “El experimento franquista de turismo social: la obra sindical de educación y descanso de la posguerra al desarrollismo (1939-1962)”, *Estudios Turísticos*, 223 (2022), pp. 141-164.

15 *Azul*, órgano de la Falange Española de las JONS, Córdoba, año II, 529, 18 de junio de 1938, p. 5.

16 *La Gaceta de Tenerife*, diario católico de información, Santa Cruz de Tenerife, 25 de agosto de 1938, p. 3.

17 LARRINAGA, Carlos (ed.), *Luis Bolín y el turismo en España entre 1928 y 1952*, Madrid, Marcial Pons, 2021, p. 51.

lotada por el británico Cecil W.H. Bebb, trasladó al General Franco desde el aeródromo de Gando, en Gran Canaria, hacia Tetuán, para ponerse al frente de la insurrección militar¹⁸. Tan temprano posicionamiento a favor del régimen franquista reportó a Bolín una autoridad y una capacidad de actuación nada desdeñables en los años siguientes.

Así, dentro de un férreo ambiente institucional, Bolín fue avanzando en sus singulares propósitos para mantener la orientación turística de España. Contra toda creíble expectativa, supo aprovechar la coyuntura bélica y encontrar no solo el apoyo oficial, sino también el de varios redactores de prensa. De esta manera, el diario vespertino *La Falange*, órgano en Extremadura de dicha organización, en un artículo publicado el 2 de mayo de 1938 que recoge un discurso pronunciado por Franco el 19 de abril de aquel año, insiste en el interés de fomentar la actividad turística, afirmando que “la guerra ha incrementado enormemente el interés turístico de nuestra Patria”. En el artículo se llega incluso a esbozar la idea de crear una moneda turística con un amplio margen de cotización por debajo del oficial, para lograr una gran afluencia de visitantes, aprovechando la baratura de precios¹⁹.

Por su parte, el 7 de mayo de 1940, Mercedes Werner Bolín, de la Sección Femenina, escribía en el diario falangista de Zamora, *Imperio*, elogiando las posibilidades abiertas por la Dirección General de Turismo²⁰. Este afán por la promoción turística de España a través de un marcado intervencionismo estatal se trasladó incluso a los territorios del Protectorado español en Marruecos, donde en febrero de 1941 la administración española convocó un concurso-oposición para la plaza de jefe de la Sección de Turismo, con sede en Tetuán²¹.

18 Acontecimiento que él mismo narra en su libro BOLÍN, Luis Antonio, *España...*, pp. 57-68. Léase también FERNÁNDEZ SANTANDER, Carlos, *El general Franco: un dictador en un tiempo de infamia*, Barcelona, Crítica, 2005, pp. 83-85.

19 En 1945, Bolín retomaría el tema de la creación de una moneda turística mediante negociaciones con el Instituto Español de Moneda Extranjera (IEME). De hecho, en 1946 se estableció un cambio preferente para el dólar norteamericano, la libra esterlina y el franco suizo, como recoge MORENO GARRIDO, Ana, “Los otros «años vitales». Luis Bolín y la España turística (1948-1952)”, *Ayer*, 99, 3, (2015), pp. 155.

20 La hermana de Mercedes Werner, Carmen, fue delegada provincial de la Sección Femenina de Málaga. Las dos eran familia de Luis A. Bolín. El abuelo paterno de éste, Luis Antonio Bolín Preyre y el abuelo materno de ambas, Pedro Antonio Bolín Preyre, eran hermanos e hijos de John Andrew Bolín Kruse (1779-1832), nacido en Gotemburgo y cónsul de Suecia y Noruega en España.

21 Así lo recoge el *Boletín oficial de la zona de Protectorado español en Marruecos*, año XXIX, 4, de 10 de febrero de 1941. La Sección de Turismo en Marruecos estuvo integrada en la Delegación de Economía, Industria y Comercio. En 1945, pasó a formar parte de la Delegación de Educación y Cultura del Protectorado. Como señala ARAQUE, Enrique, “Orígenes y desarrollo del turismo en el Protectorado Español del Norte de Marruecos (1912-1956)”, *Cuadernos de turis-*

Por otro lado, en lo que respecta a arquitectura, la Dirección General del ramo (DGA) se creó también en 1939, en este caso por parte de la Jefatura de Estado²² y estuvo igualmente adscrita al Ministerio de la Gobernación. Concluida la guerra, se planteó la reorganización de todas las ramas y profesiones técnicas, con la finalidad sintetizada en una expresión repetida hasta la saturación en prensa y documentos oficiales: la llamada “Reconstrucción Nacional”. Con este enunciado, así en mayúsculas, se inicia el texto de ley de creación de la Dirección General de Arquitectura. Al tiempo, se señalaba “la importancia representativa que tienen las obras de la Arquitectura como expresión de la fuerza y de la misión de Estado”. Además, la citada Ley de 1939 reconocía la relación de la DGA con la mayoría del resto de secciones y departamentos ministeriales de nueva creación. Por lo tanto, se empezaba a entrelazar lo que en los años venideros llegaría a ser una compacta red de relaciones administrativas e institucionales.

No obstante, ante la precariedad material del período histórico y las dificultades para plasmar en hechos concretos los cometidos asignados, una de las primeras tareas a las que se dedicó la DGA fue la de elaborar un sistema de publicaciones que, como soporte ideológico de esperadas actuaciones posteriores, diera al menos publicidad a las funciones y cometidos de esta nueva Dirección. El primer paso en este sentido se produjo con la creación de la *Revista Nacional de Arquitectura* (RNA) en enero de 1941. En realidad, la publicación venía a reemplazar a la anterior revista *Arquitectura*, del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, creada en 1918. El objetivo de la nueva revista era difundir los beneficios de la arquitectura franquista, utilizando para ello notables recursos gráficos para la época, como fotografías, dibujos, planos y alzados de obras y proyectos. Un quinquenio más tarde, en diciembre de 1946, apareció también el *Boletín de la Dirección General de Arquitectura*.

La forzosa adhesión a la dictadura franquista de todos los arquitectos en activo se hizo evidente en publicaciones como la revista *Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo* del Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares, cuyo primer número apareció en 1944, con la inevitable fotografía de Francisco Franco en sus páginas iniciales y la frase “Al saludar en el Jefe del Estado al restaurador de los bienes morales y materiales de la Patria, le renovamos nuestra adhesión disciplinada de Españoles y de Arquitectos”²³.

mo, 36 (2015), pp. 59-60, a finales de los años veinte, coincidiendo con la creación del Patronato Nacional de Turismo, se había establecido ya un Comité Oficial de Turismo en Marruecos, presidido por el Director de Colonización e integrado por diversos vocales que representaban a la administración española y a los empresarios del sector.

22 Ley de 23 de septiembre creando la Dirección General de Arquitectura, *BOE*, 273 (30/09/1939), p. 5427.

23 En la página de “Presentación”, *Cuadernos de arquitectura*, 1 (1944), pp. 2-3.

Ciertamente, de la Dirección General de Arquitectura dependían tanto arquitectos como auxiliares técnicos, lo mismo que las distintas entidades colegiales del sector. El desempeño del trabajo como arquitecto había pasado de ser una profesión independiente y liberal, como lo había sido cuando se creara la Sociedad Central de Arquitectos a mediados de la década de los ochenta del siglo XIX, a encuadrarse en los mecanismos de control ideológico del “Nuevo Estado”.

Lejos quedaban también los ideales del colectivo de arquitectos que durante la Segunda República crearon el denominado *Grupo de Artistas y Técnicos Españoles para el Progreso de la Arquitectura Contemporánea* (GATEPAC) y que ya habían desarrollado proyectos urbanísticos relacionados con el turismo y el ocio, como el de la *Ciutat de Repòs i Vacances* en las playas del Bajo Llobregat, cerca de Barcelona y el de las Playas del Jarama entre Paracuellos y Arganda, en Madrid²⁴.

2. PRIMERAS ALUSIONES AL TEMA TURÍSTICO EN LA REVISTA NACIONAL DE ARQUITECTURA E INTERÉS POR MANTENER LA CARACTERIZACIÓN DE ESPAÑA COMO PAÍS TURÍSTICO

La *Revista Nacional de Arquitectura*, como ya se ha señalado, aparece en enero de 1941 y resulta una fuente fundamental para ver las relaciones entre turismo y arquitectura durante estos primeros años. En su primer número, Luis Bolín, en tanto que Director general de Turismo, firma un artículo dedicado a ensalzar la función de la arquitectura, con la que el turista “estará en relación forzosa y, casi continua, lo mismo para el goce estético que para su servicio, desde el momento en que atraviesa la frontera de una nación hasta el instante en que vuelve a cruzarla a su salida”²⁵. También alude Bolín a las carreteras como medio principal de acceso a los lugares turísticos e insiste asimismo en la relevancia de Paradores y Albergues como forma de alojamiento. De esta manera, se establece una contextualización geográfica en la que Bolín asocia turismo y arquitectura, además de añadir algunas pinceladas paisajísticas del territorio español:

“El mapa de España se extiende ante nosotros. Ahí está la Costa Brava, allí las rías de Galicia, aquí los valles del Pirineo español, en el centro el ma-

24 ROLAND, Julie, “La Ciutat de Repòs i Vacances, modèle théorique des structures de loisirs dans la ville fonctionnelle du mouvement moderne”, *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 39 (2009), pp. 245-262. SAMBRICIO, Carlos, “Las playas del Jarama, proyecto del GATEPAC, Grupo Centro”, en JORDÁ SUCH, Carmen; PORTAS, Nuno y SOSA DÍAZ SAAVEDRA, José Antonio (dirs. congr.), *Arquitectura moderna y turismo: 1925-1965. Actas IV Congreso Fundación DOCOMOMO Ibérico*, Valencia, Fundación DOCOMOMO Ibérico, 2004, pp. 55-61.

25 BOLÍN, Luis Antonio, “Arquitectura y turismo”, *Revista Nacional de Arquitectura*, 1 (1941), pp. 19-23.

cizo de Gredos, más abajo Andalucía, la costa del Mediterráneo. Playas, montañas, bosques, praderas, claros ríos con salmones y truchas. Los paisajes más esplendorosos de Europa, desconocidos por muchos españoles, pidiendo que el arquitecto los toque con su varita mágica para que puedan ser visitados por propios y extraños [...] La arquitectura sigue siendo para el viajero un cicerone sin par"²⁶.

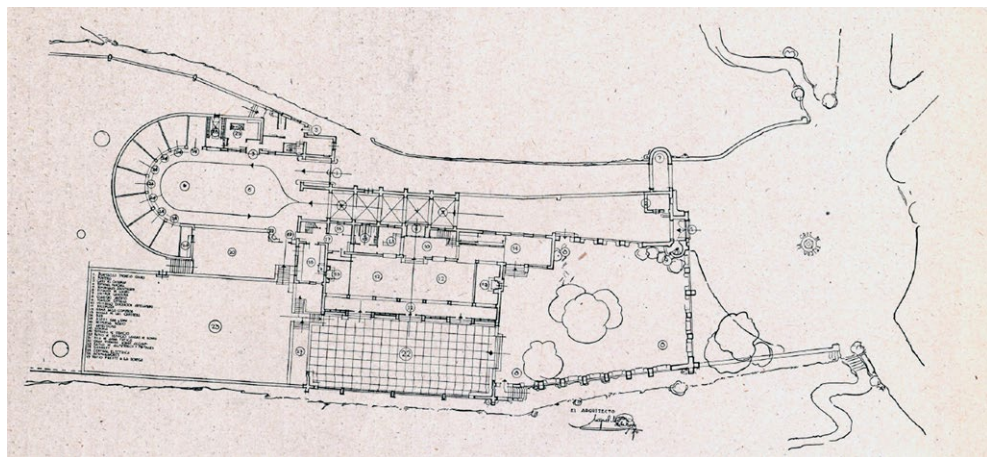


Fig. 1. *Planta del refugio de la Cruz de Tejada*. Miguel Martín Fernández de la Torre, arquitecto. 1939. Tejada, Gran Canaria. *Revista Nacional de Arquitectura*, 1 (1941), p. 22. Biblioteca COAM

El artículo de Bolín se ilustra con fotografías y planos del refugio de la Cruz de Tejada en Gran Canaria (Fig. 1), aunque sin hacer ninguna referencia en el texto a dicha instalación. El establecimiento, de marcado estilo racionalista, empezó a construirse en 1936, habiendo sido encargado por el Cabildo Insular al arquitecto Eduardo Laforet Altolaguirre. Durante la Guerra Civil, las obras de construcción se paralizaron, reanudándose en 1939 con el proyecto de ampliación de Miguel Martín-Fernández de la Torre²⁷. Realmente, el refugio comenzó a funcionar en 1945 y a partir de 1946 se constata la realización de excursiones en autocar desde Las Palmas al ya entonces denominado Parador turístico de la Cruz de Tejada²⁸.

En definitiva, la colaboración de Bolín en el número inicial de esta primera publicación de la Dirección General de Arquitectura manifiesta el

26 BOLÍN, Luis Antonio, "Arquitectura y turismo...", pp. 20-21.

27 RODRÍGUEZ PÉREZ, María José, *La red de Paradores: arquitectura e historia del turismo: 1911-1951*, Madrid, Paradores de Turismo, 2018, pp. 224 y 228.

28 Así lo indica un artículo sobre turismo en Gran Canaria publicado en el periódico mallorquín *La Almudaina*, de 15 de diciembre de 1946, p. 6.

establecimiento incipiente de relaciones entre ambas administraciones, responsables respectivamente de la arquitectura y del turismo a nivel nacional, y ambas adscritas al Ministerio de la Gobernación a cuyo frente se hallaba desde octubre de 1940 el militar Valentín Galarza Morante, remplazado en septiembre de 1942 por el jurista Blas Pérez González. Como se verá, estas relaciones entre las dos Direcciones Generales estaban llamadas a intensificarse en años posteriores.

A fin de sistematizar este proceso de promoción institucional del turismo, el 7 de marzo de 1941, el *Boletín Oficial del Estado* publicó el decreto de constitución de las Juntas provinciales y locales de Turismo, en capitales de provincia y localidades de interés turístico. A su vez, Baleares, Burgos, Guipúzcoa, Madrid, Tarragona, Tenerife, Valencia, Valladolid y Zaragoza, que contaban anteriormente a la Guerra Civil con Sindicatos de Iniciativa y Turismo (SIT), fueron exceptuadas, al tiempo que se confería a dichos Sindicatos las funciones atribuidas a las Juntas en el resto de provincias²⁹. Con la creación y reorganización de estos entes se pretendía que la Dirección General de Turismo pudiese contar con unos instrumentos de colaboración a nivel provincial y local, que llegarían a ser auténticos “organismos de la administración periférica del Estado en las provincias” para el fomento del turismo³⁰.

En 1942, el Sindicato Nacional de Hostelería y Similares de Falange (SNHS), creado en 1940 y adscrito a la Secretaría General de la Falange Española Tradicionalista (FET) y de las JONS, fue reconocido como corporación de derecho público, asumiendo en exclusividad las labores representativas del sector³¹. El omnipresente Bolín fue nombrado jefe de dicho Sindicato y, a partir de 1942, Bolín sería también el director de la revista *Hospes*, publicada hasta mediados de 1943 por dicho SNHS. En este sentido, cabe afirmar que “El encuadramiento sindical y los estrictos controles políticos, [...] hicieron que el activismo empresarial y profesional prácticamente desapareciera de la esfera pública durante la década de 1940”³². El intervencionismo estatal era evidente.

Reforzando el propósito de hacer del turismo un objetivo de Estado, en aquel año de 1942 y tras un acuerdo entre la Dirección General de Turismo y el Banco de Crédito Industrial, autorizado a su vez por el Ministerio de Hacienda, el *Boletín Oficial del Estado* publicó la aprobación del reglamento del

29 Las diferentes situaciones a escala provincial no se homogeneizaron hasta 1953, con el decreto de 11 de septiembre, publicado en el *BOE* de 5 de octubre, que disponía la creación de Juntas de turismo en las provincias exceptuadas en 1941.

30 La cita es de VALLEJO POUSADA, Rafael, *Historia del turismo en España 1928-1962*, Madrid, Sílex, 2022, p. 123.

31 *BOE*, 87 (28/03/1942), pp. 2188 a 2189. Departamento: Secretaría General del Movimiento.

32 VALLEJO POUSADA, Rafael, *Historia del turismo...*, p. 258.

denominado Crédito Hotelero³³. Se trataba de una ayuda pública consistente en la concesión de préstamos preferentes, es decir a un interés menor que el establecido oficialmente, para la ampliación, mejora y construcción de establecimientos turísticos. La cantidad presupuestaria inicial fue de veinticinco millones de pesetas y el interés anual del 4%, pero la cifra del préstamo se incrementó en años sucesivos. Así, en 1949, la inversión del Crédito Hotelero pasó a cien millones de pesetas³⁴.

El reglamento del Crédito Hotelero fijaba que los peticionarios remitieran a la Dirección General de Turismo “el plan completo de las obras a realizar acompañado de memorias y planos suscritos por Arquitecto”³⁵. En las construcciones nuevas, los préstamos podían alcanzar hasta el 60% de la garantía ofrecida y el plazo de amortización llegar a ser treinta y cinco años. En las obras de mejora, el préstamo se reducía al 20% del valor de la garantía y el plazo de amortización no podía exceder los diez años.

Dicho Crédito, más tarde denominado Crédito Turístico, al aplicarse a otro tipo de construcciones no estrictamente hoteleras, se concentró en los puntos geográficos considerados dignos de atención por la Dirección General de Turismo, dentro de lo que se pretendió presentar como “una auténtica ordenación turística que sirva de norma y cauce”³⁶.

3. EL PROBLEMA INMEDIATO DE LA RECONSTRUCCIÓN NACIONAL Y EL INTERVENCIONISMO DE ESTADO

En los primeros años de postguerra, un problema esencial para la Dirección General de Turismo fue la escasez de dotaciones presupuestarias para poder llevar a cabo actuaciones. Los trabajos de restauración patrimonial que resultaban más urgentes y costosos, como por ejemplo los acometidos en las provincias de Madrid y Toledo, se tramitaron a través de la Dirección General de Regiones Devastadas y Reparaciones (DGRDR) creada en 1938 y que contó también con su propia publicación periódica: la revista *Reconstrucción*, entre 1940 y 1953. El soporte financiero de esta Dirección fue el Instituto de

33 BOE, 135 (15/05/1942), pp. 3425 a 3426. Departamento: Presidencia de Gobierno.

34 BOE, 144 (24/05/1949), p. 2373 Departamento: Ministerio de Hacienda. Hasta 1946, los cambios de los tipos de interés eran acordados por el Consejo del Banco de España y aprobados por el Ministerio de Hacienda. A partir de ese año, eran determinados por el Ministerio de Hacienda. Véase JAREÑO MORAGO, Javier, “Notas estadísticas relativas a las series históricas de los tipos de interés del Banco de España 1938-1998”, *Notas Estadísticas*, Banco de España, 16 (2022), p. 10.

35 Orden de la Presidencia de Gobierno de 13 de abril de 1942, BOE, 135 (15/05/1942), pp. 3425 a 3426.

36 Como recoge un artículo publicado en el *Diario de Burgos*, (13 de abril de 1943), p. 5.

Crédito para la Reconstrucción Nacional (ICRN) establecido en 1939³⁷ y que más tarde, ya en 1962, se convertiría en el Banco de Crédito a la Construcción.

De hecho, por su carácter complejo, el turismo de finales de los años treinta hasta inicios de los cincuenta, organizado hegemónicamente a través de Dirección General de Turismo de Bolín, mantuvo también relaciones directas con la Presidencia de Gobierno y con varios ministerios, como el de la Gobernación, del que como ya se ha dicho dependía, así como los de Hacienda, Educación Nacional, Industria y Obras Públicas

Por lo demás, las actividades arquitectónicas y urbanísticas de esta primera década de postguerra fueron consideradas, ante todo, labores de “reconstrucción nacional” y, por lo tanto, subordinadas a un discurso muy ideologizado sobre la historia, el patriotismo y el ser español, añorante de épocas imperiales. El objetivo era “levantar España” a través del “Movimiento nacional” como fundamento doctrinal y cauce único de participación³⁸.

Estas ideas, en las que aparentemente no había mucha cabida para el turismo, pero sí para enaltecer una determinada visión de la historia y de la geografía españolas, las expresa con claridad Pedro Bigador en la primera Asamblea Nacional de Arquitectos de junio de 1939, celebrada en el Teatro Español de Madrid:

“De esta forma, las ciudades antiguas serán vivas, respondiendo a misiones fecundas, enriquecidas por el sedimento precioso de la tradición, impregnada en nuestra Patria por los más altos recuerdos de grandeza, de heroísmo, de Imperio, y no se transformarán, como quería la hipocresía semiintelectual [sic], en museos muertos de glorias pasadas que se estimaron caducas, sino que, presentes en nuestros diarios afanes, serán piezas nuestras que nos incorporen y nos unan en una misión única a través de la geografía y de la historia”³⁹.

Conforme a estos planteamientos, las únicas referencias arquitectónicas o urbanísticas extranjeras recogidas por la *Revista Nacional de Arquitectura* de estos primeros años fueron las de la Italia fascista y la Alemania nazi. Así, por ejemplo, en el número 4, de 1941, se presentan las obras para la Exposición Universal de Roma, prevista para 1942. Sin embargo, tras la derrota de Mussolini, la proyectada Exposición no se produjo. En ese mismo año 1941, en el número 5 de la mencionada revista, Bigador expone las reformas formuladas en Berlín por el Tercer Reich, con arquitectos como Wilhelm Kreis y Albert Speer, ambos afiliados al partido nazi.

37 Su reglamento se aprueba el 27 de julio de 1939, BOE, 209 (28/07/1939), pp. 4072 a 4077.

38 FERNÁNDEZ MIRANDA, Torcuato, *El hombre y la sociedad*, Madrid, Doncel, 1968, p. 162.

39 BIGADOR, Pedro, *Plan de ciudades. Asamblea Nacional de Arquitectos*, Madrid, Servicios Técnicos de FET y de las JONS, 1939, p. 64.

Bigador se hallaba al frente de la oficina técnica de la Junta de Reconstrucción de Madrid y estaba encargado de la redacción de su Plan de Urbanismo. El modelo alemán ensalzado por Bigador es el de una ciudad funcional y orgánica que, siguiendo el modelo alemán, trataba de aplicar a Madrid como capital del Nuevo Estado⁴⁰.

En este mismo número 5 de la *Revista Nacional de Arquitectura* aparece igualmente el proyecto de reconstrucción de Santander, diseñado por la Dirección General de Arquitectura, tras el incendio del centro histórico de la ciudad acaecido en febrero de 1941. Un año antes, la Dirección General de Turismo había convocado un concurso para la elaboración de un cartel de propaganda de Santander como ciudad de verano que, sin embargo, quedó desierto al no responder los trabajos presentados a los rigurosos criterios de Bolín⁴¹. En comparación con la Salamanca de Víctor d'Ors⁴² y el Madrid de Bigador, el Santander incendiado ofrecía "una gran ventaja: la inmediatez de su forzada intervención"⁴³. Ello se aprovechó para transformar totalmente la topografía y la morfología del centro urbano, perdiendo prácticamente todos los elementos patrimoniales previos.

La *Revista Nacional de Arquitectura*, también se interesó de manera específica por la restauración y conservación del patrimonio arquitectónico. Así, en su número 3, de 1941, se hace alusión a las labores del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional (SDPAN), creado el 22 de abril de 1938. Una de las tareas que preocuparon a dicho Servicio fue la de encontrar una fórmula para la protección de las ciudades históricas y monumentales. En relación con este interés, en 1945 la Junta de Urbanismo de Toledo redacta el Plan General de Ordenación de Toledo, supervisado por la Dirección General de Arquitectura, a través de su Sección de Urbanismo.

40 Véase el artículo de BOX, Zira, "El cuerpo de la nación. Arquitectura, urbanismo y capitalidad en el primer franquismo", *Revista de Estudios Políticos*, 155 (2012), pp. 151-181. Así mismo, cabe señalar que a partir de 1948 se publicó también, con carácter trimestral, la revista *Gran Madrid*, con el subtítulo de boletín informativo de la Comisaría General para la ordenación urbana de Madrid y sus alrededores.

41 La convocatoria del concurso se publicó en el *BOE*, 49 (18/02/1940), pp. 1236 a 1237. Departamento: Ministerio de la Gobernación. En estén sentido, desde 1941, todo lo relativo a publicidad y propaganda turísticas quedó sometido a una reglamentación estricta, fijada por el mencionado Ministerio de la Gobernación, que también estableció normas para la confección de carteles turísticos por parte de corporaciones y entidades locales, como se recoge en el *BOE*, 107 (17/04/1941), pp. 2596 a 2597.

42 Arquitecto, hijo del representante cultural del franquismo Eugenio d'Ors, presenta el Plan de Urbanización de Salamanca recogido en la *Revista Nacional de Arquitectura*, 1 (1941), pp. 51-65.

43 RODRÍGUEZ LLERA, Ramón, *La reconstrucción urbana de Santander 1941-1950*, Santander, Institución Cultural de Cantabria, Diputación Provincial de Santander, 1980, p. 135.

En realidad, hasta mediados de los cuarenta, las ideas en materia de arquitectura y de urbanismo en España estuvieron guiadas, como en el resto de áreas, por un acentuado intervencionismo estatal. Tales circunstancias coinciden con el triunfalismo de quienes habían venido ocupando los nuevos cargos oficiales. No obstante, este dirigismo defendido por todos los sectores del régimen y en especial por el ala falangista empezó a aminorar su peso a partir de la segunda mitad de aquella primera década de postguerra.

El motivo no solo fue el final de la Segunda Guerra Mundial con la derrota a escala internacional del fascismo y del nazismo que, previamente, habían servido de modelo de inspiración durante los primeros años de postguerra en España. Además, a nivel interno, hubo dos causas contundentes para el cambio. Por un lado, estaba la considerable multiplicidad de instituciones entre las que fueron repartidas las competencias urbanísticas del Estado. Ello, a pesar de la aparente unanimidad ideológica, dificultó en la práctica la coordinación entre unas instituciones y otras⁴⁴. Por otro lado, la incapacidad económica de la administración franquista, sobre todo en sus primeros años de funcionamiento, para culminar la mayor parte de los proyectos ambiciosamente formulados representaba otro obstáculo. Así las cosas, no quedó más remedio que plantear una modificación en las lógicas de actuación. Dicha transformación resultó ya evidente en la década de los cincuenta.

Pero antes de concretarse este cambio, a finales de los cuarenta, la *Revista Nacional de Arquitectura*, que había pasado a depender del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid (COAM)⁴⁵, vuelve a prestar sus páginas a Bolín,

44 El arquitecto Gabriel Alomar, autor del Plan de reforma y ordenación de Palma de Mallorca de 1943, afirmaba: "Debemos también admitir que las realizaciones no han correspondido a los esfuerzos, lo cual se debe indudablemente a que nos falta dar el paso definitivo en orden a la organización del suelo nacional [...]. Este último paso de que hablo es, pues, el de la integración de todos los esfuerzos, de todos los planes, de todos los organismos relacionados con el planeamiento, de las leyes que regulan todos sus aspectos, dentro de una organización común y de un Ministerio propio, un 'Ministerio del Planeamiento urbano-rural', bajo una ley especial que más que nada sea una recopilación de las múltiples disposiciones legales de temas planeativos [sic]: ensanche y reforma interior de ciudades, construcción de viviendas, planes de comunicaciones, desarrollo de fuentes de energía, organización de cuencas fluviales, parques de recreo nacionales y regionales, etc.", en ALOMAR, Gabriel, "De la arquitectura al urbanismo y del urbanismo al planeamiento", *Cuadernos de Arquitectura*, 11 (1950), p. 23.

45 Desde mediados de 1946, la *Revista Nacional de Arquitectura*, que había estado inicialmente a cargo de la Dirección General de Arquitectura, prosiguió su publicación bajo la tutela del Consejo Superior de Colegios de Arquitectos, siendo editada por el COAM: "La Dirección General de Arquitectura nos ha devuelto –si cabe en el terreno de la idea esta palabra– la posibilidad de tener un órgano de comunicación con el público. Nosotros estimamos que la *Revista Nacional de Arquitectura* ha continuado la labor emprendida por nuestra *Revista Arquitectura*", dice el texto publicado en la portada de los números 56-57, de agosto-septiembre de 1946, de la *Revista Nacional de Arquitectura*. Por su parte, la revista *Arquitectura*, como ya se

todavía al frente de la Dirección General de Turismo. Ahora no se trataba de redactar por su parte un breve artículo de presentación, como lo hiciera en el número inicial de la revista, de 1941, sino de elaborar todo un compendio monográfico sobre las principales intervenciones en turismo y arquitectura acometidas en la última década por la institución comandada por Bolín.

4. PARADORES, ALBERGUES Y HOSTERÍAS A FINALES DE LA DÉCADA DE LOS CUARENTA, EL EPÍLOGO DE UNA PRIMERA ETAPA

Consiguientemente, el número 84 de la *Revista Nacional de Arquitectura*, de diciembre de 1948, se centró en dos tipos de establecimientos turísticos a los que la Dirección General de Turismo había prestado especial atención desde su creación en 1939. Estos establecimientos eran los Paradores Nacionales y los Albergues de Carretera, los dos arquetipos de la cadena estatal de alojamientos instaurada por el Patronato Nacional de Turismo.

En un epígrafe introductorio, Bolín adjudica el éxito alcanzado a lo largo de la década “a los Arquitectos que con tanta fortuna han colaborado con dicha Dirección General [la DGT] para la construcción o adaptación de los edificios en que están instalados los mencionados hospedajes”⁴⁶.

En efecto, la Sección de Alojamientos de Turismo de la Dirección General de Turismo, dirigida por Enrique Silvela Tordesillas⁴⁷ contó con la colaboración de un equipo notable de arquitectos. Este equipo estuvo formado por los hermanos Pedro y José María Muguruza Otaño⁴⁸, Julián Delgado Úbeda⁴⁹

ha dicho, fue la primera publicación de la Sociedad Central de Arquitectos hasta 1931, y de 1932 hasta 1936 del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid.

46 *Revista Nacional de Arquitectura*, 84 (1948), p. 467.

47 Enrique Silvela había iniciado estudios de arquitectura, aunque no llegó a finalizarlos, empezando a trabajar en el Patronato Nacional de Turismo en la época de Primo de Rivera; más tarde, tras la Guerra Civil, fue nombrado Jefe de la citada Sección de Alojamientos de la DGT. A mediados de los años cincuenta, esta sección pasó a llamarse de Hostelería.

48 Pedro Muguruza intervino, junto con su hermano José María, en la Hospedería-Parador de Santa María del Paular. A su vez, este último trabajó además en los Paradores de Ciudad Rodrigo, Gredos, Oropesa, Santillana del Mar, Contreras y Benicarló, como señala RODRÍGUEZ PÉREZ, María José, *La rehabilitación de construcciones militares para uso hotelero: la Red de Paradores de Turismo (1928-2012)*, Madrid, Universidad Politécnica de Madrid, 2013, p. 43. De hecho, en este monográfico de 1948 de la *Revista Nacional de Arquitectura*, pp. 470-471, José María Muguruza escribe un artículo haciendo gala de su experiencia en los aspectos organizativos para la construcción de Albergues y Paradores y ensalzando la labor de la Dirección General de Turismo.

49 Julián Delgado fue presidente de la Federación Española de Montañismo desde su creación en 1942 y dirigió la revista *Peñalara*. Especialista en arquitectura de montaña, se encargó del Parador de Riaño y del de Ordesa, inaugurados en 1951. También participó en los años cuarenta en la ampliación del Parador de Gredos junto con José María Muguruza.

y Miguel Durán Reynals⁵⁰. A ellos se sumaban especialistas en conservación y restauración como Francisco Prieto Moreno y los hermanos Luis y José Menéndez Pidal y Álvarez. A partir de los años cincuenta, a los anteriores se añaden también José Osuna Fajardo⁵¹, Jesús Valverde Viñas, Julián Luis Manzano Monís y Manuel Sáinz de Vicuña⁵².

Desde el punto de vista presupuestario, ya en junio de 1940, como parte del gasto extraordinario aprobado por la Jefatura del Estado⁵³, la Dirección General de Turismo recibió quinientas mil pesetas para terminar las obras iniciadas de Paradores, Albergues y Hosterías y para la reparación de daños de guerra en edificios de su competencia. Esta dotación se amplió hasta llegar al millón de pesetas⁵⁴, abarcándose también la compra de mobiliario y enseres para la actividad, así como para sufragar adquisiciones y obras en edificios y oficinas de la propia Dirección General de Turismo. Seguidamente, en 1943, se concedieron otros tres millones de pesetas⁵⁵.

Así, entre 1945 y 1946, se encontraban en explotación, los Paradores Nacionales de Gredos, Mérida, Úbeda, Oropesa, Ciudad Rodrigo, la Hospedería de la Virgen de la Cabeza en Ándujar y la de San Francisco en la Alhambra. También estaban el Hotel Atlántico de Cádiz, el Refugio de Áliva en la comarca de Liébana y la Hostería del Estudiante en Alcalá de Henares. En proyecto o a punto de finalizar se hallaban los Albergues de carretera de Puebla de Sanabria y de Puerto Lumbreras, concluidos en noviembre de 1945 y octubre de 1946 respectivamente, el Parador de Gil Blas en Santillana del Mar, abierto en junio de 1946 y la Hospedería del Paular inaugurada en julio de 1945⁵⁶.

50 Miguel Durán firma la presentación del proyecto de Parador de AiguaBlava en la Costa Brava, inaugurado en 1966. En la revista se presentan los planos de sus dos plantas y los dibujos de la fachada principal y de una perspectiva general. DURÁN REYNALS, Miguel, "Paradores en proyecto: Parador de Aigua Blava en Gerona", *Revista Nacional de Arquitectura*, 84 (1948), pp. 528-529.

51 José Osuna fue posteriormente nombrado Jefe Superior del Cuerpo Facultativo de Arquitectos del Ministerio de Información y Turismo. Véase *BOE*, 88 (29/03/1953), p. 1666.

52 Estos tres últimos fueron también arquitectos del Ministerio de Información y Turismo por concurso-oposición. Ello se recoge en el *BOE*, 79 (20 de marzo de 1953), p. 1472. Manzano intervino en el Parador de Sierra Nevada (1966) y Sainz de Vicuña en el de Albacete (1970).

53 *BOE*, 176 (24/06/1940), pp. 4324 a 4334.

54 *BOE*, 274 (1/10/1942), pp. 7735 a 7740, que recoge la Ley de 19 de septiembre por la que se conceden varios créditos suplementarios y extraordinarios.

55 Ley de 12 de enero de 1943 sobre concesión de créditos para el ejercicio económico de 1943, con destino a los Ministerio de Gobernación, Ejército, Aire, Justicia, Educación Nacional, Trabajo y Hacienda [...], *BOE*, 19 (19/01/1943), pp. 624 a 656.

56 Cf. *Imperio*, diario de Zamora de Falange Española de las JONS, de 7 de noviembre de 1945.



Fig. 2. *Patio-jardín de la Hospedería de San Francisco*. Fotografía de autor desconocido. Hacia 1945-46. La Alhambra, Granada. *Revista Nacional de Arquitectura*, 84 (1948), p. 493. Biblioteca COAM

Además, a mediados de 1942, la citada Dirección General había anunciado un concurso para la provisión de seis plazas de administradores de los diferentes Paradores de Nacionales y Albergues de Carretera. El cargo proporcionaba el derecho a participar en el 5% de los beneficios generados por la explotación, aunque para ello se pedía una fianza de hasta tres mil pesetas, que podía aumentarse en los alojamientos de mayor categoría. Una convocatoria similar y con idéntico número de plazas se repitió en 1944. En 1946 y en 1950, la oferta de cargos de administrador se amplió a ocho plazas en cada una de ambas convocatorias⁵⁷.

En cuanto a las principales actuaciones en colaboración con otros organismos oficiales, en noviembre de 1942, la Dirección General de Bellas Artes había cedido a la de Turismo la Residencia de Pintores o antiguo convento

⁵⁷ Todas estas convocatorias aparecieron publicadas, respectivamente, en los Boletines Oficiales del Estado de 19 de junio de 1942, 27 de septiembre de 1944, 4 de abril de 1946 y 18 de febrero de 1950.



Fig. 3 Inauguración de la Hospedería de Nuestra Señora de la Cabeza y del monasterio reconstruido. Francisco Prieto Moreno, arquitecto. Fotografía de autor desconocido. 1944. Andújar, Jaén. *Revista Nacional de Arquitectura*, 84 (1948), p. 489. Biblioteca COAM

de San Francisco, dentro del recinto de La Alhambra, para su adecuación⁵⁸. En el diseño de la Hospedería (Fig. 2), abierta en mayo de 1945, intervino el arquitecto conservador Francisco Prieto Moreno. Por su parte, de la decoración interior se encargó Antonio Gallego Burín, catedrático de Historia del Arte en la Universidad de Granada.

Asimismo, en 1944, el Ministerio de Educación Nacional, a petición de la Dirección General de Turismo, cedió al Ministerio de la Gobernación el terreno para la construcción de un Parador-Hospedería dentro del recinto de Santa María del Paular, en la sierra del Guadarrama⁵⁹. Las obras se ejecutaron bajo la dirección de quien en los años veinte fuera arquitecto-conservador del Monasterio, esto es Pedro Muguruza⁶⁰. La inauguración de la Hospedería del Paular se produjo en julio de 1945, como ya se ha dicho, por

58 BOE, 335, (1/12/1942), p. 9791. Departamento: Ministerio de Educación Nacional. Véase también RODRÍGUEZ PÉREZ, María José, "La rehabilitación del convento de San Francisco en La Alhambra. De escuela de pintores y paisajistas a parador nacional de turismo", *Cuadernos de La Alhambra*, 48 (2018), pp. 67-83.

59 BOE, 71 (11/03/1944), p. 2089.

60 BUSTOS JUEZ, Carlota, "La obra de Pedro Muguruza: breve repaso de una amplia trayectoria", *P+C: Proyecto y ciudad, revista de temas de arquitectura*, 5 (2014), p. 113.

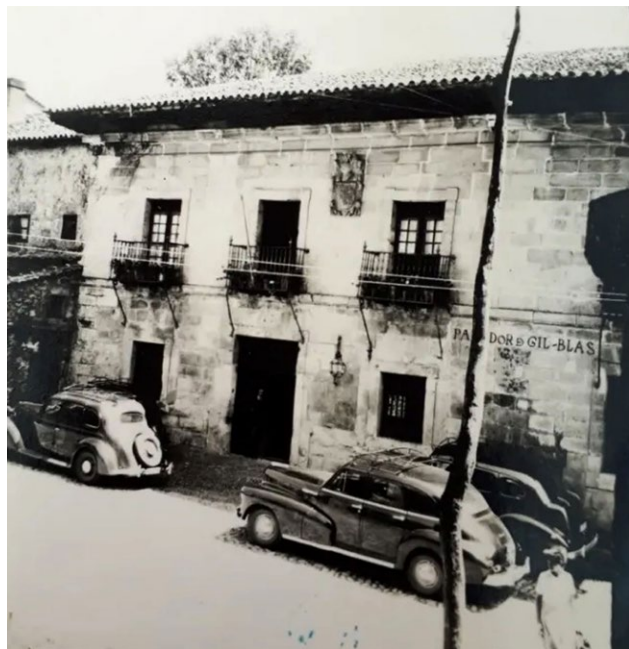


Fig. 4. *Parador Gil Blas en Santillana del Mar*. Fotografía de autor desconocido. Hacia 1952. Colección particular

parte del propio Jefe del Estado, Francisco Franco, acompañado del ministro de la Gobernación, el ya mencionado Blas Pérez González, y por el imprescindible Bolín.

El mismo ministro había inaugurado, el 27 de noviembre de 1944, el Parador-Hospedería Nacional de Turismo de Andújar, en Sierra Morena, junto al santuario de Santa María de la Cabeza (Fig. 3), tras las obras acometidas por el arquitecto Francisco Prieto Moreno, perteneciente a la Dirección General de Regiones Devastadas y Reparaciones. Prieto Moreno, como se ha indicado, también intervino en la Hospedería de San Francisco en La Alhambra⁶¹.

Igualmente, en 1946 se inauguró el Parador de Gil Blas en Santillana del Mar (Fig. 4), utilizando la antigua casona que fuera propiedad de María Barrera Fuentes. Dicha casona ya había funcionado como alojamiento turístico antes de la Guerra Civil y en 1938 se habían hospedado en ella los turistas que realizaban la Ruta de Guerra Norte. La adquisición del edificio por par-

61 En la *Revista Nacional de Arquitectura*, 1 (1941), pp. 24-30, el Director general de Regiones Devastadas, José Moreno Torres, firma un artículo sobre la reconstrucción del monasterio destruido en la Guerra Civil. Por su parte, el arquitecto Prieto Moreno, escribe otro sobre la nueva Hospedería, en la misma *Revista*, 84 (1948) pp. 489-492. A finales de 1946, la Dirección General de Turismo publica además un folleto de ocho páginas sobre la Hospedería de la Virgen de la Cabeza, con un dibujo de Ángel Esteban en la cubierta, como recoge el *Diario de Ávila* de 11 de diciembre de ese año, p. 4.

te del Estado se produjo en 1943⁶². El encargado de adecuar la vieja casona montañesa fue José María Muguza.

Sobre estas bases, a finales de 1947, desde la Dirección General de Turismo se decidió intensificar aún más las obras de ampliación y de construcción de Paradores, Hosterías y Albergues. Esta vez los trabajos se planteaban para un período más amplio, a realizar entre 1949 y 1957. La tarea se entendió como una auténtica cuestión de Estado⁶³. En concreto, se asignaba una cantidad específica dentro de los Presupuestos generales del Estado destinada a construcciones y adquisiciones de la Dirección General de Turismo. Esta cantidad quedó fijada en cinco millones de pesetas al año. Además, se planteaba la posibilidad de ampliar las inversiones, mediante certificaciones de obras expedidas por la DGT a favor de contratistas, para la satisfacción posterior de importes por parte del Estado en los distintos períodos de ejercicio económico. A este respecto, los ministerios de Hacienda y de Gobernación quedaron autorizados a establecer las disposiciones convenientes.

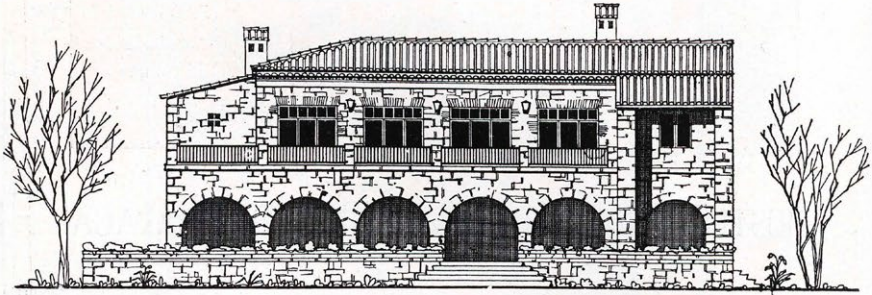
Por lo demás, en octubre de 1948, pocos meses antes de publicarse el monográfico de la *Revista Nacional de Arquitectura*, Bolín había inaugurado la Hostería de Gibralfaro en Málaga, su ciudad natal (Fig. 5). El edificio era obra de José González Edo, arquitecto que también se hallaba al frente del Plan de Ordenación Urbanística de la ciudad, aprobado ese mismo año de 1948 y vigente hasta 1964. En 1949, González Edo propuso la construcción de un funicular que no llegó a realizarse, para llegar desde el Cementerio Inglés, en la carretera a Almería, al Castillo-fortaleza de Gibralfaro.

Además, de los Paradores y Hosterías ya mencionados, en 1948, existían diez Albergues de carretera concebidos por el PNT antes de la Guerra Civil y distribuidos por las localidades de Antequera, Aranda de Duero, Bailén, Benicarló, La Bañeza, Manzanares, Medinaceli, Quintanar de la Orden, Puebla de Sanabria y Puerto Lumbreras. En el mencionado monográfico de 1948 de la *Revista Nacional de Arquitectura* se presentaba, con imágenes y planos, el modelo de Albergues que había sido establecido por Carlos Arniches y Martín Domínguez para ofrecer servicios a los automovilistas que seguían los itinerarios del Circuito Nacional de Firms Especiales⁶⁴. Sin embargo, las construcciones y remodelaciones posteriores no mantuvieron dicho modelo,

62 RODRÍGUEZ PÉREZ, María José, *La red de Paradores...*, p. 217.

63 Ley de 27 de diciembre de 1947. BOE, 364 (30/12/1947), p. 6906. Departamento: Jefatura del Estado. Véase FERNÁNDEZ FUSTER, Luis, *Albergues y paradores*. Madrid, Publicaciones Españolas, Temas españoles nº 309, 1959, (2ª edición).

64 *Revista Nacional de Arquitectura*, 84 (1948), pp. 506-511. Ver también GIL DE ARRIBA, Carmen, "«Geografías turísticas»: moda y modos de viajar en la España de la primera mitad del siglo XX", *Ayer*, 114 (2019), p. 167.



Fachada.

Vistas de la terraza.

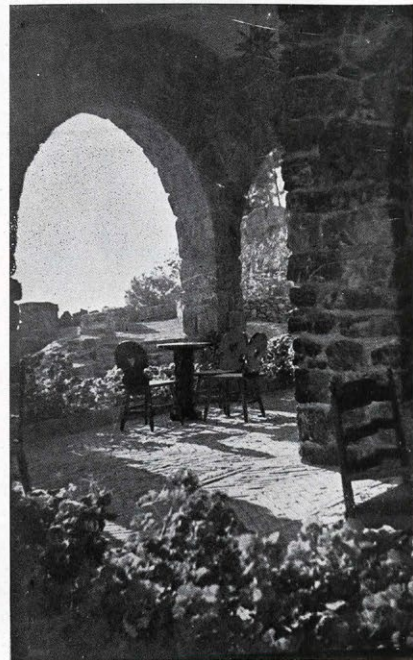
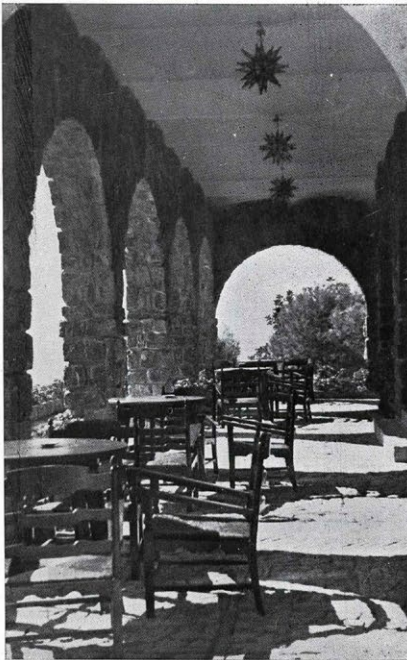


Fig. 5. *Hostería de Gibralfaro en Málaga*. José González Edo, arquitecto. *Revista Nacional de Arquitectura*, 84 (1948), p. 502. Biblioteca COAM

sino que añadieron mayores volúmenes, dado el incremento constante del número de usuarios.

En definitiva, a finales de los años cuarenta, se estaba cerrando una primera etapa en materia de política turística, iniciada inmediatamente al final de la Guerra Civil y caracterizada, hasta entonces, por un fuerte intervencionismo estatal que había sido posible en la primera década de franquismo, cuando los organismos oficiales estaban aún a la espera de poder incrementar los flujos turísticos hacia España. Por otro lado, el período internacional de entreguerras, entre la Primera y Segunda Guerra Mundial, fue una etapa caracterizada por el intervencionismo estatal en cuanto a turismo en casi todos los países occidentales con un cierto nivel de desarrollo en la materia. En gran medida ello se debió a la constatación por parte de los Estados de la creciente importancia económica del turismo, lo que les llevó a querer controlar dicha actividad⁶⁵.

En el caso de España, las circunstancias generales habían coincidido también con el personalismo de Luis Antonio Bolín al frente de la Dirección General de Turismo y con la consolidación de la red de Albergues, Hosterías y Paradores de Estado. En buena medida, Bolín como figura de transición, entre el turismo minoritario y refinado de las primeras décadas del siglo XX y las transformaciones que más tarde darían inicio al turismo de masas, mantuvo todavía el enfoque elitista, algo que cambiaría drásticamente en las décadas siguientes.

Como prueba de los nuevos tiempos y de los nuevos intereses geopolíticos, en julio 1951 se crea el Ministerio de Información y Turismo, dentro de una intensa remodelación efectuada por el Gobierno franquista. Gabriel Arias Salgado es nombrado ministro del ramo, permaneciendo en el cargo hasta 1962.

En aquel año de 1951, Luis Bolín tenía cumplidos los cincuenta y siete años y desde 1938, es decir durante casi un cuarto de siglo, venía siendo el máximo representante de la administración turística en España. En agosto de 1952, ya con el nuevo ministro, fue sustituido al frente de la Dirección General de Turismo por Mariano Urzaíz y Silva, aunque todavía en mayo de 1950 Bolín tuvo tiempo de presidir la inauguración de la Oficina de Turismo Español en Estocolmo⁶⁶. En enero de 1951 se produjo otro hecho significa-

65 Como explica VALLEJO POUSSADA, Rafael, *Historia del turismo...*, p. 275, retomando las fases establecidas, a comienzos de los años cincuenta, para la evolución histórica del turismo por el suizo Kurt Krapf, fundador, junto con Walter Hunziker, de la Asociación Internacional de Expertos Científicos (AIEST).

66 Como muestra el periódico *ABC*, en sus ediciones de los días 4 de junio y 10 de agosto de 1950.

tivo: la llegada a España del recién nombrado embajador norteamericano Stanton Griffis que sucedió al encargado de negocios Paul T. Culbertson⁶⁷.

A partir de 1952 y hasta 1963, Bolín pasa a desempeñar labores de consejero de información y prensa en la Embajada de España en Washington. Se trataba de un puesto que, en apariencia, le alejaba física y funcionalmente de sus cometidos anteriores, pero que en realidad le asignaba un papel no menos adecuado a sus demostradas cualidades de estratega: el de contribuir a la intensificación de las relaciones entre España y Estados Unidos, la potencia hegemónica del bloque occidental⁶⁸. Concluido el período autárquico, se abrían las puertas al desarrollismo y al necesario establecimiento de relaciones exteriores.

5. EL GIRO DE LOS AÑOS CINCUENTA: HACIA LA ASIMILACIÓN DE TURISMO Y CONSTRUCCIÓN CONCENTRADA EN ZONAS DE COSTA

En los años cincuenta, los planes de la Dirección General de Turismo para la cadena hotelera pública se fueron diversificando con propuestas repartidas por varias provincias. Sin embargo, la capacidad de alojamiento en número de plazas de la red estatal rondaba tan solo el uno por ciento del total existente en esos momentos en España⁶⁹.

Además, el intervencionismo de la década anterior fue cediendo paso a la iniciativa privada de sectores conexos al régimen que empezaban a ver al turismo como un sector claramente lucrativo en el que invertir. Esta iniciativa empresarial se benefició de los préstamos concedidos por el Crédito Hotelero, al que ya se ha hecho alusión, y que en 1953 alcanzó una dotación anual de doscientos millones de pesetas. Al año siguiente, la cuantía fue de trescientos millones⁷⁰. Según un informe del 6 de mayo de 1952, elaborado por la Sección Económica del Sindicato Nacional de Hostelería, había en España un total de 1.324 hoteles, de los cuales 25 eran de lujo (es decir menos del 2%), 208 de primera categoría (el 15,7%), 358 de segunda (27%) y 733 de tercera (55,4%). La mayor concentración de establecimientos se hallaba en los principales ámbitos urbanos: Madrid y Barcelona.

67 VON PETERSDORFF, Eggert, "Las relaciones internacionales de España en los años 1945 a 1955", *Revista de Política Internacional*, 117 (1971), p. 80.

68 De hecho, en 1954 Bolín elaboró un informe para el Ministerio de Información y Turismo sobre las perspectivas del turismo norteamericano en España, como indica MORENO GARRIDO, Ana, "Los otros «años vitales». Luis Bolín...", p. 162.

69 Según MORENO, Ana y PELLEJERO, Carmelo, "La red de establecimientos turísticos del Estado (1828-1977)", *Revista de Historia Industrial*, 59 (2015), p. 168.

70 BOE, 180 (29/06/1953), pp. 3921, y 343, de 09/12/1954, p. 8128, respectivamente. Departamento: Ministerio de Hacienda.

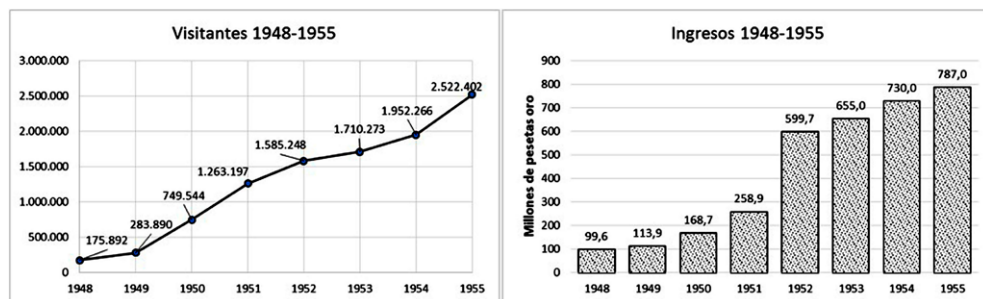


Fig. 6. Evolución de la cifra de visitantes extranjeros y de las divisas turísticas en millones de pesetas entre finales de los años cuarenta y mediados de los cincuenta. Elaborado a partir de Fernández Fuster (1959, p. 4) y Bringas (1963)

El incremento del turismo en esta década de los cincuenta, invariablemente cuantificado en visitantes e ingresos (Fig. 6)⁷¹, incidió en el aumento de las plazas de alojamiento. Ello motivó, como hemos visto, el crecimiento de las asignaciones del Crédito Hotelero. Sin embargo, la constante demanda de créditos reveló que las cantidades presupuestadas eran insuficientes para cubrir todas las necesidades planteadas. En 1958, la dotación anual ascendió a setecientos millones de pesetas y se modificó el reglamento: para las obras de nueva construcción, la cuantía máxima del préstamo pasó del 60% de la garantía (según el reglamento de 1943) al 50% del presupuesto de la obra y el período de amortización de los treinta y cinco años iniciales a veinticinco años⁷².

Además, a juicio del Ministerio de Información y Turismo, debían atenderse preferentemente las solicitudes consideradas de utilidad pública, referidas a establecimientos hoteleros y construcciones turísticas situados en zonas o localidades de interés turístico y con apremiantes necesidades de alojamiento, sobre todo en entornos de costa. Para fundamentar esta decisión, se constituyó una Comisión presidida por el Subsecretario de Información y Turismo e integrada por el Director general de Turismo, el Jefe Nacional del Sindicato de Hostelería, los Secretarios generales Técnicos de los ministerios de Hacienda y de Información y Turismo, el Jefe de la Sección de Hostelería de la DGT y el Subdirector del Banco de Crédito Industrial.

En los sesenta, la edificación turística definitivamente ya en manos de la iniciativa privada se veía favorecida por el aumento de la capacidad de

71 Ambos valores crecieron a un ritmo constante, aunque distinto: en el caso de los turistas internacionales, la cifra de 1948 se había multiplicado por más de catorce en 1955, mientras que los ingresos se multiplicaron por casi ocho para el mismo período. Así, si los ingresos medios por turista en 1948 fueron de 566,3 pesetas, en 1955 la media era de 312 pesetas; aunque la media anual más baja se produjo en 1951, con tan solo 205 pesetas por turista.

72 BOE, 158 (3/07/1958), p. 1200. Departamento: Presidencia del Gobierno.

consumo, dando lugar a unas espléndidas posibilidades de beneficio empresarial. En definitiva, para los sectores económicos identificados con el sistema político franquista, todo ello planteaba unas perspectivas crecientes de acumulación de capital, a través de boyantes negocios de construcción y promoción inmobiliaria. Edificación y turismo se fueron convirtiendo en dos puntales entrelazados de la economía española, hecho que se hizo claramente palmario en las áreas litorales próximas a entornos urbanos, propicias para desplegar en toda su magnitud el modelo del sol y playa, y no solo en la costa mediterránea, con ejemplos como el del litoral de Málaga o el de las zonas levantinas, sino también en las costas cantábrica y atlántica. Las localidades de Laredo y Sangenjo fueron buena muestra de ello.

El proceso de ocupación intensiva de lugares y la transformación de paisajes, emprendido en los espacios costeros españoles, coincidieron con el inicio de la llamada etapa desarrollista⁷³. Así, en paralelo a los avances del franquismo en materia de política internacional⁷⁴, a nivel interno, la apetencia especuladora del sector inmobiliario aprovechó la inexistencia de auténticas políticas de ordenación del territorio, así como la escasa atención que la dictadura prestó a la creación de dotaciones y espacios públicos. Bloques de hoteles y de segundas residencias turísticas empezaron a saturar los bordes litorales. El fenómeno y sus resultados a largo plazo son bien patentes hoy en día. Como muestra de este proceso y aludiendo al ejemplo de Mallorca, el periódico *La Vanguardia* de 10 de mayo de 1956 indicaba, refiriéndose a lo que llegaría a ser el conjunto de Palma Nova:

“Se levantan nuevos hoteles por doquier, tanto en la capital como en los lugares ya reputados como estratégicos, de playa o de montaña. Pero lo que ahora cabe resaltar, como un esfuerzo considerable de la iniciativa particular, es una nueva urbanización a base de un atrayente conjunto de chalets a escasos kilómetros de la capital”.

6. A MODO DE CONCLUSIÓN

Al término de la primera década de franquismo, dieciséis provincias españolas contaban con algún establecimiento integrado en la red estatal de Paradores, Hosterías y Albergues. Sin embargo, de ellas solamente seis eran provincias de costa. Asimismo, en febrero de 1948 se había reabierto la circulación por los pasos fronterizos con Francia, cerrados desde 1946. Esta re-

73 MARTÍNEZ MEDINA, Andrés, “Arquitectura del boom turístico (1953-1979)”, *Camelobre*, 66 (2016), pp. 182-184.

74 En 1950 la ONU levantó su veto a España. En 1953 el presidente de los Estados Unidos, Eisenhower, firmó los primeros acuerdos militares con Franco. En 1952 se produjo el ingreso de España en la UNESCO y a finales de 1955 el país fue admitido en la ONU.

apertura facilitaba la llegada de viajeros procedentes de Europa. En 1951 España superó el millón de visitantes extranjeros, cifra emblemática que se logró duplicar solo cuatro años más tarde. A su vez y en el mismo plazo de tiempo, las divisas aportadas a la economía española por el turismo extranjero se triplicaron⁷⁵.

En este contexto cada vez más favorable para el turismo, el Estado franquista se había visto forzado a adecuarse al panorama político internacional, surgido del final de la Segunda Guerra Mundial. En dicho proceso de adaptación que tenía por objetivo la perpetuación de la dictadura, el turismo desempeñaría ya claramente un papel fundamental, tanto en el plano económico como en el ideológico. A la par, las expectativas de negocio privado se iban haciendo cada vez más evidentes.

De esta manera se cierra la etapa de transición posbélica que había supuesto la reacomodación, a los intereses del nuevo régimen, de distintos elementos patrimoniales (arquitectónicos, históricos, culturales y paisajísticos) para su acondicionamiento turístico y un uso todavía minoritario y moderado, debido a las circunstancias de repliegue del período histórico. Un uso que, al estar aún más orientado hacia espacios de interior que hacia el litoral, resultó en la práctica relativamente equilibrado territorialmente, a diferencia de lo que sucedería más tarde, es decir desde mediados de los cincuenta cuando el turismo de masas tendió a concentrarse en las zonas de costa y en el sol y playa.

En este trascurso previo a la masificación, en este “preparar la vuelta a la normalidad” que representó la década de los cuarenta, retomando las palabras de Bolín⁷⁶, la Dirección General de Turismo supo coaligarse con otros organismos de mayor peso político y mejor dotados presupuestariamente, como la Dirección General de Arquitectura y la Dirección General de Regiones Devastadas, para robustecer la red de establecimientos turísticos del Estado sobre los cimientos de la experiencia iniciada por el Patronato Nacional de Turismo desde finales de los años veinte.

Además, este modelo turístico estatal de los cuarenta sirvió para proyectar hacia el exterior una determinada imagen de España, en la que una selección relativamente tópica e ideologizada de paisajes, de señas de identidad arquitectónicas y de referencias históricas al imperio español permitieron empezar a posicionar o a dar cabida al régimen franquista en el contexto internacional⁷⁷.

75 BRINGAS, José M., “Aspectos del fenómeno turístico español. Notas de economía”, *Arquitectura*, 50 (1963), pp. 63-68.

76 BOLÍN, Luis Antonio, *España, los años vitales...*, p. 311.

77 En este sentido, véase el artículo de GARCÍA-ÁLVAREZ, Jacobo y MARÍAS-MARTÍNEZ, Daniel, “Geographical magazines and popular geographies: the case of the *Revista Geográfica*

El afianzamiento definitivo del sistema establecido vendría a continuación, con el turismo de masas, al que la revista *Arquitectura* del COAM dedicaría un nuevo monográfico en mayo de 1964, con su número 65. Esta vez los artículos ya no eran concernientes a la red estatal de alojamientos, como había sido el monográfico de 1948, sino que se referían a enclaves en los que la iniciativa y la inversión privadas tenían proyectos de desarrollo febril, como la Costa Brava, la Albufera en Valencia o la Costa del Sol occidental. El encargado de escribir el prólogo para la revista en esta ocasión fue Manuel Fraga Iribarne, ministro de Información y Turismo desde 1962. Pero esta es ya otra etapa, la del turismo de masas, bastante más estudiada y conocida.

BIBLIOGRAFÍA

- ALOMAR, Gabriel, "De la arquitectura al urbanismo y del urbanismo al planeamiento", *Cuadernos de Arquitectura*, 11 (1950), pp. 22-27.
- ARAQUE, Enrique, "Orígenes y desarrollo del turismo en el Protectorado Español del Norte de Marruecos (1912-1956)", *Cuadernos de turismo*, 36 (2015), pp. 55-77; disponible: <https://doi.org/10.6018/turismo.36.230881>.
- BARRADO TIMÓN, Diego y GALIANA MARTÍN, Luis, "Ideas y modelos de planificación territorial en los orígenes del turismo de masas español", *Estudios Turísticos*, 167 (2006), pp. 7-36; disponible: <https://doi.org/10.61520/et.1672006.971>.
- BIGADOR, Pedro, *Plan de ciudades. Asamblea Nacional de Arquitectos*, Madrid, Servicios Técnicos de FET y de las JONS, 1939.
- BOLÍN, Luis Antonio, "Arquitectura y turismo", *Revista Nacional de Arquitectura*, 1 (1941), pp. 19-23.
- BOLÍN, Luis Antonio, *España, los años vitales*, Madrid Espasa Calpe, 1967.
- BOX, Zira, "El cuerpo de la nación. Arquitectura, urbanismo y capitalidad en el primer franquismo", *Revista de Estudios Políticos*, 155 (2012), pp. 151-181; disponible: <https://www.cepc.gob.es/publicaciones/revistas/revista-de-estudios-politicos/numero-155-eneromartzo-2012/el-cuerpo-de-la-nacion-arquitectura-urbanismo-y-capitalidad-en-el-primer-franquismo-1>.
- BRINGAS, José M., "Aspectos del fenómeno turístico español. Notas de economía", *Arquitectura*, 50 (1963), pp. 63-68.
- BUSTOS JUEZ, Carlota, "La obra de Pedro Muguruza: breve repaso de una amplia trayectoria", *P+C: Proyecto y ciudad, revista de temas de arquitectura*, 5 (2014), pp. 101-120; disponible: <https://repositorio.upct.es/entities/publication/7935c1b6-3dcf-4418-850a-03a91460112c>.
- CONCEJAL, Eva, "Las Rutas de Guerra del Servicio Nacional de Turismo (1938-1939)", en MIGUEL ARROYO, Carolina y RÍOS REVIEJO, María Teresa (coords.), *Visite España. La memoria rescatada*, Madrid, Biblioteca Nacional de España y Museo Nacional del Romanticismo, 2014, pp. 259-273.

- CORREYERO RUIZ, Beatriz, "Las rutas de guerra y los periodistas portugueses", *Historia y comunicación social*, 6 (2001), pp. 123-134; disponible: <https://revistas.ucm.es/index.php/HICS/article/view/HICS0101110123A/19482>.
- CORREYERO RUIZ, Beatriz, "La Administración turística española entre 1936 y 1939. El turismo al servicio de la propaganda", *Estudios Turísticos*, 163-164 (2005), pp. 55-79; disponible: <https://estudiosuristicos.tourspain.es/index.php/ET/article/view/943/942>.
- CORREYERO RUIZ, Beatriz, "La gran aventura de convertir un escenario de guerra en destino turístico", en LARRINAGA RODRÍGUEZ, Carlos y STRANGIO, Donatella (coords.), *El turismo en España e Italia antes del boom turístico*, Sílex, 2022, pp. 15-45.
- CHAVES PALACIOS, Julián; GARCÍA PÉREZ, Juan y SÁNCHEZ MARROYO, Fernando, *Una sociedad silenciada y una actividad económica estancada: el mundo rural bajo el primer franquismo*, Madrid, Ediciones del Ambroz, 2015.
- FERNÁNDEZ FUSTER, Luis, *Albergues y paradores*. Madrid, Publicaciones Españolas, Temas españoles nº 309, 1959, (2ª edición).
- FERNÁNDEZ MIRANDA, Torcuato, *El hombre y la sociedad*, Madrid, Doncel, 1968 (5ª edición).
- FERNÁNDEZ SANTANDER, Carlos, *El general Franco: un dictador en un tiempo de infamia*, Barcelona, Crítica, 2005.
- GALIANA MARTÍN, Luis y BARRADO TIMÓN, Diego, "Los Centros de Interés Turístico Nacional y el despegue del turismo de masas en España", *Investigaciones Geográficas*, 39 (2006), pp. 73-94; disponible: https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/928/3/IG_39_04.pdf.
- GARCÍA-ÁLVAREZ, Jacobo y MARÍAS-MARTÍNEZ, Daniel, "Geographical magazines and popular geographies: the case of the Revista Geográfica Española, 1938-1977", *Journal of Historical Geography*, 39 (2013), pp. 85-98; disponible: <https://doi.org/10.1016/j.jhg.2012.06.001>.
- GIL DE ARRIBA, Carmen, "«Geografías turísticas»: moda y modos de viajar en la España de la primera mitad del siglo XX", *Ayer*, 114, 2 (2019), pp. 147-174; disponible: <https://doi.org/10.55509/ayer/114-2019-06>.
- JAREÑO MORAGO, Javier, "Notas estadísticas relativas a las series históricas de los tipos de interés del Banco de España 1938-1998", *Notas Estadísticas*, Banco de España, 16 (2022), pp. 1-31; disponible: <https://www.bde.es/f/webbde/SES/Secciones/Publicaciones/PublicacionesSeriadas/NotasEstadisticas/22/Fich/nest16.pdf>.
- JIMÉNEZ MARTÍNEZ, Lorién, *La construcción política del turismo durante el franquismo*, tesis doctoral dirigida por Miguel Ángel Ruiz Carnicer, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2019; disponible: <https://zaguan.unizar.es/record/77097/files/TESIS-2019-052.pdf>.
- JORDÁ SUCH, Carmen, "Arquitectura para el turismo, la colonización del territorio", en JORDÁ SUCH, Carmen; PORTAS, Nuno y SOSA DÍAZ SAAVEDRA, José Antonio (dirs. Congr.), *Arquitectura moderna y turismo: 1925-1965. Actas IV Congreso Fundación DOCOMOMO Ibérico*, Valencia, Fundación DOCOMOMO Ibérico, 2004, pp. 127-128.

- LANERO TÁBOAS, Daniel, "El experimento franquista de turismo social: la obra sindical de educación y descanso de la posguerra al desarrollismo (1939-1962)", *Estudios Turísticos*, 223 (2022), pp. 141-164.
- LARRINAGA, Carlos (ed.), *Luis Bolín y el turismo en España entre 1928 y 1952*, Madrid, Marcial Pons, 2021.
- LARRINAGA RODRÍGUEZ, Carlos, "Las Rutas de Guerra. Propaganda y turismo en la España franquista durante la Guerra Civil", *Ayer*, 127, 3 (2022), pp. 219-247; disponible: <https://doi.org/10.55509/ayer/894>.
- MANERA ERBINA, Carles Pau y MOLINA DE DIOS, Ramón, "Turismo de masas y modelo de crecimiento", en BARCIELA LÓPEZ, Carlos; MANERA ERBINA, Carles Pau; MOLINA DE DIOS, Ramón y DI VITTORIO, Antonio (coords.), *La evolución de la industria turística en España e Italia*, Palma de Mallorca, Publicaciones de l'Institut Balear d'Economia, 2011, pp. 9-42.
- MARTÍNEZ MEDINA, Andrés, "Arquitectura del boom turístico (1953-1979)", *Cane-lobre*, 66 (2016), pp. 166-186.
- MORENO GARRIDO, Ana, "Los otros «años vitales». Luis Bolín y la España turística (1948-1952)", *Ayer*, 99, 3, (2015), pp. 151-174; disponible: https://revistaayer.com/sites/default/files/articulos/99-6-ayer99_transicionesIbericas.pdf.
- MORENO, Ana y PELLEJERO, Carmelo, "La red de establecimientos turísticos del Estado (1828-1977)", *Revista de Historia Industrial*, 59 (2015), pp. 147-178; disponible: <https://raco.cat/index.php/HistoriaIndustrial/article/view/297682>.
- RÍO FUENTE, Isabel del, "Cultura y paisaje en la política turística del primer franquismo (1939-1956)", *Estudios Geográficos*, 281 (2016), pp. 443-467; disponible: <https://doi.org/10.3989/estgeogr.201614>.
- RODRÍGUEZ LLERA, Ramón, *La reconstrucción urbana de Santander 1941-1950*, Santander, Institución Cultural de Cantabria, Diputación Provincial de Santander, 1980.
- RODRÍGUEZ PEREZ, María José, *La rehabilitación de construcciones militares para uso hotelero: la Red de Paradores de Turismo (1928-2012)*, Tesis doctoral dirigida por J. García-Gutiérrez Mosteiro, Madrid, Universidad Politécnica de Madrid, 2013.
- RODRÍGUEZ PEREZ, María José, *La red de Paradores: arquitectura e historia del turismo: 1911-1951*, Madrid, Paradores de Turismo, 2018.
- RODRÍGUEZ PÉREZ, María José, "La rehabilitación del convento de San Francisco en La Alhambra. De escuela de pintores y paisajistas a parador nacional de turismo", *Cuadernos de La Alhambra*, 48 (2018), pp. 67-83.
- ROLAND, Julie, "La Ciutat de Repòs i Vacances, modèle théorique des structures de loisirs dans la ville fonctionnelle du mouvement moderne", *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 39 (2009), pp. 245-262; disponible: <https://doi.org/10.4000/mcv.3013>.
- SAMBRICIO, Carlos, "Las playas del Jarama, proyecto del GATEPAC, Grupo Centro", en JORDÁ SUCH, Carmen; PORTAS, Nuno y SOSA DÍAZ SAAVEDRA, José Antonio (dirs. Congr.), *Arquitectura moderna y turismo: 1925-1965. Actas IV Congreso Fundación DOCOMOMO Ibérico*, Valencia, Fundación DOCOMOMO Ibérico, 2004, pp. 55-61.

- TORRES CAMACHO, Jesús Nicolás, *La turistización patrimonial del franquismo. Conexiones pasadas y presentes en la gestión del patrimonio cultural*, Granada, Universidad de Granada, 2022.
- VALLEJO, Rafael y LARRINAGA, Carlos (edits.), *Los orígenes del turismo moderno en España. El nacimiento de un país turístico 1900-1939*, Madrid, Sílex, 2018.
- VALLEJO POUSADA, Rafael, "Turismo en España entre el primer y el segundo boom turístico, y cambio de modelo (1951-1962)", *Estudios Turísticos*, 223 (2022), pp. 21-57; disponible: <https://estudiosuristicos.tourspain.es/index.php/ET/article/view/23/22>.
- VALLEJO POUSADA, Rafael, *Historia del turismo en España 1928-1962*, Madrid, Sílex, 2022.
- VASALLO TOMÉ, Ignacio, "El turismo de masas en España", *Estudios Turísticos*, 80 (1983), pp. 3-14; disponible: <https://estudiosuristicos.tourspain.es/index.php/ET/article/view/463/462>.
- VON PETERSDORFF, Eggert, "Las relaciones internacionales de España en los años 1945 a 1955", *Revista de Política Internacional*, 117 (1971), pp. 51-88.

La complejidad de la palabra *montea* y los sinónimos que la rodean: una aclaración terminológica

The complexity of the word *montea* and the synonyms surrounding it: a terminological clarification

Alexandra M. GUTIÉRREZ-HERNÁNDEZ y Eduardo AZOFRA AGUSTÍN

Universidad de Salamanca

Departamento de Historia del Arte - Bellas Artes. Facultad de Geografía e Historia
C/ Cervantes, 2. 37002 - Salamanca

amgh@usal.es (autora correspondiente) / azofra@usal.es

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9554-3379> / <https://orcid.org/0000-0002-9518-2374>

Fecha de envío: 19/7/2024. Aceptado: 31/10/2024

Referencia: *Santander. Estudios de Patrimonio*, 7 (2024), pp. 203-236.

DOI: <https://doi.org/10.22429/Euc2024.sep.07.06>

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

Este trabajo se enmarca en la Ayuda PRE2019-087326 financiada por MCIN/AEI/
10.13039/501100011033 y "FSE Invierte en tu futuro".



Resumen: El término *montea* –así como sus sinónimos– tiene cierta controversia por varios motivos: es prácticamente exclusivo del ambiente artístico hispano, dejó de utilizarse de manera habitual al mismo tiempo que la cantería iniciaba su declive en pro de los nuevos materiales constructivos –como el hormigón–, su significado sigue generando confusión y son varios los sinónimos que se le adjudican –no siempre de manera correcta–. Este estudio propone una revisión de esta palabra, así como de sus distintos sinónimos en base a la experiencia adquirida con los numerosos casos prácticos localizados en algunos monumentos pétreos de gran interés.

Palabras clave: Montea; Traza; Grafito; Lineamento; Rasguño; Estereotomía; Cantería.

Abstract: The word *montea* –as well as its synonyms– is somewhat controversial for several reasons: it is practically exclusive to the Hispanic artistic environment, it ceased to be commonly used at the same time that stonework began its decline in favour of new construction materials –such as concrete–, its meaning continues to generate confusion and there are several synonyms that are attributed to it –not always correctly–. This study proposes a revision of this word, as well as its different synonyms, based on the experience acquired with the numerous practical cases found in some stone monuments of great interest.

Keywords: *Montea*; Trace; Graphite; Lineament; Sketch; Stereotomy; Stonemasonry.

1. INTRODUCCIÓN

El lenguaje es la base sobre la que se asienta la posibilidad de comunicación entre los seres humanos y su correcto empleo facilita la comprensión del mundo que nos rodea. Lenguaje y pensamiento científico van de la mano, permitiendo así la transmisión del conocimiento científico. Y es que el pensamiento “se desarrolla a partir de un tipo de simbolización al que conocemos como lenguaje: pensamos mediante palabras, formulamos con palabras nuestro pensamiento y, hacerlo, nos ayuda a ordenarlo, a encadenar unas ideas con otras en un orden lógico”¹.

De esta manera, resulta fundamental la apropiada utilización de la terminología especializada, en el caso que nos ocupa, aquella relacionada con la palabra “montea”, sus sinónimos y otros términos afines –o no tanto– que se analizarán en estas líneas.

En este sentido, conviene señalar la trascendencia que ha tenido para la Historia del Arte, de la Construcción y de la Arquitectura, el Arte de la Montea y, como consecuencia necesaria, el Arte de la Cantería². El Arte de la Montea es una disciplina fundamental que ayuda a conocer los entresijos de la construcción en piedra, formando parte de su naturaleza básica y esencial, siendo la mejor fuente para entender el proceso que permite llegar de un bloque de piedra cualquiera a la realización de un arco, una bóveda, una escalera o cualquier otro tipo de elemento arquitectónico. Es decir, para conocer las técnicas constructivas que realizaban los canteros hasta llegar a construir los grandes monumentos pétreos que en primera instancia no eran más que ideas en las mentes de sus creadores. Así pues, el Arte de la Montea permite descifrar la volumetría absoluta o parcial de una fábrica, porque mediante una serie de ejercicios geométricos posibilita controlar la fisionomía de una construcción³. Esta ciencia gozaba de una cualidad dimensional ya que, en oposición al empleo del ladrillo –pieza de tamaño reducido en comparación con la superficie a edificar–, una dovela “era un elemento de considerables dimensiones que tenía que ser cortado y labrado para su perfecto encaje en la superficie construida”⁴.

1 GUTIÉRREZ RODILLA, Bertha María, “La historia del lenguaje científico como parte de la historia de la ciencia”, *Asclepio: Revista de historia de la medicina y de la ciencia*, 55/2 (2003), p. 8.

2 En relación a los términos “cantería”, “cantero”, “arte”, “oficio” y otros afines, véase CAGIGAS ABERASTURI, Ana, *Canteros de Trasmiera. Historia social*, Santander, Ediciones Universidad de Cantabria, 2018, pp. 165 y ss.

3 TOVAR MARTÍN, Virginia, “La cantería en la época de Rodrigo Gil de Hontañón”, en *El Arte de la Cantería. Actas de Congreso: V centenario del nacimiento de Rodrigo Gil de Hontañón*, Santander, Centro de Estudios Montañeses, 2003, p. 78.

4 HERRÁEZ CUBINO, Guillermo, *El léxico de los tratados de cortes de cantería españoles del siglo*

El Arte de la Cantería tiene una vinculación muy estrecha con el Arte de la Montea, recibiendo, ambas, la consideración de “arte”. A este respecto, no se debe olvidar que se trataba de una práctica manual y que, durante mucho tiempo, las artes mecánicas/manuales estuvieron mal consideradas y sus ejecutores poco valorados. Sin embargo, no fue este el caso de los canteros puesto que quienes “acreditaban entonces un avalado dominio técnico, accedían a un prestigio social elevado que estaba avalado por una profesión relacionada y, al servicio de las clases sociales más altas”⁵. El Arte de la Cantería es, en definitiva, el “arte de labrar la piedra”⁶. Ambas disciplinas, por tanto, no pueden separarse la una de la otra siendo el Arte de la Montea, además, una de las materias fundamentales que el arquitecto debía dominar⁷.

Los conocimientos prácticos del arte de labrar la piedra quedaron reflejados en los manuales, cuadernos o tratados que, escritos por y para los propios arquitectos, suministraban al lector un catálogo amplio y bastante completo de los distintos modelos constructivos y estaban dirigidos, especialmente, a los aprendices, aunque también los maestros que los consultasen podían resolver dudas respecto a algún problema concreto del proceso edificatorio; sobre todo, porque los textos –habitualmente– estaban acompañados de los dibujos a los que hacía referencia la explicación teórica⁸. Se trata, al fin y al cabo, de obras repletas de directrices para la ejecución práctica de la cantería⁹, destinadas a la aplicación de la geometría en la construcción¹⁰; es decir, la literatura de la cantería.

XVI, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2007, p. 65.

5 CABEZAS GELABERT, Lino, “Del ‘Arte de la Cantería’ al ‘Oficio de la Cantería’”, en ARAMBURU-ZABALA, Miguel (dir.); GÓMEZ MARTÍNEZ, Javier (coord.), *Juan de Herrera y su influencia. Actas del simposio, Camargo 14/17 julio, 1992. Cantabria*, Universidad de Cantabria, Fundación Obra Pía Juan de Herrera, 1993, p. 137.

6 ALONSO RUIZ, Begoña, “El arte de la Cantería”, en SAZATORNIL RUIZ, Luis y POLO SÁNCHEZ, Julio Juan (eds.), *Arte en Cantabria. Itinerarios*, Cantabria, Universidad de Cantabria, Aula de Etnografía, Consejería de Educación y Juventud del Gobierno de Cantabria, 2001, p. 129.

7 CALVO LÓPEZ, José, “Estereotomía de la piedra”, en *Máster de restauración del patrimonio histórico: Murcia 2003/2004*, Murcia, Colegio Oficial de Arquitectos de Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia, 2004, p. 116.

8 BONET CORREA, Antonio, *Figuras, modelos e imágenes en los tratadistas españoles*, Madrid, Alianza, 1993, p. 108.

9 ALONSO RUIZ, Begoña, “La formación en la construcción durante la Edad Moderna: del ‘arte de la cantería’ a la profesión de arquitecto”, en ALONSO RUIZ, Begoña y VILLANUEVA ZUBIZARRETA, Olatz (coords.), *Ars et Scientia. Estudios sobre arquitectos y arquitectura (s. XIII-XXI)*, Valladolid, Castilla Ediciones, 2008, p. 69.

10 BONET CORREA, Antonio, *Figuras, modelos...*, p. 108.

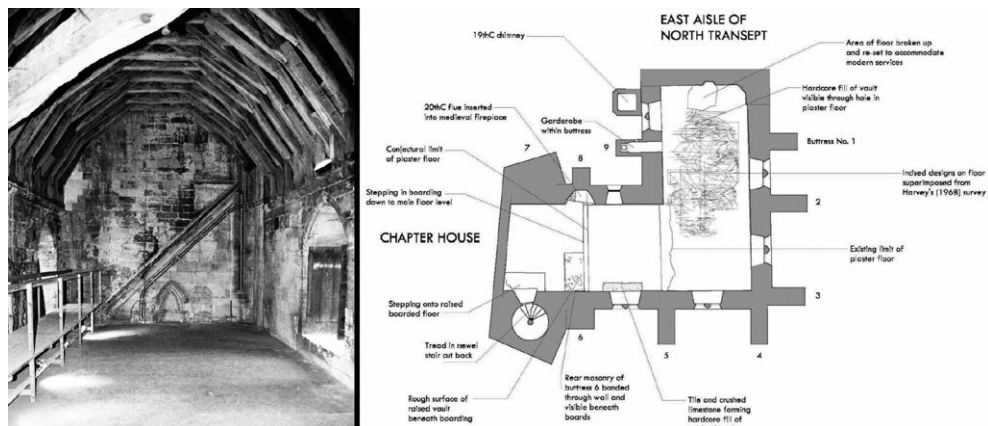


Fig. 1. *Masons' loft*. Catedral e iglesia metropolitana de San Pedro. York (Inglaterra).
Fuente: HOLTON, Alexander, "The working space...", pp. 1581-1582

Estos tratados serán importantes obras de carácter pedagógico y didáctico¹¹, destinadas a la enseñanza de las técnicas constructivas. Los cuadernos de montea se ocupaban de cómo construir¹², de los procedimientos necesarios para afrontar la realización de los despieces de los distintos elementos arquitectónicos que componen una construcción en piedra como arcos, bóvedas, molduras, etc.¹³.

Es en este contexto en el que debemos encuadrar el término "montea", ya que estas forman parte de ambas disciplinas artísticas. Y es que la construcción de una fábrica pétrea exigía la realización de monteas con las que obtener las plantillas para la correcta labra de la piedra. El Arte de la Montea se desarrollaba en el seno del taller de cantería, situado en la propia fábrica en construcción, en la que se dedicaba un lugar específico para tal fin –conocidos como *casa de las traças*, sala/casa del yeso, sala de las trazas, *trasurae*¹⁴, etc.– o en algunos espacios como las tribunas, terrazas o huecos bajo las escaleras¹⁵. En el caso británico, por ejemplo, estos lugares se conocían como *tracing houses* (Fig. 1). Era en estos lugares donde el maestro cantero reali-

11 BONET CORREA, Antonio, *Figuras, modelos...*, p. 15.

12 GÓMEZ MARTÍNEZ, Javier, *La bóveda de crucería en la arquitectura española de la Edad Moderna*, tesis doctoral dirigida por M. A. Aramburu-Zabala Higuera, Universidad de Valladolid, 1994, p. 36.

13 GÓMEZ MARTÍNEZ, Javier, *La bóveda de crucería...*, p. 80.

14 CALVO LÓPEZ, José, "De la traza de montea a la geometría descriptiva. La doble proyección ortogonal en la ingeniería militar, de la Edad Media a la Ilustración", en CÁMARA MUÑOZ, Alicia (ed.), *El dibujante ingeniero al servicio de la monarquía hispánica: siglos XVI-XVIII*, Madrid, Fundación Juanelo Turriano, 2016, p. 50.

15 CALVO LÓPEZ, José, "Estereotomía de la...", p. 117.

zaba las monteas, trazas y plantillas necesarias para el correcto desarrollo de la construcción¹⁶, donde impartiría, además, sus lecciones magistrales a los aprendices que tenía a su servicio. Las monteas ayudaban a los canteros a ejercer un control geométrico preciso sobre el elemento que debían construir¹⁷, mediante el empleo de líneas rectas y curvas¹⁸, utilizando un sistema de “economía de medios” por el que el maestro solo dibujaba lo estrictamente “necesario para definir el elemento a construir”¹⁹.

En este sentido, son numerosos los ejemplos de monteas que se han conservado en una gran cantidad de monumentos pétreos, realizadas en distintos momentos históricos y en diferentes lugares de la geografía española²⁰,

16 RUIZ DE LA ROSA, José Antonio, “El arquitecto en la Edad Media”, en GRACIANI GARCÍA, Amparo (ed.), *La técnica de la arquitectura medieval*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2001, p. 168.

17 CALVO LÓPEZ, José y otros, “El uso de monteas en los talleres catedralicios: el caso murciano”, *Semata. Ciencias Sociales e Humanidades*, 22 (2010), p. 520.

18 RUIZ DE LA ROSA, José Antonio y RODRÍGUEZ ESTÉVEZ, Juan Clemente, “Monteas en las azoteas de la Catedral de Sevilla. Análisis de testimonios gráficos de su construcción”, en GRACIANI GARCÍA, Amparo; HUERTA FERNÁNDEZ, Santiago; RABASA DÍAZ, Enrique y TABALES RODRÍGUEZ, Miguel Ángel (eds.), *Actas del Tercer Congreso Nacional de Historia de la Construcción*, Madrid, Instituto Juan de Herrera, CEHOPU, Universidad de Sevilla, 2000, p. 971.

19 ALONSO RUIZ, Begoña, “Una montea gótica en la Capilla Saldaña de Santa Clara de Tordesillas”, en HUERTA FERNÁNDEZ, Santiago y LÓPEZ ULLOA, Fabián (eds.), *Actas del Octavo Congreso Nacional de Historia de la Construcción*, Madrid, Instituto Juan de Herrera, 2013, p. 38.

20 A este respecto, veáse, entre otros: TAÍN GUZMÁN, Miguel, “Las monteas en Galicia: propuesta de una tipología”, *Goya*, 297, 2003, pp. 339-355; LÓPEZ MOZO, Ana, “Tres monteas escorialenses”, *EGA. Revista de Expresión Gráfica Arquitectónica*, 13 (2008), pp. 190-197; GUERRA PESTONIT, Rosa Ana, “Nueva montea de una bóveda en el Colegio del Cardenal de Monforte de Lemos”, en HUERTA FERNÁNDEZ, Santiago y LÓPEZ ULLOA, Fabián (eds.), *Actas del Octavo Congreso Nacional de Historia de la Construcción*, Madrid, Instituto Juan de Herrera, 2013, pp. 447-453; PINTO PUERTO, Francisco y JIMÉNEZ MARTÍN, Alfonso, “Geometric Working Drawing of a Gothic Tierceron Vault in Seville Cathedral”, *Nexus Network Journal*, 18/2 (2016), pp. 439-466; GUTIÉRREZ-HERNÁNDEZ, Alexandra M., “Monteas, trazas y rasguños. Una muestra del ‘Cuaderno de Cantería’ localizado en los muros de la antigua iglesia del Colegio de los Jesuitas (La Clerecía) de Salamanca”, en HUERTA FERNÁNDEZ, Santiago; FUENTES GONZÁLEZ, Paula y GIL CRESPO, Ignacio Javier (eds.), *Actas del X Congreso Nacional y II Congreso Internacional Hispanoamericano de Historia de la Construcción*, Madrid, Instituto Juan de Herrera, 2017, pp. 741-749; CALVO LÓPEZ, José y TAÍN GUZMÁN, Miguel, *Las monteas del convento de Santa Clara en Santiago de Compostela: un repertorio de trazados, tanteos y dibujos del barroco español*, Santiago de Compostela, Consorcio de Santiago, Guiverny editorial, 2018; ARRÚE 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*, La Rioja, Fundación San Millán de la Cogolla, 2022; PINTO PUERTO, Francisco, “La montea de la bóveda de terceletes de la capilla Mayor de la catedral de Sevilla”, en AZOFRA AGUSTÍN, Eduardo; RABA-

si bien es importante señalar que también se han localizado este tipo de manifestaciones en otros países²¹. La relevancia de estos testimonios del pasado radica en que, gracias a ellos, podemos conocer mejor el trabajo de los canteros, así como los procesos constructivos, la correspondencia o no con los elementos arquitectónicos finalmente construidos, etc. Es importante señalar en este punto que, dentro de las monteas de carácter arquitectónico, existen distintas categorías²² y que también hay monteas de otro tipo²³.

La palabra “montea” es prácticamente exclusiva del ambiente artístico hispano, aunque tiene sus equivalentes en Francia con la palabra *épure*, que vendría a significar lo mismo que montea –dentro del *art du trait* que, literalmente, significa “arte de la traza”– y con *montée*, derivado de *monter*, que significa “subir”²⁴. En el ámbito anglosajón no existe el vocablo como tal, sino que se emplea la expresión *tracing floor* que, literalmente, sería “trazado de suelo”. En este sentido, no todas las monteas se encuentran en los solados de los monumentos, sino que muchas de ellas están en los paramentos y, algunas veces, en lugares de lo más insospechados.

Es en este contexto en el que vamos a tratar de establecer una nueva terminología dada la cantidad de tipos de monteas que existen, teniendo en cuenta las definiciones que, históricamente, se han venido aplicando de

SA DÍAZ, Enrique y GUTIÉRREZ-HERNÁNDEZ, Alexandra M. (eds.), *El Arte de la Cantería. Historia y técnica*, Madrid, Instituto Juan de Herrera, 2023, pp. 131-142.

21 En este sentido, véase, entre otros: BARNES, Carl F., “The Gothic Architectural Engravings in the Cathedral of Soissons”, *Speculum. A Journal of Medieval Studies*, 47/1 (1972), pp. 60-64; COLCHESTER, L. S y HARVEY, John H., “Wells Cathedral”, *The Archaeological Journal*, 131/1 (1974), pp. 200-214; HARVEY, John H., “The tracing floor of York Minster”, en TOWERLY COURTENAY, Lynn (ed.), *The engineering of medieval cathedrals*, Aldershot, Ashgate Variorum, 1997, pp. 81-86; HASELBERGER, Lothar, “Die Bauzeichnungen des Apollontempels von Dydima”, *Architectura*, 13/1 (1983), pp. 13-26.

22 Hemos establecido tres categorías. De ejecución; es decir, a escala 1:1 para la obtención de plantillas y la posterior labra y construcción de un elemento arquitectónico concreto. De aprendizaje, en escalas más reducidas, para que los maestros pudiesen enseñar a los aprendices. De replanteo, para marcar los elementos de la obra.

23 Las hay figurativas –véase, por ejemplo, MORTE GARCÍA, Carmen, “Damián Forment y el retablo mayor de Santo Domingo de la Calzada: nueva visión”, en ARRÚE UGARTE, Begoña (coord.), *Aspectos menos conocidos del arte riojano (1994-1996)*, La Rioja, Ateneo Riojano, 1997, pp. 51-62; TAÍN GUZMÁN, Miguel, *Trazas, planos y proyectos del archivo de la Catedral de Santiago*, A Coruña, Diputación Provincial de A Coruña, 1999– u ornamentales, así como arquitectónicas para retablos o de carpintería –véase GUTIÉRREZ-HERNÁNDEZ, Alexandra M., “La montea para la librería de la Biblioteca General Histórica de la Universidad de Salamanca” en MARFIL-CARMONA, Rafael (coord.), *Historia, arte y patrimonio cultural. Estudios, propuestas, experiencias educativas y debates desde la perspectiva interdisciplinar de las humanidades en la era digital*, Madrid, Dykinson, 2021, pp. 1322-1348–.

24 MANCHO DUQUE, María Jesús, “Los textos de cantería del Renacimiento: peculiaridades léxicas”, *Boletín de la Real Academia Española*, 101/324 (2021), p. 521.

manera literal quedando, entonces, muchas de ellas fuera de esta categoría. Pero no debemos olvidar que en el basto mundo de la construcción “los planos a escala, las monteas y las plantillas forman en muchas ocasiones un sistema integrado de control formal de la ejecución”²⁵. Por otro lado, hay algunos sinónimos que se han estado utilizando pero que, dado su significado, no se corresponderían del todo con las características que presenta una montea. Este estudio tiene como objetivo principal tratar de establecer una guía terminológica relacionada con la palabra “montea”, adaptando su significado “tradicional” con la realidad de las trazas localizadas, analizar si los sinónimos empleados realmente pueden utilizarse como tales y tratar de hacer más comprensible una disciplina que, generalmente, siempre ha quedado relegada en las investigaciones sobre monumentos construidos en piedra, pasando desapercibida para los historiadores, como si de una materia menor y sin importancia se tratase.

2. EL TÉRMINO “MONTEA”: ALGUNOS SIGNIFICADOS HISTÓRICOS Y ACTUALES

En la mayoría de los tratados vinculados con la literatura de la cantería no se localiza una aclaración del término “montea”²⁶. Creemos que esto se debe al hecho de que estos manuales estaban escritos por y para los propios canteros, dentro del ámbito del taller, donde era de sobra conocida esta palabra, así como sus características y sus particularidades y, por ello, no requerían de la inclusión de una definición “académica” en este tipo de textos. Será, sobre todo, en aquellos escritos pensados para su posterior publicación en los que sí se haga una especie de intento de definición del término.

Del tratado de Alonso de Vandelvira²⁷, redactado en torno al año 1585, se conservan dos copias posteriores. Una fue realizada por el arquitecto Felipe Lázaro de Goiti en 1646 y, la segunda, por el también arquitecto Barto-

25 CALVO LÓPEZ, José, “Traza, monteas y molde. Seis cuestiones abiertas sobre el dibujo de arquitectura medieval” en RABASA DÍAZ, Enrique; LÓPEZ MOZO, Ana y ALONSO RODRÍGUEZ, Miguel Ángel (eds.), *Obra Congrua*, Madrid, Instituto Juan de Herrera, 2017, p. 165.

26 Nos hemos centrado, fundamentalmente, en la tratadística española de los siglos XVI-XVIII.

27 Existen otros tratados anteriores al de Alonso de Vandelvira (h. 1585) en los que no se incluye definición alguna. En el manuscrito anónimo mss. 12686 (h. 1540) de la Biblioteca Nacional de España (en adelante BNE) aparece la palabra, pero no llega a definirse. Tampoco localizamos explicación alguna en las obras de Hernán Ruíz, *el Joven* (1558-1569), en lo que nos ha llegado de Rodrigo Gil de Hontañón a través del manuscrito de Simón García (1681), ni aparece definición alguna en el tratado de Cristóbal de Rojas (1598). En los cuadernos llamados de “Alonso de Guardia” (BNE ER/4196) (1568-1600) y de “Juan de Aguirre” (BNE MSS/12744) (h. 1600), aunque sí se emplea el término “montea”, no se incluye ningún tipo de aclaración al respecto.

lomé de Sombigo y Salcedo en 1671. Ambas contienen un bloque dedicado a la explicación de distintos términos que se inicia con la definición de *traça de Cortes*: “Traça aunque puede significar mas cosas propiamente en la sciencia Architectonica es toda cosa que consiste en çeramientos de Arcos Peçhinas, Capialçados, escaleras, Caracoles, Troneras, y Capillas”²⁸. En este sentido, aunque utiliza la palabra “traza” lo hace como sinónimo de montea, voz que, por otro lado, no aparece en el tratado hasta la explicación de la *pechina torre redonda en viaje* en el folio 11²⁹. Utiliza, sin embargo, y, de manera recurrente, el término traza para referirse a los ejemplos que va concretando en el manuscrito, a manera de sinónimo de montea. Mientras que asocia el término “montea”, fundamentalmente, con las acepciones de “sagita”, es decir, con la “Altura de un arco o bóveda”³⁰ y con la de “alzado”.

Por su parte, Ginés Martínez de Aranda³¹ añade, en el *Prologo al lector* de su manuscrito la definición *Que cosa es traça*: “Traça es toda qualquiera figura que en su distribucion causare alteracion de Robos y estendimiento de linias y çircunferençias. Estas se componen de Area y particion y montea de que proceden munchas y infinitas figuras xeometricas”³². En el tratado de Tomás Vicente Tosca, aunque no incluye una definición propiamente dicha de la palabra “montea”, inicia el *Tratado XV. De la montea, y cortes de cantería* explicando que este

28 VANDELVIRA, Alonso de, *Libro de cortes de cantería, de Alonso de Vandeelvira arquitecto. Sacado a luz, y aumentado por Philipe Lázaro de Goiti, arquitecto, maestro mayor de obras de la Santa Iglesia de Toledo, Primada de las Espanas; y de todas las de su Arçobispado. Dirigido a su Ilustrisimo Cabildo. Año de 1646, hacia 1585*. BNE MSS/12719, f. 7.

29 VANDELVIRA, Alonso de, *Libro de cortes...*, f. 11.

30 MATA LLANA, Mariano, *Vocabulario de Arquitectura Civil*, Madrid, Imprenta de D. Francisco Rodríguez, 1848, p. 190.

31 Fray Lorenzo de San Nicolás utiliza, en las dos partes publicadas de su *Arte y uso de Arquitectura* (en 1639 y 1665, respectivamente), el término montea pero no lo define. Tampoco figura en el manuscrito de la familia Tornés (con anotaciones y dibujos desde 1640 hasta 1743). El texto de Joseph Gelabert (1653) también incluye la palabra “montea” pero no su definición. Lo mismo sucede con el manuscrito de Simón García (1681-1683). El cuaderno de Joseph Ribes (1708) tampoco aborda el término, ni Juan de Portor y Castro (1708-1719), en cuyo cuaderno sí aparece el vocablo pero no su definición. Juan García Berruguilla expone que “se ha ganado mucho conocimiento en la montea”, en su *Verdadera practica de las resoluciones...* (1747), p. 100, pero no analiza ni define el término. Francisco Antonio Fernández Sarela (1740) utiliza la palabra, pero no la explica ni define. Andrés Julián de Mazarrasa (1750-1760, 1988) copia de Tosca la definición que hace al inicio de su *Tratado XV* y que hemos dispuesto en esta misma página (nota a pie n.º 31). En el volumen de Antonio Ramos (h. 1782) tampoco hay definición alguna.

32 MARTÍNEZ DE ARANDA, Ginés, *Zerramientos i trazas de montea*, Madrid, Servicio Histórico Militar, Comisión de Estudios Históricos de Obras Públicas y Urbanismo de Madrid, ed. facs., 1986, s. p.

“Comprende este Tratado lo mas sutil, y primoroso de la Architectura, que es la formación de todo genero de arcos, y bovedas, cortando sus piedras, y ajustándolas con tal artificio, que la misma gravedad, y peso, que las avia de precipitar àzia la tierra, las mantenga constantes en el ayre sustentandose las vnas à las otras, en virtud de la mutua complicacion que las enlaza, con que cierran por arriba las fabricas con toda seguridad, y firmeza”³³.

Al margen de la tratadística especializada en los cortes de cantería³⁴, una de las referencias más antiguas localizada con relación a la palabra “montea” se encuentra en el *De varia commensuración para la esculptura y architectura* (1585) de Juan de Arfe y Villafañe, quien la define como sinónimo de “traza”³⁵. Es decir, la emplea para referirse a los levantamientos –alzados– de los edificios y sus partes, más que para determinar el despiece de cada uno de los elementos arquitectónicos que componen una fábrica: “montea es la elevación de toda la obra después de fabricada de cualquier materia”³⁶, y, por tanto, no se limita a asociar las monteas con el trabajo de la cantería. Existen otros tratados relacionados con la profesión arquitectónica que, si bien utilizan el término en alguna ocasión, no llegan a definirlo. Como, por ejemplo, en el *Breve Compendio de la Carpintería de lo Blanco y Tratado de Alarifes* (1633), publicado por Diego López de Arenas; en *El Arquitecto Práctico, Civil, Militar, y Agrimensor, dividido en tres libros* (1767), de Antonio Pló y Camín o en las *Observaciones sobre la Practica del Arte de Edificar. 2a. edición, aumentada con las Ordenanzas de Madrid relativas al mismo arte* (1857) de Manuel Fornés y Gurrea.

En el *Tratado Elemental de los Cortes de Cantería, o Arte de la Montea* de Simonin (traducido por Fausto Martínez de la Torre, 1795), se incluye una extensa explicación en el Capítulo I, *Idea del Arte de la Montea, su importancia, su historia y progresos; observaciones sobre las obras que han tratado del Corte de las Piedras, ventajas de esta obra sobre aquellas que la han precedido, Diccionario del Arte de la Montea y de los demas términos de Geometría y Arquitectura, &c. empleados en esta obra*, de lo que es una montea, su importancia, historia, tratados que la han estudiado, etc. En cuanto a la *Idea del Arte de la Montea*, Simonin señala que:

33 TOSCA, Thomás Vicente, *Compendio mathematico, en que se contienen todas las materias mas principales de las ciencias, que tratan de la cantidad. Tomo V. Que comprehende arquitectura civil, montea y cantería, arquitectura militar, pirotechnia y artillería*, Valencia, Joseph Garcia, 1757, p. 81.

34 En la obra de Vitruvio no se menciona la palabra “montea”. Tampoco encontramos el término en los tratados de Alberti (traducción de Francisco Lozano, 1582), ni de Vignola (traducción de Patricio Caxes, 1598). Sí aparece en la traducción que hace Francisco de Villalpando del tratado de Serlio en 1552, si bien no se incluye definición alguna.

35 Diego de Sagredo, en sus *Medidas del Romano* (1526), ni siquiera incluye la palabra “montea”.

36 ARFE Y VILLAFANE, Juan de, *De varia commensuracion para la esculptora y architectura*, Sevilla, Andrea Pescioni y Juan de Leon, 1585, f. 4.

“Considerándole en su objeto puede definirse, Arte de construir sólidamente y con elegancia las Bóvedas de los edificios: de aquí se puede inferir que su Teórica debe fundarse sobre la Geometría y la Mecánica, y por otra parte conformarse con las reglas de la bella Arquitectura. En efecto ¿qué importaría a un buen Artista saber executar Bóvedas sin otro mérito que vencer las dificultades si sus obras fueran desaprobadas por el buen gusto?

La práctica basta á los trabajadores, para quienes la Montea es un Arte poco menos que mecánico, y los conocimientos, que en ellos se deben suponer de la Geometría son bastante superficiales; mas contentarse con esto sería no satisfacer á la mayor parte ni cumplir con el objeto de esta obra, quando para el Arquitecto que debe poseer con la práctica el conocimiento de los principios sobre que se funda, es el corte de las Piedras un Arte liberal.”³⁷.

El término queda recogido, asimismo, en algunos diccionarios que podríamos considerar “históricos”, como el *Tesoro de la lengua castellana, o española* de Sebastián de Covarrubias (1611) que lo define como “la demostración que haze el arquitecto, rasguñando sobre la planta el cuerpo del edificio, y porq̃ se va levantando en alto, se llamó montea”³⁸, siguiendo la misma línea que Juan de Arfe. En el *Diccionario de Autoridades* (1726-1739), Tomo IV (1734), se recogen tres acepciones para el término “montea”³⁹:

“MONTEA. s. f. El arte que enseña los cortes de las piedras que forman todo género de arcos y bóvedas, con tal artificio que unidas se mantengan las unas a las otras. Tosc. tom. 5. pl. 81. Latín. *Scenographia*.

MONTEA. Se llama tambien la descripción o planta de alguna obra, dibujado el cuerpo de la fábrica con sus altúras, de donde se dixo Montea segun Covarr. Latín. *Adumbratio frontis, # laterum abscedentium*. SIGUENZ. Vid. de S. Geron. lib. 6. Disc. 3. Recibidas las trazas del Cielo, y entregádoles a su hijo Salomón, planta, perfiles y montéas.

MONTEA. Lllaman tambien los Architectos la vuelta del arco, o semicírculo por la parte convexa. Latín. *Arcûs convexitas*.”⁴⁰.

También lo encontramos en diccionarios más enfocados a la terminología artística, en ocasiones, específicamente arquitectónica, como en el *Diccionario castellano con las voces de ciencias y artes y sus correspondientes en las tres lenguas, francesa, latina é italiana*, publicado por Esteban Terreros y Pando

37 SIMONIN, *Tratado elemental de los cortes de cantería, o Arte de la montea; obra en que se enseña a montar y labrar las bóvedas..., los arcos..., los lunetos..., los cañones..., las escaleras...: con un extenso diccionario de los términos propios del arte y otros de geometría y arquitectura...; escrito en frances por M. Simonin, profesor de matematicas; dado a luz por Mr. Delagerdette, arquitecto pensionado...; y traducido al español por Don Fausto Martinez de la Torre y Don Josef Asensio, profesores de arquitectura y gravado*, Madrid, Imprenta de la Viuda de Josef García, 1795, p. 1.

38 COVARRUBIAS, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana, o española*, Madrid, Luis Sánchez, 1611, BNE R/6388, f. 554v.

39 Las dos primeras se han extraído de diferentes autoridades.

40 <https://apps2.rae.es/DA.html>.

entre 1786 y 1793, en el que incluye el término “montea” bajo tres acepciones, siendo la primera “el arte que enseña los cortes de las piedras que forman toda especie de arcos, de modo que sostengan las piedras unas á otras. Fr. *Coupe des pierres*. Lat. *Ars lapides arcas secandi*”⁴¹.

Diego Antonio Rejón de Silva recoge en su *Diccionario de las Nobles Artes para instrucción de los aficionados, y uso de los Profesores. Contiene todos los términos y frases facultativas de la Pintura, Escultura, Arquitectura y Grabado, y los de la Albañilería ó Construcción, Carpintería de obras de fuera, Montea y Cantería & con sus respectivas autoridades sacadas de Autores Castellanos, según el método del Diccionario de la Lengua Castellana compuesto por la Real Academia Española* (1788), numerosos términos relacionados con las artes. Se preocupa, además, de apuntar la fuente de la que ha obtenido la definición. En lo que respecta a la palabra montea, apunta varias acepciones extraídas –supuestamente– de diferentes autoridades:

“MONTEA. s. f. A. Parte del Arte de edificar, que enseña á dar la forma, proporción y cortes necesarios á las piedras, que se han de emplear en un edificio para su mayor firmeza y hermosura. Tosc. T.5. Tratado de la *Montéa*, y cortes de Cantería.

MONTEA. A. La traza de la elevación de un edificio, geoméricamente en tamaño igual, ó menor al que se ha de poner en obra. Arfe Arq. L. 4. C. I. Y *montéa* es la elevación de toda la obra. Palom. Ind. de los Térm.

MONTEA. A. La altura de un arco ó bóveda desde la imposta hasta la clave. Fr. Lor. Part. Prim., C. 51. Y estos (cerchones) no han de levantar mas de lo que levanta la *montéa* de la bóveda por medio”⁴².

Comprobando el tratado de Juan de Arfe, *Libro Quarto, Capítulo I*, observamos que la definición extraída no es literal. En este capítulo, Arfe trata la orden toscana, pero antes de abordarla, explica en qué consiste una fábrica, dejando el resto de los tipos al margen ya que “Victruvio las trata copiosamente”⁴³. La definición de “montea” queda inserta dentro de lo que se compone una fábrica: “Las especies de esta fabrica son planta y montea. Planta es la area de todo el edificio, cuya demostracion se haze con el compas y regla dando en cada parte su termino conveniente, y montea es la elevacion

41 TERREROS Y PANDO, Esteban, *Diccionario castellano con las voces de ciencias y artes y sus correspondientes en las tres lenguas, francesa, latina é italiana*, Madrid, Imprenta de la Viuda de Ibarra, hijos y compañía, 1786-1793, BNE 8/4591 V. 2, p. 615.

42 REJÓN DE SILVA, Diego Antonio, *Diccionario de las nobles artes para instrucción de los aficionados, y uso de los Profesores. Contiene todos los términos y frases facultativas de la pintura, escultura, arquitectura y grabado, y los de la albañilería ó construcción, carpintería de obras de fuera, montea y cantería & con sus respectivas autoridades sacadas de autores castellanos, según el método del Diccionario de la lengua castellana compuesto por la Real Academia Española*, Segovia, Imprenta de D. Antonio Espinosa, 1788, BNE BA/1669, p. 143.

43 ARFE Y VILLAFANE, Juan de, *De varia...*, f. 4r.

de toda la obra despues de fabricada de cualquier materia"⁴⁴. En este caso, Rejón de Silva cambia por completo las palabras de Arfe.

Tampoco se corresponde la acepción ofrecida por Rejón de Silva con la que se incluye en el *Indice de los términos privativos del Arte de la Pintora, y sus definiciones, según el orden Alfabético: con la Versión Latina, en beneficio de los Estrangeros*, que se incluye dentro del tratado de Antonio Palomino: "La obra de Architectura, delineada en el mismo tamaño, que se hà de executar. Lat. *Delineatio sebernatis*"⁴⁵. Lo mismo sucede con la acepción recogida –en teoría– de fray Lorenzo de San Nicolás, que no aparece en su texto. El *Diccionario de Arquitectura* de Bails (1802) incluye varias acepciones para el término monte: "Parte de la Arquitectura que enseña el corte de los sillares para formar una fabrica, sea pared, arco, etc. ·El dibuxo que se hace de una boveda de tamaño natural en una pared ó suelo para tomar las medidas y formas de sus diferentes partes. ·Lo que coge de alto u arco o boveda desde su centro hasta su clave"⁴⁶. En otros diccionarios especializados podemos localizar diferentes acepciones del término:

"Arte que enseña los diversos cortes de las piedras para la formación de todo género de arcos y bóvedas, etc., con tal artificio, que unidas, se mantengan unas con otras. || El dibujo ó plano que se hace del tamaño natural de una bóveda, ya en el suelo, ya en una pared, para tomar las medidas y formas de sus diferentes partes ó para la saca de plantillas. || El espacio comprendido de alto á bajo por un arco ó bóveda. || La sagita¹⁰¹ ó altura de un arco o bóveda. || La vuelta ó curvatura de un arco o bóveda por su parte convexa"⁴⁷.

"La flecha ó altura de un arco ó bóveda. Dibujo ó plano de una obra de cantería, de carpintería ó de la armazón de un barco, que se hace en tamaño natural sobre el suelo ó en una pared para tomar las dimensiones y formas de sus diferentes partes y sacar las plantillas correspondientes, á fin de cortar por ellas las piezas. Arte de hacer las monteas"⁴⁸.

"Dibujo geométrico al trazo, representando el plano, corte, elevación y detalles de un edificio. Las monteas ó planos, siempre ejecutados á escala, están por lo común acotadas, es decir, llenas de cifras que precisan las dimensiones

44 ARFE Y VILLAFANE, Juan de, *De varia...*, f. 4r.

45 PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, Antonio, *El museo pictorico y escala optica tomo I [-tercero]: theorica de la pintura en que se describe su origen ... y se prueban con demostraciones mathematicas y filosoficas, sus mas radicales fundamentos*, Madrid, Lucas Antonio de Bedmar, 1715, BNE ER/1013 y ER/1014, s.p.

46 BAILS, Benito, *Diccionario de Arquitectura Civil*, Madrid, Imprenta de la Viuda de Ibarra, 1802, p. 68.

47 MATA LLANA, Mariano, *Vocabulario de...*, p. 190.

48 CLAIRAC Y SÁENZ, Pelayo, *Diccionario general de Arquitectura e Ingeniería. Tomo V*, Madrid, Zaragoza y Jayme, 1877, tomo V, ff. 416-417.

de manera que no dejan ninguna duda respecto á lo que ha de ejecutarse con arreglo á los planos”⁴⁹.

En estas últimas tres definiciones se aúnan las acepciones que se han venido repitiendo. Sin embargo, en la tercera, se incluye una novedad con respecto a todas las anteriores: “acotadas [...] llenas de cifras que precisan las dimensiones”. Entendemos, por esto, que no se refiere a las monteas que se pueden localizar grabadas en la piedra pues, al menos en lo que hemos podido observar de manera directa, no aparecen cifras de ninguna clase, ni datos que permitan al cantero establecer las medidas para la obtención de las dimensiones reales con las que ejecutar la labra de la pieza en cuestión. Consideramos que la pista se encuentra en la propia definición: “Las monteas ó planos, siempre ejecutados á escala”. En este sentido, pensamos que está utilizando la palabra *montea* como sinónimo de *traza*, realizada en papel, con lo que sí sería factible encontrar anotaciones por parte del arquitecto que hagan referencia a medidas y otros datos relevantes para el diseño y la construcción de la fábrica correspondiente. Incluso a algunas monteas, de partes muy concretas del edificio en cuestión, dibujadas en pergamino donde sí serían necesarias una serie de acotaciones que indicaran la escala y otros detalles necesarios para que los canteros pudiesen acometer la realización de la pieza en cuestión.

En relación con las definiciones actuales, una de las mejores recopilaciones de glosario arquitectónico es la que realizó Fernando García Salinero, en la que se incluyen voces relacionadas con el vocabulario técnico arquitectónico. Define *montea* como el “Dibujo geométrico al trazo, representando el plano, corte, elevación y detalles de un edificio. || Perfil”⁵⁰. Podemos localizar la palabra también en el *Diccionario* de María Moliner: “(del fr. “*mon-tée*”105) 1f. CARP., CONST. Dibujo de tamaño natural que se traza en el suelo o en una pared, para que sirva de guía para hacer algún elemento que ha de ir en ellos. Plantilla. 2. Estereotomía (arte de cortar piedras o madera). 3. ARQ. Sagita de un arco o bóveda”⁵¹. En el *Diccionario* de la Real Academia Española⁵², en su segunda acepción, define “*montea*” como el “Dibujo de tamaño natural que en el suelo o en una pared se hace del todo o parte de

49 ADELINÉ, Jules, *Vocabulario de términos de Arte. Escrito en francés por J. Adeline. Traducido, aumentado con más de 600 voces y anotado por José Ramón Mélida*, Madrid, La Ilustración Española y Americana, 1887, p. 369.

50 GARCÍA SALINERO, Fernando, *Léxico de alarifes de los Siglos de Oro*, Madrid, Real Academia Española, 1968, p. 160.

51 MOLINER, María, *Diccionario de uso del español*, Madrid, Gredos, 1998 (2ª edición), p. 386.

52 En adelante DLE.

una obra para hacer el despiezo, sacar las plantillas y señalar los cortes"⁵³, insistiendo en que estos dibujos son "a tamaño natural"⁵⁴.

Sin embargo, la experiencia –base de toda investigación– que hemos tenido, descubriendo y analizando numerosas monteas, nos ha demostrado que no todas las conservadas se realizaron a escala real. De ahí la importancia de tener claro su significado, así como los sinónimos que se ajustan –o no– a las características que presentan los trazados preservados.

3. SINÓNIMOS, O NO TANTO: GRAFITO, GRAFFITI, RASGUÑO Y LINEAMENTO

Existen, y así se han venido empleando, algunos sinónimos del término "montea", utilizados sobre todo en las investigaciones realizadas *a posteriori* sobre el tema, y no tanto en la época contemporánea del propio objeto de estudio. Los más utilizados para tal fin son: traza⁵⁵, grafito, *graffiti*, rasguño y lineamento. De estos, el empleo de dos de ellos –"traza" y "grafito"– vendría determinado por el contexto y/o las características intrínsecas de la montea en cuestión, como se verá más adelante. Tanto el uso de "rasguño" como el de "lineamento" serían perfectamente válidos, como veremos; mientras que "*graffiti*" quedaría, desde nuestro punto de vista, totalmente descartado como sinónimo de "montea".

Así, un "grafito", en la segunda acepción recogida en el DLE, queda definido como "Escrito o dibujo hecho a mano por los antiguos en los monumentos"⁵⁶, colocándolo, además, como sinónimo de *graffiti*. Sin embargo, los grafitos responden a otro tipo de manifestaciones que se localizan en numerosos edificios monumentales; es decir, los grafitos históricos. Estos se entienden como una "representación grabada o pintada, realizada fuera de cualquier programa iconográfico, decorativo o epigráfico"⁵⁷. En definitiva, se trata de aquellos

"trazos, dibujos y escritos de carácter popular y temática diversa, no siempre anónimos y a veces con intención de perdurar en el tiempo, que las perso-

53 <https://dle.rae.es/montea?m=form>.

54 En este sentido, véase RABASA DÍAZ, Enrique, *Estereotomía y talla de la piedra*, Madrid, Instituto Juan de Herrera, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, 2007, p. 36; FATÁS CABEZA, Guillermo y BORRÁS GUALIS, Gonzalo M., *Diccionario de términos de Arte y elementos de Arqueología, Heráldica y Numismática*, Madrid, Alianza Editorial, 2010 (6ª edición, 10ª reimpresión), p. 224.

55 Dedicaremos el siguiente apartado en exclusiva a este término.

56 <https://dle.rae.es/grafito?m=form>.

57 MÉNDEZ MADARIAGA, Antonio y VELASCO STEIGARD, Fernando, "Definición, tipología y concepto del grafito a partir del trabajo realizado en la misión de Jesús de Taravangüe (Paraguay)", en OZCÁRIZ GIL, Pablo (coord.), *La memoria en la piedra. Estudios sobre grafitos históricos*, Pamplona, Dirección General de Cultura-Institución Príncipe de Viana, 2012, p. 294.

nas del pasado ejecutaron de manera fortuita y a mano alzada, con la ayuda de algún instrumento, sobre soportes cuya naturaleza no estaba predeterminada para contenerlos, que se han conservado hasta nuestros días tanto en edificios, bienes muebles –cerámica, madera, hueso,...– o espacios naturales –árboles, rocas, cuevas...–⁵⁸.

En este caso, se engloba dentro de los grafitos históricos a las inscripciones, anotaciones y dibujos de diversa índole que se encuentran en los paramentos o suelos de los edificios, pero que no contienen despieces de elementos arquitectónicos como, por ejemplo, los dibujos de caballeros, escudos, barcos, procesiones, etc., localizados en algunos edificios históricos⁵⁹. Y es que “Inscribir un mensaje sobre un muro, sea dibujado, sea textual, es una costumbre antigua” por lo que, los grafitos “nos recuerdan la necesidad de expresión que tenemos los seres humanos, aun cuando no supiéramos escribir: inscribíamos, pues”⁶⁰.

En definitiva, estas otras representaciones quedarían al margen de los grafitos objeto de este estudio, siempre teniendo en cuenta que los diferenciamos de las montea únicamente por la técnica en la que se realizaron y por el elemento que representan. Es decir, los grafitos de tipo arquitectónico son “aquellos que se realizan con el fin de ayudar en el proceso constructivo”⁶¹, siempre que se encuentren pintados sobre la superficie edilicia –en paramentos o suelos– y no grabados/incisos en ella, en cuyo caso estaríamos hablando de montea.

Así pues, desde nuestro punto de vista, “grafito” como sinónimo de “montea” puede utilizarse cuando se está haciendo referencia a las montea que están realizadas sobre el paramento con algún tipo de pigmento, bien de color negro o rojizo –por el uso del almagre, por ejemplo– en lugar de estar incisas en la superficie pétreo (Fig. 2). Será en este tipo de situaciones cuando el vocablo “grafito” pueda emplearse como sinónimo de “montea”. A propósito de esto, también cabe la posibilidad de localizar algunas montea incisas

58 BARRERA MATURANA, José Ignacio, *Grafitos históricos y marcas de cantería en el patrimonio inmueble de la Universidad de Granada*. Granada, Editorial Universidad de Granada, 2017, p. 14.

59 OZCÁRIZ GIL, Pablo, “El estudio de los grafitos históricos en Navarra. Un estado de la cuestión”, en OZCÁRIZ GIL, Pablo (coord.), *La memoria en la piedra. Estudios sobre grafitos históricos*, Pamplona, Dirección General de Cultura-Institución Príncipe de Viana, 2012, pp. 17-33; ARRÚE UGARTE, Begoña, RODRÍGUEZ MIRANDA, Álvaro y VALLE MELÓN, José Manuel, *Trazados de arquitectura y grafitos...*

60 LORENZO ARRIBAS, Josemi, “Respuestas en los muros a preguntas que no hacemos. Declaración de la importancia de los grafitos históricos, con noticia para el curioso de algunos ejemplos medievales hispanos”, en ARAUZ MERCADO, Diana (coord.), *Investigaciones sobre humanidades y artes*, Zacatecas (México), Universidad Autónoma de Zacatecas, 2020, p. 109.

61 MÉNDEZ MADARIAGA, Antonio y VELASCO STEIGARD, Fernando, “Definición y...”, p. 294.



Fig. 2. Grafito de una bóveda de terceletes. Monasterio de Santa María de La Vid (Burgos). Fotografía: Alexandra M. Gutiérrez-Hernández

Fig. 2. Detalle de la montea para la librería de la Biblioteca General Histórica de la Universidad de Salamanca que está incisa y remarcada con grafito. Fotografía: Alexandra M. Gutiérrez-Hernández



en la piedra cuyas líneas han sido, además, remarcadas con algún pigmento, es decir, siguiendo una técnica mixta (Fig. 3)⁶². Así, en estas circunstancias sí sería posible referirse a este tipo de hallazgos tanto con la palabra "montea" como con el término "grafito".

En el manuscrito de Alonso de Vandelvira ya aparece, en repetidas ocasiones, la locución "lineamento" desde el *Prólogo al lector* hasta estar repartido en numerosas de las explicaciones de diferentes cortes⁶³. Un "lineamento"

62 GUTIÉRREZ-HERNÁNDEZ, Alexandra M., "La montea para la librería...".

63 Además de existir testimonios de su empleo en otros tratados, como puede comprobarse en <https://dicter.usal.es/?palabra=lineamento&tipo=0>.

sería la “Delineación o dibujo de un cuerpo, por el cual se distingue y conoce su figura”⁶⁴. En este sentido, su acepción encajaría perfectamente como sinónimo de *montea*, del mismo modo que la voz “*rasguño*”, al tratarse de un “Dibujo en apuntamiento o tanteo”⁶⁵. Así pues, creemos que, en ambos casos, la utilización de cualquiera de estos términos sería perfectamente válida como sinónimo de “*montea*”.

Sin embargo, no se puede decir lo mismo de la palabra “*graffiti*”. Si atendemos a la definición que nos ofrece el DEL, “Firma, texto o composición pictórica realizados generalmente sin autorización en lugares públicos, sobre una pared u otra superficie resistente”⁶⁶, ninguna de esas características puede asociarse a las funciones y particularidades de una *montea*. Pero es que, además, “es una palabra italiana que significa esgrafiado”⁶⁷. Asimismo, desde nuestro punto de vista, existen dos tipos de *graffiti*: en primer lugar, estarían aquellos de carácter vandálico que pueblan el mobiliario urbano, autobuses, trenes, fachadas, etc., sin calidad artística alguna, realizados sin consentimiento, que no hacen sino estropear las calles con frases e imágenes, en muchas ocasiones, absurdas e, incluso, ofensivas. Por otro lado, estarían los *graffiti* urbanos con una calidad sobresaliente que consiguen mejorar el aspecto de los espacios públicos, como sucede en el Barrio del Oeste de Salamanca, donde, además de otras manifestaciones artísticas, los *graffiti* han adquirido un valor excepcional, convirtiendo a este humilde barrio en una de las zonas de obligada visita en la ciudad⁶⁸. Lo mismo sucede con la Ruta de los Murales creada en el municipio salmantino de Santa Marta de Tormes, con la que se pretende “mejorar el entorno y convertir a la localidad en un referente artístico y cultural”⁶⁹.

En este contexto, una *montea* no es una composición pictórica ni una firma, o un texto; es mucho más. Tiene una intención concreta y específica, relacionada con el trabajo de la cantería, con la práctica, el diseño y aprendizaje de la construcción –fundamentalmente en piedra– y su mera existencia está condicionada y determinada por ello. Por lo tanto y, a la vista de lo indicado en las líneas de este tercer apartado, entendemos que son válidos,

64 <https://dle.rae.es/lineamento?m=form>.

65 <https://dle.rae.es/rasgu%C3%B1o?m=form>.

66 <https://dle.rae.es/graffiti>.

67 BARRERA MATORANA, José Ignacio, *Grafitos históricos...*, p. 14. Un esgrafiado es la “Acción y efecto de esgrafiar”, <https://dle.rae.es/esgrafiado?m=form>. Es decir, “Trazar dibujos con el grafío en una superficie estofada haciendo saltar en algunos puntos la capa superficial y dejando así al descubierto el color de la siguiente”, <https://dle.rae.es/esgrafiar#GQCJsDM>.

68 <https://salamanca.es/es/arte-urbano-barrio-del-oeste>.

69 <https://www.turismosantamartadetormes.com/ruta-murales>.

como sinónimos de la palabra “montea”, los términos grafito, lineamento y rasguño y, quedaría totalmente descartado, el empleo de la palabra *graffiti*.

4. LA AMBIGÜEDAD DE LA PALABRA “TRAZA”

Las trazas, entendidas como herramientas de representación gráfica, servían al arquitecto para realizar un primer acercamiento al diseño general –o particular– del edificio a construir y su vinculación con el dibujo es esencial (Fig. 4). El dibujo de arquitectura es un instrumento específico y básico para el desarrollo de los proyectos arquitectónicos⁷⁰ y, por ser parte intrínseca de su profesión, se esperaba la mayor de las destrezas por parte de los arquitectos en la ejecución del dibujo, más incluso, que, en la redacción y buena escritura de textos, por ser este su “lenguaje específico”⁷¹, convirtiéndole en “tracista, e ideador de organismos arquitectónicos”⁷². Este tipo de trazas en papel estaban más relacionadas con la aprobación del proyecto por parte de los clientes/mecenas que como guías para la construcción⁷³.

Ahora bien, la palabra “traza” también puede emplearse como sinónimo de “montea”, es decir, como herramienta a través de la cual el maestro cantero podía realizar el despiece geométrico de cualquier tipo de elemento arquitectónico que tuviese que construir. Y es que “la misma palabra ‘trazar’ [...] es pensar o proyectar”⁷⁴, por lo que los maestros canteros “pensaban” a través de las trazas que emanaban de su intelecto, bien sobre un soporte efímero como el papel, o bien sobre la piedra presente durante la construcción de una fábrica.

En general, se entiende por “traza” el “Diseño que se hace para la fabricación de un edificio u otra obra”⁷⁵, o bien, el “Plano, diseño o dibujo de un edificio o parte de él, o trazado que sirve a su construcción. En general, la técnica gráfica de la cantería”⁷⁶. Ya se ha señalado la definición que ofrece Alonso de Vandelvira en relación con la *traça de Cortes* que, en este sentido,

70 SEGUÍ DE LA RIVA, Javier, “Anotaciones acerca del dibujo en la arquitectura”, *EGA. Revista de Expresión Gráfica Arquitectónica*, 1 (1993), p. 8.

71 GARCÍA MELERO, Enrique, *Literatura española sobre artes plásticas. Vol. 1, Bibliografía impresa en España entre los siglos XVI y XVIII*, Madrid, Encuentro, 2002, p. 57.

72 LLOPIS VERDÚ, Jorge y TORRES BARCHINO, Ana, “Tratadística e imagen arquitectónica en el siglo XVI en Valencia”, *EGA. Revista de Expresión Gráfica Arquitectónica*, 18 (2011), p. 65.

73 CALVO LÓPEZ, José y TAÍN GUZMÁN, Miguel, *Las monteas del Convento...*, p. 15.

74 CÁMARA MUÑOZ, Alicia, *Arquitectura y sociedad en el Siglo de Oro. Idea, traza y edificio*, Madrid, El Arquero, 1990, p. 47.

75 <https://dle.rae.es/traza?m=form>.

76 RABASA DÍAZ, Enrique, *Estereotomía y talla...*, p. 37.

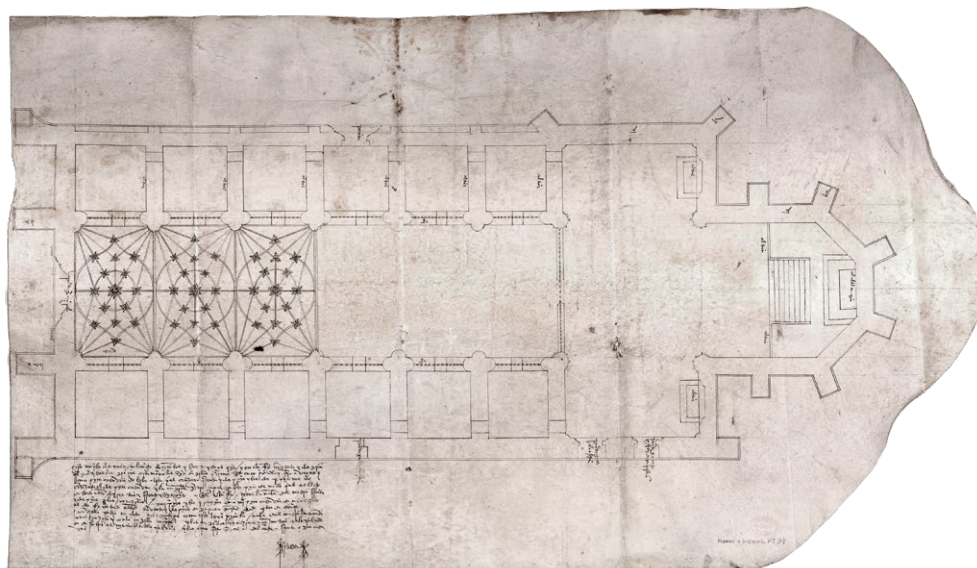


Fig. 4. *Planta de la iglesia del convento de San Esteban de Salamanca*. Juan de Álava. 1524. Archivo de la Real Chancillería (Valladolid). Signatura: PLANOS Y DIBUJOS, DESGLOSADOS, 34. Fuente: <https://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/description/1592006>

responde al uso de las trazas como sinónimo de “montea”. Esto es, el paso previo que había de acometer el cantero para poder llevar a cabo el despiece de las distintas dovelas que conforman el elemento arquitectónico a construir. O, lo que es lo mismo, una montea. Martínez de Aranda sigue, en este sentido, la misma línea expresada por Vandelvira; es decir, emplea la palabra traza en lugar de montea a manera de sinónimo. Estos dos ejemplos son, únicamente, una pequeña muestra de la ambigüedad existente con la palabra “traza” en el mundo de la cantería y la construcción.

Por lo tanto, es correcto utilizar el término “traza” como sinónimo de “montea”. Pero sería posible, incluso, matizarlo, pues también existe la expresión “traza de montea” que especifica, todavía más, a qué tipo de elemento estaríamos haciendo referencia. En cualquiera de los dos casos, el propio contexto nos sirve de ayuda, de guía, en la identificación de la palabra a emplear. Pero, de la misma manera, tal y como ha quedado reflejada en la definición que hace Vandelvira, al igual que se usa “traza de montea”, “traza de cortes” tendría el mismo significado.

En definitiva, todas las monteas pueden ser trazas, pero no todas las trazas pueden ser monteas puesto que, dependiendo de la función concreta para la que estén destinadas, podrán o no ser sinónimos.

5. EL CONFLICTO CON EL TÉRMINO “ESTEREOTOMÍA”

La “estereotomía” como término, como ciencia propiamente dicha, nace en Francia de la mano de Jacques Curabelle cuando en su tratado *Examen des oeuvres du Sieur Desargues* (1644) –en el que arremete contra la obra de Girard Desargues, titulada *Brouillon poject d'exemples d'une manière universelle du sieur GDL, touchant la pratique du trait à preuve pour la coupe des pierres en architecture* (1640)–, en la que, para defender “los procedimientos disciplinares frente a la novedad, acusa de ‘lamentablemente endeble’ a la concepción de trazas de Desargues”⁷⁷. Será Jacques Curabelle quien emplee, por primera vez, el término *Stereotomie*. La estereotomía es el “Arte de cortar piedras y otros materiales para utilizarlos en la construcción”⁷⁸ y, como se puede observar en la propia definición, no se limita al uso y corte de la piedra, sino que se incluyen, además, los cortes de otros materiales utilizados en la construcción. Curabelle consiguió elevar el Arte de la Cantería a categoría de ciencia y “dignificar con una expresión técnica la vieja traza de cantería”⁷⁹. Se trata de un neologismo formado por las palabras griegas *στερεός* (estéreo = sólido) y *τομία* (tomía = cortar) que “expresa, pues, una actitud, una voluntad de cientifismo”⁸⁰.

En efecto, se trata de una palabra de “nueva creación” que surgió con el ánimo de elevar el Arte de la Cantería a categoría científica. Si bien es cierto que a partir de ese momento comenzaron a publicarse numerosos escritos sobre estereotomía en el entorno francés, en España la difusión –que no la aparición– del término no se dio hasta finales del siglo XIX. Como consecuencia, creemos, por tanto, que es un anacronismo hablar de estereotomía española antes de ese momento, porque ese término otorga al Arte de la Cantería una connotación científica que, si bien existía en cuanto a la calidad de la ejecución práctica, no era algo conocido por quienes practicaban la profesión. Por ello, no podían ejercer algo que desconocían. Además, el carácter de la estereotomía roza lo puramente científico-intelectual y se aparta, ligeramente, de la ejecución mecánica de la profesión del cantero. Algo que, por otro lado, no exime al cantero de un importante conocimiento geométrico. En este sentido,

El término moderno estereotomía todavía no figura en el *Diccionario...* de Bails. Tampoco en el *Diccionario de las Nobles Artes para instrucción de los*

⁷⁷ RABASA DÍAZ, Enrique, *Forma y construcción en piedra. De la cantería medieval a la estereotomía del siglo XX*, Madrid, Akal, 2000, p. 234.

⁷⁸ <https://dle.rae.es/estereotom%C3%ADa>.

⁷⁹ RABASA DÍAZ, Enrique, “Estereotomía: teoría y práctica, justificación y alarde”, *Informes de la Construcción*, 65/2 (2013), pp. 5-20, p. 19.

⁸⁰ RABASA DÍAZ, Enrique, *Forma y construcción...*, p. 239.

Aficionados y uso de Profesores, Segovia, 1788, de don Diego Antonio Rejón de Silva. Ni Antonio Pló y Camín, en su *Arquitecto práctico, civil, militar y agrimensor*, Madrid, 1793, pero reeditado en 1819, 1844 y 1856, ni Fornés y Gurrea, en sus *Observaciones sobre la práctica del arte de edificar*, Valencia, 1841 y 1857, luego publicado como *Manual de Albañilería...*, Valencia, 1872, todavía nombran el término “estereotomía”. Fue a partir de la traducción del *Novísimo Completo de Arquitectura o guía del arquitecto práctico*, de C. J. Toussaint de Sens, Madrid, 1860, 1865 y 1881, cuando el término “estereotomía” se divulgó en España⁸¹.

Esta idea que defendemos aquí ya ha sido propuesta con anterioridad: “Insisto en el anacronismo de hablar para aquella época de estereotomía que es un término históricamente posterior”⁸². Sin embargo, a pesar de que esto tendría toda la lógica, desde nuestro punto de vista, se ha venido hablando de “estereotomía del siglo XVI”, o de la “estereotomía de una u otra catedral gótica”, etc., cuando en España tal denominación no debería emplearse para hablar de las construcciones anteriores a 1860 o, incluso, posteriormente a esa fecha; ni de los cuadernos o tratados relacionados con el Arte de la Montea y los Cortes de Cantería. No tiene mucho sentido decir que Alonso de Vandelvira o Ginés Martínez de Aranda escribieron tratados de estereotomía, cuando no conocían esa palabra y ni tan siquiera se había inventado todavía. Tal vez la “estereotomía” represente una vinculación con lo científico, pero lo que practicaban los canteros antes de la invención del término, aunque careciendo de una denominación tan “erudita”, era el Arte de la Cantería, algo que no les impidió ejercitar su profesión alcanzando unas cotas elevadísimas de una perfección técnica que es visible en cada uno de los monumentos pétreos que todavía siguen en pie.

6. UNA “NUEVA” DEFINICIÓN ACTUALIZADA

Gracias a los estudios e investigaciones realizados sobre la ubicación y análisis de las monteas localizadas, nos dimos cuenta de que la definición tradi-

81 BONET CORREA, Antonio, *Figuras, modelos...*, p. 138 (nota 1). Si bien en el Plan de estudios de 1848 de la Escuela Especial de Arquitectura, ya figura la asignatura “Estereotomía o corte de maderas y piedras” [<https://ahdb.upm.es/index.php/plan-de-estudios-de-1848-escuela-especial-de-arquitectura>]. En este sentido, tal y como indica el propio nombre de la materia, no se trata de abordar, en exclusiva el corte de la piedra –Arte de la Cantería– sino que, como la propia definición del término “estereotomía” señala, se incluyen los cortes relativos a otros materiales constructivos en esa docencia.

82 BARBÉ-COQUELIN DE LISLE, Geneviève, “Progresos de la cantería y nivel científico en España en la época de Juan de Herrera”, en ARAMBURU-ZABALA, Miguel (dir.); GÓMEZ MARTÍNEZ, Javier (coord.), *Juan de Herrera y su influencia. Actas del simposio, Camargo 14/17 julio, 1992. Cantabria*, Universidad de Cantabria, Fundación Obra Pía Juan de Herrera, 1993, p. 131 (nota 18).

cional del término no podía admitir muchos de los rasguños que estábamos descubriendo, por sus propias características. Por este motivo, proponemos una “nueva” definición que se ajustaría más a la realidad de lo que nos hemos encontrado. Por tanto,

Una montea sería la traza de un elemento arquitectónico ejecutado en los paramentos o suelos del edificio que se está construyendo, a tamaño natural o a escala reducida, localizada en los alrededores de la pieza concreta a la que hace referencia, o en alguna zona de la fábrica misma habilitada como taller de cantería. La montea se habría realizado con los instrumentos propios del oficio, pudiendo encontrar, en ocasiones, superposición de trazas ya que era habitual, aunque no siempre se realizaban de este modo, tender una base de lechada con la que preparar el soporte, ejecutar la montea correspondiente y una vez ya no era necesaria, podía reaplicarse otra capa de yeso sobre la que se realizaba un nuevo rasguño. Por ello, algunas de las líneas traspasaban el yeso llegando a la propia piedra, quedando de este modo los trazos mezclados. Además, estos lineamentos sobre soporte pétreo servían para la creación de plantillas con las que poder labrar elementos en serie, agilizando el trabajo de los canteros, así como otro tipo de piezas más específicas, como moldura⁸³.

A esta definición, más vinculada con las trazas de arquitectura, habría que añadir que también existen monteas de carácter figurativo relacionadas, sobre todo, con elementos de naturaleza decorativa, así como rasguños realizados para la ejecución de los elementos arquitectónicos propios de los retablos. Y, además, hay también monteas relacionadas con la arquitectura en madera –carpintería– tal y como sucede en la Biblioteca General Histórica de la Universidad de Salamanca⁸⁴. Por supuesto, los dibujos de cortes de cantería incluidos en los tratados o cuadernos de taller son también monteas a escalas reducidas (Fig. 5).

No se trata de que las definiciones contemporáneas estén equivocadas, ni mucho menos, sino de adaptarlas a la realidad o a la realidad con la que nosotros nos hemos encontrado, que quizá sea lo más correcto⁸⁵. Esta “nueva” acepción es fruto de un largo tiempo investigando acerca de esta disciplina, recorriendo las entrañas de numerosas fábricas pétreas en busca de monteas. Y todas las definiciones nos han ayudado en este proceso, sin duda, pero, en algunos casos, no encajaban totalmente con lo que teníamos delante y, por tanto, eran insuficientes. Somos conscientes, asimismo, de que “en cualquier lengua, cuando un vocablo adquiere un significado nuevo, amenaza con desalojar a otro de su campo semántico”⁸⁶. No obstante, hemos procu-

83 GUTIÉRREZ-HERNÁNDEZ, Alexandra M., “Monteas, trazas y rasguños...”, p. 741.

84 GUTIÉRREZ-HERNÁNDEZ, Alexandra M., “La montea para la *librería*...”.

85 Entendemos, entonces, que es la realidad de todos aquellos que investiguen o se interesen por este tipo de hallazgos.

86 CALVO LÓPEZ, José, “Gaspard Monge, la estética de la Ilustración y la enseñanza de la

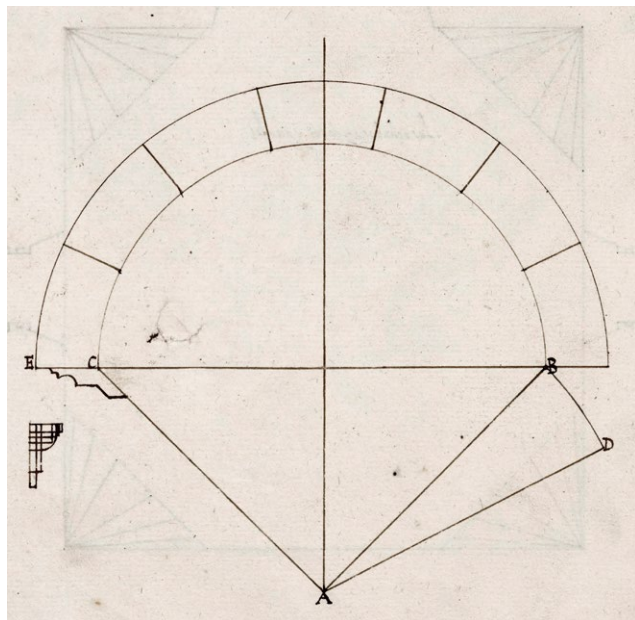


Fig. 5. *Pechina quadrada*.
Alonso de Vandelvira. H.
1585. Copia de Felipe Láza-
ro de Goiti. 1646, f. 2

rado proporcionar una argumentación lo suficientemente abundante como para que el lector comprenda cómo y por qué hemos llegado a tal conclusión.

Las monteas se realizaban utilizando como soporte el material del que disponía el cantero, teniendo en cuenta, además, que el papel era un recurso limitado, “frágil caro y poco práctico”⁸⁷, no disponible al alcance de cualquiera. Es decir, en un taller de cantería –o en una fábrica en construcción– de lo que se disponía, fundamentalmente, era de piedra. Por ello, se utilizaban los paramentos o suelos del edificio en construcción, así como los bloques de piedra presentes en el taller. En la “nueva” definición, hemos indicado que muchas veces ese soporte podía prepararse con una capa de lechada, pero no siempre será el caso, pudiendo encontrarse monteas grabadas directamente sobre la piedra.

Ponte y Blanco señala que la montea ha de ser “dibujada sobre un plano perfectamente trabajado, ya sea en el suelo o un muro de proporciones convenientes”⁸⁸. Sin embargo, en muchas ocasiones, el espacio elegido para la realización de monteas no se podía dejar “perfectamente trabajado”, sino que venía dado por las necesidades propias de la obra. Es decir, durante el

Geometría Descriptiva”, EGE. *Revista de expresión gráfica en la edificación*, 4 (2006), p. 89.

87 TAÍN GUZMÁN, Miguel, “Las monteas en Galicia...”, p. 339.

88 PONTE Y BLANCO, Francisco, *Tratado práctico de estereotomía. Aplicaciones al corte de piedras, maderas y hierros*, La Coruña, Papelería y talleres de imprenta Garcybarra, 1927 (4ª edición), p. 3.

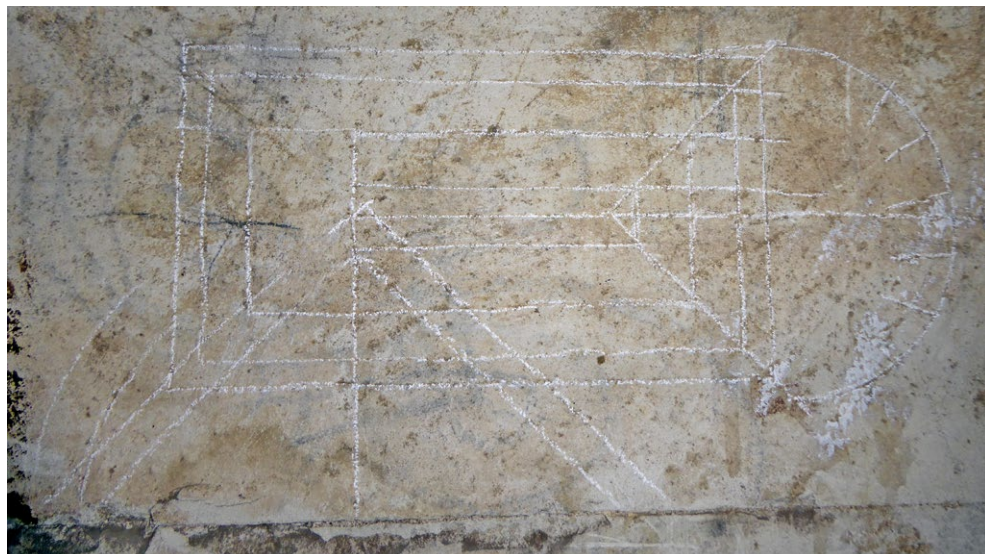


Fig. 6. *Montea de una bóveda de cañón con lunetos en 45'5 x 17 cm.* Real Clerecía de San Marcos (Salamanca). Fotografía: Alexandra M. Gutiérrez-Hernández

desarrollo del trabajo de la cantería podían surgir problemas concretos de carácter técnico, así como otros relacionados con el diseño de los elementos arquitectónicos que iban a construirse, por ello, muchas veces encontramos monteas perfectamente detalladas cuya correspondencia real no se localiza en el entorno de la fábrica. Los canteros debían hacer ajustes durante el proceso de construcción y realizaban las monteas donde surgiese el problema en cuestión, en el soporte que tenían disponible: los muros y solados del edificio en construcción. Por este motivo es posible encontrar trazas en cualquier lugar de la fábrica.

Un aspecto que consideramos determinante es el hecho de que los talleres de cantería eran, además de lugares en los que realizar un oficio, sitios de aprendizaje. Los discípulos que formaban parte del taller de un maestro, quien se comprometía a enseñarles los “secretos del oficio”, aprendían no solo la labra de la piedra, sino la realización de monteas, plantillas y todos los aspectos vinculados con la profesión. En este sentido, creemos que muchas de las monteas que hemos localizado, que no se corresponden con ningún elemento arquitectónico presente en la fábrica, estarían relacionadas con la formación de los aprendices.

Por otro lado, no todas las monteas encontradas están a escala real, habiendo numerosas trazas con todos los detalles necesarios para una hipotética labra a tamaño reducido. Esto se observa de manera muy clara en las

monteas de la actual Clerecía de Salamanca, en la que abundan monteas perfectamente desarrolladas en pocos centímetros (Fig. 6).

En definitiva, con la “nueva” definición aportada pretendemos abarcar todas las características que contienen las monteas a las que nos hemos tenido que enfrentar durante el desarrollo de nuestra investigación.

7. CONCLUSIONES

Durante la búsqueda y localización de monteas en diferentes monumentos pétreos de la geografía española pudimos comprobar que la definición históricamente aceptada para el término, según la cual una montea estaría realizada a escala 1:1, no se ajustaba a aquello que nosotros nos íbamos encontrando. De ahí surgió la necesidad de configurar una “nueva” interpretación de la palabra que acogiese, en su definición, todas las características de las monteas que estábamos localizando, derivada, además, de la necesidad de establecer unos parámetros concretos que ayuden a identificar qué es –y qué no– una montea.

La motivación para ello estaba clara: las monteas son importantes para la Historia del Arte, así como para la Historia de la Construcción y de la Arquitectura. Son procesos o, mejor dicho, forman parte del proceso constructivo en piedra y, por tanto, su existencia es tan importante como el testimonio documental que señala al comitente o al arquitecto y como el propio monumento en sí mismo. Este tipo de testimonio merece reconocimiento y difusión de su existencia, y esto únicamente se puede alcanzar si realmente se conoce qué es una montea y para qué sirvió –en el momento en que fue realizada– y lo que puede aportarnos en la actualidad.

Es decir, las monteas forman parte intrínseca de la historia constructiva de un edificio, de sus maestros y canteros y su conocimiento, documentación y difusión, es fundamental⁸⁹. El conocimiento de estos testimonios permite conocer los procedimientos constructivos y ayudan a saber, hoy en día, cómo intervenir en un edificio, respetando su construcción para evitar malas actuaciones que lleven a un mayor deterioro de la fábrica.

Dado que son elementos que se encuentran en numerosos edificios construidos en piedra, su conocimiento y difusión ayudarán a evitar que sean ignorados e, incluso, destruidos o mutilados⁹⁰. De ahí la importancia de

89 ARRÚE UGARTE, Begoña y otros, *Guía de buenas prácticas para la documentación, conservación-restauración y difusión de trazados de arquitectura, monteas y grafitos históricos en el patrimonio monumental*, 2022.

90 GUTIÉRREZ-HERNÁNDEZ, Alexandra M., “La montea de un ‘arco salmantino’ en el patio de las Escuelas Menores de la Universidad de Salamanca”, en *Vniversitas. Las artes ante el tiempo. XXIII Congreso Nacional de Historia del Arte*, Salamanca, Dip. de Salamanca, 2021, pp. 1419-1429.

establecer unos parámetros claros en su definición y de concretar los sinónimos que se pueden/deben o no utilizar.

Una de nuestras máximas es reivindicar la existencia de monteas y de su importancia para la historia del arte, de la construcción y, por tanto, de la arquitectura, con el fin de que no sean elementos ignorados. Una utilización correcta del lenguaje y su difusión en los medios especializados, para, así, hacer llegar esta información al público general después, garantizará, a nuestro entender, su supervivencia al generar interés sobre las monteas.

BIBLIOGRAFÍA

- ADELINÉ, Jules, *Vocabulario de términos de Arte. Escrito en francés por J. Adeline. Traducido, aumentado con más de 600 voces y anotado por José Ramón Mélida*, Madrid, La Ilustración Española y Americana, 1887.
- AGUIRRE, Juan de, *Fragmentos de dibujos y discursos de arquitectura*, h. 1600, BNE MSS/12719; disponible: <https://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000014066&page=1>.
- ALBERTI, Leon Battista, *Los diez libros de Architectura de Leon Baptista Alberto. Traducidos de latín en romance*, Madrid, Casa de Alfonso Gomez, 1582; disponible: https://sedhc.es/biblioteca/tratado.php?ID_pubD=3.
- ALONSO RUIZ, Begoña, "El arte de la Cantería", en SAZATORNIL RUIZ, Luis y POLO SÁNCHEZ, Julio Juan (eds.), *Arte en Cantabria. Itinerarios*, Cantabria, Universidad de Cantabria, Aula de Etnografía, Consejería de Educación y Juventud del Gobierno de Cantabria, 2001, pp. 129-136.
- ALONSO RUIZ, Begoña, "La formación en la construcción durante la Edad Moderna: del 'arte de la cantería' a la profesión de arquitecto", en ALONSO RUIZ, Begoña y VILLANUEVA ZUBIZARRETA, Olatz (coords.), *Ars et Scientia. Estudios sobre arquitectos y arquitectura (s. XIII-XXI)*, Valladolid, Castilla Ediciones, 2008, pp. 61-88.
- ALONSO RUIZ, Begoña, "Una montea gótica en la Capilla Saldaña de Santa Clara de Tordesillas", en HUERTA FERNÁNDEZ, Santiago y LÓPEZ ULLOA, Fabián (eds.), *Actas del Octavo Congreso Nacional de Historia de la Construcción*, Madrid, Instituto Juan de Herrera, 2013, pp. 35-43.
- ANÓNIMO, *Dibujos de trazados arquitectónicos*, h. 1544, BNE MSS/12686; disponible: <https://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000014387&page=1>.
- ARFE Y VILLAFañe, Juan de, *De varia commensuracion para la esculptura y architectura*, Sevilla, Andrea Pescioni y Iuan de Leon, 1585; disponible: https://sedhc.es/biblioteca/tratado.php?ID_pubD=8.
- ARRÚE UGARTE, Begoña; CALVO LÓPEZ, José; CENICEROS HERREROS, Javier; CLOSA PUJABET, Joan; LORENZO ARRIBAS, Josemi; OZCÁRIZ GIL, Pablo; PINTO PUERTO, Francisco; RODRÍGUEZ-MIRANDA, Álvaro; RUIZ DE LA ROSA, José Antonio; VALLE FERNÁNDEZ, Teresa; VALLE MELÓN, José Manuel y YUSTA BONILLA, José Francisco, *Guía de buenas prácticas para la documentación, conservación-restauración y difusión de trazados de arquitectura*,

- monteas y grafitos históricos en el patrimonio monumental, 2022; disponible: <http://hdl.handle.net/10810/57909>.
- ARRÚE 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*, La Rioja, Fundación San Millán de la Cogolla, 2022.
- BAILS, Benito, *Diccionario de Arquitectura Civil*, Madrid, Imprenta de la Viuda de Ibarra, 1802; disponible: https://sedhc.es/biblioteca/tratado.php?ID_pubD=18.
- BARBÉ-COQUELIN DE LISLE, Geneviève, "Progresos de la cantería y nivel científico en España en la época de Juan de Herrera", en ARAMBURU-ZABALA, Miguel (dir.); GÓMEZ MARTÍNEZ, Javier (coord.), *Juan de Herrera y su influencia. Actas del simposio, Camargo 14/17 julio, 1992. Cantabria*, Universidad de Cantabria, Fundación Obra Pía Juan de Herrera, 1993, pp. 129-135.
- BARNES, Carl F., "The Gothic Architectural Engravings in the Cathedra lof Soissons", *Speculum. A Journal of Medieval Studies*, 47/1 (1972), pp. 60-64; disponible: <https://doi.org/10.2307/2851216>.
- BARRERA MATURANA, José Ignacio, *Grafitos históricos y marcas de cantería en el patrimonio inmueble de la Universidad de Granada*. Granada, Editorial Universidad de Granada, 2017.
- BONET CORREA, Antonio, *Figuras, modelos e imágenes en los tratadistas españoles*, Madrid, Alianza, 1993.
- CABEZAS GELABERT, Lino, "Del 'Arte de la Cantería' al 'Oficio de la Cantería'", en ARAMBURU-ZABALA, Miguel (dir.); GÓMEZ MARTÍNEZ, Javier (coord.), *Juan de Herrera y su influencia. Actas del simposio, Camargo 14/17 julio, 1992. Cantabria*, Universidad de Cantabria, Fundación Obra Pía Juan de Herrera, 1993, pp. 137-142.
- CAGIGAS ABERASTURI, Ana, *Canteros de Trasmiera. Historia social*, Santander, Ediciones Universidad de Cantabria, 2018.
- CALVO LÓPEZ, José, "De la traza de monte a la geometría descriptiva. La doble proyección ortogonal en la ingeniería militar, de la Edad Media a la Ilustración", en CÁMARA MUÑOZ, Alicia (ed.), *El dibujante ingeniero al servicio de la monarquía hispánica: siglos XVI-XVIII*, Madrid, Fundación Juanelo Turriano, 2016, pp. 45-67.
- CALVO LÓPEZ, José, "Estereotomía de la piedra", en *Máster de restauración del patrimonio histórico: Murcia 2003/2004*, Murcia, Colegio Oficial de Arquitectos de Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia, 2004, pp. 115-151.
- CALVO LÓPEZ, José, "Gaspard Monge, la estética de la Ilustración y la enseñanza de la Geometría Descriptiva", *EGE. Revista de expresión gráfica en la edificación*, 4 (2006), pp. 85-92; disponible: <https://doi.org/10.4995/ege.2006.12657>.
- CALVO LÓPEZ, José, "Traza, monte y molde. Seis cuestiones abiertas sobre el dibujo de arquitectura medieval" en RABASA DÍAZ, Enrique; LÓPEZ MOZO, Ana y ALONSO RODRÍGUEZ, Miguel Ángel (eds.), *Obra Congrua*, Madrid, Instituto Juan de Herrera, 2017, pp. 163-175.

- CALVO LÓPEZ, José; MOLINA GAITÁN, Juan Carlos; ALONSO RODRÍGUEZ, Miguel Ángel; LÓPEZ MOZO, Ana; RABASA DÍAZ, Enrique; POZO MARTÍNEZ, Indalecio; SÁNCHEZ PRAVIA, José Antonio, "El uso de monteas en los talleres catedralicios: el caso murciano", *Semata. Ciencias Sociais e Humanidades*, 22 (2010), 519-536.
- CALVO LÓPEZ, José y TAÍN GUZMÁN, Miguel, *Las monteas del convento de Santa Clara en Santiago de Compostela: un repertorio de trazados, tanteos y dibujos del barroco español*, Santiago de Compostela, Consorcio de Santiago, Guiverny editorial, 2018.
- CÁMARA MUÑOZ, Alicia, *Arquitectura y sociedad en el Siglo de Oro. Idea, traza y edificio*, Madrid, El Arquero, 1990.
- CLAIRAC Y SÁENZ, Pelayo, *Diccionario general de Arquitectura e Ingeniería*. Tomo V, Madrid, Zaragoza y Jayme, tomo V, 1877.
- COLCHESTER, L. S. y HARVEY, John H., "Wells Cathedral", *The Archaeological Journal*, 131/1 (1974), pp. 200-214; disponible: <https://doi.org/10.1080/00665983.1974.11077524>.
- COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana, o española*, Madrid, Luis Sánchez, 1611, BNE R/6388; disponible: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000178994&page=1>.
- FATÁS CABEZA, Guillermo y BORRÁS GUALIS, Gonzalo M., *Diccionario de términos de Arte y elementos de Arqueología, Heráldica y Numismática*, Madrid, Alianza Editorial, 2010 (6ª edición, 10ª reimpresión).
- FERNÁNDEZ SARELA, Francisco A., *Algunos cortes de arquitectura*, 1740, en Cortés López, Miriam Elena, *O manuscrito "Algunos cortes de arquitectura" de Francisco Antonio Fernández Sarela*, Santiago de Compostela, Presidencia, Axencia Turismo de Galicia, 2014.
- GARCÍA, Simón y GIL DE HONTAÑÓN, Rodrigo, *Compendio de architectura y simetría de los templos: conforme a la medida del cuerpo humano, con algunas demostraciones de geometría. Recoxido de diversos autores naturales y estrangeros por Simon Garcia, architecto natural de Salamanca, 1681*, BNE, MSS/8884; disponible: <https://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000042291&page=1>.
- GARCÍA BERRUGUILLA, Juan, *Verdadera Practica de las Resoluciones de la Geometría, Sobre las tres dimensiones para un perfecto arquitecto*, Madrid, Imprenta de Lorenzo Francisco Mojados, 1747; disponible: https://sedhc.es/biblioteca/tratado.php?ID_pubD=44.
- GARCÍA MELERO, Enrique, *Literatura española sobre artes plásticas. Vol. 1, Bibliografía impresa en España entre los siglos XVI y XVIII*, Madrid, Encuentro, 2002.
- GARCÍA SALINERO, Fernando, *Léxico de alarifes de los Siglos de Oro*, Madrid, Real Academia Española, 1968.
- GELABERT, Joseph, *De l'art de picapedrer*, 1653, Biblioteca del Consell Insular de Mallorca, Signatura: C141.
- GÓMEZ MARTÍNEZ, Javier, *La bóveda de crucería en la arquitectura española de la Edad Moderna*, tesis doctoral dirigida por M. A. Aramburu-Zabala Higuera, Universidad de Valladolid, 1994.

- GUARDIA, Alonso de, *Manuscrito de arquitectura y cantería. Anotaciones sobre un ejemplar facticio de Battista Pittoni y Ludovico Dolce (1566), Imprese di diversi principi, duchi, signori, e d'altri personaggi et huomini litterati et illustri. Libro secondo, 1568-1600*, BNE ER/4196(1); disponible: <https://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000050148&page=1>.
- GUERRA PESTONIT, Rosa Ana, "Nueva montea de una bóveda en el Colegio del Cardenal de Monforte de Lemos", en HUERTA FERNÁNDEZ, Santiago y LÓPEZ ULLOA, Fabián (eds.), *Actas del Octavo Congreso Nacional de Historia de la Construcción*, Madrid, Instituto Juan de Herrera, 2013, pp. 447-453.
- GUTIÉRREZ RODILLA, Bertha María, "La historia del lenguaje científico como parte de la historia de la ciencia", *Asclepio: Revista de historia de la medicina y de la ciencia*, 55/2 (2003), pp. 7-25; disponible: <https://asclepio.revistas.csic.es/index.php/asclepio/article/view/101/105>.
- GUTIÉRREZ-HERNÁNDEZ, Alexandra M., "La montea de un 'arco salmantino' en el patio de las Escuelas Menores de la Universidad de Salamanca", en *Vniversitas. Las artes ante el tiempo. XXIII Congreso Nacional de Historia del Arte*, Salamanca, Diputación de Salamanca, 2021, pp. 1419-1429.
- GUTIÉRREZ-HERNÁNDEZ, Alexandra M., "La montea para la librería de la Biblioteca General Histórica de la Universidad de Salamanca" en MARFIL-CARMONA, Rafael (coord.), *Historia, arte y patrimonio cultural. Estudios, propuestas, experiencias educativas y debates desde la perspectiva interdisciplinar de las humanidades en la era digital*, Madrid, Dykinson S. L., 2021, pp. 1322-1348.
- GUTIÉRREZ-HERNÁNDEZ, Alexandra M., "Monteas, trazas y rasguños. Una muestra del 'Cuaderno de Cantería' localizado en los muros de la antigua iglesia del Colegio de los Jesuitas (La Clerecía) de Salamanca", en HUERTA FERNÁNDEZ, Santiago; FUENTES GONZÁLEZ, Paula y GIL CRESPO, Ignacio Javier (eds.), *Actas del X Congreso Nacional y II Congreso Internacional Hispanoamericano de Historia de la Construcción*, Madrid, Instituto Juan de Herrera, 2017, pp. 741-749.
- HARVEY, John. H., "The tracing floor of York Minster", en TOWERLY COURTENAY, Lynn (ed.), *The engineering of medieval cathedrals*, Aldershot, Ashgate Variorum, 1997, pp. 81-86.
- HASELBERGER, Lothar, "Die Bauzeichnungen des Apollontempels von Dydimá", *Architectura*, 13/1 (1983), pp. 13-26.
- HERRÁEZ CUBINO, Guillermo, *El léxico de los tratados de cortes de cantería españoles del siglo XVI*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2007.
- HOLTON, Alexander, "The working space of the Medieval Master Mason: the Tracing Houses of York Minster and Wells Cathedral", en DUNKELD, Malcolm; CAMPBELL, James W. P.; LOUW, Hentie; TUTTON, Michael; ADDIS, Bill y THORNE, Robert (eds.), *Proceedings of the Second International Congress on Construction History*, Cambridge, Construction History Society, 2006, pp. 1579-1597.
- LLOPIS VERDÚ, Jorge y TORRES BARCHINO, Ana, "Tratadística e imagen arquitectónica en el siglo XVI en Valencia", *EGA. Revista de Expresión Gráfica Arquitectónica*, 18 (2011), pp. 64-79; disponible: <https://doi.org/10.4995/ega.2011.983>.

- LÓPEZ MOZO, Ana, "Tres monteas escorialenses", *EGA. Revista de Expresión Gráfica Arquitectónica*, 13 (2008), pp. 190-197; disponible: <https://doi.org/10.4995/ega.2008.10284>.
- LORENZO ARRIBAS, Josemi, "Respuestas en los muros a preguntas que no hacemos. Declaración de la importancia de los grafitos históricos, con noticia para el curioso de algunos ejemplos medievales hispanos", en ARAUZ MERCADO, Diana (coord.), *Investigaciones sobre humanidades y artes*, Zacatecas (México), Universidad Autónoma de Zacatecas, 2020, pp. 109-129.
- MANCHO DUQUE, María Jesús, "Los textos de cantería del Renacimiento: peculiaridades léxicas", *Boletín de la Real Academia Española*, 101/324 (2021), pp. 493-536; disponible: <https://revistas.rae.es/brae/article/view/487>.
- MARTÍNEZ DE ARANDA, Ginés, *Cerramientos y trazas de monteá*, 1608-1620, Biblioteca Virtual de Defensa, Ministerio de Defensa, Gobierno de España; disponible: <https://bibliotecavirtual.defensa.gob.es/BVMDefensa/i18n/consulta/registro.cmd?id=4530>.
- MARTÍNEZ DE ARANDA, Ginés, *Zerramientos i trazas de monteá*, Madrid, Servicio Histórico Militar, Comisión de Estudios Históricos de Obras Públicas y Urbanismo de Madrid, ed. facs., 1986.
- MATALLANA, Mariano, *Vocabulario de Arquitectura Civil*, Madrid, Imprenta de D. Francisco Rodríguez, 1848; disponible: https://sedhc.es/biblioteca/tratado.php?ID_pubD=15.
- MAZARRASA, Andrés Julián, *Tratado de Arquitectura*, en Mazarrasa Mowinchel, Olav y Fernández Herrero, Fernando, *Mazarrasa. Maestros canteros y arquitectos de Trasmiera*, Santander: Colegio Oficial de Arquitectos de Cantabria, 1988.
- MÉNDEZ MADARIAGA, Antonio y VELASCO STEIGRAD, Fernando, "Definición, tipología y concepto del grafito a partir del trabajo realizado en la misión de Jesús de Taravangüe (Paraguay)", en OZCÁRIZ GIL, Pablo (coord.), *La memoria en la piedra. Estudios sobre grafitos históricos*, Pamplona, Dirección General de Cultura-Institución Príncipe de Viana, 2012, pp. 293-305.
- MOLINER, María, *Diccionario de uso del español*, Madrid, Gredos, 1998 (2ª edición).
- MORTE GARCÍA, Carmen, "Damián Forment y el retablo mayor de Santo Domingo de la Calzada: nueva visión", en ARRÚE UGARTE, Begoña (coord.), *Aspectos menos conocidos del arte riojano (1994-1996)*, La Rioja, Ateneo Riojano, 1997, pp. 51-62.
- OZCÁRIZ GIL, Pablo, "El estudio de los grafitos históricos en Navarra. Un estado de la cuestión", en OZCÁRIZ GIL, Pablo (coord.), *La memoria en la piedra. Estudios sobre grafitos históricos*, Pamplona, Dirección General de Cultura-Institución Príncipe de Viana, 2012, pp. 17-33.
- PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, Antonio, *El museo pictórico y escala óptica tomo I [-tercero]: theorica de la pintura en que se describe su origen ... y se prueban con demostraciones mathematicas y filosoficas, sus mas radicales fundamentos*, Madrid, Lucas Antonio de Bedmar, 1715, BNE ER/1013 y ER/1014; disponible: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000047461&page=1>.
- PINTO PUERTO, Francisco, "La monteá de la bóveda de terceletes de la capilla Mayor de la catedral de Sevilla", en AZOFRA AGUSTÍN, Eduardo; RABASA

- DÍAZ, Enrique y GUTIÉRREZ-HERNÁNDEZ, Alexandra M. (eds.), *El Arte de la Cantería. Historia y técnica*, Madrid, Instituto Juan de Herrera, 2023, pp. 131-142
- PINTO PUERTO, Francisco y JIMÉNEZ MARTÍN, Alfonso, "Geometric Working Drawing of a Gothic Tierceron Vault in Seville Cathedral", *Nexus Network Journal*, 18/2 (2016), pp. 439-466, [consulta: 4 de julio de 2024], disponible: <https://doi.org/10.1007/s00004-015-0271-7>.
- PONTE Y BLANCO, Francisco, *Tratado práctico de estereotomía. Aplicaciones al corte de piedras, maderas y hierros*, La Coruña, Papelería y talleres de imprenta Garcybarrá, 1927 (4ª edición).
- PORTOR Y CASTRO, Juan de, *Cuaderno de arquitectura de Juan de Portor y Castro*, 1708, BNE Mss. 1914; disponible: <https://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000008740&page=1>.
- RABASA DÍAZ, Enrique, "Estereotomía: teoría y práctica, justificación y alarde", *Informes de la Construcción*, 65/2 (2013), pp. 5-20; disponible: <https://doi.org/10.3989/ic.13.014>.
- RABASA DÍAZ, Enrique, *Estereotomía y talla de la piedra*, Madrid, Instituto Juan de Herrera, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, 2007.
- RABASA DÍAZ, Enrique, *Forma y construcción en piedra. De la cantería medieval a la estereotomía del siglo XX*, Madrid, Akal, 2000.
- RAMOS, Antonio, *Sobre la gravitación de los arcos contra sus estribos*, h. 1782, en CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario (ed.), *El manuscrito Sobre la gravitación de los arcos contra sus estribos del arquitecto Antonio Ramos*, Málaga, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Colegio Oficial de Arquitectos, 1992.
- REJÓN DE SILVA, Diego A., *Diccionario de las nobles artes para instrucción de los aficionados, y uso de los Profesores. Contiene todos los términos y frases facultativas de la pintura, escultura, arquitectura y grabado, y los de la albañilería ó construcción, carpintería de obras de fuera, monte y cantería & con sus respectivas autoridades sacadas de autores castellanos, segun el método del Diccionario de la lengua castellana compuesto por la Real Academia Española*, Segovia, Imprenta de D. Antonio Espinosa, 1788, BNE BA/1669; disponible: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000015553&page=1>.
- RIBES, Joseph, *Llibre de trasas de vias y muntea*, 1708, Biblioteca de Catalunya, Signatura Topográfico: 096-Fol-398.
- ROJAS, Cristóbal de, *Teorica y practica de fortificacion, conforme las medidas y defensas destos tiempos, repartida en tres partes*, Madrid, Luis Sánchez, 1598, BNE R/12093; disponible: <https://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000092039&page=1>.
- RUIZ, Hernán, *Libro de arquitectura*, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, Signatura: Raros 39, 1558-1562.
- RUIZ DE LA ROSA, José Antonio, "El arquitecto en la Edad Media", en Graciani García, Amparo (ed.), *La técnica de la arquitectura medieval*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2001, pp. 151-174.
- RUIZ DE LA ROSA, José Antonio y RODRÍGUEZ ESTÉVEZ, Juan Clemente, "Monteas en las azoteas de la Catedral de Sevilla. Análisis de testimonios gráficos de su construcción", en GRACIANI GARCÍA, Amparo; HUERTA FERNÁNDEZ, Santiago; RABASA DÍAZ, Enrique y TABALES RODRÍGUEZ, Miguel Ángel

- (eds.), *Actas del Tercer Congreso Nacional de Historia de la Construcción*, Madrid, Instituto Juan de Herrera, CEHOPU, Universidad de Sevilla, 2000, pp. 965-978.
- SAGREDO, Diego de, *Medidas del Romano neccessarias a los oficiales que quieren seguir las formaciones de las basas, columnas, capiteles y otras piezas de los edificios antiguos*, Toledo, en casa d[e] Remo[n] de petras, 1526, Biblioteca General Histórica de la Universidad de Salamanca, BG/36176(2).
- SAN NICOLÁS, Fray Lorenzo de, *Arte y uso de architectura compuesto por Fr. Lauren- cio de S. Nicolas, agustino descalço, maestro de obras*, Madrid, Iuan Sanchez, 1639, Biblioteca General Histórica de la Universidad de Salamanca, BG/37551.
- SAN NICOLÁS, Fray Lorenzo de, *Segunda parte del arte y uso de architectura. Con el quinto y séptimo libros de Euclides traducidos de latín en romance y las medidas difi- ciles de bovedas y de las superficies y pies cúbicos de las pichinas. Con las ordenanzas de la Imperial Ciudad de Toledo aprobadas y confirmadas por la Cesarea Magd. del S. Emperador Carlos V, de gloriosa memoria. Compuesto por P. F. Lauren- cio de San Ni- colas, agustino descalço, maestro de obras de la muy noble y coronada villa de Madrid*, 1665, Biblioteca General Histórica de la Universidad de Salamanca, BG/45888.
- SEGUÍ DE LA RIVA, Javier, "Anotaciones acerca del dibujo en la arquitectura", *EGA. Revista de Expresión Gráfica Arquitectónica*, 1 (1993), pp. 5-14.
- SERLIO, Sebastiano, *Tercero y quarto libro de Architectura de Sebastian Serlio Boloñes: en los quales se trata de las maneras de como se puede adornar los hedificios: con los exem- plos de las antiguedades. Agora nuevamete traduzido de toscano en romance castellano por Francisco de Villalpando architecto*, Toledo, Casa de Iván de Ayala, 1552; dis- ponible: https://sedhc.es/biblioteca/tratado.php?ID_pubD=2.
- SIMONIN, *Tratado elemental de los cortes de cantería, o Arte de la montea; obra en que se enseña a montar y labrar las bóvedas..., los arcos..., los lunetos,... los cañones..., las escaleras...: con un extenso diccionario de los términos propios del arte y otros de geo- metría y arquitectura...; escrito en frances por M. Simonin, profesor de matematicas; dado a luz por Mr. Delagerdette, arquitecto pensionado...; y traducido al español por Don Fausto Martinez de la Torre y Don Josef Asensio, profesores de arquitectura y gravado*, Madrid, Imprenta de la Viuda de Josef García, 1795; disponible: [https:// sedhc.es/biblioteca/tratado.php?ID_pubD=21](https://sedhc.es/biblioteca/tratado.php?ID_pubD=21).
- TAÍN GUZMÁN, Miguel, "Las monteas en Galicia: propuesta de una tipología", *Goya*, 297, 2003, pp. 339-355.
- TAÍN GUZMÁN, Miguel, *Trazas, planos y proyectos del archivo de la Catedral de Santia- go*, A Coruña, Diputación Provincial de A Coruña, 1999.
- TERREROS Y PANDO, Esteban de, *Diccionario castellano con las voces de ciencias y artes y sus correspondientes en las tres lenguas, francesa, latina é italiana*, Madrid, Imprenta de la Viuda de Ibarra, hijos y compañía, 1786-1793, BNE 8/4591 V. 2; disponible: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000022720&page=1>.
- TORNÉS (Familia), *Manuscrito de arquitectura*, Archivo Histórico Provincial de Hues- ca (AHPH) Sección Familias, Sign. 71.
- TOSCA, Thomás Vicente, *Compendio mathematico, en que se contienen todas las materias mas principales de las ciencias, que tratan de la cantidad. Tomo V. Que comprehende arquitectura civil, montea y cantería, arquitectura militar, pirotechnia y artillería*, Ma- drid, Imprenta de Antonio Marin, 1727, Biblioteca General Histórica de la Uni-

- versidad de Salamanca, BG/49219 (Ed. de 1757, Valencia, Joseph Garcia; disponible: https://bivaldi.gva.es/es/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1000983).
- TOVAR MARTÍN, Virginia, "La cantería en la época de Rodrigo Gil de Hontañón", en *El Arte de la Cantería. Actas de Congreso: V centenario del nacimiento de Rodrigo Gil de Hontañón*, Santander, Centro de Estudios Montañeses, 2003, pp. 77-89.
- VANDELVIRA, Alonso de, *Libro de cortes de cantería, de Alonso de Vandeevira arquitecto. Sacado a luz, y aumentado por Philipe Lázaro de Goiti, arquitecto, maestro mayor de obras de la Santa Iglesia de Toledo, Primada de las Espanas; y de todas las de su Arçobispado. Dirigido a su Ilustrisimo Cabildo. Año de 1646, hacia 1585*. BNE MSS/12719; disponible: <https://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000014425&page=1>.
- VIGNOLA, Iacome de, *Regla de las cinco ordenes de arquitectura. Agora de nueuo traduzido de toscano en romance por Patricio Caxesi Florentino, pintor y criado de su Mag.*, Madrid, En casa del autor, 1593; disponible: https://sedhc.es/biblioteca/tratado.php?ID_pubD=9.
- VITRUVIO POLIÓN, Marco, *Los Diez libros de Archîitectura de M. Vitruvio Poliôn. Traducidos del latín y comentados por D. Joseph Ortiz y Sanz*, Madrid, Imprenta Real, 1787, BNE ER/2698; disponible: en <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000012956&page=1>.

El *laureado pintor* Asterio Mañanós y su galería de personajes ilustres (1922-1929), aproximación a un conjunto pictórico parcialmente desaparecido

The *award-winning painter* Asterio Mañanós and his gallery of illustrious figures (1922-1929), a study of a partially disappeared group of pictorial series

Julián HOYOS ALONSO

Universidad de Burgos

Departamento de Historia, Geografía y Comunicación. Facultad de Humanidades y Comunicación

Paseo de los Comendadores, s/n. 09001 - Burgos

jhoyos@ubu.es

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1356-0985>

Fecha de envío: 26/8/2024. Aceptado: 28/10/2024

Referencia: *Santander. Estudios de Patrimonio*, 7 (2024), pp. 237-280.

DOI: <https://doi.org/10.22429/Euc2024.sep.07.07>

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

Este trabajo se ha realizado en el marco del *GIR ARHISMO* de la Universidad de Burgos.



Resumen: Entre 1922 y 1929 Asterio Mañanós pintó los retratos de cuatro palentinos ilustres: Jorge Manrique, Alonso Berruguete, Íñigo López de Mendoza y Modesto Lafuente; quienes habían destacado, en diferentes momentos de la historia, por sus contribuciones en los campos de las artes, de las letras y de los estudios históricos. Aquellas pinturas fueron presentadas, en años sucesivos, a las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes y Universal de Barcelona. En el presente trabajo se analiza el origen del encargo, las obras y sus posibles fuentes de inspiración, la valoración crítica por parte de sus contemporáneos y la fortuna posterior.

Palabras clave: Jorge Manrique; Alonso Berruguete; Íñigo López de Mendoza; Modesto Lafuente; Exposición Nacional de Bellas Artes; retrato; pintura de historia; Palencia.

Abstract: Between 1922 and 1929 Asterio Mañanós painted the portraits of four illustrious Palencia-born artists: Jorge Manrique, Alonso Berruguete, Íñigo López de Mendoza and Modesto Lafuente, who had stood out at different periods in history for their contributions in the fields of the arts, literature and historical studies. These paintings were presented in successive years at the National Fine Arts and Universal Exhibition in Barcelona. This paper analyses the origin of the commission, the works and their possible sources of inspiration, the critical appraisal by his contemporaries and their subsequent fortunes.

Keywords: Jorge Manrique; Alonso Berruguete; Íñigo López de Mendoza; Modesto Lafuente; National Exhibition of Fine Arts; portrait; history painting; Palencia.

1. INTRODUCCIÓN

En 1922 Asterio Mañanós (1861-1939)¹ presentaba a la Exposición Nacional de Bellas Artes una pintura que efigiaba a Jorge Manrique (h. 1440-1479), escritor y noble de origen pardeño, cuya figura permitía evocar, como pocas, los valores provinciales palentinos reunidos en torno al lema “Armas y Ciencia”. La manera de componer la obra y de representar al personaje, con la mirada puesta en el pasado, muy deudora de la pintura de historia en la que se había formado su autor, llevó a que en aquella ocasión Mañanós fuera calificado como “El último romántico”². Se trataba, por tanto, de una *rara avis* en una exposición donde las novedades encarnadas por autores como José Gutiérrez Solana, quien obtuvo una de las medallas por su pintura *La vuelta de la pesca*, o Eduardo Chicharro y su elogiada *Tentación de Buda*, se ganaron el favor de la crítica³.

A aquella primera pintura le siguieron tres más en años sucesivos, las de *Alonso Berruguete*, el *Marqués de Santillana* y *Modesto Lafuente*. Si bien es

1 Aunque la historiografía artística ha estimado que Asterio Mañanós falleció en el año 1935, actualmente podemos afirmar que su muerte tuvo que acontecer en el año 1939. Así, el 9 mayo de aquel año se publicaba que “El preclaro pintor palentino, don Asterio Mañanós [había muerto] víctima del hambre, del frío y de la desolación”, en: “Una monumental Cruz sobre el Cerro de San Juanillo en memoria de los Caídos”, *El diario Palentino*, LVIII/ 16659 (9 de mayo de 1939), p. 2. En julio de 1939 la Diputación palentina recordaba la figura del artista fallecido y, por otro lado, trataba sobre un ofrecimiento que su viuda había realizado a la institución, quien trataba de vender un retrato del pintor “debido al pincel de Sorolla”, en: “Dietario local”, *El Diario Palentino*, LVIII/ 16726 (31 de julio de 1939), p. 2. A todo ello hay que sumar que en octubre de 1939 desde la Diputación palentina se acordaba “dar el pésame a la Sra. Viuda de don Asterio Mañanós, comunicándola el sentimiento por la pérdida del finado [...]”; Boletín Oficial de la Provincia de Palencia [en adelante, BOP], LIV/ 119 (4 de octubre de 1939), p. 12. Arribas refrenda estos datos, pues indica que el pintor falleció en Madrid en el año 1939, meses antes de la finalización de la guerra civil española; ARRIBAS FERNÁNDEZ, Luis, “Nuestros pintores y sus mejores obras. Casado del Alisal, Mañanós, fray Secundino Martín, Germán Calvo”, en ARGÜELLES, F., *Palencia en la mano. guía de la capital y su provincia*, Palencia, Afrodisio Aguado, 1943, p. 96.

2 POMPEY, Francisco, “Comentarios a la Exposición Nacional”, *Revista de Bellas Artes*, Junio (1922), p. 15.

3 Sobre la recepción y crítica de las obras presentadas en las Exposiciones de Bellas Artes del periodo tratado, véase; PANTORBA, Bernardino de, *Historia y crítica de las exposiciones nacionales de bellas artes celebradas en España*, Ediciones Alcor, 1948; CAPARRÓS MASEGOSA, María Dolores, *Fomento artístico y sociedad liberal. Exposiciones nacionales de Bellas Artes (1917-1936)*, Granada, Editorial Universidad de Granada, 2015; HENARES CUÉLLAR, Ignacio y CAPARRÓS MASEGOSA, María Dolores (eds.), *Campo artístico y sociedad en España (1836-1936). La institucionalización del arte y sus modelos*, Granada, Editorial Universidad de Granada, 2016. En relación con la temática predominante en las exposiciones de las dos primeras décadas del siglo XX, véase: RUEDA GARCÍA, María Jesús, “Temática y academicismo. Los géneros en las exposiciones nacionales españolas entre 1901 y 1917”, *Arte, individuo y sociedad*, 4 (1991-1992), pp. 119-170.

cierto que todas ellas partieron de un encargo oficial realizado en la década anterior, frustrado por la ausencia de recursos económicos, también lo es que Mañanós trabajó en los retratos durante casi una década al margen de cualquier institución pública, convirtiendo el proyecto en un empeño personal con el firme “propósito de construir una galería de palentinos ilustres”⁴. Estas pinturas se dieron a conocer, de manera consecutiva, en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes (1924 y 1926) y en la Internacional de Barcelona de 1929. La crítica especializada prestó escasa atención a estos trabajos, sin embargo, cuando lo hizo, se fijó más en la pervivencia del empleo de viejas fórmulas y en las tendencias artísticas ya superadas que en la calidad y contenido de las pinturas. En cualquier caso, todo ello contrastó con la elogiosa acogida que la prensa local palentina dio a todos sus trabajos, con especial atención a los mencionados retratos.

2. EL PINTOR ASTERIO MAÑANÓS

Asterio Mañanós⁵ fue el pintor palentino que gozó de mayor relevancia y prestigio de cuantos trabajaron a caballo entre los siglos XIX y XX, aunque no llegó a alcanzar las cotas de calidad y prestigio de otros autores contemporáneos. Al igual que muchos artistas coetáneos y paisanos, comenzó su instrucción con Justo María de Velasco (1808-1877) en la Escuela Municipal

4 “Asterio Mañanós, discípulo de Alisal, nos habla de los pintores palentinos del siglo XIX”, *El Diario Palentino*, L/ Número especial, 50 aniversario (1 de enero de 1931), p. 71.

5 Existen varios estudios que tratan sobre el artista, siendo imprescindibles los de; ARRIBAS FERNÁNDEZ, Luis, *Asterio Mañanós. Su biografía, su obra, su arte*, Compañía General de Artes Gráficas, Madrid, 1931; CABALLERO BASTARDO, Arturo, *Exposición antológica. Asterio Mañanós, 1861-1935*, Palencia, Cajapalencia, 1988. Véanse, así mismo, MATEO ROMERO Jesús, MATEO PINILLA, Jesús, MATEO PINILLA, Ana, “Pintores Palentinos del Siglo XIX”, *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, 33, 1972, pp. 101-102; HERRERO PUYUELO, María Blanca, *Diccionario de palentinos ilustres*, Palencia, *Institución Tello Téllez de Meneses*, 1988, p. 194; PUENTE, Joaquín de la, BRASAS EGIDO, José Carlos, ELORZA, Juan Carlos, *Pintores castellanos y leoneses del siglo XIX*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1989, pp. 136-142; CABALLERO BASTARDO, Arturo, “Estilos artísticos en los pintores palentinos (1850-1936)”, en CALLEJA GONZÁLEZ, María Valentina, *Actas del II Congreso de Historia de Palencia. Vol. 5. Historia del arte. Palencia en la historia de la lengua y literatura. Historia de la educación*, Palencia, Diputación Provincial de Palencia, 1990, pp. 277-292; CABALLERO BASTARDO, Arturo, “Mañanós y el realismo social”, en CALLEJA GONZÁLEZ, María Valentina, *Actas del III Congreso de Historia de Palencia. Vol. 4. Historia de la lengua y de la creación literaria e Historia del arte*, Palencia, Diputación Provincial de Palencia, 1996, pp. 741-762; ALARIO TRIGUEROS, María Teresa y GUTIÉRREZ RUIZ, Elena (dir y coord.), *Un palacio con arte. Fondos artísticos de la Diputación de Palencia*, Palencia, Diputación Provincial, 1997, pp. 86-99; BRASAS EGIDO, José Carlos, “Artistas palentinos entre dos siglos XIX y XX. A propósito de una exposición”, en ALARIO TRIGUEROS, María Teresa y GUTIÉRREZ RUIZ, Elena (dir y coord.), *Un palacio con arte. Fondos artísticos de la Diputación de Palencia*, Palencia, Diputación Provincial, 1997, pp. 13-14.

de Pintura de Palencia⁶, donde permaneció hasta 1877⁷, año en el que se trasladaba a Madrid para ampliar su formación en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado⁸. Allí trabajó junto a Casto Plasencia (1846-1890) y, poco tiempo después, en 1881, se incorporaba al taller de su admirado paisano Casado del Alisal (1831-1886). Al cabo de unos años (en 1885) pudo viajar a Roma, becado por la Diputación de Palencia, “para seguir los estudios de pintura al lado del Sr. D. José Casado del Alisal, que tanto honraba a la provincia y a la Nación entera”⁹. En la concesión de la ayuda fueron determinantes los informes emitidos por los mencionados maestros de la etapa madrileña¹⁰. Durante el escaso tiempo que pudo disfrutar de aquella estancia, apenas un año –ya que en febrero de 1886 estaba nuevamente en la ciudad del Carrión–, tuvo que conocer diversos lugares de interés artístico en la península italiana. Esto se puede deducir gracias a la existencia de una obra suya, donde se representa el coro de la iglesia de Santa María Novella (Florencia)¹¹, con las pinturas de Domenico Ghirlandaio.

Tras la estancia italiana, Mañanós desarrolló una actividad constante en Palencia, pues desde su llegada realizó varios encargos pictóricos de diferente envergadura para algunas instituciones y negocios de la urbe¹². Entre otros, trabajó en la decoración figurativa del Café Suizo, situado en los “Cuatro cantones”, que entonces estaba inmerso en una importante reforma. Para aquel espacio realizaba “cuatro grandes y hermosas figuras, ricas en colorido y de verdad en la forma, representando las musas Clío, Terpsícore,

6 CABALLERO BASTARDO, Arturo, *Casado del Alisal y los pintores palentinos del siglo XIX* [Catálogo de la exposición celebrada con motivo del I Centenario del pintor José Casado del Alisal (1831-1886)], Palencia, Diputación Provincial de Palencia, 1986, pp. 15-18. PORTELA SANDOVAL, Francisco José, “Algunos datos sobre la escuela municipal de dibujo de Palencia”, *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, 63 (1992), pp. 743-747; VALLE CURIESES, Rafael del, *La colección de arte del Ayuntamiento de Palencia*, Ayuntamiento de Palencia, 2010, pp. 29-30.

7 ARRIBAS FERNÁNDEZ, Luis, *Asterio Mañanós...*, p. 16.

8 Sobre la formación recibida, basada en la copia, se decía en *El Ateneo Palentino*: “Ha terminado brillantemente el primer curso de sus estudios de pintura, el joven Asterio Mananós, que tan relevantes pruebas de atrevido é inspirado artista viene dando desde la edad de 10 años, y que en el actual ha traído una notable copia del famoso cuadro de Velázquez *Las Lanzas*”, “Noticias Locales”, *El Ateneo Palentino*, 34 (15 de junio de 1878), p. 8.

9 BOP, II/ 234 (14 de abril de 1884), p. 2.

10 Se le concedió una pensión de 1500 pesetas anuales, durante tres años, BOP, II/255 (8 de mayo de 1884), p. 1.

11 Esta pintura fue vendida en el mercado artístico. Véase, <https://www.artnet.com/artists/asterio-ma%C3%B1an%C3%B3s-martinez/interior-de-iglesia-con-facistol-YPDmtXUGK-7ci9Uu7f-obrA2>.

12 CABALLERO BASTARDO, Arturo, *Exposición antológica...*, pp. 14-15.

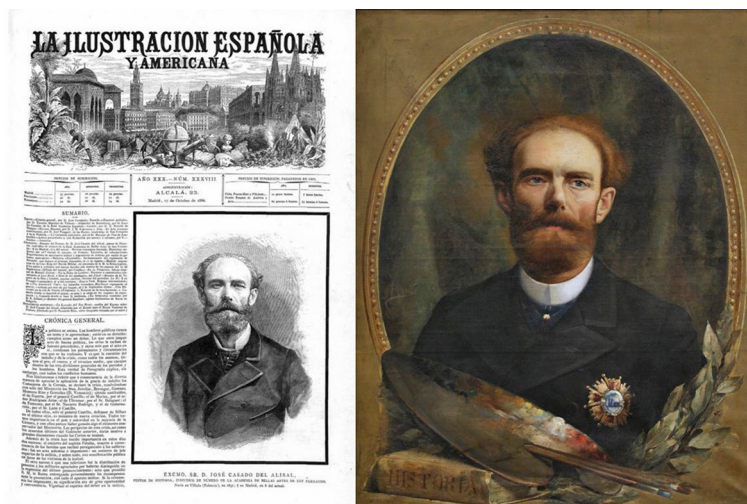


Fig. 1, izq. *Portada de La Ilustración Española y Americana*. 15 de octubre de 1886
 Fig. 1, der. *José Casado del Alisal*. Asterio Mañanós. 1887. Diputación de Palencia

Melpómene y Calíope, el joven cuanto aventajado pintor, hijo de esta ciudad D. Asterio Mañanós¹³. Además, en 1887 se convertía en miembro de honor de la Sociedad económica de amigos del País de Palencia¹⁴, institución a la que donaba un retrato de Casado del Alisal. La pintura se inspiraba en una estampa publicada en *La Ilustración española y americana* que homenajeaba al recién fallecido pintor¹⁵ (Fig. 1, izq.), y que, casi con toda seguridad, se puede identificar con el adquirido por la Diputación de Palencia en 2019 (Fig. 1, der.). En aquel mismo momento entregaba dos retratos más, de características similares (actualmente desaparecidos), a las principales instituciones de gobierno de la capital¹⁶: uno llegaba al Ayuntamiento palentino¹⁷ y el otro a la Diputación¹⁸.

13 *El Atlántico*, I/228 (20 de agosto de 1886), p. 2; CABALLERO BASTARDO, Arturo, *Exposición antológica...*, p.15.

14 SÁNCHEZ GARCÍA, Losé Luis, *La Sociedad Económica de Amigos del País de Palencia, las élites entre el crédito y el descrédito* (ss.XVIII-XX), Palencia, Diputación Provincial de Palencia, 1993, p. 44, consta que en las elecciones de 1890 y 1894 fue uno de los socios con derecho electoral, BOP, IV/154 (2 de enero de 1890), p. 4 y BOP, VIII/154 (4 de enero de 1894), p. 2.

15 *La Ilustración Española y Americana*, XXX/ XXXVIII (15 de octubre de 1886), p. 1.

16 *El Diario Palentino* (22 de julio de 1887), p. 3.

17 VALLE CURIESES, Rafael del, *La colección de arte...*, p. 56.

18 Fue "ofrecido a la Diputación provincial por el alumno de pintura pensionado de la misma, D. Asterio mañanós, un retrato del Excmo. Señor D. José Casado del Alisal, gloria del arte pictórico, de quien el donante fue aventajado discípulo..."; BOP, I/28 (07 de junio de 1887), p. 3, el cual fue aceptado por la corporación; BOP, II/70 (24 de septiembre de 1887), p. 3. Esta pintura desapareció en el incendio del edificio de la Diputación.



Fig. 2. *Retrato del pintor Mañanós*. Joaquín Sorolla. 1903. Museo de Bellas artes de Bilbao. Wikimedia Commons

Vivía entonces un periodo de cierto éxito que le llevó a abrir, en colaboración con Isidro Mallol, una academia de dibujo llamada Casado del Alisal, en homenaje a su maestro, tal y como se publicitaba en 1888 en la prensa local¹⁹. Sin embargo, se mantuvo poco tiempo al frente de este centro, pues en 1889 partía hacia París para completar su aprendizaje en el estudio parisino de León Bonnat (1833-1922)²⁰, donde permaneció hasta 1890. De este artista tomaría la capacidad para realizar pinturas y retratos de notable realismo, casi fotográfico, y, sin duda, también le instaría a interesarse por los grandes maestros españoles del siglo XVII, a los que tanta admiración profesaba el pintor francés.

Una vez regresó a España, Mañanós pasó nuevamente un breve periodo de tiempo en su ciudad natal, hasta que en 1891 pudo establecerse definitivamente en Madrid, en busca, sin duda, de nuevos horizontes profesionales. En aquel tiempo participó en la Exposición Nacional de Bellas Artes (1892), donde pudo mostrar un amplio repertorio de retratos, a la manera de carta de presentación a la sociedad madrileña. De la misma manera, se sirvió del

19 CABALLERO BASTARDO, Arturo, *Exposición antológica...*, p. 16; ARRIBAS FERNÁNDEZ, Luis, *Asterio Mañanós...*, p. 16. Caballero señala que la academia funciona desde 1886; CABALLERO BASTARDO, Arturo, *Exposición antológica...*, p. 21.

20 El Ayuntamiento palentino financió el viaje de Mañanós, pues le pagó doscientas cincuenta pesetas para este fin, VALLE CURIESES, Rafael del, *La colección de arte...*, p. 56; CABALLERO BASTARDO, Arturo, *Exposición antológica...*, pp. 19-21.

Catálogo para hacer constar su residencia en la capital²¹. Sin duda, Madrid habría de reportarle un mercado más favorable que el palentino, con un número de encargos y de clientes potencialmente mayor, donde también pudo conectar con un ambiente artístico más rico y variado. En este sentido, consta su amistad con destacados pintores asentados en la urbe, como Joaquín Sorolla (1863-1923), quien lo menciona ocasionalmente en la correspondencia que mantenía con su esposa. Cabe señalar que la relación entre los pintores debió ser estrecha, pues Mañanós fue el encargado de mediar en la venta de la pintura *!Triste herencia!* a Jesús Vidal²². De este momento data el retrato que Sorolla realizó al palentino, quizá como gesto de agradecimiento, custodiado actualmente en el Museo de Bellas Artes de Bilbao²³ (n.º inv. 82/13) (Fig. 2).

Al asentarse en Madrid también pudo perfeccionar su técnica copiando las pinturas de los grandes maestros. De esta manera, en 1896 cursaba una solicitud al Museo Nacional del Prado (entonces Museo Nacional de Pintura y Escultura) para reproducir algunas obras allí custodiadas²⁴. En 1903 vuelve a aparecer su nombre en el Libro de copistas del Museo²⁵. Es entonces cuando se encargaba de replicar tres pinturas de Velázquez –*Felipe IV, Príncipe Baltasar Carlos* y “*Las lanzas*”–, realizadas por encargo de María de la Natividad Quindós y Villarroel, duquesa de la Conquista y marquesa de San Saturnino, pues, tal y como recogió la prensa del momento, estas se encontraban entre

21 En la Exposición de 1892 mostró ocho retratos y una pintura de historia *Doña Sancha de Castilla ante el sepulcro de su esposo*, *Catálogo de la Exposición Internacional de Bellas Artes de 1892*, Madrid, Establecimiento Tipográfico de R. Álvarez, 1892, p. 111. La prensa recogió la participación de Asterio Mañanós en la citada exposición, de quien decía que tenía “repartidas en las diversas salsas [...] una larga serie de retratos y un cuadro de carácter histórico. En la Sala cuarta hay un retrato que, por estar colocado muy alto, no se puede apreciar con exactitud. De lejos no tiene mal ver”, PUG, Santiago, “En la Exposición de Bellas Artes. Impresiones de un aficionado. XIX”, *La Iberia. Diario liberal*, XXXIX/12955 (14 de noviembre de 1892), p. 1.

22 Sobre este asunto se conserva la correspondencia mantenida entre Jesús Vidal y Asterio Mañanós (de marzo a noviembre de 1902). Véanse las cartas en el Museo Sorolla; n.º de inventario CS3316, CS3317 y CS3318.

23 Es muy probable que este retrato sea el que la esposa de Asterio Mañanós intentó vender a la Diputación de Palencia; BOP, LIV/ 119 (4 de octubre de 1939), p. 12 (vease la nota 1 de este mismo texto).

24 Solicitud de Asterio Mañanós para copiar obras, fechado a 27 de febrero de 1896, Archivo del Museo Nacional del Prado [en adelante, AMNP], sign. L. 37, Leg., 14.01, n.º exp. 1, n.º doc. 9. Cabe recordar que unos años antes, en 1890, el cabildo de la Catedral de Palencia le había permitido copiar los *Desposorios místicos de Santa Catalina*, obra de Mateo Cerezo, para lo cual la pintura se trasladó a otro local, CABALLERO BASTARDO, Arturo, *Exposición antológica...*, p. 21.

25 AMNP, *Libro de copistas*, 1903, sign. L. 6; números de orden 14, 104 y 135, fechados a 13 de enero, 26 de febrero y 7 de mayo.

las que ornaban el “Pazo de la Marquesa”. Es sabido que estas tres copias, junto con otra que retrataba a María Teresa de Austria, estaban colocadas en la escalera del palacio de los duques de la Conquista en San Saturnino²⁶.

En 1908 era nombrado conservador de obras de arte del Senado, lo que le reportó un gran prestigio, destacados clientes y la tan necesaria estabilidad económica. Ostentó el cargo durante más de veinte años, hasta 1931, momento en el que se finiquitaba su actividad con la entidad²⁷. Entonces se expedía un certificado, donde se hacía constar que el pintor había desarrollado una intensa labor para la institución y gozaba de gran estima entre los senadores. En el documento se decía que Mañanós “venía desde varios años prestando servicios de su profesión al Senado como restaurador de sus cuadros y por su habilidad en la materia y sus conocimientos técnicos y artísticos, así como por sus obras pictóricas, era muy apreciado entre los señores senadores, que le encargaban cuadros originales y reproducciones de otros pintores antiguos o modernos”²⁸.

1. 1. *La relación con Palencia desde Madrid*

A pesar de la distancia, la relación del pintor con Palencia y con los palentinos se mantuvo inalterada durante toda su carrera. Ya asentado en Madrid, algunos paisanos allí afincados se interesaron por su obra y le promocionaron en los círculos más selectos de la sociedad del momento. Entre sus protectores destacó el político de origen palentino don Saturnino Esteban Collantes, quien le conocía desde su etapa formativa, pues en 1882 le había encargado dos pinturas sobre la catedral palentina. Una de ellas se ha relacionado con la obra titulada *Exterior de la catedral de Palencia*, expuesta en 1928 en una

26 “Por Galicia. Cuatro copias de Velázquez”, *El Noroeste*, VIII/ 3147 (27 de julio de 1903), p. 1.

27 En el año 1934 Mañanós era preguntado sobre su despido. Este relató la manera en la que fue contratado y, a su vez, expresó la amargura que sentía por su destitución, especialmente por la forma en la que esta se había producido: “En el palacio del Senado se conserva un lienzo de Pradilla: *La Rendición de Granada*. Hace bastantes años recibí un encargo particular para hacer una reproducción del referido cuadro en tamaño reducido, que fué motivo de gran admiración por la mayoría de los senadores que me le vieron ejecutar. La situación en que se encontraba la obra de Pradilla [...] el Senado me encargó la restauración de la obra, que al ser terminada fui felicitado por la Alta Cámara por el éxito de mi trabajo. [...] me vi honrado y gratamente sorprendido con el nombramiento –fechado el 31 de Marzo de 1908– de conservador de las obras de arte del Senado. [...] Pues bien: sin motivo ni causa que lo justifique, he sido desposeído del cargo, no mereciendo la atención, por lo visto, de comunicádmelo oficialmente. Fué tanta la amargura que me produjo tamaña arbitrariedad, que he aceptado el acuerdo sin ningún comentario”; PRIETO, Tomás, “La política y el arte. En el estudio de Asterio Mañanós”, *Mundo Gráfico*, XXIV/ 1157 (3 de enero de 1934), p. 37.

28 Archivo del Senado, Expediente personal de Asterio Mañanós, Conservador de Obras de Arte del Senado, de fecha 31 de diciembre de 1931, ES.28079.AS.HIS-0547-07.



Fig. 3, izq. *Vista interior de la Catedral de Palencia*. José Casado del Alisal. 1871. Fotografía de J. Laurent y Cía. Archivo Ruiz Vernacci, IPCE, Signatura: VN-00518. Ministerio de Cultura y Deporte

Fig. 4, der. *Saturnino Esteban Collantes y Miquel, conde de Esteban Collantes*. Asterio Mañanós y Martínez. 1891. © Museo Nacional del Prado

muestra colectiva celebrada en su ciudad natal²⁹, la otra debió de recoger una vista del interior, probablemente del trascoro catedralicio, el mismo lugar que años atrás había escogido su maestro Casado del Alisal para realizar uno de sus lienzos³⁰ (Fig. 3). Sin duda, tuvo que lograr cierto éxito con este tipo de pinturas, tanto por el tema como por el pequeño formato.

En el año 1891 –coincidiendo con su establecimiento en la capital– Mañanós realizaba un retrato del conde de Esteban Collantes de cuerpo entero, vestido con uniforme de ministro, mostrando las distintas condecoraciones que ostentó, frente a una gran tela con el escudo de armas familiar (Fig. 4). En la esquina inferior derecha del lienzo se puede leer: “al Excmo. Sr. Conde de Esteban Collantes en testimonio de sincera consideración y gratitud”³¹.

29 CABALLERO BASTARDO, Arturo, *Exposición antológica...*, p. 13.

30 La *Vista interior de la Catedral de Palencia* se mostró en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1871 y fue fotografiada por Laurent hacia 1872. Se conoce una obra de Mañanós fechada en 1896 donde se representaba una vista en escorzo del trascoro catedralicio. Se vendió en Subastas Segre el 28 octubre de 2008, n.º lote: 75. Recibió el título genérico de “Interior de iglesia”. Sobre esta pintura véase: https://www.artnet.com/artists/asterio-ma%C3%B1an%C3%B3s-martinez/interior-de-iglesia-pDSjXBgJhLczfphYuV9_PQ2.

31 DÍEZ, José Luis (dir.), *Pintura del Siglo XIX en el Museo del Prado. Catálogo general*, Museo

Cabe señalar que el pintor fue uno de los promotores y fundadores de la Casa de Palencia en Madrid (1904), a la cual estuvo vinculado hasta el final de sus días. Así lo atestigua el hecho de que en 1933, en un acto de la institución, regalase

“dos primorosos lienzos al óleo [...], con los retratos de los dos primeros presidentes de la entidad [...] siendo el precursor de la galería de retratos destinados a los presidentes de la Casa de Palencia. Don Virgilio Ortiz, uno de los Presidentes agasajados [ensalzó a...] Mañanós, que, como pocos sabe plasmar la raza con la expresión más viviente del espíritu”³².

Se trataba de los retratos de Juan Bautista Guerra y del mencionado Virgilio Ortiz, actualmente depositados en el Museo de Palencia³³.

De la misma manera, fue común su participación en diversos proyectos de carácter social o cultural relacionados con su tierra, ya tuvieran lugar en la capital palentina o fuera de ella, como lo acredita el hecho de que en 1922 formase parte del Comité provincial del traje regional de Palencia³⁴ y que, por otro lado, colaborase en la celebración de diversas actividades benéficas. Así, en 1923 entregaba la pintura titulada *Una limosna ¡por Dios!* a la Asociación Palentina de Caridad con el objetivo de sortearla entre sus bienhechores. Esta se mostró en uno de los escaparates de la droguería del señor Fuentes, y en la prensa se especificó que era un “donativo de su autor, el laureado pintor don Asterio Mañanós”³⁵. En este sentido, y en relación con el interés del artista por mantener los lazos que le unían a su ciudad natal, *El Diario Palentino* decía que “en toda ocasión en que él ha podido y puede conversar en Madrid con algunos de sus paisanos se interesa vivamente por conocer las ‘cosas’ de Palencia, los progresos de la ciudad de donde es oriundo, la intervención de sus amigos y discípulos en el régimen y dirección de aquellos”³⁶.

Por todo ello, no resultaba extraño que tuviera una participación activa en las exposiciones de artistas palentinos organizadas en la ciudad del Carrion³⁷. En la de 1924 su nombre se asociaba al de otros autores consagrados,

Nacional del Prado, Madrid, 2015, p. 383 (Número de catálogo, P004483).

32 “La ‘casa de Palencia’ en Madrid celebra el quinto aniversario de su fundación”, *El Diario Palentino*, LII/ 14902 (5 de julio de 1933), p. 1.

33 Forman parte del depósito comodato realizado por la Casa de Palencia en Madrid realizado en 2019 en favor del Museo de Palencia y llevan los números de inventario 2019/3/1 y 2019/3/2.

34 “El traje regional. El comité provincial de Palencia”, *El Día de Palencia*, XXXIII/ 10.365 (28 de julio de 1922), p. 2.

35 “Centros y sociedades”, *El Día de Palencia*, XXXIV/ 10.524 (12 de febrero de 1923), p. 1.

36 “El pintor Mañanós y la asociación palentina de caridad”, *El Diario Palentino*, XXXXI/ 11956 (31 de enero de 1923), p. 1.

37 Se sabe que participó en exposiciones colectivas al menos desde el año 1882, cuando se in-

entre los que se encontraban Eugenio Oliva (1852-1925), Sinesio Delgado (1859-1928) o Victorio Macho (1887-1966) “preclaros representantes de los valores artísticos de nuestra tierra”, como se decía en la prensa³⁸. Su obra también estuvo presente en la exposición de 1928, organizada por Rafael Navarro en el Casino de la ciudad, en cuya inauguración pronunció una conferencia el arquitecto Jerónimo Arroyo que le sirvió para elogiar la arquitectura y valorar la relevancia que en ella tenía la pintura, destacando la suerte de que algunos edificios diseñados por él pudieran contar con cuadros importantes de Asterio Mañanós y Eugenio Oliva³⁹. Con motivo de esta exposición se publicaba en la prensa local un encomiástico poema cuyo verso final resume la estima que había alcanzado el pintor en su tierra: “De consagrado ya tienes/ la fama por tu pincel;/ y al ver cómo salen de él/ los muchos lauros que obtienes,/ justo es que ciñan tus sienas/ la corona de laurel”⁴⁰.

2. EL NUEVO PALACIO DE LA DIPUTACIÓN DE PALENCIA: ARMAS Y CIENCIA, HISTORIA Y ARTE

En 1912 se encontraba próxima la conclusión del nuevo edificio de la Diputación de Palencia⁴¹. En efecto, aquel año Jerónimo Arroyo (1871-1946) y Cándido Germán (1846-1914), diseñador y contratista de la obra respectivamente, encargaban la decoración pictórica de las principales estancias del edificio a los más reputados artistas palentinos del momento. El programa iconográfico, ideado por los mencionados artífices, apoyados probablemente por otros intelectuales locales como Francisco Simón y Nieto, y contando con el visto bueno de la Corporación provincial, tenía como objetivo primordial

auguraba una modesta muestra con motivo de las ferias, CABALLERO BASTARDO, Arturo, *Exposición antológica...*, p. 13.

38 “Exposición de artistas palentinos”, *El Día de Palencia*, XXXV/ 10880 (26 de abril de 1924), p.1.

39 “Un triunfo del Casino. Se inaugura con brillantez la exposición de artistas palentinos. Conferencia de Jerónimo Arroyo”, *El Día de Palencia*, XLVII/ 13357 (23 de abril de 1928), p. 2. La noticia añadía: “Asterio Mañanós, que contribuyó poderosamente a la organización de la Exposición que se celebra en el Casino [...] vendió esta mañana los cuadros titulados “Matilde” y “Gabinete” (estudio del interior) que caracterizan el buen estilo de este notable pintor”. “Crónica e información”, *La construcción moderna*, XXVI/ 8 (30 de abril de 1928), pp. 125-126 (125-128); CABALLERO BASTARDO, Arturo, “Ideas e ideales artísticos en Palencia (1870-1928)”, *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, 60 (1989), p. 513.

40 MIMBRE, “Exposición de artistas palentinos”, *El Día de Palencia*, XLVII/ 13370 (26 de abril de 1928), p. 2.

41 CALLEJA GONZÁLEZ, María Valentina, *El Palacio de la Diputación Provincial*, Palencia, Diputación Provincial de Palencia, 1993; CALLEJA GONZÁLEZ, María Valentina, “El Palacio Provincial. Historia de su construcción”, *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, 59 (1988), pp. 27-126.



Fig. 5. Portada de El Diario Palentino. 24 de octubre de 1914

ensalzar la grandeza de la provincia en el edificio que estaba destinado a ser el centro de gobierno de la demarcación política. Este debía plasmarse en grandes conjuntos murales que recogiesen acontecimientos donde se exalta-se la historia provincial, o a través de lienzos que representasen a personajes individuales de gran relevancia y ejemplaridad, dignos de ser imitados y capaces de sintetizar la grandeza del territorio, así como de encarnar valores universales para la colectividad. En el planteamiento iconográfico pervivía una retórica nacionalista, que se había empleado con éxito en algunos encargos oficiales de la década de los ochenta del siglo XIX, como el destinado a la Sala de Conferencias del Palacio del Senado o las pinturas para el Salón de Plenos de la Diputación de Zamora, aunque, en la segunda década del siglo XX, cuando se proyectó la obra palentina, apenas se utilizaba este planteamiento en las obras oficiales y hacía tiempo que había desaparecido de las Exposiciones Nacionales.

La inauguración del palacio provincial se produjo el 24 de octubre de 1914, coincidiendo con las celebraciones del periodo semestral, sin pompa ni actos oficiales. La prensa local recogió el evento en sus portadas (Fig. 5) y buena parte de su atención se centró en la decoración del edificio, destacando la rica ornamentación de la fachada y su iconografía:

“con estatuas que representan el Trabajo, la Agricultura, la Ciencia, la Industria, las Bellas Artes y el Comercio. En los tímpanos bordeados por arquivoltas que decoran los tres balcones hay medallones con las figuras de Doña María de Padilla, Berruguete y Alfonso el Sabio [...] La figura de Palencia pres-

tando amparo a dos grijetanos, en los que el artista quiso representar a los hijos de la provincia, remata el cuerpo central del edificio”⁴².

Todas las esculturas fueron realizadas por Pelayo Rivas, quien había trabajado para Jerónimo Arroyo en otros edificios como el Colegio de Villanodrando. Ya en el interior se prestó atención a las pinturas de Eugenio Oliva, quien se había encargado de realizar el “gran lienzo del vestíbulo ‘Palencia en la Edad Antigua’ [*Salida de los vacceos contra los romanos*] y los que decoran el techo de la escalera: Los Comuneros ante doña Juana la Loca, La entrada de Carlos V en Palencia, La jura de los fueros por Alfonso VIII, Un Concilio celebrado en Palencia y una preciosa Alegoría [...]”⁴³. Oliva también había trabajado previamente al servicio de Jerónimo Arroyo, en su caso decorando la capilla de la Casa de Expósitos y Hospicio Provincial⁴⁴. De los grandes lienzos realizados por el pintor para la Diputación de Palencia tan solo se conserva *in situ* la *Salida de los vacceos contra los romanos*, pues los otros se perdieron en el incendio que el 24 de diciembre de 1966 destruyó una buena parte del edificio de gobierno⁴⁵.

Para el salón de sesiones, la principal estancia del palacio, se reservaron aquellos temas y personajes que representaban con mayor acierto la capacidad creativa, la ciencia y el conocimiento, presentes en diferentes momentos de la historia palentina, los cuales, a su vez, eran fuentes primordiales de inspiración para quienes debían regir los designios provinciales. El techo del salón se cubrió casi en su totalidad con una vidriera realizada por la casa Maumejean (1912), en la cual se representa la *Fundación de la Universidad de Palencia*⁴⁶. El ornato habría de completarse con cinco pinturas encargadas a Mañanós: cuatro relativas a palentinos ilustres, “los más geniales hijos que ha tenido Palencia: Jorge Manrique, Berruguete, el Marqués de Santillana y Modesto Lafuente”⁴⁷, que deberían haberse dispuesto en los espacios libres entre las pilastras que flanquean las ventanas del salón, y, junto a ellas, el doble retrato de los Monarcas, Alfonso XIII y Victoria Eugenia (1913), un lienzo de gran tamaño destinado a presidir la estancia (Fig. 6). Esta pintura fue la única de todo el encargo que Mañanós pudo terminar, siendo colocada en el lugar seleccionado, tal y como se puede apreciar en las imágenes publicadas

42 “El Palacio de la Diputación”, *El Diario Palentino*, XXXII/ 9482 (24 de octubre de 1914), p. 1.

43 “El Palacio de la Diputación...”, p. 1. Sobre las pinturas de Oliva véase: CABALLERO BASTARDO, Arturo, *Eugenio Oliva 1852-1925. Catálogo de exposición*, Palencia, Caja de Ahorros y Monte de Piedad, 1985, pp. 29-30.

44 CABALLERO BASTARDO, Arturo, *Eugenio Oliva...*, p. 25.

45 CALLEJA GONZÁLEZ, María Valentina, “El Palacio Provincial...”, pp. 82-83.

46 CALLEJA GONZÁLEZ, María Valentina, “El Palacio Provincial...”, p. 91.

47 ARRIBAS FERNÁNDEZ, Luis, *Asterio Mañanós...*, p. 25.



Fig. 6, izq. *Los reyes Alfonso XIII y Victoria Eugenia*. Asterio Mañanós Martínez. Archivo Moreno, IPCE, Signatura: 01365_C. Ministerio de Cultura y Deporte
 Fig. 7, cent. *Retrato de Alfonso XIII*. Kaulak. 1909. Revista *Nuevo Mundo*, 2 de diciembre de 1909. Fig. 7, der. *Reina Victoria Eugenia*. Kaulak. 1911. Revista *Mundo Gráfico*, diciembre de 1911

en la prensa con motivo de la inauguración del edificio⁴⁸. En el lienzo, los reyes estaban representados en el Salón del Trono del Palacio Real; él de pie, vestido con el traje de húsares, y ella sentada, ataviada con un elegante vestido. Para su realización el pintor se sirvió de las fotografías oficiales de los monarcas tomadas por Kaulak, publicadas en prensa⁴⁹ (Fig. 7), lo cual supone una buena muestra del empleo de los recursos fotográficos en las representaciones pictóricas del maestro palentino. El uso de la fotografía tuvo que ser habitual en su proceso creativo, lo cual se evidencia en algunos lienzos de gran formato ejecutados por el artista, como son todos aquellos de carácter institucional, conservados en el Senado⁵⁰ y el Banco de España⁵¹, así como en otros retratos, incluido el del monarca⁵².

48 "El Palacio de la Diputación...", p. 1.

49 El retrato del rey se publicó en la revista *Nuevo Mundo*, XVI/ 830 (2 de diciembre de 1909), p. 11. La de la reina se apareció en *Mundo Gráfico*, 1/ 66 (diciembre de 1911), p. 21.

50 MIGUEL EGEA, Pilar de (coord.), *El arte en el Senado*, Senado, 1999, pp. 322-335.

51 En el Banco de España se conserva la pintura titulada: *Visita al Banco de España de los reyes Alfonso XIII y Victoria Eugenia el 28 de mayo de 1915*. Es sabido que el pintor se desplazó a palacio para mostrar a los monarcas el boceto de la pintura; *El Pueblo cántabro. Diario de la mañana*, II/ 465 (18 de septiembre de 1915), p. 1.

52 En el año 1903 se mencionaba la existencia de un retrato de "D. Alfonso XIII, debido al pincel del notable y reputado pintor d. Asterio Mañanos y adquirido por el Sr. Marqués de Távara, en cuya obra, ejecutada en una semana, sin más auxilio que una fotografía a la vista, no sabemos qué admirar más, si su escrupulosa y cabal ejecución o su perfecto parecido";

3. LOS RETRATOS DE LOS PALENTINOS ILUSTRES, “TAN MERITORIOS POR EL ARTE COMO POR EL PATRIOTISMO”⁵³

La serie ideada para la diputación palentina entroncaba con una larga tradición en el encargo de galerías de retratos por parte de las instituciones públicas, especialmente ayuntamientos, en las que se efigiaba a monarcas y gobernantes, con un marcado carácter legitimador, donde también tenían cabida algunos personajes que por su biografía o calidad social constituían modelos dignos de ser imitados. A esta tradición se sumaba, también, el interés por los relatos históricos y biográficos que, a modo de sucesión de vidas, habían proliferado desde los albores de la Edad Moderna.

Toda esta tradición enlazaba con el interés decimonónico por recuperar la memoria de los personajes que fueron protagonistas de la Historia, el cual se formalizaba en 1876 con la creación de la Junta de Iconografía Nacional, germen del Museo Iconográfico Nacional⁵⁴. Esta Institución, a la que perteneció nuestro pintor⁵⁵, fue auspiciada, entre otros, por Don Francisco Queipo de Llanos, Conde de Toreno, quien defendió, en la exposición de motivos para su formación, la reunión de los retratos de españoles ilustres, de uno y otro sexo, glorias de la patria y fuerzas morales de los pueblos, porque servían “como estímulo poderoso para que su porvenir corresponda a lo que exige lo ilustre de su pasado”⁵⁶. De la misma manera, esta necesidad de recuperar a las glorias nacionales y locales concitó un consenso social generalizado cuando se trató de erigir monumentos públicos. En efecto, a finales del siglo XIX y principios del XX las principales ciudades españolas promovieron la realización de esculturas conmemorativas, para lo cual se seleccionaron figuras desprovistas de connotaciones políticas que generasen

“Por Galicia. Cuatro copias...”, p. 1

53 NAVARRO, Rafael, “Exposición Nacional de Bellas Artes”, *El Día de Palencia*, XXXVII/ 11506 (5 de junio de 1926), p. 1.

54 *Gaceta de Madrid*, CCXV/ 228, tomo III (15 de agosto de 1876), p. 445. Sobre este tema véase RODRÍGUEZ MOYA, Inmaculada, “La Junta de Iconografía Nacional (1876-1861) y el retrato del poder”, en MÍNGUEZ CORNELLES, Víctor (coord.), *Las artes y la arquitectura del poder*, Universitat Jaume I, Servei de Comunicació i Publicacions, 2013, pp. 271-296.

55 CABALLERO BASTARDO, Arturo, *Exposición antológica...*, p. 27. En 1915 (Real Orden de 22 noviembre de 1915) se nombraba “vocal de la Junta de Iconografía nacional al laureado pintor D. Asterio Mañanós”; *Gaceta de Instrucción Pública y Bellas Artes*, XXVII/ 1330 (1 de diciembre de 1915), p. 739.

56 A ello añadía que existían galerías de retratos en “Las Salas Capitulares de nuestras catedrales; los paraninfos de nuestras Universidades y las Juntas de nuestros establecimientos de Beneficencia atesoran documentos históricos, que es útil reunir y acrecer para general enseñanza y gloria de la patria”: *Gaceta de Madrid*, CCXV/ 228..., p. 445.

“una identificación unánime, sin enemigos ni imposiciones: solamente el orgullo de compatriotas”⁵⁷.

A pesar de que el proyecto de los retratos partió de un encargo oficial, este pronto se frustró por la ausencia de fondos, lo cual debió provocar una gran decepción a Mañanós, máxime si tenemos en cuenta que Eugenio Oliva pudo completar el conjunto pictórico que le encomendaron. Sin embargo, en torno a 1922 el pintor iniciaba la ejecución de las pinturas por iniciativa propia, probablemente con la esperanza de que fueran compradas por la Diputación y pudieran terminar en el salón de sesiones, el espacio para el que fueron ideadas. La realización del trabajo en solitario fue posible, en gran medida, por la temática, ya que los escritores y artistas elegidos constituían, a la vez que un orgullo provincial, un referente nacional. Esto permitió a Mañanós afrontar la realización de los lienzos sin el peso de la mirada localista, pues eran inteligibles para todos aquellos visitantes que se acercasen a las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes y, lo que era más importante, atractivas para un amplio número de potenciales compradores, quienes, por otro lado, le podían encargar una copia a menor escala de las pinturas.

Todas ellas presentan caracteres comunes. En primer lugar, poseen un formato similar, apaisado y de grandes dimensiones, cuyo contenido se centra en la figura del personaje representado, que aparece sentado y en el transcurso del trabajo por el que fue reconocido. De la misma manera, tal y como ha expuesto Caballero Bastardo⁵⁸, exhiben ciertas semejanzas, tanto en su contenido como en su composición, con otras obras de temática histórica, especialmente con alguna de las últimas manifestaciones del género como *El príncipe don Carlos de Viana*, obra de José Moreno Carbonero, que formó parte de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1881, en la que Mañanós también participó⁵⁹. Al igual que sucede en el lienzo de Moreno Carbonero, el contenido narrativo de las pinturas de Mañanós se reduce a sus protagonistas, sobre los que recae la intensidad argumental, quienes se muestran pensativos o inmersos en el desarrollo de sus respectivas actividades. En este sentido, la personalidad de cada uno de ellos se ve potenciada por el marco espacial de la estancia y por los objetos allí representados, que cobran un protagonismo tan importante como el de las propias figuras, lo que ha

57 REYERO HERMOSILLA, Carlos, “El reconocimiento de la nación en la historia. El uso espacio-temporal de pinturas y monumentos en España”, *Arbor: Ciencia, pensamiento y cultura*, 740 (2009), p. 1207.

58 CABALLERO BASTARDO, Arturo, *Exposición antológica...*, p. 13.

59 En 1881 Mañanós participaba por primera vez en una Exposición Nacional de Bellas Artes, lo hacía con una obra de pequeño formato, *El alquimista* (34x41 cm): *Catálogo de la Exposición General de Bellas Artes de 1881*, Madrid, Imp. de M. Tello, 1881, p. 78.) Con residencia en la calle Carretas (cuarto) de Madrid.



Fig. 8. Jorge Manrique. Asterio Mañanós Martínez. 1922. Archivo Moreno, IPCE, Signatura: 01366_C. Ministerio de Cultura y Deporte

llevado a que sean calificados como “retratos retrospectivos”⁶⁰, también se han denominado como pinturas histórico-fantásticas⁶¹. Por otro lado, es reseñable la precisión en el dibujo y la capacidad para captar el detalle de los objetos que aparecen representados, con una precisión casi fotográfica, una cualidad que el pintor había aprendido de sus maestros, la cual pudo poner en práctica en otras composiciones, especialmente en los numerosos retratos que efectuó a lo largo de su trayectoria.

3. 1. Jorge Manrique: noble, guerrero y poeta

La pintura que efigiaba a Jorge Manrique fue la primera de la serie en llevarse a cabo (Fig. 8). En ella se mostraba al noble, al guerrero y al poeta, quien se vinculaba a la provincia palentina por ser hijo de don Rodrigo Manrique, conde de Paredes de Nava, y porque se consideraba que había nacido en la citada villa palentina. La pintura muestra al personaje en una amplia estancia de ambientación medieval, sentado frente a una mesa, concentrado en la escritura de las célebres *Coplas* a la muerte de su padre. Tras él destaca la existencia de una espada, apoyada en un gran sillón, que se puede interpretar como una prefiguración de su muerte en la batalla, la cual se produjo muy próxima en el tiempo a la escritura de su gran obra literaria. También se ha planteado que pudiera ser la misma estancia de trabajo de su padre, “cuyo sillón, manto y espada conserva con sagrado respeto tal cual los dejó

60 CABALLERO BASTARDO, Arturo, *Exposición antológica...*, p. 29.

61 CASTROVIDO, Roberto, “Las Exposiciones de Bellas artes”, *El Pueblo. Diario republicano de Valencia*, XXXI/ 11411 (18 de junio de 1924), p. 1.



Fig. 9. *La Duquesa y Sancho Panza*. Asterio Mañanós Martínez. Archivo Moreno, IPCE, Signatura: 28744_B. Ministerio de Cultura y Deporte

Fig. 10. *Giorgione retratando a Gonzalo de Córdoba*. José Casado del Alisal. 1878. Fotografía de J. Laurent y Cía. Archivo Ruiz Vernacci, IPCE, Signatura: VN-05858. Ministerio de Cultura y Deporte



don Rodrigo”⁶². En cualquier caso, la pintura tiene un aire melancólico que evoca la pérdida del padre y hace presagiar el trágico final del protagonista.

En la prensa local se prestó atención a la carga simbólica presente en la obra, directamente relacionada con la poesía del autor de las *Coplas*, que se podía apreciar tanto en los juegos de luces como en las figuras que se atisbaban en distintos lugares:

“La luz de la aurora comienza a entrar en la estancia mediante un magnífico efecto de perspectiva muy bien estudiado. Entre el humo del pábilo de una de las velas ya consumidas se vislumbran dos figuras de jóvenes en actitud

62 DÍEZ, Moisés (ed.), *El cuadro “Jorge Manrique” de Asterio Mañanos. Coplas de Jorge Manrique*, Palencia, Oficinas de Moisés Díez, 1928, p. 9. Esta idea pudo habérsela transmitido Mañanos a Moisés Díez quien, además de comprar la pintura, fue el redactor del texto.

de bailar; ilusiones que se van, 'como se pasa la vida'. En la chimenea arde un fuego lento; entre él se esfuma un esqueleto con la guadaña, 'cómo se viene la muerte'⁶³.

Para componer la pintura, Mañanós recuperó algunos esquemas presentes en obras realizadas con anterioridad, así como ciertos elementos escenográficos de las mismas. En este sentido, de la pintura titulada *La Duquesa y Sancho Panza* (Fig. 9), Mañanós tomó la estructura arquitectónica de la chimenea, la disposición en diagonal del mobiliario o el uso de la mesa sobre la alfombra en el centro de la composición. De la misma manera, en muchos de sus lienzos se evidencia la influencia de su maestro, Casado del Alisal, que fue una constante a lo largo de su carrera. En efecto, en esta pintura recupera algunos elementos de la obra titulada *Giorgione retratando a Gonzalo de Córdoba* (1878) (Fig. 10), realizada por Casado en Roma y copiada por Mañanós en 1888, cuando la obra fue expuesta en Palencia⁶⁴. De ella toma tanto aspectos ambientales como compositivos, y también detalles de los protagonistas principales o secundarios, todos ellos reinterpretados para la ocasión; sirva como ejemplo la concentración del escribano, sentado frente a la mesa –en segundo plano–, o el cruce de piernas del protagonista, que, en ambos casos, remiten a la postura que presenta Jorge Manrique. También se inspiró en el castillo que se atisba en el exterior, tamizado por el cristal de los ventanales. Estos homenajes o citas puntuales de Mañanós a su maestro se aprecian de manera clara en algunos “protagonistas secundarios” presentes en otros trabajos, este es el caso del perro representado en el mencionado lienzo *La Duquesa y Sancho Panza*, idéntico al que está en *Giorgione retratando a Gonzalo de Córdoba*.

La pintura, presentada a la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1922, ocupó el lugar más destacado de la sala I⁶⁵, tan solo por su tamaño y “no por razones de más peso”⁶⁶, como quiso evidenciar una parte de la crítica. No obstante, el lienzo causó cierta expectación, a la vez que extrañeza, entre quienes visitaron la muestra, pues se trataba de un tema extemporáneo, fuera del repertorio de los artistas más avanzados, que se podía relacionar con la pintura decimonónica y no tanto con aquellas obras vinculadas al pro-

63 “El pintor Mañanós y la Asociación Palentina de Caridad”, *El Diario Palentino. Defensor de los intereses de la capital y la provincia*, XXXXI/ 11954 (29 de enero de 1923, p. 1.

64 CABALLERO BASTARDO, Arturo, *Exposición antológica...*, p. 18. La pintura se mostró al gran público en 1890, en la Exposición Nacional de Bellas Artes; *Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1890*, Madrid, Imprenta de Fortanet, 1890, p. 44 (cat. 186).

65 *Catálogo oficial de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1924*, Madrid, Mateu Artes Gráficas, p. 36. En el texto se indica que Mañanós era natural de Palencia, con residencia en Eloy Gonzalo, 32, estudio. 308. La pintura de *Jorge Manrique*, presentaba unas medidas de 2,25 x 3,25.

66 CAPARRÓS MASEGOSA, María Dolores, *Fomento artístico...*, p. 312.

greso artístico. Un sector de la crítica fue indulgente con la pintura, ya que, como remarcaron, su autor se inspiraba “[...] en un alto y patriótico ideal, [...] muy digno de loa por su finalidad y en el que no ha omitido detalle que sirva para rememorar una época pasada”⁶⁷, lo cual, en cierto modo, también se veía como una rebeldía. Destaca el texto que le dedicó Pompey en la *Revista de Bellas artes*, donde decía que:

“El Sr. Mañanos ha tenido el buen gusto de elegir un bello asunto para su cuadro, y lo ha tratado con cariño y ese noble Romanticismo de los pintores del 70 en España. El señor Mañanos pertenece espiritualmente a aquella época en que los artistas se encariñaban con los asuntos más por su literatura y por el sentimiento de romanticismo que por la evolución de los problemas de la técnica; eran románticos, y esto ya es bastante. Por ello resulta el cuadro del Sr. Mañanos en esta Exposición, en la que ya abundan las orientaciones de avance, de progreso artístico, como una simpática rebeldía, a la que pudiéramos llamar ‘El último romántico’”⁶⁸.

Obtuvo uno de los premios destacados, la encomienda ordinaria de pintura, compartido con Eugenio Vivó, al haber obtenido siete votos cada uno⁶⁹. El acto de entrega de los galardones se realizó en el gran salón de entrada del Palacio de Velázquez, el cual estaba presidido por el cuadro de Jorge Manrique, pintado por Mañanos⁷⁰.

La prensa palentina también recogió la noticia del triunfo obtenido por “el laureado artista Asterio Mañanos en la última Exposición de cuadros. Uno de ellos [...] se titula ‘Jorge Manrique y sus coplas’, han proyectado adquirirle en el extranjero. Nuestro paisano, para evitar que saliera de España, ha preferido cederlo en renta al industrial palentino don Moisés Díez”⁷¹. Tras el fallecimiento del comprador (1929)⁷², la Diputación palentina reclamaba

67 “La Exposición Nacional de Bellas Artes”, *La libertad*, IV/ 780 (2 de junio de 1922), p. 3. Se reprodujo una imagen de la pintura en; *La esfera*, IX/ 451 (26 de agosto de 1922), p. 20.

68 POMPEY, Francisco, “Comentarios a...”, p. 15, la imagen de la pintura se publicó en la página 14.

69 El cuadro de Mañanos también fue votado para recibir la encomienda de número de Alfonso XII, aunque esta recayó en Juan Combá, Carlos Verger y Emilio García, CAPARRÓS MASEGOSA, María Dolores, *Fomento artístico...*, p. 301.

70 CAPARRÓS MASEGOSA, María Dolores, *Fomento artístico...*, p. 301.

71 “Información del Ayuntamiento”, *El Día de Palencia*, Año XXXIII/ 10488 (22 de diciembre de 1922), p. 2.

72 Moisés Díez se interesó por la historia de Palencia y de sus hijos ilustres. El mismo publicó un pequeño libro en el que se daba a conocer la pintura realizada por Mañanos (aquella que el mismo había adquirido) además de hacer una síntesis biográfica de Jorge Manrique, todo ello acompañado de las *Coplas* (DÍEZ, Moisés (ed.), *El cuadro “Jorge Manrique”...*). En el obituario publicado con motivo de su fallecimiento, que recogía el fragmento del prólogo de uno de sus libros, escrito por Rafael Navarro, se decía, entre otras cuestiones, que “era ya un curioso coleccionista, se aficionó, por su arte, a las bellezas pretéritas de la Historia, que encierra en

en 1932 la pintura a los herederos de Díez, puesto que, tal y como se recogió en la prensa, Mañanós había puesto como “condición de la enajenación, la de que al fallecer dicho señor se donase a la Asamblea para el recuerdo imperecedero, así se la participa a los efectos oportunos, ya que la cláusula de la venta, o cesión, no se ha cumplido acaso por ignorarla los familiares del señor Díez”⁷³. A ello se añadía que “El cuadro es tal vez el mejor que salió del pincel del eximio artista, que de esa manera recuerda a su tierra, al querer que la Diputación sea la depositaria definitiva de su obra principal”⁷⁴. La pintura fue finalmente entregada para su custodia y exposición en el palacio palentino, aunque, desgraciadamente, esta se perdió en el incendio del edificio de la Diputación acontecido en 1966⁷⁵.

3. 2. Alonso Berruguete (h. 1486-1561): paradigma del genio hispano de la escultura

En los albores del siglo XIX Ceán Bermúdez se refería a Alonso Berruguete en su *Diccionario de los profesores de las Bellas Artes* como “El primer profesor español que difundió en el reyno las luces de la corrección del dibuxo, de las buenas proporciones del cuerpo humano, de la grandiosidad de las formas, de la expresión y de otras sublimes partes de la escultura y de la pintura. Nació en Paredes de nava hacia los años de 1480”⁷⁶. El texto ejemplifica los elogiosos comentarios que sobre el artista se fueron vertiendo a lo largo de la decimonovena centuria, a ellos se sumaron de manera paulatina, en los inicios del siglo XX, los primeros estudios histórico-artísticos de sus obras, en los que se incluía numerosa documentación inédita⁷⁷. Para entonces, es

sí plenamente la evolución del Arte [...]”; *El Día de Palencia*, XXXIX/ 12499 (27 de septiembre de 1929), p. 4.

73 “En la Diputación. La cesión de un cuadro de Mañanós”, *El Diario Palentino*, L/ 14.685 (17 de octubre de 1932), p. 2.

74 “En la Diputación...”, p. 2.

75 El 26 de diciembre de 1966 el *Diario palentino* publicó que “Las llamas destruyeron la planta superior del edificio y devoraron muchas obras del patrimonio Artístico Palentino”; CALLEJA GONZÁLEZ, María Valentina, “El Palacio Provincial...”, pp. 82-83.

76 CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín, *Diccionario histórico de los mas ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, Imprenta de la Viuda de Ibarra, 1800, p. 130.

77 MARTÍ y MONSÓ, José, *Estudios histórico-artísticos, relativos principalmente a Valladolid, basados en la investigación de diversos archivos*, Valladolid, Leonardo Miñón, 1898-1901, pp. 103 y ss. En los Juegos Florales celebrados en Palencia en 1901 se planteó el tema: “Alonso Berruguete, sus obras y revolución que causaron en el arte escultórico español”, Juan Agapito y Revilla resultó ganador del premio, quien publicó su texto parcialmente unos años después; AGAPITO Y REVILLA, Juan, “Alonso Berruguete. Sus obras, su influencia en el arte escultórico español”, *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, 94 (1910), pp. 513-521. A ellos siguieron los trabajos de; ORUETA, Ricardo de, *Berruguete y su obra*, Madrid, Calleja, 1917; AGAPITO



Fig. 11, A. *Alonso Berruguete*. José Alcoverro i Amorós. 1892. Museo Arqueológico Nacional

Fig. 11, B. *Alonso Berruguete*. Pelayo Rivas. H. 1912. Fachada de la Diputación de Palencia

Fig. 11, C. *Alonso Berruguete*. Ramón Barba. 1830. ©Museo Nacional del Prado

posible asegurar que Alonso Berruguete se había convertido en el paradigma de genio hispano de la escultura, lo cual tuvo su reflejo en las primeras representaciones artísticas que en aquella centuria se realizaron del paredño y que contribuyeron a configurar y establecer su iconografía, ya que no se conocía ninguna *vera effigies* del artista.

El primer espacio público donde se representó a Berruguete fue en la fachada del Museo Nacional del Prado, entonces Real Museo de Pinturas, mediante un medallón de busto realizado por Ramón Barba (1830) (Fig. 11c)⁷⁸. Hubo que esperar hasta finales de la citada centuria para que surgieran las primeras imágenes en las que se mostrase al paredño en momentos destacados de su trayectoria vital, ya fuera recibiendo a sus clientes en el taller, como lo hizo Miguel Jadrque en el cuadro titulado *Visita del cardenal Tavera al célebre Alonso Berruguete*, presentado a la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1884 (Museo Nacional del Prado, P005734); o en algún momento de su labor artística, tal y como lo trazó Eulogio Varela en *Berruguete en su estudio*⁷⁹

Y REVILLA, Juan, *La obra de los maestros de la escultura vallisoletana. Papeletas razonadas para un catálogo I. Berruguete–Juni–Jordán*, Valladolid, Imprenta de E. Zapatero, 1918.

78 Allí aparecía junto los artistas españoles que entonces se consideraban más importantes. La serie está compuesta por dieciséis retratos, véase; AZCUE BREA, Leticia, "El ornato exterior del Museo del Prado. Un programa escultórico inacabado", *Boletín del Museo del Prado*, 30/ 48 (2012), pp. 106-107.

79 *Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1890*, Madrid, Imprenta de Fortanet,



Fig. 12. *Alonso Berruguete*. Asterio Mañanós. 1924. Colegio Fonseca, Universidad de Salamanca

(1887, Colección Museo Municipal del Puerto de Santa María, Cádiz). También se le representó en forma de figura escultórica aislada; así lo hizo José Alcoverro i Amorós en 1892 para el recién inaugurado Palacio de Bibliotecas y Museos de Madrid (Fig. 11A), donde Berruguete se muestra de pie, con las herramientas propias del oficio de escultor, en una edad avanzada, con poblada barba y expresión severa⁸⁰. La obra hace pareja con la de Velázquez, constituyéndose ambos, pintor y escultor, como *exemplas* hispanos de las disciplinas artísticas en las que destacaron.

Así las cosas, a principios del siglo XX, Alonso Berruguete era, sin duda, el artista palentino de todos los tiempos que gozaba de un mayor reconocimiento y prestigio, lo cual había justificado su presencia tanto en el exterior del palacio de la Diputación provincial, concretamente en la fachada (Fig. 11B), como en su interior, en la galería pictórica proyectada para su sala principal. En relación con aquel encargo, Mañanós realizó su lienzo sobre Berruguete entre 1923 y 1924 (Fig. 12), teniendo muy presentes los modelos iconográficos que habían precedido a este encargo. De esta manera, representa al artista en su estudio, sentado, durante una pausa en el transcurso de la que sería su última obra, el *Sepulcro del Cardenal Tavera*. El escultor se muestra pensativo, cansado, abatido por la edad y el esfuerzo, en contraste con la determinación para realizar el trabajo que aún mantiene, un aspecto que se evidencia en la seguridad y la fuerza con la que agarra la maza –con la mano derecha– y el cincel –con la izquierda–. En este sentido, tanto la fisonomía como la indumentaria recuerdan a la escultura realizada por José Alcoverro, en la que también se inspiraría el busto realizado por Pelayo Rivas.

1890, p. 201 (cat. 1004).

⁸⁰ La maqueta de la escultura fue publicada en *La Ilustración Española y Americana*, XXXVI/ 9 (8 de marzo de 1892), p. 1.

Una observación detenida de la pintura permite suponer que Mañanós acometió una importante labor de documentación sobre la figura del escultor, que se evidencia en el conocimiento de sus trabajos y en que algunos de ellos se incorporaron a la representación de maneras diversas. En este sentido, debió recurrir al enciclopédico *Estudio histórico artístico* de Martí y Monsó⁸¹, publicado dos décadas antes, quien aportaba numerosos datos sobre el artista, tanto inéditos, extraídos de archivos vallisoletanos, como otros ya conocidos. El estudio contribuyó a la difusión de noticias previamente publicadas, como las aportadas por Salazar de Mendoza sobre el sepulcro marmóreo del cardenal Tavera, del que decía: "Fue la postrera cosa que acabó [Alonso Berruguete] y luego murió en el aposento que cae debajo del Reloj, el dicho año de [mil quinientos] sesenta y uno"⁸².

Mañanós recrea el mencionado pasaje en su pintura. Así, se centra en la actividad artística que el maestro paredeño llevó a cabo al final de su vida, lo cual acontece en un espacio que lo define, con una postura y actitud que revelan el momento crepuscular en el que se encuentra. El taller donde trabaja Berruguete es una sala amplia, con vaciados en escayola y herramientas propias del oficio de escultor tachonando las paredes, rodeado de las obras en curso y de otras ya finalizadas, lo que permite realizar una clara identificación del personaje. Entre otras esculturas reconocibles, al fondo, a la izquierda del retratado, se puede apreciar un modelo del *san Jerónimo* del *Retablo de San Benito*, conocido por Mañanós en alguna visita al Museo Provincial de Bellas Artes de Valladolid o a través de los dibujos realizados por Martí y Monsó publicados en sus *Estudios Histórico-artísticos*⁸³ (Fig. 13). En cuanto a la obra en la que se halla inmerso, el *Sepulcro del cardenal Tavera*, es posible apreciar, de forma diacrónica, las diferentes fases de su realización. Así, en primer plano, sobre el torno, los dibujos del sepulcro completo, con la cama incluida; al fondo, el modelo del obispo yacente previo a la ejecución; y, finalmente, junto a él, el bulto en mármol del cardenal ya finalizado. El dibujo del sepulcro, así como los otros bocetos preparatorios, evidencian y resaltan tanto el carácter intelectual del oficio artístico, del cual Berruguete fue un magnífico exponente en la España del siglo XVI, como el enorme trabajo realizado con anterioridad a la ejecución material de las obras, lo que no dejaba de ser un elogio al trabajo artístico. En la carpeta se puede observar con claridad el *Estudio de un evangelista* (Fig. 14), atribuido a Berruguete, que forma parte de las colecciones de la Real Academia de Bellas Artes de San

81 MARTÍ y MONSÓ, José, *Estudios histórico-artísticos...*

82 SALAZAR DE MENDOZA, Pedro, *Chronico de el cardenal Don Iuan Tauera*, Toledo, Imprenta de Pedro Rodríguez, 1603, p. 380, MARTÍ y MONSÓ, José, *Estudios histórico-artísticos...*, p. 154.

83 MARTÍ y MONSÓ, José, *Estudios histórico-artísticos...*, p. 147.

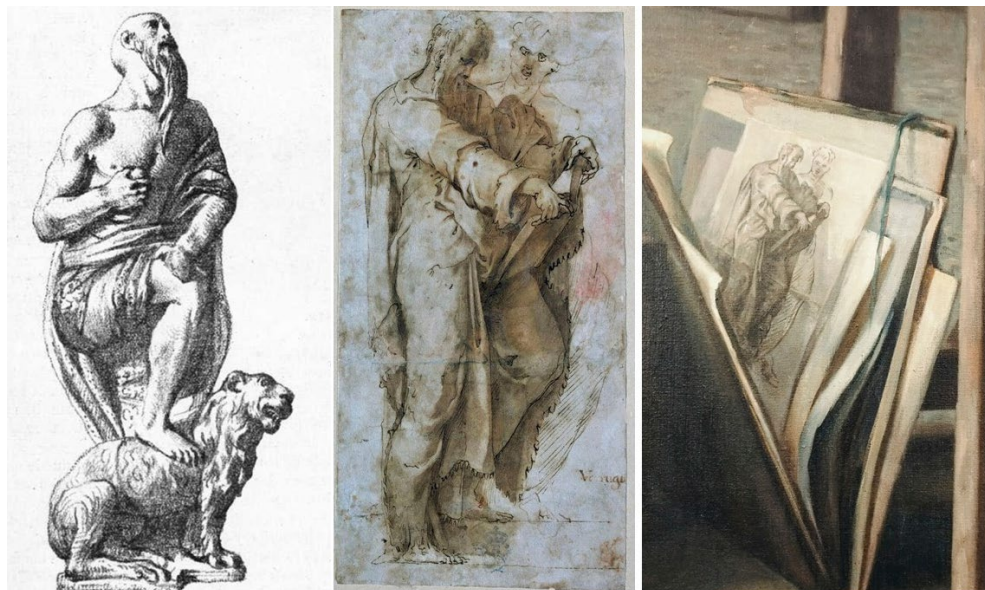


Fig. 13, izq. *San Gerónimo*. Alonso Berruguete. Dibujo de José Martí y Monsó publicado en *Estudios histórico-artísticos...*, p. 147

Fig. 14, cent. *Estudio de un evangelista*. Alonso Berruguete (atr.). Real Academia de Bellas Artes de San Fernando Berruguete (Tomada de DICKERSON III, C. D. y McDONALD, Mark (dirs.), *Alonso Berruguete: first sculptor of Renaissance Spain*, National Gallery of Art, Meadows Museum, SMU, CEEH y Yale University Press, 2019, p. 191)

Fig. 14, der. *Alonso Berruguete, detalle*. Asterio Mañanós. 1924. Colegio Fonseca, Universidad de Salamanca

Fernando (D-2111), en cuyo original se puede leer “Verrugu[...]”, que alude a la autoría por parte del maestro paredño. Mañanós tuvo que conocer y copiar el diseño en la Academia, durante su etapa formativa, antes de que Tormo lo diera a conocer en 1929⁸⁴.

Así mismo, el pintor se inspiró en composiciones decimonónicas⁸⁵, especialmente en aquellas donde los artistas eran representados en un momento de descanso, meditando sobre la continuidad de la obra. En este sentido, presenta numerosas similitudes con el lienzo titulado *Miguel Ángel en su taller*, realizado por Déclacroy hacia 1850 (Fig. 15), conservado en el Musée Fabre

84 TORMO, Elías, *Cartillas excursionistas VII. La visita a las colecciones artísticas de la Real Academia de San Fernando*, Madrid, 1929, n. 36.

85 NIETO GONZÁLEZ, José Ramón y AZOFRA AGUSTÍN, Eduardo, “40. Berruguete ante el sepulcro del Cardenal Tavera”, en NIETO GONZÁLEZ, José Ramón y AZOFRA AGUSTÍN, Eduardo, *Inventario artístico de bienes muebles de la Universidad de Salamanca*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2002, p. 53.

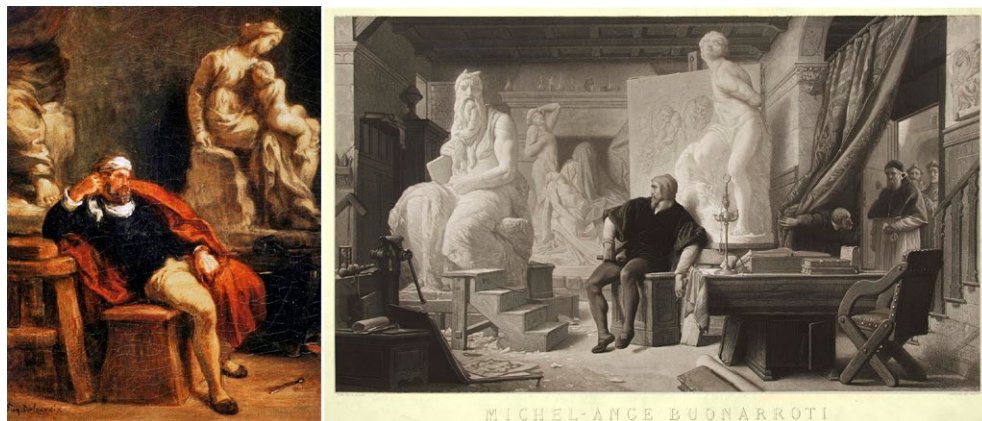


Fig. 15, izq. *Miguel Ángel en su taller*. E. Delacroix. H. 1850. Musée Fabre, Montpellier. Wikimedia Commons

Fig. 16, der. *Michel-Ange Buonarroti*. Édouard Castan sobre el original de Alexandre Cabanel. 1859. Impreso por Goupil. © The Trustees of the British Museum

de Montpellier (n.º inv. 868.1.40). Sin embargo, Mañanós se distanció de la obra del artista francés, pues, por un lado, no centró la atención únicamente en el protagonista y, por otro, dio una mayor importancia a la ambientación y al taller. Sigue, en este caso, la pintura de Alexander Cabanel titulada *Miguel Ángel en su estudio visitado por el Papa Julio II*, presentada al Salón de 1857 (Musée Goupil, Bordeaux). Mañanós tuvo que conocer ambas obras a través de estampas, pues sabemos que la pintura de Delacroix fue reproducida por Jules Laurens (h. 1850) y la de Cabanel fue distribuida por la casa Goupil a partir de 1859 (British Museum, n.º 1859,0514.805) (Fig. 16). Cabe señalar que, desde muy pronto, Mañanós trabajó con imágenes impresas o grabadas, baste recordar como en el año 1886, al hacer publicidad de su Academia de dibujo en la prensa local, se explicitaba que los alumnos podían aprender los rudimentos de la disciplina artística mediante la copia de fotografías y grabados de la casa Goupil⁸⁶.

Este trabajo alcanzó escasa notoriedad en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1924⁸⁷, de la misma manera que tampoco logró una gran repercusión en las revistas especializadas. En marzo de aquel año Roberto Castrovído firmaba un breve artículo sobre la Exposición Nacional de Bellas Artes en el diario Pueblo, donde, entre otras pinturas, hablaba de las presentadas por Menéndez Pidal. Cuando aludía a la titulada *El Lazarillo*, recordaba los

86 CABALLERO BASTARDO, Arturo, *Exposición antológica...*, p. 17.

87 *Catálogo oficial de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1924*, Madrid, Mateu Artes Gráficas, p. 36 (n.º 305), las medidas de la pintura son 2,35 x 3,28 m.

trabajos que se habían mostrado en el Patio de la Academia de Bellas Artes durante el reinado de Isabel II, señalando que “a aquel periodo pertenece, como si no hubiera pasado el tiempo, el cuadro ‘Berruguete’ del señor don Antonio Mañanós, que en el Certamen de 1922 expuso, consecuente consigo mismo, ‘Jorge Manrique’, menos malo dentro de lo histórico-fantástico”⁸⁸.

Unos meses más tarde, José López Rubio en la revista *Buen Humor* dedicaba una ácida crítica a la pintura encabezada por el título “Don Asterio y los hombres ilustres”, en la misma se decía que el pintor

“se ha propuesto poner en ridículo a los hombres ilustres, y esto nos apena, por los hombres ilustres. ¿Se acuerdan ustedes que hace dos años pintó un cuadro muy divertido que se titulaba Jorge Manrique, y en el que el célebre poeta escribía, por lo visto, las *Coplas a la muerte del maestre Don Rodrigo*?. Pues bien; este señor, persistiendo en su propósito, ha pintado ahora otro cuadro muy grande, que se titula Berruguete, y en el que el gran escultor medita delante de las *maquettes* del sepulcro del cardenal Tavera. Da dolor pensar que el Sr Mañanós se haya propuesto desacreditar a todos los hombres ilustres y tenga preparados nuevos y amenos cuadros por el estilo. Digamos, en elogio del Sr. Mañanós, que el marco de su obra Berruguete es un acierto, un éxito de marco”⁸⁹.

En la misma revista, poco tiempo después, Barbero dedicaba una de sus viñetas al *Alonso Berruguete* de Mañanós. En ella el artista gráfico centraba su interés en lo esencial de la pintura: el escultor y el bulto de Tavera sobre el lecho (Fig. 17). El dibujo se acompañaba de una breve información, limitada al número de la obra, la sala y la autoría, en aras de facilitar su localización a los visitantes, así como de una rima satírica: “Berruguete, horrible brujo/ dejó al Obispo sin vira,/ y espera a darle otro pujo/ por si el muerto resucita”⁹⁰.

También se habló de ella en *Muchas Gracias*, aunque de manera indirecta, ya que se sirvieron de la figura del paredón para realizar una crítica muy creativa a las esculturas presentes en la exposición:

“aquel Alonso Berruguete en su taller, que Mañanós ha pintado en el suyo, se sale del marco y se va a dar una vuelta de inspección entre las esculturas de este año de gracia. Al cabo de los años Mañanós lo pinta y lo «expone»; y mira, Fabio amigo, al venerable Alonso, que madruga, y viene a discurrir entre las obras de los hodiernos escultores, como por penoso purgatorio. Purgatorio digo, porque ya nos podemos imaginar qué desazón tienen que producirle ciertas obras que yo ni mencionar debiera por respeto a Alonso y a los autores

88 CASTROVIDO, Roberto, “Las Exposiciones de Bellas artes...”, p. 1.

89 LÓPEZ RUBIO, José, “Divagaciones sin trascendencia”, *Buen humor*, 131 (1 de junio de 1924), p. 14.

90 *Buen humor*, 134 (22 de junio de 1924), p. 12. Sobre el humor gráfico en relación con las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes en el último tercio del siglo XIX véase: BAZÁN DE HUERTA, Moisés, “Los catálogos humorísticos de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes en el último tercio del siglo XIX”, *Liño: Revista anual de historia del arte*, 26 (2020), pp. 55-66.



Fig. 17. *Alonso Berruguete*. Barbero. 1924.
Revista *Buen humor*, 134, p. 12

mismos. [...] nuestro muy amado don Alonso Berruguete cesa en su paseo y se torna a su cuadro. Mírale sentado y cuan pensativo: tiene la tristeza de los viejos ante la indecisión de la gente nueva. Mañanós ha sido poco respetuoso con él”⁹¹.

En julio de 1924 *El Diario Palentino* se hacía eco de que Julián de Diego y García Alcolea (1859-1927), entonces obispo de Salamanca (1913-1925) y Patriarca de las Indias⁹², había adquirido el cuadro que representaba a Berruguete en su estudio, para donarlo a la Universidad salmantina⁹³. Esto permitía criticar la inacción de los políticos para hacerse con el lienzo, planteando que Asterio Mañanós era palentino, al igual que Berruguete, no así el Patriarca de las Indias, “sin embargo, moralmente es más palentino que muchos de los que en Palencia o su provincia nacieron”. Al mismo tiempo el diario aprovechaba para poner en valor y exaltar de manera grandilocuente el trabajo de Mañanós, quien había dedicado al maestro paredón

“un recuerdo perenne, y acaso la más alta exaltación de su genio de artista, [...] el tributo máspreciado y más noble de su admiración, [...] perpetuando la figura de su paisano, vista a través de su inspiración, y como si la representación de aquel genio, fuera para Mañanós el camino que le conduciría a la realización de todos sus nobles anhelos de artista [...] persiguiendo su definitiva consagración”.

Finalizaba el texto repitiendo que el “cuadro [...] debió haber sido adquirido por palentinos, por los paisanos de ambos artistas, para que el lienzo

91 BRUNO, José, “Galería de semblanzas. Berruguete”, *Muchas gracias*, 21 (21 de junio de 1924), p. 4.

92 Fue Senador por el Arzobispado de Valladolid entre 1905 y 1915, por lo que pudo conocer de primera mano los trabajos realizados por Asterio Mañanós en la Cámara Alta.

93 “Una obra de Antonio Mañanós”, *El Diario Palentino*, XLIII/ 12347 (11 de julio de 1924), p. 2.



Fig. 18. *Íñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana*. Asterio Mañanós. 1926. Archivo Moreno, IPCE, Signatura: 01368_C, Ministerio de Cultura y Deporte

recordase a las venideras generaciones, a los hombres ilustres de la provincia, y para que, su adquisición, fuera un homenaje de cariño a los dos artistas”⁹⁴.

Varios meses después la Diputación de Palencia intentó hacerse con la pintura. De hecho, se publicó la información de que “la casa del estudiante católico de Salamanca, participa que está dispuesta a ceder a la Diputación el cuadro de ‘Berruguete’ original de Asterio Mañanós, por 3.000 pesetas contando con el beneplácito del Patriarca de las Indias que le donó a dicha casa”⁹⁵. Sin embargo, el obispo salmantino no debió aceptar la propuesta, pues la transacción nunca llegó a realizarse y la pintura sigue en poder de la Universidad salmantina, custodiándose actualmente en dependencias del Colegio Fonseca.

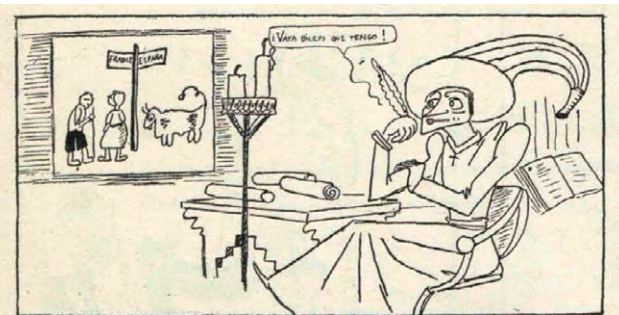
3. 3. *Don Íñigo López de Mendoza (1398-1458), Marqués de Santillana*

En 1926 Asterio Mañanós presentaba a la Exposición Nacional de Bellas Artes el lienzo titulado *Íñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana*⁹⁶ (Fig. 18). En esta pintura el artista volvía sobre el tema del noble de época medieval, reconocido en su faceta de poeta, inmortalizado en un momento de reflexión mientras escribía uno de sus versos. Al igual que hiciera en los retratos anteriores, el pintor se documentó para representar al efigiado, pues recurrió

94 “Una obra de Antonio...”, p. 2.

95 “En la Diputación. Dan comienzo las sesiones del periodo semestral”, *El día de Palencia*, XXXV/ 11036 (3 de noviembre de 1924), p. 2.

96 *Catálogo oficial de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1926*, Madrid, Mateu, Artes e Industrias Gráficas, 1926, p. 48, sala IX, presentaba unas medidas de 1,61 x 2,07 m. En el texto aún se decía de Mañanós que era discípulo de Casado del Alisal.



Sala IX.—Mañanos.

Non vi en la frontera,
ni en Guadalajara,
pintura que fuera
más birria y más rara;

ni vi otro sombrero
tan dórico-jónico
como ese sombrero
kilogramofónico.

Fig. 19, izq. *El Marqués de Santillana* (obra copiada de Jorge Inglés). Gabriel Maureta y Aracil. 1877-1878. ©Museo Nacional del Prado

Fig. 20, der. *El Marqués de Santillana*. 1926. Revista *Buen humor*, 235, p. 12

a la pintura más distinguida que reflejaba la imagen del Marqués: el retrato realizado por Jorge Inglés para el retablo de los Gozos de Santa María, perteneciente al Hospital de San Salvador de Buitrago del Lozoya (Madrid). Es poco probable que Mañanós conociese la obra original, por lo que lo más plausible es pensar que se sirvió de la copia realizada por Gabriel Maureta y Aracil (1832-1912), adquirida por la Junta de Iconografía Nacional para la Galería de Españoles Ilustres del fallido Museo Iconográfico Nacional (Museo Nacional del Prado, n.º P003420) (Fig. 19). Una pintura, esta última, que Mañanós pudo contemplar en múltiples ocasiones en tanto que miembro de la Junta de iconografía.

El interior de la estancia donde se encuentra el Marqués recuerda, en gran medida, a aquella empleada en la pintura de Jorge Manrique —donde la composición viene marcada por una leve diagonal, al fondo una ventana abierta con vidriera emplomada, bajo la que hay un banco festeador—, lo cual repetiría el artista poco después en la pintura de temática histórica titulada *Doña Berenguela*. Las estanterías con libros —situadas al fondo— dan cuenta de la bibliofilia del retratado, al igual que hiciera Moreno Carbonero en *El príncipe don Carlos de Viana*, aunque en este caso con menor presencia. Don Íñigo está sentado, en primer plano, ocupando casi la mitad del lienzo, con las piernas cruzadas, acodado sobre la mesa, la mano derecha apoyada en el mentón y sujetando una pluma, con la mirada perdida, como si estuviera en un momento de inspiración. Viste una hopalanda de terciopelo, rematada con piel en los puños, y, sobre la cabeza, un voluminoso tocado a la moda borgoñona. Destaca, sobre la indumentaria, la cadena de oro que



Fig. 21. Portada de El Día de Palencia. 5 de junio de 1926

cuelga de su cuello, de la que pende una cruz en forma de tau (en alusión a su devoción franciscana) y lo que parece una perla en su extremo inferior, todo ello en consonancia con el retrato de Jorge Inglés.

En este sentido, la composición reúne varias influencias que confieren a la obra un carácter particular, pues, por un lado, se ajusta al principio de realidad tardomedieval, en el que cobran especial relevancia los elementos simbólicos y representativos; por otro lado, perviven los resabios decimonónicos, al recuperar la mirada retrospectiva de la pintura de historia; y, por último, presenta una factura minuciosa, casi fotográfica, propia de nuestro artista. De esta manera, es posible valorar que la fidelidad al modelo medieval, unida a la técnica realista, incidió en la falta de veracidad del retrato, algo muy diferente a lo que había sucedido en trabajos anteriores.

Este distanciamiento de la realidad sirvió para que la pintura fuera caricaturizada en algunas publicaciones humorísticas del momento. Así, la revista *Buen Humor*, en una sección dedicada a la Exposición Nacional de Bellas Artes, le dedicó un dibujo en el que se ridiculizaba la postura artificiosa del efigiado, quien, a través de un bocadillo, decía: “¡Vaya bíceps que tengo!” (Fig. 20). Al pie del mismo se dispuso una rima burlesca: “Non vi en la frontera,/ ni en Guadalajara,/ pintura que fuera/ más birria y más rara;/ ni vi otro sombrero/ tan dórico-jónico/ como ese sombrero/ kilogramofónico”⁹⁷.

97 *Buen Humor*, 235 (30 de mayo de 1926), p. 12.

En la revista *Muchas gracias*, en unas “Notas breves pero discordantes” de la Exposición Nacional de Bellas Artes se decía en referencia al lienzo: “Asterio Mañanós: Iñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana, Conde del Fé-mur Alargado, Recaudador Mayor de Contribuciones Menores, etcétera, etc. etc.”⁹⁸.

En general, la pintura fue acogida con escaso interés, a excepción de las mencionadas referencias en las secciones humorísticas de algunas revistas. Como reacción a esta indiferencia, el 5 de junio de 1926, en el periódico *El Día de Palencia* (Fig. 21)⁹⁹, se publicaba en la portada un extenso artículo titulado “Exposición Nacional de Bellas Artes”. Sin embargo, el objetivo preferente del texto no era la citada muestra, sino que su autor se centraba, casi en exclusiva, en la pintura del Marqués de Santillana, la cual ilustraba el texto, así como en los otros ilustres palentinos retratados por Mañanós. Llevaba la firma de Rafael Navarro, prestigioso miembro de las principales entidades culturales palentinas; integrante de la Comisión de Monumentos, de la Sociedad Económica de Amigos del País o de la Junta Provincial de Turismo, entre otros. También era una voz reconocida en materia artística, ya fuera como organizador de exposiciones o como principal redactor del Catálogo Monumental de Palencia (publicado en cuatro tomos entre 1930 y 1946). En el artículo, Navarro loaba el lienzo, glosaba el éxito alcanzado por Asterio Mañanós en la Exposición de Bellas Artes y demandaba reunir las pinturas sobre los palentinos ilustres realizadas por nuestro artista, como necesario punto de partida para la creación de un Museo de las personalidades provinciales. En este sentido, sobre la obra en cuestión decía:

“su asunto es la personificación de una de las más puras glorias de la tierra, de España y de la cultura nacional: don Iñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana, en el momento que la inspiración poética le sugiere la famosa serranilla de la vaquera de la Finojosa [...] este hombre, dechado de todas las virtudes en que se forjó el arquetipo de la raza castellana, nació en Carrión de los Condes [...] Las recompensas de la Exposición no están aún discernidas, pero ya el público, la crítica y las reseñas de prensa le han concedido los merecidos halagos, a parte la consideración de haber instalado su cuadro en las mejores condiciones y la de hacerse figurar entre los pocos grabados del Catálogo oficial [...]. En una Exposición que no es por la calidad un acontecimiento, aunque sí por la cantidad, el cuadro se destaca en una línea muy avanzada sobre casi todo lo demás”.

La pintura, en palabras de Navarro, representaba una figura arquetípica de la identidad palentina, a la vez que de la española, trascendiendo, por lo tanto, las fronteras provinciales, al igual que sucedía con su autor, Mañanós,

98 SATIRÍN, “Exposición Nacional de Bellas Artes de 1926 (Notas breves opero discordantes), *Muchas gracias*, 122 (29 de mayo de-1926), p. 10.

99 NAVARRO, Rafael, “Exposición Nacional...”, p. 1.

de quien decía que poseía “un palentinismo férvido que no es sino una forma de españolismo”. Vinculaba, a su vez, esta recuperación de personajes históricos con la idea de prosperidad, pues se buscaba en la historia y en el pasado aquellas glorias que debían ponerse en valor, al servicio de la patria, como símbolo de progreso. De esta manera, el pintor mostraba en su trabajo “aquellas gestas palentinas que pusieron a Castilla sobre el mundo”, algo que, en opinión de Navarro, no sucedía con otras iniciativas que llenaban las ciudades, sobre todo la de Madrid, de monumentos “discutibles y discutidos”. Por el contrario, “un palentino –[Victorio] Macho– erige el de dos figuras cumbres de la raza, Galdós y Cajal; y por otro un palentino –Mañanós– pinta, mientras nosotros no hacemos los monumentos de piedra y de bronce, los lienzos episódicos de aquellos palentinos, flor de nuestras tierras, luz del mundo que se llamaron Jorge Manrique, Alonso Berruguete y el Marqués de Santillana”.

En este punto llamaba la atención sobre la necesidad de recuperar las pinturas de Jorge Manrique y Alonso Berruguete, al mismo tiempo que planteaba crear un Museo iconográfico, del que estos lienzos estaban destinados a constituir el primer jalón. En este sentido, avanzaba que una de las obras ya estaba en Palencia gracias a Moisés Díez, pero la iniciativa de crear y reunir las pinturas en un Museo debían tomarla las instituciones públicas, especialmente la Diputación provincial, con el asenso y la participación de las personas y de las corporaciones ilustradas, a lo cual añadía:

“Ya irán llenando esa serie con cuadros, con estatuas y con monumentos de otros héroes de la civilización que honran los suelos palentinos, pero entre tanto, hay que comenzar por lo fácil que es reunir, adquirir, exponer y guardar entre los trofeos de la provincia los magníficos lienzos de Mañanós, que evocan a los personajes príncipes de sus fastos históricos”.

Entre otros aspectos tratados, al final del artículo, Navarro hablaba de un noble retorno al clasicismo y realizaba una encendida defensa de la pintura de historia, en la que enmarcaba estos trabajos de Mañanós, la cual no debía desaparecer, pues era el motivo que dio origen a la pintura y que perpetuaba las acciones humanas, en especial la de los hombres singulares que adquirieron la categoría de héroes. En este sentido, afirmaba que este tipo de pintura constituía “un momento de revisión y descanso en la impetuosidad de las escuelas modernistas y el cuadro de Mañanós es un remanso plácido”.

Teniendo en cuenta las mencionadas demandas, aquel mismo año de 1926 la Diputación de Palencia acordaba la creación de un Museo de Artistas palentinos¹⁰⁰, al que debían incorporarse obras de los mejores artífices de la

100 Aquel mismo año se planteaba cubrir el patio de la Diputación con una techumbre de cristal para transformarlo en un espacio donde instalar dos secciones del Museo provincial, ya fuera para acoger los bienes arqueológicos o los etnográficos; BOP, XL/ 58 (14 de mayo de

provincia. Uno de los primeros trabajos con destino a aquella pinacoteca iba a ser el cuadro del Marqués de Santillana. De esta manera, en noviembre del mencionado año la corporación provincial se hacía eco de una carta enviada por Mañanós, en la que se informaba sobre la generosa donación de la pintura a la Diputación, así como del premio logrado por la misma. En ella decía que

“si bien su cuadro ‘El Marqués de Santillana’ no alcanzó medalla en la última Exposición Nacional, fue recompensado con la Orden Civil de Alfonso XII, como Comendador, o sea con una distinción mayor a la equivalente a la tercera medalla, que es la que el Diputado ponente señaló como base para la adquisición de dicho cuadro, interesado se rectifique este concepto, y ratificando el ofrecimiento de dicha obra a la Corporación sin condiciones”¹⁰¹.

Con el objetivo de disipar las dudas suscitadas acerca de la compra de la pintura, Mañanós volvió a escribir días después a la Diputación para manifestar que destacó el premio obtenido por la obra, tan solo por un interés moral, sin pretender aumentar el valor material de la misma, pues la había cedido sin condiciones¹⁰².

A pesar de que el Museo de Artistas Palentinos nunca llegó a conformarse, esta fue una idea que aún pervivía en los años centrales del siglo XX, pues en los acuerdos plenarios de la Diputación del año 1948 se vuelve a incidir en la necesidad de “dar efectividad al acuerdo adoptado en el año de 1926, creando el museo de artistas palentinos, y adquirir con destino al mismo el cuadro titulado *Alegoría de la Farmacia* del pintor palentino don Asterio Mañanós”¹⁰³. En este mismo sentido, en el año 1949 se aprobaba “la moción de la Presidencia, en la que se propone la inauguración del Museo, que se instalará, en principio, con los cuadros que actualmente posee la Diputación, a los que se agregarán retratos de personajes palentinos”¹⁰⁴. Aunque esta acción nunca se llevó a efecto, en el espíritu de la Diputación palentina siempre ha estado la adquisición de trabajos artísticos realizados por artistas de la provincia.

3. 4. *Modesto Lafuente (1806-1866): pionero de las investigaciones históricas*

La última pintura de la serie efigiaba al historiador palentino Modesto Lafuente, destacado intelectual decimonónico que alcanzó la máxima relevan-

1926), p. 2.

101 BOP, XLI/ 187 (8 de noviembre de 1926), p. 2.

102 BOP, XLI/ 188 (10 DE noviembre de 1926), p. 2.

103 BOP, LXIII/ 89 (26 de julio de 1948), p. 3. Aquel mismo año Ramiro Álvarez ofrecía a la Diputación unos cuadros del pintor Mañanós; BOP, LXIII/ 156 (29 de diciembre de 1948), p. 2.

104 BOP, LXIV/ 38 (miércoles 3 de marzo de 1949), p. 3.



Fig. 22, izq. *Modesto Lafuente*. Asterio Mañanós. 1928. Archivo Moreno, IPCE, Signatura: 28757_B, Ministerio de Cultura y Deporte



Fig. 23, der. *Retrato de Modesto Lafuente*. José Vallejo y Galeazo (Lit. de Peant). 1855. IH/4717/4, Biblioteca Nacional de España

cia social gracias a sus investigaciones históricas. En este sentido, su obra más reseñable fue la *Historia de España*, publicada en varios tomos desde 1850, lo que le granjeó un reconocimiento inmediato y le sirvió para ingresar en la Real Academia de la Historia en 1852. Pocos años después, tras la Revolución de 1854, inició su carrera política. Entonces concurrió a las elecciones constituyentes por la Unión Liberal, obteniendo un escaño por la demarcación leonesa.

En este trabajo Asterio Mañanós repitió el mismo esquema que tan bien le había funcionado en las composiciones anteriores, al mostrar a Lafuente en el interior de una estancia, en soledad, sentado frente a la mesa, concentrado en el estudio y la escritura (Fig. 22). Al tratarse de una figura próxima al momento de realización de la pintura, esta se ideó como si se tratara del retrato de un personaje contemporáneo, tanto en mobiliario como en el espacio o la indumentaria, baste compararlo con otras obras suyas realizadas en el mismo momento, como los retratos de don Francisco Martín Llorente o del poeta Mariano Zurita. Por otro lado, para representar sus rasgos fisiológicos, ahora sí, pudo recurrir a una imagen veraz. Para ello empleó una litografía del retrato de Modesto Lafuente, realizado por José Vallejo y Galeazo (1821-1882), para la “Galería de retratos de representantes del pueblo” de las Cortes constituyentes de 1854 (Fig. 23), aunque invirtiendo la imagen y variando ligeramente la posición de la cabeza y de la mirada para dirigirla a los documentos sobre los que trabajaba, tal y como lo hiciera en la pintura

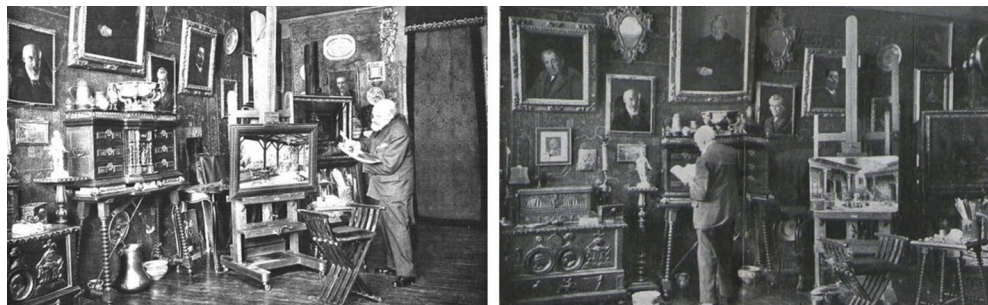


Fig. 24, izq. Asterio Mañanós en su estudio. 1934. Tomada de *Mundo Gráfico*, XXIV/1157, p. 37

Fig. 24, der. Asterio Mañanós en su estudio. 1935. Tomada de *Palencia. Publicación oficial de la Casa de Palencia*, 8, pp. 8-9

de Jorge Manrique. Los objetos que le rodean –el vaso de agua a su izquierda, el brasero a los pies y la manta sobre las piernas– otorgan cotidianeidad y veracidad a la escena, a la vez que trasladan al espectador la difícil y solitaria empresa que emprendió el historiador.

De la misma manera que en las otras pinturas de los palentinos ilustres, el ambiente de la estancia retrata al personaje. Así, a la derecha de Lafuente, sobre una silla dispuesta bajo la ventana que ilumina el espacio, se amontonan los documentos de distinto tipo, su abrigo y un sombrero sobre el que se apoya un bastón. A su alrededor abundan los libros, ya sean apilados sobre el suelo, abiertos en la mesa, en el bargueño o perfectamente ordenados en la librería, lo que, por otro lado, abunda en la idea de crear una imagen arquetípica del historiador¹⁰⁵. El mobiliario reproduce, en parte, aquel que Mañanós tenía en su estudio, casi como si se tratara de una representación en la que el pintor ha querido trasladar una parte de su identidad a la estancia, algo que ya había hecho, aunque en menor medida, en la pintura de Berruguete. En efecto, si se comparan las imágenes de su estudio, publicadas en la prensa, con la del retrato de Lafuente, se pueden reconocer el bargueño, las cornucopias en las paredes o el papel pintado¹⁰⁶ (Fig. 24). Esa relación entre el pintor y el retratado es aún mayor si se coteja la pintura de Modesto Lafuente con una de las últimas imágenes fotográficas de Mañanós, en la cual el pintor aparece sentado en la misma silla y con una postura similar a la del historiador (Fig. 25). Aunque desconocemos la fecha en la que se tomó esta foto-

105 Sobre la pintura es de imprescindible consulta GONZÁLEZ ZYMLA, Herbert y PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. (dir.), *Catálogo de pinturas de la Real Academia de la Historia*, Real Academia de la Historia, Madrid, 2003, pp. 144-147.

106 PRIETO, Tomás, “La política y el arte...”, p. 37; LLANOS, Antonio de, “Una tarde en el estudio del ilustre pintor Antonio Mañanos”, *Palencia. Publicación oficial de la Casa de Palencia*, 8 (1 de julio de 1935), pp. 8-9.

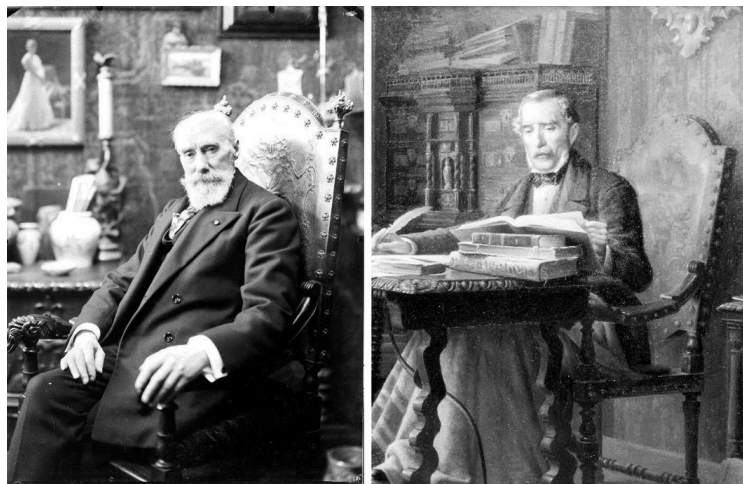


Fig. 25, izq. *Asterio Mañanós*. H. 1925-1930. Archivo Moreno, IPCE, Signatura: 34352_B, Ministerio de Cultura y Deporte
 Fig 25, der. *Modesto Lafuente*, detalle. *Asterio Mañanós*. 1928. Archivo Moreno, IPCE, Signatura: 28757_B, Ministerio de Cultura y Deporte

grafía, cabe la posibilidad de que fuese anterior a la pintura y que, en cierta manera, sirviera de inspiración para representar al protagonista del lienzo, casi como si se tratase del trasunto del pintor en su último periodo vital. Sin embargo, lógicamente, esto ha de mantenerse en el terreno de la hipótesis.

La pintura no formó parte de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, sino que se mostró al público en la Exposición Universal de Barcelona de 1929, evitando de esta manera las críticas vertidas sobre sus pinturas anteriores. Es muy probable que el artista pensase en este destino desde el principio, pues el lienzo fue ofrecido directamente por Mañanós a la Diputación palentina para que se incorporara a la muestra. Así se recogía en la sesión permanente del 29 de agosto de aquel año, en la que se reflejaba “el ofrecimiento del pintor palentino don Asterio Mañanós, para exhibir en la Sala de Palencia (Palacio de las Diputaciones de la Exposición de Barcelona), un cuadro de que es autor, representando al historiador don Modesto Lafuente”¹⁰⁷. Tan solo unos meses después se aceptaba la propuesta realizada por el pintor palentino, indicando que el trabajo debía enviarse por cuenta del presupuesto municipal¹⁰⁸. Junto a este, la Diputación también mandó una colección de fotografías con la intención de que se mostrasen en el pabellón de las Diputaciones, unas imágenes que promocionarían los valores culturales e históricos tanto de la capital como de la provincia¹⁰⁹.

107 *El Día de Palencia*, XXXIX/ 12 475 (29 de agosto de 1929), p. 9.

108 BOP, XLIV/ 132 (4 de noviembre 1929), p. 2.

109 El 21 de julio de 1930 se señalaba que no era oportuno mandar a las ferias de Lyon y Milán la colección de fotografías de monumentos de la Capital y provincia, puesto que no parecía correcto retirar efectos del pabellón de las Diputaciones mientras no se clausurase oficialmente el certamen; BOP, XLV/ 87 (21 de julio de 1930), p. 412.

La pintura, finalmente, fue donada por Mañanós a la Real Academia de la Historia, de la que Lafuente había sido académico. Así pues, el 17 de febrero de 1931, la Diputación de Barcelona mandaba una carta a la Academia de la Historia en la que decía: “Tengo el honor de comunicar a v.s. que con fecha de hoy, he dictado el correspondiente decreto, autorizando para que sea enviado el cuadro pintado al oleo titulado ‘El Historiador Modesto Lafuente’ del que es autor Don Asterio Mañanos, remitido por la Real Academia de la Historia, por orden de la Excma Diputación Provincial de Palencia, expuesto en el Pabellón de las Diputaciones, de la Exposición de Barcelona [...] Entendiéndose que los gastos que todo esto ocasione no irán a cargo de la Diputación Provincial de Barcelona”¹¹⁰. Tan solo diez días después la Real Academia de la Historia daba cuenta de haber recibido “el cuadro al óleo retrato de Don Modesto Lafuente con el cual su autor, Don Asterio Mañanos, obsequió a nuestra Academia”¹¹¹.

Mañanós alcanzó con sus palentinos ilustres un gran éxito entre los aficionados a la pintura, pues hizo numerosas réplicas de estas piezas, aunque, eso sí, a menor escala. Arribas, en referencia a la pintura de Jorge Manrique, señaló que “desde muchos puntos de nuestra tierra le escribieron pidiéndole copias, que hubo de hacer, ya que con ello satisfacía a sus muchos admiradores”¹¹². Es sabido que una serie se dispuso en el salón de la Casa de Palencia en Madrid, pues con motivo de su inauguración se hizo una descripción del espacio en la que se mencionaban “...unos preciosos cuadros del ilustre artista palentino don Asterio Mañanós representando las figuras de Jorge Manrique, Alonso Berruguete, el Marqués de Santillana y Modesto Lafuente. Cuatro magníficas obras dignas del talento del señor Mañanós y que este ha brindado graciosa y gentilmente a la Casa de Palencia”¹¹³.

4. CONSIDERACIONES FINALES

Todo lo expuesto con anterioridad permite reunir una serie de aspectos que facilitan la comprensión de las pinturas en el momento de su materializa-

110 Real Academia de la Historia [en adelante, RAH], CAG, 9, 7980, 102 (2). Una nota manuscrita en la parte superior de la carta dice: “Cuando se reciba avisar al sr. Mañanós antes de desembalarlo”.

111 RAH, CAG, 9, 7980, 102

112 ARRIBAS FERNÁNDEZ, Luis, *Asterio Mañanós...*, p. 27.

113 “Con gran entusiasmo se verificó ayer en Madrid la inauguración de la Casa de Palencia”, *El Diario Palentino*, XLVII/ 13547 (17 de diciembre de 1928), p. 1. Se menciona nuevamente la presencia de estas pinturas en el salón de la casa de Palencia en: PEREA DEL RÍO, Benigno, “Desde mi aislamiento pacífico y eventual”, *El Día de Palencia*, XLI/ 13123 (31 de octubre de 1931), p. 2.

ción. De esta manera, es posible afirmar que los diseños de los personajes ilustres realizados por Mañanós en 1912 para ornar el salón principal de la Diputación de Palencia se mantuvieron inalterados durante una década, hasta que en 1922 el artista decidió acometer la empresa en solitario, probablemente con la esperanza de que su destino definitivo fuese la mencionada institución. En este mismo sentido, los personajes seleccionados para formar parte de aquella limitada galería de palentinos ilustres se vinculaba, por un lado, con una larga tradición histórica que enlazaba con el espíritu impulsor de la Junta de Iconografía Nacional y, por otro, con la exaltación de ilustres figuras cuyas acciones individuales mejor resumiesen la grandeza provincial y nacional.

Sin embargo, el proyecto del que partieron las pinturas dificultó su clasificación, especialmente si se comparaban con los trabajos artísticos más avanzados presentados en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, lo que llevó a su denominación como pinturas de historia o histórico-fantásticas. En este sentido, es preciso señalar que el pintor no rechazó las vías de expresión imperantes, ni buscó vincularse a la tradición como gesto de "rebeldía", sino que su pretensión fue la de dar a conocer al gran público un trabajo del que se sentía plenamente satisfecho, en un momento vital crepuscular. La serie constituía, así, su última gran aportación artística, casi como si se tratase de un reflejo de la actividad desarrollada por los personajes que aparecían en sus pinturas, especialmente de Alonso Berruguete, con quien compartía oficio. Mañanós obtuvo la complacencia y el respaldo de la sociedad palentina, tal y como se expresó en la prensa local, sin embargo, en general, no contó con el interés ni el amparo de la crítica nacional, lo cual tuvo que ser doloroso para el pintor. Prueba de ello es que el último lienzo de la serie se mostró en la Exposición Universal de Barcelona, alejándose así de las ácidas críticas que en ocasiones se realizaban en las Exposiciones Nacionales.

El conjunto se dispersó y los lienzos acabaron repartidos entre la Universidad de Salamanca (*Berruguete en su estudio*), la Real Academia de la Historia (*Modesto Lafuente*) y la Diputación de Palencia (*Jorge Manrique* e *Íñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana*). Desgraciadamente las pinturas presentes en esta última institución se destruyeron en 1966, en el incendio que calcinó buena parte del edificio. De haberse llegado a reunir y conservar la serie nos encontraríamos ante el más sugestivo conjunto artístico de exaltación provincial, realizado en las primeras décadas del siglo XX, en el que perviviría la retórica nacionalista en un momento en el que ya hacía tiempo que esas formas habían dejado de emplearse.

BIBLIOGRAFÍA

- AGAPITO Y REVILLA, Juan, "Alonso Berruguete. Sus obras, su influencia en el arte escultórico español", *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, 94 (1910), pp. 513-521.
- AGAPITO Y REVILLA, Juan, *La obra de los maestros de la escultura vallisoletana. Papeletas razonadas para un catálogo I. Berruguete-Juni-Jordán*, Valladolid, Imprenta de E. Zapatero, 1918.
- ALARIO TRIGUEROS, María Teresa y GUTIÉRREZ RUIZ, Elena (dir y coord.), *Un palacio con arte. Fondos artísticos de la Diputación de Palencia*, Palencia, Diputación Provincial, 1997.
- ARRIBAS FERNÁNDEZ, Luis, "Nuestros pintores y sus mejores obras. Casado del Alisal, Mañanós, fray Secundino Martín, Germán Calvo", en ARGÜELLES, F., *Palencia en la mano. guía de la capital y su provincia*, Palencia, Afrodisio Aguado, 1943, pp. 95-99.
- ARRIBAS FERNÁNDEZ, Luis, *Asterio Mañanós. Su biografía, su obra, su arte*, Compañía General de Artes Gráficas, Madrid, 1931.
- AZCUE BREA, Leticia, "El ornato exterior del Museo del Prado. Un programa escultórico inacabado", *Boletín del Museo del Prado*, 30/ 48 (2012), pp. 98-126.
- BAZÁN DE HUERTA, Moisés, "Los catálogos humorísticos de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes en el último tercio del siglo XIX", *Liño: Revista anual de historia del arte*, 26 (2020), pp. 55-66; disponible: <https://doi.org/10.17811/li.26.2020.55-66>.
- BRASAS EGIDO, José Carlos, "Artistas palentinos entre dos siglos XIX y XX. A propósito de una exposición", en ALARIO TRIGUEROS, María Teresa y GUTIÉRREZ RUIZ, Elena (dir y coord.), *Un palacio con arte. Fondos artísticos de la Diputación de Palencia*, Palencia, Diputación Provincial, 1997, pp. 9-18.
- BRUNO, José, "Galería de semblanzas. Berruguete", *Muchas gracias*, 21 (21 de junio de 1924), p. 4.
- CABALLERO BASTARDO, Arturo, "Estilos artísticos en los pintores palentinos (1850-1936)", en CALLEJA GONZÁLEZ, María Valentina, *Actas del II Congreso de Historia de Palencia. Vol. 5. Historia del arte. Palencia en la historia de la lengua y literatura. Historia de la educación*, Palencia, Diputación Provincial de Palencia, 1990, pp. 277-292.
- CABALLERO BASTARDO, Arturo, "Ideas e ideales artísticos en Palencia (1870-1928)", *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, 60 (1989), pp. 489-518.
- CABALLERO BASTARDO, Arturo, "Mañanós y el realismo social", en CALLEJA GONZÁLEZ, María Valentina, *Actas del III Congreso de Historia de Palencia. Vol. 4. Historia de la lengua y de la creación literaria e Historia del arte*, Palencia, Diputación Provincial de Palencia, 1996, pp. 741-762.
- CABALLERO BASTARDO, Arturo, *Casado del Alisal y los pintores palentinos del siglo XIX [Catálogo de la exposición celebrada con motivo del I Centenario del pintor José Casado del Alisal (1831-1886)]*, Palencia, Diputación Provincial de Palencia, 1986.

- CABALLERO BASTARDO, Arturo, *Eugenio Oliva 1852-1925. Catálogo de exposición*, Palencia, Caja de Ahorros y Monte de Piedad, 1985.
- CABALLERO BASTARDO, Arturo, *Exposición antológica, Asterio Mañanos, 1861-1935*, Palencia, Cajapalencia, 1988.
- CALLEJA GONZÁLEZ, María Valentina, "El Palacio Provincial. Historia de su construcción", *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, 59 (1988), pp. 27-126.
- CALLEJA GONZÁLEZ, María Valentina, *El Palacio de la Diputación Provincial*, Palencia, Diputación Provincial de Palencia, 1993.
- CAPARRÓS MASEGOSA, María Dolores, *Fomento artístico y sociedad liberal. Exposiciones nacionales de Bellas Artes (1917-1936)*, Granada, Editorial Universidad de Granada, 2015.
- CASTROVIDO, Roberto, "Las Exposiciones de Bellas artes", *El Pueblo. Diario republicano de Valencia*, XXXI/ 11411 (18 de junio de 1924), p. 1.
- Catálogo de la Exposición General de Bellas Artes de 1881*, Madrid, Imp. de M. Tello, 1881.
- Catálogo de la Exposición Internacional de Bellas Artes de 1892*, Madrid, Establecimiento Tipográfico de R. Álvarez, 1892.
- Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1890*, Madrid, Imprenta de Fortanet, 1890.
- Catálogo oficial de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1926*, Madrid, Mateu, Artes e Industrias Gráficas, 1926.
- Catálogo oficial de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1924*, Madrid, Mateu Artes Gráficas.
- CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín, *Diccionario histórico de los mas ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, Imprenta de la Viuda de Ibarra, 1800.
- DICKERSON III, C. D. y McDONALD, Mark (dirs.), *Alonso Berruguete: first sculptor of Renaissance Spain*, National Gallery of Art, Meadows Museum, SMU, CEEH y Yale University Press, 2019.
- DÍEZ, José Luis (dir.), *Pintura del Siglo XIX en el Museo del Prado. Catálogo general*, Museo Nacional del Prado, Madrid, 2015.
- DÍEZ, Moisés (ed.), *El cuadro "Jorge Manrique" de Asterio Mañanos. Coplas de Jorge Manrique*, Palencia, Oficinas de Moisés Diez, 1928.
- GONZÁLEZ ZYMLA, Herbert y PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. (dir.), *Catálogo de pinturas de la Real Academia de la Historia*, Real Academia de la Historia, Madrid, 2003.
- HENARES CUÉLLAR, Ignacio y CAPARRÓS MASEGOSA, María Dolores (eds.), *Campo artístico y sociedad en España (1836-1936). La institucionalización del arte y sus modelos*, Granada, Editorial Universidad de Granada, 2016.
- HERRERO PUYUELO, María Blanca, *Diccionario de palentinos ilustres*, Palencia, Institución Tello Téllez de Meneses, 1988.
- LLANOS, Antonio de, "Una tarde en el estudio del ilustre pintor Antonio Mañanos", *Palencia. Publicación oficial de la Casa de Palencia*, 8 (1 de julio de 1935), pp. 8-10.
- LÓPEZ RUBIO, José, "Divagaciones sin trascendencia", *Buen humor*, 131 (1 de junio de 1924), p. 14.

- MARTÍ y MONSÓ, José, *Estudios histórico-artísticos, relativos principalmente a Valladolid, basados en la investigación de diversos archivos*, Valladolid, Leonardo Miñón, 1898-1901.
- MATEO ROMERO Jesús, MATEO PINILLA, Jesús, MATEO PINILLA, Ana, "Pintores Palentinos del Siglo XIX", *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, 33, 1972, pp. 61-112.
- MIGUEL EGEEA, Pilar de (coord.), *El arte en el Senado*, Senado, 1999.
- MIMBRE, "Exposición de artistas palentinos", *El Día de Palencia*, XLVII/ 13370 (26 de abril de 1928), p. 2.
- NAVARRO, Rafael, "Exposición Nacional de Bellas Artes", *El Día de Palencia*, XXXVII/ 11506 (5 de junio de 1926), p. 1.
- NIETO GONZÁLEZ, José Ramón y AZOFRA AGUSTÍN, Eduardo, "40. Berruguete ante el sepulcro del Cardenal Tavera", en NIETO GONZÁLEZ, José Ramón y AZOFRA AGUSTÍN, Eduardo, *Inventario artístico de bienes muebles de la Universidad de Salamanca*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2002, pp. 52-54.
- ORUETA, Ricardo de, *Berruguete y su obra*, Madrid, Calleja, 1917.
- PANTORBA, Bernardino de, *Historia y crítica de las exposiciones nacionales de bellas artes celebradas en España*, Ediciones Alcor, 1948.
- PEREA DEL RÍO, Benigno, "Desde mi aislamiento pacífico y eventual", *El Día de Palencia*, XLI/ 13123 (31 de octubre de 1931), p. 2.
- POMPEY, Francisco, "Comentarios a la Exposición Nacional", *Revista de Bellas Artes*, Junio (1922), pp. 11-15.
- PORTELA SANDOVAL, Francisco José, "Algunos datos sobre la escuela municipal de dibujo de Palencia", *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, 63 (1992), pp. 743-747.
- PRIETO, Tomás, "La política y el arte. En el estudio de Asterio Mañanós", *Mundo Gráfico*, XXIV/ 1157 (3 de enero de 1934), p. 37.
- PUENTE, Joaquín de la; BRASAS EGIDO, José Carlos; ELORZA, Juan Carlos, *Pintores castellanos y leoneses del siglo XIX*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1989, pp. 136-142.
- PUG, Santiago, "En la Exposición de Bellas Artes. Impresiones de un aficionado. XIX", *La Iberia. Diario liberal*, XXXIX/ 12955 (14 de noviembre de 1892), p. 1.
- REYERO HERMOSILLA, Carlos, "El reconocimiento de la nación en la historia. El uso espacio-temporal de pinturas y monumentos en España", *Arbor. Ciencia, pensamiento y cultura*, 740 (2009), pp. 1197-1210; disponible: <https://doi.org/10.3989/arbor.2009.740n1085>.
- RODRÍGUEZ MOYA, Inmaculada, "La Junta de Iconografía Nacional (1876-1861) y el retrato del poder", en MÍNGUEZ CORNELLES, Víctor (coord.), *Las artes y la arquitectura del poder*, Universitat Jaume I, Servei de Comunicació i Publicacions, 2013, pp. 271-296.
- RUEDA GARCÍA, María Jesús, "Temática y academicismo. Los géneros en las exposiciones nacionales españolas entre 1901 y 1917", *Arte, individuo y sociedad*, 4 (1991-1992), pp. 119-170; disponible: <https://revistas.ucm.es/index.php/ARIS/article/view/ARIS9192110119A>.

- SALAZAR DE MENDOZA, Pedro, *Chronico de el cardenal Don Iuan Tauera*, Toledo, Imprenta de Pedro Rodríguez, 1603.
- SÁNCHEZ GARCÍA, José Luis, *La Sociedad Económica de Amigos del País de Palencia, las élites entre el crédito y el descrédito* (ss. XVIII-XX), Palencia, Diputación Provincial de Palencia, 1993.
- SATIRÍN, "Exposición Nacional de Bellas Artes de 1926 (Notas breves opero discordantes), *Muchas gracias*, 122 (29 de mayo de-1926), pp. 10-11.
- TORMO, Elías, *Cartillas excursionistas VII. La visita a las colecciones artísticas de la Real Academia de San Fernando*, Madrid, 1929.
- VALLE CURIESES, Rafael del, *La colección de arte del Ayuntamiento de Palencia*, Ayuntamiento de Palencia, 2010.

Félix Candela y la nueva arquitectura eclesial en México (1940-1970): el nacimiento del expresionismo estructural

Félix Candela and the new church architecture in Mexico (1940-1970): the emergence of structural expressionism

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: 25/3/2024. Aceptado: 13/5/2024

Referencia: *Santander. Estudios de Patrimonio*, 7 (2024), pp. 281-332.

DOI: <https://doi.org/10.22429/Euc2024.sep.07.08>

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



Resumen: Se estudia la evolución constructiva de los edificios eclesiales en México, entre las décadas de 1950 y 1960, destacando el formalismo y expresionismo de los arquitectos Enrique de la Mora y Félix Candela. Se pone de manifiesto como las estructuras planteadas por Félix Candela para la construcción de iglesias, con paraboloides hiperbólicos formando cascarones de hormigón de mínimo espesor, conocidos internacionalmente como *Thin Concrete Shells*, consiguen poner a México como epicentro de un estilo internacional y una modernidad de la arquitectura religiosa en base a la innovación y belleza de las estructuras.

Palabras clave: Félix Candela; arquitectura religiosa; México; Thin Concrete Shells; expresionismo estructural.

Abstract: The constructive evolution of church buildings in Mexico between the 1950s and 1960s is studied, highlighting the formalism and expressionism of the architects Enrique de la Mora and Félix Candela. It shows how the structures proposed by Félix Candela for the construction of churches, with hyperbolic paraboloids forming concrete shells of minimum thickness, known internationally as *Thin Concrete Shells*, manage to place Mexico as the epicenter of an international style and modernity of church architecture based on the innovation and beauty of the building structures.

Keywords: Félix Candela; Church architecture; Mexico; Thin Concrete Shells; Structural expressionism.

“Sería vano tratar de conjeturar lo que pudiera haber sido la obra de Candela, si la inmensa y dolorosa tragedia de nuestra guerra no hubiera dado un sesgo inesperado al curso de su vida [...] En México han transcurrido los años de su

vida más prolíficos y decisivos, más ricos en aventura espiritual y más densos en descubrimiento y creación”¹.

El 13 de junio de 1939 arribó al puerto de Veracruz (México) el buque Sinaia procedente de Sète (Francia), con un pasaje compuesto por 1599 españoles republicanos, muchos de ellos expurgados de los campos de concentración franceses donde se les había recluso tras huir del naciente régimen franquista. Entre ellos se encontraba el arquitecto Félix Candela Outeriño (Madrid, 1910-Raleigh, Carolina del Norte, 1997). Junto a Candela llegaron a México seis arquitectos españoles más y posteriormente otros veinte², resultado de la diáspora de profesionales e intelectuales ante la amenaza latente de ese nuevo régimen totalitario. Esta primera expedición de exiliados hacia México³ fue organizada por diversos organismos creados por el gobierno de la II República para auxiliar a los refugiados en el marco de las actuaciones de ayuda emprendidas por el presidente mexicano Lázaro Cárdenas.

En México, Félix Candela llevó a cabo, durante más de treinta años, una magna obra de ingeniería arquitectónica en la que destacarían sus innovadores “cascarones” de hormigón armado en las cubiertas de los edificios.

Este trabajo estudia, mediante una metodología historiográfica, cómo Candela aplicó esos diseños a la arquitectura religiosa, en un proceso creativo basado en la estética formal y el simbolismo de las estructuras, con una innegable búsqueda de la belleza. Todo ello durante una época –las décadas de 1950 y 1960– donde, por motivaciones espirituales y sociales del periodo pre y posconciliar, primaba una sobriedad máxima en los edificios eclesiales, interpretados por una tendencia funcionalista internacional.

Dicho posicionamiento de Candela se pondría de manifiesto ya, claramente, en 1955, en una carta dirigida al arquitecto español Alejandro Herrero Ayllón, donde criticaba una obra arquitectónica eclesial de Miguel Fisac –la iglesia del Colegio Apostólico de los Padres Dominicos, Valladolid, España– por su exclusiva focalización en el problema funcional y litúrgico:

“Lo que me ha sorprendido es la afirmación de Fisac de que no existe problema constructivo en una iglesia. Naturalmente, al no preocuparse de la parte constructiva, ni aprovecharla estéticamente, no queda más que decoración, y decoración teatral que podría haberse logrado igualmente con bambalinas [...]

1 Presentación del arquitecto Arturo Sáenz de la Calzada en el acto de homenaje a Félix Candela en el Ateneo Español de México (8 de junio de 1961), recogido en CUETO, Juan Ignacio del, *Arquitectos españoles exiliados en México*, México DF, Ateneo Español de México/Gobierno de España. Ministerio de Justicia, 2014, p. 315.

2 CUETO, Juan Ignacio del, “Cien años de Félix Candela. Vuelos impensados”, *Revista de la Universidad de México*, 69 (2009), p. 82.

3 COMISIÓN NACIONAL DE DERECHOS HUMANOS MÉXICO, “Buque Sinaia llega a México con exiliados españoles.13 de junio”; disponible: <https://www.cndh.org.mx/noticia/buque-sinaia-llega-mexico-con-exiliados-espanoles-13-de-junio>.

Creo, sinceramente, que en este caso se ha escamoteado la arquitectura y el efecto final es frío y deshumanizado. Naturalmente que mi criterio es totalmente opuesto. Yo pretendo dar expresión con la estructura misma, cuidándola y moldeándola con cariño [...] Se ve que no le falta talento, y es una lástima que haya desaprovechado una oportunidad para lograr algo realmente interesante”⁴.

Así pues, como se apreciará a lo largo de este texto, Candela se apartaría totalmente de la tendencia funcionalista, optando por el formalismo, aunque pronunciándose a favor de lo que él denominaba las “virtudes funcionalistas: integridad, honestidad, humildad y hasta pobreza”, cualidades que consideraba “las más deseables en un edificio religioso”⁵; atributos coincidentes, a su vez, con las ideas renovadoras del Concilio Vaticano II. No obstante, esto no supondría la subrogación de su personalidad profesional a la de sus clientes –el clero–, que por otra parte ya venían aceptando que “algunas de las realizaciones del arte sagrado actual se [debían] a la colaboración de artistas increíbles, agnósticos o al menos alejados de la Iglesia, y que sus obras [habían] sido exaltadas como excepcionales logros del arte religioso contemporáneo”⁶.

1. ANTECEDENTES DE UN EXILIO

Félix Candela era un joven arquitecto formado en la Escuela de Arquitectura de Madrid con un brillante porvenir: titulado en 1935, fue becado al año siguiente por la Academia de San Fernando para especializarse en Alemania bajo la tutela de los prestigiosos ingenieros Franz Dischinger y Ulrich Finsterwalder en las nuevas técnicas del hormigón en la arquitectura⁷. Pero el inicio de la Guerra civil truncaría sus expectativas.

Tras el golpe de Estado de 1936, convencido de su obligación de defender la legalidad democrática se decantó inmediatamente por la República. Desde el inicio de la contienda colaboró activamente, como civil, en el control del Colegio de Arquitectos de Madrid contribuyendo, junto a otros compañeros, al cambio de su junta directiva, en la que entraría como miembro.

4 CANDELA, Félix, Carta dirigida a Alejandro Herrero (Huelva, España), fechada en México DF el 17 de mayo de 1955, *Félix Candela Architectural Records and Papers*, box 16, Department of Drawings & Archives, Avery Library, Nueva York.

5 CANDELA, Félix, “Structural Form in the Service of Eloquent Architecture” (Texto leído en la XXV National Conference in Church Architecture, Dallas, Texas, 7 de abril de 1964), *Félix Candela Architectural Records and Papers*, 06/64 Dallas, A-294, Department of Drawings & Archives, Avery Library, Nueva York.

6 PLAZAOLA, Juan, *El arte sacro actual*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos de la Editorial Católica, 1965, pp. 94-95.

7 El proyecto que presentó Félix Candela se titulaba “La influencia de las nuevas tendencias en las técnicas del hormigón armado sobre las Formas Arquitectónicas” (1936).



Fig. 1. Félix Candela y su diseño para el edificio Los Manantiales. Xochimilco (Ciudad de México). H. 1957-1958. Avery Architectural and Fine Arts Library. Universidad de Columbia. Nueva York

Esta directiva creó equipos de socorro de defensa contra los bombardeos del bando sublevado, participó en la construcción de fortificaciones y cooperó con la Junta de Incautación y Protección del Tesoro Artístico en los trabajos de protección de edificios y monumentos en colaboración con el equipo dirigido por el arquitecto y pintor Roberto Fernández Balbuena, encargado de la salvaguarda del Museo del Prado.

Integrado en el Ejército Popular como voluntario, fue destinado en 1937 a la Comandancia de Obras de Albacete, siendo testigo y sufriendo, la noche del 19 de febrero de ese año, el ataque aéreo de la Legión Cóndor que dejó más de ochenta civiles muertos, pasando los días siguientes en el rescate de personas sepultadas bajo los escombros⁸. Posteriormente fue trasladado a Cataluña, como capitán de batallón de obras y fortificaciones, participando durante tres meses en la Batalla del Ebro, en la construcción de trincheras y nidos de ametralladoras, sin intervenir en acciones bélicas: “No tuve que tirar un solo tiro y el batallón únicamente tuvo una baja. Sí, aguanté en cambio, estoicamente, bastantes bombardeos de artillería y aviación y pasé unos últimos días muy angustiosos”⁹.

8 CUETO, Juan Ignacio del, “Félix Candela. El arquitecto y su circunstancia”, en CUETO, Juan Ignacio del (com.) y FOLCH, María Jesús (coor.), *Félix Candela 1910-2010*, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2010, pp. 47-48.

9 CUETO, Juan Ignacio del, “Félix Candela. El arquitecto y su circunstancia...”, p. 49.

Durante la retirada, en Barcelona, camino de los Pirineos, incorporó a su batallón a su colega arquitecto Arturo Sáenz de la Calzada, que también se exiliaría en México, donde mantendrían una importante colaboración profesional.

En febrero de 1939, entró en Francia como refugiado. Fue recluido en el campo de internamiento de *Saint-Cyprien*¹⁰ (Rosellón, Francia), en condiciones muy lamentables, cayendo enfermo de difteria.

En 1940, en la España franquista, Félix Candela fue procesado en rebeldía por su participación en la Junta del Frente Popular del Colegio de Arquitectos de Madrid, siendo inscrito en el Registro Central de Penados y Rebeldes. No obstante, desde su llegada a México en junio del 39, el gobierno de Lázaro Cárdenas ya le había reconocido la condición de asilado político¹¹ que garantizaba su inmunidad y estancia legal en el país. El 14 de enero de 1941 se le otorgaría la nacionalidad mexicana.

2. INTEGRACIÓN EN LA SOCIEDAD MEXICANA

Al mes siguiente de su llegada a México, Félix Candela (Fig. 1) ya tenía una ocupación como jefe de obras en Ojos Azules (Chihuahua), al norte del país, en la construcción de la colonia agrícola Santa Clara¹² impulsada por el Servicio de Evacuación de Refugiados Españoles (SERE), el primer organismo de auxilio a los expatriados por causa de la Guerra Civil, creado por el Gobierno Republicano en el Exilio. En 1940 se desplaza a Acapulco, trabajando como responsable del proyecto y construcción de un grupo de bungalows para el emblemático Hotel Papagayo. En 1942, se incorpora a la empresa constructora *Vías y Obras*, fundada por un antiguo residente español Manuel Suárez y Suárez, donde ya se habían integrado otros arquitectos españoles exiliados, participando en diversas obras en el Estado de Veracruz (Hotel Mocambo, Veracruz) y Morelos (Hotel Casino de la Selva, Cuernavaca). De manera independiente, Félix Candela realizaría otras construcciones, durante los años 1946 y 1947, para otro empresario español, Miguel Gómez Lavín, como el Hotel Catedral (calle Donceles, México DF).

En 1949, llevó a cabo en San Bartolo de Naucalpan (Naucalpan de Juárez, Estado de México) uno de sus primeros trabajos experimentales autónomos:

10 SOLÀ SOLÉ, Pere, "Arena para dormir, estrellas por el lecho y viento por abrigo en Saint-Cyprien Plage", *Boletín Instituto de Estudios Giennenses*, 211 (2015), pp. 325-338.

11 MINISTERIO DE CULTURA. PORTAL DE ARCHIVOS ESPAÑOLES (PARES), "Movimientos migratorios iberoamericanos. Félix Candela Outeriño. Registro Nacional de Extranjeros en México (copia digital)"; disponible: <http://pares.mcu.es/MovimientosMigratorios/viewer2Controller.form?nid=13899&accion=4&pila=true>.

12 CUETO, Juan Ignacio del, *Arquitectos españoles exiliados en México...*, pp. 240-248.

una bóveda funicular o de curva catenaria¹³ de hormigón armado –de tipología *Ctesifonte*– que conformaba una especie de “cascarón”, con la finalidad de comprobar empíricamente el funcionamiento estructural de este tipo de cubiertas y estudiar los diferentes aspectos que podrían optimizar su proceso constructivo. Posteriormente, en 1950, realizaría otra bóveda funicular, en este caso para una escuela rural de Ciudad Victoria (Tamaulipas). El éxito de estos proyectos le llevó en 1950 a la creación de su propia empresa, *Cubiertas Ala*, en sociedad con sus hermanos Juan Antonio y Julia, que también se habían exiliado en México, y con los arquitectos mexicanos Fernández Rangel¹⁴. Con esta empresa, ejerciendo como promotor, arquitecto, ingeniero, consultor o constructor llevaría a cabo, hasta 1969, cerca de 1400 proyectos y casi 900 realizaciones –la mayoría infraestructuras industriales–, fundamentalmente cubiertas de doble curvatura del tipo denominado “cascarón” o de “paraguas”¹⁵, realizadas en base a estructuras laminares de hormigón armado –conocidas internacionalmente con la denominación *Thin Concrete Shells*– constituidas con módulos en forma de paraboloides hiperbólicos¹⁶ o *hypar* –*Hyperbolic paraboloids*–; una tipología de estructuras que ofrecían la posibilidad de liberar espacios interiores disminuyendo la cantidad de apoyos verticales, aportando además un innegable valor estético a las cubiertas, con las que ya habían experimentado otros arquitectos como Gaudí y Le Corbusier.

Estas construcciones de Candela realizadas con estructuras laminares fueron en principio muy criticadas por otros arquitectos mexicanos al considerar que estaban resueltas de manera empírica e intuitiva y que su autor procedía como “un arquitecto artista más preocupado por la forma que por la función”¹⁷.

Para la realización de estas cubiertas era fundamental la elaboración de una cimbra de madera, donde se superponía la armadura –una retícula de finas varillas de acero– y se vertía el hormigón, en un proceso con partici-

13 Con directriz catenaria. La forma catenaria sería la que toma una cadena al dejarla caer mientras queda sostenida por sus extremos.

14 Asociación con los hermanos Fernando y Raúl Fernández Rangel solo hasta el año 1953.

15 La cubierta de paraguas se constituye con varios *hypars* unidos sustentados por un apoyo vertical emulando un paraguas invertido. Esta estructura modular –ya estudiada por el arquitecto Ferdinand Amond en 1936– se podía repetir para cubrir espacios extensos. FACULTAD DE ARQUITECTURA-UNAM, “Presencia del exilio español en la arquitectura mexicana. F. Candela. Paraguas para uso industrial”, Ciudad de México, 2016; disponible: <https://www.youtube.com/watch?v=AbL8BLCXbpM>.

16 ROBLEDO, Irma y RAMOS, Katia, “Paraboloides hiperbólicos”, México DF, UNAM (Facultad de Arquitectura), 2013.

17 TONDA, Juan Antonio, *Félix Candela*, México DF, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Dirección General de Publicaciones), 2000, pp. 8-9.

pación de numerosa mano de obra, de la que se disponía en abundancia en aquella época por el importante movimiento migratorio del campo a la ciudad consecuencia de la industrialización acelerada –en la época del desarrollismo mexicano (1940-1970)– y fomento de la construcción impulsada por el gobierno federal y el empresariado.

Las estructuras laminares de hormigón –en México este material se denomina “concreto”–, armado con acero pretensado, que ya se construían en Europa desde los años veinte por los citados ingenieros alemanes y otros como Eugène Freyssinet en Francia o Eduardo Torroja en España, serían para Félix Candela, desde época de estudiante, materia de su máximo interés junto a la arquitectura racionalista que promovían desde finales de 1930 los arquitectos del grupo GATEPAC (GATCPAC en Cataluña)¹⁸. No obstante, su mayor admiración era por la obra de Eduardo Torroja en lo relativo a las estructuras laminares de mínimo espesor –entre 5 y 9 cm– y gran superficie ya plasmadas en proyectos como el del mercado de Algeciras (1935), el Hipódromo de la Zarzuela y el Frontón Recoletos (Madrid, 1935 y 1936).

Inmediatamente después de la creación de *Cubiertas Ala*, Candela llevó a cabo su primer encargo destinado a una instalación de tipo industrial: la cubierta de la Fábrica Fernández (San Bartolo de Naucalpan); ejecutando una bóveda conoidal ligeramente alabeada de 15 por 6 metros y solo 3 centímetros de grosor, precursora de sus emblemáticas estructuras laminares de doble curvatura.

En 1951 recibe –junto al arquitecto González Reyna– un encargo de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) para realizar en su campus un laboratorio denominado “Pabellón de Rayos Cósmicos”¹⁹ (Fig. 2) destinado al estudio y medición de neutrones en la atmosfera, un trabajo que le daría prestigio internacional, ya que la cubierta de hormigón de doble curvatura que cubría un espacio de 12 x 10,75 metros no sobrepasaba los 15 milímetros de espesor –engrosando a 5 cm. en los bordes inferiores– requeridos para esos estudios científicos. Esta fina cubierta de “casarón” estaba conformada por dos estructuras laminares consecutivas con forma de paraboloides hiperbólicos apoyadas en arcos catenarios, una disposición que Candela ensayaba siguiendo los modelos publicados por el arquitecto suizo Ferdinand Aimonid a mediados de los años treinta, adoptando ahora una forma orgánica que contrastaba claramente con las líneas rectas del conjunto

18 Grupo de Artistas y Técnicos para el Progreso de la Arquitectura Contemporánea, fundado en 1930, que contaba con los arquitectos Torres Clavé, Josep Lluís Sert, Rodríguez Arias, García Mercadal y Antoni Bonet, entre otros.

19 GONZÁLEZ BARTELL, Carlos, “Trazo de paraboloides hiperbólicos en el Pabellón de Rayos Cósmicos de Félix Candela en la Ciudad Universitaria de la UNAM”, Ciudad de México, 2023.



Fig. 2. *Pabellón de Rayos Cósmicos*. Félix Candela y otros. 1951. Campus Central Universidad Nacional Autónoma de México. Ciudad de México. Foto del autor

de las edificaciones de la Ciudad Universitaria construida en el conocido Estilo Internacional dentro de la corriente funcionalista.

Los sucesivos cascarones laminares de hormigón *–hypars–* realizados por Félix Candela se caracterizarían por su gran resistencia y ligereza *–gracias a sus pequeños espesores–*, funcionalidad, economía, belleza y vanguardismo. Las variaciones y combinaciones de estas estructuras *–mediante “maclados”, inclinaciones, giros, desplazamientos y juegos de bordes–* le permitirían en subsiguientes trabajos la creación de nuevas estructuras *–como los “paraguas cuadrados” creados con cuatro segmentos de hypar–*, abrir lucernarios y la consecución de interiores de gran amplitud *–al ejercer la cubierta como envolvente total de la construcción–* resultando edificios innovadores, ondulantes y audaces, de aspecto escultórico y mucha expresividad, que integrarían forma y función, desde fábricas a restaurantes, edificios oficiales, clubs recreativos, iglesias y otras muchas tipologías.

En 1953, Candela inició uno de los proyectos emblemáticos llevados a cabo por su empresa constructora en colaboración con los arquitectos Enrique de la Mora y Fernando López Carmona: la cubierta de la Sala de Remates de la sede de la Bolsa Mexicana de Valores (calle Uruguay 68, México DF): una bóveda de arista con dos paraboloides hiperbólicos situada en una tercera planta de un edificio de seis pisos. Posteriormente efectuaría, en 1957, junto con los arquitectos Colin Faber y Joaquín Álvarez Ordóñez, otro destacado proyecto: el edificio para el restaurante “Los Manantiales” (Xochimilco, México DF). Esta colaboración con otros artífices se mantendría en la mayoría de sus realizaciones a lo largo del tiempo, ya que no podía trabajar de



Fig. 3. *Capilla de San José del Altillio*. Félix Candela y otros. 1955-1957. Coyoacán (Ciudad de México). Foto del autor

manera independiente al carecer –hasta el año 1964– de la cédula profesional correspondiente²⁰. Había llegado a México sin su documentación académica, tras la apresurada salida de España e internamiento en el campo de concentración de *Saint-Cyprien* (Francia), no habiendo podido aprovechar, así, un decreto del presidente Lázaro Cárdenas que homologaba, casi inmediatamente, todas las titulaciones oficiales españolas²¹. En ese contexto, muchos de los proyectos de Félix Candela eran firmados por el, ya citado, arquitecto español Arturo Sáenz de la Calzada Gorostiza.

Candela emprendió, en el ámbito de las colaboraciones profesionales, proyectos centrados especialmente en la ingeniería de cubiertas de edificios, como mercados (de Anáhuac, Azcapotzalco, Coyoacán y Jamaica, en Distrito Federal), centros cívicos y sociales –la cúpula elíptica del Centro Gallego de México (1953) –, almacenes de tipo industrial –como la aduana de Pantaco (Azcapotzalco, 1952) –, así como diversas iglesias y capillas.

En este último tipo de construcciones, muy adecuadas por sus dimensiones para desarrollar sus estructuras laminares de hormigón armado –“cascarones de concreto” –, Félix Candela seguiría el estilo emprendido por Enrique de la Mora y Fernando López Carmona en la iglesia de la Purísima Concepción (Monterrey, Nuevo León, 1946)²²; edificio que había obtenido el premio Nacional de Arquitectura de ese año por sus novedosas aportaciones: estructura de hormigón, nave principal con una bóveda corrida para

20 En 1964, cuando Félix Candela ya era célebre y había realizado una buena parte de su obra, la UNAM le otorgaría, por fin, su cédula profesional.

21 CUETO, Juan Ignacio del, *Arquitectos españoles exiliados en México...*, pp. 216-218.

22 GONZÁLEZ POZO, Alberto, *Enrique de la Mora. Tres Obras decisivas*, México DF, Círculo del Arte, 2000, pp. 9-17 y 43-51.



Fig. 4. *Iglesia de San Antonio de las Huertas*. Félix Candela y otros. 1956. Tacuba (Ciudad de México). Foto del autor

Fig. 5. *Iglesia de Santa Mónica*. Félix Candela y otros. 1960-1961. Tlacoquemécatl del Valle (Ciudad de México). Foto del autor



boloide sobre arcos catenarios, entrecruzada con otra de igual estructura y dimensiones en la nave transversal, en una planta tradicional de cruz latina.

A pesar de las dificultades profesionales mencionadas, Félix Candela llevaría a cabo, totalmente en solitario, el proyecto y ejecución de su primera obra de arquitectura eclesial: la iglesia de la Medalla de la Virgen Milagrosa (colonia Vértiz Narvarte, México DF, 1953-1955). Posteriormente, entre 1955 y 1960, realizaría en colaboración con otros arquitectos otras construcciones notables, como la capilla de San José del Altillio/Nuestra Señora de la Soledad (Altillio de Coyoacán, México DF, 1955-1957) (Fig. 3), San Antonio de las Huertas (Tacuba, México DF, 1956) (Fig. 4), *Mater Admirabilis* (San Pedro Garza García, Nuevo León, 1956), capilla de Santa Teresita del Niño Jesús (Monterrey, 1957-1958), capilla abierta de Palmira (Cuernavaca, 1958-1959), San José Obrero (San Nicolás de los Garza, Nuevo León, 1959-1962), capi-

lla de San Vicente de Paul (Coyoacán, México DF, 1959-1960) y la iglesia de Santa Mónica (Tlacoquemécatl del Valle, México DF, 1960-1961) (Fig. 5). Estos edificios marcarían una nueva etapa de modernidad en el campo del formalismo²³ desencadenando la eclosión del expresionismo estructural en la arquitectura eclesial mexicana.

Este formalismo se situaba así en confrontación con las corrientes funcionalistas y racionalistas internacionales. Candela consideraba que el funcionalismo había mostrado una limitada capacidad de creación de formas conduciendo a la aridez expresiva, y que el racionalismo planteaba una arquitectura basada únicamente en la razón, con reglas y teorías sobre cuestiones –como por ejemplo proporciones o colores– que no podían racionalizarse. Esto también se extendía esto al diseño estructural, sin que su concepción del formalismo implicara la realización de estructuras libres o aleatorias basadas en la ocurrencia, sino formas estructurales expresivas –sin composiciones plásticas ornamentales o elementos decorativos– con una capacidad de comunicación y generación de emociones²⁴.

Para Félix Candela la estructura se constituiría como el único medio apto para desarrollar formas expresivas al margen del formalismo figurativo, tal y como planteaba el arquitecto finlandés Eero Saarinen (1910-1961) definiendo el concepto de “expresionismo estructural”²⁵. Esta tendencia arquitectónica se incluiría, a su vez, dentro del neoexpresionismo entendido como una arquitectura capaz de expresar sentimientos y conmover al espectador²⁶.

Dentro de esta tendencia, la arquitectura eclesial de Candela se mostraría como una tipología de especial relevancia en el conjunto de su obra, siendo así considerada por el propio autor:

“El tema religioso ha dado los ejemplos más característicos de la arquitectura de cada época, hasta el punto de que puede decirse que la historia de la ar-

23 Félix Candela se identificaba con el formalismo arquitectónico porque entendía el arte “como una voluntad de forma, pero de forma ordenada, armónica y estable”. GARAY, Graciela de, “Segunda entrevista al arquitecto Félix Candela”, en CUETO, Juan Ignacio del (com.), *Félix Candela 1910-2010...*, p. 159.

24 CANDELA, Félix, *En defensa del formalismo y otros escritos*, Bilbao, Xarait Ediciones, 1987, pp. 37-40.

25 LISNOVSKY, Martín, “Textos Maestros: Eero Saarinen”, 2007.

26 El neoexpresionismo es el término acuñado por el arquitecto y crítico de arte Bruno Zevi para englobar, principalmente, las obras de Félix Candela, Eero Saarinen y Oscar Niemeyer. Esta tendencia se opondría a la arquitectura clasicista de manera más efectiva, incluso, que la arquitectura expresionista desarrollada en Alemania, Países Bajos, Austria, Checoslovaquia y Dinamarca del primer cuarto del siglo veinte, basada en los principios de distorsión y fragmentación destinada a suscitar dramatismo y emoción. MORÁN, Adolfo, “Expresionismo arquitectónico e imaginación”, *Revista de expresión gráfica arquitectónica*, 18 (2011), pp. 224-233.

quitectura es, en general, la historia del arte religioso. Las causas de este hecho son obvias. Se trata generalmente de edificios de una sola planta y gran altura, cuya función, muy simple, está perfectamente definida de antemano, y en los que la estructura es el elemento predominante en la composición. El problema se reduce a conseguir con ésta, de manera libre, un efecto majestuoso y de grandiosidad y un ambiente de recogimiento acorde con la solemne ceremonia del culto. Lo importante es la forma, y sobre todo la forma interior. El exterior tiene una importancia secundaria, ya que su misión es simplemente de invitación o llamamiento, que justifica la elaborada ornamentación tradicional de las fachadas, aunque también puede lograrse el mismo efecto de atracción por otros medios no decorativos. Hay muy pocos edificios en los que la arquitectura, como arte plástica y formal, pueda entrar en juego tan decisivamente como en estos, y por ello considero el encargo de un templo como la mejor oportunidad que puede concederse a un arquitecto para que intente, al menos, hacer algo trascendente. No se trata de resolver ingeniosamente una planta que ‘funcione’ y recubrirla con una estructura convencional y unas fachadas que estén de acuerdo con el gusto al uso, sino de lograr un espacio interior expresivo, una escultura envolvente que se admire desde dentro. Pero esta escultura no puede ser caprichosa y arbitraria, puesto que ha de responder a las leyes eternas del equilibrio estructural”²⁷.

3. LA EVOLUCIÓN DE LA ARQUITECTURA EN MÉXICO Y SU VERTIENTE ECLESIAL (1920-1960)

Tras el eclecticismo arquitectónico de la época del Porfiriato (dictadura de Porfirio Díaz, 1876-1911), se abriría en México, a mediados de la década de 1920, una controversia en lo relativo a esta disciplina. En ese momento lo novedoso era el estilo denominado neocolonial –también llamado colonial californiano o *Mexican Ranch Style*– con edificaciones de muros blancos y ornamentación neobarroca en piedra tallada, que comenzarían a abundar en las nuevas colonias del Distrito Federal como Polanco o Lomas de Chapultepec. Se habló entonces del riesgo de “convertir la arquitectura en arqueología” y se planteó la necesidad de un cambio hacia la internacionalización²⁸.

A principios de la década de 1930, una nueva generación de arquitectos iniciaba la búsqueda de una nueva identidad como contrapropuesta a los múltiples estilos arquitectónicos decimonónicos –neoclasicismo, *art nouveau*, etc.– basados en los gustos de la aristocracia dominante de antes de la Revolución mexicana. Así, estructuras, formas y espacios innovadores,

27 CANDELA Félix, “La iglesia de la Virgen Milagrosa (Informes de Construcción, CSIC, Madrid, diciembre de 1956)”, en CANDELA, Félix, *En defensa del formalismo y otros escritos*, Bilbao, Xarait, 1985, pp. 51-52

28 CANALES, Ana Fernanda, *La modernidad arquitectónica en México* (Tesis doctoral, Escuela Técnica Superior de Arquitectura), Madrid, Universidad Politécnica, 2013, pp. 43-47.

desarrollados en el *art déco* y el funcionalismo²⁹, procedentes de Europa, comienzan a incorporarse a la construcción de viviendas o edificios oficiales como resultado de una demanda social de alojamientos y servicios en las principales ciudades. Sin embargo, la arquitectura eclesial³⁰ seguía anclada en una tradición de tipo historicista –neorrománico, neogótico, neocolonial o neoclásico– que se identificaban con una posición conservadora de la Iglesia ante la convulsa situación política desde la Revolución de 1910.

Este conservadurismo, sin embargo, no era exclusivo de México. En Europa los cambios en este ámbito eran también lentos y graduales ya que la jerarquía eclesiástica mantenía una postura conservadora dentro del marco de encuentro entre arte y cultura de vanguardia, que se daba desde finales del siglo XIX. En este contexto, la evolución constructiva de templos e iglesias se iniciaría simplemente con la incorporación de materiales como el acero y hormigón y con avances técnicos, plasmándose exclusivamente en elementos estructurales. Así ocurrió, por ejemplo, en la iglesia de *Saint-Jean de Montmartre* (París, Anatole Baudot, 1894-1904) con la utilización del hormigón armado, o en *Notre-Dame-du-Travail* (*Montparnasse*, París, Jules Astruc, 1897), sustentada con un armazón metálico; sistemas constructivos que se aplicaría también a la realización de iglesias “prefabricadas” en Francia con destino a la exportación a Latinoamérica, como en el caso de la catedral de San Marcos (Arica, Chile)³¹ o la iglesia de Santa Bárbara Doncella³² (Santa Rosalía, Baja California, México, 1884-1887), cuya autoría se atribuye a Gustave Eiffel.

La utilización del hormigón armado en la construcción de iglesias en México sería empleada por primera vez en la parroquia de *La Sagrada Familia*³³ (colonia Roma Norte, México DF, 1910-1925) en la estructura de bóveda, aunque permanecería oculta bajo un recubrimiento enlosado de estilo ecléctico, neorrománico y neogótico. A partir de ese momento, el “concreto” se constituiría como un elemento fundamental en la evolución de la arquitectura eclesial en este país.

29 Por ejemplo, las casas gemelas Behn y Zollinger, (Calle San Borja 733, colonia del Valle, México DF, 1929-1931) bajo proyecto de Hans Schmidt y Paul Atraria (Grupo ABC, Suiza), actualmente restauradas; en el mismo sentido, la casa-estudio de Juan O’Gorman (Calle Palmas 81–ahora Diego Rivera–, colonia San Ángel, México DF, 1929).

30 A lo largo de este trabajo nos referiremos exclusivamente a la arquitectura eclesial destinada al culto católico apostólico romano, mayoritario en México.

31 GUTIÉRREZ-PINTO, Darci, “Mito o realidad. Gustave Eiffel y el templo San Marcos de Arica”, *Revista de Arquitectura. Universidad Católica de Colombia*, 22/2 (2020), pp. 69-77.

32 DASQUES, Françoise, “La iglesia de Santa Rosalía, ¿una obra de Eiffel?”, *México desconocido*, 2023.

33 Calle Puebla 144, colonia Roma Norte, México DF. Arquitectos: Manuel Gorozpe y Miguel Rebolledo. MORALES, Claudia, “Cotidianizando. Parroquia de la Sagrada Familia”, Ciudad de México, 2022.

Tras la Guerra Cristera (1926-1929), cuando el contexto político se hizo más tolerante hacia la religión y la jerarquía eclesiástica, se recuperó la confianza para emprender la construcción de nuevas iglesias, a pesar de que pasaran, al menos nominalmente, a ser propiedad federal³⁴. Los arquitectos pusieron en marcha proyectos para templos “modernos” con morfologías de influencia europea, *art déco* y racionalistas –como los franceses de Auguste Perret–, y con la incorporación del mencionado hormigón armado estructural asociado a aberturas para al incremento de la luminosidad natural interior. No obstante, estos primeros templos mantenían la tradición en cuanto a las plantas –basilical, cruz latina y griega– y elementos estructurales como muros de carga, bóvedas, cúpulas o pechinas.

3. 1. *Década de 1940: las estructuras de hormigón armado (“concreto armado”) y el art déco*

El progreso de la arquitectura eclesial mexicana hacia la modernidad estaría marcado por la utilización del hormigón armado, lo que permitió la realización de estructuras, casi siempre a la vista, que conformaban grandes espacios y alturas al interior de los edificios sin necesidad de columnas o pilares. El hormigón posibilitó también el desarrollo, sobre todo en las fachadas y exterior, de elementos formales propios del *art déco*, tales como perfiles escalonados, adornos en zigzag y remates geométricos, aunque se conservaban otros de tipo historicista.

El *art déco* arquitectónico, se pone de manifiesto tempranamente en obras monumentales como el santuario de Cristo Rey³⁵ (Silao, Estado de Guanajuato, 1945-1949) con el antecedente, más modesto, de la capilla de Cristo Rey (Arq. Nicolás Mariscal, León, Guanajuato, 1938) anexa a la catedral de esa ciudad guanajuatense. También en base al hormigón armado, los arquitectos Luis Olvera y Antonio Muñoz García, llevarían a cabo la construcción de la parroquia del *Purísimo Corazón de María*³⁶ (México DF, 1938-

34 El artículo 27, fracción II, de la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos de 1917, vigente, prohibía a las iglesias “adquirir, poseer o administrar bienes raíces y capitales impuestos sobre ellos”, proclamando al mismo tiempo que “todos los templos son propiedad de la nación representada por el gobierno federal”. La reforma realizada en 1991 bajo la presidencia de Carlos Salinas de Gortari concedería personalidad jurídica a las asociaciones religiosas lo que permitió registrar sus propios bienes, aunque sin retroactividad, por lo que todos los templos anteriores permanecen bajo propiedad federal.

35 Arquitectos, Nicolás Mariscal y José Carlos Ituarte (Silao, Guanajuato, 1945-1949). INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA (Mediateca), “Monumento a Cristo Rey en el Cerro del Cubilete, Guanajuato. México, ca. 1965” ; disponible: <https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/fotografia%3A434018>.

36 Calle Gabriel Mancera 415 (colonia Del Valle, México DF). MALIK, Benjamín (ed.), “La

1947) en un estilo netamente *art déco* que recuerda a la Secesión vienesa. Otra iglesia construida con estructuras de hormigón sería la parroquia de *Cristo Rey*³⁷ (México DF, 1942-1952), también en estilo *art déco* y con el “concreto” a la vista, siguiendo el modelo racionalista de *Notre Dame de la Consolation* (*Le Raincy*, Francia, Arq. Auguste y Gustave Perret, 1922-1923). Este estilo *decó* –aunque con reminiscencias de la arquitectura neocolonial– tendría como antecedente una construcción de los arquitectos Vicente Mendiola Quezada y Emilio Méndez Llinas: la iglesia votiva de *Ntra. Sra. del Sagrado Corazón “La Votiva”*³⁸ (México DF, 1931-1943). Esta obra constituiría una notable evolución para Mendiola, inicialmente acérrimo defensor de las formas neocoloniales que consideraba –dentro de una corriente generalizada auspiciada por los sucesivos gobiernos posrevolucionarios– como expresión de la identidad nacional³⁹.

La arquitectura eclesial en México, comenzaría a tener un punto de inflexión, desde el *art déco* hacia el Movimiento Moderno, a principios de la década de 1940 coincidiendo con las propuestas realizadas en la prestigiosa revista *Arquitectura* (México DF, 1943) por los arquitectos Mario Pani⁴⁰ y José Villagrán. No obstante, este último pondría de manifiesto, irónicamente, la complejidad de la tarea:

“Difícilmente encontraré entre Uds. quien se abstenga de emplear los medios modernos de iluminación eléctrica o de amplificación del sonido en un templo, invocando para tan extraña actitud la invariabilidad de Dogma Católico y de su doctrina. Pero, qué diversa actitud adoptarían la mayor parte de Uds. mismos si les preguntara cuál debe ser el estilo arquitectónico de un nuevo templo católico. Muy pocos me responderían convencidos de su respuesta: moderno; porque a nuestro pesar somos modernos, con defectos y con cualidades, pero somos así, modernos de hoy. Los más seguramente me dirían,

bella arquitectura de la Parroquia del Purísimo Corazón de María en la colonia Del Valle”, *MXCity. Guía de la Ciudad de México*, 2020.

37 Calzada de Tlalpan 1409 (colonia Portales, México DF). Arq. Antonio Muñoz García. Véase, LÓPEZ VARELA, Sandra y otros, “México alternativo. Parroquia de Cristo Rey”, Ciudad de México, UNAM, 2024.

38 Paseo de la Reforma 290 –del Juárez-Cuauhtémoc–, México DF Incluía una espadaña de tres vanos, como campanario, que sugería las realizaciones de la arquitectura novohispana del siglo XVI. INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA (Mediateca), “Capilla votiva durante exposición misional en la calle de Reforma”; disponible: <https://mediateca.inah.gov.mx/repositorio/islandora/object/fotografia:184838>.

39 SAN MARTÍN, Iván, “La arquitectura religiosa de don Vicente Mendiola”, *Arquitectónica*, 7 (2005), p. 8.

40 PANI, Mario, “Proyectos”, *Arquitectura México*, 14 (1943), pp. 216-220. Presentaba, entre otros, los proyectos vanguardistas de la “Basílica Votiva de Sta. Juana de Arco” (París, A. y G. Perret, 1926) y de la “Iglesia de Sta. Teresita del Niño Jesús” (Metz, Francia, Roger Henri Expert, H. 1940), como modelos a seguir.

por el contrario, debe ser indiscutiblemente COLONIAL, como nuestra tradición lo pide⁴¹.

Para Villagrán, esa preferencia de muchos arquitectos por la arquitectura eclesial neocolonial y su intransigencia hacia la evolución, resultaba incongruente incluso con la posición de muchos prelados mexicanos que permitían e incluso auspiciaban la construcción de nuevos templos “manteniendo una postura actual ante la arquitectura de la época y los avances culturales”⁴², aunque de momento esto se redujera al *art déco*.

Puede resultar sorprendente esa temprana posición aperturista, mencionada por José Villagrán, de la Iglesia mexicana ante el incipiente inicio del Movimiento Moderno en la arquitectura eclesial, pero en definitiva no sería más que el resultado de una tendencia general de encuentro entre el arte de vanguardia y la nueva liturgia católica que se venía incubando desde finales del siglo XIX, lo que se concretaría posteriormente en el Concilio Vaticano II (1962-1965)⁴³. Sus antecedentes se encontrarán, en Europa, en el libro titulado “Construir una iglesia (o ‘Del edificio eclesial’). La función sagrada de la arquitectura cristiana”⁴⁴, editado originalmente en 1938 por el arquitecto alemán Rudolf Schwarz; como dice su título se trataba de un manual sobre la construcción de iglesias en su doble aspecto material e institucional, ya que el diseño de edificios para el culto comunitario se relacionaba con el proceso de organización de las comunidades eclesiales. En definitiva, un libro que proponía arquetipos arquitectónicos muy abiertos hacia innovaciones constructivas.

A partir de aquí, destacados pensadores eclesiales y arquitectos confluieron posteriormente; sería el caso de Le Corbusier y el fraile dominico Marie-Alain Couturier para la creación de obras vanguardistas como la capilla de *Notre-Dame-du-Haut* (Ronchamp, Francia, 1950-1955) y el convento de *Sainte-Marie-de-la-Tourette* (*Eveux*, Francia, 1956-1957). Por su parte, el arquitecto neerlandés y monje benedictino Hans van der Laan (1904-1991) realizaría, en el mismo sentido, diseños de iglesias, algunos con el altar ya

41 VILLAGRÁN GARCÍA, José, “La Iglesia católica ante la arquitectura de época”, *Arquitectura México*, 14 (1943), p. 199.

42 VILLAGRÁN GARCÍA, José, “La Iglesia católica ante la arquitectura de época...”, p. 199.

43 El siglo XX había comenzado con el fenómeno denominado Movimiento Litúrgico o renovador: monjes benedictinos de Solemnes (Bélgica) y Maria Laach (Alemania) junto al Movimiento Bíblico y el Movimiento de Juventud católico buscaban el verdadero origen de las fuentes de la liturgia, poniendo de manifiesto “la objetividad de la fiesta litúrgica y cómo esta influye en la composición del espacio” (Romano Guardini). ZAHNER, Walter, “La construcción de iglesias en Alemania durante los siglos XX y XXI”, *Actas de arquitectura religiosa contemporánea*, 1 (2007), pp. 43-44.

44 SCHWARZ, Rudolf, *Construir una iglesia. Von Bau der Kirche*, A Coruña, Universidade Da Coruña, 2021.

de cara a los fieles, como el que realizó para la capilla octogonal de San José (*Helmond*, Holanda, 1948).

En Latinoamérica, con anterioridad, Oscar Niemeyer ya había llevado a cabo el proyecto de la iglesia de San Francisco de Asís (*Pampulha, Belo Horizonte*, Brasil, 1940-1943) con una propuesta funcionalista, que asociaba la propia arquitectura del templo con la posibilidad de congregar a los fieles alrededor del altar; esto lo conseguía mediante la realización de una estructura de bóveda parabólica –un cascarón– de hormigón que daba lugar a un espacio único, superando el binomio paredes/techumbre y evitando otras estructuras de sustentación; no obstante, esta iglesia realizada por encargo para una selecta urbanización residencial, tendría serios problemas con la jerarquía eclesiástica brasileña a la hora de su consagración como templo católico⁴⁵.

Mientras tanto, la arquitectura eclesial en México, en la década de 1940, evolucionaba hacia la modernidad con escasos impedimentos por parte de la autoridad eclesial. Este país se había adentrado en un periodo de industrialización acelerado con transformaciones de todas las infraestructuras; un objetivo que unía a los mexicanos en un proyecto común –durante el denominado periodo de “Unidad Nacional”⁴⁶– bajo las presidencias de Manuel Ávila Camacho y Miguel Alemán, y donde la Iglesia no quedaría al margen.

Se desarrollaron importantes “Planes nacionales edificatorios”, dotando al país de hospitales, escuelas y viviendas multifamiliares, y sus correspondientes equipamientos urbanos. Ya no se trataba solamente de la construcción de edificios o del propio urbanismo, sino de llevar a cabo verdaderos planes sociales, donde la arquitectura tomaba especial relevancia para la solución de problemas nacionales. Los nuevos barrios o colonias precisaban la construcción de nuevas iglesias y estas se fueron realizando paulatinamente dentro del Movimiento Moderno arquitectónico, reflejo de un imperativo social en la búsqueda de nuevos horizontes para la nación mexicana.

No obstante, durante esta década muchos arquitectos persistieron en los edificios religiosos cuya innovación se basaba casi exclusivamente en las estructuras de hormigón armado visto o con recubrimiento de ladrillo. Así, en México DF se construyeron iglesias como: la parroquia de Nuestra Señora de la Piedad⁴⁷ (Arq. Enrique Lagenscheidt, 1944-1957); Nuestra Señora del

45 PÉREZ OYARZUN, Fernando, “La renovación de la arquitectura eclesiástica en el siglo XX-XXI latinoamericano”, *Actas de arquitectura religiosa contemporánea*, 4 (2015), p. 5.

46 CÁMARA DE DIPUTADOS DE MÉXICO, “La Unidad Nacional y el Congreso de la Unión”; disponible: https://www.diputados.gob.mx/museo/s_nues7.htm.

47 Calle Obrero mundial 320, colonia Piedad Narvarte, CDMX. GOBIERNO DE LA CIUDAD DE MÉXICO, “Iglesia de Nuestra Señora de la Piedad”, 2009; disponible: <https://mexicocity.cdmx.gob.mx/venues/nuestra-senora-de-la-piedad/?lang=es>.

Pronto Socorro⁴⁸ (arqs. Gabriel García del Valle y Rafael Farías, 1948-1961); Nuestra Señora del Perpetuo Socorro⁴⁹ (arq. Gabriel García del Valle, 1948-1949); Nuestra Señora del Sagrado Corazón⁵⁰ (arqs. Joaquín Alonso y Ricardo Albarrán, 1945-1947), y se finalizaron otras obras comenzadas con anterioridad, como la fachada de San Rafael Arcángel y San Benito Abad⁵¹ (arq. Salvador Roncal, 1943) que culminaba la estructura neogótica de un templo preexistente (1921-1925).

3. 2. *Racionalismo y funcionalismo (1940-1960)*

El arquitecto y muralista Juan O’Gorman (1905-1982) es considerado el precursor del racionalismo y funcionalismo en la arquitectura mexicana, llevando a cabo las primeras construcciones de esta tendencia arquitectónica –la casa Cecil O’Gorman (1929) y las casas estudio de Diego Rivera y Frida Kahlo (1931 y 1932), ya citadas– con base a los postulados de la Bauhaus y de Le Corbusier⁵², lo que se concretaría en la utilización de formas geométricas arquitectónicas simples con estructuras de hormigón y acero, el empleo del vidrio para la creación de grandes ventanales para llenar de luz los espacios y la carencia de ornamentación.

Esta simplicidad funcional se transmitiría posteriormente a la construcción de edificios religiosos, lo que se impondría a partir de mediados de la década de 1940. Las estructuras realizadas con formas geométricas elementales elevadas sobre plantas muy sencillas mostrarían como se podían cumplir los requerimientos litúrgicos auspiciando a la vez nuevos “espacios espiritua-

48 Av. Prado Sur 340, col. Lomas Virreyes (Lomas de Chapultepec), CDMX, INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA (Mediateca) “Iglesia de las Lomas de Chapultepec de Nuestra Señora del Socorro”; disponible: <https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/fotografia%3A184740>.

49 Calle Hernández y Dávalos 75, colonia Algarín, CDMX. “Parroquia de Nuestra Señora del Perpetuo Socorro en la colonia Algarín, delegación Cuauhtémoc, Ciudad de México”, 2010.; disponible: <https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:PerpetuoSocorroAlgarinDF.JPG>.

50 Calle Pedro Romero de Terreros 1507, colonia Narvarte poniente, CDMX. Véase, YVASA, “Parroquia de Nuestra Señora del Sagrado Corazón”, Ciudad de México, 2023.; disponible: <https://yvasa.com.mx/parroquia-de-nuestra-se-ora-del-sagrado-coraz-n-3615967501334090509/>.

51 Calle Francisco Pimentel 30, colonia San Rafael, CDMX. GOBIERNO DE LA CIUDAD DE MÉXICO, “Iglesia de San Rafael Arcángel y San Benito Abad”, 2009.; disponible: <https://mexicocity.cdmx.gob.mx/venues/san-rafael-arcangel/?lang=es>

52 OLIVARES, Marta, “Juan O’Gorman: arquitecto funcionalista radical”, *Abrevian Ensayos*, 4 (2011), p. 4.

les”⁵³. Con este planteamiento el arquitecto Enrique de la Mora (1907-1978)⁵⁴ realizaría un proyecto que rompería definitivamente con la tradición constructiva de los templos católicos en ese país: la iglesia parroquial de la Purísima Concepción⁵⁵ (Monterrey, Nuevo León, 1941-1943, consagrada en 1946). Este templo se elevaría, sobre una planta tradicional en cruz latina, mediante una bóveda parabólica de hormigón visto que arranca desde el mismo suelo, envolviendo totalmente la nave principal, a su vez cruzada perpendicularmente con otra bóveda que con esa misma forma cubría el transepto. De la misma manera queda envuelto el ábside y las capillas absidales; además ocho segmentos de bóveda delimitarían otras tantas capillas colaterales terminadas con muros de piedra. El conjunto queda rematado con una torre campanario exenta recubierta también con piedra. En el interior destacaría la ausencia total de decoración y el propio atractivo ambiental a partir de una luz tamizada por los elementos traslúcidos de la fachada y de los fondos de los brazos del transepto, así como por un vitral parabólico del ábside. Se trataba de la primera edificación eclesial en México que con una pretensión funcionalista evitaba el binomio muro/techo como tipo estructural, iniciando el modelo de bóveda parabólica – “bóveda de cascarón” – que sería ampliamente desarrollado posteriormente por el propio Enrique de la Mora junto a otros arquitectos como Félix Candela o Fernando López Carmona.

El funcionalismo en la arquitectura eclesial se pondría de manifiesto nuevamente a través de la única edificación de este tipo proyectada por el arquitecto Mario Pani y llevada a cabo por su colega Ciro Gutiérrez Pichardo, para los frailes agustinos: la iglesia parroquial de Cristo Rey y Santa Mónica⁵⁶ (México DF, 1942-1947). Esta obra destacaría por su estructura de hormigón armado con una única nave rectangular de gran altura y un techo plano serrado que aporta una gran luminosidad natural junto a la proporcionada por los vitrales de la portada.

También para la colonia Anzures de Ciudad de México, y en la misma época, se llevaría a cabo la iglesia de Nuestra Señora Reina de la Paz⁵⁷ (Arqs.

53 VARGAS LOZANO, Elena Valentina, “Espiritualidad y arquitectura”, *FUNDARQMX*, 22 de octubre de 2021.

54 CANALES, Fernanda, “Enrique de la Mora”, *Arquine*, (9 de mayo de 2012).

55 DUQUE, Karina, “Clásicos de la arquitectura: Iglesia de la Purísima en Monterrey/Enrique de la Mora y Palomar”.

56 Calle Leibnitz 50, colonia Anzures, CDMX. GOBIERNO DE LA CIUDAD DE MÉXICO, “Iglesia de Cristo Rey y Santa Mónica. Anzures”, 2009; disponible: <https://mexicocity.cdmx.gob.mx/venues/cristo-rey-y-santa-monica/>.

57 Av. Ejército Nacional con calle Bahía Mangureira, colonia Verónica Anzures, CDMX, GOBIERNO DE LA CIUDAD DE MÉXICO, “Reina de la Paz. Verónica Anzures”, 2009 <https://mexicocity.cdmx.gob.mx/venues/reina-de-la-paz/?lang=es>.



Fig. 6. Iglesia de la Santa Cruz del Pedregal. José Villagrán y otros. 1956-1968. Colonia Jardines del Pedregal (Ciudad de México). Foto del autor

Ricardo de Robina y Ernesto Gómez Gallardo, 1949-1952), caracterizada por su planta de conformación circular y alzado cilíndrico, construida con ladrillo visto y con una cubierta de casquete esférico sostenida por un entramado de vigas internas y externas.

Entre 1950 y 1955, en Guadalajara (Jalisco) el arquitecto Pedro Castellanos Lambrey realiza la capilla del Seminario Conciliar de Chapalita⁵⁸; una edificación que se integraba, como cabecera y eje geométrico y simbólico, en este complejo religioso con una centralidad que recuerda a la iglesia de *La Sapienza* (Roma) o al de la iglesia del monasterio de El Escorial (España). Para ello crearía un atrio longitudinal y una iglesia con planta de cruz latina de una sola nave al modo de la iglesia del *Gesú* (Roma) pero con proporciones, geometría y materiales modernos: fachada con dos torres cuadrangulares de ladrillo visto y espacio central de hormigón con una amplia celosía en este material. Al interior, aparece la única nave y capillas laterales delimitadas por los contrafuertes que sustentan una balconada en torno a dicha nave. Un arco triunfal enlosado con piedra delimita el espacio del ábside circular de “concreto armado”. En conjunto se trataría de una obra dentro del fun-

58 RUEDA, Claudia, “La capilla del Seminario Conciliar de Guadalajara”, *Religiones Latinoamericanas*, 5 (2020), pp. 93-110.

cionalismo, pero con reminiscencias de sistemas constructivos y elementos tradicionales como la incorporación de un atrio con fuentes y arcadas de medio punto.

En Ciudad de México, el arquitecto José Villagrán García realizaría en 1956 el proyecto para la iglesia parroquial de la Santa Cruz del Pedregal⁵⁹ (Fig. 6), que finalizaría Antonio Attolini en 1968. El diseño de Villagrán presentaba una planta tradicional estructurada con muros oblicuos enfrentados que constituyen la cubierta del edificio de manera característica: “la cubierta está formada por una serie de prismas con diferentes alturas siendo cada uno más alto y menos ancho que el que le sigue hasta rematar en un cono truncado que constituye el ábside. Las diferencias de altura permiten una iluminación dirigida hacia el altar”⁶⁰. No obstante, la lentitud de las obras permitió que Attolini cuando retomó el proyecto en 1967 realizara una radical modificación del espacio original de acuerdo a las necesidades funcionales según las normas litúrgicas del Concilio Vaticano II, incluyendo una importante aportación a la transformación espacial con una nueva planta⁶¹: crea nuevos muros perimetrales en el edificio quitando peso a los elementos estructurales de la nave consiguiendo así retrotraer del presbiterio del fondo para colocarlo en una posición central para dejar un espacio suficiente alrededor del altar para situar a la feligresía en bancadas colocadas radialmente. Además, se realizó un atrio porticado integrado en el edificio y una fachada con vitrales que aportan luminosidad de tonos cálidos y suaves.

Fuera de la capital federal mexicana, Israel Katzman diseñó en 1954 cuando todavía era estudiante de arquitectura la iglesia del lazareto de Zoquiapan⁶² – “Asilo Dr. Pedro López”, Gobierno Federal– en Ixtapaluca (Estado de México, 1955-1957), con la idea de hacer un edificio fundamentalmente útil, pero con belleza, y a la vez como un templo de carácter simbólico. Destaca por su planta rectangular, “dos veces más ancha que larga”, estructurada de cinco bóvedas de medio cañón de hormigón armado en posición

59 Av. de las Fuentes 580, colonia Jardines del Pedregal, CDMX. GOBIERNO DE LA CIUDAD DE MÉXICO, “Santa Cruz del Pedregal, Jardines del Pedregal”, 2009 <https://mexicocity.cdmx.gob.mx/venues/santa-cruz-pedregal/?lang=es>.

60 SANTA ANA, Lucía y SANTA ANA, Perla, “La transformación espacial de las iglesias católicas en la segunda mitad del siglo XX en México. El caso de la Santa Cruz del Pedregal”, *Actas del Congreso Internacional de Arquitectura Religiosa Contemporánea*, 4 (2015), p. 91.

61 SANTA-ANA, Lucía y SANTA-ANA, Perla, “La transformación espacial de las iglesias católicas en la segunda mitad del siglo XX en México. El caso de la Santa Cruz del Pedregal...”, pp. 90-92.

62 KATZMAN, Israel, *Iglesia en el asilo de Zoquiapan* (Tesis Escuela de Arquitectura), Universidad Nacional Autónoma de México, 1963, pp. 45-62.

longitudinal oblicua⁶³, en disposición ascendente, que se funden en una sola a la altura del presbiterio tomando forma semicircular a modo de deambulatorio. Destacan también los grandes vitrales –diseñados por el pintor Luis García Guerrero–, el principal, en la fachada, de veinticinco metros de ancho. A su vez, presenta un atrio elevado –con el campanario en el centro como elemento simbólico para reforzar el carácter de iglesia– ya que según su autor “el lugar de la iglesia ha de ser elevado de manera que se ascienda hacia ella”⁶⁴ y por la necesidad “psicológica” de crear un espacio no comunicado visualmente con los pabellones de la leprosería. Se quiso, así, conformar un espacio que por su aislamiento borrara, aunque fuese momentáneamente, “la imagen de aquellos edificios que representaban para los leprosos el escenario habitual del dolor físico, de la pobreza; de la nostalgia; de las querellas; intrigas, etc., que surgen inevitablemente en una pequeña comunidad de desocupados”⁶⁵. En cuanto a la función simbólica de la construcción, Katzman la describe de la siguiente manera:

“Los muros curvos del presbiterio que ‘avanzan’ hacia el público, la luz indirecta que penetra desde atrás del presbiterio, las juntas del piso de la nave, el piso del presbiterio que sobresale sobre la nave y parece deslizarse hacia ella, contribuyen a un efecto dinámico; se buscó la sensación de un movimiento radial que partiera del presbiterio y que por tanto le diera al altar, a los sacerdotes y a sus funciones, un valor simbólico y jerárquico superlativo [...] Se consideró, pues, de mayor importancia este tipo de simbolismo que formulas ya con la mayor frialdad, como la planta en forma de cruz o de pez y cuyo simbolismo pasa generalmente inadvertido para los fieles”⁶⁶.

Otro importante ejemplo del funcionalismo arquitectónico religioso, fuera del Distrito Federal, sería la de la iglesia parroquial de “El Calvario”⁶⁷, en Guadalajara (Jalisco), diseñada en 1955 por el arquitecto Luis Barragán y erigida posteriormente con algunos cambios por Ignacio Díaz Morales. Esta iglesia, también con estructura de hormigón armado denotaría, en su proyecto original –planta cuadrangular, cubierta plana y fachada diáfana, con iluminación natural a través de aberturas en el muro del altar y por vitrales–, una notable afinidad estructural, funcional y estética respecto a otro diseño

63 MIGUEL DE, Carlos y otros, “Iglesia en el asilo de Zoquiapan”, *Revista Arquitectura (COAM)*, 44 (1962), p. 47.

64 KATZMAN K., Israel, *Iglesia en el asilo de Zoquiapan. Tesis...*, p. 37

65 KATZMAN K., Israel, *Iglesia en el asilo de Zoquiapan. Tesis ...*, pp. 37-38

66 KATZMAN K., Israel, *Iglesia en el asilo de Zoquiapan. Tesis ...*, p. 35

67 Calle del Sol 2615, colonia Jardines del Bosque, Guadalajara (Jalisco). COTAPAREDES ARQUITECTOS, “Obras maestras. Parroquia del Calvario-Luis Barragán”, 2019; disponible: <https://www.youtube.com/watch?v=5IWipXUmFFo..>

anterior de este arquitecto, realizado en 1952, para la capilla del convento de las Capuchinas Sacramentarias⁶⁸ (México DF, 1960).

Finalmente, el concepto de simplicidad funcional, retomando ciertas características tradicionales, se materializaría en la iglesia de San Ignacio de Loyola⁶⁹ (México DF, 1959-1962), del arquitecto Juan Sordo Madaleno. Esta iglesia con planta de cruz latina, se eleva sobre una estructura metálica que sustenta una techumbre –realizada con paneles de hormigón armado prefabricados recubiertos con piezas de azulejo vidriado– que compone dos diedros que cubren la nave y el transepto respectivamente, delimitando cuatro fachadas triangulares a modo de frontones, tres de ellas –principal y brazos del transepto– ocupadas con grandes vitrales que aportan una gran esbeltez al conjunto y evocan a las iglesias góticas.

4. EL FORMALISMO Y LA ECLOSIÓN DEL EXPRESIONISMO ESTRUCTURAL: LA ARQUITECTURA ECLESIAL DE FÉLIX CANDELA EN MÉXICO (1953-1960)

En 1964, Félix Candela plantearía sus principios arquitectónicos relacionados con la arquitectura eclesial en la anteriormente citada conferencia “La forma estructural al servicio de una elocuente arquitectura religiosa” (XXV *National Conference in Church Architecture*, Dallas, Texas)⁷⁰. Para desarrollar este tema, partiría del dilema entre belleza y utilidad, es decir entre la búsqueda del arte o la satisfacción de funciones de orden práctico, constatando que en aquella época los comitentes, especialmente los clérigos, optaban por la segunda opción como consecuencia del éxito y amplia difusión del funcionalismo que se mantenía desde principios de siglo. Sin embargo, para él

68 Miguel Hidalgo 43, Tlalpan, CDMX. GOBIERNO DE LA CIUDAD DE MÉXICO, “Convento de las Capuchinas, la capilla de las emociones”, 2016; disponible: <https://mxcity.mx/2016/02/convento-las-capuchinas-la-capilla-las-emociones/>. Esta capilla destacaría también por la estética de su iluminación natural a través de celosías y vitrales –luz reflejada en los muros de hormigón de texturas toscas– constituyendo un modelo de lo que se ha denominado, en México, “arquitectura mística”. DESVIGNES, Ana y RUIZ MORENO, Gabriela, *El convento de las capuchinas de Luis Barragán como un ejemplo de arquitectura mística* (Tesis de Licenciatura, Facultad de Arquitectura), Universidad Nacional Autónoma de México, 2000.

69 Av. Moliere con Av. Horacio, colonia Polanco, CDMX. GOBIERNO DE LA CIUDAD DE MÉXICO, “La iglesia modernista: San Ignacio de Loyola”, 2016; disponible: <https://mxcity.mx/2016/12/la-iglesia-modernista-san-ignacio-loyola/>. LIGA ESPACIO PARA ARQUITECTURA, “Iglesia San Ignacio de Loyola”; disponible: https://www.liga-archivos.org/juan-sordo-madaleno/iglesiasanignacioloyola_ARCHITECTUUL, “*Church San Ignacio de Loyola. Mexico City, Mexico*”, 2014; disponible: <https://architectuul.com/architecture/church-san-ignacio-de-loyola>.

70 CANDELA, Félix, “La forma estructural al servicio de una elocuente arquitectura religiosa”, *ARA arte religioso actual*, 6-7 (1965/1966), pp. 12-29.

y otros muchos arquitectos, este planteamiento estaba ya desacreditado por haberse demostrado poco efectivo como instrumento constructivo, aunque ello no significara el olvido de la función en el proyecto de cualquier edificio:

“El programa funcional es el punto de partida para cualquier proyecto, pero pertenece a una categoría semejante a la de otros detalles técnicos, como la impermeabilización o el aislamiento, sin los cuales el edificio no podría cumplir su cometido. La arquitectura, o lo que es lo mismo, el problema artístico o expresivo comienza cuando todos los detalles técnicos han sido resueltos, y hasta pudiéramos decir que es totalmente independiente de ellos”⁷¹.

Por otra parte el funcionalismo como principio ético –en oposición al exceso decorativista propio del eclecticismo del siglo anterior– que abogaría por virtudes como “integridad, honestidad, humildad y hasta pobreza” para la consecución de un edificio religioso útil y económico, sería desdeñado por Candela porque tal racionalización se contrapondría a un “idealismo” arquitectónico, que consideraba necesario, guiado por impulsos emocionales y sentimientos más que por una estricta lógica convencional, “para contrapesar de algún modo el cerco utilitario del mundo que nos rodea”⁷².

De cualquier modo, se mantendría el problema de cómo plasmar con un lenguaje arquitectónico lo que el artífice quería expresar. Para Candela, este lenguaje se desarrollaría a través de un sistema simbólico formal mediante dos vertientes superpuestas y entremezcladas: estilo y carácter⁷³.

Félix Candela consideraba que los edificios religiosos tenían un carácter tan marcado que simplificaba, en cierto modo, su diseño, “siendo suficiente con el apoyo del simbolismo formal del espacio limitado por la estructura para conseguir la calidad expresiva deseada, sin necesidad de recurrir a símbolos decorativos ya desacreditados”⁷⁴. Además, remarcaba que para establecer esos símbolos formales como característicos de un nuevo espíritu religioso se deberían repetir y estereotipar ciertas formas estructurales –como se hizo en la época del gótico– más allá del “intento extravagante de buscar la originalidad” mediante el simple diseño de estructuras novedosas. Así pues, el desarrollo en su caso de nuevas estructuras requeriría un proceso de evolución natural basado en la copia –de lo que otros hacen o también

71 CANDELA, Félix, “La forma estructural al servicio...”, p. 14.

72 CANDELA, Félix, “La forma estructural al servicio...”, p. 16.

73 El estilo, de carácter universal pero temporal, sería de cada época y se correspondería con cuestiones como tipos estructurales rígidamente establecidos y otros de composición, secundarios y decorativos; el carácter sería el simbolismo formal que diferencia a unos edificios de otros de acuerdo al uso al que están destinados o la región en que se localizan: para que una obra pueda ser entendida por el hombre de la calle se debe ajustar a la forma simbólica que le da su carácter, aunque pueden vestirse de la moda o estilo del momento.

74 CANDELA, Félix, “La forma estructural al servicio...”, p. 24.

copiarse a sí mismo— transformada a través de la propia personalidad del arquitecto, introduciendo gradualmente las modificaciones; con este método rutinario, al cabo del tiempo, se producirían resultados originales, aunque reconociendo que siempre serán más de detalle que de forma. Todo ello se acompañaría además de una cierta ética profesional —“que evita hacer dejación de la más mínima parte de la responsabilidad en otras manos”— que puede llevar al propio arquitecto a asumir un compromiso económico con el proyecto, actuando así como constructor o contratista; esto impediría “la propuesta de estructuras absurdas sobre cuyo comportamiento pueda haber la menor duda, cuya ejecución presente dificultades que las encarezca o, inclusive, que exijan un excesivo trabajo de cálculo”⁷⁵. En cualquier caso, una vez conseguida la originalidad de una estructura, considera que esta siempre sería efímera por la inevitabilidad de su repetición por cuestiones de tipo monetario, de eficiencia y de facilidad de ejecución; en palabras de Candela: “solamente se deben considerar como legítimas herramientas arquitectónicas aquellos tipos de estructuras firmemente establecidos y probados en una larga práctica”⁷⁶.

Las nuevas formas simbólicas en la arquitectura eclesial —dejando aparte la existencia, o no, de un nuevo espíritu religioso en esa época— deberían ser proporcionadas por la estructura, aunque estén en contradicción con las exigencias de los planos funcionales ya que “en esta lucha, los requerimientos estructurales, suelen ser más importantes si queremos obtener una estructura bella y grácil que funcione de una manera natural y económica”⁷⁷. Así, para Félix Candela, el proyecto arquitectónico religioso se debería enfocar siempre con una visión formalista y con premisas funcionales adaptables a formas estructurales predeterminadas, de tal manera que la arquitectura del templo se convierta en una “escultura expresiva para ser vista desde su interior”⁷⁸.

4. 1. *La iglesia de la Medalla de la Virgen Milagrosa (México DF, 1953-1955)*

En 1953, Félix Candela recibe el encargo de la congregación de San Vicente de Paul para la realización de una iglesia en la colonia residencial Vértiz Narvarte⁷⁹ de la capital mexicana, con el requisito de desarrollar una plan-

75 CANDELA, Félix, “La forma estructural al servicio...”, p. 27.

76 CANDELA, Félix, “La forma estructural al servicio...”, p. 28.

77 CANDELA, Félix, “La forma estructural al servicio...”, p. 29.

78 CANDELA, Félix, “La forma estructural al servicio...”, p. 29.

79 Calle Matías Romero 1402, colonia Vértiz Narvarte, CDMX. ORTIZ DE LANDAZURI, Ro-



Fig. 7. *Iglesia de la Medalla de la Virgen Milagrosa*. Félix Candela y otros. 1953-1955. Colonia Vértiz Narvarte (Ciudad de México). Foto del autor

ta rectangular tradicional de tres naves y capillas colaterales. Esta sería su oportunidad para poner en práctica por primera vez sus conocimientos sobre estructuras arquitectónicas en un edificio religioso:

“Yo ahí lo que quería era ver las posibilidades expresivas de las estructuras del paraboloides hiperbólico. En realidad, la idea de la iglesia me la dio un texto francés de ingeniería, donde yo había visto una estructura así, muy de pico, con cuatro paraboloides, pero formando cuatro frontones muy apuntados y eso me dio la idea de que con los paraboloides podía hacer esas formas de tendencias ascendentes, que es lo que en realidad es la esencia del gótico y es lo que, por lo menos, se estima como arquitectura religiosa en Occidente”⁸⁰.

Con tal fin, llevaría a cabo una obra llamativa e innovadora que recordaría, en una primera percepción, a las iglesias góticas por una sensación de elevación a través de la estructura⁸¹ (Fig. 7). No obstante, Candela diseñó este edificio con la citada planta tradicional encargada por los PP. Paúles, ya que como expresó en su día:

“No considero lícito tratar de buscar originalidad a base de retorcer o forzar una planta que durante siglos de experiencia ha mostrado cumplir satisfactoriamente con las exigencias de un culto que, como el católico, no se ha modificado esencialmente al correr de los años. Lo que sí cambian son los materiales y

berto y otros, “*Our Lady of the Miraculous Medal Church/Félix Candela*”, *Archeyes*, 19 de junio de 2020.

80 GARAY, Graciela de, “Segunda entrevista al arquitecto Félix Candela”, en CUETO, Juan Ignacio del (com.), *Félix Candela 1910-2010...*, p. 154.

81 FACULTAD DE ARQUITECTURA-UNAM, “Presencia del exilio español en la arquitectura mexicana. F. Candela. Parroquia de la Virgen de la Medalla Milagrosa/Parish-Hypar”; disponible: <https://www.youtube.com/watch?v=fSyFXtDcLYM>.



Figs. 8 y 9. Iglesia de la Medalla de la Virgen Milagrosa (interior). Félix Candela y otros. 1953-1955. Colonia Vértiz Narvarte (Ciudad de México). Foto del autor

las maneras de construir. El material de nuestra época es el hormigón armado, y yo he intentado con este material construir una iglesia de carácter tradicional, en la que tanto la función estructural como la expresión interna dependieran exclusivamente de la forma. En este caso, la forma es una combinación de láminas de hormigón de cuatro centímetros de grueso (mínimo constructivamente aceptable) cuya superficie geométrica es, en todas ellas, el paraboloides hiperbólico. Estas formas presentan extraordinarias ventajas estructurales y constructivas [...] Plásticamente, basta con variar la curvatura o el alabeo para conseguir una extensa gama de formas, de aspecto cambiante con el punto de vista, que permiten una gran libertad de adaptación a las exigencias arquitectónicas. El diseño integral –arquitectónico y estructural– de la iglesia de la Virgen Milagrosa se ha concebido de dentro para fuera, es decir, la composición se ha supeditado al empeño de conseguir un espacio interior interesante”⁸².

Candela utilizó en la cubierta modelos diferentes de *hypar* –para producir formas arquitectónicas con tendencia ascendente– apoyados sobre soportes inclinados que se amalgaman al interior (Fig. 8), abriéndose para formar bóvedas fusionadas entre sí y superficies curvadas enfrentadas, con el citado efecto de elevación, aportando una notable sensación de ingravidez dentro del recinto. A su vez, estas estructuras darían paso a luces y sombras creando claroscuros que fueron magníficamente plasmados en un reportaje fotográfico realizado por Lola Álvarez Bravo durante las obras, en 1954, que sugieren imágenes del cine expresionista alemán⁸³.

La nave central (Fig. 9) se va elevando –de sur a norte– suavemente en dirección al presbiterio que queda exaltado visualmente mediante la propia

82 CANDELA, Félix, “La iglesia de la Virgen Milagrosa (Informes de la Construcción, CSIC, Madrid, diciembre de 1956)”, en CANDELA, Félix, *En defensa del formalismo y otros escritos...*, pp. 53-56.

83 “Colección fotográfica Lola Álvarez Bravo”, *Center for Creative Photography (The University of Arizona)*, Tucson, Arizona, 2014; disponible: <https://ccp.arizona.edu/artists/lola-%C3%A1lvarez-bravo>.

elevación de la estructura y el incremento de la luminosidad. La fachada principal, ligeramente retranqueada de la línea de edificios colindantes, formando un pequeño atrio, se conforma con un enorme triángulo que acoge la portada y delimita las tres naves interiores; las fachadas laterales zigzaguean entre los extremos triangulares de las cuatro capillas colaterales. La cubierta está compuesta con una sucesión de paraboloides – al igual que en la torre campanario exenta– como se ha indicado, conformando “paraguas” de distinta forma y tamaño no simétricos, que retrotraen a la arquitectura de Gaudí.

Félix Candela propiciaría además en este edificio un ejercicio de integración plástica, llamando a intervenir a otros artistas e involucrándose personalmente en el diseño del mobiliario del edificio, tanto las lámparas –luminarias en hojalata, herrería y aluminio, con diseños angulosos y geométricos– como las bancas o las pilas de agua bendita. En la escultura participaría el artista español Antonio Ballester Vilaseca –en el viacrucis e imagería–, y el diseño de vitrales y mosaicos de la fachada principal correrían a cargo de José Luis Benlliure Galán.

Candela declaró que la iglesia de la Virgen Milagrosa era una de las obras que más le habían satisfecho, ya que: “había tenido la oportunidad de hacer una iglesia como yo quería, ya que pude proyectarla de principio a fin [a pesar de constar como una colaboración con el arquitecto Pedro Fernández Miret]”. Sobre su aceptación social, preguntado sobre si la iglesia había gustado a la feligresía, respondería irónicamente:

“A las mujeres, sobre todo. Al terminar la obra muchas se acercaron a felicitarme y a los padrecitos se les fue pasando el susto. A los arquitectos les gusta menos [...] porque no es una iglesia hecha para ellos, sino para la gente [...] Nadie se acuerda de la gente... [Pero] en vista de que había hecho una iglesia



Fig. 10. *Capilla de San José del Altillo (vista parcial de la cubierta)*. Félix Candela y otros. 1955-1957. Coyoacán (Ciudad de México). Foto del autor

que gustaba, ya no me encargaron, directamente, ninguna más”⁸⁴.

No obstante, colaborando con otros arquitectos mexicanos realizaría, con posterioridad, otros muchos edificios religiosos con estructuras todavía más audaces y ligeras, como los que siguen.

4. 2. *Iglesia de San José del Altillo/Capilla de Nuestra Señora de la Soledad (Seminario de San José, Altillo de Coyoacán, México DF, 1955-1957)*

En el año 1955 el arquitecto Enrique de la Mora invitó a Félix Candela a colaborar en la realización de la estructura y cubierta de una capilla que le había encomendado la congregación de los Misioneros del Espíritu Santo para un seminario y centro de espiritualidad en una finca de Coyoacán (México DF)⁸⁵.

Enrique de la Mora, junto a Fernando López Carmona, habían definido una planta romboidal, con ejes de 36 y 25 metros, para poder adaptarse a un terreno irregular marcado por una colada de lava del volcán Xitle de dos mil años de antigüedad que se quería respetar. Este diseño permitiría, por otra parte, definir una disposición en el recinto diferenciada para los seminaristas y los fieles durante la liturgia. Se disponía, así, el altar prácticamente en el centro del romboide, con el vértice más alargado –eje mayor norte-sur– constituyendo un ábside triangular destinado a coro y presbiterio, quedando el resto del espacio, en torno al altar, asignado a los asistentes al culto. Se creaba así una novedosa distribución adaptada a las nuevas tendencias religiosas adelantándose a las propuestas renovadoras de la liturgia del Concilio Vaticano II.

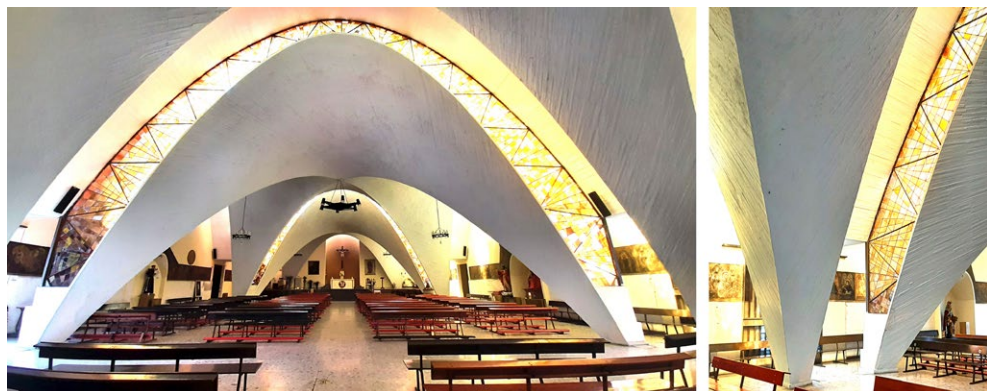
Félix Candela diseñaría una cubierta (Fig. 10) a partir de un único paraboloides hiperbólico con bordes rectos, de hormigón de cuatro centímetros de espesor, con las puntas del eje mayor elevadas, apoyado en muros laterales de piedra de mampostería y en una cruz de hormigón armado situada en el límite posterior –al sur– del eje mayor del romboide, que determina la fachada principal con un pequeño atrio⁸⁶.

Esta estructura permitió la colocación de un gran vitral con forma de diedro triangular –de Herbert y Kitzia Hoffman con temática de la epifanía– tras el presbiterio, que aporta luz natural a todo el interior del templo.

84 RAMÍREZ DAMPIERRE, Fernando, “Félix Candela”, *Arquitectura*, 30 (1961), s. p.

85 Iglesia de San José del Altillo, también conocida como la Capilla de la Virgen de la Soledad (Av. Universidad 1700, colonia San José del Altillo, Coyoacán, México DF).

86 FACULTAD DE ARQUITECTURA-UNAM, “Presencia del exilio español en la arquitectura mexicana. F. Candela. Capilla de Nuestra Señora de la Soledad”, 2016; disponible: https://www.youtube.com/watch?v=F_L89QdoQQ.Q.



Figs. 11 y 12. *Iglesia de San Antonio de las Huertas (interior)*. Félix Candela y otros. 1956. Tacuba (Ciudad de México). Foto del autor

4. 3. *Iglesia de San Antonio de las Huertas (Tacuba, México DF, 1956)*

Este templo parroquial de barrio, ubicado en la colonia Tlaxpana (calzada México-Tacuba, 70)⁸⁷, fue diseñado por los arquitectos Enrique de la Mora y Fernando López Carmona, junto a Félix Candela como ingeniero, con una disposición tradicional de planta basilical de única nave y cripta bajo el presbiterio seguida de un sótano. Destacaría por sus importantes innovaciones estructurales⁸⁸: para cubrir esa nave Félix Candela planteó una cubierta compleja con tres bóvedas de arista (Fig. 11), independientes entre sí, realizadas con paraboloides hiperbólicos, con una separación de dos metros entre ellas, y cubriendo ese espacio con arcos de mayor altura que proporcionaban entradas de luz⁸⁹ (Fig. 12).

Otra de las novedades que presentaría esta iglesia fue, a su vez, la cubierta de la cripta y sótano que se realizó también con paraboloides hiperbólicos generando una techumbre de gran complejidad geométrica: dos bóvedas de estrella de 16 por 16 metros, con doce segmentos de *hypar* cada una, apoyadas en columnas esquineras, soportando el suelo de la iglesia mediante una estructura de acoplamiento intermedia.

87 MARTÍNEZ GARCÍA, Alberto y RIVERA, Héctor, "Hidden Architecture. San Antonio de las Huertas Church", 2021.

88 MORA, Lucía de la y otros, *Enrique de la Mora y Palomar: ideas, procesos, obras*, México DF, Arquine Editorial., 2015, p. 137.

89 FACULTAD DE ARQUITECTURA-UNAM, "Presencia del exilio español en la arquitectura mexicana. F. Candela, Parroquia de San Antonio de las Huertas/Parish-Hypar", 2016; disponible: https://www.youtube.com/watch?v=5tjSx_sk6zc.

4. 4. Iglesia *Mater Admirabilis* (San Pedro Garza García, Nuevo León, 1956) y capilla de Santa Teresita del Niño Jesús (Monterrey, Nuevo León, 1957-1958)

Entre 1955 y 1956 Félix Candela creó en asociación con los hermanos Javier y Fernando García Sánchez-Narro –ingeniero y arquitecto respectivamente– una filial de su empresa constructora en Monterrey que sería denominada *Cubiertas Ala del Norte*, para desarrollar en el Estado de Nuevo León sus estructuras –cascarones– de hormigón tanto en naves industriales como en iglesias, centros escolares u otro tipo de edificaciones.

Félix Candela diseñaría en 1956 la pequeña iglesia *Mater Admirabilis*⁹⁰, con una cubierta de hormigón de 4 centímetros de espesor compuesta por tres secciones de paraboloides hiperbólicos de borde recto, de 7 por 8 metros, soportados por cuatro pares de columnas perimetrales que delimitan muros de ladrillo de estilo rústico con apertura de vanos.

Este tipo de cubierta sería una variante del sistema de paraguas⁹¹, en este caso con las columnas en los límites del espacio a cubrir, donde las secciones de *hypar* se articulan formando techumbres simétricas muy delgadas. Con ello favorecía la creación de una diversidad de formas por las distintas distancias entre los apoyos y la altura de estos, así como el despliegue de tímpanos –secciones de *hypar*– en mayor o menor número.

Candela, en colaboración con el arquitecto Domingo Viesca, aplicaría este modelo de diseño en otra iglesia de Monterrey, la denominada capilla de Santa Teresita del Niño Jesús (1957-1958)⁹². Esta iglesia de planta rectangular y una sola nave queda cubierta con cuatro pares de *hypars* de borde recto que forman lateralmente coyunturas que se deslizan hasta nivel de suelo como aristas de soporte, determinando fachadas laterales en zigzag y un frontispicio triangular con vitrales⁹³.

90 Av. José Vasconcelos 264, San Pedro Garza García, Nuevo León. “Félix Candela en Monterrey. *Mater Admirabilis* en San Pedro Garza García, Nuevo León”, 2018; disponible: <https://www.youtube.com/watch?v=d9NItvNDy6w>.

91 FACULTAD DE ARQUITECTURA-UNAM, “Presencia del exilio español en la arquitectura mexicana. F. Candela, Paraguas para uso industrial...”.

92 Calle Tacubaya 200A, colonia Churubusco, Monterrey. “Félix Candela en Monterrey. Santa Teresita del Niño Jesús en la Colonia Churubusco de Monterrey”, 2018; disponible: <https://www.youtube.com/watch?v=ZEKY0OTBzB8>.

93 STRUCTURAE (*Base de données et galerie internationale d'ouvrages d'art et du génie civil*), “Église Santa-Teresa-del-Niño-Jesús”, 1998-2023; disponible: <https://structurae.net/fr/ouvrages/eglise-santa-teresa-del-nino-jesus>.



Fig. 13. *Capilla de Palmira*. Félix Candela y otros. 1958-1959. Lomas de Cuernavaca (Cuernavaca, Morelos). Foto del autor

4. 5. *Capilla de Palmira (Lomas de Cuernavaca, Temixco, Morelos, 1958-1959)*

Esta iglesia, actualmente parroquia de San Felipe de Jesús⁹⁴, fue diseñada por los arquitectos Guillermo Rosell, Manuel Larrosa y Félix Candela⁹⁵ como una capilla abierta (Fig. 13), al modo o reinterpretación de las capillas de indios de la arquitectura colonial novohispana, respondiendo al deseo de sus autores de armonizar este templo, destinado a una nueva zona de desarrollo urbano de Cuernavaca, con la escenografía de su entorno. Se situó su

94 Calle de la Parroquia 460, colonia Lomas de Cuernavaca. ASOCIACIÓN DE COLONOS DE LOMAS DE CUERNAVACA, "Parroquia de san Felipe de Jesús y la Ascensión del Señor"; disponible: <https://www.asoclcuernavaca.com/hisotria/iglesia.html>.

95 Esta iglesia se realizó bajo el patrocinio del promotor Raúl Alfonso Basurto para la nueva urbanización del fraccionamiento Lomas de Cuernavaca y sería llevada a cabo por la constructora Cubiertas ALA.



Fig. 14. *Capilla de Palmira (vista parcial de la cubierta)*. Félix Candela y otros. 1958-1959. Lomas de Cuernavaca (Cuernavaca, Morelos). Foto del autor

emplazamiento, como muchos templos griegos clásicos, en una colina –el mirador de Palmira– con amplios espacios visuales y horizontes en un diálogo armonioso con el paisaje. Félix Candela, como responsable de su ingeniería, optaría por una iglesia con una cubierta de cascarón con forma de “silla de montar” –realizada con una capa de hormigón de cuatro centímetros de espesor que se va engrosando, en dirección hacia el suelo, hasta alcanzar 52 centímetros– conformada por un solo paraboloides hiperbólico asimétrico con bordes curvos⁹⁶ (Fig. 14) que queda incrustado en el terreno por los dos lados del *hypar* que actúan como apoyo⁹⁷.

Este *hypar* –resultado, en realidad, de la conjunción de dos paraboloides hiperbólicos de diferentes alturas– presenta una enorme boca, de 30 metros de ancho y 21 en altura, encarada hacia un amplio espacio ajardinado y sombreado destinado, a modo de atrio, a los asistentes al culto; así, se hace confluir el exterior con el interior de la iglesia redirigiendo, a su vez, la mirada de los fieles hacia el interior de la capilla, en dirección al altar, y más allá,

96 FACULTAD DE ARQUITECTURA-UNAM, “Presencia del exilio español en la arquitectura mexicana. F. Candela, Palmira Chapel/Capilla de Palmira-Hypar”, 2016; disponible: <https://www.youtube.com/watch?v=2F1E2fFi04Q>.

97 Se trata de una estructura auto-portante pero que incorpora otros elementos de sustentación que quedan prácticamente desapercibidas. CORDERO, Juan Fernando, *Arquitectura de un futuro pasado. Estudio comparativo entre diferentes sistemas constructivos de bóvedas y láminas* (TFM) Valencia, Escuela Técnica Superior de Arquitectura-Universidad Politécnica de Valencia, 2014, pp. 29-32.

hacia la boca posterior del *hypar* –de 18 por 7,65 metros de luz– con vistas al paisaje del valle de Cuernavaca tras una vidriera transparente que cierra el testero. A esto se suma, en el exterior, las huellas de las tablas del encofrado de madera sobre el manto de hormigón que aportan una sensación dinámica y refuerzan la citada direccionalidad en contraste con una gran cruz monumental de brazos con sección triangular.

Esta capilla, situada en una nueva colonia residencial de la ciudad de Cuernavaca, se considera un símbolo arquitectónico⁹⁸ y religioso⁹⁹ de una nueva generación de ciudadanos mexicanos acomodados que buscaban un nuevo imaginario e idiosincrasia acorde a la modernidad de su grupo social.

4. 6. Iglesia de San José Obrero (San Nicolás de los Garza, Nuevo León, 1959-1962)

Construida en el área metropolitana¹⁰⁰ de la ciudad de Monterrey esta iglesia es obra de los arquitectos Enrique de la Mora, Fernando López Carmona y Félix Candela, realizada bajo el encargo de los empresarios regiomontanos Eugenio y Roberto Garza Sada para cumplimentar el equipamiento urbano de una nueva colonia residencial –“Centro Cívico Cuauhtémoc”– destinada a dar alojamiento a más de tres mil trescientos empleados de su empresa metalúrgica: HYLSA (Hojalata y Lámina S.A.). Esta urbanización incluía además de las viviendas –mil doscientas–, escuelas, comercios, centros recreativos, clínicas, un convento y el citado templo dedicado a San José Obrero¹⁰¹.

El diseño estructural¹⁰² de Félix Candela para esta iglesia sería un cascarón de hormigón armado constituido mediante el enfrentamiento simétrico de dos paraboloides hiperbólicos idénticos, con bordes rectos, de grandes

98 ANDA, Enrique de, “Capilla abierta de Lomas de Cuernavaca”, Centro Vasco de Arquitectura (Vitoria-Gasteiz).

99 Se muestra también la apertura de la diócesis morelense hacia los presupuestos del Movimiento Litúrgico y al nuevo lenguaje estético de la modernidad. DIÉGUEZ, María, “La modernidad en clave novohispana: Las capillas abiertas de Candela y Barragán”, *Quiroga. Revista de patrimonio iberoamericano*, 19 (2021), p. 67.

100 Av. Famosa 805 con Av. Titán, colonia Cuauhtémoc, San Nicolás de los Garza (Nuevo León). “Félix Candela en Monterrey. Templo San José Obrero, Colonia Cuauhtémoc, San Nicolás de los Garza”, 2018; disponible: <https://www.youtube.com/watch?v=52yM9mBiR-U>.

101 RODRIGUEZ TORRES, Elvis, “Templo San José Obrero”, *Cotas Regias*, 1 (2022), pp. 6-9.

102 FACULTAD DE ARQUITECTURA-UNAM, “Presencia del exilio español en la arquitectura mexicana. F. Candela, Iglesia de San José Obrero/Church-Hypar”, 2016; disponible: <https://www.youtube.com/watch?v=30gPhq6cLNI>.

BIBLIOCAD, “Iglesia San José Obrero de Félix Candela”.; disponible: https://www.bibliocad.com/es/biblioteca/iglesia-san-jose-obrero-de-felix-candela_129450/.

dimensiones no fusionados en la intersección. El resultado fue un edificio singular, de planta romboidal –de 25 por 30 metros– con una única nave tipo salón, cuya visión exterior sugiere la imagen de unas alas de ave extendidas y separadas – 5,4 metros entre las puntas superiores de los *hypars*– que quedan suspendidas en el aire. Este efecto sería consecuencia tanto de las formas paraboloides como del ingenioso procedimiento de sustentación. Los *hypars* se soportan entre ellos mediante tirantes –que permiten incorporar en el espacio libre vidrieras policromadas– y quedan apoyados por sus bordes inferiores en el terreno –en dirección norte-sur– sobre barras de acero que conforman dos muros cortina con vitrales transparentes, aportando una sensación de ligereza y luminosidad.

El acceso principal se sitúa en el este, en uno de los ángulos obtusos de la planta romboidal –bajo un estrecho volado que da paso a un pequeño vestíbulo al interior– alineado con presbiterio, al fondo del eje menor, bajo la zona de encuentro de los dos *hypars*. Esta disposición del altar rodeado por las bancadas para las fieles situadas en la diagonal mayor de la planta, junto a la luminosidad y minimalismo en la ornamentación, adelantarían este templo a las nuevas disposiciones litúrgicas del Concilio Vaticano II.

Al exterior esta iglesia destacaría también su integración en el paisaje identificándose las formas y volúmenes de la cubierta, en primer plano, con el perfil orográfico del Cerro de la Silla (Sierra Madre Oriental), al fondo.

4. 7. *Capilla de San Vicente de Paul (Coyoacán, México, DF, 1959-1960)*

Esta capilla, cuyo diseño fue encomendado al arquitecto Enrique de la Mora –nuevamente en colaboración con Fernando López Carmona y Félix Candela– formaba parte de la ampliación del convento de las Hermanas de la Caridad de San Vicente de Paul, con la precisión de que debería conectarse estructuralmente con la residencia conventual y la casa de asilo de ancianos que regentaban¹⁰³.

Félix Candela planteó en este caso un templo a dos niveles, uno inferior a modo de cripta para culto privado y una iglesia superior¹⁰⁴, ambas con una planta triangular; la iglesia presentaría una disposición con el presbiterio/altar central y tres brazos angulares destinados respectivamente a los asilados, las monjas y el coro. El conjunto quedaría cubierto con tres paraboloides hiperbólicos de hormigón de espesor constante de cuatro centímetros, de

103 Calzada Miguel Ángel de Quevedo 50, colonia Santa Catarina, Coyoacán, CDMX. ARQUITECTURA OCULTA, “Capilla de San Vicente de Paul”, 2018; disponible: <https://hiddenarchitecture.net/st-vicente-de-paul-chape/>.

104 ANAXAGOROU, Theodore, “San Vicente de Paul Chapel 1956. Digital Analysis”, 2018.

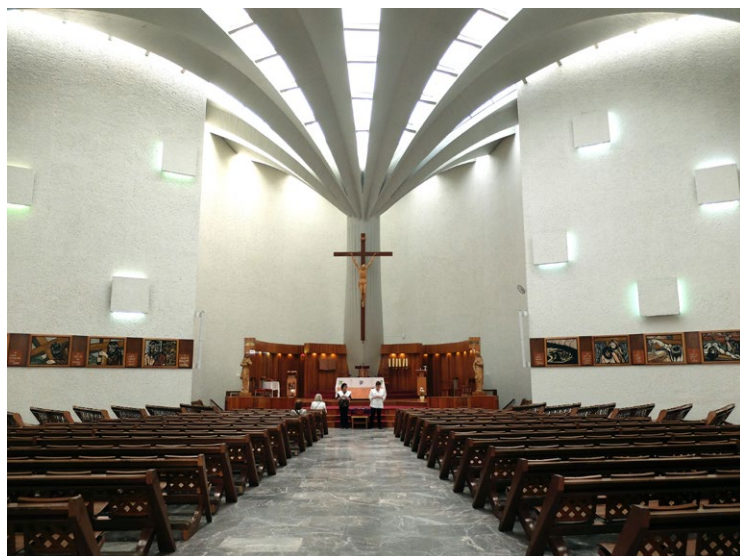


Fig. 15. *Iglesia de Santa Mónica (interior)*. Félix Candela y otros. 1960-1961. Tlacoquemécatl del Valle (Ciudad de México). Foto del autor

bordes rectos con apoyos puntuales a suelo en dos de sus vértices¹⁰⁵. Estos *hypars* quedan unidos por una fina armadura de acero creando así tres celosías con vitrales que permiten la iluminación natural del espacio interior de la iglesia. Toda esta cubierta se sustenta, a su vez, sobre delgados pilares perimetrales de diez centímetros de sección situados cada cinco metros, formando un conjunto de soporte muy sutil, con un acristalamiento completo en todo el contorno hasta nivel del terreno, lo que aporta una integración con el espacio exterior ajardinado. El acceso al nivel superior, la iglesia propiamente dicha, se realiza a través de dos pasarelas con voladizo que la unen al resto del conjunto conventual y asilo.

4. 8. *Iglesia de Santa Mónica (Tlacoquemécatl del Valle, México DF, 1960-1961)*

El diseño de esta iglesia, encargada por la Orden de los Agustinos Recoletos, corresponde a los arquitectos Fernando López Carmona y Carlos Ríos López junto al planteamiento estructural de Félix Candela, especialmente en lo relativo a la cubierta de *hypars*. En este caso Candela tuvo que adaptar su proyecto al solar disponible en forma de "L", con comunicación a dos calles, mediante una solución en base a una planta en forma de abanico casi semi-circular y la apertura de dos atrios y dos fachadas –triangulares con grandes

105 FACULTAD DE ARQUITECTURA-UNAM, "Presencia del exilio español en la arquitectura mexicana. F. Candela, Capilla de San Vicente de Paul/Chapel-Hypar, 2016; disponible: <https://www.youtube.com/watch?v=p7xGL3ETbD4>.

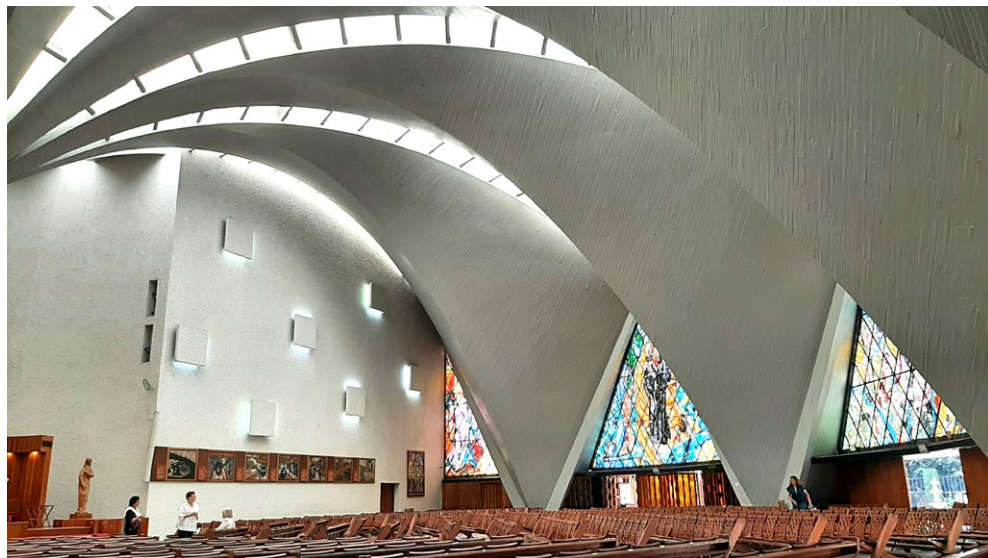


Fig. 16. Iglesia de Santa Mónica (interior lateral). Félix Candela y otros. 1960-1961. Tlacoquemécatl del Valle (Ciudad de México). Foto del autor

vitrales multicolores– para cada una de dichas calles y una tercera, de las mismas características, frente a un espacio ajardinado común¹⁰⁶.

En el centro del semicírculo –“clavo del abanico”– donde se sitúa el presbiterio y el altar, surge una gran columna-mástil (Fig. 15) de la que parte un haz de gajos de hormigón armado –segmentos de *hypar*– con nervaduras que se van desarrollando en forma de “V” conformando toda la cubierta, evitando así los muros perimetrales. Entre los gajos de hormigón se disponen trabelosas que dejan espacios para la iluminación natural (Fig. 16).

Nuevamente, la posición centralizada del altar con las bancadas en su contorno se adaptaría a las nuevas tendencias litúrgicas.

4. 9. Proyecto para la catedral de Villahermosa, Tabasco (1960)

Félix Candela junto a los arquitectos Jorge Creel y Juan José Díaz presentarían en 1960 un proyecto –que no se llevaría a cabo– para la nueva catedral de Villahermosa (Estado de Tabasco), que planteaba una cubierta a base de *hypars* de hormigón armado formando paraguas invertidos de escala monumental, con columnas de 35 metros de altura y ménsulas de 9 metros de longitud. Además este diseño incluía una variante: la duplicación de *hypars*, es

106 Calle Fresas 126, Tlacoquemécatl del Valle, CDMX. GOBIERNO DE LA CIUDAD DE MÉXICO, “Templo de Santa Mónica. Tlacoquemécatl del Valle”, 2009; disponible: <https://mexico-city.cdmx.gob.mx/venues/iglesia-de-santa-monica/>.



Fig. 17. Iglesia de Nuestra Señora del Perpetuo Socorro. Félix Candela y otros. 1965-1969. Colonia Renacimiento (Ciudad de México). Foto del autor

decir que cada uno de los cuatro paraboloides que formaban los típicos paraguas¹⁰⁷ se dividían en dos mediante la introducción de una discontinuidad, dando como resultado una estructura formada por ocho *hypars* diferentes¹⁰⁸. Este proyecto proponía, así, la estructura más audaz y con mayor altura de las realizadas hasta ese momento por Candela alejándose de sus propios criterios de eficiencia económica.

Esta propuesta no fue aceptada por la comisión correspondiente en el concurso de diseños, llevándose a cabo un proyecto de estilo historicista novohispánico firmado por el arquitecto José del Valle Navarro, que se finalizó en 1970.

5. ÉXITO, DECLIVE Y EVOLUCIÓN DE LAS ESTRUCTURAS LAMINARES DE HORMIGÓN ARMADO

A principios de la década de 1960 Félix Candela era una referencia en la arquitectura internacional con una amplia difusión de su obra –los edificios con cascarones de concreto o *Thin concrete Shells*– a través de las revistas espe-

107 FACULTAD DE ARQUITECTURA-UNAM, “Presencia del exilio español en la arquitectura mexicana. F. Candela. Paraguas para uso industrial...”

108 BLANCO, Federico Luis del, *La arquitectura no construida de Félix Candela* (Tesis doctoral), Madrid, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid (Universidad Politécnica de Madrid), 2016, pp. 168-181.

BLANCO, Federico Luis del, “Reconstrucción virtual y análisis geométrico de los paraguas invertidos de Félix Candela para la Catedral de Villahermosa”, *Disegnarecon*, 14/27 (2021).

cializadas¹⁰⁹. Recibió importantes reconocimientos, como el premio Auguste Perret, en 1961, otorgado por la Unión Internacional de Arquitectos y condecorado, ese mismo año, y la medalla de oro de la Sociedad internacional de ingenieros estructuralistas –*The Institution of Structural Engineers*–, galardones a los que seguirían otros muchos. En México, obviamente, era especialmente apreciado y reconocido por sus trabajos y por la docencia que impartía como profesor en la Escuela Nacional de Arquitectura de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) desde 1953.

Entre 1956 y 1960 su empresa constructora, *Cubiertas Ala*, había llevado a cabo cerca de 400 obras en México, habiéndose extendido a otros países como Guatemala (1957-1969), Venezuela (1959-1964) y Argentina (desde 1960). Además, junto a otras sociedades y arquitectos, había introducido los cascarones de hormigón en Estados Unidos (Texas, 1955-1968) en colaboración con O’Neil Ford¹¹⁰, en Cuba (1955-1959) con Max Borges Jr., y en Colombia (1958-1962), con Guillermo González Zulueta, en Medellín y con Jaime Perea Suárez, en Cali.

El conocimiento de la obra de Félix Candela y su aura de prestigioso profesional llegaron también a España, especialmente a sus colegas arquitectos de la Escuela de Madrid, lo que se muestra en el amplio artículo dedicado a su obra en la revista “Arquitectura” del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid¹¹¹. A partir de entonces se sucedieron las invitaciones para regresar a España, cuestión que Candela rechazó “mientras Francisco Franco siguiera en el poder”¹¹².

Sus colegas de Madrid insistieron, y en 1964 el director de la revista “Arquitectura” (Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid), Carlos de Miguel, le propuso un homenaje en España, dictar un ciclo de conferencias y la realización de algún proyecto arquitectónico. Félix Candela le contestó, declinando la invitación, mediante una carta, esclarecedora, cuya copia se conserva en su archivo personal depositado en la *Avery Library* (Universidad de Columbia, Nueva York):

“Podrás darte cuenta del enorme esfuerzo que me cuesta tener que rechazar tu amabilísima y generosa invitación. Lo siento mucho pero no puedo,

109 NAGEL, Vanessa, “En la cresta de la ola. Panorama de la difusión internacional de Félix Candela en revistas de arquitectura”, en CUETO, Juan Ignacio del (ed.), *La estela de Félix Candela. Cascarones de concreto armado en México y en el mundo*, Ciudad de México, Bonilla Artigas Editores/UNAM, 2021, pp. 98-111.

110 BURIAN, Edward L., “O’Neil Ford en México y Félix Candela en Texas”, en CUETO, Juan Ignacio del (ed.), *La estela de Félix Candela...*, pp. 124-135.

111 CANDELA, Félix y otros, “Láminas de hormigón armado”, *Arquitectura (COAM)*, 10 (1959), pp. 2-33.

112 CUETO, Juan Ignacio del, *Arquitectos españoles exiliados en México...*, p. 316.

decentemente, ser huésped del gobierno español. Sé que os parecerá insensata mi actitud, y estoy seguro de que lo es, puesto que con esta decisión cierro, probablemente, las puertas de mi tierra mientras continúe una situación que lleva trazas de durar más que mi aporreada vida [...] Reconozco que no soy tan importante como para que mi actitud tenga la menor trascendencia, pero es un caso de conciencia y me sentiría terriblemente avergonzado ante mí mismo si hiciera otra cosa. Los que vivimos fuera de España tenemos una situación de privilegio, puesto que no nos hemos visto forzados a una serie de pequeñas claudicaciones personales que, individualmente, no parecen tener importancia pero que, en su conjunto, tienden a producir el envilecimiento de la vida colectiva"¹¹³.

A mediados de la década de 1960 comenzaría un declive en la construcción de cascarones de hormigón armado de doble curvatura, pues las delgadas láminas de ese material requerían una gran cantidad de mano de obra, tanto para la realización de las cimbras de madera como para componer las armaduras con varillas de acero y el posterior vertido del concreto. Hasta ese momento el gran flujo migratorio del campo a la ciudad y los bajos salarios permitían este tipo de construcciones, pero el nuevo salario mínimo implementado por el gobierno federal en 1964, bajo la presidencia de Gustavo Díaz Ordaz, junto al incremento del precio de los materiales las hicieron económicamente poco rentables, siendo sustituidas por otras con procesos más sencillos y económicos.

Cubiertas Ala seguiría con una actividad limitada desde 1971 hasta 1976, cuando Félix Candela¹¹⁴ aceptó una oferta de la Universidad de Illinois (Chicago, Estados Unidos) como profesor *full time*, trasladándose definitivamente a ese país.

No obstante, esta continuidad de los cascarones de concreto se pondría de manifiesto diversas obras de arquitectura eclesial participadas por Félix Candela, como la iglesia de "Nuestra Señora del Perpetuo Socorro"¹¹⁵ (colonia Renacimiento, México DF, 1965-1969) (Fig. 17) –junto a Enrique de la Mora y Juan Antonio Tonda–, "La Divina Providencia"/"El Pañuelito"¹¹⁶ (co-

113 Carta de Félix Candela a Carlos de Miguel, fechada en México DF el 12 de diciembre de 1964 en respuesta a otra de este último fechada en Madrid el 25 de noviembre del mismo año. *Félix Candela architectural records and papers (1950-1984)*, Avery Library (Universidad de Columbia, Nueva York). CUETO, Juan Ignacio del, *Arquitectos españoles exiliados en México*, México DF, Editorial Bonilla Artigas/UNAM, 2014, pp. 316-317.

114 Félix Candela se trasladó a Estados Unidos en 1971 y una de sus últimas obras importantes con *hypars* en México fue el Palacio de Deportes (México DF) para los Juegos Olímpicos de 1968, en colaboración con los arquitectos Enrique Castañeda y Antonio Peyri.

115 FACULTAD DE ARQUITECTURA-UNAM, "Presencia del exilio español en la arquitectura mexicana. F. Candela. Parroquia de la Virgen del Perpetuo Socorro/Parish-Hypar", 2016; disponible: <https://www.youtube.com/watch?v=qwNLhNfoatU>.

116 GOBIERNO DE LA CIUDAD DE MÉXICO, "Templo de la Divina Providencia. El pañue-



Fig. 18, izq. *Iglesia de la Divina Providencia/El Pañuelito*. Félix Candela y otros. 1966-1967. Colonia Lindavista (Ciudad de México). Foto del autor

Fig. 19, der. *Iglesia de Nuestro Señor de Campo Florido*. Félix Candela. 1967. Colonia La Florida (Naucalpan de Juárez, Estado de México). Foto del autor

lonia Lindavista, México DF, 1966-1967) (Fig. 18) –con Enrique de la Mora–, “Nuestro Señor del Campo Florido”¹¹⁷ (colonia La Florida, Naucalpan de Juárez, Estado de México, 1967) (Fig. 19), y “La Santa Cruz”¹¹⁸ (San Luis de Potosí, 1965-1968) también con la participación de Enrique de la Mora.

6. LA HUELLA DE FÉLIX CANDELA EN LA ARQUITECTURA ECLESIAL MEXICANA

Las cubiertas de cascarón fueron desarrolladas también, de manera independiente, por otros arquitectos e ingenieros relacionados con Félix Candela. Sería el caso del arquitecto yucateco Jorge Molina Montes, que simultaneaba una labor en México DF como supervisor de obras en *Cubiertas Ala*, durante la década de 1950, con su trabajo autónomo en el Estado de Sinaloa, asociado al ingeniero español Gonzalo Ortiz de Zárate. Estos llevarían a cabo en su capital, Culiacán, el proyecto arquitectónico del nuevo santuario de Nuestra señora de Guadalupe, conocido como “La Lomita”¹¹⁹, ejecutado entre 1957 y 1967; una construcción innovadora en esa capital nortehña en consonancia

lito”, 2009; disponible: <https://mexicocity.cdmx.gob.mx/venues/divina-providencia-panuelito/?lang=es>.

117 LUPA. DIVULGAR LO CONSTRUIDO; “Parroquia del Señor del Campo Florido (1966)”; disponible: [https://www.luuupa.com/arquitectura/arquitectura-religiosa-en-mexico._ESTUDIO V, “Parroquia del Señor del Campo Florido-Félix Candela”, 2018. disponible: https://www.youtube.com/watch?v=P4fZ4CHoOLc](https://www.luuupa.com/arquitectura/arquitectura-religiosa-en-mexico._ESTUDIO_V,_Parroquia_del_Señor_del_Campo_Florido-Félix_Candela).

118 VILLAR, Jesús, “El templo de la Santa Cruz de Enrique de la Mora y Félix Candela en San Luis de Potosí”, *Academia XXII*, 2/2 (2011), pp. 44-53.

119 VICTORIA, Miguel Ángel, “Parroquia de Nuestra Señora de Guadalupe ‘La Lomita’: un icono de Culiacán”, 16 de septiembre de 2023.



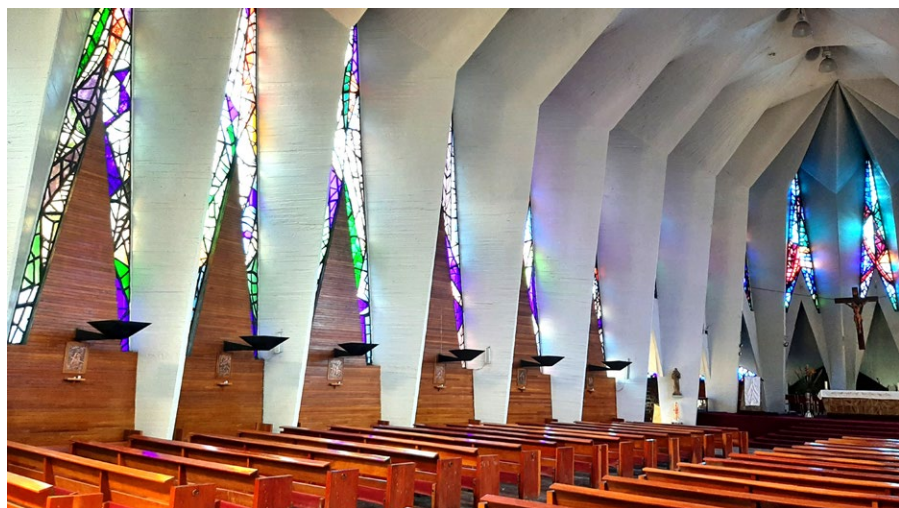
Fig. 20. *Iglesia de Nuestra Señora de Guadalupe (interior)*. Alberto González Pozo y otros. 1962-1982. Colonia El Rosedal (Coyoacán, Ciudad de México). Foto del autor

con su importante desarrollo urbanístico emprendido por el empresario español Manuel Suárez y Suárez¹²⁰ desde 1948. La originalidad de este templo radicaría en su techumbre que cubre una planta rectangular tradicional dividida en tres secciones, dos cuadradas y una tercera rectangular para el presbiterio. Para ello se diseñarían tres cascarones de concreto formando mantos que llegan hasta el suelo con apoyo en sus vértices inferiores, determinando grandes espacios triangulares para las fachadas, donde se dispusieron grandes vitrales superpuestos a celosías de hormigón, formadas por cartelas ver-



Fig. 21. *Iglesia de la Inmaculada Concepción (interior)*. Alberto González Pozo y otros. 1964-1984. Colonia El Reloj (Coyoacán, Ciudad de México). Foto del autor

120 REAL ACADEMIA DE LA HISTORIA, "Manuel Suárez y Suárez", 2018.



Figs. 22 y 23. Iglesia de San Antonio de Padua; arriba: vista lateral; debajo: interior. Alberto González Pozo y otros. 1963-1984. Colonia Xotepingo (Coyoacán, Ciudad de México). Foto del autor

tales, lo que permite una ventilación natural cruzada de la nave, necesaria por cuestión climatológica.

Con similares planteamientos morfológicos y estructurales Molina Montes diseñaría la iglesia de “Nuestra Señora Aparecida del Brasil”¹²¹ (México DF, col. Jardín Balbuena, 1958-1959) como parte del equipamiento urbano de una nueva zona habitacional. Presentaría una planta arquitectónica rectangular de una sola nave, elevada sobre el nivel de calle –existe un nivel

121 ESTUDIO V, “Parroquia de Nuestra Señora Aparecida en Brasil”, 2020; disponible: https://www.youtube.com/watch?v=EVkvEbX_EnM..



Fig. 24. Iglesia de Santa María de los Apóstoles (interior). Alberto González Pozo y otros. 1967-1968. Colonia Bosques de Tetlameya (Coyoacán, Ciudad de México). Foto del autor

inferior con una capilla y otras dependencias– cubierta por tres cascarones de hormigón similares a los de “La Lomita” (Culiacán). Esta techumbre queda soportada por apoyos laterales que determinan cuatro tímpanos triangulares colaterales y un quinto, más amplio, en la fachada principal, todos ellos ocupados parcialmente con vitrales.

En la década de 1960 surgiría una nueva generación de arquitectos capitaneada por Alberto González Pozo y Juan Antonio Tonda Magallón (1931-2016)¹²² –arquitecto de origen español, que había llegado a México de niño junto a sus padres exiliados republicanos, en 1939– seguidores y antiguos discípulos de Enrique de la Mora y Félix Candela respectivamente.

Uno de los primeros trabajos de González Pozo –junto a Leonardo Vilchis–, asesorados por Félix Candela sería la iglesia de “Nuestra Señora de Guadalupe”¹²³ (colonia El Rosedal, Coyoacán, México DF, 1962-1982) (Fig. 20), con una cubierta en base a dos hileras de tres pares de paraguas de hormigón inclinados hacia el exterior y enfrentados entre sí, aparentando una techumbre a dos aguas. Los paraguas, tres por cada hilera, se unen en su parte superior mediante dos vigas horizontales paralelas interconectadas que dejan un espacio para la iluminación cenital. De esos mismos arquitectos, a los que se sumaría Juan Antonio Tonda, sería la iglesia de la “Inmaculada Concepción”¹²⁴ (colonia El Reloj, Coyoacán, México DF, 1964-1984) (Fig. 21) que consta de un templo principal de planta cuadrada –de veinte metros de

122 CUETO, Juan Ignacio del y ALARCÓN, Eduardo, “Geometría sagrada: templos de Alberto González Pozo y Juan Antonio Tonda en Coyoacán”, en CUETO, Juan Ignacio del (ed.), *La estela de Félix Candela...*, pp. 84-97.

123 CÁTEDRA EXTRAORDINARIA FEDERICO E. MARISCAL. UNAM, “Iglesia de Nuestra Señora de Guadalupe”; disponible: <https://www.catedraefema.fa.unam.mx/wp/proyectos/iglesia-de-nuestra-senora-de-guadalupe/>.

124 CÁTEDRA EXTRAORDINARIA FEDERICO E. MARISCAL. UNAM, “Iglesia de la Inmaculada Concepción”; disponible: <https://www.catedraefema.fa.unam.mx/wp/proyectos/iglesia-de-la-inmaculada-concepcion/>.



Fig. 25. *Iglesia de la Divina Providencia*. Honorato Carrasco. s. f. Colonia Del Valle (Ciudad de México). Foto del autor

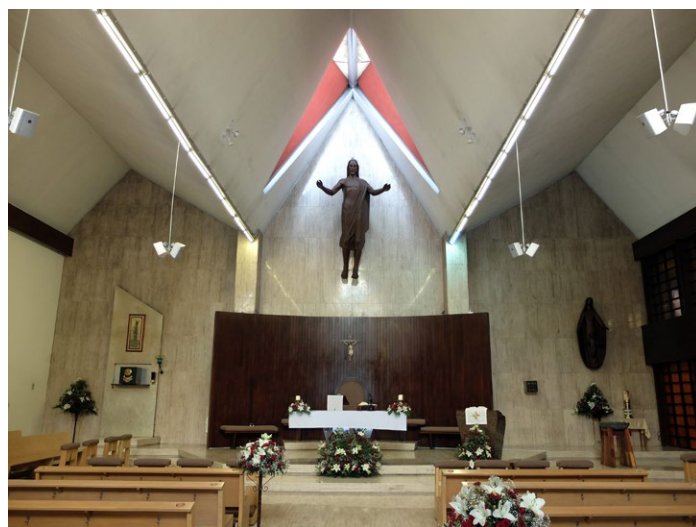


Fig. 26. *Iglesia de Santo Tomás Moro (interior)*. Wolfram Oehler Brueckner. 1967-1973. Colonia Florida (Ciudad de México)

lado, cubierta por tres mantos de *hyper* asimétricos de borde recto apoyados sobre 18 pilares que rodean el cuadrado– y una capilla anexa cubierta por dos conoides de hormigón.

También González Pozo y colaboradores llevarían a cabo la iglesia de “San Antonio de Padua”¹²⁵ (colonia Xotepingo, Coyoacán, México DF, 1963-

125 CÁTEDRA EXTRAORDINARIA FEDERICO E. MARISCAL. UNAM, “Iglesia de San Antonio de Padua”; disponible: <https://www.catedraefema.fa.unam.mx/wp/proyectos/iglesia-de-san-antonio-de-padua/>.

1984) (Fig. 22) con una sola nave romboidal cubierta por una sucesión de marcos de hormigón y cuatro cascarones de *hypar*, con vidrieras triangulares en los intersticios, desarrollando una volumetría en forma de acordeón en una sucesión de formas angulares repetitivas tanto en la cubierta como en los apoyos (Fig. 23).

Cabe resaltar también la iglesia de “Santa María de los Apóstoles”¹²⁶ (colonia Bosques de Tetlameya, Coyoacán, México DF, 1967-1968) (Fig. 24) –obra realizada por González Pozo, Juan A. Tonda y Eduardo Ibargüengoitia– con planta centralizada y una cubierta compleja con cuatro cascarones de *hypar* –bajo los cuales se sitúan paños de vitrales– con esquinas redondeadas convergentes en un anillo de hormigón desde el que se eleva un pináculo.

Fuera del Distrito Federal destaca también la obra del arquitecto Alejandro Zohn –alumno de Félix Candela en la UNAM a principios de la década de 1950– en Guadalajara (Jalisco)¹²⁷. Allí realizaría la iglesia de “El Nazareno”¹²⁸ (col. Independencia Oriente, año 1967) caracterizada por su muro perimetral cubierto por cuatro mantos de *hypar* asimétricos separados por intersticios con función luminaria, apoyados en columnas inclinadas.

Otros arquitectos mexicanos colaboradores con De la Mora y Candela, y alguno de sus alumnos ya egresados en la UNAM –especialmente centrados en el cálculo y comportamiento estructural de las *Thin Concrete Shell*– continuarían desarrollando, hasta mediados de la década de 1970, este tipo de estructuras en el ámbito de la arquitectura eclesial, introduciendo importantes variaciones como las “cubiertas de plegadura”¹²⁹ –estructuras cuya estabilidad se basaría en la rigidez de las dobles de la lámina de hormigón– y las “cubiertas colgantes”¹³⁰ –sin apoyos intermedios– realizadas principalmente sobre plantas circulares o curvas.

A este respecto cabe destacar, en esa primera tipología, el trabajo de Carrasco Navarrete llevando a cabo –en colaboración con el arquitecto Amaury de la Huerta– dos importantes obras, como la Capilla del Seminario Conciliar Menor Huipulco¹³¹ (colonia Lázaro Cárdenas, Tlalpan, México DF, 1967-

126 CÁTEDRA EXTRAORDINARIA FEDERICO E. MARISCAL. UNAM, “Iglesia de Santa María de los Apóstoles”; disponible: <https://www.catedraefema.fa.unam.mx/wp/proyectos/iglesia-de-santa-maria-de-los-apostoles/>.

127 RÁBAGO, Jesús, “Alejandro Zohn en Guadalajara”, en CUETO, Juan Ignacio del (ed.), *La estela de Félix Candela...*, pp. 60-71.

128 RÁBAGO, Jesús, “Alejandro Zohn en Guadalajara” ..., p.70.

129 SAN MARTÍN, Iván, *La arquitectura religiosa del Movimiento Moderno en la Ciudad de México*, Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2016, pp. 130-133.

130 SAN MARTÍN, Iván, *La arquitectura religiosa del...*, pp. 221-228..

131 AGUILAR, José de Jesús, “Capilla del Seminario Menor de la Ciudad de México”, 2016.



Fig. 27. Iglesia de Nuestra Señora de la Anunciación. Enrique y Agustín Landa Verdugo. 1976. Colonia Copilco (Ciudad de México). Foto del autor

1968) y la iglesia de la “Divina Providencia”¹³² (colonia Del Valle, México DF) (Fig. 25); por su parte el arquitecto Wolfram Oehler Brueckner diseñaría la cubierta de la iglesia de “Santo Tomás Moro”¹³³ (colonia Florida, México DF, 1967-1973) (Fig. 26), con una original solución en base a una losa de hormigón armado plegada en tres diedros que corren longitudinalmente paralelos en el sentido de la nave.

En relación a las “cubiertas colgantes”, destacarían las llevadas a cabo por los arquitectos Enrique y Agustín Landa Verdugo en la iglesia de “Cristo Resucitado y Nuestra Señora de Lourdes”¹³⁴ (colonia Polanco, México DF, 1967-1969) y en la parroquia universitaria “Nuestra Señora de la Anunciación”¹³⁵ (colonia Copilco, México DF, 1976) (Fig. 27).

Estas obras se constituirían, también, como una huella de Félix Candela en la arquitectura mexicana; una estela que se extendería, hasta inicios de la década de 1980, por Latinoamérica –Guatemala, Ecuador, República Domi-

132 GOBIERNO DE LA CIUDAD DE MÉXICO, “Divina Providencia. Del Valle”, 2009; disponible: <https://mexicocity.cdmx.gob.mx/venues/iglesia-de-la-divina-providencia/>.

133 SAN MARTÍN, Iván, *La arquitectura religiosa del...*, pp. 216-217.

134 LUPA. DIVULGAR LO CONSTRUIDO, “Parroquia de Nuestra Señora de Lourdes y Cristo Resucitado”; disponible: <https://www.luuupa.com/arquitectura/arquitectura-religiosa-en-mexico..>

135 SAN MARTÍN, Iván, *La arquitectura religiosa del...*, pp. 225-228.

nicana y otros países– y España¹³⁶, evidenciando la existencia de un “estilo internacional” caracterizado por el formalismo y el expresionismo estructural, con México como centro neurálgico; un estilo moderno, paralelo a la arquitectura funcionalista de perspectiva anglosajona de la época.

Con todo ello Félix Candela y colaboradores conseguirían, en base a sus estructuras ligeras de hormigón armado, la difusión de una arquitectura moderna basada en el rigor estructural, la eficiencia económica y la innovación tecnológica, en conjunción a la belleza y esbeltez escultural; una tipología arquitectónica que se considera permanece como una opción válida en la actualidad¹³⁷.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUILAR, José de Jesús, “Capilla del Seminario Menor de la Ciudad de México”, 2016; disponible: <https://www.youtube.com/watch?v=CTjxTc1J9v0>.
- ANAXAGOROU, Theodore, “San Vicente de Paul Chapel 1956. Digital Analysis”, 2018; disponible: <https://www.youtube.com/watch?v=tfTAU02LAIk>
- ANDA, Enrique de, “Capilla abierta de Lomas de Cuernavaca”, Centro Vasco de Arquitectura (Vitoria-Gasteiz); disponible: <http://intranet.pogmacva.com/eu/obras/62447>.
- BLANCO, Federico Luis del, *La arquitectura no construida de Félix Candela* (Tesis doctoral), Madrid, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid (Universidad Politécnica de Madrid), 2016.
- BLANCO, Federico Luis del, “Reconstrucción virtual y análisis geométrico de los paraguas invertidos de Félix Candela para la Catedral de Villahermosa”, *Disegnarecon*, 14/27 (2021); disponible: <https://disegnarecon.univaq.it/ojs/index.php/disegnarecon/article/view/872>.
- BURIAN, Edward L., “O’Neil Ford en México y Félix Candela en Texas”, en CUETO, Juan Ignacio del (ed.), *La estela de Félix Candela. Cascarones de concreto armado en México y en el mundo*, Ciudad de México, Bonilla Artigas Editores/UNAM, 2021, pp. 124-135.
- CANALES, Ana Fernanda, *La modernidad arquitectónica en México* (Tesis doctoral, Escuela Técnica Superior de Arquitectura), Madrid, Universidad Politécnica, 2013; disponible: <https://oa.upm.es/21350/>.

136 DRAGO, Elisa, “Regreso de Candela a España: Nuestra Señora de Guadalupe en Madrid”, en CUETO, Juan Ignacio del (ed.), *La estela de Félix Candela...*, pp. 250-263.

URBIPEDIA. ARCHIVO DE ARQUITECTURA, “Iglesia de Nuestra Señora de Guadalupe (Madrid)”; disponible: https://www.urbipedia.org/hoja/Iglesia_de_Nuestra_Se%C3%B1ora_de_Guadalupe.

137 CASSINELLO, Pepa, SCHLAICH, Mike y TORROJA, José Antonio, “Félix Candela. In memoriam (1910-1997). From thin concrete shells to the 21 century’s lightweight structures/ Del cascarón de hormigón a las estructuras ligeras del s. XXI”, *Informes de la Construcción*, 62/519 (2010), pp. 18-19 y 25.

- CANALES, Fernanda, "Enrique de la Mora", *Arquine*, 9 de mayo de 2012; disponible: <https://arquine.com/enrique-de-la-mora-1/>.
- CANDELA, Félix, Carta dirigida a Alejandro Herrero (Huelva, España), fechada en México DF el 17 de mayo de 1955, Félix Candela Architectural Records and Papers, box 16, Department of Drawings & Archives, *Avery Library*, Nueva York.
- CANDELA, Félix, *En defensa del formalismo y otros escritos*, Bilbao, Xarait Ediciones, 1987.
- CANDELA Félix, "La iglesia de la Virgen Milagrosa", *Informes de Construcción (CSIC, Madrid)*, 86 (1956), s. p.
- CANDELA, Félix, "La iglesia de la Virgen Milagrosa (Informes de la Construcción, CSIC, Madrid, diciembre de 1956)", en CANDELA, Félix, *En defensa del formalismo y otros escritos...*, pp. 53-56.
- CANDELA, Félix, "Structural Form in the Service of Eloquent Architecture", (Conferencia leída en la XXV *National Conference in Church Architecture*, Dallas, Texas, 7 de abril de 1964), Nueva York, *Avery Library*, 06/64 Dallas, A-294.
- CANDELA, Félix, "La forma estructural al servicio de una elocuente arquitectura religiosa", *ARA arte religioso actual*, 6-7 (1965/1966), pp. 12-29
- CANDELA, Félix y otros, "Láminas de hormigón armado", *Arquitectura (COAM)*, 10 (1959), pp. 2-33; disponible: <https://www.coam.org/es/fundacion/biblioteca/revista-arquitectura-100-anios/etapa-1959-1973/revista-arquitectura-n10-Octubre-1959>.
- CASSINELLO, Pepa, SCHLAICH, Mike y TORROJA, José Antonio, "Félix Candela. In memoriam (1910-1997). From thin concrete shells to the 21 century's lightweight structures/Del cascarón de hormigón a las estructuras ligeras del s. XXI", *Informes de la Construcción*, 62/519 (2010), pp. 5-26; disponible: <https://informesdelaconstruccion.revistas.csic.es/index.php/informesdelaconstruccion/article/view/1033/1119>.
- CORDERO, Juan Fernando, *Arquitectura de un futuro pasado. Estudio comparativo entre diferentes sistemas constructivos de bóvedas y láminas* (TFM), Valencia, Escuela Técnica Superior de Arquitectura-Universidad Politécnica de Valencia, 2014, pp. 29-32; disponible: <https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/48040/Memoria.pdf?sequence=1>.
- CUETO, Juan Ignacio del, *Arquitectos españoles exiliados en México*, Ciudad de México/Madrid, Ateneo Español de México/Gobierno de España. Ministerio de Justicia, 2014; disponible: http://www.ateneoesmex.com/inicio/wp-content/uploads/2019/12/Arquitectos_esp_exilio_Baja.pdf.
- CUETO, Juan Ignacio del, "Cien años de Félix Candela. Vuelos impensados", *Revista de la Universidad de México*, 69 (2009), pp. 82-90; disponible: <https://www.revistadelauniversidad.mx/download/940d20c1-932c-4bf9-92a7-6188f3d1ea8c?filename=cien-anos-de-felix-candela-vuelos-impensados>.
- CUETO, Juan Ignacio del, "Félix Candela. El arquitecto y su circunstancia", en CUETO, Juan Ignacio del (com.) y FOLCH, María Jesús (coor.), *Félix Candela 1910-2010*, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2010, pp. 21-120.

- CUETO, Juan Ignacio del y ALARCÓN, Eduardo, "Geometría sagrada: templos de Alberto González Pozo y Juan Antonio Tonda en Coyoacán", en CUETO, Juan Ignacio del (ed.), *La estela de Félix Candela...*, pp. 84-97.
- CUETO, Juan Ignacio del (ed.), *La estela de Félix Candela. Cascarones de concreto armado en México y en el mundo*, Ciudad de México, Bonilla Artigas Editores/UNAM, 2021.
- DASQUES, Françoise, "La iglesia de Santa Rosalía, ¿una obra de Eiffel", *México desconocido*, 2023; disponible: <https://www.mexicodesconocido.com.mx/la-iglesia-de-santa-rosalia-en-baja-california-sur.html>.
- DESVIGNES, Ana y RUIZ MORENO, Gabriela, *El convento de las capuchinas de Luis Barragán como un ejemplo de arquitectura mística* (Tesis de Licenciatura, Facultad de Arquitectura), Universidad Nacional Autónoma de México, 2000; disponible: <https://ru.dgb.unam.mx/bitstream/20.500.14330/TES01000286982/3/286982.pdf>.
- DIÉGUEZ, María, "La modernidad en clave novohispana: Las capillas abiertas de Candela y Barragán", *Quiroga. Revista de patrimonio iberoamericano*, 19 (2021), pp. 60-73.
- DRAGO, Elisa, "Regreso de Candela a España: Nuestra Señora de Guadalupe en Madrid", en CUETO, Juan Ignacio del (ed.), *La estela de Félix Candela...*, pp. 250-263.
- DUQUE, Karina, "Clásicos de la arquitectura: Iglesia de la Purísima en Monterrey/ Enrique de la Mora y Palomar"; disponible: <https://www.archdaily.mx/mx/02-241197/clasicos-de-arquitectura-iglesia-de-la-purisima-en-monterrey-enrique-de-la-mora-y-palomar>.
- GARAY, Graciela de, "Segunda entrevista al arquitecto Félix Candela", en CUETO, Juan Ignacio del (com.), *Félix Candela 1910-2010...*, pp. 139-159.
- GONZÁLEZ BARTELL, Carlos, "Trazo de paraboloide hiperbólico en el Pabellón de Rayos Cósmicos de Félix Candela en la Ciudad Universitaria de la UNAM", Ciudad de México, 2023; disponible: <https://www.youtube.com/watch?v=jn-gPEyNU7IQ>.
- GONZÁLEZ POZO, Alberto, *Enrique de la Mora. Tres Obras decisivas*, México DF, Círculo del Arte, 2000; disponible: https://www.catedraefema.fa.unam.mx/wp/wp-content/uploads/2021/12/11_CEFEM_Gonzalez_Pozo_Publicaciones_2000_EdelaMora_3ObrasDecisivas-1.pdf.
- GUTIÉRREZ-PINTO, Darci, "Mito o realidad. Gustave Eiffel y el templo San Marcos de Arica", *Revista de Arquitectura. Universidad Católica de Colombia*, 22/2 (2020), pp. 69-77; disponible: <https://revistadearquitectura.ucatolica.edu.co/article/view/2267/3218>.
- KATZMAN, Israel, *Iglesia en el asilo de Zoquiapan* (Tesis Escuela de Arquitectura), Universidad Nacional Autónoma de México, 1963, pp. 45-62; disponible: <https://repositorio.fa.unam.mx/handle/123456789/11812>.
- LISNOVSKY, Martín, "Textos Maestros: Eero Saarinen", 2007; disponible: <https://arquitecturamashistoria.blogspot.com/2007/04/eero-saarinen.html>.
- LÓPEZ VARELA, Sandra y otros, "México alternativo. Parroquia de Cristo Rey", Ciudad de México, UNAM, 2024; disponible: <https://www.mexicoalternativounam.com/sitios/900>.

- MALIK, Benjamín (ed.), "La bella arquitectura de la Parroquia del Purísimo Corazón de María en la colonia Del Valle", *MXCity. Guía de la Ciudad de México*, 2020; disponible: <https://mxcity.mx/2019/11/parroquia-del-purissimo-corazon-de-maria-del-valle/>.
- MARTÍNEZ GARCÍA, Alberto y RIVERA, Héctor, "Hidden Architecture. San Antonio de la Huertas Church", 2021; disponible: <https://hiddenarchitecture.net/san-antonio-de-las-huertas-church/>
- MIGUEL DE, Carlos y otros, "Iglesia en el asilo de Zoquiapan", *Revista Arquitectura (COAM)*, 44 (1962), p. 47; disponible: <https://www.coam.org/media/Default%20Files/fundacion/biblioteca/revista-arquitectura-100/1959-1973/docs/revista-articulos/revista-arquitectura-1962-n44-pag47.pdf>.
- MORA, Lucía de la y otros, *Enrique de la Mora y Palomar: ideas, procesos, obras*, México DF, Arquine Editorial., 2015.
- MORALES, Claudia, "Cotidianizando. Parroquia de la Sagrada Familia", Ciudad de México, 2022; disponible: <https://www.youtube.com/watch?v=eY3Qvb8IMqw>
- MORÁN, Adolfo, "Expresionismo arquitectónico e imaginación", *Revista de expresión gráfica arquitectónica*, 18 (2011), pp. 224-233.
- NAGEL, Vanessa, "En la cresta de la ola. Panorama de la difusión internacional de Félix Candela en revistas de arquitectura", en CUETO, Juan Ignacio del (ed.), *La estela de Félix Candela. Cascarones de concreto armado en México y en el mundo*, Ciudad de México, Bonilla Artigas Editores/UNAM, 2021, pp. 98-111.
- OLIVARES, Marta, "Juan O'Gorman: arquitecto funcionalista radical", *Abrevian Ensayos*, 4 (2011), pp. 1-14; disponible: <http://www.cenidiap.net/biblioteca/abrevian/4abrev-martaolivares.pdf>.
- ORTIZ DE LANDAZURI, Roberto y otros, "Our Lady of the Miraculous Medal Church/ Félix Candela", *Archeyes*, 19 de junio de 2020; disponible: <https://archeyes.com/our-lady-of-the-miraculous-medal-church-felix-candela/>.
- PANI, Mario, "Proyectos", *Arquitectura México*, 14 (1943), pp. 216-220.
- PÉREZ OYARZUN, Fernando, "La renovación de la arquitectura eclesiástica en el siglo XX-XXI latinoamericano", *Actas de arquitectura religiosa contemporánea*, 4 (2015), pp. 2-23.
- PLAZAOLA, Juan, *El arte sacro actual*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos de la Editorial Católica, 1965.
- RÁBAGO, Jesús, "Alejandro Zohn en Guadalajara", en CUETO, Juan Ignacio del (ed.), *La estela de Félix Candela...*, pp. 60-71.
- RAMÍREZ DAMPIERRE, Fernando, "Félix Candela", *Arquitectura*, 30 (1961), s. p.; disponible: <https://www.coam.org/media/Default%20Files/fundacion/biblioteca/revista-arquitectura-100/1959-1973/docs/revista-articulos/revista-arquitectura-1961-n30-sp01.pdf>.
- REAL ACADEMIA DE LA HISTORIA, "Manuel Suárez y Suárez", 2018; disponible: <https://dbe.rah.es/biografias/79853/manuel-suarez-y-suarez>.
- ROBLEDO, Irma y RAMOS, Katia, "Paraboloide hiperbólico", México DF, UNAM (Facultad de Arquitectura), 2013; disponible: <https://www.youtube.com/watch?v=xtRw3RntG2c>.
- RODRIGUEZ TORRES, Elvis, "Templo San José Obrero", *Cotas Regias*, 1 (2022), pp. 6-9.

- RUEDA, Claudia, "La capilla del Seminario Conciliar de Guadalajara", *Religiones Latinoamericanas*, 5 (2020), pp. 93-110.
- SAN MARTÍN, Iván, "La arquitectura religiosa de don Vicente Mendiola", *Arquitectónica*, 7 (2005), pp. 7-14.
- SAN MARTÍN, Iván, *La arquitectura religiosa del Movimiento Moderno en la Ciudad de México*, Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2016.
- SANTA ANA, Lucía y SANTA ANA, Perla, "La transformación espacial de las iglesias católicas en la segunda mitad del siglo XX en México. El caso de la Santa Cruz del Pedregal", *Actas del Congreso Internacional de Arquitectura Religiosa Contemporánea*, 4 (2015), pp. 88-93; disponible: https://revistas.udc.es/index.php/aarc/article/view/aarc.2015.4.0.5123/g5123_pdf.
- SCHWARZ, Rudolf, *Construir una iglesia. Von Bau der Kirche*, A Coruña, Universidade Da Coruña, 2021; disponible; https://ruc.udc.es/dspace/bitstream/handle/2183/28345/Schwarz_Rudolf_2021_Construir_una_iglesia_rev.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- SOLÀ SOLÉ, Pere, "Arena para dormir, estrellas por el lecho y viento por abrigo en Saint-Cyprien Plage", *Boletín Instituto de Estudios Giennenses*, 211 (2015), pp. 325-338; disponible: <https://repositori.udl.cat/server/api/core/bitstreams/130317b3-1b3c-436a-90f4-a33d1195f3b7/content>.
- TONDA, Juan Antonio, *Félix Candela*, México DF, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Dirección General de Publicaciones), 2000.
- VARGAS LOZANO, Elena Valentina, "Espiritualidad y arquitectura", *FUNDAR-QMX*, 22 de octubre de 2021; disponible: <https://www.fundarqmx.org/post/espiritualidad-y-arquitectura>.
- VICTORIA, Miguel Ángel, "Parroquia de Nuestra Señora de Guadalupe 'La Lomita': un icono de Culiacán", 16 de septiembre de 2023; disponible: <https://www.sinaloa360.com/atardecer-en-la-lomita/>.
- VILLAGRÁN GARCÍA, José, "La Iglesia católica ante la arquitectura de época", *Arquitectura México*, 14 (1943), pp. 199-207, disponible: <https://fa.unam.mx/editorial/wordpress/wp-content/Files/raices/RD06/REVISTAS/14.pdf>.
- VILLAR, Jesús, "El templo de la Santa Cruz de Enrique de la Mora y Félix Candela en San Luis de Potosí", *Academia XXII*, 2/2 (2011), pp. 44-53.
- ZAHNER, Walter, "La construcción de iglesias en Alemania durante los siglos XX y XXI", *Actas de arquitectura religiosa contemporánea*, 1 (2007), pp. 43-44.

La platería del Ayuntamiento de Salamanca: documentos, marcadores, piezas

The Salamanca city council silversmithing: documents, contrast-markers, pieces

Manuel PÉREZ HERNÁNDEZ

Universidad de Salamanca

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

C/ Cervantes, 2. 37002 - Salamanca

mapher@usal.es

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4841-4600>

Fecha de envío: 29/2/2024. Aceptado: 10/6/2024

Referencia: *Santander. Estudios de Patrimonio*, 7 (2024), pp. 333-362.

DOI: <https://doi.org/10.22429/Euc2024.sep.07.09>

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



Resumen: En este artículo analizamos la relación entre el ayuntamiento de Salamanca y la práctica del arte de la platería, para terminar con el estudio de las piezas labradas por iniciativa de la propia institución, circunstancia refrendada por la presencia del blasón de la ciudad. En la primera parte del trabajo hacemos un recorrido por las circunstancias que entre los siglos XVI y XIX afectaron al desempeño del cargo que dependía directamente de la institución municipal: el de fiel contraste-marcador. En la segunda se hace un estudio en profundidad de las mazas, para las que proponemos a Jerónimo Pérez como posible autor, los pectorales del traje de los maceros, dos escribanías, y dos obras recientemente aparecidas, depositadas en la catedral de Salamanca.

Palabras clave: Platería; Salamanca; contraste-marcador; mazas; escribanía; Jerónimo Pérez; Francisco Villarroel; José Joaquín Dávila; D. Iglesias.

Abstract: In this paper we analyze the relationship between Salamanca's city hall and the practice of silversmithing, as well as the study of the pieces of this sort made by initiative of the aforementioned institution, a fact that is proven by the presence of the city's coat of arms. In the first part, we cover the circumstances that influenced between the XVI and XIX centuries the development of the position that depended directly on the local institution: the faithful contrast-marker. In the second part of the paper, a study in depth is made of the mallets, for which we propose Jerónimo Pérez as possible author, two breastplates, two sets of scribes and two works recently discovered, which are deposited at the Salamanca's cathedral.

Keywords: Silversmithing; Salamanca; contrast-marker; mallets; scribes; Jerónimo Pérez; Francisco Villarroel; José Joaquín Dávila; D. Iglesias.

1. INTRODUCCIÓN

Es complicado entender el desarrollo de cualquier práctica artística, y más si se trata del arte de la plata, sin tener en cuenta el entorno urbano en el que desarrolla su actividad y el papel que los ayuntamientos desempeñaron para dotar con reglamentos de su competencia, o derivados de normas superiores, que su ejercicio estuviera perfectamente regulado. Advertimos al lector que el estudio de las piezas de plata pertenecientes al consistorio salmantino, sobre las que volveremos más adelante, es solo un pretexto para hacer una aproximación a los distintos ámbitos en los que intervino el órgano de gobierno de la ciudad, para dotar a sus practicantes de un marco regulador que sirviera de garantía tanto a los artistas como a sus clientes.

2. DOCUMENTOS Y MARCADORES

Un vaciado de las noticias contenidas en los Libros de Actas de Consistorio custodiados en el Archivo Municipal de Salamanca¹ nos dibuja un panorama mucho más rico y complejo del que inicialmente podíamos imaginar, y que va mucho más allá del nombramiento o ratificación periódica de los empleos de fiel contraste y marcador², posteriormente agrupados en uno solo, que fue de su competencia hasta que mediado el siglo XIX pasó a ser designado por el gobierno de la nación³.

1 Lamentablemente no se han conservado los libros de acuerdos correspondientes al siglo XVI, y tampoco algunos de los primeros años del XVII, posiblemente destruidos en el incendio acaecido en 1622, en el que se quemaron algunos libros. Archivo Municipal de Salamanca [en adelante, AMSA]. Libro de Actas de Consistorio año 1622, ff. 71r-72v.

2 La cuestión de la contrastía en Salamanca fue abordada en: PÉREZ HERNÁNDEZ, Manuel, "Marcadores y contrastes salmantinos (siglos XVI al XIX)", *Salamanca. Revista Provincial de Estudios*, 24-25 (1987), pp. 165-199. PÉREZ HERNÁNDEZ, Manuel, "Nuevas aportaciones sobre la contrastía en Salamanca", *Salamanca. Revista Provincial de Estudios*, 26 (1990), pp. 157-160

3 Así quedó confirmado en el proceso de designación como contraste de la ciudad de Antonio Martín Ramos, en sustitución de Bernabé Sahagún Hidalgo, de cuya renuncia se da cuenta en la sesión celebrada el 29 de diciembre de 1850 debido al agravamiento de la enfermedad que padecía, por lo que decide fijar su residencia en casa de su hijo, en la localidad cacereña de Navas del Madroño (AMSA. Libro de Actas de Consistorio año 1850, f. 203r). Ese mismo día se dio lectura a un oficio del Gobernador en el que comunicaba que el pasado 14 de noviembre el Rey había declarado vacante el puesto y nombrado para cubrirlo al citado Martín Ramos (AMSA. Libro de Actas de Consistorio año 1850, f. 204v). Posteriormente, el 19 de septiembre de 1851, el nuevo contraste solicita a la ciudad que le den un lugar en uno de los puntos más públicos para poder ejercer su oficio (AMSA. Libro de Actas de Consistorio año 1851, f. 132v). La respuesta del Ayuntamiento no se hizo esperar, el 29 de noviembre, le comunicó que no se siente en la obligación de ceder casa alguna al contraste, pues antes "eran oficiales de la ciudad o villa que los nombraba. Ahora ha cambiado absolutamente el carácter de estos funcionarios: abrazan la provincia entera, no son elegidos por las justicias locales y sí por el

Velar por el buen desarrollo de la práctica artística es una de las constantes entre las noticias recogidas en las actas de sesiones del consistorio, de ello da buena cuenta la vigilancia puesta para que quienes fueran elegidos para el cargo cumplieran los requisitos exigidos, como es la aprobación del preceptivo examen ante el marcador mayor del reino⁴.

Otra de las dinámicas que queda puntualmente reflejada en estas actas es la correspondiente al desempeño por una misma persona de los empleos de fiel contraste-marcador, o dividirlos para que fueran ejercidos por dos personas diferentes, una circunstancia que se dio en varias ocasiones a lo largo de los siglos XVII y primera mitad del XVIII⁵. La primera vez que vemos reflejado este caso es en los primeros años del Seiscientos. En 1604 Gonzalo Alonso del Puerto fue elegido marcador de la ciudad, no obstante, en algún momento entre ese año y 1613 debió ser nombrado también para el cargo de contraste, aunque sin salario por ejercerlo⁶, ese último año es designado para desempeñar ambos empleos, y así debió ser hasta su fallecimiento en 1620⁷. Cuando el 24 de diciembre de 1621 se debate sobre su sustituto se toma el acuerdo de separar ambos cargos y nombrarlos por un año, aunque pueden ser reelegidos, siendo nombrados Andrés Rodríguez como marcador y Diego Nieto como contraste⁸. Unos años después, en 1648, Andrés Rodríguez asumirá también las competencias del contraste⁹, que de este modo volvieron a quedar reunidos en una sola persona.

gobierno", AMSA, Libro de Actas de Consistorio año 1851, f. 138v.

4 En la sesión celebrada el 7 de diciembre de 1604 se da lectura a un escrito remitido por Juan Beltrán Benavides, marcador mayor del reino, donde comunica la obtención del título de marcador por Gonzalo Alonso del Puerto, quien había salido elegido para desempeñar el cargo en la ciudad el 20 de octubre. AMSA. Libro de Actas de Consistorio año 1604, f. 424.

5 Aunque las competencias del marcador, controlar la calidad del metal, y del contraste, el control de la cantidad y el peso, quedaron explicitadas en las pragmáticas de tiempos de los Reyes Católicos en las que se fundamentaron, no resulta extraño que en algunas ciudades fueran desempeñados por la misma persona. En 1752, reinando Fernando VI, se unieron ambos puestos. BARRÓN GARCÍA, Aurelio, "El marcaje y los punzones de la platería burgalesa, 1360-1636", *Artigrama*, 8-9 (1992), p. 300. BARRÓN GARCÍA, Aurelio, "Plata de ley", en CASASECA CASASECA, Antonio (comisario), *La platería en la época de los Austrias Mayores en Castilla y León*. Valladolid, 1999, pp. 73-89.

6 En el acta de la sesión celebrada el 17 de agosto de 1613 se dice: "de oy en adelante no se le de salario a Alonso del Puerto de salario de contraste", AMSA, Libro de Actas de Consistorio años 1611, 1612 y 1613, f. 399r.

7 La desaparición de los libros entre 1604 y 1611, y desde 1613 hasta 1620, nos ha privado de conocer que sucedió en esos intervalos de tiempo, si bien el hecho de que siga apareciendo como tal contraste-marcador cuando se procede a nombrar a su sustituto induce a pensar que ambos empleos permanecieron unidos.

8 AMSA. Libro de Actas de Consistorio año 1621, f. 174.

9 El 17 de marzo de 1648 el hijo del que hasta ese momento había sido contraste de la ciudad,

En 1651 Andrés Rodríguez presenta un memorial al Ayuntamiento enumerando todos los cargos que había desempeñado en el servicio a la ciudad en las últimas tres décadas, y ante la imposibilidad de seguir con sus obligaciones como fiel contraste-marcador solicita que sea nombrado como marcador de la ciudad su yerno, Juan Manuel Martínez de Abascal, ruego al que accedió el consistorio¹⁰. Unos días después, el 28 de febrero, se proveyó el de contraste en Matías de Montemayor¹¹. La elección de Juan Martínez de Abascal como marcador fue recurrida unos años después por los plateros Antonio Sánchez y Juan Caballero Flórez (sesión de 10 de diciembre de 1655)¹², aduciendo como causa su ausencia de la ciudad, resolviendo dos días después nombrar para el cargo al primero de los citados¹³.

Que el desempeño de esos oficios ocasionalmente generaba desavenencias entre sus titulares y la ciudad es algo sabido, viéndose ésta obligada a intervenir para exigir el cumplimiento de las competencias que llevaban aparejados, así sucedió con Juan de Figueroa Vega¹⁴, sucesor en 1696 en el cargo de marcador de Antonio Sánchez. Ese mismo año el Ayuntamiento tiene que intervenir en relación con los supuestos excesos que cobraba por la plata que marcaba, circunstancia que él niega, afirmando que percibía lo mismo que sus antecesores: Andrés Rodríguez y Antonio Sánchez. También suscitó las quejas de los plateros y del propio consistorio los frecuentes desplazamientos del platero a Galicia para ejecutar los encargos que tenía comprometidos para la catedral de Santiago de Compostela¹⁵, ya que aunque contaba con licencia de la ciudad, y había dejado como sustituto a su hermano José de Figueroa, sus continuas ausencias entorpecían el trabajo de los plateros salmantinos, viéndose la ciudad en la obligación de exigirle que cumpliera con

Antolín de Montemayor, le hizo entrega de los objetos propios de su oficio: "Primeramente un marco de diez y seis libras con las armas de la ciudad, y un brazo de peso mediano con sus balanças de laton, mas un peso pequeño ya viejo con su guindaleta de nogal y un terno de cinquenta castellanos asta el medio castellano, mas un tablón de nogal sin cajón donde asienta el peso y un yerro donde el peso grande, mas una tabla con lienço pintado con las armas de la ciudad muy viejo y roto. Todo lo qual recibió el dicho Andrés Rodríguez", AMSA, Libro de Actas de Consistorio año 1648, ff. 97v-98r.

10 Acta del 10 de febrero de 1651. AMSA. Libro de Actas de Consistorio año 1651, ff. 38v-39r.

11 AMSA. Libro de Actas de Consistorio año 1651, f. 51.

12 AMSA. Libro de Actas de Consistorio año 1655, f. 452 v.

13 AMSA. Libro de Actas de Consistorio año 1655, ff. 455v-456r.

14 PÉREZ HERNÁNDEZ, Manuel y AZOFRA, Eduardo, "Juan de Figueroa y Vega (h. 1660-1722). Obras inéditas", en RIVAS CARMONA, Jesús (coord.), *Estudios de Platería*, Murcia, Universidad de Murcia, 2006, pp. 565-588.

15 Una selección de la extensa bibliografía sobre las obras llevadas a cabo por este platero en la catedral compostelana puede consultarse en: PÉREZ HERNÁNDEZ, Manuel y AZOFRA, Eduardo, Juan de Figueroa..., p. 572, nota 29.

sus obligaciones, unos enfrentamientos que acabaron con su destitución el 23 de abril de 1704¹⁶, siendo designado para sustituirle José Saurina¹⁷.

Las cuatro décadas que permaneció en el cargo de marcador de la ciudad Francisco Villarroel, 1708-1749¹⁸, fue pródigo en acontecimientos que ayudan a entender mejor el funcionamiento de estos oficios y el papel del consistorio en su regulación. Así sucedió cuando el 22 de agosto de 1714 se da lectura a la resolución sobre la pretensión de Diego Blanco de Armenteros de compartir el oficio con Francisco Villarroel, aduciendo que él también tenía el título que le habilitaba, petición que fue rechazada con el argumento de que era un cargo de designación municipal¹⁹. Aunque no hemos vuelto a encontrar referencias a este contencioso, este debió permanecer vivo, pues unos años después, en la sesión celebrada el 17 de febrero de 1731, se da lectura a un testimonio del escribano Gerónimo de Mendoza reconociendo que la titularidad de los empleos de fiel contraste y marcador corresponden a la ciudad²⁰.

Aun siendo empleos de designación municipal, un Real Decreto de Felipe V dado en Sevilla el 15 de noviembre de 1730, obligaba a que dicho nombramiento debía contar con la ratificación de la Real Junta de Comercio, Moneda y Minas²¹. Esa debe ser la razón de la carta remitida por dicha Junta, leída en la sesión celebrada el 26 de octubre de 1740, ratificando en sus cargos de marcador y contraste a Francisco Villarroel y Roque Colmenero, respectivamente, aun cuando ya llevaban varias décadas desempeñándolos²². En otra de 23 de junio de 1752 se hace lo propio con una Real Cédula

16 AMSA. Libro de Actas de Consistorio año 1704, f. 62.

17 Como dato curioso, por infrecuente, fue la solicitud de dicho empleo hecha por su viuda, Margarita Martínez del Barco, el 23 de diciembre de 1707. AMSA. Libro de Actas de Consistorio año 1707, f. 383v.

18 Francisco Villarroel presentó el 6 de marzo de 1708 el título expedido en Segovia el 12 de diciembre del año anterior por Hipólito de Santo Domingo Ladrón de Guevara, ensayador mayor del reino. AMSA. Libro de Actas de Consistorio año 1708, f. 85r.

19 AMSA. Libro de Actas de Consistorio año 1714, ff. 257v-258r.

20 AMSA. Libro de Actas de Consistorio año 1731, ff. 28v-29r. Que ambos empleos son competencia de las ciudades en las leyes de tiempo de los Reyes Católicos que originaron su institución. MUÑOZ DE AMADOR, Bernardo, *Arte de ensayar oro y plata, con breves reglas para la theórica y la práctica, en el qual se explica también el oficio de ensayador y marcador mayor de los reynos; el de los fieles contrastes de oro y plata, el de los marcadores de plata y tocadores de oro, y el de los contrastes amotacenes, según las leyes de estos reynos*, Madrid, Imprenta de Antonio Marín, 1755, pp. 228 y 237, respectivamente.

21 MUÑOZ DE AMADOR, Bernardo, *Arte de ensayar...*, p. 215.

22 AMSA. Libro de Actas de Consistorio año 1740, ff. 364r-365v.

aprobando el nombramiento de marcador de plata y oro en la persona de Ignacio Montero²³.

Un nuevo contencioso surge mediado el siglo. El 1 de diciembre de 1752 se da lectura a una Real Orden de Fernando VI para que los empleos de contraste y marcador fueran desempeñados por una sola persona²⁴, a pesar de lo cual el consistorio continuó designando a dos, concretamente a Ignacio Montero como marcador y a José Joaquín Dávila como contraste²⁵, y así se mantuvo hasta que en el año 1758 fue despedido José Joaquín Dávila, con el argumento de que no había solicitado su renovación, siendo nombrado interinamente Carlos de Ayllón, y por el fallecimiento de Ignacio Montero, que sería sustituido por su hijo Juan Ignacio Montero, aunque también lo pretendía José Joaquín Dávila.

Contra la decisión adoptada por el Ayuntamiento presentó recurso el 12 de enero de 1759 el citado José Joaquín Dávila, aduciendo precisamente el contenido de la Real Orden de 1752. Unos días después, el 3 de marzo de 1759, una carta de la Real Junta de Comercio y Moneda instaba al Ayuntamiento a reintegrarle como contraste-marcador de la ciudad, por lo que fue readmitido hasta que se cumplieran los seis años desde su primer nombramiento (el 27 de abril de 1753)²⁶, de hecho el 27 de julio de ese mismo año, aunque presentó su candidatura para optar al cargo, el elegido fue Juan Ignacio Montero²⁷. Durante su ejercicio, en 1769, también debió plantearse alguna duda sobre si en la persona que desempeñaba los cargos de contraste y marcador de oro y plata también podían recaer otros cargos concejiles afines, como el de hierro, barro, cobre o madera, pidiendo a la corporación que se solicitasen informes a otras ciudades (Segovia, Ciudad Rodrigo, Toro, Valladolid). En todos los casos la respuesta fue la misma, eran cargos desempeñados por individuos distintos²⁸.

23 Unos meses antes había sustituido en el cargo, tras su fallecimiento, a Francisco Villarroel. AMSA. Libro de Actas de Consistorio año 1752, ff. 103r-109v.

24 AMSA. Libro de Actas de Consistorio año 1752, f. 195.

25 Este último presentó en la sesión de 16 de mayo de 1753 el título expedido por Juan José García Caballero, ensayador mayor del reino. AMSA. Libro de Actas de Consistorio año 1753, ff. 75r-80r.

26 AMSA. Libro de Actas de Consistorio año 1759, ff. 23r-24v y 45v-47r, respectivamente.

27 AMSA. Libro de Actas de Consistorio año 1759, ff. 137v-138r. A partir de ese momento la designación será por seis años, de ese modo, transcurrido ese tiempo se presenta la aprobación hecha por la Real Junta de Comercio y Moneda confirmando la reelección. Así sucedió en la sesión del 16 de noviembre de 1768 (AMSA. Libro de Actas de Consistorio año 1768, f. 196) y 14 de febrero de 1776 (AMSA. Libro de Actas de Consistorio año 1776, f. 43v).

28 Archivo Histórico Provincial de Salamanca [en adelante, AHPSA]. Protocolo nº 3089, ff. 305r-320r. En el caso de Segovia el contraste-marcador en ese momento era Baltasar de Nájera y Antonio Rodríguez, maestro herrero, el de hierro. En la ciudad de Toro ocupaba el de plata

En el año 1781 es nombrado contraste-marcador Enrique de Silva, vecino de Madrid, que presenta el título que le habilitaba para desempeñarlo expedido el 30 de agosto de 1778²⁹, unas semanas después, el 12 de diciembre, se explicitan los aranceles correspondientes al ejercicio de sus funciones³⁰, en realidad se trata de una fiel transcripción de los aprobados por la Real Junta de Comercio, Moneda y Minas el 2 de mayo de 1744³¹.

Si velar por el buen funcionamiento de los cargos de su competencia fue una de las principales ocupaciones del Ayuntamiento de la ciudad, otro no menos importante lo fue la redacción de informes por parte de una comisión nombrada al efecto para dar respuesta a la solicitud de aprobación del borrador de unas nuevas ordenanzas que había presentado la Congregación de San Eloy de los plateros en el cabildo celebrado el 14 de agosto de 1720, en particular en lo que toca a los oficios de marcador y contraste³². La aprobación definitiva de las nuevas ordenanzas no se producirá hasta tres años después, 10 de noviembre de 1723, no sin antes haber corregido el contenido de algunos capítulos por entender que invadían competencias municipales, o dejaban indefensos a los acusados de contravenir alguno de sus contenidos³³.

Unos años después, en el acta de la reunión celebrada por el Ayuntamiento el 18 de noviembre de 1744³⁴, se incorpora una adaptación al ámbito local de la orden de la Real Junta de Comercio, Moneda y Minas, de fecha 2

Claudio Vázquez, y Manuel Pérez lo era de hierro. En Ciudad Rodrigo Manuel Madruga lo era de plata, Francisco Fermín Cerrato de hierro, barro, cobre y madera Felipe Rodríguez. En Ávila el marcador nombrado en ese momento era Simón de la Torre, aunque no lo podía ejercer por no haber ido a sacar el título a Madrid, Juan de Miranda lo era de pesos y medidas de barro e hierro. En Valladolid los empleos también estaban separados, aunque no se da el nombre de quienes los desempeñaban.

29 AMSA. Libro de Actas de Consistorio año 1781, f. 262r.

30 AMSA. Libro de Actas de Consistorio año 1781, ff. 340r-341v.

31 MUÑOZ AMADOR, B., *Arte de ensayar...*, pp. 253-258.

32 AMSA. Libro de Actas de Consistorio año 1720, f. 180.

33 Es el caso de la ordenanza tercera, que atribuía a la congregación la capacidad de nombrar a los veedores de oro y plata, resolviendo finalmente que los plateros propongán a varios candidatos y que sea el Ayuntamiento quien entre ellos elija. También introduce una modificación en las ordenanzas relativas a las sanciones como consecuencia de haber cometido fraude en la aleación de la plata empleada, o por contravenir la prohibición de comerciar con metales preciosos si no se era maestro aprobado. En ambos casos la ciudad obliga a que los denunciados puedan presentar recurso ante el juez ordinario, una circunstancia que en el redactado original no se contemplaba. Finalmente, respalda el contenido de la novena ordenanza, relativa a delimitar las calles en las que pueden abrir taller y tienda los plateros, facilitando de este modo las visitas, siendo la ciudad la que definirá el recinto. AMSA. Libro de Actas de Consistorio año 1723, ff. 215v-217r.

34 AMSA. Libro de Actas de Consistorio año 1744, fols. 384v-386r.

de mayo, conteniendo la *Instrucción que deben guardar los visitadores de platerías del reyno*³⁵. Una lectura comparada de la orden de la Real Junta y el redactado del acta municipal confirma que aquella sirvió de ejemplo a ésta. Así, se regula que, en las visitas, que debían ser mensuales, acudiría el marcador, que el reconocimiento de las alhajas se hará por toque, que en el supuesto de encontrar piezas faltas de ley se impondrá la sanción que estipulen las ordenanzas, que si en la visita a algún lugar donde no hubiera marcador se encontraran alhajas faltas de ley se requisen y entreguen a la Junta de Comercio y Moneda, quedando en su poder hasta que se dictara resolución. Se señala igualmente que las alhajas de oro deberán tener una ley de 22 quilates, aunque para las pequeñas basta con 20 quilates y un cuarto. Finalmente, se prohíbe recibir dinero o gratificación de los plateros cuyos talleres visitaran.

3. PIEZAS

Para terminar este recorrido por la relación entre el consistorio salmantino y la práctica de la platería nos vamos a referir a la condición de la Ciudad como promotora de este tipo de obras³⁶, una circunstancia que también queda reflejada en las actas de sesiones del cabildo. Común a estos encargos, en su mayoría desaparecidos, si bien alguno felizmente ha llegado a nuestros días, aunque desplazado del lugar para donde fue realizado, es su relación con lo que son las actividades propias de la institución, ya sean de carácter burocrático (escribanías), de representación institucional en ceremonias públicas (mazas, traje de maceros), o para el servicio litúrgico en un espacio destinado a tal efecto en el propio edificio (cáliz)³⁷. A lo anterior cabe añadir los regalos efectuados a los dos patronos de la ciudad: la Virgen de la Vega y San Juan de Sahagún. Más allá de las funciones que pudieran desempeñar cada una de estas obras, se trata de piezas que sirven también de proyección a la propia imagen de la ciudad, pues en todos los casos documentados se subraya que deben estar presentes sus armas.

El análisis del blasón de Salamanca que presentan las piezas localizadas pone de manifiesto la laxitud con la que fue reproducido por los artistas plateros y, si bien es cierto que los muebles no difieren de los que están

35 MUÑOZ AMADOR, B., *Arte de ensayar...*, pp. 258-262.

36 Un vaciado de los libros de actas de reuniones confirma la intervención del Ayuntamiento en todo tipo de proyectos, ya sea apoyando económicamente su ejecución, facilitando suelo público en el caso de nuevas construcciones o informando favorablemente la continuación, reformas o ampliaciones de otras ya existentes.

37 Ejemplo de lo que decimos son el acuerdo tomado para aderezar el cáliz que sirve en la capilla de la cárcel (AMSA. Libro de Actas de Consistorio año 1630, fol. 96r), o el encargo de unas tablas de pintura con el tema de la Inmaculada, Santa Teresa y San Juan de Sahagún destinadas al altar del ayuntamiento (AMSA. Libro de Actas de Consistorio año 1631, fol. 117r).

declarados como oficiales en el escudo de la ciudad desde 1996³⁸, su partición sí presenta notables alteraciones entre ellos. Para esta cuestión, la de la heráldica de la ciudad, es imprescindible acudir a los trabajos de Salvador Llopis, archivero de la municipalidad de Salamanca, y Julián Álvarez Villar, catedrático que fue de la universidad de Salamanca³⁹. Ambos autores ponen de manifiesto la diversidad de opciones que sirvieron para representar a la ciudad, de hecho Salvador Llopis afirma que la primera vez que aparecen los dos cuarteles principales no fue hasta principios del siglo XVII, citando como ejemplo más antiguo el que aparece en la portada de la primera edición del libro de Gil González Dávila, *Teatro eclesiástico de la Iglesias catedrales de España. Salamanca*, publicado en 1618, aunque difiere del que un año después, en 1619, aparece en la portada de la recopilación de ordenanzas de la ciudad de Salamanca⁴⁰.

Tanta falta de rigor a la hora de reproducir los muebles que componen el escudo de la ciudad se traduce en el hecho de que, salvo en dos casos, el blasón varía en las obras que aquí comentamos, lo que no nos impide afirmar que en todos los casos se trata de encargos financiados por el consistorio tormesino, de hecho uno de sus cuarteles, unas veces en diestra y otras en siniestra, el que presenta al toro pasante sobre un puente, siempre ha sido el símbolo que identifica a las piezas de plata labradas en Salamanca⁴¹.

Centrándonos ya en los objetos de este tipo de los que únicamente tenemos referencias documentales, pues han desaparecido, una primera noticia la encontramos en el acta de la sesión celebrada el 12 de noviembre de 1636, cuando se encarga una escribanía formada por tintero y salvadera de plata⁴².

38 El blasón de Salamanca quedó fijado en la Orden de la Consejería de Presidencia y Administración Territorial de 11 de junio de 1996 (Boletín Oficial de Castilla y León de 20 de junio de 1996): "Escudo partido. Primero, de plata con un puente de piedra, mazonado de sable, sobre el que está pasante un toro arrestado de sable, y tras él una higuera de sinople, arrancada. Segundo, de oro con cuatro palos de gules; bordura de azur con ocho cruces paté de plata. Mantelado en jefe de plata, con dos leones mornados, al natural, salientes de los flancos y afrontados. Al timbre, la Corona Real Española, abierta y sin diademas".

39 LLOPIS, Salvador. *El escudo de armas de Salamanca y color de su bandera*, Salamanca, Imprenta de Ortega, 1974. ÁLVAREZ VILLAR, Julián, *De Heráldica salmantina. Historia de la ciudad en el arte de sus blasones*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1996. Segunda edición aumentada. Salamanca, Ayuntamiento de Salamanca, Colegio de España, 1997.

40 GONZÁLEZ DÁVILA, Gil, *Historia de las antigüedades de la ciudad de Salamanca: vida de sus obispos, y cosas sucedidas en su tiempo. Dirigida al rey N. S. Felipe III*, Salamanca, en la imprenta de Artus Tabernier, 1618. LLOPIS, Salvador. *El escudo de...*, pp. 18 y 20.

41 PÉREZ HERNÁNDEZ, Manuel, *Marcadores y contrastes...*, ilustraciones 1 al 8.

42 AMSA. Libro de Actas de Consistorio año 1636, fol. 466r. Son varias las ocasiones en las que se deja constancia de la realización de este tipo de piezas, todas ellas desaparecidas: en 1653 se ordenará hacer otra escribanía, en esta ocasión de bronce (AMSA. Libro de Actas de Consistorio año 1653, f. 200v), en 1669 se mandata hacer una salvadera, un tintero y un sello

Como es fácil suponer, los regalos a los patronos de la ciudad serán los más habituales. En 1640 se libran 200 ducados para la realización de unas andas⁴³, un encargo cuya ejecución se demoró algún tiempo, hasta 1643 no se concertó su hechura con el platero Andrés Rodríguez, que en ese momento desempeñaba las funciones de marcador⁴⁴. Unos años después, en 1654, en agradecimiento a los beneficios obtenidos de la patrona aprueba el regalo de una joya por valor de 100 ducados⁴⁵.

Un año antes, 1653, había regalado la ciudad una lámpara de plata a la Virgen de Loreto del convento de san Bernardo, entregada al sacristán del colegio el 14 de agosto, una pieza que llevaba cuatro sobrepuestos dorados con el escudo de la localidad⁴⁶. Armas de la ciudad también portaba un atril de plata que en 1679 regaló a Nuestra Señora de los Remedios, pieza que debía reproducir otro que había en la iglesia de San Julián, en cuyo camarín se veneraba y venera su imagen⁴⁷.

de la ciudad (AMSA. Libro de Actas de Consistorio año 1669, f. 222v).

43 AMSA. Libro de Actas de Consistorio año 1640, f. 74r. Estas andas fueron sustraídas por las tropas portuguesas que ocuparon la ciudad en 1706, y aunque posteriormente fueron recuperadas, era tal su deterioro que la Ciudad decidió en el año 1718 encargar unas nuevas, siendo Francisco de Villarreal el encargado de su realización. PÉREZ HERNÁNDEZ, Manuel, "Salamanca y la guerra. Repercusiones en la platería", *Salamanca. Revista de Estudios*, 40 (1997), p. 67, nota 18.

44 AMSA. Libro de Actas de Consistorio año 1643, ff. 239v-240r. El mismo Andrés Rodríguez será el encargado de renovar las "bolillas" empleadas por los regidores en las votaciones (AMSA. Libro de Actas de Consistorio año 1649, f. 16 r).

45 AMSA. Libro de Actas de Consistorio año 1653, f. 62 v. Como suele ser frecuente, el cumplimiento de esta manda no se producirá hasta algunos años después, concretamente en la sesión celebrada el 8 de mayo de 1658 vuelven a acordar hacer los dos candeleros de plata para la imagen, así como las bujías y cañones para las andas (AMSA. Libro de Actas de Consistorio año 1658, f. 153r). El certificado expedido por el contraste, Matías de Montemayor, ofrece una breve descripción de la obra: se trata de unos candeleros de cinco luces y pie triángulo, el peso que tuvieron (17 marcos, 6 onzas y 7 ochavas), el valor de la plata (1593 reales y 22 maravedíes), y de la hechura (660 reales), que recayó en Antonio Sánchez, marcador (AMSA. Libro de Actas de Consistorio año 1659, f. 248v). Un siglo después, en la reunión celebrada el 10 de enero, acuerdan regalar una alhaja a la misma imagen por valor de 2500 reales, de nuevo se insiste en que debe aparecer el escudo de armas de la ciudad (AMSA. Libro de Actas de Consistorio año 1753, f. 8v).

46 AMSA. Libro de Actas de Consistorio año 1653, f. 179 r.

47 AMSA. Libro de Actas de Consistorio año 1679, ff. 140v-141r. También colaboró el Ayuntamiento concediendo terrenos para levantar el camarín y financió su realización con 200 ducados (AMSA. Libro de Actas de Consistorio año 1680, f. 177v y AMSA. Libro de Actas de Consistorio año 1681, f. 88r, respectivamente). Unos años después también contribuyó con 100 reales destinados al dorado del camarín (AMSA. Libro de Actas de Consistorio año 1688, f. 66v).

Uno de los encargos de mayor empaque, afortunadamente conservado, aunque no en el templo al que fue inicialmente destinado, la iglesia del convento de San Agustín, sino en la capilla mayor de la catedral, es la urna destinada a contener el cuerpo de San Juan de Sahagún, regalado con motivo de su canonización (1690). El Ayuntamiento concertó su hechura con Juan de Figueroa y Pedro Benítez en la sesión celebrada el 9 de junio de 1691, con el compromiso de éstos de ajustarse a unas trazas que en ese momento se encontraban en Madrid y cuyo importe ascendería a 10000 reales⁴⁸, una cantidad a la que habrá que sumar unos años después, en 1694, 100 reales de a ocho para la corona y los escudos de la ciudad⁴⁹, dándose por concluido el encargo en 1695⁵⁰.

3. 1. Piezas de uso civil

3. 1. 1. Las Mazas⁵¹

Pasando ya a las piezas empleadas en las ceremonias, civiles y/o religiosas, en las que participa la corporación municipal las mazas son, sin ningún género de duda, las de mayor interés artístico, encontrándose las salmantinas entre las de mayor calidad y antigüedad de las conservadas en España (Fig. 1)⁵².

48 AMSA. Libro de Actas de Consistorio año 1691, f. 95.

49 AMSA. Libro de Actas de Consistorio año 1694, f. 160r.

50 AMSA. Libro de Actas de Consistorio año 1695, f. 22r.

51 De las numerosas publicaciones que han visto la luz en los últimos años sobre este tipo de objetos, pertenecientes a instituciones civiles, religiosas y académicas de diferentes lugares de la geografía peninsular, remitimos, entre otros, a los trabajos de: HEREDIA MORENO, M^a del Carmen y LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, Amelia, *La edad de oro de la platería complutense*, Biblioteca de Historia del Arte, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 2001, pp. 284-286, figs. 342-343; PÉREZ GRANDE, Margarita, "Las piezas de platería del Ayuntamiento de Toledo", *Archivo secreto. Revista cultural de Toledo*, 2 (2004), pp. 122-125; SALAS GONZÁLEZ, Carlos, "Las mazas: una aproximación a su evolución histórica. Las mazas del Ayuntamiento de Murcia", en RIVAS CARMONA, J. (Coord.), *Estudios de platería San Eloy*, Murcia, Universidad de Murcia, 2004, pp. 535-544; SANTOS MÁRQUEZ, Antonio Joaquín, "Francisco de Valderrama, verdadero autor de las mazas del Ayuntamiento de Sevilla", *Archivo Español de Arte*, 326 (2009), pp. 155-168; DABRIO GONZÁLEZ, María Teresa, "Algunas notas sobre la platería civil en Córdoba", en RIVAS CARMONA, J. (Coord.), *Estudios de platería San Eloy*, Murcia, Universidad de Murcia, 2010, pp. 251-268; NADAL INIESTA, Javier, "La platería en el Ayuntamiento de Granada: un modelo de ajuar suntuario en las instituciones civiles", en RIVAS CARMONA, J. (Coord.), *Estudios de platería San Eloy*, Murcia, Universidad de Murcia, 2016, pp. 431-441; SÁNCHEZ SÁNCHEZ, David, "La atribución a Juan de Arfe de una pareja de cetros procesionales de la catedral de Ávila", *Archivo Español de Arte*, 383 (2023), pp. 325-336.

52 Ficha técnica: Plata en su color, cincelada, fundida. Buen estado de conservación. Medi-



Fig. 1. *Mazas, punzón y remate del varal*. Jerónimo Pérez (atrib.). Tercer cuarto del siglo XVI. Fotografías del autor. Ayuntamiento de Salamanca

El varal está formado por tres elementos de sección cilíndrica que van enroscados, cada uno de ellos tiene hacia la mitad una moldura abocelada más estrecha. Arranca con un elemento esférico decorado con gallones planos y remata con un grueso toro y una interpretación bastante libre de un capitel compuesto (Fig. 1), sobre el que descansa la cabeza del cetro. Todo el cañón está recorrido verticalmente por una sucesión de fajas, donde alternan unas lisas y otras ocupadas con el motivo de sogueado suavemente cincelado.

La cabeza da comienzo con un toro decorado en su frente con cuatro cabezas de león y flores enmarcadas por fajas lisas recortadas, le sigue un cuerpo troncocónico invertido cuya superficie va cubierta por cestos de flo-

das: alto 108,5 cm., diámetro de la cabeza, 18 cm. Buriladas y punzones aparecen en distintas partes del vástago y cabeza: toro sobre puente de perfil derecho surmontado por las iniciales SA. Cronología: tercer cuarto del siglo XVI. Restauraciones: Con motivo de la participación de estas obras en la exposición *La platería en la época de los Austrias Mayores en Castilla y León* (1999) fueron sometidas a una intervención en el Taller de Platería de D. Antonio Zúñiga, de Valladolid, que se limitó a la limpieza de la plata. Bibliografía: PÉREZ HERNÁNDEZ, Manuel, "Mazas", en CASASECA CASASECA, Antonio (comisario), *La platería en la época de los Austrias Mayores en Castilla y León*, Valladolid, 1999, pp. 490-491.



Fig. 2. *Mazas*, detalle de la cabeza. Jerónimo Pérez (atrib.). Tercer cuarto del siglo XVI. Fotografías del autor. Ayuntamiento de Salamanca

res y cintas planas que resaltan del fondo tratado con picado de lustre. Esta parte se encuentra rodeada por ocho tornapuntas antropomorfas fundidas dispuestas radialmente (Fig. 2). A continuación otra moldura abocelada de mayor diámetro y grosor que la referida anteriormente, la decoración del frente en este caso está compuesta por espejos ovalados enmarcados por cueros recortados, unos vacíos y otros ocupados por cestos de flores. El plano superior de esta moldura está salpicado por una sucesión de cartelas ovaladas de perfil quebrado ocupadas por un suave relevado de aves en distintas posiciones (reposo, movimiento) sobre un fondo tratado, una vez más, con el motivo de picado de lustre. Por encima un tambor limitado en sus extremos por arandelas molduradas, y en cuyo frente se repiten de nuevo las cintas planas lisas a modo de marcos de espejos con el fondo matizado. También este elemento está rodeado por *términos* dispuestos radialmente similares a las del cuerpo inferior. Remata el conjunto con una solución cupuliforme rebajada recorrida en su perímetro con un friso de puntas de diamante, un cuerpo de perfil cóncavo con cuatro volutas geométricas en cuyo frente va cincelado un rostro humano, y una moldura esférica achatada similar a la del arranque del vástago (Fig. 3).

La necesidad de un exordio tan extenso para la presentación de esta obra basta por sí mismo para describir su complejidad estructural y decorativa, in-



Fig. 3, izq. *Mazas*, remate de la cabeza.

Fig. 4, der. *Mazas*. Friso de aves. Jerónimo Pérez (atrib.). Tercer cuarto del siglo XVI. Fotografías del autor. Ayuntamiento de Salamanca

cardinada en el manierismo dominante del momento en el que fue labrada, una tendencia que se impuso en la platería castellana del tercer cuarto del Quinientos. Recursos como las formas geométricas de las cartelas, los cueros recortados de los enmarcamientos, o el contraste conseguido entre el pulimento de las cintas planas y la textura rugosa de los fondos por el picado de lustre, conviven con un repertorio figurativo (*términos*, cabezas de león y aves) y vegetal (flores y cestos de flores), en suma, un vocabulario ornamental propio del manierismo figurativo que bebe de estampas salidas de talleres regentados por grabadores como Cornelis Floris o Vredeman de Vries..., mediado el siglo. En una de esas fuentes gráficas, estampas con aves del grabador alemán Virgil Solis, pudo inspirarse el platero autor de estas mazas para el relieve que recorre el plano superior del grueso bocelón central (Fig. 4)⁵³.

Resta resolver la cuestión de la autoría. Sin duda se trata de una obra labrada en Salamanca, así se deduce de la presencia de los punzones de localidad localizados tanto en el varal como por la cabeza, una variante que coincide con la que podemos encontrar en obras labradas durante el tiempo en que desempeñó la contrastía de Salamanca Cristóbal de Bobadilla (1562-

53 Un friso parecido presenta en el nudo un cáliz conservado en Loeches, obra del platero complutense Bartolomé Hernández. HEREDIA MORENO, M^a del Carmen y LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, Amelia, *La edad de oro...*, p. 151, figs. 167-168.

1592). Aunque la impresión del sello, y el desgaste producido con el paso del tiempo ha degradado la impronta primigenia, se aprecia bien su morfología, sello rectangular con los ángulos achaflanados, alojados en su interior las iniciales SA y la imagen de un toro pasante de perfil derecho sobre un puente de tres ojos, elementos estos últimos que forman parte del escudo de la ciudad de Salamanca.

La ausencia de una marca nominal, unida a la desaparición de los libros de actas del consistorio salmantino correspondientes a esos años nos ha privado de la posibilidad de poder atribuírsela a alguno de los plateros en activo en Salamanca por esos años. No obstante lo anterior, nos queda el recurso de hacer un análisis comparado con obras contemporáneas para intentar hacer una aproximación al autor, de cuya pericia y dominio de la técnica estas mazas son un buen ejemplo.

En este punto, queremos recordar la observación que en otro momento hicimos respecto a la presencia en otras obras salmantinas de algunos de los motivos que componen el repertorio de estas mazas, como es el caso de cartelas delimitadas por cintas planas que alojan en su interior cestos repletos de flores, cabezas de leones, o tornapuntas a modo de *términos*, motivos que aparecen en la intervención llevada a cabo por esos años en la base de la macolla de la cruz parroquial de Villares de la Reina, una obra en la que consta documentalmente la intervención de varios maestros, y en la que también pudo participar Jerónimo Pérez (+1578), al que tal vez quepa atribuir ese añadido a la base de la macolla gótica de la cruz⁵⁴. Estas volutas antropomorfas, a modo de Hermes, volvemos a encontrarlas en la macolla de la cruz parroquial de la localidad salmantina de Espino de la Orbada, obra esta última que junto al castillete de la conservada en la parroquia de Castellanos de Villiquera (el árbol fue sustituido por otro en el siglo XIX) sabemos que son obra de Jerónimo Pérez (+1578)⁵⁵.

Las investigaciones de las Dras. Heredia Moreno y López-Yarto Elizalde han terminado de perfilar la personalidad de este platero⁵⁶, constatando su

54 PÉREZ HERNÁNDEZ, Manuel, "Cruz procesional", en CASASECA CASASECA, Antonio (comisario), *La platería...*, pp. 378-381. Puede reforzar esta posibilidad el hecho de que ya existiera una relación profesional previa entre Jerónimo Pérez y Pedro Márquez, cuya intervención está fuera de toda duda, pues su punzón aparece varias veces en el árbol de la cruz, de hecho Jerónimo Pérez fue uno de los plateros que participó y adquirió algunas herramientas en la almoneda realizada por su viuda, Francisca Fernández, el 4 de diciembre de 1556 (AHPSA, Protocolo nº 3170, f. 489).

55 PÉREZ HERNÁNDEZ, Manuel, *Orfebrería religiosa en la diócesis de Salamanca (siglos XV al XIX)*, Salamanca, Diputación de Salamanca, 1990, pp. 97-98.

56 HEREDIA MORENO, M^a del Carmen, "Jerónimo Pérez, un discípulo desconocido del platero complutense Juan Francisco Faraz", *Goya*, 263 (1998), pp. 99-106. HEREDIA MORENO, M^a del Carmen. "Ejemplo de difusión en la platería castellana de la primera mitad del

filiación complutense a través de su relación profesional con el platero alcalaíno Juan Francisco Faraz, con cuyas obras guarda gran parentesco algunas de las realizadas por el orive salmantino, cuestión bien distinta es determinar cómo pudo producirse esa vinculación⁵⁷. Llegado este punto y viendo la coincidencia de una parte importante del repertorio decorativo presente en estas mazas con el que aparece en algunas de las obras realizadas por Jerónimo Pérez nos preguntamos si no cabría atribuirle también la conservada en el consistorio salmantino.

3. 1. 2. Pectoral del traje de los maceros (Figs. 5 y 6)

Los trajes (dos) con el que se visten los portadores de las mazas en ceremonias muy relevantes llevan cosidos en el frente una placa labrada en plata con el escudo de la ciudad⁵⁸. El repujado de la plata coincide con el practicado por los plateros salmantinos del barroco, una circunstancia confirmada por los punzones que presentan. Rodea la pieza una estrecha moldura acordonada, y llena el campo, actuando a modo de orla del escudo, una decoración vegetal formada por hojas carnosas similares a las que encontramos en frontales y ramilletes de altar del momento. Destaca el conjunto por la precisión de su labra, destacando el tratamiento individualizado de los sillares del puente, con las dovelas del arco que recuerdan en su disposición el orden rústico serliano, los tajamares y el almenado del remate.

Argumentos de tipo formal, así como el hecho de que por esos años Francisco de Villarroel y Galarza desempeñara las funciones de marcador de la ciudad, y por lo tanto receptor de este tipo de encargos por parte del ayuntamiento, invitan a pensar que pudo ser el autor de estas piezas, más allá de que siempre quedará la duda de si la sola presencia de su punzón personal obedece a su condición de autor o del cargo municipal que desempeñó durante la mayor parte de la primera mitad del siglo XVIII.

siglo XVI", *Archivo Hispalense*, 52 (2000), pp. 81-100. HEREDIA MORENO, M^a del Carmen y LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, Amelia, *La edad de oro...*, pp. 328-329.

57 Las autoras sugieren incluso un lazo familiar, del que habría documentación que lo confirmaría, de su existencia les habría dado cuenta la Dra. Evangelina Muñoz.

58 Ficha técnica: Plata en su color. Aceptable estado de conservación, pequeñas fisuras en las láminas de plata. Medidas: alto 23 cm., ancho 22 cm. Punzones: toro sobre puente de perfil derecho; VILLA/--OEL. Cronología: Primer cuarto del siglo XVIII. Heráldica: Escudo partido, timbrado con corona. Primero, bordura con ocho cruces y seis palos. Segundo un puente de piedra con pretil almenado sobre el que está pasante un toro, y tras él una higuera (¿). Mantelado en jefe con dos cabezas de león (?), canes (?), salientes de los flancos y afrontados. Como en las descripciones del resto de escudos omitiremos cualquier referencia a los colores, de los que se prescinde habitualmente en la platería. Una fotografía de esta placa, que el autor data, con dudas, del siglo XVII, aparece reproducida en el libro de Salvador LLOPIS, *El escudo de...*, p. 32, fig. 13.



Fig. 5, izq. Traje de macero.

Fig. 6, der. Pectoral de plata del traje de macero y marcas. Francisco Villarroel (?). Primer cuarto del siglo XVIII. Fotografías del autor. Ayuntamiento de Salamanca

3. 1. 3. Escribanías⁵⁹

Como va dicho en párrafos anteriores, son varias las noticias que tenemos de escribanías encargadas por el ayuntamiento salmantino, la mayor parte de ellas desaparecidas. La más antigua de las dos que reproducimos en este trabajo data de los primeros años del siglo XVIII, al menos eso se deduce de su estilo, y de la presencia del punzón empleado por Francisco de Villarroel y Galarza, que va acompañado del sello de localidad que aparece habitual-

⁵⁹ Se trata de un objeto definido por su funcionalidad, y cuya presencia es habitual en instituciones de todo tipo. Con pequeñas variantes, que afectan principalmente al número de botes, lo habitual es que se componga de una bandeja, tintero, salvadera o arenero, y campanilla. MARTÍN, Fernando A., *Catálogo de la plata del Patrimonio Nacional*, Madrid, Patrimonio Nacional, 1987, pp. 162, 236, 265, 283 y 285; PÉREZ GRANDE, Margarita, *Las piezas de...*, pp. 125-127; CRUZ VALDOVINOS, José Manuel y RIVAS CARMONA, Jesús (com.) *El arte de la plata. Colección Hernández-Mora Zapata*, Murcia, Fundación Cajamurcia, 2006, pp. 334-343; NADAL INIESTA, Javier, *La platería en...*, pp. 435 y 439.



Fig. 7. *Escribanía*. Manuel Pérez. Francisco de Villarroel (¿). Fotografía tomada por el autor en 1986. Ayuntamiento de Salamanca (en paradero desconocido)

mente junto al suyo nominal⁶⁰. Se compone este conjunto de una bandeja ovalada, tintero y salvadera (Fig. 7)⁶¹.

Al contrario de lo que hemos comentado en la obra anterior, donde la decoración repujada cubre toda la superficie, otorgando a la pieza una plasticidad próxima al relieve escultórico, el conjunto que ahora nos ocupa está definido por la funcionalidad y la sobriedad; exceptuando las molduras que sirven para enmarcar cada una de los frentes de los recipientes y el borde de la bandeja, la superficie únicamente se ve alterada por las incisiones que delinean el escudo de la ciudad y la orla que lo rodea⁶². En suma, dos obras

60 La escribanía se encuentra actualmente en paradero desconocido, por esa razón las fotografías que se reproducen en este trabajo son en blanco y negro. Fueron tomadas en junio de 1986, momento en el que estábamos recogiendo el material para nuestra tesis doctoral. Agradecemos a María de la Vega Villar Gutiérrez de Ceballos, concejala de Salud Pública y Consumo del Ayuntamiento de Salamanca, y amiga, el apoyo prestado y su preocupación por localizar esta obra.

61 Ficha técnica: Plata en su color, buen estado de conservación. Medidas: bandeja 25,6 x 15,6 cm.; tintero: alto 9 cm, base 10,5 x 9,5 cm.; salvadera: alto 5,5 cm., base 7 x7 cm. Punzones, parcialmente frustró, -LA/-OEL, y sello rectangular con la imagen de un toro pasante de perfil derecho sobre un puente. Heráldica, tanto en el frente de cada uno de los botes como en el campo de la bandeja lleva grabado el escudo de Salamanca: Escudo partido, timbrado con corona. Primero, ocho palos. Segundo un puente de piedra sobre el que está pasante un toro, y tras él una higuera. Mantelado en jefe con dos leones salientes de los flancos y afrontados.

62 El blasón coincide en lo sustancial con el que aparece en la portada del libro de Gil Gon-

prácticamente contemporáneas en el tiempo permiten constatar la convivencia de dos sensibilidades radicalmente distintas, una heredera de la sobriedad de tradición seiscentista y otra más acorde con el barroco decorativo de finales del XVII, unas diferencias que también pueden obedecer al carácter eminentemente funcional de la escribanía.

Un conjunto muy parecido se conserva en el Ayuntamiento de Toledo⁶³, fechado por Margarita Pérez Grande, aunque con alguna reserva, de finales del siglo XVI, aunque ella misma recuerda que se trata de un modelo cuya vigencia se prolongó a lo largo de la siguiente centuria⁶⁴. En el estudio realizado por la profesora Sanz Serrano sobre antiguos dibujos de la platería sevillana⁶⁵, indica que este tipo de tinteros reciben desde 1739 la denominación de *tintero cuadrado*⁶⁶, expresión muy adecuada para el ejemplar salmantino que, por otra parte, y teniendo en cuenta la cronología que se deriva del punzón del marcador que presenta, confirma su pervivencia aún por esos años en los obradores tormesinos.

La segunda escribanía es también una obra salmantina de mediados del siglo XIX (Fig. 8)⁶⁷, cuyos plateros, aunque ya no alcanzan el nivel de los de la centuria anterior, siguen produciendo obras de mérito como es el caso de esta escribanía, que destaca por lo depurado de su técnica y lo actualizado del repertorio decorativo del que se hace uso en ella, con una estética romántica similar a la practicada en otras platerías por estos mismos años.

Se compone de seis piezas: bandeja, cuatro botes (dos tinteros y dos salvaderas) y campanilla. La bandeja, rectangular, descansa sobre cuatro apoyos formados por una ménsula y una flor de lis, sobre ellos una base cuyo frente va recorrido por un motivo de cordoncillo, y remata con una crestería

zález Dávila (vid. Nota 40). Un dibujo del escudo de esta escribanía aparece reproducido en la citada obra de Salvador Llopis, *El escudo de...*, p. 24, fig. 9. Al autor solo cabe atribuirle un error, data el servicio de escritorio donde aparece del siglo XVII, cuando ya hemos dicho que es de la centuria siguiente.

63 PÉREZ GRANDE, Margarita, *Las piezas de...*, pp. 125-127. En su trabajo la autora hace un recorrido por obras semejantes conocidas hasta ese momento.

64 Recuerda la autora la presencia de este tipo de tinteros en algunos cuadros de El Greco, San Ildefonso, del Hospital de la Caridad (Illescas), y Zurbarán, San Bruno y el papa Urbano II (Museo de Bellas Artes de Sevilla). De nuevo el pintor extremeño volverá a reproducir este modelo en las Tentaciones de San Jerónimo para la sacristía de Guadalupe.

65 SANZ SERRANO, M^a Jesús, *Antiguos dibujos de la platería sevillana*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 1986.

66 SANZ SERRANO, M^a Jesús, *Antiguos dibujos de...*, pág. 97.

67 Ficha técnica: plata en su color, buen estado de conservación. Medidas: bandeja 21 x 16 cm, 6,5 cm. de alto. Tinteros y salvaderas: alto 10,5 cm., 6 cm. de diámetro. Campanilla: alto 12,5 cm., 6,4 cm. de diámetro. Punzones: D/-GLESÍAS, B/IDLGO (D y L unidas), dentro de un espejo ovalado, testuz de toro vista de frente.



Fig. 8. *Escribanía y punzones*. D. Iglesias. Segundo cuarto del siglo XIX. Fotografía del autor. Ayuntamiento de Salamanca

calada en la que se representan dos grifos afrontados a un jarrón y motivos vegetales, en los lados largos, y los grifos afrontados con una composición vegetal más abreviada, en los cortos (Fig. 9). Los cuatro botes son iguales, la única diferencia es la existencia de unos agujeros practicados en las tapas de los tinteros para introducir las plumas. Son de sección cilíndrica y con una tapa ligeramente abombada. Tienen por remate la figura fundida de un delfín⁶⁸. Al margen de ese detalle el único motivo decorativo que presentan es un estrecho friso sogueado entre el borde superior del bote y la tapadera.

Para el final hemos dejado la campanilla, cuyo diámetro coincide exactamente con el del soporte cilíndrico en el que apoya. Es evidente que su diseño no responde al característico del momento en el que se labró este con-

68 El asa a modo de delfín es idéntica a la que presenta una escribanía de los años 1822-1823 perteneciente a la colección Hernández-Mora Zapata de la que es autor el platero madrileño Diego Arias. CRUZ VALDOVINOS, José Manuel y RIVAS CARMONA, Jesús (comisarios), *El arte de...*, pp. 342-343.



Fig. 9. *Escríbanía, detalle de la crestería*. D. Iglesias. Segundo cuarto del siglo XIX. Fotografía del autor. Ayuntamiento de Salamanca



Fig. 10. *Escríbanía, escudo de la campanilla*. D. Iglesias. Segundo cuarto del siglo XIX. Fotografía del autor. Ayuntamiento de Salamanca

junto, sino que reproduce otro más típico del siglo XVIII, como lo demuestran los numerosos ejemplos conservados en toda la geografía peninsular. El mango abalaustrado y la sección acampanada del cuerpo, decorado con gallones planos en la parte superior y moldurada en la base, son característicos en las campanillas del Setecientos. Únicamente la sucesión de molduras del mango manifiesta alguna discrepancia con sus homólogos del XVIII. Tenemos pocas dudas de que se trata de una pieza hecha para sustituir a la original, coincidiendo con el resto de las piezas de la escribanía únicamente en el motivo de cordoncillo que recorre la base. Que se trata de un elemento añadido en otro momento puede justificar que sea la única pieza que no va marcada, como sí ocurre con las demás. Habría otro argumento a tomar en

consideración, si bien ya hemos indicado que no es determinante, y no es otro que la libre interpretación que el autor hace del escudo de Salamanca. En este caso, toma del blasón de la ciudad algunos muebles, aunque versionados libremente, aquí se trata de un escudo partido que en diestra lleva un toro pasante a la derecha y en siniestra seis barras (Fig. 10). A los argumentos anteriores habría que sumar otro más, la escasa pericia del platero al trazar el dibujo del escudo, así como de la orla que lo envuelve, o la tosquedad de los enrejados y punteados, recursos todos inspirados en la platería rococó salmantina.

Excepto la campanilla, de quien ignoramos la autoría, el resto de las piezas queda acreditado que se trata de una obra realizada por un platero del que desconocemos su nombre, aunque sí nos consta la existencia de plateros apellidados Iglesias activos en Salamanca por esos años, aunque si interpretamos que la D corresponde a la inicial del nombre, lo más probable es que ninguno de los dos plateros identificados sea el autor de esta pieza. Así, de los dos que tenemos documentados puede ser descartado Benito Iglesias, del que la única referencia conocida es que superó el examen de maestría el 5 de julio de 1857⁶⁹, una fecha en la que Bernabé Sahagún Hidalgo ya no era contraste-marcador de Salamanca y por lo tanto no puede ser obra suya. El otro platero con este apellido es Andrés Iglesias, documentado entre los años 1838 y 1870 en que fallece⁷⁰, aunque de él no conocemos ninguna obra.

3. 2. *Piezas de uso religioso*

3. 2. 1. *Juego de bandeja y vinajeras*

Coincidiendo con el momento en el que redactábamos este trabajo la catedral de Salamanca recibe, vía donación⁷¹, un cáliz decimonónico de origen

69 Archivo de la Cofradía de San Eloy de Salamanca. Libro de Aprobaciones 1767-1869, f. 92. Su marca aparece en unos remates de varas de la iglesia de Gejuelo del Barro (Salamanca), obras de escasa calidad, y un cáliz de la localidad salmantina de Cerezal de Peñahorcada, en esta ocasión acompañada su marca de la del contraste-marcador Antonio Martín Ramos, sucesor de Sahagún Hidalgo.

70 Sabemos que era natural de Aldeadávila de la Ribera (Salamanca), y que vivía con su mujer, Filomena García, en el número 37 de la calle Peña Segunda. Eran feligreses de la iglesia de San Mateo, en cuyo archivo se encuentra su acta de defunción, fechada el 7 de abril de 1870 (Archivo Diocesano de Salamanca. Archivo parroquial de la iglesia de San Mateo. Libro de defunciones 1851-1886, f. 157).

71 La donación ha sido realizada por Dña. Magdalena Lamamié de Clairac, bisnieta de D. Eloy Lamamié de Clairac, perteneciente a una familia de rancio abolengo en la provincia de Salamanca. Según información verbal de la benefactora, estas piezas le fueron regaladas a su bisabuelo por Tomás Cámara y Castro, obispo de Salamanca entre 1885 y 1904, en agradecimiento a la contribución que hizo para la construcción de la iglesia de San Juan de Sahagún.



Fig. 11. *Juego de bandeja y vinajeras*. José Joaquín Dávila (?). Mediados del siglo XVIII. Fotografía del autor. Catedral de Salamanca

cordobés⁷² y un juego de bandeja y vinajeras de procedencia salmantina (Fig. 11)⁷³. El interés de estas últimas, en relación con el objeto de este trabajo, estriba en el hecho de que tanto en el campo de la bandeja como en el cuerpo

Queremos agradecer públicamente a Raúl Benito, responsable de patrimonio de la seo salmantina, que me facilitara esta información, así como las facilidades dadas para poder estudiarlas y de este modo dejarlas incorporadas a este trabajo.

72 Ficha técnica del cáliz: Plata en su color, conserva parte del dorado original en peana y copa. Medidas: alto 24 cm., diámetro de la copa 7,5 cm., diámetro del pie 13,5 cm. Punzones en la peana: 59/C.LEON, A/-STEJON, escudo ovalado con león rampante coronado de perfil izquierdo. Autor: Antonio Castejón Merino. Cronología: 1859. Iconografía, símbolos de la Pasión dentro de espejos ovalados: subcopa: escalera y dado, clavos, jarro y dados, racimos de uvas; peana: martillo, gallo, lanza e hisopo. Los punzones coinciden, respectivamente con los n^{os} 253, 282 y 52 del libro de ORTIZ JUÁREZ, Dionisio, *Punzones de Platería Cordobesa*. Córdoba, Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1980.

73 Ficha técnica: Plata blanca, buen estado de conservación, pequeñas abolladuras en la panza de las jarras. Medidas: Bandeja: 21 x 16,5 cm., jarras: alto 11 cm., 5,5 cm. diámetro del pie. Buriladas y punzones en campo de la bandeja e interior del pie de las jarras: 53/DAVI/LA y toro sobre puente de perfil izquierdo. Mediados del siglo XVIII. Las jarras llevan grabadas las iniciales A y V para identificar su contenido. Bajo el pico vertedor un mascarón de cabeza de león. Blasón de Salamanca, timbrado: escudo partido que en diestra lleva un toro pasante a la derecha y en siniestra ocho barras.



Fig. 12. *Bandeja*. José Joaquín Dávila (?). Medios del siglo XVIII. Fotografía del autor. Catedral de Salamanca

de las jarras lleva grabado el blasón de la ciudad, lo que confirmaría que se trata de un encargo hecho por el consistorio, aunque desconocemos el destinatario inicial de este regalo.

Se trata de un conjunto, particularmente las jarras, que coincide con uno de los modelos más utilizados por la platería tormesina del momento⁷⁴. Cabe llamar la atención sobre el original diseño de la bandeja, con una morfología que discrepa de las más habituales en conjuntos contemporáneos (Fig. 12). Ovalada, con un perfil ligeramente ondulado generado por los 32 gallones convexos que recorren verticalmente la caída y que lleva grabado en el centro del campo el escudo de la ciudad rodeado por un cerco de incipientes rocallas y motivos vegetales, estos últimos de tradición barroca. Las jarras son de sección periforme, descansan sobre un pie muy plano recorrido por gallones, motivo que también se repite en la tapa, ligeramente abombada, y con un florón por remate. En el cuerpo de las jarras, como en el caso de la bandeja, llevan grabado el escudo de Salamanca, del mismo estilo que el que aparece en la bandeja. El pistero, cilíndrico, arranca de la panza de la jarra,

⁷⁴ Un conjunto que presenta notables coincidencias con el que ahora nos ocupa es el conservado en la iglesia de Villares de la Reina (Salamanca), que también lleva el punzón de José Joaquín Dávila, aunque en este caso acompañado del nominal de José Ignacio Montero y otro con la cronológica 79. PÉREZ HERNÁNDEZ, Manuel, *Orfebrería religiosa en la diócesis de Salamanca...*, p. 284, fig. 230.

y lleva en la base un mascarón de cabeza de león. El asa, de perfil ondulado, parte bajo la charnela de la tapa.

El marcaje que presentan todas las piezas nos permite determinar con precisión la cronología de esta obra, tercer cuarto del siglo XVIII, otra cuestión es la autoría, donde la presencia de un único punzón nominal, el de José Joaquín Dávila (1709-1780), acompañado de la cronológica (53), debe responder a su condición de contraste de la ciudad entre los años 1752 y 1759, en el que fue despedido. Avalaría la posibilidad de que fuera también el autor el hecho de que el modelo de punzón de localidad corresponde al empleado por este platero durante su permanencia en el fielato, pues su sucesor en el cargo, Juan Ignacio Montero, lo cambió. Por lo tanto, como venía siendo habitual, entendemos que debe tratarse de un encargo hecho por el consistorio a la persona que en ese momento desempeñaba el empleo de competencia municipal.

3. 2. 2. *Media luna de la Virgen (¿de la Vega?)*

En la catedral de Salamanca se conserva una media luna de plata en su color con dos sobrepuestos dorados, uno con la cabecita alada de un ángel, y en el otro el escudo de la ciudad, pieza desconocida hasta este momento (Fig. 13)⁷⁵. La única información que podemos extraer de esta obra es la que nos proporciona la presencia del escudo de Salamanca, por lo que debe tratarse de un encargo hecho por el ayuntamiento para una imagen mariana, y la leyenda, que por la grafía de la letra y fecha que la acompaña (1864) entendemos fue añadida en el siglo XIX, dicha inscripción refiere que es propiedad de Don Fernando Lucas, canónigo de la Real Colegiata de San Isidoro de León⁷⁶.

Consideramos muy probable que esta media luna fuera una de esas alhajas que el consistorio salmantino regalaba con cierta frecuencia a la patrona de la ciudad en señal de agradecimiento por los favores recibidos. En una de las salas del Museo Carmelitano de Alba de Tormes (CARMUS) se expo-

75 Ficha técnica: Plata blanca, sobrepuestos dorados. Sin marcas. Medidas: diámetro 35,7 cm. Inscripción, en cursiva: *Es propiedad de Dⁿ Fernando Lucas Canónigo Jubilado de la R^{al} Colegiata (sic) de S^m Ysidro (sic) de Leon. Año 1864.* Blasón de Salamanca, timbrado: escudo partido que en diestra lleva un toro pasante a la izquierda con un árbol (¿una encina?), y en siniestra bordura con ocho cruces en aspa y cinco barras.

76 Fue uno de los comisionados que en diciembre de 1869 formó parte de la comisión encargada de incautar algunos objetos de la colegiata leonesa para trasladarlos al recientemente fundado Museo Arqueológico Nacional (<https://www.fonsado.com/2013/01/la-incautacion-de-obras-de-san-isidoro.html>). Falleció el 10 de septiembre de 1876, quedando recogida la noticia de su necrológica en el *Boletín del Clero del Obispado de León*, 41/Año XXIV (14 de octubre de 1876), p. 344; disponible: https://prensahistorica.mcu.es/es/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1002671036.



Fig. 13. *Media luna*. Siglo XVIII. Fotografía del autor. Catedral de Salamanca

ne un lienzo de autor desconocido acompañado de una leyenda que afirma que se trata del retrato verdadero, medida y forma de Nuestra Señora de la Vega que está en su colegio de canónigos de Salamanca (Fig. 14)⁷⁷. Es cierto que la media luna reproducida en el lienzo únicamente presenta el escudo de la ciudad, y no la cabecita alada del ángel, y que los muebles del blasón están invertidos, a pesar de lo cual no descartamos que pueda tratarse de la misma pieza, en todo caso confirma que en el siglo XVIII la imagen lucía una alhaja de este tipo.

Quedaría por resolver la relación del propietario de la obra, canónigo jubilado de la Colegiata de San Isidoro de León, y la media luna que lucía la imagen que hasta el siglo XIX se veneraba en la iglesia del colegio de Nuestra Señora de la Vega⁷⁸, que entendemos puede ser la obra que ahora nos ocu-

77 Bernardo Dorado, al escribir sobre el origen y fundación de este colegio nos proporciona una descripción de la imagen que coincide con la reproducida en este lienzo, con una sola diferencia, el escritor no hace referencia a la media luna que aparece a los pies de la imagen en el cuadro. DORADO, Bernardo, *Compendio histórico de la ciudad de Salamanca, su antigüedad, la de su Santa Iglesia, su fundación, y grandezas, que la ilustran, escrita por Don Bernardo Dorado, cura propio (sic) de el lugar de la Mata de Armuña*, Salamanca, 1776, pp. 146-149.

78 Sobre el origen e historia del colegio de la Vega y de la imagen que en su templo permaneció hasta que en el siglo XIX fue trasladada al retablo mayor de la iglesia del convento de San Esteban, primero, y posteriormente al de la catedral vieja salmantina, remitimos a la información recogida en las "clásicas" historias de Salamanca redactadas por diferentes autores: GONZÁLEZ DÁVILA, Gil, *Historia de la...*, pp. 166-168; DORADO, Bernardo, *Compendio histórico de ...*, pp. 146-149; ARAUJO, Fernando, *La reina del Tormes. Guía histórico-descriptiva de la ciudad de Salamanca*. Salamanca, Imprenta de Jacinto Hidalgo, 1884. Cap. XIV, pp. 320-322. VILLAR Y MACÍAS, Manuel, *Historia de Salamanca*. Salamanca, Imprenta Francisco Núñez Izquierdo, 1887. Tomo I, cap. XV, pp. 205-207; Tomo III, libro VIII, cap. II, p. 95; Tomo III, Libro IX, p. 272.

Fig. 14. Lienzo de la Virgen de la Vega. Siglo XVIII. Fotografía del autor. Museo carmelitano de Alba de Tormes (CARMUS). Con licencia del Museo



pa. Sobre este particular, hay que recordar el vínculo que desde sus orígenes existió entre el colegio salmantino y el monasterio leonés, así consta por una carta de donación fechada en el año 1166 por Íñigo Velasco, uno de sus fundadores⁷⁹, razón por la que los abades de allí son también priores del colegio salmantino⁸⁰.

Trazar el recorrido seguido por esta obra hasta acabar siendo propiedad del canónigo leonés, y en la actualidad encontrarse depositada en la catedral de Salamanca, es una tarea poco menos que imposible. Aceptando que se trata de una pieza regalada por el ayuntamiento a la patrona de la ciudad, podemos sospechar que se trata de una obra salmantina del siglo XVIII, la ausencia de marcas y la repetición del modelo a lo largo del tiempo no permiten inferir más, son por lo tanto el blasón de la ciudad y el estilo de la orla que lo envuelve los únicos argumentos que avalarían esa posibilidad. No debemos descartar que la obra se viera desplazada tras los acontecimientos que afectaron a este tipo de organizaciones, y a su patrimonio mueble e inmueble, a lo largo del siglo XIX y acabara en el mercado, donde pudo ser adquirida por D. Fernando Lucas, y éste se la devolviera en forma de regalo

79 VILLAR Y MACÍAS, Enrique, *Historia de Salamanca*, tomo I, documento XIX.

80 GONZÁLEZ DÁVILA, Gil, *Historia de las...*, p. 166.

a la Virgen de la Vega, de este modo pudo seguir acompañando a la imagen cuando abandonó su primitiva ubicación para ser depositada, primero en el retablo de la iglesia del convento de San Esteban, y más tarde, durante la prelatura de Monseñor Barbado Viejo (1942-1964), en el retablo de la catedral. Eso explicaría su presencia en el tesoro catedralicio salmantino.

4. CONCLUSIÓN

La consulta de los libros de actas de reuniones del consistorio salmantino nos ha permitido conocer más en profundidad la implicación de la ciudad en el buen desarrollo de una práctica artística como es el arte de la platería, al tiempo que nos ha brindado la oportunidad de hacer un seguimiento de las circunstancias en las que se desarrolló el empleo de fiel contraste-marcador, o la aplicación en la ciudad de normativas de mayor rango que regulaban esta actividad durante los siglos de la Edad Moderna. Igualmente nos ha presentado al ayuntamiento como promotor de este tipo de obras, regalos que reforzaban su propia imagen gracias a la omnipresencia del escudo en todas las iniciativas llevadas a cabo.

Respecto a las obras analizadas, debemos confesar que, inicialmente, el número de piezas que iban a ser objeto de estudio era bastante reducido, aunque lo suficientemente interesantes como para merecer un examen detallado: el juego de mazas y las dos escribanías. En el desarrollo de la investigación no obstante tuvimos noticia de más obras que se conservaban y que estaban relacionadas con el consistorio salmantino, unas permanecían dentro del propio ayuntamiento (pectorales), otra acababa de ser donada por una benefactora a la catedral de Salamanca (juego de bandeja y vinajeras), y una tercera que también pertenece al tesoro catedralicio salmantino pero que había pasado desapercibida hasta este momento (media luna de la Virgen de la Vega).

Las mazas son una buena muestra de la excelente calidad alcanzada por la platería salmantina del siglo XVI, unas obras que se encuentran dentro de la órbita de Jerónimo Pérez, y que de ser cierta la propuesta de autoría confirmarían a este platero como una de las figuras más destacadas de la platería tormesina de la segunda mitad del Quinientos. Por su parte, las dos escribanías, son un buen ejemplo de esta tipología del momento en el que cada una de ellas fue labrada. Los pectorales, amén de su calidad artística, nos ilustran sobre las distintas sensibilidades que conviven en la platería salmantina de las primeras décadas del siglo XVIII, la sobriedad de la escribanía, actualmente en paradero desconocido, y el barroquismo de la lámina de plata que complementa el traje de los maceros. Las dos últimas nos alertan sobre los desplazamientos de este tipo de objetos a lo largo del tiempo, y la posibili-

dad de que el lugar donde en la actualidad los encontramos sea en realidad el final de un viaje cuyo itinerario no resulta sencillo trazar. En nuestro caso, la heráldica ha sido una eficaz herramienta que nos ha facilitado, al menos, vincular su existencia a una iniciativa del consistorio salmantino.

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ VILLAR, Julián, *De Heráldica salmantina. Historia de la ciudad en el arte de sus blasones*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1996. Citamos por la Segunda edición aumentada, Salamanca, Ayuntamiento de Salamanca, Colegio de España, 1997.
- ARAUJO, Fernando, *La reina del Tormes. Guía histórico-descriptiva de la ciudad de Salamanca*, Salamanca, Imprenta de Jacinto Hidalgo, 1884. Citamos por la edición de Caja Salamanca y Soria, Salamanca, Europa Artes Gráficas, 1993.
- BARRÓN GARCÍA, Aurelio, "El marcaje y los punzones de la platería burgalesa, 1360-1636", *Artigrama*, 8-9 (1992), pp. 289-326.
- BARRÓN GARCÍA, Aurelio, "Plata de ley", en CASASECA CASASECA, Antonio (comisario), *La platería en la época de los Austrias Mayores en Castilla y León*, Valladolid, 1999, pp. 73-89.
- CRUZ VALDOVINOS, José Manuel y RIVAS CARMONA, Jesús (comisarios), *El arte de la plata. Colección Hernández-Mora Zapata*, Murcia, Fundación Cajamurcia, 2006.
- DABRIO GONZÁLEZ, María Teresa, "Algunas notas sobre la platería civil en Córdoba", en RIVAS CARMONA, J. (Coord.), *Estudios de platería San Eloy*, Murcia, Universidad de Murcia, 2010, pp. 251-268.
- DORADO, Bernardo, *Compendio histórico de la ciudad de Salamanca, su antigüedad, la de su Santa Iglesia, su fundación, y grandezas, que la ilustran, escrita por Don Bernardo Dorado, cura proprio (sic) de el lugar de la Mata de Armuña*, Salamanca, 1776. Citamos por la reedición de Europa Artes Gráficas, Salamanca, 1985.
- GONZÁLEZ DÁVILA, Gil, *Historia de las antigüedades de la ciudad de Salamanca. Vida de sus obispos, y cosas sucedidas en su tiempo, Dirigida al Rey N. S. Felipe III*, Salamanca, Imprenta de Artus Taberniel, 1606. Citamos por la edición de Ediciones Diputación de Salamanca y Universidad de Salamanca, Salamanca, Europa Artes Gráficas y Kadmos, 1994.
- HEREDIA MORENO, M^a del Carmen, "Jerónimo Pérez, un discípulo desconocido del platero complutense Juan Francisco Faraz", *Goya*, 263 (1998), pp. 99-106.
- HEREDIA MORENO, M^a del Carmen, "Ejemplo de difusión en la platería castellana de la primera mitad del siglo XVI", *Archivo Hispalense*, 52 (2000), pp. 81-100.
- HEREDIA MORENO, M^a del Carmen y LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, Amelia, *La edad de oro de la platería complutense*, Biblioteca de Historia del Arte, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2001.
- LLOPIS, Salvador. *El escudo de armas de Salamanca y color de su bandera*, Salamanca, Imprenta de Ortega, 1974.
- MARTÍN, Fernando A., *Catálogo de la plata del Patrimonio Nacional*, Madrid, Patrimonio Nacional, 1987.

- MUÑOZ DE AMADOR, Bernardo, *Arte de ensayar oro y plata, con breves reglas para la theórica y la práctica, en el qual se explica también el oficio de ensayador y marcador mayor de los reynos; el de los fieles contrastes de oro y plata, el de los marcadores de plata y tocadores de oro, y el de los contrastes amotacenes, según las leyes de estos reynos*, Madrid, Imprenta de Antonio Marín, 1755.
- NADAL INIESTA, Javier, "La platería en el Ayuntamiento de Granada: un modelo de ajuar suntuario en las instituciones civiles", en RIVAS CARMONA, J. (coord.), *Estudios de platería San Eloy*, Murcia, Universidad de Murcia, 2016, pp. 431-441.
- ORTIZ JUÁREZ, Dionisio, *Punzones de Platería Cordobesa*, PÉREZ GRANDE, Margarita, "Las piezas de platería del Ayuntamiento de Toledo", *Archivo secreto. Revista cultural de Toledo*, 2 (2004), pp. 118-146.
- PÉREZ HERNÁNDEZ, Manuel, "Marcadores y contrastes salmantinos (siglos XVI al XIX)", *Salamanca. Revista Provincial de Estudios*, 24-25 (1987), pp. 165-199.
- PÉREZ HERNÁNDEZ, Manuel, *Orfebrería religiosa en la diócesis de Salamanca (siglos XV al XIX)*, Salamanca, Diputación de Salamanca, 1990.
- PÉREZ HERNÁNDEZ, Manuel, "Nuevas aportaciones sobre la contrastía en Salamanca", *Salamanca. Revista Provincial de Estudios*, 26 (1990), pp. 157-160.
- PÉREZ HERNÁNDEZ, Manuel, "Salamanca y la guerra. Repercusiones en la platería", *Salamanca. Revista de Estudios*, 40 (1997), pp. 61-84.
- PÉREZ HERNÁNDEZ, Manuel, "Cruz procesional" en CASASECA CASASECA, Antonio (comisario), *La platería en la época de los Austrias Mayores en Castilla y León*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1999, pp. 378-381.
- PÉREZ HERNÁNDEZ, Manuel, "Mazas", en CASASECA CASASECA, Antonio (comisario), *La platería en la época de los Austrias Mayores en Castilla y León*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1999, pp. 490-491.
- PÉREZ HERNÁNDEZ, Manuel y AZOFRA, Eduardo, "Juan de Figueroa y Vega (h. 1660-1722). Obras inéditas", en RIVAS CARMONA, Jesús (coordinador), *Estudios de platería San Eloy*, Murcia, Universidad de Murcia, 2006, pp. 565-588.
- SALAS GONZÁLEZ, Carlos, "Las mazas: una aproximación a su evolución histórica. Las mazas del Ayuntamiento de Murcia", en RIVAS CARMONA, J. (coord.), *Estudios de platería San Eloy*, Murcia, Universidad de Murcia, 2004, pp. 535-544.
- SÁNCHEZ SÁNCHEZ, David, "La atribución a Juan de Arfe de una pareja de cetros procesionales de la catedral de Ávila", *Archivo Español de Arte*, 383 (2023), pp. 325-336.
- SANTOS MÁRQUEZ, Antonio Joaquín, "Francisco de Valderrama, verdadero autor de las mazas del Ayuntamiento de Sevilla", *Archivo Español de Arte*, 326 (2009), pp. 155-168.
- SANZ SERRANO, M^a Jesús, *Antiguos dibujos de la platería sevillana*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 1986.
- VILLAR Y MACÍAS, Manuel, *Historia de Salamanca*, Salamanca, Imprenta Francisco Núñez Izquierdo, 1887.

La llegada del *Descendimiento* de Pedro de Campaña a la catedral de Sevilla (1797-1856)

The arrival of *The Descent* by Pedro Campaña to the Cathedral of Seville (1797-1856)

Víctor Daniel REGALADO GONZÁLEZ-SERNA

Universidad de Sevilla

victordanielregalado@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0951-3032>

Fecha de envío: 30/6/2024. Aceptado: 4/9/2024

Referencia: *Santander. Estudios de Patrimonio*, 7 (2024), pp. 363-382.

DOI: <https://doi.org/10.22429/Euc2024.sep.0710>

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



Resumen: *El Descendimiento* de Pedro de Campaña es una de las principales obras pictóricas conservadas en la catedral de Sevilla. Por esta razón ha concentrado históricamente el interés de diversos investigadores que han podido aportar numerosa información sobre la pintura. Sin embargo, una de las cuestiones aún poco conocidas era el contexto histórico sobre la llegada de la pintura a la catedral de Sevilla y las circunstancias que rodearon la controversia desencadenada sobre la propiedad legítima de la pieza. El objetivo de este trabajo es aportar y analizar datos inéditos al respecto.

Palabras clave: Pedro de Campaña; Catedral de Sevilla; Parroquia de Santa Cruz; Justicia Eclesiástica.

Abstract: *The Descent* by Pedro Campaña is one of this main pictorial works preserved in the Cathedral of Seville. Due the historical importance of this picture, various researchers have been able to provide abundant information about the painting. However, one of the unknown issues was the historical context of its arrival at the Cathedral of Seville and the controversial circumstances of this ownership. The objective of this work is to provide and analyse unpublished data in this regard.

Keywords: Pedro Campaña; Cathedral of Seville; Saint Cross Parish; Ecclesiastical Justice.

1. INTRODUCCIÓN

El objetivo de la presente investigación es aportar información inédita sobre la historia del cuadro del Descendimiento de Pedro de Campaña conservado en la catedral de Sevilla. De este modo, se procederá al análisis del contexto histórico, de las circunstancias del cuadro y la de sus propietarios en sus úl-

timas décadas de permanencia en su lugar de conservación original, la extinta parroquia de Santa Cruz¹. Nos fundamentamos documentalmente en un largo pleito celebrado en la jurisdicción eclesiástica hispalense desde finales del siglo XVIII y que se extendió hasta mediados del XIX, llevando el cuadro para entonces varias décadas en la catedral². Estas páginas permitirán conocer mejor cómo llegó esta pieza al templo metropolitano hispalense.

La historia fundamental de este cuadro es bien conocida en realidad, restando pocas lagunas sobre esta obra³. Sin embargo, hasta ahora se comprendía que llegó en 1814 al templo metropolitano tras ser reclamado por el cabildo catedral a las autoridades civiles, encontrándose depositado en el Alcázar de Sevilla durante la ocupación francesa. No llegó a salir de la ciudad durante esa importante etapa de expolio artístico. Ya en 1817 se expuso la

1 Sobre la antigua parroquia de Santa Cruz y su pérdida véase HEREDIA, María del Carmen y ROMERO, Purificación, "La antigua y la actual parroquia de Santa Cruz", *Archivo Hispalense*, 175 (1974), pp. 139-170.

2 Para una mayor información sobre el funcionamiento de la Justicia Eclesiástica hispalense véase PINEDA ALFONSO, José Antonio, *Sanar o morir. El poder arzobispal en la Sevilla de la Edad Moderna (siglos XVI y XVII)*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 2021. Sobre la aplicación de la Justicia Eclesiástica y la práctica legal de esta institución véase CANDAU CHACÓN, María Luisa, *Los delitos y las penas en el mundo eclesiástico sevillano del XVIII*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 1993. Habitualmente los provisos encargados de impartir la justicia en este ámbito fueron también prebendados del cabildo catedral de Sevilla, sobre este colectivo véase REGALADO GONZÁLEZ-SERNA, Víctor Daniel, *Vivir con decoro. Una biografía colectiva del alto clero hispalense en el siglo XVIII*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 2023. En los últimos años se está desarrollando gracias al estudio de dicha institución judicial una línea de investigación sobre el arte barroco en la ciudad de Sevilla. Para conocer mayor detalle sobre la situación general de la archidiócesis a finales del Antiguo Régimen véase LADERO FERNÁNDEZ, Carlos L., "La archidiócesis de Sevilla a fines del Antiguo Régimen: apuntes sobre su organización económica y pastoral", *Anuario de Historia de la Iglesia andaluza*, 4 (2011), pp. 143-198.

3 Al respecto de Pedro de Campaña véase ÁNGULO ÍÑIGUEZ, Diego, *Pedro de Campaña*, Sevilla, Laboratorio de Arte, 1951; MORALES, Alfredo, "Pedro de Campaña y su intervención en la Capilla Real de Sevilla", *Archivo Hispalense*, 185 (1977), pp. 189-194; SERRERA CONTRERAS, Juan Miguel, *Pedro de Campaña. Obra dispersa*, Madrid, Separata Archivo Español de Arte, 1989; GÓMEZ SÁNCHEZ, Juan Antonio, "Pedro de Campaña en Sevilla: Notas y documentos", *Archivo Hispalense*, 227 (1991), pp. 121-138. Sobre la obra de este pintor para poder estudiarla de manera general véase VALDIVIESO, Enrique, *Pedro de Campaña*, Sevilla, Fundación Endesa, 2008. Sobre los estudios del propio cuadro del Descendimiento véase ÁLVAREZ CABANAS, A., *El descendimiento de la cruz de Pedro de Campaña*, Sevilla, Imprenta Álvarez y Zambrano, 1938; ÁNGULO ÍÑIGUEZ, Diego, *Pedro de Campaña...*, p. 16; SERRERA CONTRERAS, Juan Miguel, *Coleccionismo regio e ingenio capitular: Datos para la historia del Descendimiento de Pedro de Campaña*, Sevilla, Separata Archivo Hispalense, 1987; VALDIVIESO, Enrique, *Pedro de Campaña...*, pp. 88-91. Referimos a las obras citadas para un análisis técnico sobre la pintura. Asimismo, las investigaciones sobre Pedro de Campaña continúan desarrollándose por parte de la historiografía reciente aportando información sobre obras conocidas e inéditas, ESCUDERO BARRADO, Elena, "Aportación documental al catálogo de Pedro de Campaña: Un retablo para la devoción privada", *Archivo Español de Arte*, 366 (2019), pp. 161-174.

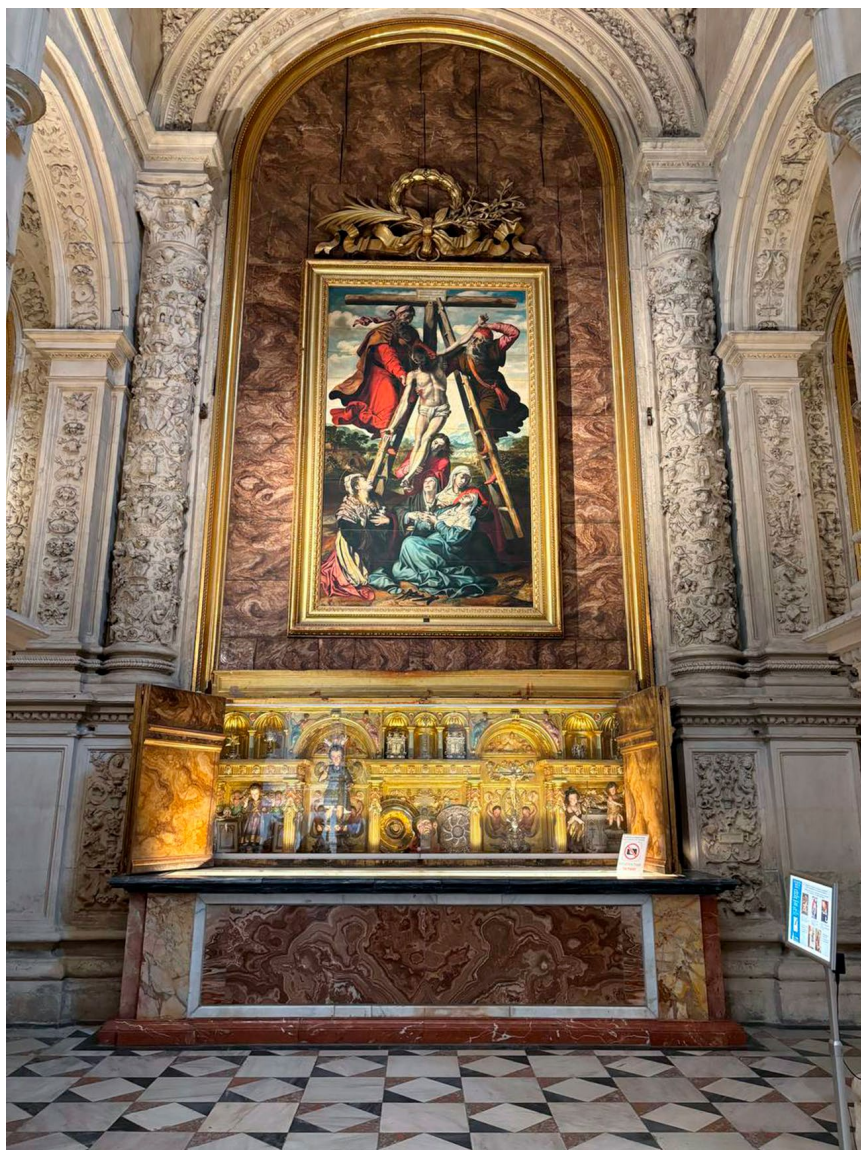


Fig. 1. Altar de la sacristía mayor con la pintura del *Descendimiento de la cruz*. Pedro de Campaña. Sacristía mayor de la catedral de Sevilla

pieza en la sacristía mayor de la catedral. Procedía de la destruida parroquia de Santa Cruz y desde la perspectiva eclesíastica lo previsible sería que se conservase en la catedral como patrona de dicha parroquia, a la que se consideraba jurisdiccionalmente como una capilla propia⁴.

⁴ Además de la parroquia de Santa Cruz también tenían esta consideración las del Sagrario,



Fig. 2. *Pintura del Descendimiento de la cruz*. Pedro de Campaña. Sacristía mayor de la catedral de Sevilla

José Gestoso ya advirtió al analizar esta obra de Pedro de Campaña cierto detalle muy relacionado con lo estudiado en las presentes páginas. Cuando el cabildo solicitó el cuadro de entre los depositados en el Alcázar de Sevilla se advirtió que un individuo particular también lo pretendía, aunque no se reflejaron más detalles de la cuestión en las fuentes entonces conocidas⁵. No obstante, era lógico relacionarlo con la familia poseedora de la

Santa María la Blanca, San Roque y San Bernardo.

5 Muchas obras no corrieron esa misma suerte. Sólo por citar el ejemplo de otra capilla, la de la Vera Cruz situada en el extinto convento de San Francisco sufrió el expolio de dos obras de Murillo. Esas obras también fueron depositadas en el Real Alcázar, pero terminaron saliendo de la ciudad, REGALADO GONZÁLEZ-SERNA, Víctor Daniel, "San Pedro y San Pablo. Una pareja de cuadros de Murillo", *Revista Quiroga*, 20 (2021), p. 155. Contamos con un análisis amplio de este proceso de expolio artístico en CANO RIVERO, Ignacio, *La pintura sevillana y*

capilla donde el cuadro se había conservado más de doscientos años. Como veremos también en esta investigación efectivamente se trató de Juan Ignacio Rivero de Silva, en esos momentos titular del patronato al que pertenecía históricamente la pieza artística. Tras la apropiación del cuadro por parte del cabildo catedral hispalense se registraron en sus actas capitulares algunas referencias que hacen constar el choque de intereses con la familia propietaria, aunque no aportando los detalles precisos del pleito.

El proceso original cesó en su primera fase años antes de que acabase el cuadro en manos del cabildo, pudiendo en buena medida producir que quedase el asunto olvidado en el maremágnun documental de la Justicia Eclesiástica finalizando el grueso del pleito ya en 1805. A pesar de todo, hasta mediados del siglo XIX se continuaron añadiendo diferentes documentos al extenso ramo de folios que lo componen, sumando una interesante y extensa información sobre el litigio.

Asimismo, el interés que la Corona española presentó a finales del siglo XVIII por este cuadro es un factor que, aunque no se referenció en el pleito que analizamos, sí se debe tener en cuenta ya que pudo afectar o incluso propiciar realmente esta batalla legal desde la sombra⁶. Como veremos más abajo durante la fecha de la sentencia y consiguiente recurso se dio el interés de Carlos IV por la pieza, por lo que debe ser un factor tenido en cuenta por nosotros. Parece ser que el interés de la Corona por el Descendimiento comenzó en los años 1795 y 1796, precisamente justo antes de originarse el pleito⁷. Desconocemos si el cabildo aquí actuaba como facilitador de los intereses reales o pensando en sí mismo, aunque constan las trabas puestas por el cabildo catedral alegando el mal estado de conservación de la pieza incluso antes de contar realmente con la titularidad del cuadro⁸.

Respecto a este cuadro es reseñable que se encargó por Hernando de Jaén para la capilla que mandó construir en la parroquia de Santa Cruz en los años 1547 y 1548⁹. De hecho, el contrato para la ejecución de la pintura

la invasión francesa: la colección del mariscal Soult, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2015.

6 SERRERA CONTRERAS, Juan Miguel, *Coleccionismo regio e...*

7 SERRERA CONTRERAS, Juan Miguel, *Coleccionismo regio e...*, p. 156.

8 VALDIVIESO, Enrique, *Pedro de Campaña...*, p. 90.

9 Archivo General del Arzobispado de Sevilla (A continuación AGAS), Justicia (A continuación Just), 10.758, *Autos por el mayordomo de la fábrica de Santa Cruz sobre que se haga saber al patrono de la capilla del Descendimiento sita en ella que la ponga en uso*, f. 91r. Cabe añadir que en las fuentes secundarias que han trabajado esta cuestión utilizan el nombre de Fernando en vez de Hernando. Ciertamente era común la derivación de la H hacia la F, pero en la documentación manejada en esta investigación se utilizó el nombre de Hernando, optando así a mantenerlo en el presente trabajo. Asimismo, el contrato de encargo de la pieza y la fundación del patronato que construyó la capilla y mandó su ejecución han sido estudiados por el conocido protocolo notarial, aportando nosotros un traslado que se presentó durante el juicio. Esta capilla

fue celebrado en 1547¹⁰. Ya en este acto notarial el compromiso del pintor fue realizar una obra de gran calidad. Luego se conservó la pieza en la pequeña capilla original hasta que salió hacia el Alcázar y, posteriormente, acabó en la sacristía mayor de la catedral de Sevilla.

2. ÚLTIMAS DÉCADAS EN LA PARROQUIA DE SANTA CRUZ. PLEITO POR EL USO DE LA CAPILLA

Tras cerca de dos siglos y medio de permanencia del Descendimiento de Pedro de Campaña en su lugar original se desató en 1797 un pleito entre la parroquia de Santa Cruz y María Josefa de Silva por el uso y derecho sobre la citada capilla¹¹. La situación parecía ser realmente compleja ya que en los comienzos del pleito ni siquiera estaba claro quién era el patrono de la capilla, usándose al inicio el término patrono en genérico hasta que una vez comenzó pudo aclararse esta cuestión. Bien es verdad, tal como veremos más abajo, que uno de los fundamentos de los demandantes fue cuestionar desde el inicio la legitimidad de la propiedad de la capilla pudiéndose pretender con este lenguaje ambiguo apuntalar mejor la teoría de la ilegitimidad de la titular. Para entender todo esto mejor debemos en un primer lugar contextualizar las dos partes que se enfrentaron en este litigio.

La parte demandante, la parroquia de Santa Cruz, estuvo encabezada por Felipe Neri Monsalve, mayordomo de este templo¹². Aunque este asunto en principio se considere una cuestión parroquial no debemos olvidar la gran dependencia institucional de este templo hacia la catedral de Sevilla.

ha sido tomada como uno de los mejores ejemplos de oratorio privado de mediados del siglo XVI en Sevilla, GÓMEZ SÁNCHEZ, Juan Antonio, "Pedro de Campaña...", p. 135.

10 ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego, *Pedro de Campaña...*, p. 16.

11 AGAS, Just, 10.758, *Autos por el...*

12 AGAS, Just, 10.758, *Autos por el...*, f. 1r, 6-II-1797. Sabemos que este individuo también ocupó las mayordomías de las parroquias de San Roque y Santa María la Blanca. Aunque en el siglo XVII abundaron los Monsalve en el cabildo catedral hispalense aún avanzado el siglo XVIII encontramos casos como los del canónigo Gabriel Torres de Navarra y Monsalve, fallecido en 1757, Archivo Catedral de Sevilla (En adelante ACS), Capitular (En adelante Cap), Secretaría (En adelante Sec), Personal, 384, f. 22. También el caso del mediorracionero Fernando Valcárcer y Monsalve, muerto en 1767, ACS, Cap, Sec, Personal, 384, f. 88. Más cercano en el tiempo encontramos a Nicolás Maestre Tous de Monsalve, que ingresó como mediorracionero en 1795, ACS, Cap, Sec, Personal, 384, f. 89. Este último prebendado desarrolló una importante carrera dentro del cabildo catedral, falleciendo como canónigo lectoral en 1841, ACS, Cap, Sec, Personal, 00008, f. 3v. No contamos con la filiación del mayordomo de la fábrica de Santa Cruz con este grupo de prebendados, pero debemos señalar un posible parentesco y que fuera la causa también de su colocación en dicha responsabilidad parroquial. Teniendo en cuenta este vínculo podemos entender que defendiera los intereses del cabildo catedral además de los parroquiales.

Realmente el mayordomo era en buena medida un sujeto muy sometido a los deseos del cabildo catedral. Felipe Neri Monsalve recibió la mayordomía en 1758 actuando en dicho trámite el arcediano de Écija Tomás Ortiz de Garay, sobre quien recaía entonces la presidencia de capillas de la catedral y representó a la institución capitular en esa gestión¹³. Aunque oficialmente el pleito fuera iniciado desde la parroquia de Santa Cruz es posible que respondiese a la voluntad del cabildo catedral. Cuando el interés por el cuadro creció a finales del siglo XVIII el cabildo podría pretender hacerse con el control del Descendimiento.

La demandada en este pleito era María Josefa de Silva, viuda de Juan María Rivero, veinticuatro de Sevilla, y relacionados por ello familiarmente con cierto sector de la oligarquía hispalense¹⁴. Este matrimonio sólo tuvo un hijo adulto, al menos superviviente para los comienzos del pleito, siendo por lo tanto el único heredero de ambos. Se trataba de Juan Ignacio Rivero y Silva, teniente de navío que en esos momentos era residente en Cartagena de Indias¹⁵. Tal como se apreciará conforme se desarrolle este análisis la situación económica de María Josefa era delicada en esos años.

María Josefa era descendiente de la familia que fundó y encargó la obra a Pedro de Campaña. De hecho, el patronato de la capilla del Descendimiento pertenecía en origen al mayorazgo de Baltasar de Jaén junto a tres capellanías de la misma parroquia de Santa Cruz desde mediados del siglo XVI. Una de ellas era la que precisamente fundó Hernando de Jaén para aplicar culto ante el cuadro del Descendimiento¹⁶. Llegados a 1700 María Francisca Ramírez de Mesa y Jaén, poseedora de este mayorazgo, lo vinculó al de su marido, Nicolás de Silva, siendo entonces vecinos de San Vicente¹⁷. Casi un

13 AGAS, Just, 10.758, *Autos por el...*, f. 1. Tomás Ortiz de Garay, arcediano de Écija y canónigo, falleció poco después el 2 de mayo de 1761, ACS, Cap, Sec, Personal, 384, f. 8.

14 AGAS, Just, 10.758, *Autos por el...*, f. 16r. Sobre los caballeros veinticuatro y la oligarquía municipal desde una perspectiva social véase CAMPESE GALLEGO, Fernando J., *Los comuneros sevillanos del siglo XVIII. Estudio social, prosopográfico y genealógico*, Sevilla, Fabiola de Publicaciones Hispalenses, 2024; CAMPESE GALLEGO, Fernando J., "Familia y poder en los cabildos sevillanos del siglo XVIII", en SORIA MESA, Enrique (ed.), *Las élites en la época moderna: la Monarquía Española. Familia y Redes Sociales*, Córdoba, Universidad de Córdoba, 2026, p. 81.

15 AGAS, Just, 10.758, *Autos por el...*, f. 157r.

16 AGAS, Just, 10.758, *Autos por el...*, f. 109r.

17 AGAS, Just, 10.758, *Autos por el...*, f. 113r, 3-XII-1700. Sobre los mayorazgos de la oligarquía hispalense véase MELERO MUÑOZ, Isabel María, *Linaje, vinculación de bienes y conflictividad en la España moderna: los pleitos de mayorazgos (siglos XVII-XVIII)*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2022. En tiempos de Nicolás de Silva se consintió que la hermandad de Nra. Sra. de la Paz residiera también en la capilla del Descendimiento, utilizando en ese periodo la bóveda para sepultar a hermanos difuntos. Ya en la década de 1720 se trasladó a su propia capilla que labraron en el mismo templo, HEREDIA, María del Carmen y ROMERO, Purificación, "La an-

siglo después la titular del mayorazgo, y por extensión del patronato de la capilla, era María Josefa de Silva.

Desde 1805 Juan Ignacio Rivero y Silva se hizo cargo de manera activa de la defensa de los intereses familiares. Parece que durante unas décadas más se mantuvo en dicho papel¹⁸. Para 1856 encontramos a Josefa de la Rauza desempeñando esa figura, debiendo ser tal vez nieta de Juan Ignacio, o al menos con seguridad parienta por pretender por última vez conseguir los intereses familiares respecto a la propiedad del cuadro¹⁹.

Retomando el análisis del pleito la parroquia indicaba en la demanda que la capilla del Descendimiento estaba en claro abandono a finales del siglo XVIII a pesar de encontrarse en un lugar muy destacado de la antigua parroquia de Santa Cruz, concretamente junto al presbiterio. La reja estaba cerrada con llave sin tener el templo ninguna copia de la misma para acceder a ese espacio. Asimismo, se señalaba que estaba llena de telarañas y con mucho polvo. El nivel de suciedad que se advierte incluso impediría que se oficiase misa en su altar ni cumplirse las obligadas misas que deberían decirse en ella. La falta de limpieza llegó a compararse con la de una caballeriza²⁰. Esta situación afectaba de manera destacada a la imagen completa del templo de cara a los fieles y parroquianos que entraban en Santa Cruz siendo considerado un problema de verdadera falta de decoro²¹.

La dejadez que parecía evidente según los demandantes servía para solicitar al provisor que se le retirase la posesión al patronato que gozaba María Josefa de Silva para que pasase la capilla, sus bienes y su gestión a fábrica parroquial²². Esta cuestión de la limpieza y limitación en el acceso incumpliría en realidad el deseo de Hernando de Jaén al fundar el patronato pudiéndose utilizar como causa para proceder a su enajenación por abandono. Así, se le

tigua y...", pp. 162-163. También parece que a principios del siglo XVIII estuvo la hermandad del Santísimo Sacramento residiendo en la capilla del Descendimiento con permiso del titular, HEREDIA, María del Carmen y ROMERO, Purificación, "La antigua y...", p. 163.

18 AGAS, Just, 10.758, *Autos por el...*, f. 252r.

19 AGAS, Just, 10.758, *Autos por el...*, Sin Foliar. Se trata de un pequeño ramo de documentos insertos en el expediente en el año 1856 a modo de registro de una petición que hizo Josefa de la Rauza para recibir un certificado de los procesos desarrollados en el tribunal arzobispal.

20 AGAS, Just, 10.758, *Autos por el...*, f. 43v.

21 AGAS, Just, 10.758, *Autos por el...*, ff. 3rv, 11-VII-1797. Si analizamos testimonios de la época pocos años antes de estos sucesos se describió el lugar en cierto modo descuidado puesto que contaba con una cenefa moderna en el altar estropeando la visión del conjunto y se hablaba incluso de haberse limpiado el cuadro con un estropajo y jabón poniendo en peligro la conservación de la pintura, PONZ, Antonio, *Viaje de España. Tomo IX*, Madrid, Editado por la viuda de Ibarra, 1786, pp. 83-84.

22 AGAS, Just, 10.758, *Autos por el...*, f. 3v.

notificó a María Josefa de Silva la demanda el 11 de julio de 1797 estando en su casa de morada, sita cerca de San Antonio de Padua²³.

La defensa rápidamente alegó que no era cierto que la capilla del Descendimiento estuviera sucia y abandonada. Además, se excusó que el patronato pagaba a la fábrica parroquial todos los años un real y seis maravedíes para la limpieza del suelo y que debían ser ellos quienes se hicieran cargo de esa responsabilidad²⁴. Sin embargo, protestaba la defensa que la parroquia tenía con frecuencia la capilla convertida en almacén dejando allí bancos, sillones, candeleros o distintas arcas impidiendo el uso y decencia adecuados del lugar. Una última cuestión que se recalcó por su parte fue que incluso sin pedir permiso a la propietaria poco antes se había andamiado el retablo donde colgaba el cuadro para que un pintor lo copiase. Durante esos trabajos de copiado se tapó la entrada de la capilla con una gruesa cortina impidiendo a cualquier persona acceder a ella. Además, se arrancó la vidriera de una de las dos ventanas que existían en el lugar²⁵.

Esto aporta un dato importante. Hasta ahora se ha pensado que la capilla contaba con sólo una ventana vidriada. Además, la autoría del diseño representado también ha sido atribuida a Pedro de Campaña. Existe una reconstrucción interesante sobre el lugar que permite hacernos una idea aproximada de cómo pudo ser la capilla del Descendimiento²⁶. Sin embargo, como veremos un poco más abajo gracias a un acta notarial, el lugar realmente contaba con dos ventanas, estando una de ellas además muy próxima a la pintura aportando algo más de luz de lo que se pensaba hasta ahora, aunque fuera igualmente deficiente la iluminación. No obstante, existen referencias que señalaron que el lugar era oscuro²⁷. Esto explicaría la necesidad del pintor de retirar la vidriera más cercana al cuadro para contar con luz natural en la capilla, pero no debía ser un espacio tan oscuro como solemos imaginar al contar realmente con dos entradas de claridad. Parece ser que durante esta

23 AGAS, Just, 10.758, *Autos por el...*, f. 4v.

24 AGAS, Just, 10.758, *Autos por el...*, f. 11r.

25 AGAS, Just, 10.758, *Autos por el...*, f. 25r. Aunque se desconoce el nombre del autor de la copia y no es posible relacionarlo con algunos de los ejemplares conocidos es importante recalcar que fue una obra que mantuvo un fuerte interés por ser copiada, algo que se efectuó con frecuencia en demostración del interés y devoción que despertaba el Descendimiento. Se conocen diferentes ejemplos en SERRERA CONTRERAS, Juan Miguel, *Coleccionismo regio e...*, pp. 154-155.

26 CALLE ÁLVAREZ, Juan Manuel y otros, "De la fuente escrita a la reconstrucción virtual: Procesos metodológicos para recrear el contexto original del descendimiento de Pedro de Campaña (s. XVI), en la extinta capilla de la iglesia de Santa Cruz (Sevilla)", *La restauración en el siglo XXI*, Madrid, Grupo Español del IIC, 2009. Extraído esto de la descripción que efectuó PONZ, Antonio, *Viaje por España...*, pp. 82-84.

27 VALDIVIESO, Enrique, *Pedro de Campaña...*, p. 90.

operación de retirada temporal de la ventana y su posterior recolocación el vidrio se fracturó dejándose luego en su lugar pero hecho pedazos²⁸. Por todo ello la parte propietaria alegó que había optado por cerrar con llave la reja de la capilla²⁹. Para dar mayor fuerza a la declaración de la defensa se presentó una descripción del lugar dada por un notario apostólico que permite contar con un documento fiel a cómo debió ser el espacio.

“28 de septiembre de 1797. Siendo como a las tres de la tarde de este día, estando en la parroquia de Santa Cruz el infraescrito notario entré en la capilla del Santísimo Cristo del Descendimiento que estaba abierta, la que he registrado con todo cuidado. Advertí que el altar de la citada capilla y en que está colocada la pintura o lienzo de la efigie del Sr, Su Santísima Madre, las Tres Marías y piadosos varones, está todo cubierto con una cortina de damasco de seda carmesí de dos colores y sobre esta otra de lienzo oscuro en el pilar del altar, arete, manteles, hule correspondiente, cruz, dos candelabros de metal y una repisa que sirve de frontal, a los pies una estera de junco y en el medio de la capilla se halla una lámpara pequeña de metal que estaba apagada. Últimamente hay en la referida capilla dos ventanas de luz con sus respectivas vidrieras de colores que forman efigies y de estas la más inmediata a dicho altar se halla desquiciada sin la firmeza de la otra y con varios vidrios rotos, pero todo lo demás en la correspondiente decencia y capaz de darse culto en la citada capilla y de celebrarse el santísimo sacrificio de la misa. Diego José de Arce”³⁰.

Como podemos observar en la anterior transcripción documental parece que el espacio no estaba en unas condiciones tan malas en esos momentos, aunque es factible que antes de la visita del notario apostólico se adecentase la capilla para favorecer una mejor impresión. No obstante, ocurriendo en el interior de la parroquia en ese caso sería posible que la parte demandante hubiera informado de esa limpieza repentina para favorecer una buena descripción del notario.

Es interesante en la fe notarial, además de la ya mencionada existencia de dos ventanas, que no se certifique que hubiera más pinturas o tallas en el lugar. Teniendo en cuenta que era una descripción notarial, aunque no se entrase en el detalle, sería de esperar que si hubiera más obras que las refiriese también. Esto lo advertimos porque cuando Pedro de Campaña realizó el Descendimiento parece que también hizo un segundo cuadro para la capilla, un San Francisco para colgarlo de una pared y una Santa Faz para coronar la

28 AGAS, Just, 10.758, *Autos por el...*, f. 25v. Sobre la temática representada en los vidrios según testimonios de la época una escena era la Virgen con el Niño y otra la Adoración de los Reyes, PONZ, Antonio, *Viaje por España...*, p. 83. La alusión a dos escenas en cierto modo aporta información sobre la existencia de dos ventanas en vez de una. En esta obra Ponz utilizó el término vidrieras y por su mayor ambigüedad posiblemente ha podido confundirse con la existencia de una ventana en vez de dos.

29 AGAS, Just, 10.758, *Autos por el...*, f. 44v.

30 AGAS, Just, 10.758, *Autos por el...*, ff. 35rv.

parte superior del retablo³¹. Asimismo, pintó otro cuadro que era un retrato del fundador que debió quedar en manos de la familia y que se encuentra perdido. Ante la ausencia de esas referencias sobre algunas de las piezas descritas por Ponz debe mantenerse la posibilidad de que ya hubieran salido de allí.

Hemos llegado en este punto a una marcada discrepancia entre las partes litigantes, ya que se adecentó apresuradamente la capilla o, con mayor probabilidad, se exageró la situación que aunque precaria no era de tanta dejadez. Nos apoyamos con más peso en esta segunda posibilidad puesto que es evidente que existía un marcado interés por el cabildo catedral y la Corona por hacerse con el cuadro. Además, como hemos ya advertido, si la parte demandante hubiera sido testigo de alguna limpieza apresurada habría referido ese detalle al provisor de palacio.

La defensa de la propietaria alegó cuando se entregó el certificado del notario apostólico que a pesar de declarar la situación de la capilla como decente la mayordomía de la parroquia calificaba la situación de limpieza digna de una "caballeriza". Se oponían por lo tanto ambas partes mediante una profunda contradicción³². Se negaba además la propietaria a reabrir la capilla o dejar una copia de la llave al párroco o a otro responsable de la parroquia que se comprometiera a no permitir que se reutilizara el espacio como almacén³³. Aunque en este sentido un año después cedió la dueña y por fin dejó una copia de la llave al cura, llamado Juan Jasón³⁴. Posiblemente esta cesión se debió a que de seguir cerrada la reja daría peso a la acusación de los demandantes sobre el incumplimiento del deseo del fundador sobre el libre acceso de fieles a dicho espacio.

Asimismo, resulta llamativa la obstaculización que se percibe por parte de la defensa de María Josefa de Silva demorando y apurando constantemente los plazos en cada procedimiento del pleito. Por ejemplo, esto se comprende de manera muy clara en cuanto a la presentación de la documentación que verifica la existencia del patronato y su titularidad. Aún en julio de 1799, dos años después de comenzar el pleito, se seguía reclamando por la acusación que se presentaran los documentos que acreditaban la propiedad³⁵.

31 CALLE ÁLVAREZ, Juan Miguel, "De la fuente...", p. 305. Extraído esto de la descripción dada por PONZ, Antonio, *Viaje por España...*, pp. 82-84.

32 AGAS, Just, 10.758, *Autos por el...*, f. 43v.

33 AGAS, Just, 10.758, *Autos por el...*, f. 47v.

34 AGAS, Just, 10.758, *Autos por el...*, f. 52r, 3-III-1798.

35 AGAS, Just, 10.758, *Autos por el...*, f. 80r, 3-VII-1799.

En septiembre de 1799 se llamó a declarar al capellán de la capellanía del Descendimiento³⁶. Se trataba del presbítero Domingo de Vargas. Declaró que efectivamente la capilla muchas veces era utilizada como almacén por parte de la parroquia dificultando el buen uso de esta. De hecho, el capellán añadió que su hermano Francisco Javier en nombre de la propietaria fue quien sacó los bienes allí guardados y cerró luego con llave la reja de la capilla³⁷. Declaró también que le constaba que la capellanía debía a la parroquia cierto dinero porque algunos años no se había pagado cierta renta que debía abonarle anualmente el titular del patronato a la fábrica, aunque el capellán no precisó la cuantía total³⁸. Esto parece apuntalar la mala situación financiera de María Josefa de Silva y que el patronato y mayorazgo produjeran ya rentas insuficientes para su sostenimiento económico.

Por fin en otoño de 1799 se depositó ante el provisor de palacio la copia de la fundación de la capellanía y del patronato. Es un documento sobradamente conocido por la historiografía que ha trabajado la cuestión y que se otorgó el 26 de septiembre de 1548³⁹. Bien es verdad que esta copia que citamos no se conocía hasta ahora y aporta un traslado documental bien conservado y que puede ser útil para investigadores futuros. Para el presente trabajo debemos destacar dos cuestiones importantes sobre este documento.

En primer lugar se otorgaron por el fundador, Hernando de Jaén, dos tributos perpetuos cargados contra el propietario de patronato de la capilla del Descendimiento y que debían abonarse a favor de la fábrica parroquial de Santa Cruz a cambio del uso del espacio de esta. Se trataba de una cantidad de 91 reales y 6 maravedíes que anualmente debían pagarse⁴⁰.

En segundo lugar, María Josefa de Silva presentó un segundo traslado notarial que acreditaba cómo sus ascendientes eran los legítimos propietarios del patronato. Así, el 4 de diciembre de 1700 se agotó el apellido original ya que María Francisca Ramírez de Mesa y Jaén, vecina de la collación de San Vicente y legítima poseedora, procedió a dejar vinculado el mayorazgo fundado por Baltasar de Jaén, al que pertenecía este patronato y otras dos

36 Para una mayor información sobre el sistema de capellanías parroquiales hispalense véase DURO GARRIDO, Rafael, *Por las ánimas del Purgatorio. Las capellanías parroquiales en la Sevilla barroca*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 2023.

37 AGAS, Just, 10.758, *Autos por el...*, f. 89r, 4-IX-1799.

38 AGAS, Just, 10.758, *Autos por el...*, f. 89v.

39 AGAS, Just, 10.758, *Autos por el...*, ff. 91r-98r.

40 AGAS, Just, 10.758, *Autos por el...*, f. 118r. Cabe advertir que en el documento notarial original la cantidad dada fue en maravedíes, sumando 3.100 en total. Optamos por efectuar el cambio ya que además durante el pleito se manejó por las partes la cifra en reales de vellón. Aunque al cambio deberían ser 91 reales y 17 maravedíes en el pleito la cantidad aparece reducida a 6 mrs.

capellanías en Santa Cruz, al propio mayorazgo fundado por su marido Nicolás de Silva⁴¹. Fusionados en un mismo titular estos mayorazgos estaban en posesión casi un siglo después de María Josefa de Silva.

Esto pareció convencer al provisor José Benito de la Bárcena⁴². Estimando que constaba ya con suficientes pruebas dictó sentencia a finales del año 1799⁴³. Declaró a María Josefa de Silva absuelta de todas las acusaciones señaladas por la demanda puesta por la fábrica parroquial de Santa Cruz. Sin embargo, el provisor advirtió unas cuestiones importantes a tener en cuenta. En primer lugar, la patrona debía asegurarse en el futuro de cumplir con la decencia y limpieza de la capilla del Descendimiento. Asimismo, debía permitir la adoración de los fieles al cuadro del Descendimiento volviendo a abrir el espacio y no dejarlo cerrado. Por último, la propietaria debía comprometerse a satisfacer el pago de los 91 reales anuales a la fábrica parroquial y garantizar que se había puesto al día con la deuda que tenía a favor de la mayordomía⁴⁴. Las costas del juicio fueron valoradas en 253 reales, aunque no fue condenada ninguna de las partes al abono del coste del pleito⁴⁵.

La parte demandante no aceptó la sentencia y presentó una protesta formal ante el provisor solicitando una copia del proceso para poder recurrir y continuar el litigio en otras instancias⁴⁶. Se mantuvo firme la mayordomía de la parroquia en la petición de la devolución de la capilla a la fábrica y que se declarase además la extinción del patronato⁴⁷. Así, se recurrió a la Rota en busca de amparo legal y se pretendió una revisión del proceso desarrollado en Sevilla⁴⁸.

Los demandantes siguieron cuestionando ante la Rota la propiedad legítima de María Josefa de Silva. Esto resulta llamativo teniendo en cuenta

41 AGAS, Just, 10.758, *Autos por el...*, ff. 109r-113r, 4-XII-1700.

42 Cabe añadir que este provisor no cumplió la habitual tendencia de poseer también una prebenda capitular en el cabildo catedral hispalense. Aunque se le concedió más tarde por la Corona una canonjía murió antes de presentar la Real Cédula y efectuar su posesión. Falleció el 23 de octubre de 1800, ACS, Cap, Sec, Personal, 385, f. 85.

43 Ha quedado constatado por los investigadores que han analizado la Justicia Eclesiástica hispalense que las sentencias solían ser considerablemente benignas, CANDAU CHACÓN, María Luisa, *Los delitos y...*, p. 318; REGALADO GONZÁLEZ-SERNA, Víctor Daniel, *Vivir con decoro...*, p. 216. Esta benignidad por parte de la Justicia Eclesiástica se desarrollaba también en otros tribunales eclesásticos, IRIGOYEN LÓPEZ, Antonio, "La difícil aplicación de Trento: las faltas de los capitulares de Murcia (1592-1622)", *Hispania Sacra*, 125 (2010), pp. 157-179.

44 AGAS, Just, 10.758, *Autos por el...*, ff. 140rv.

45 AGAS, Just, 10.758, *Autos por el...*, f. 219r, 25-II-1802.

46 AGAS, Just, 10.758, *Autos por el...*, f. 147r.

47 AGAS, Just, 10.758, *Autos por el...*, f. 147v.

48 AGAS, Just, 10.758, *Autos por el...*, f. 154r.

que ella presentó la documentación pertinente. Más fundamento legal parece tener que se alegó que la titular desobedecía la fundación de la capellanía al mantenerla cerrada tanto tiempo impidiendo el culto en ese espacio. Además, se acreditaba que la deuda contra la fábrica ascendía a 6 años de impagos, es decir, una cifra de 546 reales⁴⁹. El auditor de la Rota admitió el proceso de recurso y fue más firme al dictar su sentencia. De esta forma, desde el comienzo de la revisión se optó por ordenar de manera provisional al cura párroco que se impidiese a la patrona relizar en el templo cualquier gestión relacionada con la capilla⁵⁰.

El 15 de enero de 1801 la Rota resolvió el recurso con una marcada celeridad, teniendo en cuenta la lentitud de los trámites celebrados hasta esos momentos. María Josefa de Silva debía ponerse al día saldando la deuda y acreditar los pagos para poder hacer uso legítimo del patronato⁵¹. Luego, la gran novedad fue que la Rota consideró que los documentos presentados por María Josefa no acreditaban que ella fuera la legítima titular del mismo y ordenó “declarar como fenecido el patronato mediante no haber documentos que lo acrediten y que se devuelva su uso a la fábrica”⁵². No obstante, debemos recordar una vez más el interés por el cabildo catedral y por la Corona respecto a la posesión del cuadro y por lo tanto la capellanía era un importante estorbo para esa pretensión. Aunque ciertamente María Josefa no presentó un árbol genealógico, y sospechosamente se demoró todo lo posible en la entrega de documentos acreditativos, sí se presentó la copia de la fundación. Además, adjuntó la vinculación con el patronato y mayorazgo de Nicolás de Silva, quien en principio sería pariente ascendiente de María Josefa. El recurso de la Rota favoreció finalmente a la parte demandante, aunque no supuso el final de la controversia. De hecho, posiblemente la poca determinación judicial con la que se había intentado despachar el asunto pudo ser en buena medida causa de la incertidumbre y dudas que demostró luego el cabildo catedral al reclamar el cuadro para sí tras su estancia en el Alcázar de Sevilla. Si la sentencia final hubiera contado con unas pruebas determinantes no hubieran surgido dudas en la institución capitular.

Tras la sentencia de la Rota María Josefa de Silva pronto presentó peticiones en el Juzgado Eclesiástico con la intención de demostrar su voluntad por saldar la deuda, aunque solicitando algunas condiciones favorables en los pagos. Para afrontar su responsabilidad económica ofreció a la parte demandante que recibieran mensualmente 50 reales procedentes de la renta

49 AGAS, Just, 10.758, *Autos por el...*, f. 155r.

50 AGAS, Just, 10.758, *Autos por el...*, f. 155v.

51 AGAS, Just, 10.758, *Autos por el...*, f. 158r.

52 AGAS, Just, 10.758, *Autos por el...*, f. 157v.

de una casa que poseía María Josefa en la calle Borceguinería, actual Mateos Gago, y que estaba arrendada a un tercero⁵³.

Ya en 1802 María Josefa de Silva para acelerar el pago de la deuda a la parroquia de Santa Cruz ofreció dos tributos a su favor. Uno constaba de una cantidad de 34 reales que debía abonarle el marqués de Abrantes. El otro consistía en 502 reales que debía satisfacerle el marquesado de Montefuerte⁵⁴.

En esta nueva fase de la lucha legal entre la familia propietaria y la parroquia de Santa Cruz encontramos otra vez habituales demoras en todos los tramites. Así, fue recurrente apurar cada plazo en las diferentes cuestiones que fueron manteniéndose desde la parte de María Josefa de Silva. Finalmente, en 1805 se produjo un relevo importante en la controversia ya que se personó en Sevilla Juan Ignacio Rivero de Silva, el hijo de María Josefa, encabezando desde entonces él todos los trámites, bien es verdad que su madre aún seguía con vida⁵⁵. Desconocemos cuándo falleció María Josefa, aunque en un documento de febrero de 1816 ya se la mencionó como difunta y al hijo como titular legítimo del mayorazgo al que pertenecía el patronato de la capilla⁵⁶. No obstante, desde 1805 él se encargó de los asuntos familiares.

3. LLEGADA A LA CATEDRAL E INTENTOS POR MANTENER LA PROPIEDAD

Llegamos al año 1814 en que el cuadro fue reclamado por la catedral de Sevilla. Sin embargo, debemos remontarnos a la destrucción de la antigua parroquia de Santa Cruz por los franceses en 1810⁵⁷. Tras ello, la obra acabó en el Alcázar depositada junto a otras piezas artísticas expoliadas por los mandos franceses⁵⁸.

Por fortuna esta obra no salió de Sevilla, siendo luego requerida por la catedral como patrona de la ya extinta parroquia de Santa Cruz. Alegaban también que pertenecía desde poco antes la pieza a la fábrica parroquial. De esta manera, el cabildo pudo solicitar legalmente la entrega del cuadro. Ya en 1817 fue colocado en la sacristía mayor de la catedral en el lugar actualmen-

53 AGAS, Just, 10.758, *Autos por el...*, f. 182r.

54 AGAS, Just, 10.758, *Autos por el...*, f. 211r.

55 AGAS, Just, 10.758, *Autos por el...*, f. 252r, 28-V-1805.

56 AGAS, Just, 10.758, *Autos por el...*, f. 259r, 8-II-1816.

57 GESTOSO PÉREZ, José, *Ensayo de un...*, p. 278.

58 Además del Descendimiento hubo otras obras realizadas por Pedro de Campaña, como fue el también Descendimiento que pintó para Santa María de Gracia y los dos tondos del Camino del Calvario y la Resurrección. Estas tres piezas sí fueron expoliadas y se conservan acualmente en Francia, VALDIVIESO, Enrique, *Pedro de Campaña...*, p. 93.

te conservado⁵⁹. Cabe advertir que las actas capitulares del cabildo catedral hispalense son escuetas habitualmente en sus anotaciones con un trato muy reservado de la información, aunque se hizo cierta mención que debemos señalar. Se dudó por parte de la catedral sobre la legitimidad de la propiedad ya que se pidió a la diputación de negocios que analizase si el derecho recaía sobre el cabildo o sobre el que se decía patrono⁶⁰. Esto llevó a José Gestoso a señalar que podría haber alguien de la familia propietaria original intentando reclamar la obra⁶¹. Las dudas demostradas por la institución capitular, tal como se avanzó más arriba, pueden ser interpretadas como constatación de la poca fuerza jurídica que percibían respecto a la victoria en el recurso celebrado ante la Rota.

El individuo que se opuso al traslado a la catedral era claramente Juan Ignacio Rivero de Silva. Entre 1815 y 1816 nuevamente intentó reactivar el asunto por vía judicial en el ámbito eclesiástico⁶². Procuró sin éxito reiniciar el proceso aprovechando la destrucción de la parroquia de Santa Cruz y el depósito de la obra en el Alcázar. Sin embargo, la llegada al cabildo no supuso el final de las controversias legales o el desestimiento sobre los derechos sobre el cuadro. En 1825 parece que en la Real Audiencia se procuró iniciar nuevamente el proceso. Este dato lo conocemos gracias a que la parte de la parroquia de Santa Cruz pidió un certificado del pleito ya analizado aquí para poder defenderse ante la Justicia Real de, entendemos, un nuevo intento de la familia propietaria por recuperar el cuadro⁶³. Con el agotamiento del Antiguo Régimen sería lógico pretender amparo legal ante la Justicia Real, teniendo en cuenta que solía favorecer esta jurisdicción a los individuos que se consideraban agraviados por las sentencias dictadas por jueces eclesiásticos⁶⁴.

59 VALDIVIESO, Enrique, *Pedro de Campaña...*, p. 92.

60 Sobre las diputaciones del cabildo catedral hispalense debemos precisar que funcionaban a modo de comisiones de trabajo sobre temas concretos como hacienda, negocios, secreta, etcétera. Su estudio es complicado, puesto que la documentación producida por algunas de ellas se encuentra dispersa o muy fragmentada, siendo precisamente la de negocios una de las más estudiadas por mantenerse sus documentos de una manera más accesible y coherente.

61 GESTOSO PÉREZ, José, *Ensayo de un...*, pp. 278-279. De hecho, las pocas informaciones que se conocían hasta ahora sobre la existencia del pleito proceden de este momento de la llegada del cuadro a la catedral, VALDIVIESO, Enrique, *Pedro de Campaña...*, p. 92. Por otra parte, es lógico que hasta entonces no figure nada sobre el asunto en las actas capitulares ya que hasta ese momento el litigio correspondía nominalmente a la parroquia de Santa Cruz.

62 AGAS, Just, 10.758, *Autos por el...*, ff. 258r-259r.

63 AGAS, Just, 10.758, *Autos por el...*, ff. 262rv.

64 REGALADO GONZÁLEZ-SERNA, Víctor Daniel, "Práctica y agotamiento del derecho de abintestato en el cabildo catedral de Sevilla", *Historia. Instituciones. Documentos*, 50 (2023), pp. 394-395.

Tras esta tentativa a mediados de la década de 1820 saltamos hasta 1856. A finales de ese año Josefa de la Rauza solicitó otra copia certificada del proceso a la Justicia Eclesiástica por pretender iniciar otro intento ante la Justicia Real⁶⁵. Aunque desconocemos su filiación Josefa encabezaba ahora los intereses de la familia propietaria original. Así que por lo tanto debería ser nieta o contar con algún otro parentesco con José Ignacio Rivero de Silva, entendemos que ya fallecido. Curiosamente Josefa de la Rauza al pedir el certificado indicaba que requería también que se certificase otro pleito que según ella José Rivero inició en 1836, esta vez sí en la Justicia Eclesiástica. Sin embargo, los oficiales de este tribunal y el notario mayor del mismo revisaron los archivos y no se encontró nada al respecto y tampoco señal de extravío o de robo⁶⁶. Quizás realmente el trámite de 1836 se hiciese en otro tribunal y no en este o fuera una confusión por parte de Josefa de la Rauza. Lo reseñable aquí es que en 1856 se inició el último intento por recuperar la propiedad del cuadro por parte de los descendientes de los poseedores originales. Desconocemos la duración de este último pleito, pero parece ser que tras él desistió completamente la familia de sus derechos.

4. CONCLUSIONES

En estas páginas se ha podido aportar nueva luz sobre la historia del Descendimiento de Pedro de Campaña conservado en la catedral de Sevilla. Ha sido posible añadir información inédita sobre la situación del cuadro en su capilla original aportando datos como la existencia de una segunda ventana en el espacio que ocupaba.

También debemos cuestionarnos si el interés por la fábrica parroquial en 1797 para que se disolviera el patronato y recayese sobre la parroquia la titularidad de la capilla y del cuadro tenían motivaciones más allá que la de reactivar el culto presuntamente poco atendido. Esto lo debemos mantener presentes porque como se ha mencionado en el trabajo consta el interés que tuvo el cabildo pero, también, por la Corona para poseer la pieza. Incluso debemos tener presentes la posibilidad de pretender el cabildo conseguir el cuadro para congraciarse con la Corona. La dependencia directa de la parroquia al templo metropolitano añade esta posibilidad a los detonantes del pleito.

Ciertamente María Josefa de Silva, última poseedora efectiva del cuadro, contaba con una situación financiera que parece inestable y se demuestra que no estaba al día con las obligaciones de la capilla. En su situación no

65 AGAS, Just, 10.758, *Autos por el...*, Sin Foliar. Se trata de unos folios sueltos añadidos posteriormente al expediente.

66 AGAS, Just, 10.758, *Autos por el...*, Sin Foliar, 24-XII-1856.

contaba con capacidad de maniobra para enfrentarse legalmente a una institución tan poderosa como el cabildo catedral. Más aún si existía la posibilidad de haber intereses importantes en conseguir la titularidad de la pieza.

Sin embargo, tanto ella como su hijo y otros descendientes mantuvieron con vida la reclamación de los derechos hasta al menos mediados del siglo XIX. Todo esto incluso contando con la resolución dada por la Rota al recurso de la parroquia disolviéndose el patronato y pasando el cuadro tras la ocupación francesa a las manos del cabildo, siendo ya muy complicado desde esos momentos cualquier oposición a la institución capitular sobre esta cuestión.

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ CABANAS, A., *El descendimiento de la cruz de Pedro de Campaña*, Sevilla, Imprenta Álvarez y Zambrano, 1938.
- ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego, *Pedro de Campaña*, Sevilla, Laboratorio de Arte, 1951.
- CALLE ÁLVAREZ, Juan Manuel y otros, "De la fuente escrita a la reconstrucción virtual: Procesos metodológicos para recrear el contexto original del descendimiento de Pedro de Campaña (s. XVI), en la extinta capilla de la iglesia de Santa Cruz (Sevilla)", *La restauración en el siglo XXI*, Madrid, Grupo Español del IIC, 2009, pp. 303-310.
- CAMPESE GALLEGO, Fernando J., *Los comuneros sevillanos del siglo XVIII. Estudio social, prosopográfico y genealógico*, Sevilla, Fabiola de Publicaciones Hispalenses, 2004.
- CAMPESE GALLEGO, Fernando J. "Familia y poder en los cabildos sevillanos del siglo XVIII", en SORIA MESA, Enrique (ed.), *Las élites en la época moderna: la Monarquía Española. Familia y Redes Sociales*, Córdoba, Universidad de Córdoba, 2006, p. 81.
- CANAU CHACÓN, María Luisa, *Los delitos y las penas en el mundo eclesiástico sevillano del XVIII*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 1993.
- CANO RIVERO, Ignacio, *La pintura sevillana y la invasión francesa: la colección del mariscal Soult*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2015.
- DURO GARRIDO, Rafael, *Por las ánimas del Purgatorio. Las capellanías parroquiales en la Sevilla barroca*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 2023.
- ESCUADERO BARRADO, Elena, "Aportación documental al catálogo de Pedro de Campaña: Un retablo para la devoción privada", *Archivo Español de Arte*, 366 (2019), pp. 161-174.
- GESTOSO PÉREZ, José, *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XVIII al XVIII inclusive. Tomo 3*, Sevilla, Andalucía Moderna, 1909.
- GÓMEZ SÁNCHEZ, Juan Antonio, "Pedro de Campaña en Sevilla: Notas y documentos", *Archivo Hispalense*, 227 (1991), pp. 121-138.
- HEREDIA, María del Carmen y ROMERO, Purificación, "La antigua y la actual parroquia de Santa Cruz", *Archivo Hispalense*, 175 (1974), pp. 139-170.

- IRIGOYEN LÓPEZ, Antonio, "La difícil aplicación de Trento: las faltas de los capitulares de Murcia (1592-1622)", *Hispania Sacra*, 125 (2010), pp. 157-179.
- LADERO FERNÁNDEZ, Carlos L., "La archidiócesis de Sevilla a fines del Antiguo Régimen: apuntes sobre su organización económica y pastoral", *Anuario de Historia de la Iglesia andaluza*, 4 (2011), pp. 143-198.
- MELERO MUÑOZ, Isabel María, *Linaje, vinculación de bienes y conflictividad en la España moderna: los pleitos de mayorazgos (siglos XVII-XVIII)*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2022.
- MORALES, Alfredo, "Pedro de Campaña y su intervención en la Capilla Real de Sevilla", *Archivo Hispalense*, 185 (1977), pp. 189-194.
- PINEDA ALFONSO, José Antonio, *Sanar o morir. El poder arzobispal en la Sevilla de la Edad Moderna (siglos XVI y XVII)*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 2021.
- PONZ, Antonio, *Viaje de España. Tomo IX*, Madrid, Editado por la viuda de Ibarra, 1786.
- REGALADO GONZÁLEZ-SERNA, Víctor Daniel, "San Pedro y San Pablo. Una pareja de cuadros de Murillo", *Revista Quiroga*, 20 (2021), pp. 150-160.
- REGALADO GONZÁLEZ-SERNA, Víctor Daniel, *Vivir con decoro. Una biografía colectiva del alto clero hispalense en el siglo XVIII*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 2023.
- REGALADO GONZÁLEZ-SERNA, Víctor Daniel, "Práctica y agotamiento del derecho de abintestato en el cabildo catedral de Sevilla", *Historia. Instituciones. Documentos*, 50 (2023), pp. 385-399.
- SERRERA CONTRERAS, Juan Miguel, *Coleccionismo regio e ingenio capitular: Datos para la historia del Descendimiento de Pedro de Campaña*, Sevilla, Separata Archivo Hispalense, 1987.
- SERRERA CONTRERAS, Juan Miguel, *Pedro de Campaña. Obra dispersa*, Madrid, Separata Archivo Español de Arte, 1989.
- VALDIVIESO, Enrique, *Pedro de Campaña*, Sevilla, Fundación Endesa, 2008.

El Cartulario Magno de Amposta de la Orden de San Juan de Jerusalén: una revisión historiográfica y sus actuales posibilidades de estudio

The Cartulario Magno de Amposta of the Order of Saint John of Jerusalem: a historiographical review and its current possibilities of study

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

rodriguezfs@unican.es

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9194-8360>

Fecha de envío: 28/4/2024. Aceptado: 20/10/2024

Referencia: *Santander. Estudios de Patrimonio*, 7 (2024), pp. 383-400.

DOI: <https://doi.org/10.22429/Euc2024.sep.07.11>

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



Resumen: En torno a 1350, Juan Fernández de Heredia, el castellán de Amposta de la orden de San Juan de Jerusalén, encargó la elaboración de un cartulario en el que, en plena crisis del siglo XIV, se realizara una copia de cuantos privilegios y documentos acreditaran el patrimonio territorial del que disponían los hospitalarios. Los seis tomos que salieron de dicho encargo con más de dos mil documentos han recibido una atención muy dispar por parte de los historiadores. En este artículo se examina brevemente qué contiene el Cartulario Magno de Amposta y qué posibilidades ofrece para el estudio de nuestro pasado.

Palabras clave: Hospitalarios; templarios; Corona de Aragón; Juan Fernández de Heredia; Cartulario Magno de Amposta; Edad Media; cartularios.

Abstract: Juan Fernández de Heredia, who was the castellan of Amposta for the Order of Saint John of Jerusalem, commissioned the creation of a cartulary around 1350, amidst the crisis of the 14th century. This cartulary had to thoroughly compile copies of all privileges and documents substantiating the territorial possessions of the Hospitallers. The six volumes resulting from this commission, consisting of over two thousand documents, have garnered varied amounts of attention from historians. This article briefly delves into the contents of the Cartulario Magno of Amposta and its potential for comprehending our historical heritage.

Keywords: Hospitallers; templars; Crown of Aragon; Juan Fernández de Heredia; Cartulario Magno de Amposta; cartularies.

1. LAS ÓRDENES MILITARES EN EL REINO DE ARAGÓN: UN BREVE ESTADO DE LA CUESTIÓN

La bibliografía sobre Órdenes Militares, tanto en la Edad Media como en la Moderna, es tan copiosa que resulta de todo punto imposible abarcar todos los estudios que se han realizado. En este sentido, a fin de obtener una adecuada contextualización sobre el tema a nivel internacional, considero muy destacables para el periodo medieval los trabajos al respecto de Luis García-Guijarro¹; de M^a Dolores Burdeus, Elena Real y Joan Manuel Verdegal como coordinadores² o de Alain Demurger³.

En un tono mucho más didáctico y con un formato atractivo para todos aquellos que no estén tan versados en el tema, resulta especialmente esclarecedora la monografía realizada bajo la coordinación científica de Feliciano Novoa y Carlos de Ayala, dentro de la cual sobresale para lo que nos interesa el capítulo en el que Anthony Luttrell habla de los templarios y de los hospitalarios, explicando sus orígenes en Tierra Santa y su expansión por Europa⁴. Con todo, el autor dedica una atención preferente a Francia e Inglaterra y muy poco a Castilla y Aragón, por lo que este libro tampoco resulta todo lo eficaz que cabría esperar para estudiar el ámbito geográfico que nos interesa.

Con respecto a la Península Ibérica, son muchos los trabajos que se han publicado. Un ineludible punto de partida es el congreso internacional celebrado en Ciudad Real en 1996, cuyas actas, con más de un millar de páginas, se publicaron en 2000. No obstante, lo cierto es la inmensa mayoría de las aportaciones se centran en la Corona de Castilla, siendo únicamente destacable para el caso de Aragón una ponencia de Esteban Sarasa sobre la disolución de la Orden del Temple⁵.

Mucho más cercanas a nuestros días son dos contribuciones realizadas respectivamente por Carlos de Ayala y Enrique Rodríguez-Picavea que, en mi opinión y salvo nuevos datos que pueda proporcionar la publicación de

1 GARCÍA-GUIJARRO RAMOS, Luis, *Papado, cruzadas y órdenes militares*, Madrid, Cátedra, 1995.

2 BURDEUS, María Dolores; REAL, Elena y VERDEGAL, Joan Manuel (eds.), *Las Órdenes Militares: realidad e imaginario*, Castellón de la Plana, Universitat Jaume I, 2000.

3 DEMURGER, Alain, *Caballeros de Cristo: templarios, hospitalarios, teutónicos y demás órdenes militares en la Edad Media (siglo XI a XVI)*, Granada, Universidad de Granada, 2005.

4 LUTTRELL, Anthony, "Las Órdenes Militares de San Juan de Jerusalén y del Temple", en NOVOA PORTELA, Feliciano y AYALA MARTÍNEZ, Carlos de (coords.), *Las Órdenes Militares en la Europa medieval*, Barcelona, Lunweg, 2005, pp. 45-74.

5 SARASA SÁNCHEZ, Esteban, "La supresión de la Orden del Temple en Aragón. Proceso y consecuencias", en IZQUIERDO BENITO, Ricardo y RUIZ GÓMEZ, Francisco (coords.), *Las Órdenes Militares en la Península Ibérica*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2000, vol. I, pp. 379-401.

nuevas fuentes, utilizadas en conjunto, constituyen a día de hoy prácticamente casi todo lo que se puede saber sobre las Órdenes Militares en la Península Ibérica durante la Edad Media, sin que los autores hayan descuidado otros reinos como Aragón y Navarra que, por parte de otros especialistas, no siempre han recibido la atención que merecen⁶.

Pese a ello, no cabe duda de que, si queremos aproximarnos a la realidad aragonesa, debemos buscar bibliografía específica sobre este ámbito. En este sentido, los trabajos más completos e interesantes con los que contamos han venido de la mano de María Luisa Ledesma, pudiendo destacarse fundamentalmente dos en los que trata, entre otras cosas, el asentamiento de las Órdenes Militares en tierras aragonesas tras su llegada como limosneros, su organización interna y la explotación económica de sus dominios, la vida cotidiana en ambas instituciones, el proceso de disolución de los templarios a comienzos del siglo XIV y el traspaso de poderes que se produjo a favor de los hospitalarios como consecuencia inmediata⁷.

Además de muchos otros trabajos de María Luisa Ledesma que podrían citarse sobre este tema, cada una de las Órdenes Militares cuenta a su vez con una bibliografía específica que la trata en exclusiva. Si bien el listado de referencias —aun tan sólo sobre Aragón— podría ser enorme, he destacado dos trabajos que me parecen de consulta obligada: por un lado, el clásico de Alan John Forey sobre los templarios de la Corona de Aragón y, por el otro, el que podría considerarse su homólogo en todo lo referente a los hospitalarios, obra de María Bonet.

Con respecto al primero, es anterior a los dos trabajos que he comentado de María Luisa Ledesma y, ciertamente, puede considerarse una obra pionera en tanto en cuanto aplica el esquema que posteriormente seguirían los demás historiadores, esto es, la fundación de la Orden, su expansión, sus derechos y privilegios, la explotación de sus propiedades, su organización interna y su desaparición.

Debe destacarse que este libro de A. J. Forey es un excelente instrumento de consulta que contiene elementos que otros historiadores posteriores, quizá por considerar que ya no era necesario, no incorporaron a sus respectivos

6 AYALA MARTÍNEZ, Carlos de, *Las Órdenes Militares hispánicas en la Edad Media (siglos XII-XV)*, Madrid, Marcial Pons, 2007 y RODRÍGUEZ-PICAVEA MATILLA, Enrique, *Los monjes guerreros en los reinos hispánicos. Las órdenes militares en la Península Ibérica durante la Edad Media*, Madrid, La Esfera de los Libros, 2008. Junto a estas obras generales que abarcan toda la Península Ibérica, podrían citarse otros muchos estudios con un ámbito geográfico mucho más reducido o que se centran únicamente en una orden militar determinada, si bien esto daría lugar a una lista desmesurada de referencias bibliográficas.

7 LEDESMA RUBIO, María Luisa, *Templarios y Hospitalarios en el Reino de Aragón*, Guara, Zaragoza, 1982 y LEDESMA RUBIO, María Luisa, *Las Órdenes Militares en Aragón*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1994.

trabajos. Me refiero con ello a la publicación de fuentes documentales más allá de su simple mención en notas a pie de página y a las completas listas de maestros provinciales, sus lugartenientes y los comendadores y oficiales de las distintas encomiendas existentes en la Corona⁸.

Por su parte, María Bonet hace lo propio con la Orden del Hospital, otorgándole pleno protagonismo a la castellanía de Amposta, si bien, en mi opinión, su trabajo no resulta tan completo como el de Forey para los templarios puesto que no existe transcripción de fuentes, no hay una lista de comendadores, bascula excesivamente hacia la Baja Edad Media y se centra más en Cataluña, especialmente en el Montsiá y en la encomienda de Ulldecona, que en Aragón⁹.

Son muchos los trabajos sobre templarios y hospitalarios aragoneses que se quedan en el tintero y que merecerían un comentario en tanto en cuanto completan el panorama historiográfico que acabo de describir.

Sin embargo, con lo dicho hasta aquí, creo que la muestra de publicaciones es suficientemente significativa y perfectamente ilustrativa del interés que tradicionalmente ha provocado este tema. Considero que ha llegado pues el momento de concederle el protagonismo al Cartulario Magno de Amposta y a las inmensas posibilidades que nos ofrece.

2. EL CARTULARIO MAGNO DE AMPOSTA Y LAS CIRCUNSTANCIAS DE SU ELABORACIÓN

Si amplia es la bibliografía existente sobre las Órdenes Militares, la referente a cartularios no se queda atrás. Independientemente de que me parece necesario citar algunas publicaciones que han surgido a partir de diversas reuniones científicas celebradas a lo largo de los últimos treinta años¹⁰, ni siquiera intentaré un estado de la cuestión sobre este

8 Estas eran, según cita el autor, las de Aiguaviva, Alfambra, Ambel, Añesa, Ascó, Barbens, Barbará, Boquiñeni, Burriana, Cantavieja, Castellón de Ampurias, Castellote, Chivert, Corbins, Gardeny, Grañena, Horta, Huesca, Juncosa, La Zaida, Luna, Mallorca, "Miravet, Tortosa y La Ribera" (citadas juntas de esta manera), Monzón, Novillas, Palau/Barcelona, Peñíscola, Pina, "Puigreig, Cerdaña, Bergadán" (igualmente juntas), Ribarroja, Ricla/Calatayud, Selma, Tortosa, Valencia, Villet y Zaragoza; FOREY, Alan Joseph, *The Templars in the "Corona de Aragón"*, Londres, Oxford University Press, 1973, pp. 422-445.

9 BONET DONATO, María, *La Orden del Hospital en la Corona de Aragón. Poder y gobierno en la Castellanía de Amposta (ss. XII-XV)*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1994.

10 Como punto de partida, GUYOTJEANNIN, Olivier; MORELLE, Laurent y PARISSÉ, Michel (coords.), *Les cartulaires. Actes de la table ronde organisée par l'École Nationale des Chartes et le G. D. R. du C. N. R. S. (Paris, 5-7 décembre 1991)*, Paris, École des Chartes, 1993.

tema puesto que las referencias desbordarían igualmente los límites de lo razonable.

Abordando directamente las peculiaridades del Cartulario Magno de Amposta, este fue confeccionado a partir entre 1349 y 1350 a iniciativa del castellán Juan Fernández de Heredia¹¹. En cada uno de los seis tomos que lo componen se copió el encargo de su confección por órdenes de Fernández de Heredia, apareciendo ahí por escrito las razones concretas que motivaron su elaboración. Estas habrían sido las siguientes:

- La enorme cantidad de documentos que acumulaban los hospitalarios y el desorden generalizado de los mismos: “en la castellania d’Amposta ay muyt grant copia e multitut de privilegios e cartas antigas diversas e diffusas...”¹².
- La dificultad para encontrar aquello que se buscaba como consecuencia del desorden: “los comendadores e regidores de las baylias en las quales son constituydos los ditos trasoros non pudian aver e cobrar los privilegios e cartas que les heran necesarias...”.
- En relación con esto, por lo mucho que podía tardarse en ocasiones a encontrar lo que se buscaba: “estavan algunas vegadas XX e XXX dias e mas faziendo grandes misiones...”.

Entre lo más reciente, véase RODRÍGUEZ DÍAZ, Elena Esperanza y GARCÍA-MARTÍNEZ, Antonio Claret, (coords.), *La escritura de la memoria: los cartularios. VII Jornadas de la Sociedad Española de Ciencias y Técnicas Historiográficas*, Huelva, Universidad de Huelva, 2011; DIJKHOF, Everardus Cornelis; BERTELOOT, Armand y otros, *Medieval documents artefacts: interdisciplinary perspectives on codicology, paleography and diplomatics*, Amsterdam, Hilversum Verloren, 2020 o AGÚNDEZ SAN MIGUEL, Leticia y TINTI, Francesca, “Introduction: new perspectives after thirty years of Cartulary studies”, *Studia Historica. Historia medieval*, 42 (2024), pp. 3-8. En el caso de esta última referencia, se trata solo de la introducción de un estudio monográfico que contiene cinco artículos sobre esta temática.

11 La bibliografía sobre él es tan amplia que no considero necesario disertar aquí sobre quién era Juan Fernández de Heredia. En todo caso, sí que es interesante poner de manifiesto cómo, sin duda, era una de las grandes personalidades del reino, si no de la Corona, siendo consejero real de Pedro IV desde 1338 y castellán de Amposta desde 1346. Con posterioridad al encargo de confección del cartulario, Fernández de Heredia sería también, entre otros cargos, gobernador en Avignon desde 1356, hombre de confianza del papa y, finalmente, gran maestro de la orden de San Juan de Jerusalén desde 1377 hasta su muerte en 1396. Datos extraídos de SARASA SÁNCHEZ, Esteban, MUÑOZ JIMÉNEZ, M^a Isabel y SANMIGUEL MATEO, Agustín, *Juan Fernández de Heredia. Jornada conmemorativa del VI Centenario. Munébraga, 1996*, Calatayud y Zaragoza, Centro de Estudios Bilbilitanos e Institución “Fernando el Católico”, 1999.

12 Archivo Histórico Nacional [en adelante, AHN], Códices, l. 652, ff. 1-2. Puede consultarse la transcripción completa en el apéndice documental.

- El avanzado estado de deterioro de algunos de los diplomas con el consiguiente riesgo de pérdida: “algunas sen perdian e heran destruydas e invalidas por la gran vegeat e antiguidat de aquellas...”.
- Los robos incontrolados que se producían de la documentación original: “avia algunos que en todo no catavan por el proveyto de la dita horden; ante se esforçavan por aminguar e dapnificar aquella trasportando e levando amagadament consigo algunas cartas...”.

Más allá de lo obvio, de lo que se cita en el propio documento, es más que probable que existan otras razones para la confección de este gran cartulario, como, por un lado, la gran personalidad que tenía el castellán Juan Fernández de Heredia y su más que probable deseo de reafirmar cuáles eran las posesiones hospitalarias frente a otras jurisdicciones y, por el otro, las difíciles circunstancias que atravesaba la sociedad en aquellos momentos en los que Europa estaba siendo sacudida por la Peste Negra.

En este sentido, y al margen de la también amplia bibliografía existente, la situación sobre el impacto de la Peste Negra en Aragón, y más concretamente en Zaragoza, queda descrita a la perfección en un documento de 1349 del monasterio cisterciense de Santa María de Veruela en el que se habla de:

“la grant mortaldat que y es seyda agora poco tiempo ha en la dita ciudat et por todo el mundo et por razon de aquella ha remanido muyt pocas gentes en Çaragoça ni en el regno, por la qual cosa todos los trehudos abaxan et minguan a muyto menos que era en el tiempo pasado ante de la dita mortaldat”¹³.

Parece claro a su vez que la confección de los seis tomos del cartulario no fue algo que se resolviera al instante, sino que fue una ardua tarea que se extendió a lo largo de toda la década, la misma que vería en 1356 el estallido de una guerra entre Castilla y Aragón, la popularmente conocida como “Guerra de los Dos Pedros”.

En definitiva, estamos hablando de una época especialmente turbulenta en la que no debemos pensar únicamente en el desorden interno de la documentación sanjuanista, que también, sino en una rápida reacción por parte del máximo dirigente de la Orden del Hospital en la Corona de Aragón que, en un mundo en el que muchos habían muerto repentinamente a causa de la peste y en el que todas las instituciones poderosas buscaban desesperadamente la manera de seguir manteniendo sus rentas, no estaba dispuesto a permitir que surgiera la más mínima duda sobre cuáles eran las propiedades de la comunidad que dirigía.

13 Archivo de la Corona de Aragón [en adelante, ACA], Diversos, Varia, carp. 31, doc. 10. Pub. RODRÍGUEZ LAJUSTICIA, Francisco Saulo, *Documentos del monasterio cisterciense de Santa María de Veruela, III (1301-1360)*, Zaragoza, Anubar, 2017, p. 300.

Desmenuzando ya el cartulario, este consta, como ya he recalcado en diversas ocasiones, de seis tomos encuadernados en pergamino que contienen centenares de documentos sobre las posesiones que los hospitalarios poseían en Aragón, bien porque habían disfrutado de estos bienes desde el principio o bien porque los habían heredado como consecuencia de la disolución del Temple a comienzos del siglo XIV.

Según los datos que ofrece el Portal de Archivos Españoles¹⁴, estos seis tomos contienen lo siguiente:

TOMO	LOCALIDADES ¹⁵	PÁGINAS ¹⁶	AÑOS	SIGNATURA ARCHIVÍSTICA ¹⁷
I	Villel (Teruel)	476	1187-1349	l. 648
II	Privilegios reales y pontificios y Zaragoza	510	1134-1350	l. 649
III	Zaragoza y alrededores	641	1144-1350	l. 650
IV	Alrededores de Zaragoza	637	1161-1361	l. 651
V	Boquiñeni, Pradilla de Ebro y Tauste (Zaragoza)	117	1156-1350	l. 652
VI	Monzón (Huesca)	449	? ¹⁸	l. 653

El aprovechamiento que han hecho los historiadores de toda esta documentación es tremendamente desigual. Comenzando por el primer y sexto tomo, esto es, los relativos a Villel y Monzón, en el momento de redacción de estas líneas, abril de 2024, permanecen completamente inéditos pese a que de ambas localidades existen estudios históricos que nombran el cartulario,

14 <https://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/find?nm=&texto=cartulario+magno>. Consulta realizada el 28 de abril de 2024.

15 Son las de referencia, según consta en la ficha descriptiva que de cada uno de los tomos hay en PARES. Esto no quiere decir, ni mucho menos, que en el interior de cada uno no se nombren muchas más poblaciones, lo que de hecho sucede.

16 En este sentido, entiéndase las páginas tal y como nos las encontramos hoy en día en los libros actuales, pese a que en la Edad Media la numeración más típica era la del folio, diferenciando entre anverso (recto) y reverso (vuelto). Numerado originalmente así, en algún momento posterior se introdujeron las páginas y, ciertamente, es la numeración que más se ve y la forma más eficaz de encontrar un documento determinado, por lo que tendré en cuenta para el trabajo el número de página y no la original numeración por folios que fue sustituida.

17 En todos los casos, la referencia completa es A. H. N., Códices, l. 648-653, según el tomo que corresponda.

18 PARES no proporciona en este caso las fechas extremas.

como sucede con el libro de Fernando A. Mínguez para la localidad turolense¹⁹ o los artículos de Francisco Castellón para la oscense²⁰.

Como es fácil suponer, la encomienda de Zaragoza es la que ha corrido con mejor suerte ya desde los años sesenta del siglo pasado, momento en el cual María Luisa Ledesma transcribió 302 documentos comprendidos entre los años 1133 y 1300 y, a su vez, regestó otros 291 de entre 1141 y 1299²¹. Esta ingente labor se ha completado a lo largo de la década anterior con la publicación por parte de Ángela Madrid de los documentos que contiene el tomo II, lo que viene a suponer un encomiable avance en el estado de nuestros conocimientos²².

En lo que se refiere al tomo V, el referido a las posesiones que los sanjuanistas tenían en 1350 en Boquiñeni, Pradilla de Ebro y Tauste y que, en un altísimo porcentaje, habían heredado del Temple, han sido dos los autores que lo han dado a conocer: por un lado, José Luis Almau quien, en un libro con muy escasa difusión, ha transcrito, datado y regestado todos los documentos relativos a Boquiñeni y a Pradilla de Ebro, a excepción de uno en este último caso²³; por el otro, quien esto escribe gracias a una beca de investigación concedida en 2015 por la Asociación Cultural "El Patiaz"²⁴.

En definitiva, nos encontramos ante un caso un tanto atípico si se tiene en cuenta que, por un lado, nos encontramos ante un cartulario bastante bien conocido por los historiadores, incluso a nivel internacional²⁵, pero, por el

19 MÍNGUEZ MÍNGUEZ, Fernando Adolfo, *Villel: historia, costumbres y tradiciones*, Teruel, Aragón Vivo, 2005.

20 CASTILLÓN CORTADA, Francisco, "Política hidráulica de templarios y sanjuanistas en el valle del Cinca (Huesca)", *Cuadernos de Historia "Jerónimo Zurita"*, 35-36 (1980), pp. 381-445; CASTILLÓN CORTADA, Francisco, "Los templarios de Monzón (Huesca), siglos XII y XIII", *Cuadernos de Historia "Jerónimo Zurita"*, 39-40 (1981), pp. 7-99 y CASTILLÓN CORTADA, Francisco, "Las órdenes militares en el Cinca Medio", en SANZ LEDESMA, Joaquín (coord.), *Comarca del Cinca Medio*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 2007, pp. 99-112.

21 LEDESMA RUBIO, María Luisa, *La encomienda de Zaragoza de la Orden de San Juan de Jerusalén en los siglos XII y XIII*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1967.

22 MADRID MEDINA, Ángela, *El maestro Juan Fernández de Heredia y el Cartulario Magno de la Castellania de Amposta (tomo II)*, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", 2012-2017, 4 vols.

23 ALMAU SUPERVÍA, José Luis, *Boquiñeni en la historia. De la encomienda templaria al Ayuntamiento constitucional (siglos XII-XIX)*, VJ, Valencia 2012.

24 RODRÍGUEZ LAJUSTICIA, Francisco Saulo, "El Cartulario Magno de Amposta y el volumen correspondiente a Tauste", en *Tauste en su historia. Actas de las XVII Jornadas sobre Historia de Tauste*, Tauste, Asociación Cultural "El Patiaz", 2017, pp. 65-167.

25 Por ejemplo, y entre una larga lista, LUTTRELL, Anthony, "The Aragonese Crown and the Knights Hospitallers of Rhodes: 1291-1350", *The English Historical Review*, 76-298 (1961), pp. 1-19; SMITH, Damian J., *Crusade, heresy and Inquisition in the lands of the Crown of Aragón* (c.

otro, sobre el que todavía queda mucho trabajo por hacer al contener este no pocos documentos correspondientes a los tomos relativos a Vilel y Monzón que todavía no han sido transcritos ni, por consiguiente, debidamente estudiados.

3. BREVE ANÁLISIS DEL CARTULARIO Y DE SUS POSIBILIDADES DE ESTUDIO

3. 1. Consideraciones paleográficas y autores materiales de cada tomo

El Cartulario Magno de Amposta no ofrece ninguna sorpresa en cuanto a las letras que encontramos en su interior. Tipológicamente, se trata de una típica escritura gótica aragonesa de mediados del siglo XIV, con un carácter semicursivo, en una fase inmediatamente anterior a la penetración de la influencia francesa y que cumple como norma general las características que se le han atribuido: “el goticismo de sus formas, con claro contraste de trazos finos y gruesos, letra ancha y astiles poco desarrollados”²⁶.

Con más lujo de detalles, Asunción Blasco, Pilar Pueyo y María Narbona han caracterizado esta escritura como

“de módulo pequeño con gran desarrollo de los astiles ascendentes y descendentes (...) Mantiene las formas redondeadas de la carolina, a pesar de ser gótica por los contrastes y los claroscuros, ligeramente inclinada hacia la derecha, trazada con gran regularidad y sobriedad, careciendo de adornos superficiales, perfecta separación de palabras y abundancia de abreviaturas, empleadas correctamente”²⁷.

Ciertamente, la uniformidad es la nota dominante. El hecho de que cada tomo fuera encargado por parte de Juan Fernández de Heredia a un único notario o a dos a lo sumo ha provocado que nos encontremos ante una escritura sin variaciones significativas, prácticamente igual de la primera a la última página, por lo menos en lo que corresponde al encargo original del castellán.

Los notarios a los que se les encargó la elaboración de cada tomo son los siguientes:

1167-1276), Leiden, Koninklijke Brill, 2010, p. 33 o BOM, Myra Miranda, *Women in the Military Orders of the Crusades*, Nueva York, Palgrave Macmillan, 2012.

26 MARÍN MARTÍNEZ, Tomás, *Paleografía y diplomática*, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2011 (edición original: 1991), p. 41.

27 BLASCO MARTÍNEZ, Asunción; PUEYO COLOMINA, Pilar y NARBONA CÁRCELES, María, “La escritura gótica documental en la Corona de Aragón: escritura gótica aragonesa”, en GALENDE DÍAZ, Juan Carlos, CABEZAS FONTANILLA, Susana y ÁVILA SEOANE, Nicolás (coords.), *Paleografía y escritura hispánica*, Madrid, Síntesis, 2016, p. 201.

TOMO	NOTARIO/S	AUTODENOMINACIÓN
I (Vilhel)	Domingo Carcasses	Notario real y escribano ²⁸
II (Privilegios y Zaragoza)	Domingo Carcasses	Notario real
III (Zaragoza)	Domingo Carcasses	Notario real
IV (Zaragoza)	Domingo Carcasses	Notario real
V (Boquiñeni, Pradilla y Tauste)	Gonzalo López de San Martín	Notario
VI (Monzón)	Gonzalo López de San Martín	Notario

Esta uniformidad escrituraria no está reñida con el hecho de que algunos de los tomos, como por ejemplo el de Monzón, fueron continuados posteriormente al existir todavía espacio disponible en el que escribir. Todos estos folios contienen por lo general una escritura mucho más cursiva y no tan cuidada como la correspondiente al encargo inicial formulado en los años 1349 y 1350, así como algunos diplomas de los siglos XV y XVI en los que ya se ha sustituido la gótica por la humanística.

3. 2. *Tipologías documentales más representativas*

El volumen de documentación del Cartulario Magno de Amposta es tan inmenso que no es posible en el espacio disponible hacer una enumeración exhaustiva de cada uno de los diplomas. No obstante, sí que puede hacerse una aproximación a las tipologías más representativas.

En este sentido, el Cartulario Magno de Amposta no difiere de otros similares que se estaban elaborando por aquel entonces. En él, encontramos un espacio para los privilegios reales y eclesiásticos concedidos tanto a templarios como hospitalarios, si bien lo cierto es que estos se concentran en el tomo II frente a su práctica inexistencia en los demás. Sin duda, se trata de los documentos más conocidos por haber sido los que más han llamado la atención de los historiadores.

Con todo, no son más que una mínima parte dentro de un cartulario cuya documentación es eminentemente administrativa. Efectivamente, en el contexto caótico de mediados del siglo XIV que he descrito, lo que más interesaba a los hospitalarios era controlar qué propiedades tenían, dónde estaban, cómo las habían adquirido y, cuando les correspondía, qué rentas debían percibir.

Donaciones y compraventas se erigen como operaciones claramente predominantes en el siglo XII justo el momento en el que, a grandes rasgos,

²⁸ Es el único caso en el que se especifica la condición de escribano además de la de notario.

Alfonso I conquistó a los musulmanes la actual provincia de Zaragoza en la primera mitad de la centuria y Alfonso II la de Teruel en la segunda. En este contexto, las grandes instituciones feudales reciben el encargo de dirigir la administración de los territorios aragoneses recién adquiridos por los cristianos, proceso este en el que templarios y hospitalarios no quedarían al margen.

A partir del siglo XIII, esta inercia cambia claramente. La conquista cristiana se aleja de tierras aragonesas y las diversas entidades feudales dominantes ya han adquirido los dominios disponibles. Es el momento de realizar ajustes en el patrimonio de cada una, de desprenderse de todo aquello que no resultaba rentable y de procurar hacerse con lo más cercano a sus dominios y que no habían podido conseguir en un primer momento.

Es por eso por lo que, a partir del cambio de centuria, empiezan a proliferar los intercambios y permutas, constituyéndose estos en los documentos más frecuentes en claro detrimento de donaciones y compraventas. Haciendo una valoración de conjunto de los seis tomos que componen el Cartulario, los intercambios son las operaciones más frecuentes, llegando en algunas ocasiones a alcanzar cifras que oscilan en torno a un tercio de la documentación total²⁹.

Por otra parte, el Cartulario fue elaborado en un momento en el que la explotación directa de la tierra por campesinos sujetos a sus señores mediante el vasallaje había ido dejando paso a otras fórmulas como la enfiteusis. No es éste el lugar indicado para explicar por qué motivos los grandes señores recurrieron a los arrendamientos de sus propiedades y prefirieron la obtención de rentas frente a las prácticas propias de siglos anteriores, pero lo cierto es que esta tendencia se observa ya con claridad a partir del siglo XIII, el Cartulario contiene diversos ejemplos a lo largo de sus seis tomos y, por otra parte, esta es la tendencia que se observa en cualquier institución de la época³⁰.

Resumiendo, en lo que se refiere a las tipologías más frecuentes del Cartulario Magno de Amposta, en el siglo XII predominan fundamentalmente compraventas y donaciones; en el siglo XIII, intercambios de bienes y en la segunda mitad de esta centuria y en el siglo XIV lo mismo con una tímida

29 En el caso de la población zaragozana de Tauste, que como he indicado es el caso que he estudiado de manera específica, los intercambios constituyen el 32'20 % de todos sus documentos.

30 Al margen de templarios y hospitalarios, un mismo comportamiento se observa en el Cister, por lo menos en el caso concreto que estudié; RODRÍGUEZ LAJUSTICIA, Francisco Saulo, *El dominio del monasterio cisterciense de Santa María de Veruela desde su fundación hasta 1400*, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", 2010.

aparición de unos arrendamientos que van ganando presencia conforme van avanzando los años.

En una proporción claramente menor aparecen otros documentos igualmente interesantes para el historiador, tales como los antedichos privilegios reales y eclesiásticos, empeños de propiedades, compromisos varios de realizar determinadas contribuciones o trabajos, renuncia a pleitos mantenidos hasta un momento dado...; sin embargo, de nuevo por razones de espacio, el estudio detallado de toda esta documentación tendrá que esperar a una futura publicación monográfica específica.

3. 3. *Información sobre la documentación original*

Al margen de los pertinentes estudios paleográficos, diplomáticos y codicológicos que se les hacen a los cartularios dentro de una metodología muy bien definida por los especialistas que han trabajado con ellos, estos contienen también una notable cantidad de información relativa a los documentos originales que fueron copiando, con una serie de datos que se deslizan bien en títulos, bien en anotaciones marginales, bien ojeando con detalle las diferentes cláusulas que los componían.

Así por ejemplo, muy mayoritariamente los originales eran cartas partidas por ABC y, en este sentido, en el Cartulario Magno de Amposta consta la advertencia preceptiva al final de la copia de cada documento en el que esto sucedía. Dicha advertencia (por lo general, "partida es por abc") aparece siempre en posición centrada y encabezada por un calderón, por lo que, hojeando los folios de los seis tomos, resulta muy sencillo localizar a simple vista cuántas respondían a esta característica.

En otro orden de cosas, revisten gran importancia los abundantes signos que nos encontramos y que, sin duda, se trata de reproducciones bastante fidedignas que fueron realizadas por los dos grandes autores materiales del cartulario, Domingo Carcases y Gonzalo López de San Martín.

Frente a los típicos de los otorgantes que aparecen en las cláusulas de corroboración y que consisten básicamente en las prototípicas cruces latinas con o sin puntos en sus cuadrantes, abundan mucho más los signos notariales que nos proporcionan datos sobre personas que, de otra manera, hubieran quedado en el anonimato para siempre.

Por último, las menciones a la existencia de sellos en los originales son bastante escasas, si bien es comprensible en tanto en cuanto estamos hablando de una documentación administrativa entre particulares³¹. Con todo, apa-

31 En palabras de Ángel Riesco, "compraventas, pactos, acuerdos y toda clase de contratos bilaterales o sinalagmáticos, realizados entre comprador y vendedor, pactantes o avenidos"; RIESCO TERRERO, Ángel, *Vocabulario científico-técnico de paleografía, diplomática y ciencias afi-*

recen referencias a sellos que se encontraban en diplomas reales y eclesiásticos y en algunas ocasiones aparecen algunas ligeras descripciones de los mismos que, en todo caso, tampoco son demasiado detalladas.

3. 4. Otras posibilidades de estudio

Los cartularios son fuentes de gran valor por la cantidad de información que nos transmiten, tanto a los historiadores interesados en la reconstrucción del pasado como a los estudiosos de la cultura escrita.

Si nos centramos en lo primero, el Cartulario Magno de Amposta es prácticamente perfecto para el estudio de la toponimia medieval en Aragón. No faltan estudios sobre el tema³², pero lo cierto es que el hecho de juntar los más de dos millares de documentos que se distribuyen por sus seis tomos dispara enormemente la cantidad de información disponible al figurar centenares de menciones a campos, acequias, molinos, caminos, puentes, torres, casas...

No se queda atrás la antroponimia, puesto que son también una gran multitud la de nombres, tanto masculinos como femeninos, que aparecen como donantes, compradores, propietarios de fincas limítrofes... El tejido social existente en cada una de las zonas representadas en el cartulario es algo cuya reconstrucción no es excesivamente difícil si se tiene en cuenta todo lo que se cita también sobre las relaciones entre personas y sus vínculos familiares.

Muchas otras cuestiones aguardan a quien estudie el Cartulario Magno de Amposta de una manera profunda: la importancia de la mujer y su participación junto al marido en los principales actos administrativos, la extensión del regadío por regiones en las que no se tenía constancia de que este tuviera evidencias tan tempranas, la mayor o menor afluencia de ciertas comunidades (judíos, musulmanes...) en unas zonas determinadas...

Desde el punto de vista de la cultura escrita, Elena E. Rodríguez ha señalado una serie de elementos a estudiar cuando se trabaja con un cartulario, haciendo especial hincapié en el contenido, la materialidad, la función y la autoría, la relación existente entre la escritura y la memoria del poder...³³.

Sin embargo, no cabe duda bajo mi punto de vista que, para realizar todo este trabajo, es necesario previamente dar cierta prioridad a la edición

nes, Madrid, Barrero & Azedo, 2003, pp. 68-69.

32 Sobresale en esta temática un clásico como UBIETO ARTETA, Agustín, *Toponimia aragonesa medieval*, Valencia, Anubar, 1972.

33 RODRÍGUEZ DÍAZ, Elena Esperanza, "Los cartularios en España: problemas y perspectivas de investigación", en RODRÍGUEZ DÍAZ, Elena Esperanza y GARCÍA MARTÍNEZ, Antonio Claret (coords.), *La escritura de la memoria...*, pp. 15-35.

de fuentes y transcribir toda la documentación a fin de poder explotarla convenientemente y de poder realizar todos los análisis posibles sin que perdamos ningún matiz. Mientras esto no se produzca, creo que únicamente podemos limitarnos a meras conjeturas resultantes de un vistazo que en ocasiones resulta bastante superficial.

Solo cuando abordemos en profundidad los centenares de documentos que a día de hoy siguen inéditos, estaremos en condiciones de comprender en todas sus dimensiones la importancia que tiene el Cartulario Magno de Amposta para la reconstrucción de la historia medieval aragonesa y de lo mucho que puede aportar, no solo para conocer nuestro pasado, sino también para realizar un nuevo aporte al conocimiento de la historia de la cultura escrita.

APÉNDICE DOCUMENTAL

1350, julio, 1.

Zaragoza

Gonzalo López de San Martín, notario, certifica haber recibido del castellan de Amposta, Juan Fernández de Heredia, el cometido de ordenar y clasificar la documentación de la Orden de San Juan por el gran desorden en que ésta se encontraba sumida.

Archivo Histórico Nacional, *Códices*, l. 652, ff. 1-2. Escritura gótica aragonesa del siglo XIV. Mal estado de conservación.

Publ. con variantes MADRID MEDINA, Ángela, *El maestre Juan Fernández de Heredia y el Cartulario Magno de Amposta (tomo II, vol. 1)*, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", 2012, pp. 40-41 y RODRÍGUEZ LAJUSTICIA, Francisco Saulo, "El Cartulario Magno de Amposta y el volumen correspondiente a Tauste", en *Tauste en su historia. Actas de las XVII Jornadas sobre Historia de Tauste*, Tauste, Asociación Cultural "El Patiaz", 2017, pp. 83-84.

In Dei nomine nostri Ihesu Christi, Santi Spiritus ad sit nobis gratia, amen. Evanescunt si/mul cum tempore eaque geruntur in tempore nisi aut voçe testium aut scripti me/moria roborentur et quoniam naturalis memorie noverca est antiquitas facta / vel dicta vallitura perpetuo beneficio artificiale memorie debent fulçiri et ne re/rum gestarum series ab humane fragilitatis memoria dilabatur et ne in / aliquo disoluy (*sic*) valeat vel mutari, por aquesto, a todos sea manifiesto que por/que en los trasoros de la Santa Casa del Espital de Sant Johan de Jherusalem, en la / castellania d'Amposta ay muyt grant copia e multitut de privilegios e cartas / antigas diversas e diffusas asin que buenament e sin gran affan, treballo e mision / e periglo los comendadores e regidores de las baylias en las cuales son cons/tituydos los

ditos trasoros non pudian aver e cobrar los privilegios e car/tas que les heran necesarias por pro, utilitat, conservacion e deffendimiento de las / libertades e franquezas de la dita orden; ante algunas sen perdian e heran destroydas / e invalidas por la gran vegeat e antiguidat de aquellas, segueçiese en/cara muyt grand dannyo a la dita orden porque quando avian a çercar algun ins/turment (*sic*), privilegio o carta de qualquiere condicion avian a entrar en los tra/soros algunas personas por çercar aquellas assin como algunos freyres e escrivanos / entre los quales avia algunos que en todo no catavan por el proveyto de la dita horden; / ante se esforçavan por aminguar e dapnificar aquella trasportando e levando amagadament consigo algunas <cartas e en> çercar estavan algunas vegadas XX / e XXX dias e mas faziendo grandes misiones e por ventura algunas deve/gadas non trovaban las <cartas que> cercavan por la grand variacion e multitud de aquellas / como en los dichos trasoros avia muchas e diversas otras cartas de coman/das de personas seglares entremescladas con las que fazen a utilitat e conservacion de / la dita orden.

Encara, se seguieria muyt grand dannyo a la dita orden porque / algunos comendadores o regidores daban algunas cartas e privilegios ad al/gunos procuradores; encara a savios e advogados por razonar e defender los pley/tos e negocios de la dita orden e aquellos o algunos dellos o las perdian o de çierta / sçiençia se las retenian, que no las tornaban al dito trasoro segunt que devien, por / la qual razon [sen perdian e se perdieron] muytos privilegios e cartas los tiempos / pasados que no [se han podido recobrar].

Ont, por [aquesto] el muyt noble re/ligioso <e honesto varon> sennyor don Jo[han Fernandez] de Heredia, de la Santa Casa del Es/pital de Sant Johan de Jherusalem, [muyt digno] castellan de Amposta e lugar/tenient general del sennyor [maestro et convent] en Espannya, querient e codiciant / [evitar e esquivar] los dannyos [e periglos de] suso ditos e otros que se podrian esde/venir daqui adelant por [la dicha razon si prevision o] remedio congruo e oppor/²tuno no y prendia çerca la palabra vulgar que dize “iacula que preidentur minus fuerint, etcetera” / fizo mandamiento a mi Gonçalvo Lopez de Sant Martin, notario, que en todos los traso/ros de la dita castellania fuesse personalment e con diligencia examinasse e reconocie/se todos los privilegios e cartas e en el dorso de cada una escriviesse brevement la / contenençia e tenor de cada una con su kalendario e separasse las unas de las otras, / en tal manera que distinctament e declarada fuesen puestas por los armarios / en çiertos títulos cadaunas por si et en apres registrase e escriviesse per/fectament e complida de verbo ad verbum todos los tenores e contenençias de los / ditos privilegios e cartas e las pusiese en libros ordenadament por titu/los e por rubricas, por tal que mas desenbargadament e sin affan e sin misi/on brevement cada una de aquellas fuese trovada o en los

libros registra/da o en los ditos armarios en su primera e propria figura a pro, utilitat e conservacion / de la dicha orden.

Et fue la dita obra començada por la manera de suso / contenida en el trasoro de Çaragoça, el primero dia del mes de julio en el anyo / de Nuestro Sennyor mille trezientos e çinquanta.

BIBLIOGRAFÍA

- AGÜNDEZ SAN MIGUEL, Leticia y TINTI, Francesca, "Introduction: new perspectives after thirty years of Cartulary studies", *Studia Historica. Historia medieval*, 42 (2024), pp. 3-8, disponible: https://revistas.usal.es/uno/index.php/Studia_H_Historia_Medieval/article/view/31648/29462.
- ALMAU SUPERVÍA, José Luis, *Boquiñeni en la historia. De la encomienda templaria al Ayuntamiento constitucional (siglos XII-XIX)*, Valencia, VJ, 2012, disponible: https://www.academia.edu/42147571/BOQUI%C3%91ENI_EN_LA_HISTORIA_De_la_encomienda_templaria_al_ayuntamiento_constitucional_siglos_XII_XIX_?ri_id=162387.
- AYALA MARTÍNEZ, Carlos de, *Las Órdenes Militares hispánicas en la Edad Media (siglos XII-XV)*, Madrid, Marcial Pons, 2007.
- BLASCO MARTÍNEZ, A.; PUEYO COLOMINA, P. y NARBONA CÁRCELES, M^a, "La escritura gótica documental en la Corona de Aragón: escritura gótica aragonesa", en GALENDE DÍAZ, J. C.; CABEZAS FONTANILLA, S. y ÁVILA SEOANE, N. (eds.), *Paleografía y escritura hispánica*, Madrid, Síntesis, 2016, pp. 199-209.
- BOM, Myra Miranda, *Women in the Military Orders of the Crusades*, Nueva York, Palgrave Macmillan, 2012.
- BONET DONATO, María, *La Orden del Hospital en la Corona de Aragón. Poder y gobierno en la Castellania de Amposta (ss. XII-XV)*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid 1994.
- BURDEUS, María Dolores; REAL, Elena y VERDEGAL, Joan Manuel. (coords.), *Las Órdenes Militares: realidad e imaginario*, Universitat Jaume I, Castellón 2000.
- CASTILLÓN CORTADA, Francisco, "Política hidráulica de templarios y sanjuanistas en el valle del Cinca (Huesca)", *Cuadernos de Historia "Jerónimo Zurita"*, 35-36 (1980), pp. 381-445, disponible: <https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/04/09/8castillon.pdf>.
- CASTILLÓN CORTADA, Francisco, "Los templarios de Monzón (Huesca), siglos XII y XIII", *Cuadernos de Historia "Jerónimo Zurita"*, 39-40 (1981), pp. 7-99, disponible: <https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/08/81/1castillon.pdf>.
- CASTILLÓN CORTADA, Francisco, "Las órdenes militares en el Cinca Medio", en SANZ LEDESMA, Joaquín (coord.), *Comarca del Cinca Medio*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 2007, pp. 99-112.
- DEMURGER, Alain, *Caballeros de Cristo: templarios, hospitalarios, teutónicos y demás órdenes militares en la Edad Media (siglo XI a XVI)*, Granada, Universidad de Granada, 2005.

- DIJKHOF, Everardus Cornelis; BERTELOOT, Armand y otros, *Medieval documents artefacts: interdisciplinary perspectives on codigology, paleography and diplomatics*, Amsterdam, Hilversum Verloren, 2020.
- FOREY, Alan Joseph, *The Templars in the "Corona de Aragón"*, Londres, Oxford University Press, 1973.
- GARCÍA-GUIJARRO RAMOS, Luis, *Papado, cruzadas y órdenes militares*, Cátedra, Madrid 1995.
- GUYOTJEANNIN, Olivier; MORELLE, Laurent y PARISSÉ, Michel (eds.), *Les cartulaires. Actes de la table ronde organisée par l'Ecole Nationale des Chartes et le G. D. R. du C. N. R. S. (Paris, 5-7 décembre 1991)*, París, École des Chartes, 1993.
- LEDESMA RUBIO, María Luisa, *La encomienda de Zaragoza de la Orden de San Juan de Jerusalén en los siglos XII y XIII*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1967.
- LEDESMA RUBIO, María Luisa, *Templarios y Hospitalarios en el Reino de Aragón*, Zaragoza, Guara, 1982.
- LEDESMA RUBIO, María Luisa, *Las Órdenes Militares en Aragón*, Caja de Ahorros de la Inmaculada, Zaragoza 1994.
- LUTTRELL, Anthony, "Las Órdenes Militares de San Juan de Jerusalén y del Temple", en NOVOA PORTELA, Feliciano y AYALA MARTÍNEZ, Carlos de (coords.), *Las Órdenes Militares en la Europa medieval*, Lunwerg, Barcelona 2005, pp. 45-74.
- LUTTRELL, Anthony, "The Aragonese Crown and the Knights Hospitallers of Rhodes: 1291-1350", *The English Historical Review*, 76-298 (1961), pp. 1-19.
- MADRID MEDINA, Ángela, *El maestro Juan Fernández de Heredia y el Cartulario Magno de la Castellania de Amposta (tomo II)*, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", 2012, 4 vols., disponible: <https://ifc.dpz.es/publicaciones/ver/id/3213>.
- MARÍN MARTÍNEZ, Tomás, *Paleografía y diplomática*, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2011 (edición original: 1991).
- MÍNGUEZ MÍNGUEZ, Fernando Adolfo, *Villel: historia, costumbres y tradiciones*, Teruel, Aragón Vivo, 2005.
- RIESCO TERRERO, Ángel, *Vocabulario científico-técnico de paleografía, diplomática y ciencias afines*, Madrid, Barrero & Azedo, 2003.
- RODRÍGUEZ DÍAZ, Elena Esperanza y GARCÍA MARTÍNEZ, Antonio Claret (coords.), *La escritura de la memoria: los cartularios. VII Jornadas de la Sociedad Española de Ciencias y Técnicas Historiográficas*, Huelva, Universidad de Huelva, 2011.
- RODRÍGUEZ LAJUSTICIA, Francisco Saulo, *El dominio del monasterio cisterciense de Santa María de Veruela desde su fundación hasta 1400*, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", 2010.
- RODRÍGUEZ LAJUSTICIA, Francisco Saulo, "El Cartulario Magno de Amposta y el volumen correspondiente a Tauste", en *Tauste en su historia. Actas de las XVII Jornadas sobre Historia de Tauste*, Tauste, Asociación Cultural "El Patiaz", 2017, pp. 65-167, disponible: https://drive.google.com/file/d/1HDZZLXF_v77h-no1XULxPqg2MvyMY4L51/view.
- RODRÍGUEZ LAJUSTICIA, Francisco Saulo, *Documentos del monasterio cisterciense de Santa María de Veruela, III (1301-1360)*, Zaragoza, Anubar, 2017, disponible:

<https://www.anubar.com/coltm/pdf/TM%2096%20Documentos%20del%20Monasterio%20de%20Santa%20Maria%20de%20Veruela%20III.pdf>.

RODRÍGUEZ-PICAVEA MATILLA, Enrique, *Los monjes guerreros en los reinos hispánicos. Las órdenes militares en la Península Ibérica durante la Edad Media*, Madrid, La Esfera de los Libros, 2008.

SARASA SÁNCHEZ, Esteban; MUÑOZ JIMÉNEZ, María Isabel y Sanmiguel Mateo, Agustín, *Juan Fernández de Heredia. Jornada conmemorativa del VI Centenario. Munébrega, 1996*, Zaragoza, Centro de Estudios Bilbilitanos e Institución "Fernando el Católico", 1999.

SARASA SÁNCHEZ, Esteban, "La supresión de la Orden del Temple en Aragón. Proceso y consecuencias", en IZQUIERDO BENITO, Ricardo y RUIZ GÓMEZ, Francisco (coords.), *Las Órdenes Militares en la Península Ibérica*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2000, vol. I, pp. 379-401.

SMITH, Damian J., *Crusade, heresy and Inquisition in the lands of the Crown of Aragón (c. 1167-1276)*, Leiden, Koninklijke Brill, 2010.

UBIETO ARTETA, Agustín, *Toponimia aragonesa medieval*, Anubar, Valencia 1972.

Esplendor y ornato barroco. El altar de plata de la capilla de San Segundo (Ávila), un conjunto de Manuel García Crespo y Juan Manuel Sanz de Velasco

Baroque splendour and ornamentation. The silver altar of the chapel of San Segundo (Ávila), a work of Manuel García Crespo and Juan Manuel Sanz de Velasco

David SÁNCHEZ SÁNCHEZ

Universidad Católica de Ávila

Calle de los Canteros s/n, 05005 - Ávila

david.sanchezsanchez@ucavila.es

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9109-9293>

Fecha de envío: 3/7/2024. Aceptado: 4/9/2024

Referencia: *Santander. Estudios de Patrimonio*, 7 (2024), pp. 401-436.

DOI: <https://doi.org/10.22429/Euc2024.sep.0712>

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



Resumen: La capilla de San Segundo, anexa a la cabecera de la catedral de Ávila, vivió una transformación integral durante el siglo XVIII, hasta erigirse como un espacio barroco en su concepción arquitectónica, ornamental y litúrgica. Entre las obras realizadas destaca, por su sobresaliente calidad, un conjunto de piezas de plata destinadas al exorno del altar. En este artículo se ofrecen datos inéditos sobre el proceso de creación y entrega, que zanján las dudas existentes sobre su autoría. También se analiza el discurso simbólico que incorporan las obras, acorde a su uso primigenio, destinado a un espacio de singular valor histórico y patrimonial.

Palabras clave: Platería; Barroco; Ávila; Salamanca; siglo XVIII; arte sacro; catedral de Ávila; san Segundo.

Abstract: The chapel of San Segundo, which is attached to the cathedral of Ávila, was completely transformed during the 18th century, becoming a Baroque space in its architectural, ornamental and liturgical conception. Among the works carried out, there is a standing out group of silver pieces of exceptional quality destined for the decoration of the altar. This paper offers unpublished data on its process of creation and delivery, which settles doubts about its authorship. It also analyses the symbolic discourse that these works incorporate in accordance with their original use within a space of singular historical and heritage value.

Keywords: Silverware; Baroque; Avila; Salamanca; 18th century; religious art; Avila Cathedral; San Segundo.

1. PRESENTACIÓN: LA CAPILLA DE SAN SEGUNDO Y SU CONJUNTO ARTÍSTICO

En el año 1519, durante el transcurso de unas obras de reforma en la antigua ermita de San Sebastián de Ávila, a orillas del río Adaja, se encontraron las supuestas reliquias de san Segundo, uno de los siete varones apostólicos enviados por san Pedro y san Pablo a evangelizar la Hispania romana. Los restos estaban identificados por una lauda sepulcral y acompañados de un ajuar litúrgico de notable riqueza¹. Este santo es considerado por el episcopologio abulense como su primer obispo y es venerado como patrono de la ciudad.

A lo largo del siglo XVI las crónicas municipales y actas del cabildo catedralicio muestran el interés de los capitulares por trasladar las reliquias al primer templo, aunque las distintas tentativas fueron frenadas por el fervor popular y los miembros de la cofradía devocional vinculada a la ermita. Finalmente, el objetivo se materializó durante la prelatura de Jerónimo Manrique de Lara (Ob. 1591-1595)². En 1594 el mitrado abulense e inquisidor general, después de superar una enfermedad ante la que se encomendó a san Segundo, procuró el traslado del cuerpo del santo y mandó levantar una capilla adosada a la cabecera del templo donde fuese venerado³. Fue trazada por el arquitecto real Francisco de Mora y terminada, en lo esencial, en el año 1606, aunque las reliquias del santo no se depositaron definitivamente en la capilla hasta el 1615, ya que desde el año del traslado a la catedral se habían custodiado en el altar mayor.

Gracias a las dotaciones de Manrique de Lara, las donaciones de particulares, las aportaciones de los miembros del cabildo y la fundación de capellanías, el edificio contó con una solvencia económica que permitió su ornamentación íntegra en las primeras décadas del siglo XVII, a pesar de la crisis que arrastraba el resto de la fábrica catedralicia desde los años finales del Quinientos. De hecho, la capilla se gestionó como un organismo con

1 RODRÍGUEZ ALMEIDA, Emilio, *El cáliz de San Segundo de la catedral de Ávila*, Ávila, Institución Gran Duque de Alba, 1997; PARADA LÓPEZ DE CORSELAS, Manuel, "El cáliz de San Segundo, entre la realidad y el mito. Avatares de un camino de santidad", *ArqueoUCA*, 2 (2012), pp. 109-123.

2 Algunos datos biográficos sobre Manrique de Lara y su labor al frente de la sede episcopal abulense, en: CALVO GÓMEZ, José Antonio, "Doctrina, erudición y mecenazgo en la sede episcopal de Ávila: Jerónimo Manrique de Lara (1591-1595)", *Cuadernos del Tomás*, 9 (2017), pp. 85-95.

3 La crónica del traslado y los festejos organizados quedaron plasmados por CIANCA, Antonio, *Historia de la vida, invención, milagros y translación de S. Segundo, primero obispo de Ávila*, Madrid, Imp. Luis Sáez, 1595. Ed. Facsímil, Ávila, Institución Gran Duque de Alba / Obra Cultural de la Caja de Ahorros de Ávila, 1993.

cierto grado de autonomía respecto de la catedral, con sus propios registros de fábrica y la incorporación de una veintena de capellanes, aunque bajo la administración de los capitulares, en calidad de patronos y mayordomos, según se les describe en la documentación.

En cuanto a la decoración y el mobiliario primitivos de la capilla, sabemos que a medida que avanzaban las obras y se realizaban los cerramientos, el cabildo acordó la ejecución del retablo de pintura y talla que habría de situarse adosado a la cabecera⁴. El autor del diseño fue el entallador vallisoletano Juan de Muniategui, quien entregó las trazas al cabildo en 1601. Los escultores fueron los abulenses Andrés López y Juan Sánchez⁵, en tanto que el autor de los cuatro lienzos fue el pintor madrileño Eugenio Cajés⁶. En la actualidad solamente se conservan dos de las pinturas del retablo, situadas en las dependencias del museo catedralicio, y el retrato que preside el sepulcro del fundador, obra de Francisco Stella del año 1590. Presenta un marco del año 1758, realizado por el tallista Francisco Sánchez Ximénez, y dorado por el pintor Joseph Galván, ambos abulenses⁷.

Desde los primeros años del siglo XVIII, en la capilla de San Segundo se sucedieron importantes reformas que afectaron a toda su estructura y decoración, comenzando por el exterior del edificio, donde se transformó la fachada original y se trasladó el acceso, para el que se construyó una escalinata en la antigua calle de la Albardería, rebautizada como calle de San Segundo.

Al margen de estas transformaciones, nos interesamos por las importantes remodelaciones que se llevaron a cabo en el interior. La intensa actividad que vivió la capilla da muestra de la prosperidad de las cuentas de la fábrica y el resurgir de los intereses artísticos de los comitentes catedralicios a principios del Setecientos, que pusieron su mirada en los talleres de ciudades vecinas como Salamanca y Madrid, por entonces referentes artísticos del pleno barroco.

En aquel momento se sustituyó el primer retablo de pintura y talla con la contratación de un retablo-baldaquino, realizado por Joaquín de Churriguera y acabado en 1716, aunque su asentamiento definitivo no se produjo hasta una década después. También se realizó la decoración de paredes y

4 CERVERA VERA, Luis, "La Capilla de San Segundo en la Catedral de Ávila", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 46 (1952), pp. 181-229.

5 PARRADO DEL OLMO, Jesús María, "Una nueva época. La Edad Moderna en la Catedral de Ávila" en PAYO HERNÁNZ, René Jesús; PARRADO DEL OLMO, Jesús María (coord.), *La Catedral de Ávila. Nueve siglos de historia y arte*, Ávila, Promecal Publicaciones, 2014, p. 334.

6 ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego y PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio, *Historia de la pintura española. Escuela madrileña del primer tercio del siglo XVII*. Madrid, CSIC, 1969.

7 Archivo Diocesano de Ávila [en adelante, ADAV], Sección Archivo Catedralicio, Capilla de San Segundo, Libro de cuentas (1691-1762). Sin paginar.

bóveda con un programa pictórico que repasa la vida y milagros del santo, obra del pintor madrileño Francisco Llamas, de 1726. Previamente se había encargado una nueva reja de altar, se renovaron los canceles y se materializaron constantes intervenciones menores en el tejado, el enlosado, las vidrieras y el mobiliario.



Fig. 1. Interior de la capilla de San Segundo. Catedral de Ávila. Fotografía de Alberto Rodrigo (ediciones Promecal)

2. LOS TRABAJOS DE PLATERÍA

Gracias a la consulta de los libros de fábrica de la capilla sabemos que hubo una creciente actividad en el plano de la platería, con alusiones al aderezo de antiguas piezas y la elaboración de otras nuevas, para las que se contrató el servicio de algunos plateros locales y de los plateros oficiales de la catedral.

En las cuentas de 1705 se registran varios pagos al maestro platero Francisco Rodríguez de Mauricio. Uno de 3060 maravedíes por el aderezo de una lámpara de plata, otro de 2720 maravedíes por la hechura de un crucifijo pequeño y un último de 16 660 maravedíes del coste de unas vinajeras y el aderezo de otras alhajas. Al año siguiente percibió 39 534 maravedíes por el importe de "los candeleros de plata, incensario y naveta que se hicieron para dicha capilla, como consta de su rezivo".

En el año 1729 fueron Carlos Bermúdez y Gerónimo de Campos, plateros vecinos de Ávila⁸, los encargados de realizar dos lámparas de plata a imitación de otras dos que ya había en la capilla⁹. En las cuentas relativas a 1735-1736 se cita al platero catedralicio Lorenzo Vázquez de Mercado, a quien se pagaron 7752 maravedíes por el trabajo de blanquear unas piezas de plata de la capilla y por realizar un hisopo y otras piezas para las lámparas. El mismo platero aparece en las cuentas del año 1749 junto a Joseph Palomares, el primero como responsable de unas obras sin especificar y el segundo como autor de unas vinajeras. Por último, el platero Simón de la Torre fue contratado para la limpieza de unas piezas en 1753 y para realizar unos platinillos para las vinajeras en 1757, trabajo por el que percibió 7888 maravedíes.

Sin embargo, los grandes proyectos de platería recayeron en artífices salmantinos. Según las consideraciones del profesor Manuel Pérez Hernández, la platería de Salamanca comenzó su momento álgido en la segunda mitad del siglo XVII y perduró a lo largo del siglo XVIII¹⁰. La riqueza y variedad de las composiciones de platería salmantina podría ser la justificación más evidente para que los capitulares y administradores catedralicios fijaran su interés en los talleres de esa ciudad. En cualquier caso, Ávila no había vuelto

8 Apenas tenemos referencias sobre estos plateros. Hemos localizado el nombre de Gerónimo de Campos entre las cuentas de la parroquia de San Pedro Apóstol de Ávila, como autor de un incensario en el año 1735. ADAV. Sección Archivos Parroquiales. Ávila. San Pedro Apóstol. Libro 4 de cuentas de fábrica (1665-1754), f. 701v.

9 Aunque este dato aparezca recogido en las cuentas, según el inventario de la capilla del año 1737, los autores de las lámparas fueron Carlos Bermúdez y Juan Canales. Si bien la información de los libros de fábrica es más fiable, la referencia del inventario nos permite añadir un nombre más a la escasa nómina de plateros que trabajaron en Ávila durante el siglo XVIII. ADAV. SAC. San Segundo. Inventario de bienes y alhajas de la capilla (1641-1909), f. 41v.

10 PÉREZ HERNÁNDEZ, Manuel, *Orfebrería religiosa en la diócesis de Salamanca. Siglos XV al XIX*, Salamanca, Diputación de Salamanca, 1990, p. 157.

a recuperar la importancia que tuvo el trabajo en plata durante el siglo XVI, de la que dan cuenta algunos estudios¹¹, y los escasos obradores existentes, probablemente, no podían abordar grandes proyectos. De hecho, el Catastro del Marqués de la Ensenada, de 1751, indicaba que solamente vivían en Ávila seis maestros plateros y un oficial¹², mientras que en Salamanca vivían cuarenta maestros plateros, veinticuatro oficiales y veintisiete aprendices, números que convertían a la ciudad del Tormes en uno de los referentes de la platería española de mediados del siglo XVIII junto a Madrid y Córdoba¹³.

El primero de los plateros salmantinos que aparece en la documentación de la capilla es Luis de Torres y Baeza, autor de la urna que acoge las reliquias de san Segundo, situada en el centro del retablo de Churriguera y citada en las cuentas de 1710 y 1715. También fue autor de unas lámparas en el año 1714, las mismas que años después imitarían los mencionados plateros abulenses¹⁴.

3. EL CONJUNTO DEL ALTAR DE PLATA: ESTADO DE LA CUESTIÓN

El resto de los plateros de Salamanca aparecen relacionados con la composición del altar de plata que aún se conserva en su totalidad. Lo forman un frontal y dos gradas, la decoración del sagrario, seis candeleros, un juego de sacras y una cruz¹⁵.

11 Algunas publicaciones sobre la platería y plateros abulenses del siglo XVI: MARTÍN SÁNCHEZ, Lorenzo y GUTIÉRREZ HERNÁNDEZ, Fernando, *Platería abulense del Bajo Renacimiento. Pedro Hernández y las mazas del Ayuntamiento de Ávila*. Ávila. Ayuntamiento de Ávila, 2003; MARTÍN SÁNCHEZ, Lorenzo y GUTIÉRREZ HERNÁNDEZ, Fernando, "El marcaje de la platería en España durante el siglo XVI: Ávila y los Marcadores Mayores Diego y Juan de Ayala", en RIVAS CARMONA, Jesús (coord.), *Estudios de Platería: San Eloy 2009*, Murcia, Universidad de Murcia, 2009, pp. 483-506; SÁNCHEZ SÁNCHEZ, David, "El platero abulense Lucas Hernández (1547-1596). Obra y datos biográficos a partir de su testamento", en RIVAS CARMONA, Jesús y GARCÍA ZAPATA, José Ignacio (coords.) *Estudios de Platería: San Eloy 2018* Murcia, Universidad de Murcia, 2018, pp. 491-507; MARTÍN SÁNCHEZ, Lorenzo y GUTIÉRREZ HERNÁNDEZ, Fernando, "Nuevas atribuciones y contribución a los estilos de la platería abulense del siglo XVI", en RIVAS CARMONA, Jesús y GARCÍA ZAPATA, José Ignacio (coords.) *Estudios de Platería: San Eloy 2019*, Murcia, Universidad de Murcia, 2019, pp. 253-267.

12 Respuestas generales del Catastro de Ensenada, Ávila, f. 101r. Portal de Archivos Españoles (PARES), disponible: <https://pares.mcu.es/Catastro/servlets/ServletController?ini=0&accion=0&mapas=0&tipo=0>.

13 BRASAS EGIDO, José Carlos, *La platería vallisoletana y su difusión*, Valladolid, Diputación Provincial de Valladolid, 1980, pp. 322-323.

14 Sobre este platero y su trabajo en la catedral de Ávila, véase: SÁNCHEZ SÁNCHEZ, David, "Platería salmantina del siglo XVIII en la catedral de Ávila. La obra de Luis de Torres y Baeza (1675-1719)", *De Arte. Revista de Historia del Arte*, 18 (2019), pp. 109-121.

15 En abril del año 1647 el canónigo Hernando Orejón de Castro propuso en el cabildo que se

Manuel Gómez-Moreno y más tarde Santiago Alcolea atribuyeron el total de las piezas a la mano del platero Manuel García Crespo (H. 1688-1766)¹⁶. Sin embargo, desde que el profesor Carlos Brasas lo relacionase con otro maestro platero de Salamanca, Juan Manuel Sanz de Velasco (H. 1717-1786), se ha mantenido esta segunda autoría para todo el altar y como tal ha sido aceptada por quienes se han acercado a su estudio.

Aquí, en base a la documentación localizada y a la afinidad estilística que muestran las obras, queremos establecer una serie de matizaciones respecto del altar, el cual entendemos como un agregado de piezas que, en origen, no fueron planteadas para formar un todo. Sin embargo, en la actualidad constituye un conjunto patrimonial en plata de notable valor artístico, integrado por alhajas destinadas a distintos propósitos durante las celebraciones litúrgicas de la catedral abulense.

Gómez-Moreno tuvo una aproximación superficial al conjunto del altar, al atribuir todas sus partes a Manuel García Crespo. Sin embargo, su marca de platero solamente aparece una vez, acompañada por la del contraste Francisco Villarroel, en tanto que otras piezas están punzonadas por distintos plateros y algunas no contienen marcas. Que Santiago Alcolea mantuviera la misma atribución nos hace pensar que aceptó la literalidad de las palabras de Gómez-Moreno, sin que hubiera existido un acercamiento a las obras. Por su parte, Luis Cervera Vera no dice nada al respecto del altar en su detallado estudio de la capilla y solo menciona la realización de la urna-relicario de Luis de Torres y Baeza¹⁷.

El cambio de paradigma surgió con las afirmaciones del profesor José Carlos Brasas Egido. En un primer artículo del año 1975 adelantó que era una obra colaborativa, en la que participaron varios autores salmantinos¹⁸. Aludía a tales autores a partir de la atribución del frontal a la mano de Manuel García Crespo, en tanto que la cruz de altar es una obra segura de ese platero, al estar acompañada de su punzón (MNVE/GARZA) y el de Francisco Villarroel (VILLA/ROEL) en calidad de marcador. Brasas indicaba que

hiciese un altar para el Santísimo Sacramento en la capilla de San Segundo. Finalmente, no se llegó a realizar y nada se vuelve a mencionar en la documentación que hemos manejado, pero ofrece una idea de los intereses de algunos capitulares en cuanto a la devoción y veneración al Sacramento.

16 GÓMEZ-MORENO, Manuel, *Catálogo monumental de la provincia de Ávila*. Tomo I, [Edición de Aurea de la Morena y Teresa Pérez Higuera], Ávila, Institución Gran Duque de Alba, 1983, p.128; ALCOLEA, Santiago, *Artes decorativas de la España Cristiana (siglos XI-XIX)*, Ars Hispaniae, Vol. XX, Madrid, Plus Ultra, 1958, p. 241.

17 CERVERA VERA, Luis, "La capilla de San Segundo...", pp. 222-223.

18 BRASAS EGIDO, José Carlos, "Aportaciones a la historia de la platería barroca española" *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 41 (1975), pp. 427-444, nota 25.

los seis candeleros tienen el punzón de Juan Manuel Sanz de Velasco (JVAN/SANZ) y el del contraste-marcador José Joaquín Dávila (53/DAVI/LA) junto al escudo de Salamanca; que las gradas contienen el mismo punzón de Juan Manuel Sanz como autor, junto al de Ignacio Montero (52/MTO) y que las sacras no llevan señal alguna.

Sin embargo, en su tesis doctoral, publicada en 1980, Brasas se refiere al frontal en otros términos, al considerarlo también como una obra del citado Juan Manuel Sanz de Velasco, del año 1769¹⁹. Para tal atribución se basó en las aportaciones del canónigo catedralicio abulense Félix de las Heras Hernández, contenidas en un estudio histórico y artístico de la catedral de Ávila²⁰. El profesor Brasas no tuvo en cuenta que la documentación aportada por de las Heras, extraída de las actas capitulares, no menciona el frontal en ningún momento. Solamente alude de forma general “a la obra de platería que para la capilla de San Segundo se estaba ejecutando por Juan Manuel Sanz ” en relación con los pagos realizados y a otras vicisitudes relacionadas con la finalización del trabajo, que luego abordaremos. También consideramos importante mencionar que las aportaciones de Félix de las Heras fueron sesgadas, escasas y erróneas, ya que solamente seleccionó unas pocas de todas las notas contenidas en las actas capitulares, que además corresponden al año 1759 y no al 1769, como él señalaba.

En el ínterin de las dos publicaciones del profesor Brasas, Alfonso Rodríguez G. de Ceballos elaboró un estudio dedicado al trabajo de los hermanos plateros Manuel y Luis García Crespo en tierras de León²¹. En el texto hizo un breve comentario respecto del frontal de la capilla de San Segundo, considerándolo obra de Manuel, aunque se refirió a él en términos superficiales.

En 1982 José Manuel Cruz Valdovinos atribuyó un frontal de la catedral de Ávila a la mano del platero madrileño Baltasar de Salazar, misma autoría que mantuvo Fernando A. Martín García en el catálogo de platería del Museo Municipal de Madrid²². La catedral de Ávila no posee más frontales de plata aparte del de San Segundo, ni hemos localizado información so-

19 BRASAS EGIDO, José Carlos, *La platería vallisoletana...*, p. 288.

20 DE LAS HERAS HERNÁNDEZ, Félix, *La Catedral de Ávila. Desarrollo histórico artístico, Ávila, Gráficas C. Martín, 1981*, pp. 113-114.

21 RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso, “Los plateros del siglo XVIII Manuel y Luis García Crespo y su obra en tierras de León”, *Tierras de León: Revista de la Diputación Provincial*, 19/34-35 (1979), pp. 59-71.

22 CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, “Platería”, en BONET CORREA, Antonio (coord.), *Historia de las Artes Aplicadas e Industriales en España*, Madrid, Cátedra, 1982, p. 126.; MARTÍN GARCÍA, Fernando, *Catálogo de la plata del Museo Municipal de Madrid*, Madrid, Museo Municipal / Ayuntamiento de Madrid, 1991, p. 20.

bre otras posibles adquisiciones. Consideramos que el error puede deberse a que, durante las últimas décadas del siglo pasado, el frontal de San Segundo estuvo ubicado junto a otro trono eucarístico que posee la catedral.

El resto de los estudiosos que han abordado el análisis de la pieza han atribuido la autoría general del conjunto a Juan Manuel Sanz de Velasco, excepto la cruz, al estar punzonada por Crespo. Han seguido, por lo tanto, las interpretaciones del profesor Brasas a través de las inexactas referencias documentales aportadas por De las Heras, perpetuando así el error. Nada se ha vuelto a decir de Manuel García Crespo respecto al frontal, cuya autoría se ha desestimado por autores como Manuel Pérez Hernández²³, Julián Blázquez Chamorro²⁴, Lorenzo Martín Sánchez y Fernando Gutiérrez Hernández²⁵.

La documentación inédita que aquí se aporta sirve para zanjar la cuestión sobre la autoría de las piezas, su uso original y el proceso de contratación y entrega, además de interpretaciones de cada una de las creaciones que componen el altar en plata, cuya comprensión es indisociable del espacio que lo acoge y el resto de las obras de arte que lo adornan. Una parte de los datos manejados ya fueron tratados por Lorenzo Martín y Fernando Gutiérrez en una publicación sobre la platería catedralicia abulense del siglo XVIII, pero, además de disentir en algunas interpretaciones, consideramos que el análisis del conjunto del altar de plata de la capilla de San Segundo requiere un estudio pormenorizado e individual. Para ello, a continuación, se presenta el comentario de cada una de las piezas que lo forman.

4. LA CRUZ

La primera vez que aparece el nombre de Manuel García Crespo en la documentación de la capilla de San Segundo es en el año 1735, momento en que

23 El profesor Pérez Hernández primeramente siguió la tesis formulada por Brasas (PÉREZ HERNÁNDEZ, Manuel, *Orfebrería religiosa...* p. 248, nota 92); aunque posteriormente relacionó la autoría del frontal a García Crespo en una publicación sobre el platero salmantino (PÉREZ HERNÁNDEZ, Manuel, "Sobre la interdisciplinariedad de las artes. Manuel García Crespo y el barroco salmantino", en RIVAS CARMONA, Jesús (coord.) *Estudios de Platería: San Eloy 2007*, Murcia, Universidad de Murcia, 2007, pp. 271-298), si bien en una última publicación lo vuelve a relacionar con Sanz de Velasco (PÉREZ HERNÁNDEZ, Manuel, "Liturgia y Magnificencia. El tesoro de la Catedral de Ávila", en PAYO HERNÁNDEZ, René Jesús y PARRADO DEL OLMO, Jesús María (coord.), *La Catedral de Ávila. Nueve siglos de historia y arte*, Ávila, Ediciones Promecal, 2014, pp. 443 y 446.).

24 BLÁZQUEZ CHAMORRO, Julián, *La platería de la Catedral de Ávila*, Salamanca, Excmo. Cabildo Catedral de Ávila, 2003, p. 98.

25 MARTÍN SÁNCHEZ, Lorenzo y GUTIÉRREZ HERNÁNDEZ, Fernando, "Luces y sombras en la platería de la Catedral de Ávila (1700-1800)", en RIVAS CARMONA, Jesús (coord.), *Estudios de Platería: San Eloy 2007*, Murcia, Universidad de Murcia, 2007, pp. 167-173.

recibió el pago por una cruz grande que había realizado el año anterior, junto a un platillo para vinajeras que no se conserva²⁶. La única referencia bibliográfica que existe sobre esta pieza corresponde al profesor Cruz Valdovinos, quien la fechaba en 1751²⁷.

En la teoría, la cruz no pertenece al altar de plata, ya que fue contratada antes que las demás piezas y sin un aparente proyecto de continuidad. Sin embargo, en la práctica, con la contratación del resto del conjunto pasó a integrarse en él y es parte del adorno del altar. Además, algunas figuras y decoraciones de la cruz sirvieron de ejemplo para otras piezas del altar, lo que permitió la unificación iconográfica.

La información contenida en los libros de cuentas de la capilla dice lo siguiente:

“Mas tres mil y ochenta y ocho reales y catorce maravedíes que valen ziento y cinco mil y seis maravedíes que por libranza de dicho señor patrón, su fecha 4 de febrero de 1735, se pagaron a Manuel García Crespo, platero vezino de la ciudad de Salamanca, los mill setezientos y nueve reales y catorce maravedíes de ellos del valor de noventa honzas y seis reales y medio de plata que hubo de exceso a las ciento y sesenta y tres honzas que pesa la cruz grande que hizo para la capilla y diez onzas y seis reales y medio de plata de un platillo para vinajeras a razón de diez reales de plata en que van inclusos diez y siete pesos de el dorado que tiene, por quanto las cien honzas restantes se le entregaron en ser un mil trescientos y quatro reales de la echura de la referida cruz a razón de ocho reales cada honza de las ciento y sesenta y tres que pesa; y los setenta y cinco reales restantes de la echura de dicho platillo, blanquezer los candeleros grandes de la capilla y demás que constan por menores de dicha libranza”.

Según el profesor Ceballos, entre 1731 y 1734 García Crespo estaba trabajando en tierras de León, concretamente en una cruz de altar y un copón para la iglesia de Santa María del Azogue de Valderas, y un sagrario para la iglesia de San Marcelo, en la capital leonesa, una pieza que, a falta de documentación, interpreta como propia de la década de los 30 del siglo XVIII²⁸. En aquel momento también realizaba trabajos en el entorno diocesano de Salamanca, como las sacras y el sagrario del convento de Madres Carmelitas de Peñaranda de Bracamonte, fechadas en 1734 y acompañadas del punzón de Francisco Villarroel, como ocurre en la cruz²⁹.

La pieza abulense responde a un modelo habitual salmantino de las primeras décadas del siglo XVIII, un diseño de cruz de brazos rectos y extremos

26 ADAV. SAC. San Segundo. Libro de cuentas (1691-1762). Sin paginar.

27 CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, “Platería”, p. 130.

28 RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso, *Los plateros...*, p. 63.

29 PÉREZ HERNÁNDEZ, Manuel, *La orfebrería...*, pp. 295 y 298.

trebolados, donde se incorporan dobles cabezas aladas de ángeles. Sus dimensiones justificarían la definición de “cruz grande” según las referencias de las cuentas de la capilla, con 93 cm de altura y 45 cm en el travesaño. La única decoración que reciben los brazos son pequeñas incisiones punteadas que forman espejos, ces y motivos vegetales. En los ángulos del cuadrón, en el centro del brazo vertical y en los extremos de los brazos, se incorporan motivos flordelisados.

Mención especial merece la estilizada figura del crucificado, trabajada con una excelente calidad anatómica y gran detallismo en el tratamiento de los paños, la barba, el pelo y la corona de espinas³⁰. Debajo de los pies falta la representación en relieve de la calavera, según se detalla en el inventario al que luego aludiremos.



Fig. 2. Cruz de la capilla de San Segundo.
Manuel García Crespo. 1735. Catedral
de Ávila

³⁰ Es similar al crucificado de la cruz procesional de Madrigal de las Altas Torres, fechada en 1745. En cambio, el diseño de esa cruz anuncia una mayor proximidad al rococó, al romper con la tradición de brazos rectos, incorporando formas ondulantes de volutas.

En la base aparecen los punzones de autoría (MNVE/GARZA) y el de Villarroel como marcador, junto al de la ciudad de Salamanca (toro sobre puente). Esta parte de la pieza presenta una estructura muy repetida en la platería del Setecientos. Es piramidal, apoyada sobre garras de león, con tres caras de perfiles movidos, constituidos por dos mensulones vegetales y hojas de acanto en las aristas. Los frentes se decoran con volutas y elementos vegetales, reservándose el espacio central para un medallón. De los tres medallones, dos son iguales y presentan símbolos relativos a san Segundo: hojas de palma cruzadas en referencia a su martirio, un báculo y una mitra; el tercero muestra al propio obispo en una iconografía poco habitual al representarlo barbado, en tres cuartos de perfil.

En un inventario de bienes y alhajas de la capilla del año 1736, que será citado más veces en este estudio, la cruz es descrita de la siguiente forma³¹:

“Una cruz de plata nueva como de una bara de alto, con sus remates en la cabeza y brazos de ojas a ambos azes y su pie triangular, con sus garras de la misma forma que los dos candeleros, con una efigie de Cristo crucificado, muerte a los pies, efigie de señor san Segundo, excudos de mitra y báculo y seraplienes [sic, serafines] todo sobredorado y lo mismo por la espalda, excepto en donde corresponde el Santísimo Cristo, que en su lugar está un escudo con la mitra y báculo, la qual hizo Manuel Garzía Crespo, platero vezino de Salamanca, y pessa ciento y sesenta y tres onzas, que componen veinte marcos y media onza, y el dorado de dicha cruz importó diez y siete pessos y todo de a diez reales de plata”.

Los candeleros a los que se refiere son dos piezas desaparecidas que también están descritas de manera individual en el mismo documento. Aunque posiblemente hacían juego con la cruz, a diferencia de esta no se vinculan con la mano de García Crespo, sino que se alude a ellos como de *hechura de Salamanca*³².

5. EL FRONTAL

En el cabildo catedralicio celebrado el miércoles 15 de julio de 1739, el canónigo y patrono de la capilla de San Segundo, Francisco de Cueto, dio cuenta al resto de capitulares de que eran necesarios nuevos enseres en la capilla.

31 El título completo del documento es: *Inventario de las alajas y todo lo demás perteneciente a la capilla i capellanías de Señor San Segundo nuestro patrón. Empieça año de 1641 y prosigue en adelante*. ADAV. SAC. Capilla de San Segundo. Inventario de bienes y alhajas de la capilla (1641-1919), f. 42r y v.

32 También se describe el platillo que está mencionado en las cuentas de fábrica: “Un platillo echura a lo largo, de plata, como aconchado todo alrededor, para vinageras, marcado en medio, que pessa un marco, dos onzas y cinco reales y medio de plata, que todo compone diez onzas y seis reales y medio de plata, echura del dicho maestro”.

Pedía licencia al cabildo para adquirir “algunos ternos y otros ornamentos, y que respecto de hallarse su fábrica con caudal bastante para su coste, disponía que se hiciesen”³³. La petición manifiesta el buen estado de las cuentas y el interés en la compra de nuevos ornamentos para la celebración del culto en el remodelado edificio, cuestión vinculable al enaltecimiento que se buscaba en las celebraciones eucarísticas con la incorporación de nuevas piezas para la decoración y el ornato del altar, como acabamos de demostrar con la cruz de García Crespo y el resto de los encargos a plateros abulenses.

En este contexto habría que situar la adquisición del frontal para el altar de la capilla, concertado nuevamente con Manuel García Crespo³⁴. Así consta en el poder que el autor, junto al mercader de joyas Juan de Home y Ruano, como fiador, dieron en Salamanca al abulense Manuel Muñoz³⁵, el día 30 de mayo de 1738.

A través de ese documento daban autoridad para firmar en su nombre la carta de obligación por la que se habrían de concertar los términos de realización del frontal con el mayordomo de la fábrica de la capilla de San Segundo, Bartolomé Sánchez. Aunque no hemos localizado dicho contrato, gracias a la carta de poder sabemos que la obra estaba sujeta a una traza, que García Crespo se comprometía a entregarla terminada a principios del mes de abril del año 1739 y que el maestro platero ya había recibido un primer pago de 340 000 maravedíes³⁶.

En las cuentas de la capilla relativas a los años 1739-1740 encontramos la primera referencia sobre el dinero con el que se sufragó el frontal. El obispo dominico fray Pedro de Ayala (ob. 1728-1738) fue el donante a todos los efectos, ya que su aportación económica, superior al millón de maravedíes, sirvió para hacer frente a la práctica totalidad de los gastos³⁷:

“[*Al margen*: Limosna del señor obispo Ayala para el frontal de plata] Más se cargan treinta y dos mil reales de vellón que valen un quento y ochenta y ocho mil maravedíes, los mismos que el Illustrísimo señor fray Pedro de Ayala, obispo que fue de esta ciudad y su obispado, dio de limosna por una vez a di-

33 ADAV. SAC. Libro de actas capitulares de 1739, f. 55v.

34 Este tipo de piezas fueron frecuentemente realizadas por los plateros salmantinos de la primera mitad del siglo XVIII. En la lista de obras conocidas no se ha incluido el frontal abulense. PÉREZ HERNÁNDEZ, Manuel, *La platería de la ciudad de Zamora*, Zamora, Diputación de Zamora / Ayuntamiento de Zamora, 1999, pp. 273-274.

35 Podría tratarse del mismo Manuel Muñoz que más tarde sería nombrado secretario del cabildo catedralicio y que se cita en el proceso de adquisición de otras piezas de plata de la capilla de San Segundo.

36 Archivo Histórico Provincial de Salamanca, Protocolo 5802, ff. 65r-66r.

37 El obispo Fray Pedro de Ayala fue un importante impulsor de la platería eucarística en la catedral de Ávila, relacionado también con la adquisición de una custodia de mano y un viril para la custodia procesional, realizados por el platero madrileño Baltasar de Salazar.

cha fábrica para ayuda al coste que tubo el frontal de plata que con su orden se hizo en la ciudad de Salamanca para dicha capilla”.

En el mismo libro, solo unas páginas más adelante, se produce el ajuste de la cuenta del frontal una vez terminado por García Crespo, un documento que también sirve para conocer las labores realizadas por el maestro y el proceso de tasación y entrega de la pieza:

“[Al margen: Coste del frontal de plata] Más se hazen buenos quarenta mil novezientos y diez y seis reales de vellón que valen un quento trescientos y noventa y un mil ciento y quarenta y quatro maravedíes que quedaron de los quarenta y un mill ziento y zinquenta reales que se pagaron a Manuel García Crespo, platero vezino de Salamanca, por los mismos que tubo de costa el frontal de plata que hizo para dicha capilla en esta manera. Los treinta y tres mil trescientos y treinta reales de ellos por el ymporte de un mil ziento y onze honzas de plata que tiene de peso dicho frontal, según constó de zertificazió del contraste y marcador de dicha ciudad, a razón de treinta reales la honza; los veinte reales por el valor que oy tiene y los diez reales por razón de las hechuras; siete mil y dozientos reales en que se ajustó el dorado que tienen todas las labores, efigies y demás que demuestra dicho frontal; quatrozientos y zinquenta reales por razón del herrage y madera que se gastó para armarle; nobenta reales que se pagaron al contraste por la certificación que dio del peso de dicho frontal, reconozor su obra y calidad de plata para si estava conforme con la traza y condiciones que se hicieron, y los ochenta reales restantes que se dieron por vía de guante y agasajo a los oficiales que binieron a traer dicho frontal, por quanto los doscientos y treinta y quatro reales que faltan al cumplimiento de todo su coste se vajan por otras tantas honzas de plata vieja que se compraron a diez y nueve reales, haviéndolas pagado el platero a veinte reales según la obligazió que hizo de tomarlo todo lo que se le entregase a dicho precio, con que quedan los referidos quarenta mill novezientos y diez y seis reales que se abonan como consta de libramiento y recibo”.

A modo de resumen, la contratación del frontal estuvo supeditada a la aprobación de una traza o diseño, el peso total ascendió a 1111 onzas de plata (138 marcos y 7 onzas), fijándose la hechura en 10 reales la onza. El precio total por todas las labores fue de 1 391 144 maravedíes.

El contraste y el marcador del frontal que se citan en el texto fueron, con seguridad, Roque Colmenero y Francisco Villarroel y Galarza, quienes ejercieron sus cargos en la ciudad de Salamanca en los años 1705-1745 y 1707-1749, respectivamente³⁸. La marca del segundo de ellos (VILLA/ROEL) aparece varias veces en el frontal, junto al punzón de la ciudad de Salamanca, el toro pasante sobre un puente³⁹.

38 PÉREZ HERNÁNDEZ, Manuel, *Orfebrería...*, p. 45.

39 Sobre el trabajo de marcaje y contrastía en Salamanca durante la Edad Moderna: PÉREZ HERNÁNDEZ, Manuel, “Marcadores y contrastes salmantinos (siglos XVI al XIX)”, *Salamanca: Revista de Estudios*, 24-25, (1987), pp. 165-200.



Fig. 3. *Frontal de plata de la capilla de San Segundo*. Manuel García Crespo. 1739. Catedral de Ávila. Fotografía de Alberto Rodrigo (Ediciones Promecal)

Desconocemos si la obra terminada se entregó en tiempo y forma adecuado. La siguiente referencia al respecto consta de noviembre de 1740, momento en que se realizaron los pagos al carpintero catedralicio Segundo de Vacas, en razón del coste del cajón que había hecho para guardar la pieza de plata, según el libramiento fechado el día 24 de dicho mes y año.

Con 100 cm de alto y 222 cm de ancho, sus dimensiones se adaptan perfectamente al espacio comprendido entre los basamentos del retablo de Churriguera⁴⁰. El marco es liso, con dos molduras en cada uno de sus lados. En esta parte hay que denunciar pérdidas ante la eliminación de las decoraciones que, a modo de tarjetas incrustadas, recorrían el perímetro del marco y que actualmente han dejado a la vista los agujeros de los clavos o remaches, así como el rebaje del perfil de la antigua decoración.

Estructuralmente queda dividido en tres calles, la central de doble tamaño, separadas por estípites con forma de cariátide que sustentan arquerías polilobuladas. Se han perdido los estípites de los laterales, que seguramente estuvieran dispuestos en ángulo, rompiendo con la frontalidad de los otros. Los arcos están decorados con acantos y entre ellos cuelgan festones florales, algunos también desaparecidos.

Las calles laterales alojan sendos medallones de san Pedro y san Pablo acompañados de sus habituales atributos iconográficos: las llaves y la espada respectivamente. Si bien la imagen de san Pedro responde al habitual re-

⁴⁰ El lugar de colocación del frontal queda confirmado en un inventario de bienes de la capilla elaborado en 1759, donde se indica que estaba destinado al lado principal del retablo-baldaquino, denominado *altar maior*. Desde julio del año 2023 el frontal se ubica de forma regular en el altar de la capilla mayor de la catedral.

curso del platero salmantino de mostrar a las figuras en tres cuartos de perfil, la imagen de san Pablo destaca por su marcada torsión y carga expresiva. El espacio central se reserva para la efigie del primer obispo de Ávila, ataviado de pontifical, con mitra y báculo, acompañado de un *putto* con una filacteria, donde se lee: “[super] hanc petram ædificabo ecclesiam [meam]”, en alusión a la labor del santo como primer obispo abulense, asimilado al apóstol Pedro mediante la frase bíblica. Los tres medallones están dispuestos sobre una suerte de podio o tarima, donde se repite la decoración vegetal y aparecen rostros alados. Dos ángeles flanquean el medallón de san Segundo y sujetan la palma del martirio y una corona de flores. En la calle central también ha desaparecido la antigua decoración, dispuesta sobre el medallón del obispo. Actualmente se puede apreciar su perfil trapezoidal a modo de bajorrelieve, que deja partida la arquería.

La tipología de los medallones, el uso de ángeles a modo de tenantes y la abundancia decorativa a base de rocallas y roleos, se repite en otra obra contemporánea de Manuel García Crespo, el juego de sacras realizado para el convento de Madres Carmelitas de Peñaranda de Bracamonte⁴¹. En la sacra central aparecen dos medallones con santa Teresa de Jesús y san Juan de la Cruz, en una disposición muy similar a la que tienen san Pedro y san Pablo en la pieza abulense. Lo mismo ocurre con los ángeles que secundan el escudo de la orden carmelitana, en el centro de la pieza, que recuerdan a los que custodian al santo patrón.

El frontal manifiesta una gran diferencia entre el tratamiento de los repujados, de marcado detalle y relieve, y el tratamiento de los fondos, completamente lisos y pulimentados. El estilo muestra una clara filiación barroca a través de los motivos decorativos, el naturalismo de las figuras, la tendencia pictoricista, la carnosidad de los motivos vegetales y el juego de volúmenes. En cambio, se atisba cierta superación del estilo en un progresivo abandono del *horror vacui* propio de otros trabajos anteriores. Es el caso del frontal del altar de plata de la catedral de Zamora, una obra temprana, de 1723, que García Crespo dividió en siete calles con abundante y abigarrada decoración a base de motivos fitomórficos⁴². A partir de esa obra podemos especular con su participación o influencia ideológica en el frontal de plata que se integra en el conjunto del mencionado altar del monasterio de Madres Carmelitas Descalzas de Alba de Tormes, realizado por Francisco Villarroya y Galarza⁴³.

41 CASASECA CASASECA, Antonio, *Catálogo monumental del partido judicial de Peñaranda de Bracamonte (Salamanca)*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1984, pp. 267-268

42 PÉREZ HERNÁNDEZ, Manuel, *La platería...* pp. 273-278.

43 PÉREZ HERNÁNDEZ, Manuel, *Catálogo de platería. Museo carmelitano de Alba de Tormes, Ávila, CARMUS / Universidad de Salamanca*, 2017, pp. 133-136.

Las gradas que realizó en 1727 para el sagrario del altar mayor de la catedral de Ávila también siguen un planteamiento ornamental parecido. En ellas aumentó el espacio de separación entre las calles con paramento liso, que otorga mayor ligereza al conjunto, e incluyó el uso de estípites como elemento de separación, características potenciadas en el frontal de la capilla de San Segundo.

El frontal de la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Encina de Ponferrada, obra contratada en 1747, a pesar de las importantes diferencias con el de Ávila, manifiesta cierta dependencia de él. A partir de la información ofrecida por Alfonso Rodríguez G. de Ceballos, sabemos que la aprobación del proyecto también se realizó en base a la aportación de una traza, para la que García Crespo debió tener como referencia el abulense. La estructura es la misma, al quedar dividida en tres calles separadas por estípites, en este caso con forma de ángeles atlantes que nacen de un tronco de encina, que recuerdan a los planteados por el mismo autor en el astil de sus custodias de mano. La distribución de las imágenes de la Virgen de la Encina, san José y san Diego de Alcalá, además de los ángeles en los extremos, responden al mismo esquema que el frontal de Ávila. Además, incluye la marca de Francisco Villarroel y de la ciudad de Salamanca, pero no la de autoría de García Crespo.

El cambio estilístico del autor en menos de una década es notable. El profesor Ceballos ya mencionó la evolución formal hacia el estilo rococó al comparar el frontal abulense y el ponferradino, tanto en el aspecto ornamental como en la ligereza con que son tratadas las figuras. Sí que mantiene cierta claridad compositiva gracias al abandono del exceso decorativo en los fondos que, como en Ávila, aparecen lisos. Los cambios no han de sorprender en un maestro que destacó por su capacidad para asimilar influencias y en la adaptación de modelos tradicionales a un estilo propio.

Para concluir con este apartado y cerrar la cuestión sobre la autoría del frontal de la capilla de San Segundo, recurrimos de nuevo al memorial de bienes y alhajas de 1737. En las notas añadidas a modo de ampliación del inventario, el frontal se describe en los siguientes términos⁴⁴:

“Más un frontal todo de plata blanca y sobredorada, fijado en su alma de madera, que hizo en Salamanca Manuel García Crespo, platero, con muchas molduras y quatro láminas sobredoradas del señor san Segundo en medio, Santiago apóstol encima, y san Pedro y san Pablo a los lados; que pesa 1V111 honzas de plata y costó 41V150 reales de vellón, el qual se hizo en el año de 17 [sic]”.

44 ADAV. SAC. Capilla de San Segundo. Inventario de bienes y alhajas de la capilla (1641-1909), f. 43r.

Además de la mención a su autor, esta descripción también nos permite saber que la placa central desaparecida representaba al apóstol Santiago. Conocidas todas las efigies, podemos plantear una lectura iconográfica relativa a la labor evangelizadora de san Segundo en la Península Ibérica, donde habría sido enviado junto a otros compañeros por san Pedro y san Pablo. La relación con Santiago vendría dada por la vinculación del apóstol con las tierras peninsulares, donde descansan sus reliquias y donde es venerado como patrón de España, igual que el santo obispo lo es de Ávila. No sería la única reminiscencia al apóstol en la capilla, ya que el retablo-relicario de San Segundo, a modo de baldaquino, recuerda el carácter martirial y escenográfico del retablo de la catedral compostelana.

El frontal de Ávila cuenta, ahora también, con las referencias documentales que acreditan su autoría, a pesar de la ausencia de marcas, como en el caso de Ponferrada. Consideramos lógica la confusión que ha generado la adjudicación del frontal de San Segundo, habida cuenta de la gran calidad de los dos plateros con que se ha relacionado. Como manifestó Manuel Pérez Hernández las trayectorias profesionales de Manuel García Crespo y Juan Manuel Sanz de Velasco son perfectamente equiparables, tanto cualitativa, como cuantitativamente, según analizaremos a continuación.

6. LOS CANDELEROS, LAS GRADAS Y EL SAGRARIO

El 10 de enero de 1759 los capitulares catedralicios, reunidos en cabildo ordinario, manifestaron su preocupación por que “habían notado que en la capilla de nuestro glorioso patrón san Segundo se han hecho obras quantiosas por el señor patrono sin que se haia dado quenta a el cabildo”⁴⁵. Aquella queja debía guardar relación con el importante desembolso económico que estaba suponiendo para la fábrica de la capilla la adquisición de las obras de platería, concertadas de forma unilateral por el patrono y maestrescuela catedralicio, el doctor don Luis Ignacio del Águila, con el platero salmantino Juan Manuel Sanz de Velasco⁴⁶. Aquel descontento fue el origen de todas las incidencias que surgieron meses más tarde para la entrega y el pago de las piezas que pasarían a constituir el altar de plata.

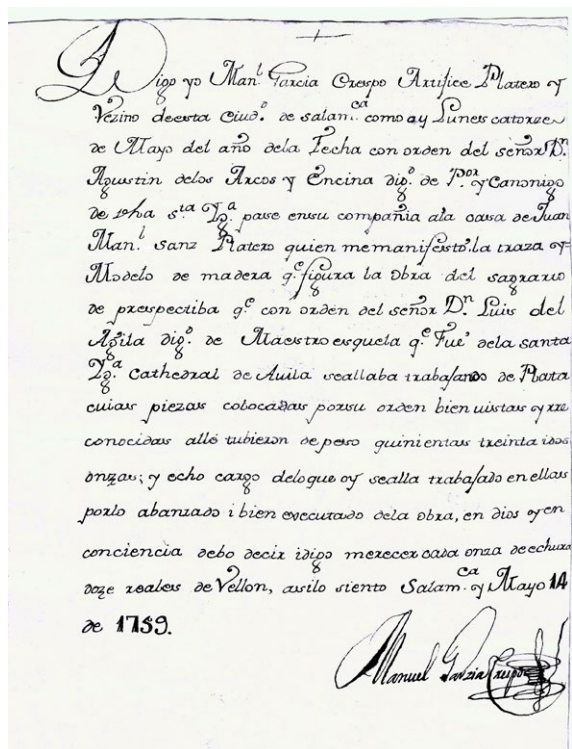
Se conserva una carta de dicho patrono, fechada en Ávila a 19 de abril de 1759, en que solicitaba al platero que trajera a la catedral abulense las obras que ya hubiera concluido, puesto que el día 2 de mayo se celebraría la festividad de san Segundo y deseaba que el altar tuviera el mayor adorno

45 ADAV. SAC. Libro 157 de actas capitulares, f. 5r-y v.

46 Algunas notas biográficas sobre este platero en PÉREZ HERNÁNDEZ, Manuel, *Orfebrería...*, pp. 265-267.

posible⁴⁷. El platero se personó en Ávila para entregar cuatro candeleros, iguales a otros dos que ya había entregado con antelación. Por aquel trabajo, el 4 de mayo se ordenó el pago de 326 400 maravedíes, que según la fe del contraste valían el peso y la hechura de las piezas⁴⁸.

En aquella misma acta capitular el cabildo determinó nombrar un nuevo patrono para la capilla de San Segundo tras el fallecimiento repentino de Luis Ignacio del Águila. El elegido fue el canónigo y arcediano de Ávila don Miguel de Narbona, designado para el cargo el día 9 de mayo. También se acordó contactar con Juan Manuel Sanz mediante una carta enviada por el secretario apostólico, para manifestarle la voluntad de los capitulares de que cesara en la realización del resto de la obra de platería que tenía contratada. Como ya había avanzado en la hechura de las otras piezas se encomendó al nuevo patrono que, por medio de la persona que él eligiera, se reconociese y certificase lo que ya estuviera trabajado con arreglo a la traza y modelo en madera que Juan Manuel Sanz tenía en su poder⁴⁹.



Digo yo Man^l Garcia Crespo Artifice Platero y
 Vecino desta Ciud.^a de Salam.^a como ay Lunes catorce
 de Mayo del año de la Fecha con orden del señor D.ⁿ
 Agustín de los Arcos y Encina dig.^o de P.^o y Canonigo
 de esta sta. Ig.^a paxe en su compañía ala casa de Juan
 Man.^l Sanz Platero quien me manifestó la traza y
 Modelo de madera q.^e figura la obra del sagrario
 de preceptiba q.^e con orden del señor D.ⁿ Luis del
 Águila dig.^o de Maestro escuela q.^e fue de la santa
 Ig.^a Cathedral de Ávila veallaba trabajado de Plata
 cujas piezas colocadas por su orden bien vistas y ya
 conocidas alló tubieron de peso quinientas treinta y dos
 onzas, y echo cargo deloque ay sealla trabajado en ellas
 por lo avanzado i bien executado de la obra, en dias y en
 conciencia debo decir idigo merecer cada onza de chuzas
 diez reales de Vellon, avilo sientto Salam.^a y Mayo 14
 de 1759.

Manuel Sanz

Fig. 4. Certificación del estado de las obras realizadas por Juan Manuel Sanz de Velasco. 14 de mayo de 1759. Archivo Diocesano de Ávila

47 ADAV. SAC. Libro 156 de actas capitulares. Papeles sueltos contenidos en el interior del libro.

48 ADAV. SAC. Libro 156 de actas capitulares, f. 42r y v.

49 ADAV. SAC. Libro 157 de actas capitulares, ff. 44v-45r.

Miguel de Narbona contactó con el canónigo catedralicio de Salamanca Agustín de los Arcos y Encina, quien se hizo acompañar de Manuel García Crespo para llevar a cabo la certificación del peso y valor de las piezas que ya estaban realizadas⁵⁰. Estas correspondían a un sagrario, que pesaba 532 onzas (equivalentes a 66 marcos y 4 onzas) y cuya hechura valoró en 12 reales de vellón por cada onza de plata labrada. Así se contiene en la carta de certificación⁵¹:

“[Al dorso] Salamanca y mayo 14 de 1759. Zertificazi3n del estado y peso que oy tiene la obra de plata que est1 haziendo Juan Manuel Sanz, artífize, dada por Manuel Garzía Crespo, que también lo es. Aquí est1 la copia de la carta que dicho platero remiti3 en conformidad de lo que mand3 la junta”.

“Digo yo Manuel García Crespo, artífice platero y vezino de esta ciudad de Salamanca, cómo oy lunes catorce de mayo del año de la fecha, con orden del señor don Agustín de los Arcos y Encina, dignidad de prior y canónigo de dicha Santa Yglesia, passé en su compañía a la casa de Juan Manuel Sanz, platero, quien me manifestó la traza y modelo de madera que figura la obra del sagrario de prespectiba [sic] que con orden del señor don Luis del Ágila, dignidad de maestro escuela que fue de la Santa Yglesia cathedral de Ávila, se allaba trabajando de plata, cuias piezas colocadas por su orden, bien vistas y rreconocidas, allé tuvieron de peso quinientas y treinta i dos onzas; y echo cargo de lo que oy se alla trabajando en ellas por lo abanzado i bien executado de la obra, en Dios y en conciencia debo decir i digo merecer cada onza de echura doce reales de vellón, así lo siento. Salamanca y mayo 14 de 1759.

[Firma] Manuel García Crespo”.

A lo largo del mes de junio son varias las referencias contenidas en las actas capitulares que aluden a la obra de platería de la capilla de San Segundo, en relación con una serie de nuevas diligencias al respecto, no especificadas en la documentación. En cambio, hemos localizado la carta que el nuevo patrono de la capilla envió a Juan Manuel Sanz de Velasco el 4 de julio, en la que se informaba al maestro platero de “no haver fondo para su pago por ser prezisos los que hai para otras maiores necesidades”. En el mismo documento se le solicitaba que acudiese a Ávila para resolver las diferencias al respecto de las piezas realizadas y el pago por ellas⁵².

Así lo hizo Sanz, que se entrevistó con el deán y los canónigos Miguel de Narbona y Cristóbal Lorenzo de Pedrosa como delegados del cabildo. De las negociaciones surgieron dos opciones: que el platero cesase en su labor y recibiese 9 reales de vellón por cada onza trabajada, rebajándose considerablemente el monto total de la hechura; o que finalizase el trabajo con las mismas condiciones del contrato original, aunque el coste total ascendería a

50 ADAV. SAC. Libro 157 de actas capitulares, ff. 51v-52r.

51 ADAV. SAC. Libro 157 de actas capitulares. Papeles sueltos contenidos en el interior del libro.

52 ADAV. SAC. Libro 157 de actas capitulares, f. 66r y v.

712 640 maravedíes en concepto del dorado y el maderaje del armazón de las gradas y sagrario⁵³.

El viernes 27 de julio los miembros del cabildo votaron la resolución definitiva del proceso de adquisición de las piezas labradas por Juan Manuel Sanz de Velasco. De los veintitrés votos, doce fueron en contra de continuar con la obra, solo ocho fueron a favor y tres votos fueron en blanco⁵⁴. El mismo día se ordenó a Miguel de Narbona que incluyera una cuenta extraordinaria entre los apuntes de fábrica de la capilla de San Segundo. Se trataba de un memorial que el anterior patrono había dejado redactado, relativo a los gastos de los años 1757 a 1759 que no se habían apuntado en el libro de cuentas⁵⁵. Contiene numerosos pagos por trabajos y servicios prestados a la capilla. Entre ellos figura una partida de 4080 maravedíes entregados “al platero que vino de Salamanca para hazer los candeleros y demás”, que debían corresponder al ajuste del pago por los dos primeros candeleros entregados⁵⁶.

Junto al citado memorial se apuntaron el resto de los pagos realizados a Juan Manuel Sanz, incluidos allí por tratarse de unos gastos asociados a las cuentas del patrono Luis Ignacio del Águila. Han permanecido inéditos hasta el momento y constituyen un importante documento por resumir la labor del platero salmantino en Ávila:

“Asimismo, consta por un recibo dado por don Juan Manuel Sanz, artífize platero en Salamanca, su fecha en esta çiudad 28 de octubre de 1758, que se le entregó el menzionado señor maestrescuela dozemill seiscientos ochenta y siete reales y diez maravedíes de vellón del importe de las gradas y dos candeleros y quatro cruces de plata que de su orden hizo para la expresada capilla, previniéndose que aunque su coste total fue el de diez y ocho mill ochenta y siete reales y diez maravedíes, se rebatieron de él cinco mill y quatrocientos reales, que importaron dozientas y setenta onzas de plata, que se dieron a dicho artífice en unos candeleros viejos.

Asimismo, consta por otro recibo dado por el referido artífice, su fecha en esta ciudad en 1º de mayo de este presente año [1759], que en virtud de orden del señor presidente del cavildo, por aver fallecido dicho señor maestrescuela, se le entregaron por los archivistas de dicha capilla y con asistencia de mí el infrascripto secretario, nueve mill y seisientos reales de vellón del importe de quatro candeleros de plata que con igual orden de dicho señor maestrescuela

53 ADAV. SAC. Libro 157 de actas capitulares, f. 72r y v

54 ADAV. SAC. Libro 157 de actas capitulares, f. 74r y v.

55 ADAV. SAC. San Segundo. Libro de cuentas de la capilla (1735-1772). Sin paginar.

56 El total gastado por el antiguo patrono, y que no había incluido en las cuentas originales, era de 14.178 reales de vellón y 33 maravedíes. Junto a la suma aparece la siguiente aclaración: “Se advierte que los ciento y veinte reales que se revajan es por estar incluidos en la cuenta última de el maestro platero: Águila”.

hizo para dicha capilla y entregó en el mencionado día, el qual recibo está en el referido archivo.

Asimismo, se entregaron a el referido don Juan Manuel Sanz, en virtud de orden del cavildo, en el que se zelebró en los veinte y siete de julio próximo pasado de este año, por el señor patrono actual y archivistas, a presencia de mí, dicho secretario, quatromill setezientos y ochenta y ocho reales de vellón del importe de quinientas treinta y dos onzas de plata que según certificación de Manuel García Crespo, otro platero en dicha ciudad, tenía trabajadas en la obra que de orden de dicho señor maestrescuela estava ejecutando para la referida capilla, en la que se le mandó zesar de orden del cavildo, cuio recibo está en el archivo”.

Si bien los candeleros y las gradas se habrían terminado en su totalidad, no habría ocurrido lo mismo con el sagrario, que podemos considerar una obra inconclusa, aunque probablemente solo quedasen por rematar el dorado de algunas piezas y armar el conjunto en su estructura de madera, a juzgar por la información contenida en las actas.

Martín y Gutiérrez citan una carta fechada el 12 de mayo de 1759⁵⁷, en que Juan Manuel Sanz indicaba que la obra estaba prácticamente concluida y que solo faltaban “algunos sobrepuestos, bruñirla y avenir las piezas”, de modo que el coste sería prácticamente el mismo que en caso de entregarlo concluido, a excepción del dorado de algunas partes. Pudo ser que, una vez entregadas las piezas, el conjunto fuera rematado por los oficiales asalariados del templo.

Las últimas notas acerca de Juan Manuel Sanz datan del 22 de agosto de 1759, tras recibir una carta enviada por el maestro platero al cabildo, suplicando alguna gratificación. Se respondió en los siguientes términos:

“por quanto se le ha seguido gran pérdida en la obra que para la capilla de San Segundo estava ejecutando [...] así en el menor valor que se le satisfizo en cada onza de las que tenía trabajadas como en el importe del maderaje que para ella tenía prevenido y gastos de viajes, se sirva [el cabildo] favorecerle con alguna aiuda de costa para subvenirle en parte”⁵⁸.

Una semana después el capítulo de canónigos decretó que los mismos delegados nombrados para acordar con el platero la finalización de la obra, lo hiciesen ahora para determinar si se le socorrería económicamente como solicitaba⁵⁹, aunque no hemos localizado la decisión al respecto o los pagos que se pudieron realizar.

57 Debe tratarse de la respuesta a la carta enviada por el secretario del cabildo Manuel Muñoz, que le ordenaron redactar en la sesión ordinaria celebrada el 9 de mayo para informar al platero de la voluntad del cabildo en cuanto al cese de la obra.

58 ADAV. SAC. Libro 157 de actas capitulares, ff. 82v-83r.

59 ADAV. SAC. Libro 157 de actas capitulares, ff. 83v-84r.

A partir de todas las referencias conocidas, sabemos que Juan Manuel Sanz de Velasco percibió por su trabajo para la capilla de San Segundo de la catedral de Ávila un total de 27 195 reales a los que habría que sumar el importe de los candeleros de plata vieja que recibió en concepto de pago en octubre de 1758, valorados en 5400 reales, resultando un monto de 1 108 230 maravedíes.

Conocemos el momento en que se finalizaron las aportaciones de este platero al conjunto del altar de San Segundo, pero no cuándo se contrataron las piezas. Martín y Gutiérrez apuntan a que todo el conjunto, en el que también incluían el frontal, se realizó entre 1755 y 1759, aunque no indican en qué dato se apoyaron para señalar la primera de las fechas⁶⁰.

Queremos llamar la atención sobre el marcaje de las piezas para datarlas con mayor precisión. Las gradas incorporan el punzón de Ignacio Montero (52/MTO), que ocupó el cargo de marcador de Salamanca entre 1750 y 1758, por lo que fueron la primera parte en acabarse. Los candeleros están marcados por José Joaquín Dávila (53/DAVI/LA), que ostentó ambos cargos de marcador y contraste durante unos meses en el año 1759, y sabemos que se entregaron antes del mes de mayo⁶¹. El hecho de que la decoración del sagrario no incorpore marcas nos ratifica que se trata de la parte inacabada a la que se refería el autor en su carta.

Los citados investigadores Lorenzo Martín y Fernando Gutiérrez fueron los encargados de redactar la ficha de los candeleros cuando fueron expuestos en la exposición “Testigos” en el año 2004. Allí se puede localizar la descripción más detallada de las piezas⁶². Son seis ejemplares iguales, de 67 cm de altura, realizados en plata blanca con aplicaciones doradas, de base triangular apoyada sobre garras de león y perfil sinuoso. El modelo es el mismo que el de la base de la cruz realizada por García Crespo para la capilla, a excepción de las cabezas de querubines incorporadas en las aristas, lo cual manifiesta una vez más la relación de dependencia de la obra de Juan Manuel Sanz de Velasco respecto del primero, además de la idea de continuidad del conjunto de piezas de altar.

En cada uno de los frentes de la base se repite la misma decoración: tres medallones dorados, uno con la efigie de san Segundo revestido de obispo y los otros dos con una mitra cruzada por el báculo y la palma del martirio,

60 MARTÍN SÁNCHEZ, Lorenzo y GUTIÉRREZ HERNÁNDEZ, Fernando, *Luces y sombras...*, p. 168.

61 Sobre los motivos de su nombramiento, véase PÉREZ HERNÁNDEZ, Manuel, *Marcadores...*, pp. 176-178.

62 MARTÍN SÁNCHEZ, Lorenzo y GUTIÉRREZ HERNÁNDEZ, Fernando, “Candeleros. Juego de seis”, en *Testigos* [catálogo de la exposición], Valladolid, Fundación Las Edades del Hombre, 2004, pp. 315-318.



Fig. 5. *Candelero de la capilla de San Segundo*. Juan Manuel Sanz de Velasco. 1759. Catedral de Ávila

que están enmarcados entre rocallas y motivos decorativos a modo de ces, misma decoración que se repiten en los ángulos, de donde sobresalen cabezas aladas de ángeles.

El astil presenta una característica superposición de estructuras, propia de este tipo de piezas de pleno siglo XVIII, destacando especialmente el nudo periforme invertido, donde vuelven a aparecer las cabezas aladas de ángeles. Las hojas de acanto, veneras, espejos ovalados y festones vegetales son el resto de los motivos que completan la decoración de la estructura, rematada en un portacirios de perfil achatado que sustenta el platillo para recoger la cera.

La estructura de la base y del astil se aprecia en otra obra del mismo platero, la cruz de altar que realizó para la iglesia parroquial de Rágama (Salamanca) en 1776. Según la información ofrecida por Manuel Pérez Hernández, la cruz se contrató junto a unos candeleros hoy desaparecidos, que suponemos debieron de ser muy similares a los de Ávila. El modelo fue repetido en Salamanca por distintos autores, como acreditan los realizados por Manuel Pérez Collar para la parroquia de Salmoral o los conservados en el convento de las carmelitas de Peñaranda de Bracamonte, de autoría descono-



Fig. 6. *Detalle de la decoración de las gradas.* Juan Manuel Sanz de Velasco. 1759.
Catedral de Ávila

cida, aunque se trata de ejemplos de finales de siglo que carecen de la carga decorativa que aún practicaba Juan Manuel Sanz en sus piezas abulenses⁶³.

Los candeleros estaban ideados para disponerlos sobre la nueva estructura piramidal escalonada que formarían las dos gradas, divididas en cuatro piezas que encajan entre sí, realizadas en chapa de plata dispuesta sobre un armazón de madera. La unión de las dos piezas más grandes, que forman la grada inferior, tiene la misma anchura que el frontal de García Crespo, 222 cm, para adaptarse al espacio correspondiente del retablo-baldaquino, y una altura de 26 cm. Las dos piezas de menor tamaño, es decir, la grada superior, miden 120 cm de largo, y una altura igual a la otra grada.

La grada baja está dividida en seis calles y la superior en cuatro, ligeramente más estrechas. En ambos niveles se repite la misma estructura simétrica, con motivos sobredorados de abundante rocalla, que sirven como elementos de separación entre los espacios rectangulares. Con igual decoración vegetal y el habitual uso de ces que caracteriza a otras obras de Juan Manuel Sanz, las calles presentan motivos iconográficos que manifiestan el sentido eucarístico y la relación con el lugar que habría de ocupar el altar,

63 PÉREZ HERNÁNDEZ, Manuel, *Orfebrería...*, pp. 296-297.

pues aparecen mitras, hojas de palma, espigas, corderos pascuales, pelícanos y representaciones de santo obispo Segundo.

A diferencia de los candeleros, indicábamos que las gradas están marcadas por Ignacio Montero (52/MTO). También tienen la marca de autoría de Juan Manuel Sanz de Velasco (JVAN/SANZ) y el toro sobre puente de la ciudad de Salamanca. Las gradas quedaron descritas en el inventario de 1759: "Quatro gradillas de plata puestas en sus marcos de madera correspondiente y en ellas distribuidas dos efixies de san Segundo, seis atributos, dos serafines y varios estípites dorados"⁶⁴.

En cuanto al sagrario, la puerta de plata blanca y dorada se habría ideado para sustituir la anterior de madera del retablo de Churriguera. En ella aparece una custodia de tipo sol, dispuesta en una gloria de nubes y junto a los habituales motivos iconográficos eucarísticos de las vides y haces de espigas, todo bajo un dosel y cortinajes sujetos por pequeños querubines. El resto de la estructura que serviría de marco a la puerta del sagrario se compone de tres piezas, que una vez ensambladas forman un arco triunfal adintelado, con pilares y ático, rodeado de una profusa decoración cincelada y repujada.

En la parte inferior el autor recurre a volutas invertidas a modo de espirales donde introduce el uso de rocalla. A partir de ellas se otorga a la estructura un sentido ascendente mediante el encadenado de ces hasta culminar en la coronación del sagrario, donde se muestra la figura del Padre Eterno bajo una cabeza de ángel alada y una suerte de venera en rocalla, dispuesta entre otros motivos florales y vegetales.

En el centro del ático o dintel del sagrario se muestra un medallón con una mitra cruzada por dos hojas de palma y un báculo en vertical. Es el mismo diseño que utilizó García Crespo en el cuadrón y en dos de los tres medallones incorporados en la base de la cruz de altar.

7. LAS SACRAS

En línea con el gusto por la exuberancia y riqueza del altar que manifiesta el barroco dieciochesco, las sacras adquirieron un importante desarrollo en este periodo⁶⁵. Las tres piezas fundamentales que conforman un juego de sacras habrían de contener las lecturas esenciales de la misa tridentina, como lo son las oraciones secretas y las palabras de la consagración, para la sacra

64 ADAV. SAC. San Segundo. Inventario de bienes de la capilla (1641-1919), f. 69v.

65 Su uso en la iglesia abulense ya quedó dispuesto en el sinodal del año 1617, cuando se ordenó que en todos los altares hubiera una cruz y una tabla con las palabras de la consagración, es decir, la sacra central. Constituciones sinodales de la Iglesia de Ávila de 1617, ordenadas por el obispo Francisco de Gamarra. Libro III, Título XIV, Constitución 13.



Fig. 7. *Decoración para el sagrario del altar de la capilla de San Segundo. Juan Manuel Sanz de Velasco. 1759. Catedral de Ávila*

central; las palabras del lavatorio de manos o *lavabo*, en la sacra del lado de la epístola; y el principio del evangelio de san Juan, en la sacra del lado del evangelio. Al ser grabado en plata, el texto puede quedar reducido a lo esencial, como ocurre en las piezas de la capilla de San Segundo.

En la escuela de platería salmantina se cultivó un tipo de sacras de plata que tuvo una notable acogida dentro y fuera de su provincia diocesana, a juzgar los ejemplos que han llegado hasta la actualidad. Se trata de las sacras aquiliformes, probablemente ideadas por Manuel García Crespo en su trabajo para la villa de La Seca, en Valladolid, fechadas en 1759, según la presencia de la cifra que incorpora el punzón del contraste Juan Ignacio Montero (59/MTRO)⁶⁶.

A diferencia del resto de piezas que forman el conjunto de plata de la capilla, la documentación es muy escueta en lo relativo a las sacras que se integraron en el altar eucarístico y nada se dice de su autoría. Quienes se han acercado a su estudio consideran que son obra de Juan Manuel Sanz, dando por hecho que formaron parte de los encargos realizados a este platero al

⁶⁶ BRASAS EGIDO, José Carlos, *La platería...*, p. 287.

tiempo que las gradas, candeleros y sagrario, algo que aquí descartamos a la luz de los registros aportados hasta ahora, donde no se alude a ellas en ningún momento.

En las cuentas de la capilla de San Segundo correspondientes al año 1779, aparece la siguiente partida⁶⁷: “Mas son data siete mill quinientos y noventa reales de vellón entregados a don Vicente Ferrer de la Torre, los mismos que han importado las sacras. Consta de recibo y hacen maravedíes 258 V 060”.

Entendemos que el nombre de Vicente Ferrer de la Torre corresponde con algún intermediario que no hemos podido identificar, probablemente vinculado a la curia⁶⁸. Asimismo, por el elevado coste de las piezas, superior a los 200 000 maravedíes, consideramos que se trata del pago por unas sacras de plata, aunque el material no se especifique en la cuenta. Podrían ser las actuales del altar de San Segundo, ya que los registros de fábrica de la capilla no contienen más referencias sobre este tipo de adquisición, del mismo modo que la cronología se ajusta bien a las características estilísticas que manifiestan las piezas. También descartamos que pudieran ser adquiridas para otro lugar que no fuera la capilla de San Segundo, ante la presencia de la efigie del santo en la parte superior de la pieza central.

No son mencionadas en el último inventario del siglo XVIII, que corresponde al año 1773, ampliado en el 1777, lo que podría argumentar que las piezas son las mismas que se entregaron en el año 1779.

En las sacras no aparece punzón alguno, al menos en la zona visible. A pesar de ello, entendemos que son obra de Juan Manuel Sanz, pero por razones distintas al mero hecho de incorporarse al altar de plata. Nuestro criterio se basa en la gran similitud formal que presentan con los juegos que se conservan en la catedral de Salamanca y en el monasterio de Santa María de Jesús, de Hermanas Clarisas, de Ávila⁶⁹. Las primeras están datadas en 1771 y fueron atribuidas a Sanz por Mónica Seguí, en un estudio de la platería catedralicia salmantina⁷⁰. Las segundas están punzonadas por Juan Manuel

67 ADAV. SAC. San Segundo. Libro de cuentas de la capilla (1774-1795), f. 86v.

68 Consideramos esta posibilidad por dos motivos. En primer lugar, los artistas citados en los registros de actas o fábrica siempre aparecen citados junto a la maestría que desempeñan y pocas veces precedidos del vocablo “don”. En segundo lugar, no hemos encontrado coincidencias con el nombre de Vicente Ferrer de la Torre entre las nóminas de plateros de Ávila, Salamanca, Valladolid o Madrid como principales ciudades a las que se podría asociar la adquisición de piezas de plata.

69 Sobre estos ejemplares, véase SAMANIEGO HIDALGO, Santiago, “Juego de sacras. Tres piezas”, en *Testigos* [catálogo de la exposición], Valladolid, Fundación Las Edades del Hombre, 2004, pp. 305-306.

70 SEGUÍ GONZÁLEZ, Mónica, *La platería de las catedrales de Salamanca (siglos XV-XX)*, Salamanca, Centro de Estudios Salmantinos, 1986, pp. 71 y 163. También mencionadas por



Fig. 8. *Sacra central del altar de la capilla de San Segundo*. Juan Manuel Sanz de Velasco. H. 1779. Catedral de Ávila

Sanz y por el contraste-marcador Enrique de Silva (82/SILVA), indicándonos, con la cifra incluida en el cuño, el año aproximado en que fueron realizadas, 1782.

Si bien el resto de los ejemplos que conocemos de sacras aquiliformes presentan semejanzas por responder a una idea común, estos tres juegos tienen tales analogías que, con gran seguridad, salieron del mismo taller y fueron ideados a partir de un diseño único. Las diferencias entre ellas se reducen a detalles como el tratamiento de las plumas, que son más pictorísticas en la pieza de la capilla de San Segundo y más suaves y naturalistas en las otras dos; y en los recursos iconográficos, como el hecho de que la sacra central de la capilla abulense presente el medallón con la figura de san Segundo y la de las clarisas una custodia. Esta imagen de san Segundo merece especial atención, ya que es la misma representación que hemos señalado anteriormente para el caso del pie de la cruz de Manuel García Crespo, es decir, el obispo representado con barba. Juan Manuel Sanz estaría recurriendo a

PÉREZ HERNÁNDEZ, Manuel, "El lujo al servicio de Dios. El tesoro de la catedral", en PAYO HERNÁNDEZ, René Jesús y BERRIOCHOA SÁNCHEZ-MORENO, Valentín (coords.), *La catedral de Salamanca. Nueve siglos de historia y arte*, Burgos, Ediciones Promecal, 2012, p. 511.



Fig. 9. Sacras laterales del altar de la capilla de San Segundo. Juan Manuel Sanz de Velasco. H. 1779. Catedral de Ávila

los mismos grabados o dibujos que García Crespo, o simplemente se estaría sirviendo de las imágenes realizadas por aquel para aplicarlas a sus propias obras, otorgando un sentido unitario, desde el punto de vista iconográfico, a todo el conjunto de plata.

Son piezas de un tamaño significativo, la central con 76 cm de alto y 75 cm entre los extremos de las alas; y las laterales con 55 cm de altura y 42 de ancho, superando ampliamente las proporciones de las sacras de las Clarisas. Aunque las sacras de la capilla de San Segundo y las de las Clarisas manifiestan grandes similitudes y una notable evolución respecto a las realizadas por Manuel García Crespo para la parroquia de La Seca, entre ellas existen algunos detalles que anuncian la evolución artística del platero. Las cabezas de las águilas son mucho más estilizadas y gráciles en las del monasterio abulense, igual que el tratamiento de las alas, la cola y las decoraciones florales y vegetales, que presentan un tratamiento más elegante y propio del rococó.

En las piezas laterales de la capilla las cartelas se envuelven en rocalla, aunque con un tratamiento mucho más tosco que el que presentan las sacras del monasterio, envueltas en ramas mucho más carnosas. En ellas, los soportes son de perfil desigual, con esquinas a modo de volutas. Igual que con los otros aspectos señalados, las sacras de San Segundo presentan más rudeza en el tratamiento de esta zona, en tanto que las del monasterio exhiben una



Fig. 10. Altar de plata de la capilla de San Segundo. Manuel García Crespo y Juan Manuel Sanz de Velasco (1735 - H. 1779). Catedral de Ávila

transición mucho más suave entre las partes e incorporan detalles ornamentales.

Quizá la contratación de las sacras de la capilla de San Segundo pudo servir como desagravio por parte del cabildo a Juan Manuel Sanz, tras los problemas surgidos tiempo atrás respecto a la entrega y pago de las otras piezas labradas por este maestro. En el caso de estar relacionadas con el registro que aparece en los documentos de fábrica serían, al menos, tres años anteriores a las del monasterio de Clarisas, lo que justificaría los cambios aplicados en estas últimas. Incluso la diferencia de años podría ser mayor si atendemos a que la cifra cronológica en el punzón de marcaje podía mantenerse durante varios años, sirviendo el año de 1782 como fecha *post quem*.

8. CONCLUSIÓN

De la unión de todas las piezas expuestas resulta un altar de plata integrado por una cruz, un frontal, seis candeleros, unas gradas en dos alturas, la puerta del sagrario con su marco y un juego de tres sacras.

Más de cuarenta años separan las primeras adquisiciones de las últimas, lo que manifiesta que la decoración del altar no fue ideada como un conjunto unitario. Sin embargo, con el devenir de los años y el interés de los patronos y benefactores de la capilla de San Segundo por aumentar el lucimiento en las celebraciones eucarísticas, se conformó un agregado de obras que responden a un programa iconográfico dedicado al enaltecimiento del primer obispo y patrón de la ciudad de Ávila. El mensaje transmitido incide en la labor evangelizadora del santo, por analogía con algunos apóstoles, y mantiene la unidad en las distintas piezas gracias a la repetición de los mismos recursos figurativos, como el uso del medallón con la efigie de perfil del santo. Se alcanza una solución de continuidad al conjunto de piezas de plata de la que también participa la similitud estilística entre ellas.

En ese sentido, gracias a los documentos aportados y a la revisión crítica de los estudios publicados, se han podido solventar las dudas existentes en cuanto a la autoría y el momento de realización. Ahora sabemos fehacientemente que Manuel García Crespo fue responsable de trabajar la cruz y el frontal durante el periodo álgido de su carrera. Se sumaron los candeleros, las gradas, la decoración del sagrario y las sacras, realizadas por Juan Manuel Sanz de Velasco a lo largo de un marco temporal de veinte años. García Crespo, uno de los maestros de referencia de la escuela de platería de Salamanca del siglo XVIII, manifiesta su capacidad creativa en el establecimiento de modelos, mientras que Sanz de Velasco desvela una calidad técnica y evolución ornamental aplicada a tipologías preexistentes.

Además, en el mismo contexto histórico habría que situar la realización del retablo-baldaquino, la urna para las reliquias de san Segundo, la elaboración de las cuatro lámparas de plata desaparecidas, las rejas, el programa pictórico mural y las reformas arquitectónicas, que, en suma, articulan un singular espacio litúrgico y devocional en la ciudad de Ávila, que contó con la participación de algunos de los más notables artistas del panorama castellano. Con el estudio detallado de las piezas de plata destinadas al exorno del altar se ha buscado arrojar nuevas luces al conocimiento artístico del lugar, particularizando en aquellos elementos indispensables para cumplir con el decoro eucarístico, pero también con el lujo y esplendor propios del barroco.

BIBLIOGRAFÍA:

- ALCOLEA, Santiago, *Artes decorativas de la España Cristiana (siglos XI-XIX)*, Ars Hispaniae, Vol. XX, Madrid, Plus Ultra, 1958.
- ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego y PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio, *Historia de la pintura española. Escuela madrileña del primer tercio del siglo XVII*. Madrid, CSIC, 1969.
- BLÁZQUEZ CHAMORRO, Julián, *La platería de la Catedral de Ávila*, Salamanca, Excmo. Cabildo Catedral de Ávila, 2003.
- BRASAS EGIDO, José Carlos, "Aportaciones a la historia de la platería barroca española" *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 41 (1975), pp. 427-444; disponible: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2701327>.
- BRASAS EGIDO, José Carlos, *La platería vallisoletana y su difusión*, Valladolid, Diputación Provincial de Valladolid, 1980.
- CALVO GÓMEZ, José Antonio, "Doctrina, erudición y mecenazgo en la sede episcopal de Ávila: Jerónimo Manrique de Lara (1591-1595)", *Cuadernos del Tomás*, 9 (2017), pp. 85-95; disponible: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6245304>
- CASASECA CASASECA, Antonio, *Catálogo monumental del partido judicial de Peñaranda de Bracamonte (Salamanca)*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1984.
- CERVERA VERA, Luis, "La Capilla de San Segundo en la Catedral de Ávila", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 46 (1952), pp. 181-229.
- CIANCA, Antonio, *Historia de la vida, invención, milagros y translación de S. Segundo, primero obispo de Ávila*, Madrid, Imp. Luis Sáez, 1595. Ed. Facsímil, Ávila, Institución Gran Duque de Alba / Obra Cultural de la Caja de Ahorros de Ávila, 1993.
- CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, "Platería", en BONET CORREA, Antonio (coord.), *Historia de las Artes Aplicadas e Industriales en España*, Madrid, Cátedra, 1982.
- DE LAS HERAS HERNÁNDEZ, Félix, *La Catedral de Ávila. Desarrollo histórico artístico*, Ávila, Gráficas C. Martín, 1981.
- GÓMEZ-MORENO, Manuel, *Catálogo monumental de la provincia de Ávila*, [Edición de Aurea de la Morena y Teresa Pérez Higuera], Ávila, Institución Gran Duque de Alba, 1983.
- MARTÍN GARCÍA, Fernando, *Catálogo de la plata del Museo Municipal de Madrid*, Madrid, Museo Municipal / Ayuntamiento de Madrid, 1991.
- MARTÍN SÁNCHEZ, Lorenzo y GUTIÉRREZ HERNÁNDEZ, Fernando, *Platería abulense del Bajo Renacimiento. Pedro Hernández y las mazas del Ayuntamiento de Ávila*, Ávila, Ayuntamiento de Ávila, 2003.
- MARTÍN SÁNCHEZ, Lorenzo y GUTIÉRREZ HERNÁNDEZ, Fernando, "Candeleros. Juego de seis", en *Testigos* [catálogo de la exposición], Valladolid, Fundación Las Edades del Hombre, 2004, pp. 315-318.
- MARTÍN SÁNCHEZ, Lorenzo y GUTIÉRREZ HERNÁNDEZ, Fernando, "Luces y sombras en la platería de la Catedral de Ávila (1700-1800)", en RIVAS CARMONA, Jesús (coord.), *Estudios de Platería: San Eloy 2007*, Murcia, Universidad de Murcia, 2007, pp. 167-173.

- MARTÍN SÁNCHEZ, Lorenzo y GUTIÉRREZ HERNÁNDEZ, Fernando, "El marcaje de la platería en España durante el siglo XVI: Ávila y los Marcadores Mayores Diego y Juan de Ayala", en RIVAS CARMONA, Jesús (coord.), *Estudios de Platería: San Eloy 2009*, Murcia, Universidad de Murcia, 2009, pp. 483-506.
- MARTÍN SÁNCHEZ, Lorenzo y GUTIÉRREZ HERNÁNDEZ, Fernando, "Nuevas atribuciones y contribución a los estilos de la platería abulense del siglo XVI", en RIVAS CARMONA, Jesús y GARCÍA ZAPATA, José Ignacio (coords.), *Estudios de Platería: San Eloy 2019*, Murcia, Universidad de Murcia, 2019, pp. 253-267.
- PARADA LÓPEZ DE CORSELAS, Manuel, "El cáliz de San Segundo, entre la realidad y el mito. Avatares de un camino de santidad", *ArqueoUCA*, 2 (2012), pp. 109-123.
- PARRADO DEL OLMO, Jesús María, "Una nueva época. La Edad Moderna en la Catedral de Ávila" en PAYO HERNÁNZ, René Jesús y PARRADO DEL OLMO, Jesús María (coord.), *La Catedral de Ávila. Nueve siglos de historia y arte*, Ávila, Promecal Publicaciones, 2014, pp. 250-352.
- PÉREZ HERNÁNDEZ, Manuel, "Marcadores y contrastes salmantinos (siglos XVI al XIX)", *Salamanca: Revista de Estudios*, 24-25, (1987), pp. 165-200; disponible: <http://www.lasalina.es/documentacion/revistadeestudios/97-2-2.pdf>.
- PÉREZ HERNÁNDEZ, Manuel, *Orfebrería religiosa en la diócesis de Salamanca. Siglos XV al XIX*, Salamanca, Diputación de Salamanca, 1990.
- PÉREZ HERNÁNDEZ, Manuel, *La platería de la ciudad de Zamora*, Zamora, Diputación de Zamora / Ayuntamiento de Zamora, 1999.
- PÉREZ HERNÁNDEZ, Manuel, "Sobre la interdisciplinariedad de las artes. Manuel García Crespo y el barroco salmantino", en RIVAS CARMONA, Jesús (coord.) *Estudios de Platería: San Eloy 2007*, Murcia, Universidad de Murcia, 2007, pp. 271-298.
- PÉREZ HERNÁNDEZ, Manuel, "El lujo al servicio de Dios. El tesoro de la catedral", en PAYO HERNÁNZ, René Jesús y BERRIOCHOA SÁNCHEZ-MORENO, Valentín (coords.), *La catedral de Salamanca. Nueve siglos de historia y arte*, Burgos, Ediciones Promecal, 2012, pp. 489-524.
- PÉREZ HERNÁNDEZ, Manuel, "Liturgia y Magnificencia. El tesoro de la Catedral de Ávila", en PAYO HERNÁNZ, René Jesús y PARRADO DEL OLMO, Jesús María (coord.), *La Catedral de Ávila. Nueve siglos de historia y arte*, Ávila, Ediciones Promecal, 2014, 427-472.
- PÉREZ HERNÁNDEZ, Manuel, *Catálogo de platería. Museo carmelitano de Alba de Tormes*, Ávila, CARMUS / Universidad de Salamanca, 2017.
- RODRÍGUEZ ALMEIDA, Emilio, *El cáliz de San Segundo de la catedral de Ávila*, Ávila, Institución Gran Duque de Alba, 1997.
- RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso, "Los plateros del siglo XVIII Manuel y Luis García Crespo y su obra en tierras de León", *Tierras de León: Revista de la Diputación Provincial*, 19/34-35 (1979), pp. 59-71; disponible: <https://bibliocele.es/descargas/755-4notas/viewdocument/755.html>.
- SAMANIEGO HIDALGO, Santiago, "Juego de sacras. Tres piezas", en *Testigos* [catálogo de la exposición], Valladolid, Fundación Las Edades del Hombre, 2004, pp. 305-306.

- SÁNCHEZ SÁNCHEZ, David, "El platero abulense Lucas Hernández (1547-1596). Obra y datos biográficos a partir de su testamento", en RIVAS CARMONA, Jesús y GARCÍA ZAPATA, José Ignacio (coords.) *Estudios de Platería: San Eloy 2018*, Murcia, Universidad de Murcia, 2018, pp. 491-507.
- SÁNCHEZ SÁNCHEZ, David, "Platería salmantina del siglo XVIII en la catedral de Ávila. La obra de Luis de Torres y Baeza (1675-1719)", *De Arte. Revista de Historia del Arte*, 18 (2019), pp. 109-121; disponible: <http://dx.doi.org/10.18002/da.v0i18.5879>.
- SEGUÍ GONZÁLEZ, Mónica, *La platería de las catedrales de Salamanca (siglos XV-XX)*, Salamanca, Centro de Estudios Salmantinos, 1986.



Investigaciones iniciadas

Legados estatales: la contribución de la arquitectura pública en la consolidación del Uruguay como nación (1890-1914)

State legacies: the contribution of public architecture to the consolidation of Uruguay as a nation (1890-1914)

Tatiana RIMBAUD BLENGINI

Universidad de la República, Uruguay
Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo [FADU]
Bulevar Artigas 1031, Montevideo, Uruguay
trimbaud@fadu.edu.uy

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7386-7236>

Fecha de envío: 30/4/2024. Aceptado: 5/6/2024

Referencia: *Santander. Estudios de Patrimonio*, 7 (2024), pp. 439-474.

DOI: <https://doi.org/10.22429/Euc2024.sep.0713>

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



Este trabajo se enmarca en el proyecto de investigación de tesis doctoral en Teoría e Historia de la Arquitectura, realizada en la Universidad Politécnica de Cataluña (beca doctoral de la Fundación Carolina)

Resumen: Este texto aborda las arquitecturas estatales elaboradas en Uruguay en el cambio del siglo XIX al XX. Estas estructuras fueron desplegadas como estrategias de modernización y consolidación nacional y abarcan proyectos institucionales de representación, edificios de asistencia sanitaria y obras para la educación pública en todos sus niveles. Si bien estas arquitecturas sostuvieron el aparato estatal necesario para que el país se afirmara en su independencia, no han sido debidamente estudiadas ni valoradas por la historiografía o la sociedad local. Así, se propone su revisión general y su discusión como materia patrimonial e identitaria y como elementos constructores de nación.

Palabras clave: arquitectura; nación; patrimonio; identidad; Estado; obra pública; historia de la arquitectura; siglo XIX; siglo XX.

Abstract: This text addresses the state architectures created in Uruguay at the turn of the 19th and 20th centuries. These structures were deployed as modernization and national consolidation strategies and encompass institutional representation projects, health care buildings and works for public education at all levels. Although these architectures supported the state apparatus required for the country to establish its independence, they have not been properly studied or valued by historiography or local society. Thus, its general review and discussion as a heritage and identity matter as nation-building elements are proposed.

Keywords: architecture; nation; heritage; identity; State; public works; history of architecture; 19th century; 20th century.

1. INTRODUCCIÓN

La República Oriental del Uruguay se conformó como país independiente entre 1810 y 1830, pero hasta mediados del siglo XIX, cuando culminaron los mayores conflictos internos, no inició plenamente su vida como nación. Hacia el final de ese siglo la república consolidó su independencia y se insertó lentamente en el panorama mundial. En ese tiempo, importantes corrientes migratorias provocaron un gran crecimiento demográfico que, entre otros factores, dio lugar al mayor proceso de modernización de la historia uruguaya. El punto culmen en la conformación estatal fue la celebración del primer Centenario de Independencia (1925-1930), que cristalizó en propios y ajenos la imagen del pequeño país austral. De ese momento son también las arquitecturas que más se identifican con la nación uruguaya a partir de entonces, empezando por el estadio que albergó el primer campeonato mundial de fútbol y continuando por una serie de infraestructuras públicas realizadas bajo la firme insignia de la modernidad¹.

Sin embargo, las reconocidas estructuras de las décadas de los años veinte y treinta no fueron las primeras arquitecturas construidas bajo un pensamiento de Estado. Ya desde los primeros tiempos de la República independiente los círculos técnicos y políticos se preocuparon por dotar al país de estructuras apropiadas. En particular, entre la última década del siglo XIX y la primera del XX, la república sudamericana atravesó un fenómeno de crecimiento efervescente, con un acelerado y amplio proceso de modernización de un programa político, económico y social de avanzada, que fue acompañado por una profunda transformación en la sociedad y la cultura². Ese fue el momento en que se crearon las primeras instituciones de formación técnica y se instalaron las primeras oficinas de arquitectura, públicas y privadas. Un momento que coincide con la configuración de un grupo de profesionales formados en la Facultad de Matemáticas de la Universidad de la República que plantearon una arquitectura arraigada a las corrientes internacionales del momento, que quedó al margen de la posterior investigación y valorización de la arquitectura en el país. Las obras de este período configuran un conjunto de interés poco explorado.

Este trabajo pone el foco en esas arquitecturas y recoge desde una mirada amplia de la dimensión disciplinar de la historia de la arquitectura la responsabilidad profesional por la construcción colectiva de las estructuras necesarias para el funcionamiento del país. En un territorio latinoamericano

1 RIMBAUD, Tatiana, *Prendas y Portentos. Concursos de arquitectura del Uruguay Centenario, 1925-1930*, (Tesis de Maestría, FADU), Montevideo, 2020, pp. 19-34.

2 BARRÁN, José Pedro y NAHUM, Benjamín, *Batlle, los estancieros y el Imperio Británico. Primer tomo: El Uruguay del Novecientos*, Montevideo: Banda Oriental, 1979, p. 11.

de asiento tardío, era necesario armar todas las infraestructuras que conforman el estado prácticamente desde cero. Para llevar adelante esas construcciones, el país apostó a la formación profesional propia, e invirtió recursos en técnicos que estuvieran a la altura de la tarea.

Bajo esta premisa fueron elaboradas las denominadas arquitecturas fin de siglo en Uruguay, a cargo de un pequeño grupo de técnicos que emergieron de una formación predominantemente politécnica, instalada en la Facultad de Matemáticas. Este momento tan singular se convirtió en una oportunidad de exploración proyectual y formal de la que resultaron algunas obras destacadas.

Si bien estas arquitecturas son en su conjunto deudoras de la cultura académica en su modo de composición y su concepción ecléctica e historicista, incursionaron también en búsquedas formales diferentes. En algunos casos la intención expresiva fue más clara, en otros se reconoce la flexibilidad creativa en la amplitud de la paleta de recursos y referencias formales diversas. Enmarcados en la vigencia de la idea de carácter³, se entiende que la cuestión estilística no es la que tiene mayor interés, sino, las búsquedas e intenciones tras ellas.

El trabajo en el que se enmarca este texto intenta abordar –desde la perspectiva de la historia de la arquitectura– el breve momento del cambio de siglo XIX al XX en el Uruguay, que no ha sido suficientemente estudiado por la historiografía local. Cabe precisar la idea que se ha planteado como guía e hipótesis inicial: al inicio del siglo xx –de la mano del proyecto político nacional–, los arquitectos de las primeras generaciones de técnicos formados en Uruguay asumieron la responsabilidad de crear las arquitecturas de la nueva nación.

Las obras que se incluyen en este texto son estructuras desplegadas como implementación territorial del Estado en toda la extensión nacional. Son obras mayormente encargadas por el gobierno en sus distintas dependencias y diseñadas o construidas por algunas de las oficinas técnicas del estado. Cabe notar, que Las oficinas de obras públicas fueron un elemento importante en la incipiente organización del estado. El Departamento Nacional de Ingenieros (DNI) creado en 1892 primero y el Ministerio de Obras Públicas (MOP) después de 1907, fueron los responsables del diseño, ejecución y mantenimiento de las obras de infraestructura y edilicias del país. Sin embargo, como las relaciones entre las oficinas y los técnicos se estaban tejiendo aún, muchas son las modalidades de esta relación: algunos técnicos pertenecían a las oficinas estatales, otros ganaban concursos o licitaciones

3 EGBERT, Donald y VAN ZANTEN, David, *The Beaux-Arts tradition in French architecture: illustrated by the grands prix de Rome*, Nueva Jersey, Princeton University Press, 1980, p. 121.

para construir obras públicas y otros fueron encomendados de manera directa para determinados desarrollos. Hecha esta aclaración, vale decir que a los efectos del trabajo se consideran todas las obras como parte de las realizaciones de la sociedad uruguaya en el marco de la consolidación del Estado en todo el territorio nacional⁴.

2. LA INSTITUCIÓN, EL PROYECTO DE REPRESENTACIÓN Y CONTROL DEL ESTADO

En un primer tema de dimensión nacional se encuentran las estructuras asociadas a la consolidación de la institución estatal en lo que puede leerse como el proyecto de administración, representación y control del país. Aquí parece interesante detenerse en la representación del Estado a través de los edificios para los tres poderes republicanos –legislativo, ejecutivo y judicial– que se distribuyen a lo largo de todo el territorio: los palacios de gobierno en la capital y las juntas administrativas, juzgados, jefaturas y cárceles que se diseñan para las distintas localidades del interior del país, entre otros. Es interesante notar que estas obras incorporan, en mayor o menor medida, la carga simbólica del Estado nación.

Estos edificios tienen ciertas características formales que apelan quizás a una monumentalidad, a unos recursos formales determinados, a unos ornamentos muy particulares –entre ellos distintas alegorías, escudos y símbolos de la república⁵–, que incorporan esta carga republicana nueva sobre otras más consolidadas de las arquitecturas historicistas. Asimismo, tienen una dimensión de lo que es el control y regulación e intento de ordenación de la nueva república. Cabe decir que además de las obras que aquí se comentan se realizaron muchas otras estructuras de escala territorial: puentes, caminos, ferrocarriles, puertos, saneamientos, depósitos, etc. Estas primeras infraestructuras públicas de amplio espectro sustentaron la urdimbre material de la presencia del Estado en todo el territorio.

En estas obras cobra fuerza la intención de la representación del Estado a través de sus edificios, cuestión que se hace explícita en su ornamentación. La República, el Estado y el sistema político-administrativo que lo regula se expresan en los aspectos visuales de estos proyectos⁶. Aquí queda clara la

4 RIMBAUD, Tatiana, "Arquitecturas de la modernización en Uruguay 1895-1915. Indagaciones iniciales", *Limaq*, 12 (2023), pp. 17-47.

5 ISLAS, Ariadna (Coord.), *Iconografía Republicana. Imágenes y conceptos políticos en Uruguay, 1830-1930*, Montevideo, CSIC, 2023, pp. 30-53.

6 BERETTA, Ernesto; HOJMAN, Miriam; MUSSIO, Gianella; RIMBAUD, Tatiana; ROMAY, Carola y ULFE, Veronica, *Ornamento y memoria. Valor patrimonial de las fachadas en la arquitectura uruguaya. Montevideo entre 1870 y 1940*, Montevideo, CSIC, 2021, pp. 50-59.

relación entre el proceso de consolidación de la nación y la arquitectura, una relación cuasi simbiótica en cuya materialización cabe una amplia gama de exponentes.

Los gobernantes uruguayos buscaron establecer nuevas sedes de gobierno desde temprano en la vida de la república. También lo hicieron –desde el ámbito político– algunos profesionales que actuaron en el medio. Estas iniciativas han sido abordadas por la historiografía de manera abundante –entre otros por Carmona y Gómez⁷, Caetano⁸ y Tosoni⁹–, por lo que se propone aquí solo un breve recuento que permite trazar algunas líneas de análisis transversales dentro del panorama global de las obras del Estado del momento.

Cabe decir que en todo el periplo que se comenta a continuación se hace evidente la referencia parisina en el modelo de ciudad de grandes monumentos y avenidas que se pretendía instalar. Es también clara la intención de distanciarse de la tradición colonial del modelo indiano, al punto de desconocer la centralidad de la Ciudad Vieja para definir la ubicación de todos los edificios del gobierno extramuros –esta característica coincide en la totalidad de las propuestas revisadas–. La idea de capital que se persiguió con estos edificios es una idea republicana de país independiente, una idea de modernidad, en la que prevalecen los valores de representación, orden y control.

En 1885 el ingeniero Luis Andreoni propuso construir un Palacio Nacional en una manzana en el cruce de la avenida principal –18 de Julio– y el antiguo ejido de Montevideo¹⁰. Dos años más tarde el arquitecto Norberto Maillart presentó un plan que proponía erigir en un edificio monumental, la sede de los tres poderes del gobierno. La propuesta incluía el trazado de dos avenidas y una plaza y la construcción de un Palacio de los Altos Poderes del Estado. El proyecto de Maillart fue visto de buena manera por el gobierno, pero para su implementación se introdujeron una serie de modificaciones. En 1889 el plan fue aprobado con la sustitución del Palacio de los Altos Poderes por tres edificios, uno para el Poder Ejecutivo, otro al Legislativo y otro al

7 CARMONA, Liliana y GÓMEZ, María Julia, *Montevideo. Proceso planificador y crecimientos*, Montevideo, FARQ, SAU, 1999, pp. 53-56.

8 CAETANO, Gerardo; PÉREZ, Cecilia y TOMELO, Daniela, “Baroffio, arquitectura y primer batllismo: las bases físicas de un modelo de ciudadanía”, en GUTIÉRREZ, Ramón (dir), *Eugenio P. Baroffio. Gestión Urbana y arquitectónica 1906-1956*, Montevideo, Cedodal, Facultad de Arquitectura, 2010, pp. 23-38.

9 TOSONI, Luis, “Gaetano Moretti y el aporte italiano al Palacio Legislativo de Montevideo”, *Il capitale culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage*, 2 (2014), pp. 185-206.

10 Propuesta del Ingeniero Luis Andreoni, de fecha 13 de julio de 1885 para construir el Palacio Nacional. Carpeta N°645, Archivo General de la Nación. Fondo ex Ministerio de Gobierno. Particulares. Letra A.1882-1888.

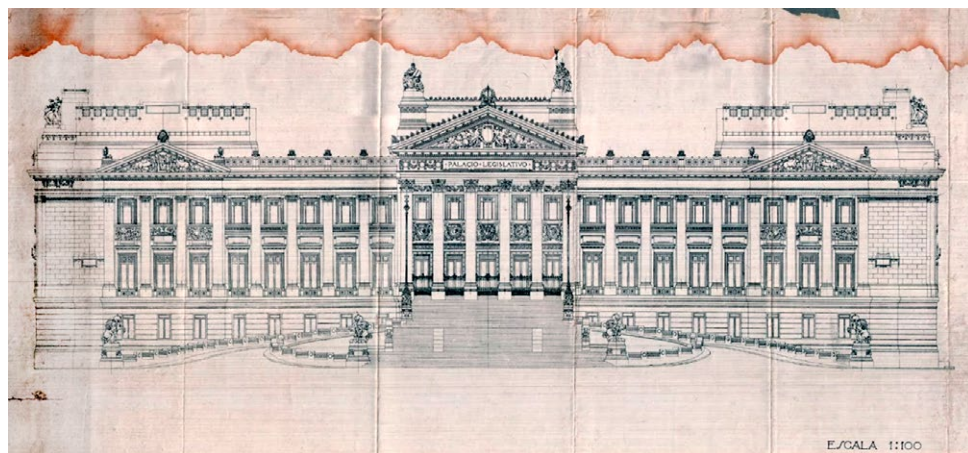


Fig. 1. *Palacio Legislativo*. Víctor Meano, 1903. Fachada con la adaptación de G. Moretti, 1925. FADU, Dpto. de Documentación, IH. D.11097

Judicial¹¹. Finalmente, diferencias con el promotor hicieron que el gobierno decidiera hacerse cargo de las obras –que ya se habían iniciado para el edificio del poder ejecutivo y que finalmente fueron suspendidas en la etapa de cimientos–.

Recién en 1902 se dispuso el llamado a concurso internacional para el Palacio Legislativo, en la ubicación definida por la propuesta antes mencionada. En abril del año 1904 se aceptaron veintisiete trabajos de arquitectos de distintos países del mundo¹², entre los que figuraban tres proyectos uruguayos, dos de los cuales fueron premiados con menciones en el certamen. El jurado definió declarar desierto el primer premio y más tarde la comisión promotora del Palacio eligió una de las propuestas premiadas para –con ajustes– ser construida. El proyecto pertenecía al arquitecto italiano Víctor Meano, responsable de las obras del Palacio del Congreso Nacional Argentino, que falleció el mismo año del concurso¹³. Pese a esto, las obras iniciales del Palacio Legislativo se encaminaron con el diseño de Meano y se encargó a otros arquitectos nacionales y extranjeros el ajuste y dirección de la construcción (Fig. 1). En 1925 –en el aniversario del primer centenario de la decla-

11 CARMONA, Liliana y GÓMEZ, María Julia, *Montevideo...*, p. 53.

12 D'AMIA, Giovanna, "La participación italiana en los grandes concursos internacionales para las capitales de Argentina y Uruguay. Entre tradición académica y modelos internacionales", en ALIATA, Fernando y GENTILE, Eduardo (comp.), *El modelo beaux-arts y la arquitectura en América Latina, 1870-1930: Transferencias, intercambios y perspectivas transnacionales*, La Plata, Universidad Nacional de La Plata, 2022, pp. 333-351.

13 TOSONI, Luis, "Gaetano Moretti...", pp. 185-206.

ración de la independencia– el edificio fue inaugurado como palacio de las leyes, templo laico de la democracia uruguaya.

En una travesía paralela, la sede para el poder ejecutivo fue encomendada al estudio de una comisión, luego de suspendidas las obras derivadas del plan de Maillart. En 1909 se conformó este grupo que tenía como cometido la confección de un nuevo proyecto denominado Palacio de Gobierno. La comisión estaba integrada por los arquitectos Joseph Carré y Leopoldo Tosi y los ingenieros Luis Andreoni y José Foglia¹⁴. En la persecución de esta tarea los profesionales no pudieron ponerse de acuerdo y entregaron dos propuestas diferentes, una firmada por Carré y la otra por los otros tres integrantes.

El hecho generó una nueva polémica que tomó dimensiones públicas con relatos y crónicas en diversos medios de prensa. Como señalan Mazzini y Méndez¹⁵, el debate público alrededor de esta comisión dio oportunidad al gremio profesional de demandar al gobierno la realización de un concurso de proyectos para el diseño del edificio, “con un jurado de arquitectos que ofrezcan la seguridad de una buena elección”¹⁶.

Ante esta situación, el gobierno liderado por el presidente Claudio Williman solicitó al Ministerio de Obras Públicas la elaboración de los programas para dos grandes concursos –cerrados e internacionales– en paralelo. Por un lado, el del Palacio de Gobierno y por el otro, un concurso urbano para el trazado general de Avenidas y Plazas de la Capital. Igual que había sucedido con el Legislativo, el jurado del concurso para el Palacio de Gobierno determinó que el primer premio quedara desierto. Sin una definición clara de proyecto, los procesos de expropiación de los terrenos se iniciaron en función de las propuestas del otro gran concurso que se había fallado en paralelo, el de las Avenidas. Se reservó una gran zona de la ciudad, de varias manzanas, para lo que podía ser un gran complejo gubernamental, con el edificio del Palacio de Gobierno al centro, rodeado por ministerios y estructuras anexas, con grandes avenidas que lo comunicaban con el resto de la ciudad. Sin embargo, al poco tiempo se presentaron dificultades económicas, por lo que se decidió dejar sin efecto la expropiación de los terrenos.

Estas dificultades económicas implicaron que el gobierno debiera optar por uno de los dos proyectos iniciados, el legislativo y el ejecutivo, con el resultado ya mencionado. Para el poder judicial no se registraron otras propuestas más que la adaptación de Maillart o el espacio que se le reservó en

14 RAI AU, “El Palacio de Gobierno”, *Revista de la Asociación de Ingenieros y Arquitectos del Uruguay*, 19 (1909), p. 297.

15 MAZZINI, Elena y MÉNDEZ, Mary, *Polémicas de Arquitectura en el Uruguay del siglo XX*, Montevideo, CSIC, 2011, pp. 21-37.

16 RAI AU, “El Palacio...”, p. 298.

el plan de las Avenidas. No fue hasta pasadas unas cuantas décadas que se retomó la idea de realizar un concurso para el Palacio de Justicia.

Si bien muy poco de estas iniciativas fue efectivamente realizado, es interesante notar que tras ellas hay una intencionalidad expresa de construcción de capitalidad. Estos monumentos de grandes dimensiones, su implantación en manzanas exentas, los anchos bulevares y rotondas que los conectan complementan las normativas municipales y los parques y paseos públicos que fueron creados como expresión urbana de esa moderna capital que se estaba construyendo.

Más allá de los efectos –conseguidos o truncos– en la ciudad, estos proyectos de gran porte y altísima significación tuvieron un efecto inmediato en la opinión pública: lograron que la discusión girara alrededor de la construcción o no de ciertos palacios monumentales en Montevideo. Como se ha visto, estas iniciativas tan comentadas resultaron en un solo edificio construido –y con una demora significativa–. Sin embargo, la construcción real de la institución estatal tomó otra dirección –tal como se comenta a continuación–, menos debatida y con menor reconocimiento social, que efectivamente logró instalar la presencia estatal en el territorio. El Estado desplegó en todo el territorio nacional diversas estructuras institucionales de escala pequeña y mediana. Edificios de planta nueva, en todos los rincones del país, diseñados en su mayoría –sin concurso mediante– por los técnicos de las oficinas de arquitectura del estado; el Departamento Nacional de Ingenieros primero y el Ministerio de Obras Públicas después.

Bajo estos términos, se ha encontrado en los archivos de lo que fueron las dos oficinas documentación sobre una serie de obras y realizaciones diversas que corresponden a un breve arco temporal alrededor del cambio de siglo. En ellas se puede avizorar varios aspectos de interés. Por un lado, la distribución territorial. Por el otro, quiénes fueron los técnicos que se encargaron del diseño de estos edificios, entre los cuales muchos coinciden por programa, como si la oficina se hubiera organizado bajo algún tipo de especialización. Finalmente, los edificios en sí mismos, en sus tipologías, sus materiales y los sistemas de representación con sus respectivas cargas simbólicas.

El despliegue de estas infraestructuras institucionales cubrió casi todo el territorio nacional. El relevamiento arroja una especial atención a las zonas del país más pobladas –el sur del río Negro y el litoral del río Uruguay–, pero se registran de todos modos obras también en las zonas del centro y norte. Esta constatación confirma el hecho de que no se trató de un conjunto de obras individuales colocadas en diferentes lugares, sino de un programa específico que se desplegó también como forma de control.

En cada uno de los tipos de edificios hay una estrategia de despliegue territorial diferente. Algunas estructuras se construyeron en mayor canti-

dad, como las comisarías y las escuelas, otras menos, como los juzgados y los hospitales, que atendían a un área geográfica mayor. No hay que olvidar tampoco que si bien eran muy pocas las oficinas públicas instaladas al inicio del período abordado, sí existían algunas, que funcionaban en las localidades más pobladas, mayormente en edificios preexistentes adaptados para la ocasión. Los reportes de inversión del gasto público anual en esta línea indican una política sostenida y creciente desde la última década del siglo XIX¹⁷. En este sentido, es interesante pensar que la infraestructura pública en su conjunto fue en gran parte la responsable de tejer la urdimbre territorial que sustentó la nación.

Dentro de este gran conjunto se encuentran muchas sedes de gobiernos locales. Entre ellas, la Junta Económico Administrativa de San José (Acosta y Lara, 1898), la Junta de Florida (Jones Brown, 1901), la Municipalidad de Rocha (Giribaldo, 1904), la Intendencia de Tacuarembó (Tosi, 1906), la Comisión Auxiliar de Santa Rosa (Gianelli, 1906), la Intendencia de Flores (Boix y Giuria, 1910), la Jefatura Política de Salto (Jones Brown, 1911), la Intendencia de Salto (Pratt, 1911), la Comisión Auxiliar de Dolores (Raffo, 1912), la Intendencia de Fray Bentos (Llambías de Oliviar, 1913) y la Comisión Auxiliar de Santa Isabel (Jones Brown, 1914).

Estos edificios presentan varios aspectos en común. Son obras de mediano porte, mayormente introvertidas, dispuestas a partir de diversos locales alrededor de uno o más patios. De sus características formales se observan edificios de composición clásica, con una estructura tripartita en fachadas y recurrencia de referencias al repertorio ornamental de tradición grecolatina. Los materiales proceden de los métodos de construcción preponderantes en la época, con muros portantes de ladrillo macizo, losas nervadas con bovedilla y revoques a base de cal. En las herrerías y carpinterías aparece la mayor variación dentro de un panorama bastante homogéneo, se podría suponer que esto dependía de la disponibilidad local de materiales y artesanos, del tipo de edificio y de la visión del técnico proyectista. Los técnicos actuantes son diferentes entre sí, por lo que no se puede decir que en este caso haya una especialización de alguno de ellos, más que la coincidencia normal en algunos de los encargos como técnicos de una misma oficina.

Como ejemplo se puede mencionar la Intendencia de Tacuarembó, diseñada por Leopoldo Tosi en 1906 (Figs. 2 y 3). La organización y materialidad se ajusta a los patrones antes descritos. Se trata de un edificio entre medianeras que se organiza con locales perimetrales alrededor de dos patios, en este caso cerrados ambos con claraboyas. Los elementos constructivos son de materiales tradicionales, ladrillos, morteros y revoques, la estructura de

17 LLOYD, Reginald, *Impresiones de la República del Uruguay*, Londres, Lloyds, Greater Britain Publishing Company, 1912, pp. 91-100.



Fig. 2. Intendencia de Tacuarembó. L. Tosi, 1906. Archivo MTOP (Ministerio de Transporte y Obras Públicas)

muro portante y las cubiertas horizontales de bovedilla. El edificio se organiza según las funciones programáticas necesarias para el rol que tiene y se apoya en la materia y el sistema ornamental para otorgarle carácter tanto a su imagen urbana en la fachada, como a los distintos espacios interiores que acusan diversas jerarquías.

En la fachada de organización tripartita se reconocen algunos elementos figurativos literales del relato estatal, tal como el escudo nacional en el frontón de la entrada, la inscripción de la fecha de construcción (en el plano aparece 1906, en el edificio consta 1911) y el monograma inscripto en la herrería de la entrada con una M y una T –posiblemente en alusión al Municipio de Tacuarembó–. Otros componentes ornamentales más sutiles pueden asociarse a la tradición grecolatina –como las columnas y pilastras– y también a visualidades y búsquedas contemporáneas en el uso de molduras en forma de arreglos vegetales en disposiciones puntuales sobre el almohadillado. En el interior, las carpinterías, yeserías, pavimentos y revestimientos utilizados colaboran para independizar cada uno de los locales y generar un recorrido jerárquico que culmina en la sala de sesiones al final. En este sentido, interesa detenerse en la figura ornamental a la que se le da mayor lugar –una composición de grandes botones con tres cintas colgantes–, que se utiliza tanto en la sala como en el zaguán de entrada, siendo estos dos espacios los de mayor



Fig. 3. *Intendencia de Tacuarembó*. L. Tosi, 1906. Archivo MTOP

significación simbólica. Cabe destacar también la utilización del color en los pavimentos y zócalos altos y en la calidad y la atención incorporada en las artes aplicadas, tanto desde el diseño como en su realización, una preocupación reiterada en estas arquitecturas institucionales.

En otro grupo programático, un gran número de los proyectos institucionales –quizás el más alto– corresponden a comisarías y jefaturas policiales. Se han registrado los siguientes: Comisaría de Paysandú (Castells, 1899), Comisaría de Florida (Monteverde, 1901), Jefatura de Tacuarembó (Maini, 1903), Comisaría de Isla Mala (Jones Brown, 1903), Comisaría de San Miguel (Jones Brown, 1903), Cuartel de San Fructuoso (Pratt, 1903), Comisaría de Las Piedras (Maini, 1905), Comisaría de Nueva Palmira (Pratt, 1905), Comisaría de Pueblo Nuevo Salto (Clemonte, 1905), Comisaría de Villa Colón (Sanguinetti, 1905), Comisaría de Nueva Helvecia (Baroffio, 1906), Comisaría de Soriano (Pratt, 1908, Gianelli, 1909), Comisaría de Santa Rosa (Pratt, 1908), Comisaría de Tala (Pratt, 1908), Comisaría de Punta del Este (Gómez Ferrer, 1910), Comisaría de Toledo (West, 1910), Comisaría de Villa Soriano (Gomez Ferrer, 1910), Jefatura de Rivera (Conforte, 1911), Comisaría de El Chileno (Jones Brown, 1912), Comisaría de Suarez (Pratt, 1912) y Comisaría de Juan Lacaze (Sanguinetti, 1912).

En este caso –como luego se verá en las escuelas– aparecen coincidencias interesantes que pueden asociarse con la propia sistematización del trabajo dentro de la oficina, en tanto se reconoce la utilización de tipologías, repetición de soluciones y adaptación de patrones comunes. La mayor variación entre ellas se puede encontrar en la escala o dimensión del lugar de destino. Por ejemplo, la diferencia entre las jefaturas diseñadas para las capitales departamentales y las comisarías que se proyectan para poblaciones más pequeñas y para el medio rural.

A diferencia de los proyectos de sedes de gobierno, estos presentan tratamientos ornamentales austeros, tanto al interior como al exterior. La lectura de una propuesta tan parca y rigurosa puede hacerse desde la intención de severidad en la función de control. Los elementos ornamentales se reservan únicamente para chambranas y pretils, con un pequeño destaque de la abertura en una variación del ritmo de pretil. La materialidad también es contenida, no se emplea la amplitud en la paleta de colores vistos en ejemplos anteriores y solo se observa un pequeño gesto de mayor libertad en las herrerías del acceso, paradójicamente el elemento de cerramiento que simboliza el control sobre la posibilidad del ingreso o egreso al edificio.

Una última categoría programática dentro de los edificios institucionales registrados refiere a otras estructuras de control, los múltiples proyectos de cárceles y correccionales en diversos puntos del país. Entre ellos: el Correccional de Menores en Montevideo (Acosta y Lara, 1896), la Cárcel de Minas (Sanguinetti, 1899), la Cárcel de Paysandú (Sanguinetti, 1899), la Cárcel de Mujeres (Acosta y Lara, 1900), la Cárcel de Rio Negro (Delfino y Sanguinetti, 1900), la Cárcel de Florida (Sanguinetti, 1902), la Cárcel de Punta Carretas (Sanguinetti y Conforte, 1905), la Cárcel de Rocha (Giribaldo y Gianelli) y la Cárcel de Salto (Pratt, 1911).

Aquí, además de coincidencias en las tipologías empleadas en los diversos ejemplos, emerge también una característica particular en la repetición de algunos técnicos actuantes, siendo el caso más evidente el de Domingo Sanguinetti. En este sentido, parece apropiado tomar como ejemplo de análisis la Cárcel de Punta Carretas en la ciudad de Montevideo, proyecto elaborado por Sanguinetti y Conforte en 1905, que además fue uno de los mayores emprendimientos del período en el área de la seguridad de la sociedad (Fig. 4). La Cárcel de Punta Carretas se construyó para completar el servicio penitenciario en Montevideo que ya contaba con un penal, una cárcel correccional y una prisión preventiva. En este caso –como en las jefaturas y comisarías– no se incorpora el escudo nacional, pero sí se introduce la tipografía en las molduras cementicias, en un tratamiento que se asemeja por su escala a otros edificios institucionales del período que serán analizados más adelante. En el conjunto urbano hay también una preocupación en la calidad de los materiales, preocupación que fue muy importante para los arquitectos de la oficina y ha permitido que, como otros edificios del período, este llegue en muy buenas condiciones al día de hoy, por lo menos en la parte que no fue objeto de las enormes modificaciones al convertirla en centro comercial.

Como se ha visto en estas páginas, la representación de los tres poderes del Estado se materializó efectivamente en la formalización de estas instalaciones de escala media desplegadas en todo el territorio nacional, en un período muy corto de tiempo. En ellas se reconoce una búsqueda de caracte-



Fig. 4. *Cárcel de Punta Carretas*. D. Sanguinetti y E. Conforte, 1905. Centro de Fotografía de Montevideo [CdF], 01909FMHGE

rización institucional, principalmente a través de la utilización de elementos de la tradición académica. Esto implicó el ejercicio de una suerte de manifestación pública a través de la arquitectura, expresiones cifradas del colectivo de una nación en formación, que acompañó la sociedad y la cultura del momento. La cantidad –y calidad– de edificios construidos colocó al aparato del Estado en óptimas condiciones para ejercer su poder y control sobre todo el territorio.

3. LA HIGIENE Y EL PROYECTO SANITARIO DEL PAÍS MODERNO

Un segundo tema estatal reconoce la apuesta por la asistencia pública como proyecto sanitario del país moderno. Esta temática está atravesada por la preocupación sobre la higiene, por lo que debe considerar también la existencia de una creciente comunidad instruida, de médicos en primer lugar, seguidos por ingenieros, urbanistas, arquitectos y políticos, que miraron el problema de la salud de las personas como un tema central del país.

La organización de la asistencia pública tuvo una transformación radical en el período de cambio de siglo. Durante la mayor parte del siglo XIX la asistencia estuvo en manos de instituciones religiosas o de caridad, sin ningún tipo de regulación, control o injerencia del estado. A medida que el aparato estatal se fue consolidando y la ciencia médica se fue instalando, se empezó a supervisar y normalizar como servicio a la sociedad. Es posible afirmar que la salud, en su alcance social y territorial, se convierte en este momento en un servicio básico a la población, que paulatinamente fue quedando a cargo del estado. En 1889 se dictó la Ley 2.408, que creó la Comisión Nacional de Caridad y Beneficencia Pública. El proceso de estatización se completó en 1910, con la creación de la Asistencia Pública Nacional. Como

explica Nicolás Duffau¹⁸, lo que era durante el siglo XIX *metier* de la iglesia y de las instituciones de beneficencia y caridad pasó luego a manos y control del Estado bajo esta ley.

Esta época de grandes transformaciones en la medicina y la higiene se vio reflejada en la arquitectura, que tradujo en edificios los cambios en los paradigmas de atención sanitaria, su alcance social y derrame territorial. En este caso, esa materialización se evidencia en los hospitales públicos que se despliegan en todo el territorio a modo de servicio a la población y en los edificios que se construyen en Montevideo, que ya no son únicamente hospitales generales como en el interior del país sino que van a empezar a especializarse: el manicomio, la pediatría, la maternidad, el pabellón de higiene o el antituberculoso, etc. Herramientas como la composición y el concepto de carácter se utilizaron para afianzar con la arquitectura el poder territorial del Estado y su control sobre la población.

Según el registro de la Comisión Nacional de Caridad y Beneficencia Pública, para 1905 ya existían varios edificios sanitarios bajo su administración. Los edificios realizados en el cambio de siglo bajo la acción del Estado –ya fuere en la figura de la Comisión de Caridad o de la APN–, reúnen cierta intención en la materialización del pensamiento de la arquitectura sanitaria, que incorpora los avances de la medicina con las ideas higienistas que preponderaban entre los profesionales de la salud. Entre los ejemplos relevados, la recurrencia de encargos en el arquitecto Antonio Llambías de Olivar responde a su rol como arquitecto contratado por la Comisión de Caridad –entre los ejemplos se encuentran el Hospital de Artigas, Hospital de Rivera y Hospital de Lavalleja–. Estas obras resultan interesantes en tanto son relativamente desconocidas y encarnan una incipiente apuesta estatal de la asistencia pública. Son los primeros que, además, presentan a nivel formal una especie de intencionalidad diferente (Fig. 5).

En la capital del país, Montevideo, ya existían varios edificios dedicados a hospitales generales. En la órbita privada los hospitales de los servicios mutuales y en la pública los que estaban bajo la conducción de la Comisión de la Caridad¹⁹. Pero además, había comenzado a producirse en la ciudad un proceso de especialización médica que se traducía en edificios enteros dedicados a una especialidad médica, a un tipo de enfermo o a una aflicción. Las problemáticas médicas –que alcanzaban un número de casos considerable en la ciudad– posibilitaron e hicieron necesaria la construcción de múlti-

18 DUFFAU, Nicolás, *Historia de la locura en Uruguay (1860-1911)*, Montevideo, CSIC, 2017, p. 68.

19 COMISIÓN NACIONAL DE CARIDAD Y BENEFICENCIA PÚBLICA, *Reporte de establecimientos y servicios en 1905*, Montevideo, Talleres de la Escuela Nacional de Artes y Oficios, 1907, p. 22.

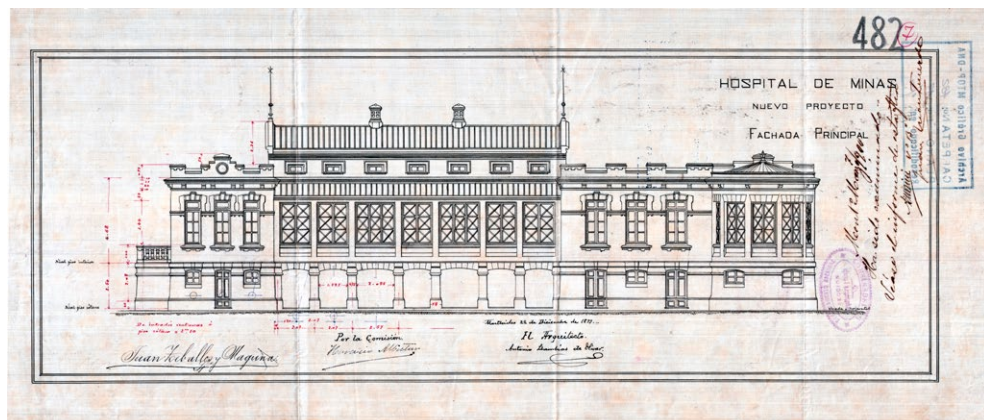


Fig. 5. *Hospital de Minas*. A. Llambías de Olivar, 1895. Archivo MTOP

ples edificios con expresa delimitación de usuarios: tuberculosos, alienados, parturientas e infantes, entre otras. En este segundo grupo de instalaciones sanitarias elaboradas en el período de fin de siglo se destacan algunos ejemplos que proponen una formalización interesante. Entre ellos, dos edificios especialmente ligados a los avances científicos de la medicina de la época: el dispensario de la Liga Antituberculosa y el Pabellón de Higiene –ambos diseñados por Tosi en 1907–(Fig. 6).

En estos casos, donde el programa se circunscribe a una función médica específica, la formalización de los edificios y su aspecto tomó un tenor diferente. Se dejó de lado la pretensión de monumentalidad y los elementos con rasgos historicistas y se trató de estar al corriente de las expresiones asociadas al desarrollo tecnológico y científico de la medicina y la arquitectura. Los ejemplos de interés en esta mirada de los edificios por especialidad presentan lo que se puede evocar como el triunfo de la higiene como paradigma de la sociedad moderna.

Para la ciencia médica, el dispensario antituberculoso implicó una apuesta higiénica que combinaba una función sanitaria con una función social. Los médicos sostenían que el dispensario antituberculoso era la solución integral para una de las enfermedades más severas de la vida en la ciudad. Puestos en funcionamiento en Europa en las últimas dos décadas del siglo XIX, los dispensarios se volvieron rápidamente la herramienta más eficaz para el combate de la enfermedad y se extendieron por todas partes del mundo. La necesidad de un dispensario en Montevideo era evidente, en tanto la enfermedad endémica se presentaba con mayor fuerza en las zonas urbanas.

El dispensario antituberculoso formó parte de una estrategia mayor en la atención a esa enfermedad que emprendió la Comisión Honoraria de la

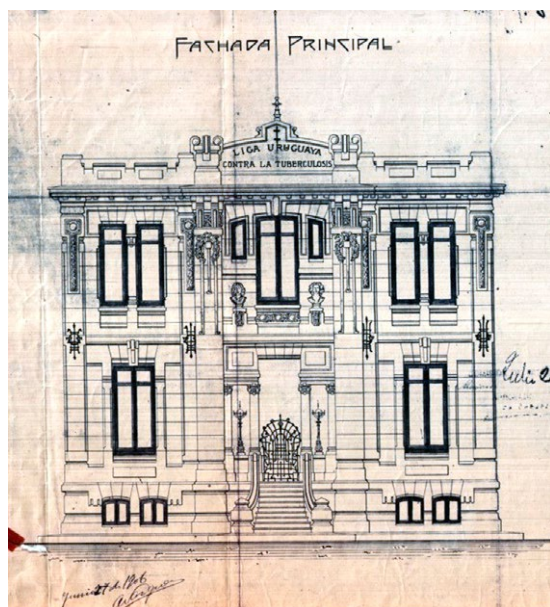


Fig. 6. *Dispensario de la Liga Uruguaya contra la Tuberculosis*. L. Tosi, 1907. FADU, Dpto. de Documentación, IH. Pl.1960

Lucha contra la Tuberculosis. El dispensario de Montevideo –que se pretendía modelo de otros futuros– fue uno de los primeros emprendimientos de la Comisión. Según Miriam Hojman, el dispensario fue realizado “en el marco de las ideas higienistas y los avances en la medicina”²⁰. En términos generales, el proyecto se asemeja más a una vivienda de gran porte que a un pabellón hospitalario. Tanto su imagen urbana como su organización interna presentan estas claves mixtas que responden a la vez al entorno –parte del ensanche de la ciudad que ya estaba siendo ocupado en ese entonces– y a la función, en tanto se pretendía que el dispensario no fuera visto como una instalación sanitaria (con el estigma implícito para quienes allí entraban), sino como un lugar de prevención, formación y acercamiento entre los médicos y la población.

Efectivamente, los aspectos más destacados del edificio recaen en su ornamentación, en su materia y en su capacidad expresiva, que se ha mantenido incólume a lo largo de los años. El edificio construido en 1907 ha cumplido la misma función hasta hoy. Sin embargo, estos valores no han sido considerados en la apreciación académica y patrimonial que llega hasta la actualidad, dejando a este ejemplo desprovisto de toda protección.

Por su parte, el Pabellón de Higiene también fue proyectado por Tosi, esta vez en el marco de la Exposición Internacional de Higiene del Tercer

²⁰ HOJMAN, Miriam, “Leopoldo Tosi. Medio siglo de arquitectura y construcción”, en ALEMÁN, Laura y CESIO, Laura (comps.), *Arquitectos Uruguayos 01*, Montevideo, Estuario Editora, 2024, pp.17-45.

Congreso Médico Latinoamericano (Fig. 7). El pabellón que alojaría la exposición fue realizado *ex novo*. La construcción debía ser rápida y su duración casi efímera, por tanto, las paredes perimetrales eran de mampostería pero la cubierta era liviana, con chapas de zinc sobre cerchas de madera. En el interior se requerían ciertas divisiones internas ya que la exposición contaba con sectores específicos en donde se exponía sobre temas variados. Por este motivo, las divisiones internas eran también livianas, hechas de madera y cubiertas de arpillera y yeso.

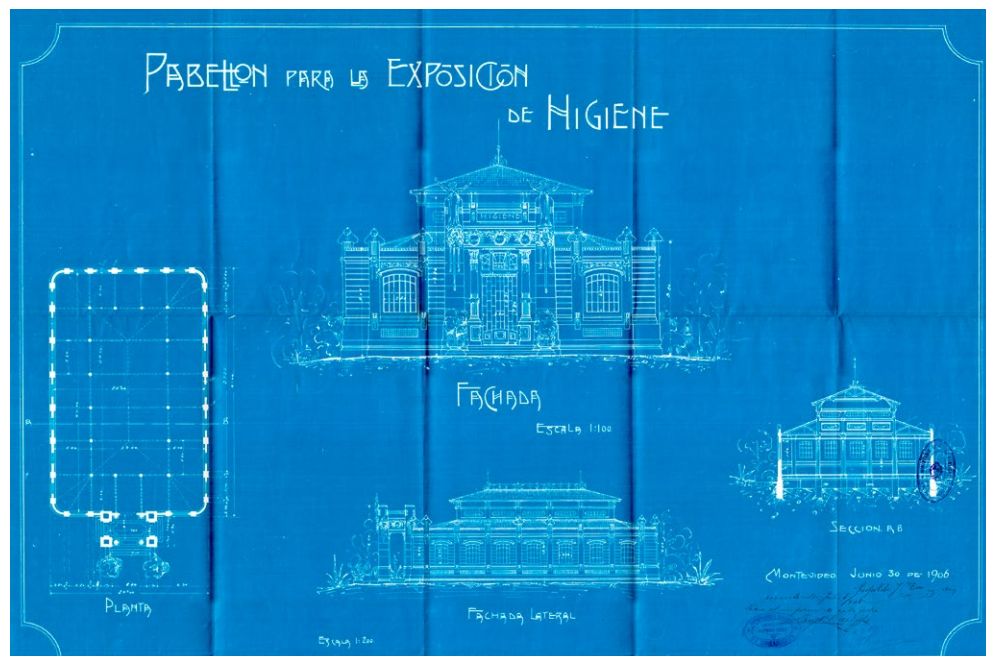


Fig. 7. Pabellón para la Exposición de Higiene. L. Tosi, 1907. Archivo MTOP

Los planos del proyecto muestran la incorporación de algunos elementos característicos de las tendencias de diseño contemporáneas occidentales como la tipografía, los elementos florales en festones y guirnaldas, los botones con cintas, los arcos escarzanos, las texturas diversas, etc. Es interesante el uso desprejuiciado de las referencias formales, tanto que en la memoria del proyecto el propio arquitecto explica que se ha “adoptado el estilo modernista que según nuestro criterio se adviene mejor con el carácter de edificio que se proyecta”²¹.

El reporte del congreso hace explícita esta referencia cuando describe el pabellón. Expresa que “el conjunto arquitectónico del pabellón central de la

²¹ Memoria del Pabellón presentada en 1907, p.3. Archivo MTOP.

exposición tiene cierta semejanza con el palacio que en la última exposición de Milán se destinó a ese mismo objeto”²². Esta asociación arquitectónica entre la higiene y la visualidad naturalizada de las tendencias de fin de siglo trascendió fronteras en un intento de transmitir los valores de la modernidad y del progreso científico.

La apuesta modernizadora de la asistencia pública se vio plasmada en las arquitecturas sanitarias, tanto en el interior del país como en la capital. Una estrategia que como se ha visto fue emprendida por distintas asociaciones civiles y gubernamentales, en el marco del proceso de estatización y secularización de la salud. Esta visión de obra pública, no siempre hecha por el Estado pero sí pensada para ello, denota la convicción de la sociedad entera, en sus distintos integrantes, de construcción colectiva de la nación. La dimensión arquitectónica fue producto de esa colaboración plural bajo el objetivo común de la construcción estatal.

4. TAN ILUSTRADOS COMO VALIENTES. EL PROYECTO EDUCATIVO ESTATAL

El último tema a abordar de manifiesto alcance nacional es el de la educación. La enseñanza fue una de las mayores estrategias en el proceso de modernización y consolidación del Estado independiente. Sobre el final del siglo XIX se implementó la reforma educativa vareliana que estableció, entre otras cosas, la enseñanza primaria laica, gratuita y obligatoria²³. El impulso se fundamentaba en las esferas políticas con el proverbio local “sean los orientales tan ilustrados como valientes”²⁴, una de las citas más reiteradas del prócer libertador fundacional.

Esta visión apostaba a la enseñanza como un elemento de democracia, portadora de oportunidades para toda la ciudadanía. La enseñanza era en-

22 CONGRESO MÉDICO, *Actas y trabajos: tercer congreso médico latino-americano Montevideo, 17-24 de marzo de 1907*, Montevideo, El Siglo ilustrado, 1909, p. 149.

23 La mencionada reforma escolar, liderada por José Pedro Varela y la Sociedad de Amigos de la Educación Popular desde la década de 1870, modificó la matriz y principios de la educación primaria en Uruguay. En este proceso, Varela estableció que la enseñanza fuera gratuita, obligatoria y laica, estableció los parámetros de calidad de la educación y creó las instituciones de gobernanza que dieron autonomía al sistema educativo en todo el país. La dirección de esta institución fue iniciada por Varela y continuada por su hermano Jacobo, quien viabilizó la implementación de la reforma con la fundación de numerosas escuelas en todo el país y los primeros Institutos Normales. La reforma fue complementada con la creación de la enseñanza secundaria y la educación preescolar. Ver CAETANO, Gerardo, “El ‘Impulso republicano’ del Uruguay del 900: La reforma política del ‘primer batllismo’ (1890-1930)”, *Varia historia*, 37/73 (2021), pp. 217-250.

24 ARTIGAS, José Gervasio, *Santo y Seña*, Resolución del Ejército Oriental del 30 de mayo de 1816.

tendida como nivelador social y como elemento civilizador, creador de identidad nacional. Para viabilizar tales aspiraciones el Estado debió garantizar las condiciones físicas para su desarrollo. Con ese cometido, encomendó a las oficinas públicas de arquitectura la construcción de nuevos edificios.

Estos nuevos edificios implicaron una cuantiosa inversión en estructuras para la enseñanza que se pueden agrupar en dos categorías. Por un lado, las de la educación primaria en todo el territorio del país: escuelas de planta nueva que debían educar a la población para la nueva nación, tanto a través de su función como en su formalidad e implantación en el territorio. Estas obras se ajustan a las ideas pedagógicas de las reformas educativas que transformaron la matriz social de la república, en una apuesta de la formación como herramienta de civilidad, elemento democratizador y formador de ciudadanía. Por otro lado, las estructuras destinadas a la educación universitaria, formadoras de los técnicos propios de la nación, radicadas en Montevideo.

El conjunto de las escuelas y facultades que se comenta a continuación –desarrollado en un breve arco temporal del cambio de siglo– reunieron las características que distinguen la mejor obra del país. Esto se evidenció en su tiempo en dos dimensiones. Por un lado, los edificios educativos fueron alabados en los registros de los álbumes publicitarios de la época. Tal fue el caso de *El Siglo. Cincuentenario*, que dedicó uno de sus mayores capítulos a “La instrucción primaria en el Uruguay”²⁵, con fotos de las escuelas y una alabanza a los avances en el tema. Por otra parte, estos diseños fueron los principales protagonistas del envío oficial a la exposición internacional Panamá-Pacífico en San Francisco en 1914.

En cuanto a la edificación escolar, al inicio del siglo XX, los primeros arquitectos egresados en Uruguay en la Facultad de Matemáticas estuvieron a cargo de proyectar escuelas en todo el territorio del país. Entre los profesionales involucrados en los primeros diseños se puede mencionar a Horacio Acosta y Lara, Juan María Aubriot, Carlos Ceschino, Juan Monteverde y Domingo Sanguinetti. Asimismo, otros profesionales y políticos tuvieron un rol importante en el impulso de la creación de estas estructuras, tal el caso de Jacobo Varela, que desde su rol de director del sistema educativo promovió escuelas de planta nueva con una temprana tipología extrovertida que él mismo definió en el departamento de Colonia. Sin embargo, es necesario destacar en este esfuerzo a dos jóvenes arquitectos que llevaron adelante la implementación de la paradigmática ley de 1906 de edificaciones escolares: Alfredo Jones Brown y Américo Maini.

25 EL SIGLO, *El Siglo. Cincuentenario, 1863-1913*, Montevideo, El Siglo, 1913, pp.125-173.

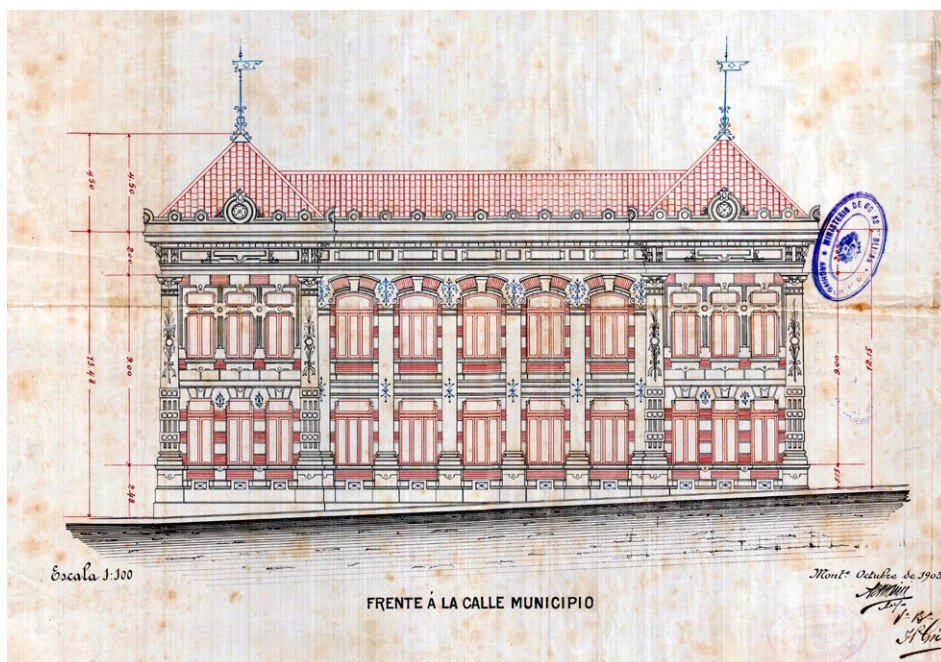


Fig. 8. *Escuela Artigas*. A. Maini, 1903. Archivo MTOP

A partir de 1906 el primer programa de construcciones escolares destinó un millón de pesos a la construcción de edificios escolares en todo el territorio. María Julia Gómez²⁶ ha caracterizado estos edificios como producto de las avanzadas ideas de la reforma educativa antes mencionada. Dentro de lo que se puede identificar como un premeditado patrón común, los dos profesionales desarrollaron distintos proyectos en todo el territorio nacional.

La misma autora ha catalogado estos edificios como exponentes de una nueva tipología de arquitecturas escolares. El cambio tipológico se produjo a partir del abandono del patio claustral cubierto como espacio central de la escuela. La nueva tipología dispone los salones de clase en tira, utiliza circulaciones horizontales generosas y cubiertas, se preocupa de la ventilación e iluminación en todas las estancias y separa la actividad escolar de las dependencias de dirección –elementos todos motivados por los principios de orden, higiene y confort incluidos en la reforma educativa vareliana–. Esto resulta en edificios que generalmente tienen dos niveles, con un claro eje de simetría, organizados con separaciones por zonas de las distintas actividades, cómodas circulaciones y fácil acceso a los patios –abiertos y de grandes dimensiones–.

26 GÓMEZ, María Julia, *Arquitectura para la Educación. Edificios Escolares del Novecientos*, Montevideo, Facultad de Arquitectura, 1998, pp. 22-51.

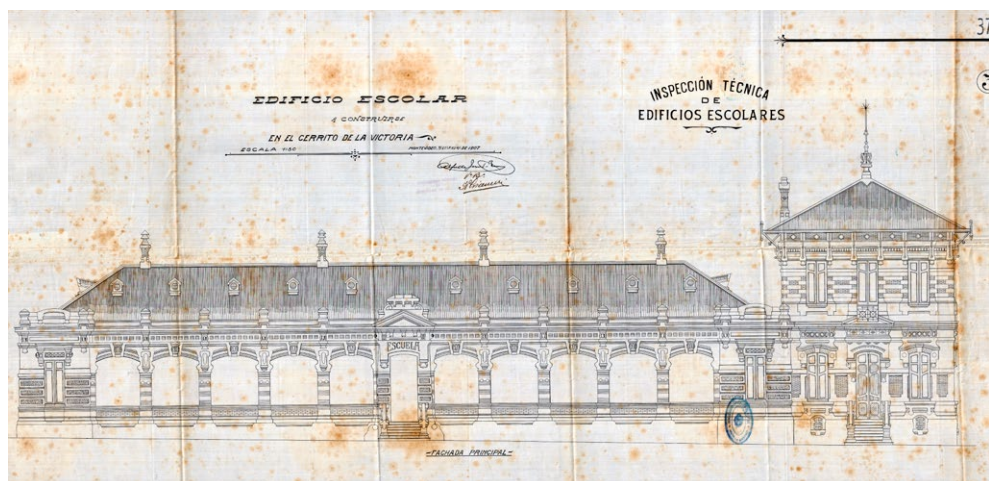


Fig. 9. Escuela Gran Bretaña. A. Jones Brown, 1907. Archivo MTOP

Los edificios realizados por Maini y Jones Brown también comparten cierta paleta material en la utilización de productos duraderos y de fácil limpieza. Se reconoce un cuidado especial en la búsqueda y adaptación de tecnologías de avanzada –por ejemplo en la utilización de los metales en la perfilería de las cerchas, en las cubiertas y en la herrería–. Estos edificios escolares conjugan las ideas higienistas y pedagógicas del momento, diversas inspiraciones formales europeas –vienesas en particular–, cuidadas elecciones de coloridos materiales y una ornamentación característica, en particular en sus herrerías, con figuras geométricas y líneas orgánicas (Fig. 9).

Vale notar que por la relativa libertad o jovialidad que la enseñanza primaria imprime en el carácter de la arquitectura que la aloja, este grupo de obras es de los más consistentes en las expresiones formales asociadas a los recursos visuales del fin de siglo bajo las denominaciones del modernismo o *art nouveau*. Junto a los edificios sanitarios antes mencionados y algunas estructuras referidas al ocio, conforman el conjunto de mayor identificación estilística entre las arquitecturas realizadas en el Uruguay del cambio de siglo.

Entre los proyectos que integran este conjunto los elaborados por Maini son los de la escuela Artigas (Fig. 8), de Rocha y Peñarol en 1903, el proyecto sobre la calle Agraciada en 1905, los edificios en Buceo, Pocitos y San Fructuoso en 1908 y las de Juan Lacaze y Las Piedras en 1910. En tanto, los diseños de Jones Brown son los de las escuelas de Florida y Lavaljeja en 1903, del Cerrito en 1907, Mercedes en 1908, Paysandú, Guadalupe, Fray Bentos y la escuela Chile en 1909, el jardín de infantes Compte y Riqué (Fig. 12) el mismo año, la escuela Alemania en 1911 (Fig. 10) y en 1914 la de Durazno. Entre



Fig. 10. *Escuela Alemana*. A. Jones Brown, 1911. CdF, 01944FMH-GE

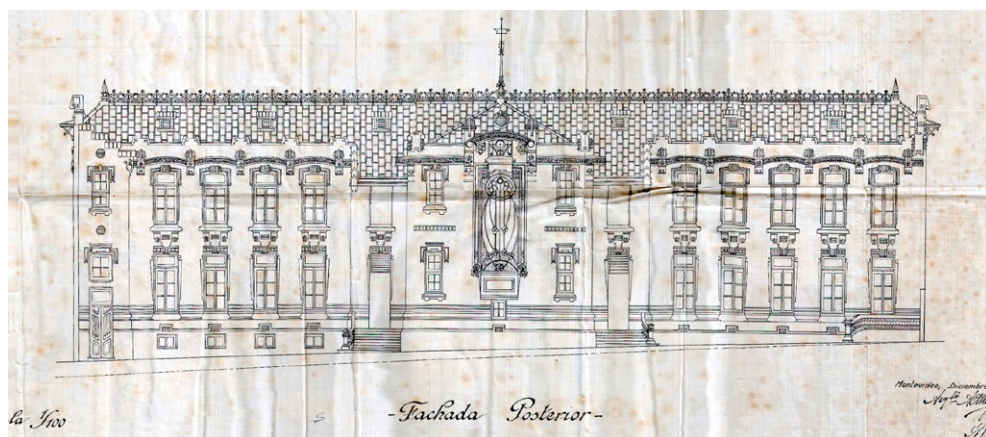


Fig. 11. *Escuela Brasil*. A. Maini, 1908. Archivo MTOP

los dos profesionales suman al menos veinticinco proyectos de escuelas en múltiples puntos del país (Fig. 11).

Los interiores de estos edificios están pensados desde las lógicas de funcionamiento del acto educativo en la reforma vareliana –locales y circulaciones amplias, iluminadas y ventiladas, cómodos y duraderos servicios y prácticos espacios auxiliares– y desde la preocupación por el buen mantenimiento de las infraestructuras públicas. Los materiales fueron meticulosamente planificados para que tuvieran una larga vida útil bajo una alta demanda de uso. Su elección y planificación demuestra la atención en el detalle, en los pavimentos de mosaicos de colores de los amplios corredores cubiertos, en los parqués de madera de las aulas, en las yeserías decorativas de molduras y cielorrasos, en las carpinterías de las aberturas de los salones y la galería y en las herrerías presentes en todos los edificios. Esta materialidad evidencia también el trabajo colectivo y los procesos comunes dentro de la oficina del MOP.

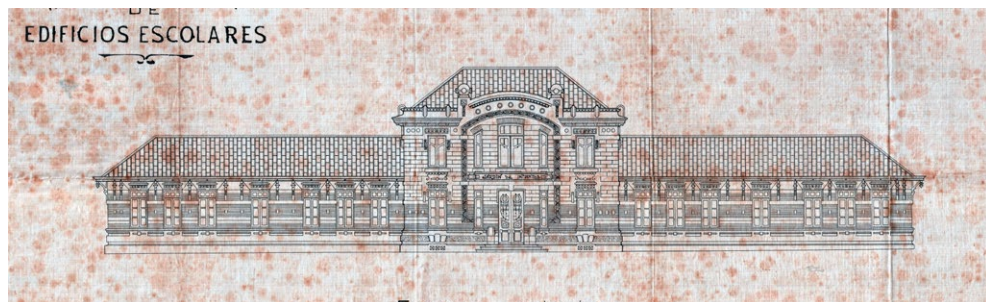


Fig. 12. Jardín de infantes Enriqueta Compte y Riqué. A. Jones Brown, 1909-1913. Primer Jardín de infantes de América Latina. Archivo MTOP

El conjunto de las escuelas de Jones Brown y Maini reúne características que las distinguen entre las realizaciones del período. Un esfuerzo de composición académica bajo el discurso de la funcionalidad, con la incorporación razonada de nuevos materiales y tecnologías y la libre utilización de referencias formales diversas y elementos ornamentales abstractos y figurativos que llevan la carga simbólica de la educación primaria en el Uruguay. Este conjunto de edificios multiplicó el soporte edilicio para la enseñanza en el país en concordancia con las ambiciones y los requerimientos de la reforma varelana, que tuvo como consecuencia directa un importante incremento de la matrícula escolar, lo que entre otras cosas llevó al Uruguay a tener en la primera mitad del siglo XX el menor porcentaje de analfabetismo de América Latina²⁷.

En la ciudad de Montevideo, se sumó al esfuerzo de edificación escolar la apuesta hacia la educación universitaria, resultando en un importante despliegue territorial de infraestructuras educativas de alto valor y excelente calidad. La formación superior universitaria emprendió la estrategia expresa de ampliar y diversificar la formación para dotar al país de técnicos propios. Para ello, se fomentó la creación de carreras y se invirtió en nuevos edificios.

Aquí aparecen los primeros edificios universitarios del país que con sus diferentes expresiones formales buscaron posicionar a la educación universitaria, su superioridad y estatus destacado en la sociedad. En estos edificios se traducen las intenciones de la joven república, que apostó a la formación técnica superior de sus ciudadanos. Las obras que conforman este conjunto de primeros edificios universitarios son los edificios de la Facultad de Medicina junto a los Institutos de Higiene y Química (Vázquez Varela, 1903), el edificio de la Sección Secundaria (Jones Brown, 1909) (Figs. 13 y 14), la Facultad de Derecho y Comercio (Aubriot y Geranio, 1910), la Facultad de

27 CAETANO, Gerardo, "Ciudadanía y nación en el Uruguay del Centenario (1910-1930). La forja de una cultura estatista", *Iberoamericana*, 10/39 (2010), pp. 161-175.



Fig. 13. *Edificio de la Sección Secundaria.* A. Jones Brown, 1909. Archivo Nacional de la Imagen y la Palabra [ANIP], Colección Fitz Patrick, 268

Agronomía (Maini, 1909), la Facultad de Veterinaria (Conforte, 1910) y la Escuela Militar (Campos, 1910), que aunque no pertenecía a la Universidad era considerada una rama más de la educación superior en el país.

Estos edificios fueron catalogados por los cronistas de la época como palacios, dada su escala y presencia –urbana y edilicia–²⁸. Según Susana Ántola y Liliana Carmona²⁹, este conjunto de obras con que se dotó a la universidad a principios de siglo no hubiera sido posible sin el acuerdo de gran apoyo político. Las autoras observan que estas instalaciones fueron implantadas en distintas ubicaciones de la ciudad de Montevideo bajo una estrategia de dispersión urbana, sin perder la lógica estructural y jerárquica en el conjunto.

Este periodo fue sin dudas el de mayor relevancia en la conformación de la planta física de la universidad³⁰. Fue el que dejó la impronta territorial adoptada, con una matriz urbana montevideana de edificios dispersos en pequeños agrupamientos o conjuntos. Cada uno de los conjuntos responde a distintas estrategias según el perfil de las disciplinas que aloja y en función de las disponibilidades de terrenos obtenidos. Así, la ubicación más céntrica y jerárquica en la principal avenida de la capital se reservó para la Facultad de Derecho y sede de Rectorado, agrupado junto a la sección de enseñanza secundaria, común a todas las carreras. El segundo enclave estratégico lo ocupó la Facultad de Medicina y sus institutos, con un predio ubicado en

28 MAESO, Carlos, *El Uruguay a través de un siglo*, Montevideo, Tipo-Litografía Moderna, 1910, p. 42.

29 ÁNTOLA, Susana y CARMONA, Liliana, *Arquitectura para la educación. Primeros edificios universitarios. 1904-1911*, Montevideo, Facultad de Arquitectura, 1998, pp. 7-9.

30 LORENZO, Gonzalo, *La planta física de la Universidad de la República*, (Tesis de maestría, FADU), Montevideo, 2014, pp. 11-12.

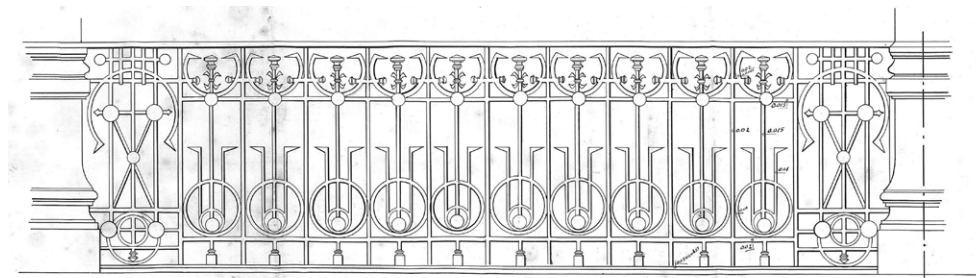


Fig. 14. Edificio de la Sección Secundaria. A. Jones Brown, 1909. Detalle de herrería en baranda. Archivo MTOP

el cruce de importantes arterias y en las proximidades de lo que luego se definiría como la ubicación del Palacio Legislativo. Las carreras técnicas nuevas –Agronomía y Veterinaria–, creadas expresamente para colaborar con el progreso del país, se ubicaron en grandes solares suburbanos, al oeste y este de la ciudad, lo que les permitió vincularse tanto con la vida capitalina como con su objeto de estudio en el ámbito más cercano a lo rural. Esta definición inicial marcó el camino en el proyecto territorial universitario que sigue apostando y reforzando esa estrategia descentralizada hasta el día de hoy.

El espíritu positivista que imperaba en la Universidad impulsada por su rector Alfredo Vásquez Acevedo se refleja en varios aspectos de los edificios: la incorporación de museos, laboratorios y observatorios, los equipamientos de última generación, las bibliotecas públicas, entre otros. Este espíritu se hace manifiesto de forma evidente en la carga simbólica de la ornamentación de las fachadas, en la utilización de sistemas ornamentales que apelan a referencias de la sabiduría, del conocimiento y de la investigación científica, al punto de colocar en las fachadas del edificio de la Sección Secundaria bajorrelieves con nombres de literatos y científicos.

Se reconocen ciertas definiciones de diseño que pueden relacionarse con el trabajo de Jones Brown y Maini en las escuelas antes mencionadas, pero también con otras estructuras edilicias dentro de la política de edificación estatal. Esta relación se evidencia en la materia de los edificios, en sus herrerías y carpinterías, en las cerámicas de sus cubiertas, en los mosaicos de los pavimentos, etc. En sí, en el trabajo artesanal en general, en una apuesta a la calidad de los oficios que complementan el diseño arquitectónico al mismo tiempo que buscan avanzar en los procesos de modernización de las técnicas de construcción. Esta doble apuesta puede parecer contradictoria, tal como sucedió en otras partes del mundo occidental en la misma época, pero encuentra su equilibrio en el diseño integral del todo y las partes, en una dicotomía que no era tal para los técnicos actuantes.

Si bien las referencias históricas y contemporáneas son claras, es posible afirmar que las obras son producto de una reflexión propia desde la oficina técnica, que incorpora aprendizajes de otros proyectos y obras nacionales. De esta manera, se conjugan las discusiones y elaboraciones que se producían en la oficina estatal, que buscaba un camino dentro de la propuesta específica de la arquitectura para abonar la construcción –literal y simbólica– de la nación.

En su sistema portante, los edificios se componen de muros de carga y estructuras de cerchas de hierro que sustentan las cubiertas livianas. La iluminación y ventilación adecuada de todos los espacios son preocupaciones claves que se evidencian en los proyectos. Por ejemplo, en la Facultad de Veterinaria, en adición de los grandes ventanales se incorporan sobre-techos livianos que cubren como lucernarios los volúmenes vidriados sobre los cuerpos esquineros (Figs. 15-17).



Fig. 15. *Facultad de Veterinaria –Hospital–*. E. Conforte, 1910. CdF, 0006FMHA

Es necesario detenerse en la materialidad de los edificios. En los elementos ornamentales, colores, texturas y aspectos físicos de estas construcciones que constituyen los vehículos comunicantes y de representación de los complejos universitarios. Volviendo a la Facultad de Veterinaria, en los exteriores se observan guirnaldas vegetales en los accesos que anuncian el destino de cada pabellón con la inscripción “laboratorios, clases, hospital y anatomía”. Motivos geométricos acompañan los frisos y cornisas. Asimismo, los lucernarios y portones de hierro y vidrio aportan el efecto de filigranas livianas, en contrapunto con unos pocos elementos de ornamentación de base cementicia: las leyendas antes mencionadas y los elementos de coronamiento de cada pabellón, por ejemplo los bucráneos en el pabellón de Anatomía.



Fig. 16. Facultad de Veterinaria. E. Conforte, 1910. Interiores. ANIP, Colección Fitz Patrick, 498 y 506

El color se incorpora de manera expresa en las escaleras y dinteles de granito rosado, en sectores del revoque coloreados con rojo simulando ladrillos (en las esquinas y los arcos rebajados de las aberturas) y en las cerámicas del tejado policromo, con teja plana en forma de escamas de color rojo y crema en patrones de dibujo geométrico.

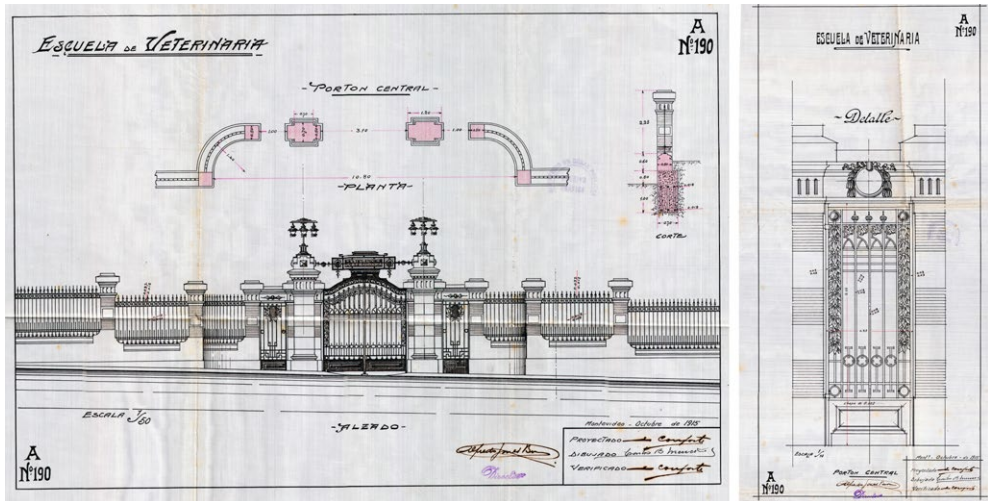


Fig. 17. Facultad de Veterinaria. E. Conforte, 1910. Detalles. Archivo MTOP

En el interior la materia se enriquece con carpinterías, herrerías y pavimentos cerámicos e hidráulicos. Entre los distintos elementos se puede mencionar el trabajo de madera de las gradas del anfiteatro de Anatomía y de las aberturas del Pabellón de Laboratorios y Clases. Los pavimentos de mosaico formando dibujos florales en Anatomía y los pavimentos de baldosas hidráulicas

licas que caracterizan cada local con un motivo diferente en los otros pabellones. Del mismo modo que se observó el uso de pavimento semejante en la Escuela Alemania, se advierte la presencia de mármol en zócalos y escaleras y los detalles de pequeños mosaicos de pastillas cerámicas se complementan con barandas de hierro, todos elementos semejantes a los empleados en 1909 en el edificio de la Sección Secundaria, otra señal del trabajo colectivo en la oficina pública. Los distintos elementos se encuentran diseñados al detalle en el proyecto de la oficina del MOP y son los que colaboran en la capacidad comunicante y carácter de los edificios.

Esta obsesión con el detalle y la definición ornamental parte de una comprensión integral de la obra de arte total, desde el menor detalle en el rulo de herrería de la puerta hasta la disposición de todos los pabellones en el plano. Esta multiescalaridad es la que manejan los técnicos de la época gracias a la formación politécnica recibida en la Facultad de Matemáticas. Una formación, que además, les alentaba a estar en constante búsqueda de nuevas formas de expresión en la arquitectura por lo que se constata una rápida asimilación de nuevos motivos ornamentales, ligeros y orgánicos, que reflejan el espíritu de renovación de las modalidades expresivas en el medio. La referencia a las tendencias de fin de siglo se aprecia tanto en los detalles de diseño, como en el libre manejo de diversas materialidades.

Otro aspecto a destacar en esta mirada matérica es el trabajo mancomunado entre técnicos y artesanos, muchos de los cuales desarrollaron oficios que hoy están en peligro de extinción: herreros, carpinteros, escultores, vitralistas, mosaiquistas y otros expertos en artes aplicadas. Estos artesanos eran en su mayoría inmigrantes y estaban haciendo también una apuesta a futuro al instalarse en el nuevo continente, una apuesta que sumó su aporte y perspectiva multicultural a los proyectos colectivos del país como sociedad en formación.

La mirada conjunta de los edificios universitarios permite completar el panorama de la apuesta en la edificación para la educación que el Estado desplegó como estrategia modernizadora (Fig. 18). Si bien se trata de edificaciones muy distintas entre sí y muy diferentes también de las otras que integran el proyecto estatal, su escala y significación las aúnan en la dimensión de representación, al punto de adjudicarles el apelativo de Palacios de la nación.

Si se consideran también las otras infraestructuras revisadas, las de enseñanza primaria, las institucionales y las sanitarias, se puede componer una imagen que si bien es parcial, muestra de manera bastante fiel las aspiraciones del Estado tras los programas de construcción de edificios públicos de diversa entidad. En este sentido, cabe reflexionar sobre las intenciones detrás de todos estos emprendimientos colectivos: Los grandes proyectos para los



Fig. 18. *Facultad de Agronomía*, A. Maini, 1909. ANIP, Colección Fitz Patrick, 386

poderes republicanos, su poca y tardía concreción. Las obras que la administración pública desplegó en todo su territorio para garantizar el control y la organización del estado. La disposición de los servicios básicos a la sociedad encarnados en el programa sanitario con los hospitales departamentales y los pabellones por especialidad en la capital. La educación pública, en la expansión laica, gratuita y obligatoria de la enseñanza primaria y en la apuesta a la formación de técnicos nacionales en la universidad estatal. Todos estos programas de edificación responden a diversas estrategias implementadas por la sociedad uruguaya en pos de consolidar el estado, afianzar la nación y modernizar el país a la altura del panorama mundial.

En estas obras –y en tantas otras del período de cambio de siglo que no se han incluido por cuestiones del alcance– se utilizaron recursos diversos que manifiestan la función simbólica de la arquitectura en busca de la representación del Estado y la nueva nación. En el concepto de carácter en cada edificio, la elección de las referencias formales y el aparato ornamental contribuyen al mensaje que se imprime intrínseco en cada obra. La adopción en muchos de los casos analizados de referencias contemporáneas del fin de siglo –denominadas por la historiografía local bajo el término de “moder-

nistas"³¹— esconde la intención de invocar en el imaginario tanto de técnicos como de la sociedad del Uruguay de inicio de siglo los valores del progreso y modernidad pretendida para el pequeño país sudamericano.

De la misma manera, la incorporación en estas arquitecturas de determinados materiales, tecnologías y oficios, añade otra dimensión en el análisis sobre la intención simbólica de las obras. Las formas, colores y texturas que caracterizan las obras del período colaboran en la apuesta de una moderna sociedad cosmopolita y civilizada. En las arquitecturas públicas, el uso recurrente de escudos, banderas, laureas, leyendas, etc., complementan la buscada expresión del Estado republicano. Un Estado que empleó —a través de sus primeros técnicos nacionales y por un breve período de tiempo— una determinada visualidad característica del fin de siglo para la construcción de la arquitectura de la nación.

5. LA ARQUITECTURA EN LA CONSOLIDACIÓN NACIONAL, MIRADA PATRIMONIAL

La historiografía local ha dedicado sus mayores esfuerzos a revisar la arquitectura uruguaya de mediados del siglo XX. Por diversos motivos, este énfasis ha producido que la arquitectura realizada en Uruguay entre las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del siglo XX haya sido relegada. El recorrido por la bibliografía muestra huecos y omisiones que si bien sirven para justificar la presente indagación, también ayudan a comprender la supuesta mala suerte que han tenido estas estructuras a través de los años. Se ha identificado el giro inmediato en la consideración general que tuvieron estas obras. A esto se debe sumar que la crítica especializada las siguió tratando con desdén a lo largo del siglo XX, tildándolas de mero reflejo y traslación secundaria de los grandes centros de producción intelectual en Europa³².

En los trabajos de investigación en los que sí fueron abordadas, su tratamiento ha sido en mayor parte alrededor de temas específicos. Así, han sido estudiadas algunas de las infraestructuras públicas por nivel educativo, las trayectorias de algunas figuras y el crecimiento urbano en Montevideo, entre otros aspectos que han ido conformando el collage incompleto de la

31 CARMONA, Liliana y CESIO, Laura, *Informe de valoración patrimonial del conjunto edilicio de la Facultad de Veterinaria*, Montevideo, Farq – UdelaR, 2009.

32 Entre ellos: ARREDONDO, Horacio, *Civilización del Uruguay. Aspectos arqueológicos y socio-lógicos 1600-1900*, Montevideo, El Siglo Ilustrado, 1951; ARTUCIO, Leopoldo, *Montevideo y la arquitectura moderna*, Montevideo, Nuestra Tierra (5), 1971; LUCCHINI, Aurelio, *Ideas y formas en la arquitectura nacional*, Nuestra Tierra, (6), 1969 y ARANA, Mariano y GARABELLI, Luis, *Arquitectura renovadora en Montevideo 1915-1940*, Montevideo, Fundación de Cultura Universitaria, 1991.

consideración historiográfica del período del cambio de siglo. Estos trabajos han subsanado en parte el desconocimiento sobre las construcciones de esta época, pero por su propio esparcimiento no han logrado la fuerza necesaria para rebatir la creencia instalada del poco valor de este legado.

La sostenida desconsideración de estas arquitecturas a lo largo de los años ha permitido un continuo proceso de sustitución y desaparición. A su vez, esto ha llevado a la falsa creencia de que las construcciones del fin de siglo en Uruguay fueron relativamente pocas³³. Como lo demuestra el recorrido que se ha hecho en este trabajo, donde de manera expresa se ha estudiado un mínimo porcentaje de las construcciones materializadas en el período, la cantidad de estructuras fue enorme y, sin embargo, llegan a nuestros días pocos ejemplares, luego de haber sido demolidos en número alarmante.

La creencia sobre el poco valor de este legado desconoce tanto la real dimensión de la cantidad construida como los interesantes planteos realizados. Ignora también las búsquedas materiales y simbólicas que intentaron aportar soluciones específicas a problemas del momento. Olvida, finalmente, que estas elaboraciones facilitaron la instalación y el funcionamiento de la institucionalidad, del cuerpo estatal y de la civilidad urbana.

Esto lleva a preguntarse por la razón de la instalación de esta creencia. Si fue para facilitar procesos de sustitución favorables a la especulación inmobiliaria o si fue, en parte, una consecuencia no planificada del intento de enarbolar la supuesta arquitectura moderna de las décadas de 1920 a 1950 como la verdadera expresión arquitectónica de la uruguayez. Las características más emblemáticas de múltiples zonas de la ciudad de Montevideo se deben a la experimentación y la libertad formal registrada en este período. Sin embargo, los propios atractivos logrados en este momento en algunos sectores de urbanización fueron los que alimentaron la especulación inmobiliaria y los procesos de sustitución que en décadas posteriores dieron lugar a las arquitecturas “propiamente modernas”.

Desde la mirada del hoy, la consideración patrimonial de estas estructuras es aún deudora de esta creencia. Menos de un 10% de los bienes designados como Monumento Histórico Nacional –la mayor protección del país– fueron diseñados en el período estudiado del cambio de siglo³⁴. Más aún, son tan pocos los ejemplares que quedan en pie y han sido tantos tan desna-

33 DOMINGO, Walter, *Los arquitectos renovadores del 900*, Montevideo, Dos puntos, 1993, p. 8.

34 COMISIÓN DE PATRIMONIO, *Listado de bienes declarados Monumento Histórico Nacional*, disponible: <https://www.gub.uy/ministerio-educacion-cultura/patrimonio-uruguay/monumentos-historicos>

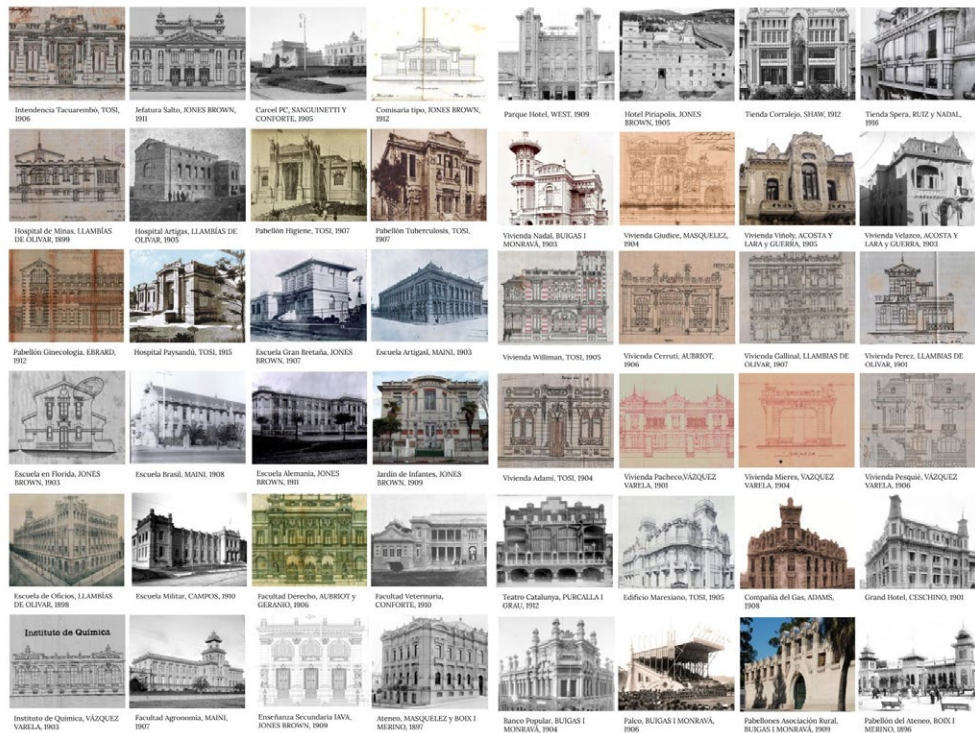


Fig. 19. *Síntesis de obras significativas del período. Composición a partir de documentos en los archivos consultados: Archivo MTOP, Archivo de la Ciudad, FADU Dpto. de Documentación IH, ANIP y CdF*

turalizados, que su protección integral no es prioritaria para los organismos competentes. De nuevo, la zona de Pocitos funciona de triste ejemplo³⁵.

Al abordar estas arquitecturas como legado, se ha incorporado una mirada patrimonial sobre la necesidad de la conservación de estas estructuras en el presente, para su apreciación en el futuro. Una necesidad que se hace acuciante ante el cada vez menor número de ejemplos que subsisten. Si bien la creencia de la desvalorización ha facilitado procesos de degradación y sustitución que han cargado con incontables ejemplos y ha transformado barrios enteros, unos pocos ejemplares subsisten de manera estoica. Es posible que para poder protegerlos y conservarlos sea necesario que las instituciones encargadas de la salvaguarda del patrimonio –y tal vez la sociedad toda– asuma como propia la hipótesis de este trabajo y reconozca la importancia de la obra finisecular, elaborada por los primeros arquitectos de Uruguay,

35 REY, William, "Montevideo y su patrimonio: los planes de la intendencia y el pedido de la Comisión de Patrimonio de no flaquear en la conservación", *La Diaria*, (22 de enero 2014).

como un pionero intento de dotar al país con las arquitecturas propias para su instalación como nación.

Esos primeros profesionales se movieron con libertad dentro del panorama amplio de referencias formales del momento. Sus novedosos diseños fueron aceptados y promovidos por la sociedad uruguaya de la época, principalmente en Montevideo, en un proceso de construcción efervescente que ocupó con estas obras gran parte de la mancha urbana de la ciudad.

La imagen civilizada y moderna de Montevideo resultó en buena parte de la proliferación y multiplicación de estos inmuebles. Las claves visuales de las arquitecturas de fin de siglo se aplicaron en este gran despliegue constructivo y se reflejaron en la imagen de la ciudad, que debe buena parte de su identidad visual a las construcciones elaboradas en el breve arco de estos agitados años.

Cabe decir que estas obras colaboraron en formar la ecléctica realidad construida del país, que al igual que otras regiones pueden trazar su historia a través del recorrido estratigráfico de sus ciudades. Efectivamente, la visibilidad de fin de siglo no fue la que cristalizó en la identidad uruguaya como propia e identitaria, pero sin dudas aportó a enriquecer y consolidar el crisol que sí la caracteriza. Habiendo recorrido el panorama expuesto, se puede decir que los primeros arquitectos egresados en Uruguay, que estuvieron involucrados en la creación e instalación de la enseñanza universitaria de la arquitectura, de las oficinas públicas –estatales y municipales– y de las asociaciones profesionales, fueron los que estuvieron a cargo de las arquitecturas que permitieron al país su puesta en pie como una nueva y moderna nación.

Con ese espíritu, la presentación de este trabajo pretende llamar la atención –e invitar a otros a continuar la indagación– sobre las arquitecturas realizadas en Uruguay previo a la creación de la Facultad de Arquitectura en 1915. La pretensión panorámica de la investigación ha tenido que dejar de lado múltiples aspectos que se atisban de sumo interés en el período abordado. Entre ellas, las relaciones de los profesionales con el campo mayor de las personas implicadas en los procesos de la construcción y los vínculos en la arquitectura presentes a nivel regional, por mencionar solo algunos. Nuevas miradas sobre estas construcciones son necesarias, para su conocimiento, su valoración y su conservación como legado patrimonial para las generaciones futuras.

BIBLIOGRAFÍA

ÁNTOLA, Susana y CARMONA, Liliana, *Arquitectura para la educación. Primeros edificios universitarios. 1904-1911*, Montevideo, Facultad de Arquitectura, 1998.

- ARANA, Mariano y GARABELLI, Luis, *Arquitectura renovadora en Montevideo 1915-1940*, Montevideo, Fundación de Cultura Universitaria, 1991.
- ARREDONDO, Horacio, *Civilización del Uruguay. Aspectos arqueológicos y sociológicos 1600-1900*, Montevideo, El Siglo Ilustrado, 1951.
- ARTUCIO, Leopoldo, *Montevideo y la arquitectura moderna*, Montevideo, Nuestra Tierra (5), 1971.
- BARRÁN, José Pedro y NAHUM, Benjamín, *Batlle, los estancieros y el Imperio Británico. Primer tomo: El Uruguay del Novecientos*, Montevideo: Banda Oriental, 1979.
- BERETTA, Ernesto; HOJMAN, Miriam; MUSSIO, Gianella; RIMBAUD, Tatiana; ROMAY, Carola y ULFE, Verónica, *Ornamento y memoria. Valor patrimonial de las fachadas en la arquitectura uruguaya. Montevideo entre 1870 y 1940*, Montevideo, CSIC, 2021.
- CAETANO, Gerardo, "Ciudadanía y nación en el Uruguay del Centenario (1910-1930). La forja de una cultura estatista", *Iberoamericana*, 10/39 (2010), pp. 161-175, disponible: <https://doi.org/10.18441/ibam.10.2010.39.161-175>
- CAETANO, Gerardo, "El 'Impulso republicano' del Uruguay del 900: La reforma política del 'primer batllismo' (1890-1930)", *Varia historia*, 37/73 (2021), pp. 217-250, disponible: <https://doi.org/10.1590/0104-87752021000100008>.
- CAETANO, Gerardo; PÉREZ, Cecilia y TOMELO, Daniela, "Baroffio, arquitectura y primer: las bases físicas de un modelo de ciudadanía", en GUTIÉRREZ, Ramón (dir.), *Eugenio P. Baroffio. Gestión Urbana y arquitectónica 1906-1956*, Montevideo, Cedodal, Facultad de Arquitectura, 2010, pp. 23-38.
- CARMONA, Liliana y GÓMEZ, María Julia, *Montevideo. Proceso planificador y crecimientos*, Montevideo, FARQ, SAU, 1999.
- CARMONA, Liliana y CESIO, Laura, *Informe de valoración patrimonial del conjunto edilicio de la Facultad de Veterinaria*, Montevideo, Farq – UdelaR, 2009.
- CONGRESO MÉDICO, *Actas y trabajos: tercer congreso médico latino-americano Montevideo, 17-24 de marzo de 1907*, Montevideo, El Siglo ilustrado, 1909.
- COMISIÓN NACIONAL DE CARIDAD Y BENEFICENCIA PÚBLICA, *Reporte de establecimientos y servicios en 1905*, Montevideo, Talleres de la Escuela Nacional de Artes y Oficios, 1907.
- D'AMIA, Giovanna, "La participación italiana en los grandes concursos internacionales para las capitales de Argentina y Uruguay. Entre tradición académica y modelos internacionales", en ALIATA, Fernando y GENTILE, Eduardo (comp.), *El modelo beaux-arts y la arquitectura en América Latina, 1870-1930: Transferencias, intercambios y perspectivas transnacionales*, La Plata, Universidad Nacional de La Plata, 2022, pp. 333-351; disponible: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/138879>.
- DOMINGO, Walter, *Los arquitectos renovadores del 900*, Montevideo, Dos puntos, 1993.
- DUFFAU, Nicolás, *Historia de la locura en Uruguay (1860-1911)*, Montevideo, CSIC, 2017.
- EGBERT, Donald y VAN ZANTEN, David, *The Beaux-Arts tradition in French architecture: illustrated by the grands prix de Rome*, Nueva Jersey, Princeton University Press, 1980.

- EL SIGLO, *El Siglo. Cincuentenario, 1863-1913*, Montevideo, El Siglo, 1913, pp.125-173.
- GÓMEZ, María Julia, *Arquitectura para la Educación. Edificios Escolares del Novecientos*, Montevideo, Facultad de Arquitectura, 1998.
- HOJMAN, Miriam, "Leopoldo Tosi. Medio siglo de arquitectura y construcción", en ALEMÁN, Laura y CESIO, Laura (comps.), *Arquitectos Uruguayos 01*, Montevideo, Estuario Editora, 2024, pp.17-45.
- ISLAS, Ariadna (Coord.), *Iconografía Republicana. Imágenes y conceptos políticos en Uruguay, 1830-1930*, Montevideo, CSIC, 2023.
- LLOYD, Reginald, *Impresiones de la República del Uruguay*, Londres, Lloyds, Greater Britain Publishing Company, 1912.
- LORENZO, Gonzalo, *La planta física de la Universidad de la República*, (Tesis de maestría, FADU), Montevideo, 2014.
- LUCCHINI, Aurelio, *Ideas y formas en la arquitectura nacional*, Nuestra Tierra, (6), 1969.
- MAESO, Carlos, *El Uruguay a través de un siglo*, Montevideo, Tipo-Litografía Moderna, 1910.
- MAZZINI, Elena y MÉNDEZ, Mary, *Polémicas de Arquitectura en el Uruguay del siglo XX*, Montevideo, CSIC, 2011.
- RAIAU, "El Palacio de Gobierno", *Revista de la Asociación de Ingenieros y Arquitectos del Uruguay*, 19 (1909), pp. 297-298.
- REY, William, "Montevideo y su patrimonio: los planes de la intendencia y el pedido de la Comisión de Patrimonio de no flaquear en la conservación", *La Diaria*, (22 de enero de 2014).
- RIMBAUD, Tatiana, *Prendas y Portentos. Concursos de arquitectura del Uruguay Centenario, 1925-1930*, (Tesis de Maestría, FADU), Montevideo, 2020.
- RIMBAUD, Tatiana, "Arquitecturas de la modernización en Uruguay 1895-1915. Indagaciones iniciales", *Limaq*, 12 (2023), pp. 17-47, disponible: <https://doi.org/10.26439/limaq2023.n012.5958>
- TOSONI, Luis, "Gaetano Moretti y el aporte italiano al Palacio Legislativo de Montevideo", *Il capitale culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage*, 2 (2014), pp. 185-206.

Gestión de marca cultural y digital: estrategias para promover sitios del patrimonio de la humanidad

Cultural and digital branding: strategies to promote world heritage sites

Ingrid Ninoshka RUIZ-RUIZ¹ y María Dolores TERUEL-SERRANO²

Universidad Politécnica de Valencia¹ y ²

Centro de Investigación en Arquitectura, Patrimonio y Gestión para el Desarrollo Sostenible (PEGASO)²

Camí de Vera, s/n, Algirós, 46022 - Valencia

iruiruil@upv.edu.es (autora correspondiente)/ dteruel@upv.es

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8772-3209> [1]/ <https://orcid.org/0000-0001-6774-4213> [2]

Fecha de envío: 22/1/2024. Aceptado: 10/6/2024

Referencia: *Santander. Estudios de Patrimonio*, 7 (2024), pp. 475-498.

DOI: <https://doi.org/10.22429/Euc2024.sep.0714>

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



Resumen: Este estudio examina la importancia de los elementos identitarios en la aplicación de la marca de un sitio patrimonial, específicamente el Parque Nacional Sangay en Ecuador. Se analiza la narrativa y promoción del sitio mediante sistemas digitales, empleando un enfoque mixto que incluye un grupo focal de expertos en marcas culturales y una encuesta a 385 personas. Se proponen iniciativas y líneas de investigación para mejorar la comunicación y promoción de los patrimonios declarados por la *Unesco*.

Palabras clave: gestión de marca cultural; gestión de marca digital; Parque Nacional Sangay; Patrimonio de la Humanidad; promoción.

Abstract: This study evaluates the importance of identity elements in the application of the brand of a heritage site, specifically the Sangay National Park in Ecuador. The narrative and promotion of the site is analyzed through digital systems, using a mixed approach that includes a focus group of experts in cultural marks and a survey of 385 people. Initiatives and lines of research are proposed to improve the communication and promotion of the heritage declared by UNESCO.

Keywords: Cultural branding; Digital branding; Sangay National Park; World Heritage Site; promotion.

1. INTRODUCCIÓN

La declaración de un sitio como Patrimonio de la Humanidad no solo implica una oportunidad para el desarrollo económico, cultural y académico de sus comunidades, sino que también representa un referente de progreso en

un mundo globalizado. Sin embargo, es crucial recordar que el valor identitario y los simbolismos colectivos de dicho sitio deben ser cuidadosamente preservados, respetando la autenticidad y la esencia del lugar que lo alberga.

Un aliado que se presenta en este proceso de puesta en valor es la promoción del sitio patrimonial, con un enfoque de preservación y cuidado en la gestión turística, fomentando su desarrollo y otorgando al turista una experiencia satisfactoria mediada por las nuevas tecnologías al alcance del consumidor final¹. Del mismo modo, en este proceso de promoción, un elemento fundamental es la gestión de marca, que implica construir identidad, transmitir valores² y fundamentar su confiabilidad en la construcción sobre una base de implicación cultural y buena reputación³.

En este sentido, se destaca a la marca cultural para hacer referencia al estrecho vínculo entre el ámbito cultural y las marcas, lo que provoca una conexión emocional⁴. Desde la perspectiva de Brewis, la marca incorpora a la cultura como un elemento esencial que genera significados atractivos⁵, los cuales se transforman en los valores y normas de una comunidad⁶. Por lo tanto, las estrategias de marca desde una perspectiva cultural tienen un papel fundamental en la diferenciación de lugares como sitios patrimoniales. En este contexto, la ventaja única radica en la capacidad para generar vínculos emocionales con la población local y los turistas, propiciando una sensación de pertenencia y una imagen positiva que los conecta.

Por su parte, los entornos digitales, como las redes sociales, cumplen varias funciones importantes en la promoción turística. Estos medios amplían el conocimiento sobre los lugares, influyen en la elección de los turistas al compartir narrativas y valores culturales, y fomentan la interacción y el

1 VIÑALS, María José (dir.); MAYOR, Marta; MARTÍNEZ, Imma; TERUEL, Lola; ALONSO, Pau y MORANT, Maryland, *Turismo Sostenible y Patrimonio. Herramientas para la puesta en valor y la planificación*, Valencia, Editorial Universitat Politècnica de València, 2017, p. 177.

2 MARTÍNEZ ESTRELLA, Eva; MORENO ALBARRACÍN, Belén, y CABANILLAS MORENO, Andrea, "Transformación del branded content al branding cultural: revisión del sector cervicero en España", en PAREDES OTERO, Guillermo (coord.), *Narrativas y usuarios de la sociedad transmedia*, Madrid, Dykinson - Colección Conocimiento Contemporáneo, 2022, p. 680.

3 CAMPILLO-ALHAMA, Concepción y MARTÍNEZ-SALA, Alba-María, "Events 2.0 in the transmedia branding strategy of World Cultural Heritage Sites", *El Profesional de la Información*, 28 (2019), p. 2.

4 FERNÁNDEZ, Jorge; RUBIO, María y PINEDA, Antonio, *Branding cultural. Una teoría aplicada a las marcas y a la publicidad*, Barcelona, UOC, 2019, p. 125.

5 BREWIS, Joana, *The Oxford handbook of critical management studies*, Oxford University Press, 2011, p. 240.

6 MARIELLA, Adriana, "Selling America: How Post-Recession Ads Told Americans the Story of Themselves", *International Journal of Humanities and Cultural Studies*, 4/2 (2017), p. 150.

compromiso de los viajeros potenciales⁷. Con la colaboración de líderes de opinión, se busca aumentar la visibilidad de la marca y contribuir al desarrollo de su identidad. Redes sociales turísticas como *TripAdvisor*, *Booking.com* y *Expedia*, entre otras, forman parte de la planificación estratégica de la marca e intermediarias entre clientes y la industria del turismo. Posibilitan una implicación dinámica en la divulgación y producción de contenidos en internet, así como en la promoción de destinos y eventos que allí se llevan a cabo, lo que constituye una herramienta importante para llegar a una audiencia global con recursos limitados⁸.

En la administración de una marca cultural en entornos digitales, se tienen en consideración los hábitos y costumbres en línea⁹, así como los canales a través de los cuales se mueven los diferentes grupos de interés para la organización. Se considera no solo la frecuencia de su uso, sino también cómo lograr involucrar a los usuarios en esas plataformas para generar contenido que inspire a las personas a compartirlo y difundirlo, lo que a menudo se considera como el boca a boca en línea (WOM)¹⁰, producto de la actividad en plataformas digitales.

En las últimas décadas, ha surgido un creciente interés en la gestión de marcas. No obstante, la mayoría de los estudios se centran en la marca de destino, con un enfoque en la medición de componentes como el valor de marca¹¹, la imagen de marca¹² y la arquitectura de marca¹³. También existen

7 BALLESTEROS-HERENCIA, Carlos, "El índice de engagement en redes sociales, una medición emergente en la Comunicación académica y organizacional", *Razón y Palabra*, 22 (2019), p. 98.

8 HAYS, Stephanie; PAGE, Stephen John y BUHALIS, Dimitrios, "Social media as a destination marketing tool: its use by national tourism organisations", *Current Issues in Tourism*, 16 (2013), p. 221.

9 SALAZAR MORALES, Lizeth, *Exploración de la comunicación estratégica digital, Redes Sociales de equipamientos patrimonio mundial en Barcelona. El caso de: Casa Batlló, Casa Milà - La Pedrera y Casa Vicens*, Tesis doctoral, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2021, p. 189.

10 Por sus siglas en inglés "word of mouth". Ver: APPEL, Gil; GREWAL, Lauren; HADI, Rhonda y STEPHEN, Andrew, "The future of social media in marketing", *Journal of the Academy of Marketing Science*, 48 (2020), p. 80.

11 Como prueban los trabajos citados de Raya Vilchez sobre la influencia de la marca destino en los procesos de selección en España. Véase, RAYA VILCHEZ, Josep, "Valuing Tourist Destinations: an Oaxaca-Blinder Approach", *International Journal of Tourism Research*, 15/5 (2013), p. 419.

12 Como las investigaciones sobre la imagen de destino y marca percibida en Portugal. Ver: FOLGADO FERNÁNDEZ, José Antonio; DUARTE, Paulo Alexandre Oliveira y HERNÁNDEZ MOGOLLÓN, José Manuel, "Imagen del destino y marca turística: sinergias e implicaciones", *Tourism & Management Studies*, Extra 1 (2011), p. 906.

13 Entre las investigaciones de arquitectura de marca, resalta un importante estudio sobre

investigaciones que abordan la marca de lugar en entornos digitales¹⁴. La literatura abunda en estudios de marca ciudad¹⁵ y marca destino¹⁶. En definitiva, se observa una relativa escasez de estudios sobre gestión de marca desde el ámbito y la valoración cultural que implica un sitio patrimonio en particular.

En relación al Parque Nacional Sangay, que figura entre los ocho patrimonios de la humanidad en custodia del Ecuador, se observa una general limitación en las actividades promocionales, según los hallazgos de este estudio. Por lo tanto, se propone abordar su gestión de marca desde una perspectiva cultural, considerando su estatus en la lista de la *Unesco*, y así complementar los enfoques de gestión de marca cultural y digital.

Este estudio se centra en analizar la importancia y el impacto de los elementos identitarios de un sitio patrimonial en la creación y desarrollo de su marca y narrativa a través de la utilización de plataformas digitales como medios de interacción y principales herramientas de construcción de identidad de marca-lugar, conocimiento y promoción.

Las siguientes secciones comprenden la estructura de este trabajo: una sección que explora los conceptos de gestión de marca cultural y digital, así como la información del Sitio Patrimonial Parque Nacional Sangay, seguida por otra que detalla la metodología utilizada. Esta metodología incluye el análisis de la administración de la marca del sitio patrimonial, una encuesta a 385 personas y un grupo focal con expertos en gestión de marcas patrimo-

el análisis de la fidelidad hacia la marca extendida de una marca patrimonial. Ver: PRADOS PEÑA, María Belén, "Efecto moderador del ajuste de la extensión y la implicación en la relación entre la actitud hacia una marca padre patrimonial y la lealtad de la extensión. Aplicación al conjunto monumental de la Alhambra y el Generalife", *Management Letters / Cuadernos de Gestión*, 22/1 (2022), p. 23.

14 CORPAS, Nekbet y CASTILLO, Alicia, "Tourism 3.0 and archaeology: approaching tourists' generated-content of World Heritage sites", *PASOS. Revista de Turismo y Patrimonio Cultural*, 17 (2019), p. 46; GRAZIANO, Teresa y ALBANESE, Valentina Erminia, "Online Place Branding for Natural Heritage: Institutional Strategies and Users' Perceptions of Mount Etna Italy", *Heritage*, 3 (2020), p. 1540; CAMPILLO-ALHAMA, Concepción y MARTÍNEZ-SALA, Alba-María, "Events 2.0...", p. 3.

15 TORRES-ZAMUDIO, Marleny; GONZÁLEZ-CASTRO, Yolanda y MANZANO-DURÁN, Omaira, "Methodological elements to design a city branding with the use of grounded theory", *Management Letters / Cuadernos de Gestión*, 21/1 (2021), p. 129; DURÁN ALFARO, Verónica; GONZÁLEZ ARCE, Jorge Alberto y MERCADO PEÑA, Claudia, "La identidad como eje integrador de una marca ciudad", *Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación*, 101 (2020), s/p.

16 ALMEYDA-IBÁÑEZ, Marta y GEORGE, Babu, "The evolution of destination branding: A review of branding literature in tourism", *Journal of Tourism, Heritage & Services Marketing*, 3/1 (2017), p. 13; GÓMEZ AGUILAR, Alejandro; YAGÜE GUILLÉN, María Jesús y VILLASENOR ROMÁN, Nieves, "Destination Brand Personality: An Application to Spanish Tourism", *International Journal of Tourism Research*, 18 (2016), p. 211.

niales. Posteriormente, se presenta un análisis de los resultados, resaltando la situación actual de la promoción y comunicación del patrimonio declarado por la *Unesco*, seguido de las conclusiones que destacan la falta de conexión del Parque Nacional Sangay con su bagaje cultural y la subutilización de sus simbolismos colectivos, lo que resulta en un conocimiento limitado de este patrimonio.

2. ESTADO DE LA CUESTIÓN

2. 1. Gestión de marca cultural y digital

La marca aplicada a un sitio patrimonial conduce a la consideración de la denominada “marca territorial” (*place branding*), pero también en su vertiente cultural (*cultural branding*), incluso en aquellos casos de riqueza natural. A través de la marca territorial, se agrega valor a ciertos lugares mediante la aplicación de estrategias para realzar su imagen¹⁷, persiguiendo objetivos como el incremento de su atractivo como lugares de inversión, la mejora en el posicionamiento turístico y, sobre todo, su rasgo distintivo radica en generar conexión y arraigo de las comunidades (público interno) con su lugar de residencia¹⁸.

Todo territorio posee elementos físicos, sociales y culturales claves que permiten reconocer el pasado, despertar el interés en la población y lograr cohesión social¹⁹, pero también contribuyen en la atracción de turistas a través de nuevos productos, uno de ellos son los eventos que proyectan la identidad del territorio al que representan, avalados por la marca acontecimiento, misma que está influenciada por las características de la marca territorio²⁰. La forma en que el público interno y externo percibe un sitio patrimonial está estrechamente ligada a su cultura y geografía. Esta percepción se moldea tanto por los recursos disponibles en el lugar como por las experiencias cul-

17 LUCARELLI, Andrea, “Place branding as urban policy: the (im)political place branding”, *Cities*, 80 (2018), p. 12.

18 FERNÁNDEZ-CAVIA, Josep, “Mònika Jiménez Morales. Llums i ombres del place branding”, en *Manual de comunicació turística: de la informació a la persuasió, de la promoció a l'emoció*, [Gerona], Documenta Universitaria, 2009, p. 96.

19 RUIZ-RUIZ, Ingrid Ninoshka; TERUEL-SERRANO, María Dolores y MIRANDA-SÁNCHEZ, Sabrina Irina, “Visual Identity Based on Ancestral Iconography: A Strategy for Re-Evaluation of the Caranqui Cultural Heritage in the Gualimán Archaeological Site (Ecuador)”, *Heritage*, 5/4 (2022), p. 3465.

20 La marca territorio ocupa el lugar de “marca padre” mientras que los eventos estarían representados por la llamada “marca extendida”, la primera refuerza y consolida la existencia de la segunda.

turales que ofrece²¹, así como por las características únicas de su ubicación²². Un aspecto interesante en la interpretación de los contenidos por parte de la audiencia es la relación entre la publicidad y los significados individuales derivados de la cultura del receptor. Esta exploración en el ámbito cultural y el publicitario evidencia otro aspecto básico de la comunicación como es la gestión de marca desde la perspectiva cultural.

La marca, como componente fundamental en la percepción y comprensión de territorios, debe proyectar una imagen que se corresponda con la realidad de los lugares representados para asegurar una imagen justa por parte de la opinión pública y lograr destacar con sus diferencias antropológicas y culturales²³. Así, se vincula a la marca cultural, centrada específicamente en el aprovechamiento de símbolos culturales. Aspectos como la historia, el origen y la cultura se incluyen en la comunicación y gestión, transmitiendo credibilidad, contribuyendo al posicionamiento y, lo que es más relevante, a la creación de identidad, como resultado de la participación de todos sus públicos²⁴. Esta perspectiva cultural va asociada a los distintos modos de vida de los consumidores, con aspectos tanto tangibles como simbólicos²⁵ que adoptan una relevancia significativa.

Es importante mencionar que, de acuerdo con Anholt²⁶, las marcas están en una competencia por alcanzar la excelencia cultural, más que por su capacidad financiera. También se afirma que, aunque las marcas pueden tener una representación universal, solo se comprenden verdaderamente cuando se consideran dentro del contexto del conocimiento, la cultura, las costumbres y las tradiciones del lugar.

Por su parte, Holt menciona que uno de los pilares para poder construir una marca ícono es establecer las leyendas o ídolos que representan la cultura del lugar²⁷. Un recurso para lograrlo es la narrativa aplicada a la

21 RUIZ-RUIZ, Ingrid Ninoshka y ANDRADE-VARGAS, Jorge Fernando, "Identidad visual con iconografía ancestral en la industria de la moda", *Revista Scientific*, 7/26 (2022), p. 150.

22 ANHOLT, Simon, *Brand new justice: How branding places and products can help the developing world*, Amsterdam, Elsevier, 2005, p. 136.

23 ANHOLT, Simon, *Places: Identity, image and reputation*, UK, Palgrave Macmillan, 2010.

24 RUIZ-RUIZ, Ingrid Ninoshka y TERUEL-SERRANO, María Dolores, "La importancia de la marca en destinos patrimoniales. Revisión descriptiva de la literatura", *ARTSEDUCA*, 36 (2023) p. 229.

25 Elementos como los mitos de una región a los que se puede acudir para la construcción de marca de lugar.

26 ANHOLT, Simon, *Brand new justice...*, p. 136.

27 HOLT, Douglas, *How Brands Become Icons: The Principles of Cultural Branding*, Boston, Harvard Business Review Press, 2004, p. 71.

publicidad, que consiste en la construcción de un relato²⁸ que alcance un sentido simbólico, proporcione un sentimiento de pertenencia y conexión con los beneficios de la marca, impulse la difusión orgánica, cultive vínculos emocionales y refuerce el valor de los destinos.

Como parte de este relato, se incorpora la personalidad de los territorios y la relación con sus consumidores potenciales²⁹, priorizando los intangibles sobre los atributos funcionales/físicos. Debido a que en una localización geográfica se reúnen una gran cantidad de variables, la representación de los espacios enfrenta desafíos para ofrecer una única promesa. En esta misma línea, Hankinson interpreta la forma en que la marca establece su personalidad a través de la interacción con los consumidores³⁰.

Además, es fundamental señalar la importancia de asociar los territorios declarados como sitios patrimoniales con la marca "Patrimonio Mundial-WH". Esto se debe a que su alto capital de marca motiva al turista en la elección del destino y refuerza el nivel de confianza en el mismo³¹. Su utilización constituye una fuente de creación de valor y representa la esencia y los valores centrales del lugar.

En la actualidad, la gestión de marca en sitios patrimoniales sigue siendo un desafío para sus gestores que buscan formar parte del imaginario colectivo. Por esta razón, es importante cultivar una marca, porque es un dispositivo clave en las acciones destinadas a fortalecer el prestigio de los territorios, estableciendo valores diferenciales en un contexto de alta saturación.

Un elemento importante en la construcción estratégica de marca de lugar es la información proporcionada por los públicos locales, lo que asegura la vinculación de la marca de lugar con la planificación urbana y el desarrollo sostenible³². Mediado por las tecnologías, que enfatiza la comunicación en línea, esto permite desarrollar una imagen de marca con un mensaje dis-

28 SAN-EUGENIO, Jordi de y GINESTA, Xavier, "El branding territorial ante los nuevos desafíos de la sociedad: redefinición teórica y análisis de los factores que contribuyen a su implementación exitosa". *Comunicación y diversidad. Selección de comunicaciones del VII Congreso Internacional de la Asociación Española de Investigación de la Comunicación (AE-IC)*, Valencia, 2020, p. 308.

29 ANHOLT, Simon, *Brand new justice...*, p. 145.

30 HANKINSON, Graham, "Relational network brands: Towards a conceptual model of place brands", *Journal of Vacation Marketing*, 10/2 (2004), p. 114

31 Uno de los ejemplos más claros sobre la creación de valor con el uso de marca Patrimonio mundial-HW es el caso de dos marcas de museos en Francia. Ver: MENCARELLI, Rémi; CHANEY, Damien y PULH, Mathilde, "Consumers'brand heritage experience: between acceptance and resistance", *Journal of Marketing Management*, 36 (2020), p. 31.

32 SAN-EUGENIO, Jordi de; GINESTA, Xavier y KAVARATZIS, Mihailis, "The critical role of stakeholder engagement in a place branding strategy: a case study of the Empordà brand", *European Planning Studies*, 28/7 (2019), p. 1398.

tintivo que se destaca en un período más breve, donde los usuarios participan de forma activa y espontánea. Esto puede alterar las intenciones de los procesos de selección y planificación de un viaje, o potenciar las impresiones de los potenciales visitantes antes, durante y después de su experiencia en el destino.

El usuario es un participante proactivo, un generador y modulador de mensajes dentro de las plataformas digitales. Todo esto sugiere una revisión de las formas de gestión de comunicación tradicional. Los sistemas digitales han transformado la manera en que los destinos y las organizaciones turísticas gestionan sus recursos, poniendo de relieve dos principios: uno es la velocidad de las opiniones y el otro la negociación de autenticidad del lugar que se visita³³. La gestión de marca en entornos digitales se considera más efectiva por la cantidad de canales disponibles y mejores conexiones³⁴. Aunque va dirigida a masas, cada usuario es tratado de forma especial.

En este sentido, el aprovechamiento de la capacidad de la marca es indispensable para crear concienciación entre locales y visitantes. La incorporación de las Tecnologías de la Información y Comunicaciones (TIC) es fundamental para atraer a los turistas a los diferentes destinos, ayudando a construir narrativas a partir de información visual y textual, que se difunden mediante aplicaciones y plataformas digitales.

2. 2. *Sitio Patrimonial Parque Nacional Sangay*

El Parque Nacional Sangay obtuvo el título de Patrimonio de la Humanidad por parte de la *Unesco* en 1983. Con una extensión de 270 000 hectáreas, incluye tres volcanes, ecosistemas glaciares, bosques nubosos, selva amazónica, humedales, lagos, páramos y pastizales de tierras altas (Fig.1). Cumple con cuatro de los diez criterios de selección: el VII, por ser un fenómeno natural de excepcional belleza; el VIII por representar una de las destacadas fases de la historia terrestre; el IX por ser un ejemplo notable de ecosistema terrestre; y el X, por ser hábitat natural que conserva especies amenazadas de valor universal excepcional³⁵.

Tungurahua, el Altar y Sangay son los volcanes que forman parte de este sitio patrimonial. De los tres, Sangay es considerado como uno de los

33 RICHARD, Brendan, "Hotel chains: survival strategies for a dynamic future", *Journal of Tourism Futures*, 3 (2017), p. 61.

34 Busca potenciar la actividad y conexión entre el emisor y receptor mediante una conversación que genera un clima de confianza y seguridad. Ver: CASTAÑO, Juan José y JURADO, Susana, *Comercio electrónico*, Madrid, Editex, 2016, p. 64.

35 UNESCO World Heritage Convention, 1972. *Convention concerning the Protection of the World Cultural and Natural Heritage*, en, *UNESCO World Heritage Convention*

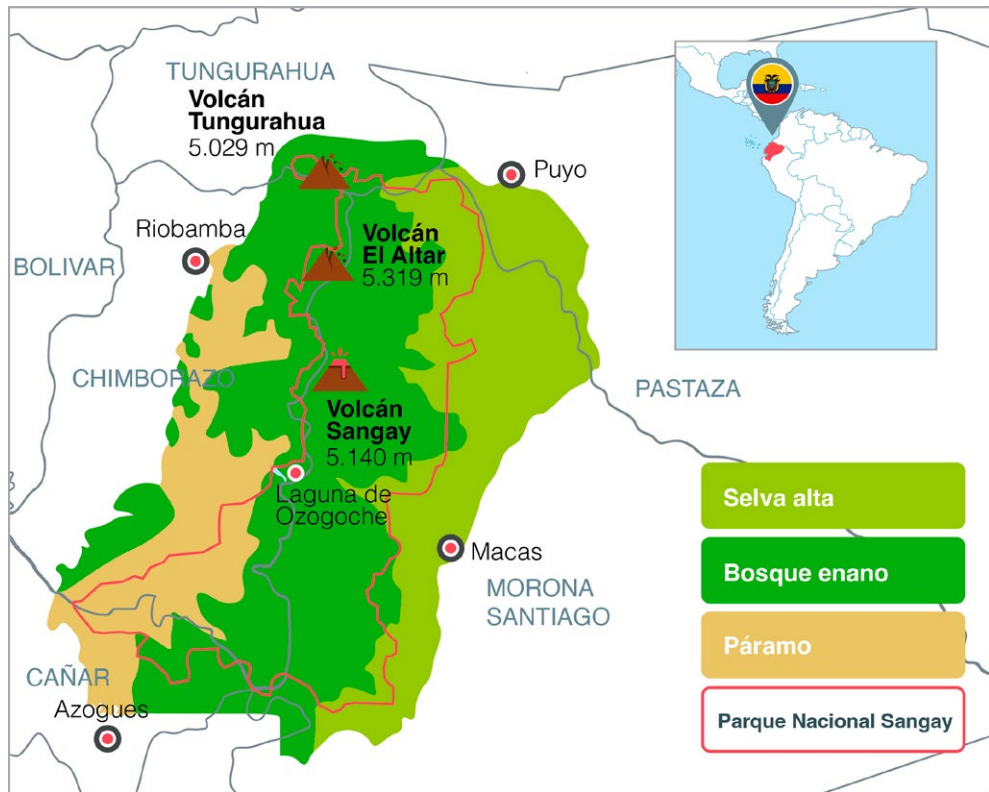


Fig. 1. Ubicación del Parque Nacional Sangay. Elaboración propia a partir del Ministerio del Ambiente

más activos del mundo. Con 5 140 metros de altitud, es hábitat de una rica flora y fauna, incluidas numerosas especies amenazadas como el *tremarctos ornatus* (oso de anteojos) y el *tapirus pinchaque* (tapir andino). “Sangay” deriva de “*Samkay*”, término shuar que se traduce como “causar temor”³⁶.

Este patrimonio cultural y natural, se erige como un tesoro de invaluables dimensiones, donde convergen una multitud de leyendas, rituales y festivales que datan de tiempos ancestrales. Uno de los fenómenos más enigmáticos que ocurre anualmente es el espectáculo surrealista que tiene lugar en las lagunas de Ozogoche, situadas a una altitud superior a los 3 500 metros sobre el nivel del mar. En este lugar remoto y místico, cientos de aves, conocidas como “cuvivies”, se ven envueltas en un suceso único en su tipo, denominado “el suicidio de los cuvivies”³⁷. Este fenómeno, cargado de un

36 VILLAVICENCIO, Manuel, *Geografía de la República del Ecuador*, Quito, Corporación Editora Nacional, 1984, p. 108.

37 DÁVILA, Vanessa, *Mitos y leyendas de lagunas y montañas en los cantones de Sigchos, Alausí*

aura de misterio y simbolismo, ha fascinado a generaciones de observadores y científicos, generando teorías e interpretaciones diversas sobre su significado y origen.

Otro aspecto de profundo arraigo en la cultura local es el “ritual de purificación agua, tierra, aire y fuego”, una ceremonia ancestral llevada a cabo con reverencia y solemnidad. Durante décadas, esta práctica ha sido el núcleo de la vida espiritual de las comunidades indígenas, dirigida por sabios y líderes espirituales conocidos como *yachaks* y *mamas*. En este ritual, tanto los miembros de la comunidad como los visitantes son guiados en una serie de actividades destinadas a armonizar el entorno, disipar energías negativas y atraer la prosperidad mediante fuerzas místicas y espirituales.

Además, cada año se celebra el “Festival *Sumak Warmi Cuvivi*”, una colorida y vibrante festividad que exalta la belleza y la fuerza de la mujer indígena. En este evento, se lleva a cabo la selección de la reina, quien no solo personifica la gracia y el encanto de la mujer indígena, sino también su compromiso con la preservación de la cultura y la identidad de la comunidad. Durante el festival, se realizan una serie de actividades culturales, artísticas y sociales, que reflejan la diversidad y la riqueza de la tradición local. Este evento, además de ser una celebración festiva, es un testimonio del profundo respeto y admiración hacia las mujeres indígenas, cuyo papel desempeña un papel vital en la vida y la historia de la comunidad³⁸.

Sociológicamente, el patrimonio es “una fuerza poderosa en la construcción, promoción y mantenimiento de una identidad nacional”³⁹. Sin embargo, esto no siempre se considera en la gestión de marcas, como lo evidencia un estudio realizado en 2016 por Altamirano y Tuñez⁴⁰, que muestra las interacciones en entornos digitales de países iberoamericanos en relación con la promoción y difusión turística, donde el turismo de Ecuador se enfoca en un contenido cultural del 8,9% frente al de naturaleza, que representa el 43%.

y *Baños de Agua Santa*, (Tesis de grado), Quito, Universidad Central del Ecuador, 2015, p. 71.

38 BONILLA, Jorge, *Plan de salvaguarda para el festival de los cuvivi en el complejo lacustre Ozogoché, Parque Nacional Sangay*, (Tesis de grado), Riobamba, Superior Politécnica de Chimborazo, 2016, p. 84.

39 PALMER, Catherine, “Tourism and the symbols of identity”, *Tourism Management*, 20/3 (1999), p. 313.

40 ALTAMIRANO, Verónica y TÚÑEZ, Miguel, “Promoción y difusión turística de los países de Iberoamérica a través de los medios sociales”, *International Journal of Information Systems and Tourism (IJIST)*, 1 (2016), p. 84.

3. METODOLOGÍA

La metodología de investigación ha consistido en un enfoque mixto de métodos cuantitativos y cualitativos para determinar el valor de los elementos identitarios de un sitio patrimonial en la aplicación de la marca y su narrativa a través de la utilización de plataformas digitales. Para el análisis de la gestión de marca, se revisó cuidadosamente el contenido de las páginas web del Ministerio del Ambiente⁴¹, del Sistema Nacional de Áreas Protegidas⁴² y las redes sociales existentes. Los objetivos fueron identificar los elementos identitarios y culturales del Parque Nacional Sangay en el ámbito digital, evaluar su presencia en línea, comprender los desafíos en su comunicación y gestión de marca, y clarificar su conceptualización. Además, se revisó la precisión y amplitud de la información disponible en sitios oficiales para evaluar su impacto en la visibilidad del parque.

A continuación, se llevó a cabo un grupo focal con siete expertos profesionales en la gestión de marcas culturales. Estos expertos fueron seleccionados con atención en función de su experiencia y conocimientos en áreas relevantes para el estudio. Entre los participantes se incluyeron gestores culturales con experiencia en proyectos de conservación y promoción del patrimonio, directores de proyectos de marcas culturales, y consultores de marca especializados en este ámbito. La diversidad de perfiles garantizó una perspectiva integral y enriquecedora sobre los significados y la importancia de una marca desde la perspectiva cultural, así como sobre la identidad y los atributos asociados a la marca Parque Nacional Sangay.

Finalmente, se utilizó un cuestionario estructurado para explorar temas relacionados con la gestión de la marca actual, elementos identitarios, atributos, arquetipos, identidad de marca, factores de motivación para visitar el sitio patrimonial y los canales de búsqueda de información. Este cuestionario fue completado por 385 personas de diferentes regiones del país, con edades entre 18 y 65 años, según datos del INEC (Instituto Nacional de Estadística y Censos)⁴³. La muestra se calculó sobre una población infinita, con

41 "Parque Nacional Sangay abre nuevamente sus puertas el martes 25 de agosto", *El Nuevo Ecuador. Ministerio del Ambiente, Agua y Transición Ecológica, Boletín 134* (24 de agosto de 2020); disponible: <https://www.ambiente.gob.ec/parque-nacional-sangay-abre-nuevamente-sus-puertas-este-martes-25-de-agosto/>.

42 SNAP. Sistema Nacional de Áreas Protegidas del Ecuador, "Parque Nacional Sangay", *Sistema Nacional de Áreas Protegidas del Ecuador*, 2015; disponible: <http://areasprotegidas.ambiente.gob.ec/es/areas-protegidas/parque-nacional-sangay>.

43 La muestra se determina utilizando la proyección de población por grupos de edad del año 2010, tomando en cuenta la población total estimada en 10'304.550 habitantes para el año 2022. INEC. Instituto Nacional de Estadística y Censos. "Estimaciones y Proyecciones de Población", *INEC*, 2010; disponible: <https://www.ecuadorencifras.gob.ec/proyecciones-poblacionales/>.

un nivel de confiabilidad del 95% y un margen de error del 5%. Este enfoque proporcionó la información necesaria para la construcción y gestión de una marca patrimonial, basada en una valoración cultural con una personalidad y narrativa coherentes. A continuación, en la Tabla 1 se presentan las 11 preguntas del cuestionario.

Pregunta	Opciones de respuesta
1. ¿Cuál es el primer patrimonio mundial en Ecuador que se le viene a la mente?	[respuesta abierta]
2. ¿Conoce el Parque Nacional Sangay?	Si, No
3. ¿Qué principal diferencia tiene el Parque Nacional Cajas del Parque Nacional Sangay?	Mejor comunicación y difusión, Impresionantes recursos naturales, Tiene recursos culturales pocos conocidos, Facilidad de acceso, Puntos de información y correcta señalización
4. ¿Cuáles de los siguientes factores de motivación escogería para una visita al Parque Nacional Sangay? Elija un factor.	Por la naturaleza y paisaje, Por el clima, Por ser un patrimonio mundial, Por actividades deportivas y recreativas.
5. El Parque Nacional Sangay es...	Reserva de mamíferos en peligro de extinción, Patrimonio de la Humanidad, Espacio turístico de más alta afluencia, El parque donde se encuentra el volcán más activo del Ecuador
6. ¿Recomendaría a sus amigos/conocidos/familiares para que visiten al Parque Nacional Sangay? En una escala de 0 a 10, donde 0 es = no la recomendaría y 10 = definitivamente la recomendaría.	0 = No la recomendaría, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10 = Definitivamente la recomendaría
7. ¿Si el Parque Nacional Sangay fuera una persona, cuál sería?	Un Señor, Una Señora, Un joven, Una joven, Un niño, Una niña, Indefinido
8. Si el Parque Nacional Sangay fuera una persona, ¿cuál sería su personalidad?	Sincera, Rústica, Sofisticada, Intrépida, Competente
9. Complete la siguiente oración. El Parque Nacional Sangay evoca:	Pureza, simplicidad y positividad; fuente de sabiduría y grandes ideas; trabajo, valentía y compromiso; disrupción e innovación; autenticidad, libertad e independencia; misterio, ilusión y magia; rutina, practicidad y accesibilidad; complacencia, entusiasmo y pasión; inocencia, gracia y accesibilidad; protección y cariño; ingenio, creatividad e innovación; liderazgo y poder de persuasión.

Pregunta	Opciones de respuesta
10. Toda la variedad turística del Parque Nacional Sangay es comunicada eficazmente. Ponderar su respuesta en un rango del 1 al 5, donde 1 es totalmente en desacuerdo y 5 es totalmente de acuerdo.	1 = Totalmente en desacuerdo, 2 = En desacuerdo, 3 = Neutral, 4 = De acuerdo, 5 = Totalmente de acuerdo
11. ¿Cuál es la red social más utilizada por usted para conseguir información sobre un sitio turístico/patrimonial?	Facebook, WhatsApp, Instagram, YouTube, TikTok, X.

Tabla 1. Preguntas del cuestionario sobre gestión de la marca (elaboración propia)

4. RESULTADOS

4.1. Situación actual referente al desarrollo de la marca Parque Nacional Sangay

Durante el análisis de la situación actual del Parque Nacional Sangay en relación con el desarrollo de su marca, se llevó a cabo una investigación exhaustiva centrada en la identificación de los elementos identitarios aplicados en el sitio patrimonial en su entorno digital. A lo largo de este proceso, se enfrentaron diversos desafíos y limitaciones que requirieron un enfoque cuidadoso en la recopilación y evaluación de datos pertinentes.

La falta de una presencia digital consolidada por parte del Parque Nacional Sangay, que incluye la ausencia de un sitio oficial en internet y la inactividad en su página de *Facebook* desde el año 2017, dificulta la difusión de su patrimonio y limita la conexión con el público interesado.

Se identificó una deficiencia en la claridad conceptual y la inexistencia de una definición de los arquetipos, así como la carencia de un modelo de personalidad de marca que la distinga con atributos distintivos. Además, se observó una insuficiente integración de elementos culturales en la estrategia de marca del parque.

La información disponible en el portal oficial del Ministerio del Ambiente y en el sitio del Sistema Nacional de Áreas Protegidas ofrece una visión limitada del sitio patrimonial, lo que afecta su visibilidad y compromiso con la audiencia en línea.

En cuanto a la comunicación, se percibe un estilo distante e inconsistente, lo cual dificulta establecer una relación significativa con los visitantes y potenciales interesados en el patrimonio natural y cultural del sitio.

Es importante resaltar que, durante el análisis, se constató la ausencia del logotipo e imagen de la marca “Patrimonio Mundial-WH”. Este hallazgo subraya la necesidad de una revisión integral en la estrategia de gestión de marca del Parque Nacional Sangay. Esta información se detalla en la Tabla 2.

Situación actual en el entorno digital	
Gestión de marca	
Componentes	Características
Símbolos marcarios	Falta de un concepto definido. Ausencia de elementos culturales incorporados. La paleta de colores se presenta en una cantidad que resulta innecesaria. La versión en blanco y negro presenta dificultades para destacar en fondos fotográficos.
Personalidad de marca	Siguiendo el marco conceptual de las dimensiones de Aaker, se nota la falta de un modelo que lo defina y lo identifique con rasgos únicos.
Mantra y slogan	No posee
Identidad visual	Carece de una identidad visual claramente definida y uniforme. Se manifiesta de manera variada en diversas fuentes.
Comunicación	
Estrategias	Características
Estilo de comunicación	Distante ya que al comunicarse no logra establecer una conexión con los visitantes y muestra poca adaptabilidad al no ajustarse al tipo de comunicación requerido.
Modelo y regularidad de comunicación	La frecuencia de publicación es inconsistente. Enfoque centrado en informar y educar, sin embargo, no logra transmitir experiencias significativas. Limitado a la comunicación de atributos físicos sin generar compromiso ni interacción.
Sitio oficial del sitio patrimonial	No hay presencia de un portal oficial dedicado a este destino. La gestión está a cargo del Ministerio del Ambiente, aunque se puede encontrar información más detallada en el sitio del Sistema Nacional de Áreas Protegidas.
Plataformas en línea	Carece de presencia en plataformas en línea como <i>Instagram</i> y <i>X</i> . Además, su página oficial en <i>Facebook</i> no ha sido actualizada desde el año 2017.
Bloques de contenido	La información no está organizada en secciones definidas, lo que dificulta el acceso a detalles específicos sobre la flora y fauna del parque. Asimismo, se echa en falta contenido relacionado con el legado histórico.

Situación actual en el entorno digital	
Gestión de marca	
Reconocimiento de marca	La falta de una comunicación activa resulta en la falta de reconocimiento, mientras que la falta de coherencia en la comunicación de la marca en sus canales repercute negativamente en la imagen del sitio patrimonial.
Divulgación	El Parque Nacional Sangay no cuenta con una presencia difundida como uno de los patrimonios mundiales declarados por la <i>Unesco</i> .

Tabla 2. *Situación actual de la marca Parque Nacional Sangay en el entorno digital* (elaboración propia)

4. 2. *Marca desde una perspectiva cultural*

Con el fin de profundizar en la comprensión de la marca del sitio patrimonial, se organizó un grupo focal compuesto por siete expertos en marcas culturales. Este encuentro tuvo como objetivo principal explorar las definiciones y percepciones asociadas con una marca cultural, centrándose especialmente en la identidad y gestión de marca dentro del contexto específico del Parque Nacional Sangay.

Durante la sesión, se abordaron diversos aspectos fundamentales, tales como los conceptos que definen una marca cultural, los elementos distintivos que caracterizan su identidad, así como los enfoques estratégicos para su gestión y promoción. Los resultados obtenidos proporcionaron información valiosa, esencial para comprender su posición en el contexto más amplio del patrimonio cultural y natural.

La duración total del grupo focal fue de 1 hora y 30 minutos, permitiendo un tiempo adecuado para un análisis exhaustivo y una discusión productiva entre los participantes. A continuación, se resumen los principales hallazgos y conclusiones derivados de este encuentro:

- La gestión de una marca cultural se encarga de los atributos distintivos de una comunidad o un destino. La importancia de esta gestión radica en preservar la esencia del lugar, transmitiéndola como una herencia perdurable a lo largo del tiempo.
- El potencial de una marca cultural se encuentra en el imaginario colectivo y autoconocimiento de la comunidad.
- El Parque Nacional Sangay representa un tesoro natural con un encanto mágico y un potencial intangible significativo. Sin embargo, su identidad y atributos han sido escasamente reconocidos.

- La marca asociada a este sitio presenta debilidades evidentes, como una gestión de comunicación inadecuada o prácticamente inexistente.
- La marca no genera emociones, y sus símbolos marcarios no poseen una conceptualización clara.
- La información disponible sobre este lugar ha sido limitada a través de Internet.
- Se destaca la infrautilización de la condición de ser Sitio Patrimonio de la Humanidad y asociarse a la marca "Patrimonio Mundial-WH".
- Para la promoción, el camino idóneo es comunicarlo dentro de su categoría, como Patrimonio mundial.
- La gestión de marca debe enfocarse en resaltar sus atributos, tales como la diversidad de etnias, variedad de pisos climáticos y presencia de volcanes, y sobre todo, poder transmitir todo su legado cultural en cuanto a sus mitos y leyendas.

4. 3. Conocimiento y percepción sobre la marca Parque Nacional Sangay: elementos identitarios, atributos, arquetipos, identidad de marca, factores de motivación para visitarlo y canales de búsqueda de información

En el contexto de los sitios patrimoniales en posesión de Ecuador que primero vienen a la mente de los encuestados (*Top of Mind*), destaca que Galápagos lidera con un 52,7% como el primer patrimonio mundial mencionado, seguido de Quito con un 29,2%. En contraste, el Parque Nacional Sangay representa el 2,1%. Además, se registraron respuestas que mencionan lugares que no son patrimonios, con un porcentaje del 16%.

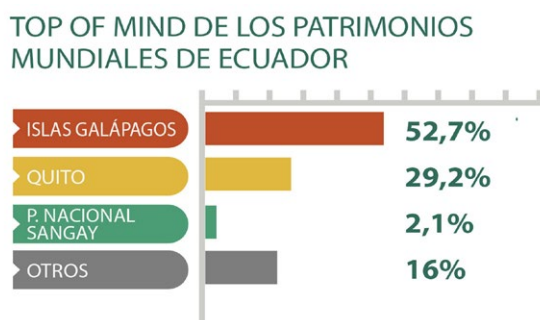
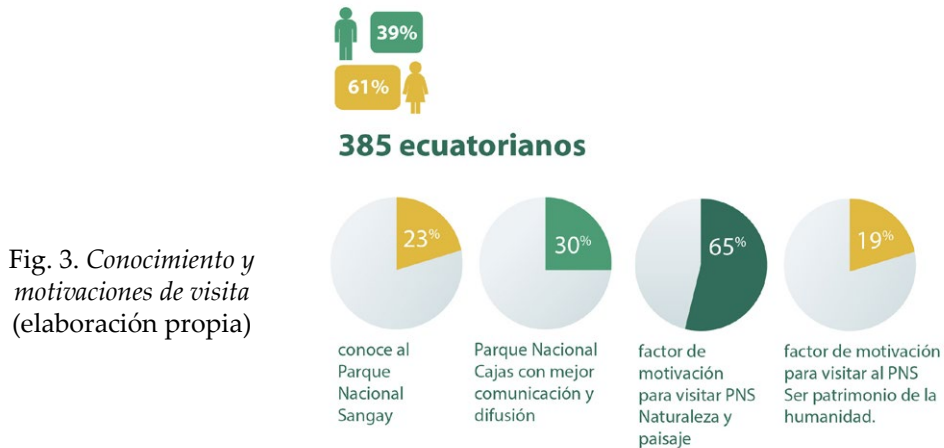


Fig. 2. Sitios patrimoniales de Ecuador que primero vienen a la mente (elaboración propia)

Se evidencia un nivel de conocimiento relativamente bajo sobre el Parque Nacional Sangay. De los 385 encuestados, solo el 23% manifiesta estar informado sobre este sitio. Además, un 30% de los participantes considera

que el Parque Nacional Cajas, ubicado en Cuenca, tiene una estrategia de comunicación y difusión más efectiva en comparación con el Parque Nacional Sangay. Respecto a las motivaciones para visitar el Parque Nacional Sangay, el 65% de los encuestados lo atribuye a su naturaleza y paisaje, mientras que el 19% lo haría por su condición de patrimonio mundial.



Se incluyeron afirmaciones como: “El Parque Nacional Sangay es...”, y se permite al encuestado determinar la posición que asigna a este parque. Dentro de la muestra de participantes, el 41% reconoce su estatus como Patrimonio de la Humanidad, mientras que el 39% lo identifica como el lugar donde se encuentra el volcán más activo de Ecuador.

El 61% de los encuestados, clasificados como promotores de la marca, surgen de las respuestas a la pregunta: “¿Recomendaría a sus amigos/conocidos/familiares visitar el Parque Nacional Sangay?” Esta pregunta se evaluó

23%



Fig. 4. Percepciones sobre el sitio patrimonial (elaboración propia)

utilizando un indicador para medir la lealtad y la satisfacción del cliente (*Net Promoter Score - NPS*). Este índice varía de 0 a 10, donde 0 representa “no lo recomendaría” y 10 “definitivamente lo recomendaría”

En cuanto a las percepciones sobre la comunicación del parque, se aplicó la afirmación: “Toda la variedad turística del Parque Nacional Sangay es comunicada eficazmente”, utilizando una escala de 5 puntos. Se observa un grupo homogéneo del 48% que indica su desacuerdo, reflejando percepciones negativas sobre la comunicación deficiente. A pesar de reconocer las riquezas naturales y culturales del parque, la mayoría considera que estas no son comunicadas de manera efectiva.



Fig. 5. *Arquetipo y personalidad de marca* (elaboración propia)

Por otro lado, los resultados indican que para la construcción de la marca basada en la identidad, personalidad y arquetipo del sitio patrimonial, las personas lo perciben como una señor con una personalidad rústica, evocando pureza, simplicidad y positividad, además de ser considerado como una fuente de sabiduría.

En cuanto a las fuentes de información, de los 385 encuestados, el 50% obtiene información sobre sitios turísticos/patrimoniales a través de la red social *Instagram*, el 30% utiliza *Facebook* y el 12% recurre a *YouTube*, mientras que el resto utiliza otras redes sociales como *X*.

4. CONCLUSIONES

El estudio revela el escaso conocimiento que tienen las personas sobre el Parque Nacional Sangay, lo que resalta la necesidad de una gestión de marca efectiva para promover los sitios patrimoniales tanto a nivel local como internacional. La marca cultural demuestra ser un recurso invaluable al apro-

vechar los símbolos y mitos de la región para conectar con el público objetivo a través de una comunicación activa y estratégica en medios digitales.

Como se ha podido comprobar, uno de los principios clave en la gestión de marca cultural radica en convertir estas marcas en iconos, aprovechando el bagaje cultural propio del territorio. Los resultados del estudio cuantitativo ofrecen una visión integral de las percepciones de los habitantes del país, proporcionando información valiosa para orientar la narrativa de la marca.

Se sugiere definir los valores de la marca y precisar los temas fundamentales, así como establecer un tono de voz persuasivo que resuene con el público objetivo. La propuesta de gestión de marca debe incluir secciones que aborden tanto la esencia del Parque Nacional Sangay como las experiencias únicas que ofrece a los visitantes, manteniendo la coherencia y relevancia en entornos digitales globales.

El estudio identifica la falta de aprovechamiento de los recursos del Parque Nacional Sangay, especialmente su estatus como Patrimonio Mundial de la *Unesco*, lo que sugiere una oportunidad clave para diferenciar la marca en su etapa inicial de desarrollo.

El segundo concepto que defiende este artículo es la trascendencia que tiene en la actualidad los entornos digitales, lo que hace indispensable utilizar los medios donde navegan los grupos de interés de marcas que pertenecen a esta categoría. En la investigación realizada se obtuvo como preferidos a *Facebook*, *Instagram* y *Youtube*, por lo que se recomienda considerar los bloques de contenido usando herramientas como la narrativa, y potenciar así un sentido de pertenencia y asociación de los beneficios y simbolismos colectivos que tiene el sitio patrimonial. Así, es esencial considerar los estilos de comunicación, las técnicas fotográficas, los enfoques audiovisuales y el uso adecuado de etiquetas, ya que son elementos clave para desarrollar y transmitir la identidad de la marca en el mundo digital, sin perder de vista la perspectiva cultural del lugar.

Con base en el juicio de los especialistas en marcas patrimoniales, se sugiere una nueva marca consistente, que pueda ayudar a comunicar la relevancia de conservar el legado tanto natural como cultural, así como evidenciar la importancia del sitio para la humanidad. La actual no aporta una distinción única y no representa los principios y valores fundamentales del sitio. Para garantizar la presentación coherente de la marca a lo largo del tiempo, se debe implementar un sistema visual de identidad, tal como se determina en las directrices de la *Unesco*⁴⁴. Asimismo, determinar las estrate-

44 SCHAAF, Thomas y CLAMOTE RODRIGUES, Diana, *Managing MIDAs: harmonising the management of Multi-Internationally Designated Areas: Ramsar sites, World Heritage sites, Biosphere Reserves and UNESCO Global Geoparks*, Gland, IUCN, 2016, p. 66.

gias de gestión de marca centradas en la comunicación de la herencia cultural a más de la natural.

Se recomienda crear un repositorio de información virtual que sirva como centro de visitantes con amplia información de apoyo previo a la visita del sitio patrimonial. Esta recopilación de información debe basarse en recursos como portales en línea, boletines informativos, colaboraciones con autores de contenido digital y líderes de opinión apasionados por el turismo, que forman parte de la gestión estratégica en línea y actúan como difusores de mensajes o tendencias en plataformas digitales.

En cuanto a futuras líneas de investigación, se destaca la necesidad de estudios adicionales sobre la gestión de marca de sitios patrimoniales desde una perspectiva cultural. Se recomienda la investigación no solo teórica, sino aplicada en el tema de la marca, haciendo énfasis en el análisis de elementos identitarios de los territorios para lograr una diferenciación en la construcción de marca y estrategias que permitan ofertar nuevos productos turísticos que refuercen el legado cultural de los sitios patrimoniales. Otro aspecto imprescindible de estudio es la implicación y autoconocimiento de las comunidades que habitan en estos destinos; estas prácticas mejoran el desarrollo de la comunicación y el sentimiento de pertenencia.

Por consiguiente, y a tenor de la identificación de las necesidades actuales del sector, se espera que este estudio permita contribuir a iniciar una indispensable organización de la teoría y la práctica de una adecuada construcción y gestión de marca de sitios patrimoniales que permita mejorar la praxis de sus gestores.

BIBLIOGRAFÍA

- ALMEYDA-IBÁÑEZ, Marta y GEORGE, Babu, "The evolution of destination branding: A review of branding literature in tourism", *Journal of Tourism, Heritage & Services Marketing*, 3/1 (2017), pp. 9-17; disponible: <https://doi.org/10.5281/zenodo.401370>.
- ALTAMIRANO, Verónica y TÚÑEZ, Miguel, "Promoción y difusión turística de los países de Iberoamérica a través de los medios sociales", *International Journal of Information Systems and Tourism (IJIST)*, 1 (2016), pp. 76-90; disponible: <http://www.uajournals.com/ijist-tourism/journal/1/1/5.pdf>.
- ANHOLT, Simon, *Brand new justice: How branding places and products can help the developing world*, Amsterdam, Elsevier, 2005.
- ANHOLT, Simon, *Places: Identity, image and reputation*, UK, Palgrave Macmillan, 2010.
- APPEL, Gil; GREWAL, Lauren; HADI, Rhonda y STEPHEN, Andrew, "The future of social media in marketing", *Journal of the Academy of Marketing Science*, 48 (2020), pp. 79-95; disponible: <https://doi.org/10.1007/s11747-019-00695-1>.

- BALLESTEROS-HERENCIA, Carlos, "El índice de engagement en redes sociales, una medición emergente en la Comunicación académica y organizacional", *Razón y Palabra*, 22 (2019), pp. 96-124; disponible: <https://www.revistarazonypalabra.org/index.php/ryp/article/view/1261>.
- BONILLA, Jorge, *Plan de salvaguarda para el festival de los cuvivis en el complejo lacustre Ozogoché, Parque Nacional Sangay* (Tesis de grado), Riobamba, Escuela Superior Politécnica de Chimborazo, 2016.
- BREWIS, Joana, *The Oxford handbook of critical management studies*, Oxford University Press, 2011.
- CAMPILLO ALHAMA, Concepción, "El desarrollo de políticas estratégicas turísticas a través de la marca acontecimiento en el municipio de Elche (2000-2010)", *PASOS Revista de turismo y patrimonio cultural*, 10 (2012), pp. 119-129; disponible: <https://doi.org/10.25145/j.pasos.2012.10.011>.
- CAMPILLO-ALHAMA, Concepción y MARTÍNEZ-SALA, Alba-María, "Events 2.0 in the transmedia branding strategy of World Cultural Heritage Sites", *El Profesional de la Información*, 28 (2019), pp. 1-15; disponible: <https://doi.org/10.3145/epi.2019.sep.09>.
- CORPAS, Nekbet y CASTILLO, Alicia, "Tourism 3.0 and archaeology: approaching tourists' generated-content of World Heritage sites", *PASOS. Revista de Turismo y Patrimonio Cultural*, 17 (2019), pp. 39-52; disponible: <https://www.redalyc.org/journal/881/88165929003/88165929003.pdf>.
- CASTAÑO, Juan José y JURADO, Susana, *Comercio electrónico*, Madrid, Editex, 2016.
- DÁVILA, Vanessa, *Mitos y leyendas de lagunas y montañas en los cantones de Sigchos, Alausí y Baños de Agua Santa* (Tesis de grado), Quito, Universidad Central del Ecuador, 2015.
- DURÁN ALFARO, Verónica; GONZÁLEZ ARCE, Jorge Alberto y MERCADO PEÑA, Claudia, "La identidad como eje integrador de una marca ciudad", *Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación*, 101 (2020), s/p; disponible: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7293995>.
- FERNÁNDEZ-CAVIA, Josep, "Mònika Jiménez Morales. Llums i ombres del place branding", en *Manual de comunicació turística: de la informació a la persuasió, de la promoció a l'emoció*, [Gerona], Documenta Universitaria, 2009, pp. 91-102.
- FERNÁNDEZ, Jorge; RUBIO, María y PINEDA, Antonio. *Branding cultural, Una teoría aplicada a las marcas y a la publicidad*, Barcelona, UOC, 2019.
- FOLGADO FERNÁNDEZ, José Antonio; DUARTE, Paulo Alexandre Oliveira y HERNÁNDEZ MOGOLLÓN, José Manuel, "Imagen del destino y marca turística: sinergias e implicaciones", *Tourism & Management Studies*, Extra 1 (2011), pp. 904-914; disponible: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5018544>.
- GÓMEZ AGUILAR, Alejandro; YAGÜE GUILLÉN, María Jesús y VILLASEÑOR ROMÁN, Nieves, "Destination Brand Personality: An Application to Spanish Tourism", *International Journal of Tourism Research*, 18 (2016), pp. 210-219; disponible: <https://doi.org/10.1002/jtr.1997>.
- GRAZIANO, Teresa y ALBANESE, Valentina Erminia, "Online Place Branding for Natural Heritage: Institutional Strategies and Users' Perceptions of Mount Etna

- Italy)", *Heritage*, 3 (2020), pp. 1539-1558; disponible: <https://doi.org/10.3390/heritage3040085>.
- HANKINSON, Graham, "Relational network brands: Towards a conceptual model of place brands", *Journal of Vacation Marketing*, 10/2 (2004), pp. 109-121; disponible: <https://doi.org/10.1177/135676670401000202>.
- HAYS, Stephanie; PAGE, Stephen John y BUHALIS, Dimitrios, "Social media as a destination marketing tool: its use by national tourism organisations", *Current Issues in Tourism*, 16 (2013), pp. 211-239; disponible: <https://doi.org/10.1080/13683500.2012.662215>.
- HOLT, Douglas, *How Brands Become Icons: The Principles of Cultural Branding*, Boston, Harvard Business Review Press, 2004.
- LUCARELLI, Andrea, "Place branding as urban policy: the (im)political place branding", *Cities*, 80 (2018), pp. 12-21; disponible: <https://doi.org/10.1016/j.cities.2017.08.004>.
- MARIELLA, Adriana, "Selling America: How Post-Recession Ads Told Americans the Story of Themselves", *International Journal of Humanities and Cultural Studies*, 4/2 (2017), pp. 142-165; disponible: <https://xjournals.com/collections/articles/Article?qt=ddXKp8T7jxLr5v7YGBP/VV/fC14CLL8w+T+YRntRxeXxH0JLFUF/am8AHIzcbEhNfe2nENwKsQWwkRCONuiPQ==>.
- MARTÍNEZ ESTRELLA, Eva; MORENO ALBARRACÍN, Belén, y CABANILLAS MORENO, Andrea, "Transformación del branded content al branding cultural: revisión del sector cervecero en España", en PAREDES OTERO, Guillermo (coord.), *Narrativas y usuarios de la sociedad transmedia*, Madrid, Dykinson - Colección Conocimiento Contemporáneo, 2022, pp. 672-694, disponible: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8698300>.
- MENCARELLI, Rémi; CHANEY, Damien y PULH, Mathilde, "Consumers' brand heritage experience: between acceptance and resistance", *Journal of Marketing Management*, 36 (2020), pp. 30-50; disponible: <https://doi.org/10.1080/0267257X.2019.1692057>.
- PALMER, Catherine, "Tourism and the symbols of identity", *Tourism Management*, 20/3 (1999), pp. 313-321; disponible: [https://doi.org/10.1016/S0261-5177\(98\)00120-4](https://doi.org/10.1016/S0261-5177(98)00120-4).
- PRADOS PEÑA, María Belén, "Efecto moderador del ajuste de la extensión y la implicación en la relación entre la actitud hacia una marca padre patrimonial y la lealtad de la extensión. Aplicación al conjunto monumental de la Alhambra y el Generalife", *Management Letters / Cuadernos de Gestión*, 22/1 (2022), pp. 21-33; disponible: <https://ojs.ehu.eus/index.php/CG/article/view/22643>.
- RICHARD, Brendan, "Hotel chains: survival strategies for a dynamic future", *Journal of Tourism Futures*, 3 (2017), pp. 56-65; disponible: <https://doi.org/10.1108/JTF-06-2016-0018>.
- RAYA VILCHEZ, Josep, "Valuing Tourist Destinations: an Oaxaca-Blinder Approach", *International Journal of Tourism Research*, 15/5 (2013), pp. 417-429; disponible: <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1002/jtr.1884>.
- RUIZ-RUIZ, Ingrid Ninoshka y ANDRADE-VARGAS, Jorge Fernando, "Identidad visual con iconografía ancestral en la industria de la moda", *Revista Científica*

- fic, 7/26 (2022), pp. 148-166; disponible: <https://doi.org/10.29394/Scientific.issn.2542-2987.2022.7.26.8.148-166>.
- RUIZ-RUIZ, Ingrid Ninoshka y TERUEL-SERRANO, María Dolores, "La importancia de la marca en destinos patrimoniales. Revisión descriptiva de la literatura", *ARTSEDUCA*, 36 (2023), pp. 221-236; disponible: <https://artseduca.com/article-detail/?id=143>.
- RUIZ-RUIZ, Ingrid Ninoshka; TERUEL-SERRANO, María Dolores y MIRANDA-SÁNCHEZ, Sabrina Irina, "Visual Identity Based on Ancestral Iconography: A Strategy for Re-Evaluation of the Caranqui Cultural Heritage in the Gualimán Archaeological Site (Ecuador)", *Heritage*, 5/4 (2022), pp. 3463-3478; disponible: <https://doi.org/10.3390/heritage5040178>.
- SALAZAR MORALES, Lizeth, *Exploración de la comunicación estratégica digital, Redes Sociales de equipamientos patrimonio mundial en Barcelona. El caso de: Casa Batlló, Casa Milà - La Pedrera y Casa Vicens*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2021, Tesis doctoral; disponible: <https://tdx.cat/handle/10803/674123#page=1>.
- SAN-EUGENIO, Jordi de y GINESTA, Xavier, "El branding territorial ante los nuevos desafíos de la sociedad: redefinición teórica y análisis de los factores que contribuyen a su implementación exitosa", en *Comunicación y diversidad. Selección de comunicaciones del VII Congreso Internacional de la Asociación Española de Investigación de la Comunicación (AE-IC)*, Valencia, 2020, pp. 307-318; disponible: https://ae-ic.org/valencia/wp-content/uploads/2020/11/AE-IC_Alta.pdf
- SAN-EUGENIO, Jordi de; GINESTA, Xavier y KAVARATZIS, Mihailis, "The critical role of stakeholder engagement in a place branding strategy: a case study of the Empordà brand", *European Planning Studies*, 28/7 (2019), pp. 1393-1412; disponible: <https://doi.org/10.1080/09654313.2019.1701294>.
- SCHAAF, Thomas y CLAMOTE RODRIGUES, Diana, *Managing MIDAs: harmonising the management of Multi-Internationally Designated Areas: Ramsar sites, World Heritage sites, Biosphere Reserves and UNESCO Global Geoparks*, Gland, IUCN, 2016; disponible: <https://portals.iucn.org/library/node/46176>.
- TORRES-ZAMUDIO, Marleny; GONZÁLEZ-CASTRO, Yolanda y MANZANO-DURÁN, Omaira, "Methodological elements to design a city branding with the use of grounded theory", *Management Letters / Cuadernos de Gestión*, 21/1 (2021), pp. 125-134; disponible: <https://ojs.ehu.eus/index.php/CG/article/view/25518>.
- UNESCO World Heritage Convention, 1972, *Convention concerning the Protection of the World Cultural and Natural Heritage*, en *UNESCO World Heritage Convention*; disponible: <https://whc.unesco.org/en/conventiontext/>.
- VIÑALS, María José (dir.); MAYOR, Marta; MARTÍNEZ, Imma; TERUEL, Lola; ALONSO, Pau y MORANT, Maryland, *Turismo Sostenible y Patrimonio. Herramientas para la puesta en valor y la planificación*, Valencia, Editorial Universitat Politècnica de València, 2017.
- VILLAVICENCIO, Manuel, *Geografía de la República del Ecuador*, Quito, Corporación Editora Nacional, 1984.

Salvaguarda de la defensa y mantenimiento del lujo: intervenciones arquitectónicas en el castillo, murallas y palacio del duque de Osuna en Peñafiel (Valladolid), entre los siglos XVI y XVIII

Safeguarding the defense and maintenance of luxury: architectural interventions in the castle, walls and palace of the Duke of Osuna in Peñafiel (Valladolid), between the 16th and 18th centuries

Daniel SANZ PLATERO

Universidad de Valladolid

Investigador independiente

danielsanzplatero@hotmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0398-3009>

Fecha de envío: 12/6/2024. Aceptado: 10/9/2024

Referencia: *Santander. Estudios de Patrimonio*, 7 (2024), pp. 499-524.

DOI: <https://doi.org/10.22429/Euc2024.sep.0715>

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



Resumen: En el presente artículo se analizarán el conjunto de obras realizadas en el castillo de Peñafiel, las murallas y el proceso constructivo del desaparecido palacio del duque de Osuna, situado entre el real convento de San Juan y San Pablo, y la plaza de San Miguel de Reoyo, lugar donde la familia Téllez-Girón, titulares del Marquesado de Peñafiel, concentraron sus intereses políticos a partir del siglo XVI.

Palabras clave: Peñafiel, castillo, murallas, ducado de Osuna, palacio, siglos XVI-XVIII.

Abstract: This article will analyze the set of works carried out in the Peñafiel castle, the walls and the construction process of the disappeared palace of the Duke of Osuna, which is located between the Royal Convent of St. John and St. Paul, and the square of San Miguel de Reoyo, a place where The Téllez-Girón family, holders of the Marquisate of Peñafiel, concentrated their political interests from the 16th century onwards.

Keywords: Peñafiel, castle, walls, duchy of Osuna, palace, 16th-18th centuries.

1. INTRODUCCIÓN

La necesidad de protección de un lugar tan emblemático de Castilla como la villa de Peñafiel, situada en la frontera del Duero durante la reconquista cristiana, ha hecho que desde el siglo X este emplazamiento se dotase de un castillo defensivo, después transformado y ampliado con el pasar de los siglos, hasta llegar a la impresionante fábrica actual¹. Obra cumbre entre las

1 Aunque abundan las referencias al castillo en monografías históricas y obras generales sobre fortificaciones medievales, la bibliografía específica del castillo es bastante escasa. Es preciso destacar, en este sentido, dos estudios específicos: BLANCO SANCHO, Román, *Castillo*

fortificaciones que se encuentran en España, el presente estudio pretende abordar las intervenciones arquitectónicas llevadas a cabo en esta fortaleza, incluyendo descripciones inéditas de los bienes que se conservaron en su interior. Desde su posición estratégica en lo alto de la población, dominando valles y mesetas, la fortaleza se dotó además de una muralla dispuesta en un recorrido perimetral que abraza la villa con una longitud de más de 2000 metros lineales que igualmente fue objeto de reformas y obras públicas a lo largo de la Edad Moderna, también analizadas en este estudio².

Aunque la impronta social del castillo en la localidad es muy importante, hay escasas referencias sobre la muralla y el antiguo palacio del duque de Osuna. En el presente estudio contamos con documentación histórica suficiente para mostrar el origen y transformación del complejo, al tener en cuenta que gran parte de la muralla no se conserva y la fachada septentrional del palacio, que estaba dispuesta a la plaza de Reoyo, fue derribada en el año 1987.

2. INTERVENCIONES EN EL CASTILLO DE PEÑAFIEL DESDE FINALES DEL SIGLO XVI

El castillo de Peñafiel es uno de los monumentos más representativos de la Ribera del Duero y uno de los más visitados en la actualidad. Aunque su primera mención conocida se retrotrae al 943³, el singular aspecto de la fortaleza es fruto de fases constructivas posteriores. La primera evidencia existente corresponde a la reedificación del castillo primigenio en época de don Juan Manuel (1282-1348)⁴, nieto de Fernando III y sobrino de Alfonso X “El Sabio”. El propio escritor y militar recordó en el “tractado que fizo don Juan Manuel sobre las armas que fueron dadas a su padre el infante don Manuel”⁵, la conversación mantenida con Sancho IV antes de morir, en 1295,

de Peñafiel, [Barcelona], El autor, 2006; y VILLA POLO, Jesús de la y SANZ PLATERO, Daniel, *Castillo de Peñafiel*, [León], Los autores, 2019.

2 Muy pocos estudios monográficos se han dedicado al estudio de la muralla peñafileense en conjunto. Aunque se cuenta con una aproximación histórica muy importante (ESCRIBANO DE LA TORRE, Fortunato, *Peñafiel, notas históricas*, Valladolid, El autor, 1976) que describe someramente los restos conservados, el estudio más completo corresponde a (VILLA POLO, Jesús de la, “El monumento más desconocido de Peñafiel”, *Libro de Fiestas de Nuestra Señora y San Roque*, Peñafiel, Excmo. Ayuntamiento, 2000, pp. 122-125), en donde el autor vertebró el recorrido y trazado de la cerca.

3 CASTRO TOLEDO, Jonás, *Colección Diplomática de Peñafiel*, Valladolid, Excmo. Diputación Provincial, 2014, pp. 23-24.

4 Este castillo se cita en el traspaso de la villa al infante don Manuel de Castilla, en 1283.

5 MENÉNDEZ PIDAL, María Goiri, *Don Juan Manuel y los cuentos medievales*, Madrid, Biblioteca Literaria del Estudiante, XXVII, 1936, p. 16.



Fig. 1. Postal antigua (ca. 1900) que muestra la entrada principal de la fortaleza, lugar donde se llevó a cabo la intervención de cantería, en 1583. Ediciones Sicilia, Zaragoza. Colección del autor

por la cual el rey ordenó a su camarero dar a don Juan Manuel “dineros con que labrase, et con aquellos dineros labre yo este castiello mayor de Peñafiel”. Sin embargo, en su *Crónica Cumplida* anterior a 1335, manifiesta que “estando yermo el collado e derroída la fortaleza mandé se alzara edificando asi también las murallas”, lo que revela la existencia de un castillo más antiguo⁶. Su construcción pudo quedar interrumpida o alterada cuando Alfonso XI, en 1337, mandó destruir nuevamente el castillo de don Juan Manuel tras el levantamiento de este último contra el rey⁷.

6 BLANCO SANCHO, Román, *Castillo de Peñafiel...*, p. 28. Es pertinente señalar que en el patio norte, tras la excavación previa a su actual pavimentación, aparecieron vestigios de un muro en forma de L de mayor antigüedad a los lienzos actuales, según se hizo indicación en el estudio de SANZ PLATERO, Daniel, “El castillo sigue sorprendiendo”, *Libro de Fiestas de Nuestra Señora y San Roque*, Peñafiel, Excmo. Ayuntamiento, 2021, pp. 70-76.

7 ROSENDE, Marcelo, “Profecía, figura consumación y providencia en el Libro de las Tres Razones de don Juan Manuel”, *Revista de Literatura Medieval*, XVIII (2006), p. 213. SÁNCHEZ-ARCILLA BERNAL, José, *Alfonso XI: 1312-1350*, Palencia, La Olmeda, 1995. En las recientes excavaciones de la barbacana o primer recinto, en torno a la puerta de entrada antigua del segundo recinto, hizo aparición de una línea de maderos quemados, utilizados para el derribo rápido de los muros de la fortaleza, por efecto de la quiebra calorífica que actuaba destruyéndolos de raíz. Quizás estos vestigios correspondan, bien al derribo del castillo de 1337 por orden de Alfonso XI o sean posteriores, de la época de Juan II cuando, de la misma

La segunda intervención constructiva, de mayor calado, tuvo lugar durante el reinado de Enrique IV, en la época en la que fue señor de la villa Pedro Girón (1423-1466), Maestre de la Orden de Calatrava. Dicho señor, obtuvo en 1456 licencia del rey para reconstruirlo, reintegrando en la fábrica restos de la fortaleza de don Juan Manuel, que había sufrido importantes daños durante la guerra civil castellana de 1437-1445 y en tiempos anteriores.

Este magnífico buque pétreo, edificado con sillares de las canteras de Canalejas de Peñafiel y de su páramo, hacia Campaspero⁸, encierra en su complejo dos recintos concéntricos. El primero, solamente tiene dos aberturas al exterior, destacando su puerta flanqueada por dos cubos semicirculares (fig. 1). El segundo tiene mayor relevancia porque en él se disponen un total de 28 cubos, grandes y pequeños en posiciones alternas.

Se suele aceptar que la fortaleza corresponde a la época de Girón, pero la lectura de paramentos lo contradice si analizamos las disposiciones constructivas que revelan la disposición de los sillares en los muros. La diferencia en la colocación de las hiladas de la torre del homenaje parece indicar que su actual fábrica responde, en realidad, a tres intervenciones diferentes. La primera corresponde a la base de la torre. La segunda es fruto de una reconstrucción de esta a partir de 1456, cuya discontinuidad se observa en torno a la altura en que se alzan los escudos de Pedro Girón. La tercera, refleja una ampliación de la torre hacia el este.

Como se indicaba poco antes, la fortaleza fue reconstruida a partir de 1456 y las obras se desarrollaron en vida del nuevo señor de la fortaleza. Es improbable, a todas luces, que los sucesores de Pedro Girón continuaran ampliando y reforzando algunas partes, porque el castillo fue objeto del máximo interés en vida de este noble castellano, mientras la coyuntura política –incluso urbana– de los siglos siguientes hicieron perder importancia al edificio. Por tanto, la hipótesis principal que barajamos es que el castillo quedase completamente reconstruido en su apariencia actual, sino antes, un poco después de su fallecimiento.

2. 1. *El refuerzo y consolidación de la entrada del castillo en 1583*

En el siglo XVI, por el desgaste del tiempo y de las aguas de lluvia, hubo que intervenir al menos en ambos muros de la puerta principal (fig. 1) en el primer recinto de la muralla. El documento que incluye las condiciones de la

forma, decretó derribar el castillo a partir de 1431. Por la posición en que se han encontrado, parecen ser más derribos puntuales del primer recinto de muralla, en puntos cercanos a la torre del homenaje, para inhabilitar la defensa de la fortaleza.

8 VILLA POLO, Jesús de la y SANZ PLATERO, Daniel, *Castillo de Peñafiel...*, p. 42.

obra, precisa que a este trabajo se obligó el maestro cantero Juan de Palacios⁹, vecino de Bárcena de Cudón, en la Merindad de Trasmiera, pero estante entonces en la localidad, por la suma de 27 000 maravedís, aportando el citado maestro todos los materiales. Concretamente, fue necesario “enrrajar y rrebocar un cubo primero en entrando al castillo por que se ba rrehendiendo con el agua”¹⁰, es decir, el situado a la izquierda. El motivo de su reparo es doble, tanto por la consolidación de su fábrica como por los daños que había sufrido por embalsamiento inferior de las aguas de lluvia, entre el primer y el segundo recinto de muralla, cómo por las aguas vertidas en el interior del “pudridero” situado dentro del cubo comentado. Ambos aliviaderos de agua habían afectado, como hemos visto, directamente a los muros, especialmente al primer recinto de muralla. En las recientes excavaciones de la fortaleza para adecuar el tránsito en el primer recinto de muralla, ha hecho aparición de un refuerzo escalonado, formado por varias líneas de sillares irregulares que se adhieren a la parte inferior de tal cubo. Este vestigio ha quedado al descubierto y, a juzgar por su disposición mural, es probable que proceda de la intervención señalada.

Entre las especificaciones señaladas en tal ocasión se apuntó que “para que este estriuo no se cayga ni arruyne mas de lo que esta se a deazer un estribo contra el que salga al mesmo ancho del questa arruynado mas un pie a cada lado”. Con este refuerzo se sostendría y aseguraría la fábrica de la portada “porque conbien por el gran puxo que tienen los arcos y carga de la parte de arriba de los dichos arcos”. Los refuerzos se fundamentaron desde tierra firme, a ocho pies de profundidad “y al ancho que tengo dicho y largo porque desde el centro del cimiento salga el dicho estriuo muy bien fundado con buenas piezas a tizon”¹¹. Hoy en día, desde la zona externa, se aprecia una discontinuidad de sillares en la mitad del muro, que confirma la intervención en esta parte del acceso. Incluso se distingue la diferencia en la textura del tallado de los sillares, entre ambas fábricas, la parte original y la reconstruida.

9 Existen referencias de un cantero con este nombre, natural de Meruelo, que figura realizando obras en Oviedo junto a Juan del Ribero Rada (GONZÁLEZ ECHEGARAY, María del Carmen; ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, Miguel Ángel; ALONSO RUIZ, Begoña y POLO SÁNCHEZ, Julio Juan, *Artistas cántabros de la Edad Moderna. Su aportación al arte hispánico (diccionario biográfico-artístico)*, Santander, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cantabria, 1991, p. 479). Juan de Palacios llevó a cabo la edificación de una bodega particular en la localidad, de don Luis de Cianca, en el año 1584, y cuyas condiciones conservan un dibujo de la sección de los arcos a construir (Archivo Histórico Provincial de Valladolid [en adelante AHPVa], leg. 14087, ff. 87-89).

10 AHPVa, leg. 14273, ff. 18-19.

11 AHPVa, leg. 14273, ff. 18-19.

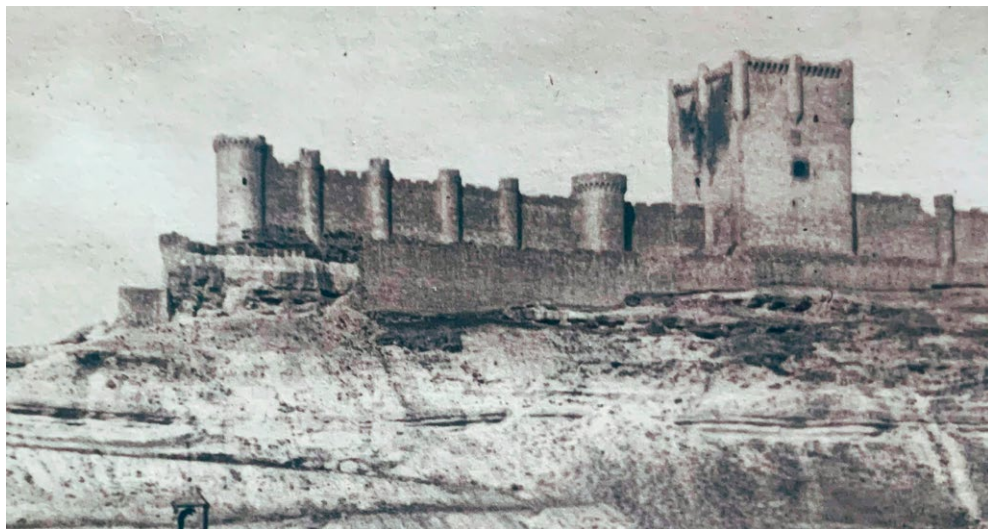


Fig. 2. Fotografía de principios del siglo XX, en la que se aprecia el estado de conservación del castillo y la inexistencia de parte del primer recinto de muralla al ser empleado en la reconstrucción de la cerca del convento de Santa Clara, por debajo de los dos primeros cubos del extremo norte del castillo, a la izquierda de la fotografía. Por debajo, antigua carretera de acceso a la fortaleza. Autor y ubicación desconocida

Esta intervención, temporalmente alejada de la reconstrucción de la fortaleza del siglo XV, confirma el interés de la familia Girón por mantener en buen estado la fortaleza, aunque la conservación de su fábrica fue en constante detrimento desde entonces. Probablemente podemos considerar esta obra de cantería como la última y más importante acción emprendida, pues en la fortaleza no se volvió a intervenir hasta la empresa llevada a cabo en el contexto de las guerras carlistas del segundo tercio del siglo XIX.



Fig. 3. Lienzo de muralla reconstruido, formado con tres líneas de mechinales cuadrados, en el siglo XX. Nótese la diferencia de color en los sillares del muro. Fotografía del autor

2. 2. *El castillo como cantera durante los siglos XVII y XVIII*

En la fortaleza no tenemos constancia de intervenciones de reparación durante los siglos XVII y XVIII. Al contrario, los inventarios de bienes realizados en este tiempo, a los que enseguida aludiremos, vienen a subrayar la precariedad en la que se encontraba el edificio. De hecho, la degradación de la fortaleza se vio acentuada, más que por descuido en el mantenimiento, por la utilización de sus sillares en diversas obras de cantería emprendidas en la villa. De ello podemos dar cuenta ahora, al constatar el traslado de una parte de los sillares del primer recinto murario para reparar la cerca perimetral del convento de Santa Clara, fundación auspiciada por los marqueses de Peñafiel.

Las cuentas conventuales revelan que entre los años 1718 a 1722 se destinaron para reconstruir la cerca “cien carros de piedra, veinte y quatro carros de cal, quattrocientos y ocho cargas de arena, obreros, tejas, estacas y el coste que ha tenido el traer la piedra desde el castillo”¹². Los sillares despojados dejaron su huella en el lienzo murario del primer recinto, tal como se advierte en antiguas fotografías del extremo norte de la fortaleza (fig. 2). El aspecto descarnado y en roca viva de este recinto que mira a la localidad, revela, en efecto, que fue desmontado y no fue precipitado por el hundimiento, como se ha llegado a afirmar en alguna ocasión. Y se mantuvo en ese estado hasta que fue parcialmente reconstruido con nuevos sillares de cantería durante las labores de restauración del primer tercio del siglo XX (fig. 3)¹³.

2. 3. *El castillo como sede de la armería de los Osuna: los inventarios de bienes conservados en 1575, 1659 y 1679*

Otro aspecto significativo es que el edificio albergó un importante depósito de armas de los duques de Osuna durante la Edad Moderna. El documento más antiguo que lo acredita, es un inventario fechado en 1575 que detalla numerosas armas conservadas, especialmente en hierro y como artillería pesada, “diez pieças y cañones de artillería con sus cámaras y servidores de yerro para su munición”, o armas ligeras, arcabuces (siete), rodelas (trece), ballestones (ocho de hierro y siete en madera), coracinas (seis, en mal estado), morteras (cuatro), “bolberas” (catorce), “abrojos” o “realillos”, formados en pinchos con agujas de hierro, de los cuales existían cuatro docenas, alabardas (seis) y una “celada”. También figuran en el inventario “Un torno de armas”, o “dos barras de yerro grandes como bienen de Vizcaya”¹⁴. Unos

12 Archivo Histórico Nacional [en adelante AHN], Clero_Secular_Regular, L. 16547, f. 431v.

13 VILLA POLO, Jesús de la y SANZ PLATERO, Daniel, *Castillo de Peñafiel...*, p. 48.

14 AHPVa, leg. 14272, ff. 53-54.

años después, en 1659 sabemos que tomó posesión como alcaide de la fortaleza José Núñez Daza, en nombre del duque de Osuna, según acredita un escueto documento que revela algunas piezas de artillería todavía existentes en la fortaleza¹⁵:

“Y le tomo de la mano en la primer muralla y después le llebo a las segundas murallas entrándole por las puertas de ella y después a la tercera muralla haciendo otros actos de posesión y en dicho día le hizo entrega de tres medios cañones de yerro un morterete pequeño que fue hallado en la primera cerca, otro medio cañon de yerro, un pedrero de yerro, dos tiros grandes de artillería y otro morterete que estaba en la armería”.

Tras su fallecimiento, en 1679, le relevó en el cargo el señor don Diego de Aguilar, y nuevamente se hizo inventario para reconocer los bienes existentes, tras entregarle los sucesores del fallecido las llaves de la fortaleza. El protocolo fue repetido del mismo modo, aunque la documentación aporta un relato detallado de esa inspección, que comenzó el recorrido desde pie de calle hasta el interior del castillo y fue pasando por diferentes estancias, fijándose en elementos de la fortaleza que todavía se conservaban¹⁶:

“Y en la primera muralla que esta lo mas de ella caída y sin puerta le tomo [...] y prosiguió [...] la segunda muralla y se metio y se pasio por dichas murallas y luego fue a la tercera muralla la qual estaua zerrada la puerta con su llabe de madera y aziendo dilixencias por abrir nose pudo por estar echadas unas piedras en la parte por donde estaua la dicha llaue de madera y se quito una tabla de dicha puerta y se abrió y se metio dentro y en señal de posesión se paseo alrededor de dichas murallas y luego se subio a la fortaleza prinzipal, alta del dicho castillo, donde esta el foso y se baxo para entrar en ella por un tablon que se puso y se entro en dicha fortaleza y no seallo puerta ninguna, en ella y paseándose por las salas y aposentos de ella, se allaron estar muy maltratados todos los suelos y en lo ondo de ello quitadas muchas bigas y estaban echas pedazos y en la otra sala mas arriua no auia suelos sino es muy poco que parecia auerse quitado a mano y en el primero aljibe que ay en dicho castillo se entro en el, y por uno y otro parte de las paderes seallan muchas piedras caydas en cantidad de ladrillos [...] mas comunes y todos los ladrillos los abian pintado y

15 AHN, Nobleza, Osuna, carpeta 98, D. 60-63, f. 25.

16 AHPVa, leg. 14202, ff. 401-402. Cuando se indica el presente recorrido, interpretamos, que la puerta que presentaba dificultades en su apertura parece corresponder a la principal del segundo recinto de la muralla, inmediatamente al lado del foso y patio sur, porque cuando se alude a la fortaleza alta se refiere a la torre del homenaje, en donde comenta la descripción que se hallan las salas despojadas de mobiliario y maltratados todos los suelos. Se alude, además, que el piso de aposentos del noble se hallaba ya despojado de las vigas de madera que lo sustentaban. El tablón puesto para el acceso se refiere, seguramente, al puente levadizo de acceso a la torre del homenaje, porque en esta época el foso del patio sur estaría ciertamente colmatado con escombros y maleza, aunque no se descarta que se utilizara algún medio de acceso excepcional para la entrada al patio chico. Los aljibes que se comentan en la descripción corresponden a los que se hallan en el patio norte.

sellado y en el otro al sibir no se allo quitado de las paredes ninguna piedra ni ladrillo por estar buenos y torno a salir del dicho castillo por dichas portadas y no se cerro la segunda puerta por haberse quebrantado para entrar como ba dicho [...] y se cerro la primera puerta del dicho castillo”.

Esta última toma de posesión llevó consigo la elaboración de un nuevo inventario de los bienes conservados¹⁷, observándose una paulatina disminución de los previamente existentes al haber transcurrido 104 años de diferencia entre ambos inventarios:

“Primeramente en la segunda muralla del dicho castillo que mira acia la parte de la villa se allaron dos cañones y un morterete y un cañon esta en un cobijero metido hacia la parte que mira a la villa y este le faltan y tres aldabones [...] mas otro cañon que esta a la entrada de la puerta segunda del dicho castillo [...] mas un pedazo de yerro que se allo en el segundo aljibar [...] mas dos tiros grandes de artillería y mas seis piezas pequeñas que estaban en sitio de la tercera muralla [...] mas un midio cañon de yerro que estaba en las escaleras como se baja al nibel mas bajo del dicho castillo [...] y no ubo mas y todo lo qual entrego su merced”.

La mayor parte de los objetos mencionados en estos inventarios debieron cambiar de ubicación o directamente se perdieron con el paso del tiempo, aunque de tal arsenal solamente se ha conservado una pequeña bomba, hoy custodiada en el Museo Comarcal de Arte Sacro de la localidad. Otros objetos significativos, como la campana del castillo, situada en la torre del homenaje y que podía ser tañida desde el suelo con una gran cadena de hierro, tampoco se ha conservado. En el interior de la fortaleza también se conservaba un madero ornamental, con las armas de los girones, según hace indicación el primer inventario fechado en 1575.

3. OBRAS DE MANTENIMIENTO EN LAS MURALLAS Y PUERTAS DE LA VILLA

Una de las primeras referencias a las murallas de Peñafiel consta en el “*Cronicón*” latino de don Juan Manuel, aludido en el epígrafe anterior, donde especifica que comenzaron a construirse en julio de 1307: “En era de mille. CCC.XLV. incepit dominus Iohannes murare Penam Fidelem in mense iulii”¹⁸. La segunda referencia está inserta en las ordenanzas dadas a su villa de Peñafiel, en 1345, cuando ordena que “todas las rrendas del conceio que sean para los muros de la villa y para las mandaderias que fueren menester”¹⁹. De

17 AHPVa, leg. 14202, f. 404v.

18 MARTÍN IGLESIAS, José Carlos, “El denominado cronicón latino de don Juan Manuel: nueva edición y estudio”, *Cahiers d’Études Hispaniques Médiévales*, 38 (2015), p. 146.

19 Primera ordenanza. El manuscrito original se encuentra en el Museo Comarcal de Arte Sacro.

esta referencia se deduce que el concejo era el encargado de su mantenimiento y conservación.

El recorrido de la muralla fue de algo más de dos kilómetros de longitud. Tuvo cinco puertas, cuya nomenclatura tomaba los nombres toponímicos del espacio en donde se encontraban: San Pedro, San Miguel (“puerta de la villa” o “puerta el sol”), puerta del mercado sobre la Torre del Agua, San Lázaro y San Boal. Además, contaba con tres portillos secundarios, uno en la Judería, otro en la calle de la Pedraja y otro en las huertas cercanas al convento de San Pablo. Todos ellos daban paso para descender a nivel de las aguas del Duratón.

Muy pocos lienzos subsisten de esta cerca hoy y aunque el mejor tramo conservado es de unos 300 metros lineales junto al río Duratón, existen en un estado de conservación precario otras partes de la muralla, en la calle de las Rondas y el cruce de la carretera de Pesquera de Duero. Desde el castillo, descendiendo sobre la falda de la colina, ya a principios del siglo XX se evidenciaban muy pocos restos (fig. 4 y 6), aunque es en este lugar donde existe un pequeño lienzo de unos tres metros de largo, por algo más de un metro de ancho, construido en mampostería y cal.

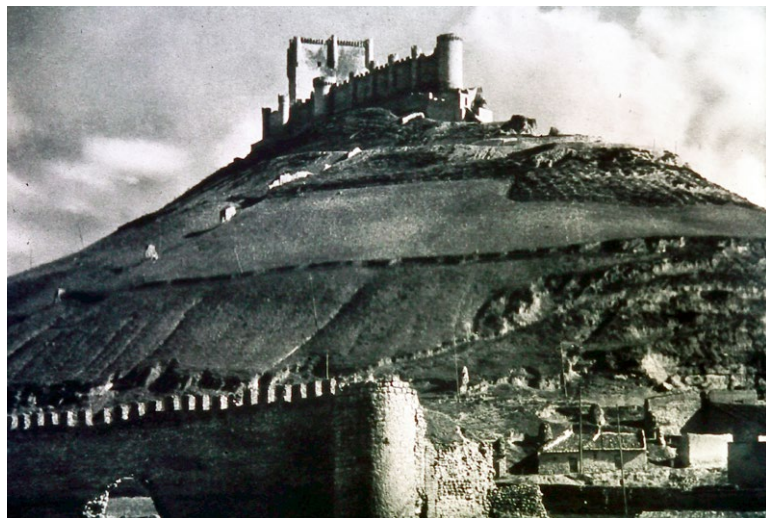


Fig. 4. Imagen de principios del siglo XX con un lienzo de muralla desaparecido en la calle de las Rondas y vestigios de su recorrido en ascenso al castillo. Autor y ubicación desconocida

Algunas fotografías del siglo XIX muestran que entonces quedaba gran parte de la muralla en pie y no se descarta que parte de la piedra, situada en la ladera del castillo, fuera utilizada para formar los muros del actual cementerio. El recorrido por la villa es bastante conocido, aunque hay tramos más difusos en los cuales no se conoce el trazado exacto. En la de las Rondas y en el cruce actual de la carretera de Pesquera de Duero, por ejemplo, se alzan

dos lienzos en buena conservación (fig. 4), muy cerca del lugar donde estuvo situada la puerta de San Lázaro²⁰.

Descendiendo nuevamente desde la fortaleza hacia el oeste, o valle del Duratón, se puede seguir el rastro de la muralla al conservarse el muro de contención, cerca de los actuales depósitos del agua potable. Después, en torno a la mitad de la calle Destiladeros, estuvo situada la puerta de San Pedro, que se mantuvo en pie hasta los años veinte del siglo XX, cuando desapareció. Desde la puerta de San Pedro, el recorrido descendía hacia el Duratón, pasando por detrás de la plaza del Coso donde se conserva, adosada a una de sus casas, un cubo semicircular.

Fig. 5. Lugar en donde estuvo situada la puerta de San Miguel, también conocida como Puerta de Villa o "puerta el sol", tal y como se indica en esta postal fotográfica de finales del siglo XIX. Autor y ubicación desconocida



A continuación se encontraba la puerta de la villa, también conocida como puerta de San Miguel por estar cerca de una antigua iglesia desaparecida bajo esa advocación, aunque igualmente hay otros testimonios que la denominan como "puerta el sol" (fig. 5). Este acceso se situaba en la confluencia de la antigua corredera de San Pablo (calle don Juan Manuel, desde 1909) con la parte externa y la bajada al río, donde actualmente se halla otro cubo de la muralla. La cerca avanzaba hacia San Pablo, introduciéndose en la zona del Alcázar, cuyo recinto fue cedido a los dominicos²¹. Desde los

20 La puerta de San Lázaro estuvo al final del recorrido de la barbacana, surcando el río Duratón. Por las descripciones que se hacen de los reparos en esta puerta en el siglo XVII, más bien parecen situar este acceso en las inmediaciones del actual cruce de la carretera de Pesquera con el tránsito de la Nacional-122, según VILLA POLO, Jesús de la, "El monumento más desconocido...", pp. 122-125.

21 Se conoce la referencia de un traslado de una carta ejecutoria, de cronología indeterminada.

muros conventuales, la cerca se dirigía a San Miguel de Reoyo, cuya torre pudo ser, en origen, un torreón porque por aquel lugar cruzaba la muralla²². Prosiguiendo hacia el barrio de la judería se levantaba un portillo de escaso tamaño y, seguidamente, pasando por detrás de la iglesia de Santa María de Mediavilla, se alcanzaba el puente del mercado, con su correspondiente Torre del Agua situada sobre dicha construcción.

3. 1. *Reparación de las puertas de la villa en 1676*

Como es lógico, con el paso del tiempo se hizo preciso emprender reparos en las puertas de acceso a la villa, y contamos con algunos testimonios a este respecto. Por ejemplo, en 1676 sabemos que el concejo dictó condiciones para reedificar tres puertas, por valor de 1000 reales²³. El procedimiento fijó la adjudicación de la obra a favor de Juan Alonso de Estrada, maestro de cantería de la Merindad de Trasmiera, aunque residente en la localidad²⁴.

Según el documento, en la puerta de San Lázaro se sustituyó un pie derecho de piedra en el propio arco con mismo ancho de pilastra. En la puerta de San Boal el problema de cimentación se encontraba en el pie izquierdo del arco, demolido parcialmente “hacia la parte de la nebera” por lo que se planteó colocar “dos tizones con el ancho de la mocheta y una bara que corresponda el ramal [...] y este pie derecho lebantara hasta nibelar con el movimiento que tiene”. Según se deduce de estas condiciones, algunas dovelas estaban en mal estado de conservación por lo que fueron sustituidas, incluyendo la clave principal. Por otro lado, el documento nos aporta un dato interesante para la historia de Peñafiel, pues demuestra que cerca del arco y, por tanto, de la actual calle de las Bodegas Protos estuvo uno de los pozos de nieve de la población.

En la puerta de San Miguel existía un problema estructural producido por el desgaste de los pies derechos del arco, que ascendían hasta los diez pies para dar sujeción a un arco de medio punto. La puerta, en uno de sus lados, lindaba con algunas casas de la plaza del Coso, y desde su pared, hasta

da, en la cual se indica que la villa no estaba obligada a la reparación de las cercas que confinaban con dicho convento, según el inventario del archivo concejil de 1818, situado en el primer cajón con el documento trece (AHPVa, Concejil, Peñafiel, leg. 331, doc. 17).

22 SÁIZ VIRUMBRALES, Juan Luis; SÁNCHEZ RIVERA, Jose Ignacio y SANZ PLATERO, Daniel, “Torres absidiales entre el románico y el barroco en la Ribera del Duero: los casos de Padilla de Duero y San Miguel de Peñafiel y su relación con los procesos constructivos de ambos templos”, *Biblioteca, Estudio e Investigación*, 37 (2022), p. 68.

23 AHPVa, leg. 14261, ff. 71-74.

24 El maestro estuvo trabajando veinte años antes en el convento de Santa Clara de la localidad, reconstruyendo el muro o cerca junto al río Duratón, que fue destruido por una fuerte riada en diciembre de 1657 (AHPVa, leg. 14161, ff. 100-101).



Fig. 6. Imagen del castillo, en torno a los primeros años del siglo XX, en donde se aprecia el recorrido de la muralla, descendiendo desde la fortaleza hasta la desaparecida puerta de San Boal. Autor y ubicación desconocida

el arco, se debía acompañar con un lienzo de seis pies de largo, edificado en mampostería, “dejando sus dentellones en la conformidad dicha”.

Reutilizando la piedra como material principal, se dispuso que los lienzos que apareciesen caídos en otros puntos podrían utilizarse, como ocurre “en sorribas, y alrededor de dicha villa, sin que se entienda que no ha de quitar piedra que este sirviendo en dichas murallas”. Una de las disposiciones finales dictaminaba que si el concejo mandase “esmoler la puerta de San Boal y prebenir materiales se ha de pagar la costa que tuviere”, contemplando así una reforma integral y no parcial, de la referida puerta.



Fig. 7. Portillo de la calle de la Pedraja. Reconstruido parcialmente en 1679 por Juan Alonso de Estrada. Se aprecia talla distinta en parte de las dovelas, especialmente en la franja izquierda, porque los de la derecha son de mayor antigüedad. Se aprecia en la fotografía el desaguadero o vierteaguas, en el ángulo superior izquierdo, al que hacen referencia las condiciones

3. 2. Obras de reparación en la muralla entre 1679 y 1683

El concejo de la villa publicó nuevas condiciones en 1679 para reparar un lienzo de la muralla cercano al curso del río Duratón. Tras el pregón acostumbrado, la obra quedó adjudicada nuevamente al maestro Juan Alonso de Estrada. La intervención consolidó el tramo ruinoso “que esta en la calle de la puente, frontera con las casas de Francisco de Paez, cirujano y Juan Rodríguez, pastelero”. Esta intervención, por valor de 1500 reales, puede localizarse con precisión, porque el tramo, conservado en buenas condiciones, corresponde al lienzo de muralla que une el portillo de la calle de la Pedraja (figuras 7 y 8) con el Molino de Palacios (fig. 9). En las condiciones de tal obra se expresa que “los tizones necesarios de bara de largo para que se hermanen y unan con el mazizo y la dexa de la puerta de afuera [...] a de yr atizonado con lo viejo de la muralla por un lado y otro de suerte de que sea unido y hermanado con toda seguridad”²⁵. Esta intervención de refuerzo se aprecia con mucha claridad, especialmente en el arco de dicho portillo, tanto en el exterior como en el interior, donde todavía es más patente la diferencia entre el arco original, más bajo, y el proyectado en esta intervención (fig. 8).



Fig. 8. Portillo de la calle de la Pedraja desde el interior. Se aprecia un doble arco: el medieval es el original, más bajo. El reconstruido en la intervención de 1679, presenta mayor altura. Fotografía del autor

Dos años después, en 1681, y en este contexto de consolidación de las estructuras murarias de Peñafiel iniciada por el concejo, nuevamente se contratan obras para el tramo cercano a la puerta de San Miguel. Las modificaciones se estimaron en 1100 reales e incluyeron una intervención en el puente del Duero. Nuevamente quedaron adjudicadas al maestro Alonso de Estrada.

²⁵ AHPVa, leg. 14262, ff. 162-164.

Fig. 9. Muralla en el entorno del molino de Palacios. Lienzo reconstruido por el maestro José Alonso de Estrada, en 1679. Fotografía del autor



La intervención arquitectónica consistió en la introducción de unas zapatas y apoyos para recibir parte del muro arruinado que se encontraba entre la puerta y enfrente del molino de los herederos de Juan Ruiz. Se hizo necesario intervenir en el “cubo que mira hacia la dicha puerta de San Miguel” para calzarlo y recibirlo con tizones de piedra, para garantizar su seguridad. Después de este cubo, conservado en la actualidad, la muralla presentaba otro portillo “de la parte de abajo azia el convento de San Pablo”, en el cual se intervino para su debida conservación, socialzando todo el lienzo para la mayor seguridad del mismo, hasta las casas del vecino Diego de la Fuente²⁶.

Por último, tenemos constancia de otra nueva intervención en 1683, año en el que se llevó a cabo la reparación de las puertas de San Boal y San Lázaro, junto al tramo que las separaba, bajo la dirección del maestro José Ruiz de la Cotera, natural del Valle de Ruesga y por un valor de 1400 reales²⁷. La puerta de San Lázaro presentaba problemas de estabilidad en el arco interior, por lo que se hizo preciso demoler doce hiladas de sillares y construirlo nuevamente, con su correspondiente cimbra de madera. El cubo situado a la derecha de la puerta, “saliendo azia Pesquera”, se calzó para hacerlo más potente. Por su parte, en la puerta de San Boal se ordenó la demolición de doce pies de largo y veinte de alto “de la pilastra que esta azia la ronda y se le ha de bolber a hazer en silleria con sus tizones de tercio en terzio y en el arco se le han de meter sus piezas de dovelas en aquella quiebra que tiene dicho arco”. El lienzo, en su recorrido hacia el castillo, presentaba defectos importantes, por lo cual se tuvo que construir un paredón “de diez y ocho

26 AHPVa, leg. 14263, ff. 147-152

27 AHPVa, leg. 14263, ff. 112-118.

pies de largo por veinte de alto, y dos pies y medio de grueso para fortalecer dicha muralla que ba caída y desfraudada toda”, con la intención de dar seguridad a este muro e “ir terraplenando entre la muralla biexa y dicho paredon de tierra”.

Durante el siglo XVIII localizamos escasas referencias a la muralla. En 1703 se reformó la casa de la Cofradía de Nuestra Señora de los Remedios, junto a los muros de la iglesia de San Miguel de Reoyo, cuya parte posterior lindaba con la cerca urbana²⁸. En el mismo año se llevó a cabo la reconstrucción de un paredón junto a la capilla de la Virgen del Rosario, en el lienzo de la cerca, costeadó por los frailes dominicos de San Juan y San Pablo²⁹. A la pared de la capilla se adosó un camarín en 1733³⁰.

4. PROCESO CONSTRUCTIVO DEL PALACIO DEL DUQUE DE OSUNA: ADECUACIÓN DE SU RESIDENCIA URBANA PARA LA MANIFESTACIÓN DEL NUEVO PODER POLÍTICO

La familia Téllez-Girón recibió el marquesado de Peñafiel en la primera década del reinado de Felipe II (1568) y su influencia había hecho cambiar la representación del poder político en la localidad, ostentado antiguamente por la corona, los miembros de la familia de los Manuel o los duques de Peñafiel, Fernando I y Juan II, reyes de Aragón. Se desconoce los motivos de la elección del solar para asentar su palacio en la plaza de San Miguel de Reoyo, pero todo apunta al deseo de marcar un cambio político y social respecto a los antiguos lugares en los que se demostraba el poder señorial, como el antiguo Alcázar de los Manuel adosado a los muros del convento de San Pablo, o la iglesia de Santa María de Mediavilla, centro del poder religioso de la localidad.

No es casualidad que, tras el establecimiento del marquesado y la elección de San Miguel de Reoyo por la familia nobiliaria, como sede de su patronato, se comenzase la ampliación del templo como refuerzo del poder político y religioso, porque uno de los proyectos emprendidos por dicha familia fue la de concentrar toda la clerecía entorno a tal iglesia, planteando su elevación a colegiata³¹.

La situación del palacio ha planteado dudas a lo largo de la historia, pero gracias a los documentos analizados a continuación, queda perfecta-

28 AHPVa, leg. 14289, ff. 133-137.

29 AHPVa, leg. 14289, ff. 119-120.

30 AHPVa, leg. 14320, ff. 190-195.

31 SÁIZ VIRUMBRALES, Juan Luis; SÁNCHEZ RIVERA, Jose Ignacio y SANZ PLATERO, Daniel, “*Torres absidiales...*”, p. 75.



Fig. 10. Vista del palacio de los marqueses de Peñafiel desde el castillo. En el centro de la imagen, por delante del claustro del convento de San Pablo, se aprecia el bloque principal del palacio, más elevado, seguido, a la derecha con unos cuartos con mirador que llegan hasta la capilla de los Manuel y, a la derecha, otros cuartos que llegan hasta la plaza de San Miguel de Reoyo

mente determinada su extensión. Pese a la creencia de que los límites del palacio se acotaban entre la plaza de Reoyo y la mitad de la calle de subida hacia San Pablo, las intervenciones mencionan intervenciones en ventanas y estancias que miraban enfrente de la “capilla de don Juan Manuel”, “el juego de Pelota” o “la plaza de Reoyo”. Su extensión, por tanto, se extendía a lo largo de toda la manzana desde el frente de la citada capilla hasta la plaza de San Miguel de Reoyo (fig. 10). Gracias a tal fotografía, se ha planteado la extensión de tal palacio gracias al plano del actual parcelario ofrecido por Catastro y tal como se muestra en la fig. 12.

4. 1. Obras constructivas del palacio a finales del siglo XVI

Si acudimos a la documentación atesorada en el Archivo Histórico Provincial, la primera intervención que tenemos constancia en tal edificio data de 1583³². En este caso, se sirvieron tres pliegos de condiciones distintas para ejecutar la obra, dirigida por el cantero Juan del Hoyo, vecino de Ruiloba, localidad de la provincia de Santander. La primera corresponde a una intervención en el “cuarto del excelentísimo señor”, precisando el espesor de los muros, de tres pies y medio, construidos en tapial, junto a los cuartos o estancias, elevados a tres pies del pavimento, que estarían separados y cada uno tendría una longitud de “diez y seis pies de gueco”. Parece que estas

32 AHPVa, leg. 14273, ff. 29-33.

condiciones hacen referencia a las estancias principales del palacio, enfrente de la antigua portería del convento de San Pablo, porque tal cuarto “a de fundarse sobre un aumento y columnas de piedra con sus capiteles sin moldura y pedestrales llanos labrado tosa lo baxo q ne de dar abierto”, cuyas columnas de piedra de Campaspero fueron encargadas al cantero Juan de Palacios, con una medida de “nueve pies y medio de alto con su basa y capitel labrado a boca descoda y basa i capiteles chafrantados sin miembros de moldura”, siendo cada una de ellas “de todo este largo dela dicha obra”.

Las condiciones no mencionan, a priori, una segunda planta, aunque si un entresuelo formado por “una sala en aqual a dar tres ventanas a cinco pies de ancho y alto todo lo que convenga para que jen arta luz”. Ésta se situaría “al peso del aposento de mujeres sin grada, tendra las ventanas a la guerta”, es decir, hacia el interior de la parcela. En esta adecuación, la obra también intervendrá en otras partes del palacio, como el oratorio, el cuarto de mujeres o la chimenea, esta última al lado del retrete. En la parte externa se instalaron rejas de hierro y se colocaron posteriormente otras en los espacios que no se cerraron entonces.

Las segundas condiciones, en el mismo documento, mencionan que la obra del “cuarto sea de hazer desde la pared de la alcoua hasta la tapia de la puerta de la guerta”, en dos piezas distintas que habían de incluir una sala de 48 pies de ancho, “en la qual abra tres bentanas grandes bien repartidas”.

4. 2. Intervenciones durante el siglo XVII y degradación de la fábrica palacial

La documentación consultada confirma una primera intervención sobre el palacio en el año 1612, cuando se intervino en su cubierta y por cuyo efecto fueron nombrados los maestros carpinteros Pedro Álvarez y Blas de Arnao como peritos de esta obra porque era preciso retejar todo el complejo y actuar en vigas de madera y cubiertas afectadas, todo ello por un valor estimado en 1600 reales³³.

En 1628 se emprende, nuevamente, una intervención de cantería, cuyo valor ascendió a los 1160 reales y fue llevada a cabo por el “maestro mayor de obras del duque de ossuna”, Diego de Otero Sota, vecino de Anero, en la Junta de Ribamontán, actual provincia de Santander. El expediente incluye referencias a la adquisición de otros bienes muebles, suministrados por el ensamblador Pedro Esteban de Olivares, vecino de la localidad, quien surtió varios bancos “que hiço en las salas principales como solían estar”, mesas de la “butillería”, cancelos con sus herrajes o celosías de la galería, por una suma total de 31 725 maravedís. El ensamblador recibió cierta cantidad de dinero por pintar en verde dichas celosías, ventanas y puertas. La cocina del

33 AHN, Nobleza, Osuna, carpeta 1541, D. 13-30.

palacio fue reformada en esta época por los maestros de carpintería Juan de Burgos y Roque Aguado, quienes recibieron 2363 reales. El maestro Francisco Pintor ejecutó obras menores en la mencionada cocina y en los establos.

Unos años después, en 1632 y a tenor de las intervenciones anteriores, se dispuso la reconstrucción de una estancia encima de las carboneras, colocando pies rectos de madera sobre piedras, y otra intervención para disponer “cinco postes de olmo con sus cimbras en la torre que cay a la placuela de Reoyo”. Nuevamente hace aparición Diego de Otero Sota, junto a Andrés de San Juan, como encargados de esta intervención³⁴.

En 1675 se dictaron nuevas condiciones para intervenir en el palacio, cuya magnitud hace pensar en el mal estado que arrastraba su fábrica³⁵. Las condiciones, asignadas a Gaspar de Renedo, vecino de Curiel de Duero, plantearon la intervención en el cuarto alto del palacio, es decir, en el cuerpo principal del mismo, desde el oratorio y por distintas estancias: la sala principal, el aposento grande, la alcoba del dormitorio y una chimenea cercana a este último. Estos espacios se demolerían, especialmente, en la parte interior, rondando el cuarto de criados y con el objetivo de reedificar todas las estancias. En las azoteas altas del citado cuarto de los criados se dispuso la reconstrucción de su chapitel que, al encontrarse en mal estado, se intervino añadiendo nuevos materiales:

“a de ser ochauado pedrestal y abuxa con su collarin y bola de cobre y su cruz y remate y guarnecido toda la carpinteria de piçarra y plomo los miembros de collarin y basamento y pedrestal por causa que las aguas y niebes no podrezcan ni arruinen las maderas dexandole perfecto y acauado según harte”.

El memorial prosigue con la reforma de otras estancias. Una de ellas supuso la demolición y reconstrucción del mirador “que esta al rremate del quarto hacia la capilla de D. Juan Manuel y corredera de San Pablo”, es decir, en el extremo sur del palacio, cuya estancia se cubrió con madera procedente de la localidad de San Leonardo, en la provincia de Soria. De la misma forma se intervino en la escalera principal del palacio, construida en madera, reformándola en la medida de lo posible y sustituyendo lo más afectado, con la intención de ir “fixando las rrepisas de dicha carpinteria y escudos y florones por remates conforme oy esta”. Todas las piezas del cuarto se cerraron con un tejado conveniente y las fachadas, especialmente la “que mira al juego de pelota, se a de lucir de yesso todo lo que faltare”. En este momento se dotaron de nuevos cierres al palacio, como se deduce de la orden de “echar hacia la placuela de rreoyo tres puertas y bentanas y quatro acia el juego de pelota y cinco puertas dentro en la sala principal”, aludiéndose a otras ventanas

34 Ver nota anterior.

35 AHPVa, leg. 14276, 1682, ff. 84-87.

y rejas en distintas estancias, como la portada del palacio o la estancia de “guardaropa”, enfrente a la escalera principal.

Las condiciones se acompañan del inventario de materiales a emplear en la obra (véase tabla 1) cuya memoria está incluida en el expediente de la intervención, auspiciada en los últimos años del mandato del quinto marqués de la localidad, Gaspar Téllez-Girón y Sandoval (1625-1694).

Concepto	Reales
<i>Primeramente, 400 piezas de bigas y andabigas y tirantes para los texados y casas accesorias</i>	9200
<i>Mas de sobradiles 4d350 que a real y medio cada uno</i>	6525
<i>Mas para los texados del palacio y casas accesorias 28d500 texas que a ocho maravedís comorte</i>	6705
<i>De clabacon para todos los texados y cassas 8d400 chillones que a 130 reales el millar</i>	1092
<i>Mas 17 arrouas de clabacon con gruesso a rraçon de dos reales la libra</i>	850
<i>Mas 3d266 fs de yesso que a 60 mrs cadafanega açen Rl</i>	5763
<i>Mas de cal 600 fanegas a rraçon de 3 reales y medio cada una</i>	2100
<i>De agua y arena para la mezcla de la dicha cal</i>	450
<i>Mas de siete puertas benttanans a rracon cada una de 365 reales con sus herraxes</i>	2555
<i>Mas de 7d600 ladrillos a rraçon cada millar de 121 reales</i>	919
<i>Mas 15 puertas engaratusadas a rracon de 42 reales cada una</i>	630
<i>De la puerta principal del palacio con herraxe</i>	400
<i>Mas de dos puertas, vna de la escalera y otra de la guardarropa con sus herraxes</i>	600
<i>Mas de 100 baras de piedra labrado puesto a pie de la obra a rraçon de 14 reales cada una</i>	1400
<i>Mas 300carros de piedra manposteria para el paredon de la guardarropa y Realtada de la casa açesoria y socalçes a 7 reales cada carro de piedra de saca y porte</i>	2100
<i>Mas para el chapitel 5 arrouas de plomo a 2 reales y medio la libra</i>	312
<i>Mas de piçarra para el dicho chapitel</i>	1500
<i>Mas de la bola de cobre y la cruz</i>	425

Concepto	Reales
<i>Mas de la madera de san Leonardo para la çinta de saetin de los corre-dores del patio principal y mirador de la capilla de D. Juan Manuel</i>	1125
<i>Mas de manufactura de desaçer todos los rexados y limpiar la tierra y volver hacer toda la obra referida como lo piden las condiciones</i>	24 775
<i>Que todas las partidas montan</i>	68 297

Tabla 1. *Materiales y sumas totales de los materiales empleados en la obra del palacio, según el memorial de 1675 (AHPVa, leg. 14276, ff. 84-87)*

En 1677 nuevamente se interviene en el palacio y, en esta ocasión, sobre otras zonas no previstas en las condiciones precedentes. Así pues, se ordenó la demolición y nueva construcción de las caballerizas, situadas en la parte posterior del palacio, así como la cocina, o la reforma total de los tejados “desde la torre asta el corredor que da a san Pablo”. Con tal indicación queda fijada la torre palacial con su chapitel, situada cerca de la plaza de San Miguel, como se indica en un documento de 1633. Las condiciones de construcción, estimadas en 5000 reales, fueron llevadas a cabo por el vecino de la localidad José Delgado, maestro de carpintería y albañilería³⁶.

Una nueva obra se puede documentar en 1683³⁷, cuando se interviene nuevamente en las cocinas y en uno de los cuartos, que hace esquina a la huerta de Isabel Cano, en cuyo lugar se asentaron distintos apoyos de una vara de alto con unos postes de olmo, para asentar sobre ellos “una carrera al grueso y alto de la que sigue enxarjándolas en ella a diente de perro”. Por lo que se entiende del documento, la intervención consistió en la reforma el patio interior, mencionando el soportal con dos pisos. De la misma forma se reformaron los tejados y algunas estancias, como las alcobas. Estas condiciones, valoradas en 2800 reales y adjudicadas a Andrés Zamora, maestro de Curiel de Duero, completaron partes que no fueron afectadas en otras intervenciones³⁸. Finalmente, tras el proceso de subasta a través de pregón, la obra fue adjudicada a dicho maestro, quien otorgó las correspondientes fianzas³⁹.

36 AHPVa, leg. 14201, s/f. El artífice es conocido por haber llevado a cabo otras intervenciones en esta época y años siguientes, en otros edificios de la localidad, como la torre de San Esteban o del reloj, la iglesia de Santa María de Mediavilla y la cubierta de la nave mayor de la iglesia de San Pablo.

37 AHPVa, leg. 14206, ff. 133-135.

38 AHPVa, leg. 14206, ff. 136-137. Andrés Zamora intervino en el convento de Santa Clara de la localidad en el año 1731, reconstruyendo las bóvedas del coro bajo, hundidas tiempo antes (AHPVa, 14319, ff. 65-66).

39 AHPVa, leg. 14206, ff. 138-139.

Poco antes de terminar el siglo XVII, en 1697, se precipitó uno de los paredones del palacio hacia la plaza de San Miguel de Reoyo y nuevamente se otorgaron condiciones para su reconstrucción, pues dada la gravedad de los daños se necesitaba intervenir con toda urgencia⁴⁰:

“No solo, el reparo del paredon, o emplenta que se cayo azia la parte de Sn Miguel de Reoyo sino muy gualmente para su conserbazion por ahora es necesario tejarlo y zerrar los voquerones que se han hecho por la cassa accesoria, apuntando el lienzo del patio y zerrar las entradas ynutiles”.

La obra fue de una mayor importancia respecto a las intervenciones anteriores, alcanzó los 14 000 reales y su encargado fue Lucas Ortiz de Bohar, vecino del valle de Guriezo, en la provincia de Santander. Fue maestro de cantería, aunque se le conoce por ser un importante ensamblador que actuó por Valladolid y Palencia, llevando a cabo, de forma preferente, la construcción de retablos⁴¹.

Ortiz de Bohar planteó la reconstrucción del cuarto que se situaba orientado a la plaza de Reoyo, dándole la misma forma que tenía anteriormente, con dos ventanas y balcones de hierro, que fueron guardados “por auerse undido juntamente con dicho cuarto”, y el espacio formado por la cocina se demolería desde el tejado, interviniendo en su cimentación, socialzando una esquina de cantería e incluyendo varias vigas de madera en dicho sitio. Asimismo, planteó intervenir en el corredor al lado de la huerta y en el patio de columnas, armándolas con el hierro y la sustentación suficiente “para que con eso no puedan dichas columnas hazer ruyna”. El corredor que miraba “a la cruz de San Pablo” también fue objeto de intervención por su estado de conservación⁴².

Las condiciones fueron pregonadas y tras varias bajas, finalmente la obra quedó rematada en los maestros Matías de la Fuente y Andrés de Estrada y Orozco, vecinos de la villa, junto a Antonio de la Torre Sota, vecino del Valle de Hoz, en la Merindad de Trasmiera, por 13 000 reales; aunque replantearon los rematantes algunas condiciones originales dadas por Ortiz de Bohar⁴³.

Desconocemos si en el siglo XVIII se llevó a cabo alguna intervención en el palacio, pero es muy probable que fuese paulatinamente dejado en abandono. Contamos con un testimonio de dicho edificio en 1845, que de-

40 AHPVa, leg. 14302, f. 365.

41 GONZÁLEZ ECHEGARAY, María del Carmen; ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, Miguel Ángel; ALONSO RUIZ, Begoña y POLO SÁNCHEZ, Julio Juan, *Artistas cántabros...*, p. 472.

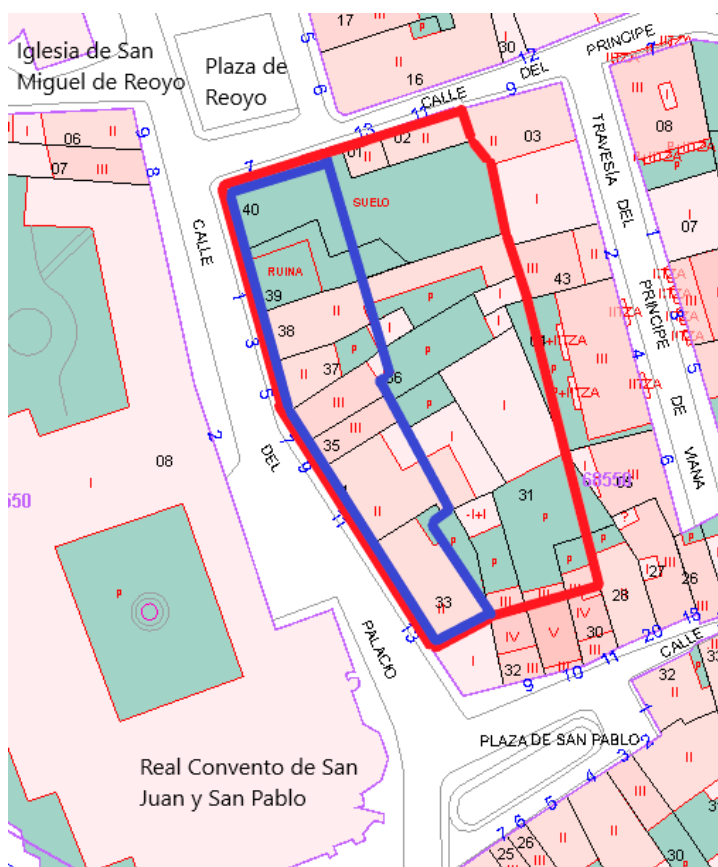
42 AHPVa, leg. 14302, ff. 371-374.

43 AHPVa, leg. 14302, f. 381v.



Fig. 11. *Detalle del palacio del duque de Osuna, en la calle homónima. Se aprecia un piso inferior de mampostería y puertas de sillería sobre el cual se asientan los cuartos principales del palacio, son sus ventanas y balcones del siglo XVIII, enlucidas y trabajadas con molduras de escayolas. Fotografía del autor*

Fig. 12. *Aproximación a la planta del palacio del duque de Osuna, sobre plano catastral original. En azul oscuro, superficie de las casas del palacio aludida en las distintas condiciones de obras, formada por 1700 metros cuadrados. En rojo, extensión aproximada del palacio, con un total de 2900 metros cuadrados*



muestra su ocupación por personas ajenas, obligando a tomar posesión de su estructura al administrador del duque de Osuna, que fue acompañado a tal efecto por varios testigos, el escribano y el juez de primera instancia de la localidad⁴⁴:

“pasó a la casa que por dichos estados pertenece en esta villa a S. E. sita en la parroquia de San Miguel, calle de San Pablo, que se encuentra al frente del convento del mismo nombre, a efecto de dar la posesión acordada y estando en ella, y una de sus habitaciones, tomó de la mano a dicho administrador y le introdujo en la sala que da vista al citado convento, donde cerró y abrió puertas, hechó la gente que había en ella e hizo otros actos posesorios, resultando quedar posesionado quieta y pacíficamente, real corporal, de la enunciada finca”.

El palacio fue sumiéndose progresivamente en un precario estado de conservación y tras su enajenación de la Casa de Osuna, quedó segregado en distintas parcelas. Antes de finalizar la década de los años ochenta del siglo XX, fue derribado el tramo situado hacia la plaza de San Miguel de Reoyo, que constituía el tramo mejor conservado y de mayor relevancia. Solamente se conservan en la actualidad varias viviendas pertenecientes a dicho palacio, muy reformadas, y dispuestas en la parcela desde la citada plaza hacia la iglesia de San Pablo (fig. 11).

5. CONCLUSIONES

Con este estudio se pretende rescatar del olvido el conjunto de intervenciones sobre hitos arquitectónicos del Peñafiel señorial, en los siglos XVI al XVIII. Aunque muchas de estas intervenciones no se corresponden con obras conservadas en la actualidad, sirven de importante testimonio para entender las fricciones entre la configuración urbana de la villa medieval y las nuevas demandas de la Edad Moderna, así como los usos antiguos y sus adaptaciones a otros tiempos, que se resistían a negar el fuerte valor simbólico, a nivel de poder político, que tales estructuras habían alcanzado durante la Edad Media. De alguna manera, estas intervenciones documentadas durante la Edad Moderna, consolidando y conservando, en la manera de lo posible, los vestigios heredados de una era previa, demuestran la relevancia que el castillo y, en especial, las murallas seguían teniendo en la vida diaria de la población. Por otro lado, el estudio de las fases constructivas de un edificio desaparecido en la localidad, el palacio del duque de Osuna, da luz a otra manifestación del poder señorial de la villa en tiempos modernos, con cuyas descripciones ponemos en manifiesto un edificio estructuralmente dispar, y muy complejo, sometido a numerosas reformas y alteraciones durante su larga existencia. Por todo ello, el estudio revela un esfuerzo de mantenimien-

44 AHN, Nobleza, Osuna, carp. 200, doc. 35, f. 399.

to de la fortaleza de la casa de Osuna, del concejo de la villa para conservar sus murallas, y de los marqueses de Peñafiel para preservar su palacio en la localidad enriqueciéndolo con un lujoso mobiliario, todo gracias a la inversión mantenida en su fábrica a lo largo del tiempo.

BIBLIOGRAFÍA

- BLANCO SANCHO, Román, *Castillo de Peñafiel*, [Barcelona], El autor, 2006.
- ESCRIBANO DE LA TORRE, Fortunato, *Peñafiel, notas históricas*, Valladolid, El autor, 1976.
- CASTRO TOLEDO, Jonás, *Colección Diplomática de Peñafiel*, Valladolid, Excma. Diputación Provincial, 2014.
- GONZÁLEZ ECHEGARAY, María del Carmen; ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, Miguel Ángel; ALONSO RUIZ, Begoña y POLO SÁNCHEZ, Julio Juan, *Artistas cántabros de la Edad Moderna. Su aportación al arte hispánico (diccionario biográfico-artístico)*, Santander, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cantabria, 1991.
- MARTÍN IGLESIAS, José Carlos, "El denominado *cronicón* latino de don Juan Manuel: nueva edición y estudio", *Cahiers d'Études Hispaniques Médiévales*, 38 (2015), pp. 131-165.
- MENÉNDEZ PIDAL, María Goiri, *Don Juan Manuel y los cuentos medievales*. Madrid, Biblioteca Literaria del Estudiante, XXVII, 1936.
- ROSENDE, Marcelo, "Profecía, figura consumación y providencia en el *Libro de las Tres Razones* de don Juan Manuel", *Revista de Literatura Medieval*, XVIII (2006), pp. 199-223.
- SÁIZ VIRUMBRALES, Juan Luis; SÁNCHEZ RIVERA, Jose Ignacio y SANZ PLATERO, Daniel, "Torres absidiales entre el románico y el barroco en la Ribera del Duero: los casos de Padilla de Duero y San Miguel de Peñafiel y su relación con los procesos constructivos de ambos templos", *Biblioteca, Estudio e Investigación*, 37 (2022), pp. 55-81.
- SÁNCHEZ-ARCILLA BERNAL, José, *Alfonso XI: 1312-1350*, Palencia, La Olmeda, 1995.
- SANZ PLATERO, Daniel, "El castillo sigue sorprendiendo", *Libro de Fiestas de Nuestra Señora y San Roque*, Peñafiel, Excmo. Ayuntamiento, 2021, pp. 70-76.
- VILLA POLO, Jesús de la, "El monumento más desconocido de Peñafiel", *Libro de Fiestas de Nuestra Señora y San Roque*, Peñafiel, Excmo. Ayuntamiento, 2000, pp. 122-125.
- VILLA POLO, Jesús de la y SANZ PLATERO, Daniel, *Castillo de Peñafiel*, [León], Los autores, 2019.

El negocio del arte. Una aproximación a los puertos francos de lujo europeos

The art business. An approach to European luxury free ports

Celia TEJADO MORENO

Universidad de Salamanca

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

C/ Cervantes, 2. 37002 - Salamanca

2000ctm@usal.es

ORCID: <https://orcid.org/0009-0006-3147-3486>

Fecha de envío: 10/4/2024. Aceptado: 28/6/2024

Referencia: *Santander. Estudios de Patrimonio*, 7 (2024), pp. 525-556.

DOI: <https://doi.org/10.22429/Euc2024.sep.0716>

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



Resumen: Desde el siglo XX hasta nuestros días la cultura artística ha adoptado el valor de un activo financiero y la propia globalización de este sector. Sin embargo, en décadas más recientes el mercado del arte ha encontrado en los paraísos fiscales el espacio para la creación de infraestructuras que engloban poder y riqueza. Así, en el presente artículo se aborda la génesis de los puertos francos, la atmósfera fiscal, jurídica y política preferente, así como el incremento de prácticas delictivas relacionadas.

Palabras clave: mercado de arte; puertos francos; fiscalidad; activos; delitos; valor; dinero; patrimonio.

Abstract: From the 20th century to the present day, artistic culture has taken on the value of a financial asset and the very globalization of this sector. However, in more recent decades, the art market has found in tax havens the space for the creation of infrastructures that encompass power and wealth. Thus, this article addresses the genesis of free ports, the preferential fiscal, legal and political atmosphere, as well as the increase in related criminal practices.

Keywords: art market; free ports; taxation; assets; crimes; value; money; heritage.

Tras la crisis financiera de 2008, los debates económicos en torno a los paraísos fiscales han ocupado un lugar primordial en las noticias de todo el mundo. La globalización y la tecnologización de las últimas décadas han ayudado a los actores con alto patrimonio, así como a grandes y medianas empresas a encontrar nuevas vías de escape para la evasión fiscal¹.

Los paraísos fiscales resuenan en el imaginario colectivo vinculados a delitos financieros o corrupciones políticas e institucionales atraídos por un régimen tributario con unas cargas fiscales reducidas o inexistentes. Sin em-

1 ZUCMAN, Gabriel, "Taxing across Borders: Tracking Personal Wealth and Corporate Profits", *Journal of Economic Perspectives*, 4 (2014), p. 121.

bargo, a pesar de que el atractivo mayoritario de estos enclaves se encuentra en el régimen fiscal, abanderado por la bilateralidad de ganancias y el flujo de inversiones internacionales que promueven, las herramientas de ingeniería fiscal van acompañadas de una opacidad y de la ausencia de regulaciones financieras y legislativas que imponen otras jurisdicciones².

Ahora bien, de esta deslocalización de la riqueza se han hecho eco los puertos francos de lujo en los últimos años. El desarrollo capitalista ha favorecido la conversión de estas infraestructuras, tradicionalmente asociadas a espacios de almacenamiento de mercancías en circulación ubicados en áreas francas, a guardar bienes valiosos en tanto que el mundo del arte ha ido aumentando. Antes de nada, debemos considerar cómo la naturaleza del comercio artístico se ha ido fundiendo poco a poco con el mercado de valores, provocando la transformación de la idiosincrasia primitiva de la obra artística hasta convertirse en un activo financiero por derecho propio. La globalización del arte y su mercado ha provocado que la inversión en bienes artísticos se asemeje a los tradicionales, creando ecosistemas fiscales donde albergar el poder y la riqueza de los nuevos actores con alto patrimonio.

Así las cosas, la expansión de los puertos francos de lujo, similar al de otras instituciones museísticas en cuanto a infraestructuras y servicios, se ha apoyado en la evolución de los *offshore* y los paraísos fiscales, haciendo uso de su ecosistema fiscal, jurídico y político distinguido para forjar una nueva generación de puertos francos donde el arte es un vehículo para la evasión fiscal³. Derivado de esta situación, su expansión acelerada tras las leyes contra el secreto bancario y los flujos de dinero tras los esfuerzos multilaterales contra los paraísos fiscales y similares ha favorecido la aparición de estos puertos bajo redes de acumulación de patrimonio y prestigio por toda la esfera terrestre, en especial, allí donde se concentra la riqueza privada.

Al mismo tiempo, la descentralización de estos ecosistemas ha allanado el camino para la eclosión de un nuevo medio por el que llevar a cabo actividades delictivas, tanto de guante blanco como de organizaciones criminales y delincuencia organizada, que utilizan técnicas similares para hacer que el dinero sucio parezca limpio, declinando la cualidad artística de las obras de arte y antigüedades en pro de su financiación. A pesar de abanderar desde su núcleo reglas contra este tipo de actos, este modelo de negocio implica prácticas delictivas vinculadas con el mundo financiero.

2 GONZÁLEZ MARTÍN, José Mauro, *Paraísos fiscales: origen, evolución y situación actual. ¿Se avanza realmente hacia su desaparición?*, Tesis Doctoral, Madrid, Universidad Autónoma, 2021, pp. 1-15.

3 Las sociedades *Offshore* son empresas localizadas fuera de su lugar de origen o del de su propietario. Generalmente se sitúan en lugares con una menor presión fiscal donde no realizan actividad económica.

Ante el incremento de estos espacios y su escasa literatura y voz pública en el entorno castellano hablante, en las siguientes páginas se dará luz al concepto económico del arte como activo financiero y, por consiguiente, el incremento de los *Passion Investments* (inversiones en artículos de lujo y cultura determinados acorde con el interés del inversor) en los últimos años; unas breves notas sobre el mercado del arte y su cara oculta y la asunción de los puertos francos de lujo, origen vinculado a los depósitos aduaneros libres, sus características y régimen fiscal suspensivo. Asimismo, debido a la opacidad en la que se opera en estas infraestructuras y el secretismo del mercado del arte, en la presente investigación se parte de literatura académica internacional y noticias de prensa en línea que han salido a la luz en los últimos años.

1. UNA APROXIMACIÓN AL MERCADO DEL ARTE

Desde finales del siglo XX hasta nuestros días, el arte y su sistema han sido accesibles para su inversión y para el desarrollo de su mercado. Fue durante la década de 1970 cuando la sociedad, sumergida en un aperturismo cultural, interfirió en las hegemónicas élites que lideraban el panorama cultural generalizando la venta de bienes de colección y obras de arte provocando el nacimiento del fenómeno llamado “democratización cultural”⁴. Este estrechamiento entre la población civil y el ámbito cultural generó una diversificación y sensibilización con este último campo favoreciendo su protección, al mismo tiempo que se pervertía su valor romántico para generar una moneda de cambio⁵.

En nuestros días es el mercado internacional el que ha marcado las directrices relativas a la circulación de obras sirviéndose de los diversos sistemas jurídicos de los países integrantes, puesto que afectan directamente a las transacciones llevadas a cabo. Asimismo, es el contexto occidental el que

4 VICO BELMONTE, Ana, “El Mercado del Arte en tiempos de crisis”, *La Albolafia: Revista de Humanidades y Cultura*, 20 (2020), p. 321.

5 El inicio de los estudios de la llamada “economía de la cultura” o “economía del arte” los podemos concretar en la década de 1970 del siglo XX de la mano de William Baumol y William Bowen con su obra *El dilema económico de las artes escénicas* (1976), inaugurando este tipo de estudios en el mundo anglosajón y, posteriormente, le siguieron Francia, Italia y Suiza. La aplicación de este enfoque en el ámbito de las artes no es nueva –tómese como referencia el número especial de las *Volkswirtschaftliche Blätter* dedicado a “El Arte y la Economía” (*Kunst und Volkswirtschaft*) en 1910–, pero la novedad reside en el nombre otorgado a estos aspectos económicos en la rama humanística. Véase en FREY, Bruno, *La economía del arte*, Barcelona, La Caixa. Colección Estudios Económicos, 2000, p. 12; NAVAS FERNÁNDEZ, Alexis, “Evolución y desarrollo del mercado de arte. El auge y consolidación de la fotografía en los mercados internacionales: el caso de Joel Peter Witkin”, *Boletín de Arte*, 30-31 (2009-2010), pp. 488-489.

establece los cimientos del arte global y, por ende, “las concepciones ideológico-estéticas, de formas de valoración, distribución y venta”⁶.

Centrándonos en el sistema del arte, debemos considerar que hoy día las obras artísticas han suscitado un interés diametralmente mayor con respecto al pasado, como consecuencia del aperturismo de la cultura gracias a la era de Internet, la difusión producto de los medios de comunicación y la incertidumbre económica global –sobre todo en periodos de crisis y la permuta del arte como un activo financiero más–⁷. En efecto, el disfrute en cuanto a su posesión, al mismo tiempo que aumenta el privilegio respecto a su propiedad y las revalorizaciones que se obtienen de las piezas conforme el tiempo transcurre, provocan que las obras de arte dentro del mercado se conviertan en una “moneda internacional que servirá para alimentar estructuras autosuficientes y auto conclusas que muevan, preserven e incluso laven toda clase de dinero”⁸. Por ello, debemos considerar que, desde el prisma cultural y económico-financiero, las manifestaciones artísticas existen fuera del mercado, pero se sirven del mismo puesto que es este el que legitima sociológicamente la obra y, por ello, ambas dimensiones son complementarias y se retroalimentan.

En la actualidad, la obra de arte adquiere entidad cultural bajo procesos consagratorios simbólicos e ideológicos definidos por los agentes del arte, traduciéndose directamente en los índices de tasación que regulan el mercado de arte contemporáneo⁹. De manera que, dada la imperante necesidad de validación de los artistas, obras o agentes y los variables intereses del mercado, esto desencadena una orientación concreta hacia determinadas corrientes o artistas a sacralizar. De la interacción entre agentes resultan los juicios de valor que posteriormente conforman el capital simbólico y el lenguaje que constituye la creencia cultural que será adoptada por la colectividad. Aunque si bien, no son solo los agentes los que crean un nicho y una direccionalidad dentro del mercado del arte, sino que son también los propios compradores los que generan su propia corte de artistas en aras de lograr la eclosión de cierto arte o artista, como es el caso del empresario Charles Saatchi y su inte-

6 ITURBE, Josu y PERAZA, Miguel, *El arte del mercado en arte*, México, Editorial Miguel Ángel Porrúa, 2008, p. 25.

7 VICO BELMONTE, Ana y PALOMO MARTÍNEZ, Jesús, “El mercado del arte y su relación con el blanqueo de capitales”, *Libro Blanco de Mejores Prácticas en Recuperación de Activos*, Madrid, Ministerio del Interior. Secretaría General Técnica, 2012, p. 163.

8 ITURBE, Josu y PERAZA, Miguel, *El arte...*, p. 22.

9 Pierre Bourdieu en *La production de la croyance: contribution à une économie des biens symboliques* (1977): “La obra de arte es un objeto que sólo existe como tal por la creencia (colectiva) que lo conoce y lo reconoce como obra de arte”, en BARBOSA SÁNCHEZ, Alma Patricia, “La valoración de la obra de arte”, *ASRI: Arte y Sociedad. Revista de investigación*, 10 (2016), p. 2.

rés por artistas polémicos¹⁰. Al mismo tiempo, todo lo anterior se sumerge en una burbuja económica determinada por los veredictos ideológicos, estéticos y mediáticos que rigen el valor del arte y de la cultura dominante.

Si bien, todo esto implica la introducción de la obra dentro del mercado relegando la artisticidad para convertirse en un activo financiero más –término que en la mayoría de los casos proviene de los propios participantes del mercado de arte–¹¹.

“Cuando el arte se convierte en un activo financiero se hace pensando en que la obra no se va a devaluar porque se trata de una inversión segura, y es aquí, donde el valor artístico queda en un segundo plano, lo que menos importa es la calidad artística de la obra sino su valor económico. Esta reflexión nos lleva a pensar como sugiere la doctrina especializada [*sic*] en la dificultad existente para encontrar una definición uniforme de lo que se puede considerar como obra artística y qué aspecto determina el valor de una obra de arte para que sea protegida, si es el económico, o lo que supone para el patrimonio cultural”¹².

1. 1. Las inversiones actuales: *Passion Investments*

La asunción de los *Passion Investments* –arte, vino, coches, madera, bonsáis, etc.– como objeto de inversión y rentabilidad personal ha aumentado en número desde 2010 un 15% en suma al 29% de objetos de lujo –joyería, relojes y gemas– que completan los objetos más demandados según el índice *Knight Frank Luxury* que analiza el valor de este tipo de inversiones. Esta variación también se pudo apreciar en la inversión artística y en ciertas tendencias de esta –descendiendo en los *Passion Investments* a un 25% frente al 27% de 2008–, donde la obra de artistas consolidados vuelve a ser preferente ante casos de inestabilidad, adquiriendo una revalorización segura a medio-largo

10 CABRERA GONZÁLEZ, Sonia, “La mercancía exquisita. Breves notas para todos aquellos que se preguntan quién pone el precio”, *ASRI: Arte y Sociedad. Revista de investigación*, 0 (2011), p. 2.

11 Tómese como referencia la turbia atmósfera que envolvieron los Papeles de Panamá acerca de las transacciones secretas y negocios relacionados con el mercado de arte: como ejemplo resuena la familia Nahmad. Uno de los hijos del marchante de arte David Nahmad declaró ante un tribunal que los negocios de su padre no eran éticos, así como en conversaciones telefónicas intervenidas aseguraba: “cheating and lying for the purposes of creating wealth was rampant in the art trade”. Más información en BARANELLO, Adriana, “Money laundering and the art market: closing the regulatory gap”, *Seton Hall Journal of Legislation and Public Policy*, 45/3 (2021), pp. 718-719.

12 PERIAGO MORANT, Juan, “Puertos francos: el arte que no verás”, en GUIASOLA LERMA, Cristina (Dir.) y PERIAGO MORANT, Juan (coord.), *Tutela de los bienes culturales. Una visión cosmopolita desde el derecho penal, el derecho internacional y la criminología*, Valencia, Tirant lo blanch, 2021, p. 473.

plazo frente al sector contemporáneo que lidera las tendencias especuladoras en el mercado¹³.

En cambio, el informe anual *The World Wealth Report* realizado en el año 2023 sobre la riqueza mundial, inversión y tendencias a nivel global, revela un incremento del 16% de los *Passion Investments* sorteando la inflación y las inversiones predominantes –oro, gemas, diamantes, etc.–¹⁴. El arte ocupa el primer lugar del podio¹⁵, creciendo un 29% gracias a coleccionistas adinerados que compraron obra de calidad museística, registrándose en el año 2023 como el sector prioritario donde los UHNWI han invertido su capital¹⁶.

Como se puede apreciar en las fechas, el arte logra superar periodos de desequilibrio económico, político y social dadas las capacidades de la oferta y la demanda para reajustarse. Ejemplos recientes son las crisis internacionales de los años 2008 y 2020. En el primero de los casos, la crisis financiera de 2008, el mercado del arte euroamericano se vio auxiliado por la introducción de coleccionistas y marchantes procedentes de países en pleno desarrollo (BRICS). Por otro lado, en el año 2020, la crisis internacional sanitaria forzó la introducción de nuevas tecnologías en el sector artístico favoreciendo así el desarrollo del *e-commerce* (comercio electrónico) generando fórmulas de venta efectivas a través de Internet¹⁷.

Asimismo, se debe tener en cuenta que el mundo del arte y la cultura –a lo sumo los *Passion Investments* mencionados– cuentan con un público innovador pero férreo en cuanto a la inversión en este tipo de bienes, de manera

13 “Global Fine Art auction sales totaled only US \$4.5 billion in 2009, down by a hefty US \$3.7 billion from 2008. Contemporary art sales contracted as demand returned for Old Masters and Modern Art, which were perceived to have more price stability and were therefore more attractive to HNWIs and Ultra-HNWIs who were seeking less risk in all investment decisions during the crisis [...]. Art investors in countries such as India, China, and the Middle East also have higher predilection to hold tangible assets like Art as a possible inflation hedge [...]. Notably, the Fine Art markets thrived in much of Asia-Pacific even during the general market weakness of 2009. China’s auction revenues rose 25% to US \$ 830 million in 2009, helping China to gain market share from the U.K. and U.S., though it maintained its third place overall. U.K. sales generated US \$ 2.9 billion less in 2009 than in 2008 and U.S. sales were down US \$ 1.6 billion”, en CAPGEMINI y MERRIL LYNCH, *World Wealth Report 2010*, Capgemini and Merrill Lynch, 2010, p. 21.

14 Véase el informe del 2023 acerca de los “Luxury Investments”, en Knight Frank, *The Wealth Report Series. Luxury Investments*, Londres, Knight Frank, 2023, p. 52.

15 CAPGEMINI y MERRIL LYNCH, *World Wealth...*, p. 21.

16 Las siglas UHNWI hacen referencia a *Ultra-high-net-worth individuals* que en español se traduce como personas con un patrimonio neto ultraalto. En cambio, HNWI, *High-net-worth-individual*, se refiere a individuos de alto patrimonio neto.

17 VICO BELMONTE, Ana, “El Mercado del Arte...”, p. 327 y en WAELDER, Pau, “El mercado del arte en la era del acceso”, en *Anuario AC/E 2016 de cultura digital*, [Madrid], Acción Cultural Española, 2016, pp. 39-44.

que la elección de otros activos no suele afectar a las inversiones artísticas¹⁸. Al mismo tiempo, otro aspecto positivo de la comercialización de estos objetos son las escasas restricciones legislativas a nivel internacional con apenas limitaciones aduaneras, lo que produce un crecimiento al alza de este campo. No obstante, son estas mismas legislaciones las que imposibilitan en muchas ocasiones el desarrollo de este mercado –como ocurre con el proteccionismo del Estado español–, provocando una obstaculización en periodos delicados.

2. EL ARTE COMO VEHÍCULO

Como se ha visto anteriormente, el arte en las últimas décadas ha adquirido el valor de mercancía otorgado en muchas ocasiones por los participantes del propio mercado, sumado a las peculiaridades de un sector opacado por la fluidez de los precios, la ausencia de organismos reguladores, capas de secretismo y anonimato e inversionistas de guante blanco con una liquidez excelsa. Por todo lo mencionado, el arte y su mercado se han convertido en un medio vulnerable y favorable ante actividades ilícitas¹⁹.

La utilización de las obras artísticas como activo financiero no es algo novedoso de la contemporaneidad, puesto que se fue obrando desde la expansión del mercado del arte alrededor de las décadas de 1970 y 1980, tanto a nivel nacional como internacional²⁰. Sin embargo, la inversión en este sector no solo atrae a personas que disfrutan del patrimonio y lo almacenan en aras del disfrute o de un rédito mayor posterior, sino que, dada la alta liquidez de este mercado, sus peculiaridades fiscales y anonimato, surgen cada

18 Una vez más, debemos considerar que el arte contemporáneo presenta más riesgo para la inversión que la obra antigua –con precios consolidados a nivel global–, siendo el mercado de estas últimas estructurado de forma universal siendo el más diversificado y limitado por los intereses de los coleccionistas. Si bien, no todos los periodos artísticos tienen la misma demanda, habiendo un descenso en los últimos años del 15% en pintura antigua y un aumento de interés ante obras del siglo XIX y XX debido también a la adquisición de obra de mayor antigüedad por parte de museos y administraciones, lo que provoca que el mercado no se regenere y aumente el interés por obra nueva. VICO BELMONTE, Ana, “El Mercado del Arte...”, pp. 326-327.

19 En realidad, la consideración del arte como mercancía no es nueva puesto que en la mayoría de los periodos históricos –tómese como referencia la compra de indulgencias a través del encargo de obras durante la Edad Media o la adquisición de arte como estatus financiero de familias en el Renacimiento–, se ha considerado una práctica común y arraigada a lo largo de los siglos. Más información en BARANELLO, Adriana, “Money laundering...”, p. 701.

20 Fue en el *British Rail Pension Fund* en el año 1974 la primera incursión del arte en un fondo de inversión, adquiriendo un rendimiento medio entre los años 1974-1999 de un 11,3%. Sin embargo, fue a partir del nuevo siglo cuando se implementaron estudios económico-financieros euroamericanos que dirigían las inversiones hacia el mundo artístico, viéndose un rendimiento cada vez mayor hasta la fecha. PERIAGO MORANT, Juan, “Puertos francos: el arte que...”, p. 472.

vez más las miradas indiscretas que encuentran en este nicho un mecanismo para blanquear fondos y financiar actividades delictivas²¹.

De esta suerte, dada la condición de las obras como activos, los sectores artísticos tradicionales vinculados con este mundo son una apuesta segura pero limitada ante una oferta que en su mayoría ha sido adquirida por los museos²². Por ello, el comercio de antigüedades ilícitas producto de saqueos, robos o excavaciones resurge bajo la financiación de actividades terroristas, redes de compraventa en Internet y marchantes identificados mediáticamente, quienes acumulan mayor fortuna olvidando el carácter social del arte. Al igual que ocurre con corrientes modernas y contemporáneas, son, en la mayoría de los casos, facilitadoras de la evasión fiscal por su idiosincrasia especulativa²³.

La problemática se encuentra en que esta atmósfera ilegal y sus movimientos subyacentes bajo la opacidad del mercado, conllevan pérdidas a nivel mundial que ascienden a miles de millones de dólares²⁴. La profundidad del problema es difícil de evaluar debido a las cualidades del sector y las lagunas administrativas de los Estados miembros de la Interpol que declinan el conocimiento de los datos sobre los robos en sus territorios o el dinero implicado²⁵.

2. 1. *Los entresijos del mercado artístico*

“El mercado de arte no es sino el resultado de la existencia de intercambios de propiedad de objetos originales artísticos [...] que van a formar parte de lo que llamamos colecciones, ya sean estatales, de empresas o de particulares”²⁶, con lo cual el mercado y el coleccionismo establecen una relación simbiótica para poder existir. Desde este punto, fijándonos en aquellos particulares y empresas centrados en la inversión o el disfrute de las obras, es interesante recalcar lo que señala Pilar Barraca como “la importancia que su-

21 BARDON, Agnès, “Tráfico ilícito de bienes culturales, 50 años de lucha”, UNESCO, (2020); disponible en: <https://www.unesco.org/es/articulos/trafico-ilicito-de-bienes-culturales-50-anos-de-lucha>.

22 PERIAGO MORANT, Juan, “Puertos francos: el arte que...”, pp. 473-474.

23 BARANELLO, Adriana, “Money laundering...”, p. 697.

24 GRIER SALEEBY, Cates, “How Free Should a Freeport Be? Reducing Money Laundering in the Art Market through Freeport Regulation”, *JETLAW. Vanderbilt Journal of Entertainment & Technology Law*, 25/1 (2023), p. 241.

25 BARDON, Agnès, “Tráfico ilícito...”.

26 BARRACA DE RAMOS, Pilar, “Cultura y la lucha contra el tráfico ilícito de bienes culturales”, en BARRACA DE RAMOS, Pilar (coord.), *La lucha contra el tráfico ilícito de bienes culturales*, Madrid, Ministerio de Cultura, 2008, p. 46.

pone el que un particular busque con ahínco un objeto que va a completar su colección y que va a buscar fuera de los círculos cotidianos si se da el caso"²⁷. Por este motivo, debemos hacer hincapié en que el incremento del mercado de arte internacional se ha visto favorecido por el libre mercado y la ausencia de fronteras en la UE, sin embargo, esas miradas oscuras realizadas con tesón revelan cómo este mercado internacional supone, en muchos casos, el quebrantamiento de las barreras legales y un trampolín hacia actividades delictivas.

De forma similar a los bienes inmuebles o los metales preciosos, las obras de arte son activos que almacenan y generan valor de forma fiable. En consecuencia, también comparten con los dos primeros mercados su proclividad hacia el blanqueo de capitales siendo, a lo sumo, más prolíficas para esta actividad, dadas las funciones adicionales que implementa el mercado de arte para sus clientes que se solapan con las instituciones financieras²⁸. En materia de legalidad, los esfuerzos internacionales contra conductas delictivas con trasfondo económico en EE. UU. y Europa se incrementaron desde las últimas décadas del siglo XX, sobre todo tras el 11-S. Sin embargo, este interés de las organizaciones intergubernamentales ha relegado a un segundo plano cuestiones internas del mercado del arte que lo siguen manteniendo en la actualidad desregulado y consignado a las altas esferas, provocando problemas jurídicos y de seguridad nacional e internacional, así como la pérdida de dinero por parte de los Estados.

Podemos señalar varias características del mercado del arte aparte de la mínima regulación interna y opacidad intrínseca al mismo que favorecen la predisposición de sus actores a cometer actividades delictivas. Partiendo de la ausencia de responsabilidad de sus participantes, estos profesionales se ocultan bajo la atmósfera autorregulatoria pero inmóvil del mercado artístico. Este contexto genera al mismo tiempo situaciones que facilitan el blanqueo de capitales u otro tipo de delitos de mayor alcance.

En primer lugar, se sitúan los conflictos de intereses entre los agentes del mercado, donde se puede apreciar cómo, en ocasiones, los marchantes sumidos en un control absoluto entre las partes de una venta hacen uso de esta información privilegiada para apuntalar las obras de artistas en subastas –asumiendo el rol de agentes– o bien, fijando los precios entre distribuidores para que la obra no se pueda vender por debajo de lo acordado²⁹. Al mismo tiempo, esto se puede llevar a cabo por una favorable circunstancia de este mismo mercado, pues las partes de una transacción legítima de gran

27 BARRACA DE RAMOS, Pilar, "Cultura y la lucha...", p. 46.

28 BARANELLO, Adriana, "Money laundering...", p. 728.

29 PERIAGO MORANT, Juan, "Puertos francos: el arte que...", pp. 469-471.

valor pueden permanecer en el anonimato gracias al apantallamiento de una “colección privada”, siendo posible realizar los servicios en metálico. Con relación a este tema, uno de los casos que adquirió fama mediática global en el año 2015 fue el llamado “Escándalo Bouvier” estando involucrados el empresario e inversor ruso Dmitri Rybolóvlev y el comerciante de arte Yves Bouvier. Este último fue acusado por fraude y blanqueo de capitales tras la venta de varias obras de arte, sumándose las acusaciones emprendidas por Rybolóvlev por la venta de una colección de arte de 38 obras maestras –entre ellas el *Salvator Mundi* atribuido a Leonardo da Vinci– por un precio desorbitado de más de 2000 millones de dólares³⁰. La alegación del empresario encontraba su razón de ser en los intereses financieros que había asumido Bouvier, aumentando el valor de las obras de arte que había comprado él mismo por un margen de beneficio muy superior a su compra. Podemos así apreciar como Bouvier pervirtió su papel de agente para ejercer de vendedor y lograr altos intereses ocultando, bajo el anonimato legal de las transacciones, los beneficios y el dinero implicado que obtuvo para sí mismo³¹.

De la misma manera, las garantías o también llamados “precios de reserva” son otra estrategia empleada por las casas de subastas, marchantes u otros actores cuando las obras se ponen a la venta. Se trata de pactos económicos entre la casa de subastas y el vendedor, en el caso de que las obras no se vendan o no lo hagan por el precio mínimo garantizado³². Si bien, es un artilugio de doble filo ya que “en ocasiones se recurre a ciertas prácticas como evitar que el vendedor pueda conocer quiénes pueden ser los potenciales adquirentes y obstaculizar que el comprador sepa si existe un objeto de su interés en el mercado”³³. Es el caso de la venta de la colección modernista de Víctor y Sally Ganz en 1997 por 206 millones de dólares comprada con anterioridad a la subasta por medio de una sociedad *offshore* vinculada a Joe Lewis³⁴. Este es el *quid* de la cuestión, el anonimato llega hasta las garantías en las ventas, ocultas bajo un juego especulativo con el que se puede manipular los precios o incluso generar plusvalías.

30 El *Salvator Mundi* comprado por Bouvier por 80 millones de dólares fue vendido a Rybolóvlev por 127,5 millones, siendo esta la única obra entre las 38 que le vendió la que adquirió rédito posteriormente. Para más información C, S. “El escándalo Bouvier, la gran batalla legal del mundo del arte detrás del ‘Salvator Mundi’”, *Diario ABC* (2 de junio de 2021); disponible en: <https://lc.cx/OX8RUV>.

31 BARANELLO, Adriana, “Money laundering...”, p. 707.

32 BARANELLO, Adriana, “Money laundering...”, p. 726.

33 PERIAGO MORANT, Juan, “Puertos francos: el arte que...”, p. 475.

34 GARSIDE, Juliette, BERNSTEN, Jake y WATT, Holly, “How offshore firm helped billionaire change the art world for ever”, *The Guardian*, (7 de abril de 2016) ; disponible en: <https://lc.cx/fHQrw4>

En los casos de contrabando u objetos extraídos de expolios, las piezas pasan por un proceso de “limpieza” para poder introducirlos en el mercado financiero y esto se lleva a cabo a través de la compra de bienes de alto valor o los ya conocidos *Passion Investments*³⁵. Para realizar este proceso se obtienen estos bienes con dinero en efectivo con intención de venderse de forma directa a pesar de las pérdidas, que en ocasiones se hacen a propósito para que el dinero de origen ilícito tenga una procedencia legítima. Este hecho es uno de los que más proliferan pudiendo realizarse transacciones a uno mismo y utilizando un medio –ya sea marchante, casa de subastas, etc., aprovechándose de los cambios de roles permitidos– para blanquear el dinero de una cuenta a otra³⁶.

También destacan otras fórmulas para burlar las leyes del mercado y manipularlas a la conveniencia de algunos, como es el “pitufeo” o *smurfing*, en inglés. Uno de los casos significativos de blanqueo de capitales a través de esta técnica fue el llevado a cabo por el marchante de arte británico Matthew Green y una sociedad de inversión llamada Beaufort Securities con sede en Mauricio³⁷. Esta empresa y otros particulares participaron en varias tramas de manipulación bursátil y blanqueo de capitales entre los años 2014 y 2018 engañando a inversionistas de varias empresas estadounidenses. Durante estos años, esta empresa había estado blanqueando sus beneficios a través del método del pitufeo, es decir, introduciendo dinero poco a poco y en pequeñas cantidades en los mercados financieros para evitar sospechas, así como a través de compras de bienes inmuebles para convertir los ingresos ilícitos en activos legales. La vinculación con Matthew resulta de un pacto de compra del cuadro *Personnages* (1965) de Picasso. Green, hijo de uno de los propietarios de dos de las galerías más importantes de Londres, conocía el entramado comercial del mercado artístico y cómo obtener rédito con obras de alto valor. Beaufort Securities necesitaba una nueva fórmula para blanquear su dinero, con lo cual le ofreció 6,7 millones de libras para que este redactara documentos falsos de la venta del cuadro, lo almacenarían durante un tiempo y luego se lo compraría a la empresa por un precio inferior quedándose con un porcentaje del dinero blanqueado³⁸. Green fue descubierto en el marco de las investigaciones previas que se estaban llevando a cabo en la empresa. Sin embargo, este caso evidencia a la perfección las formas de manipulación de los precios en el mercado del arte.

35 BARANELLO, Adriana, “Money laundering...”, p. 722.

36 BARANELLO, Adriana, “Money laundering...”, p. 722.

37 MASHBERG, Tom, “El arte del lavado de dinero. El poco regulado mercado del arte está plagado de oportunidades para blanquear dinero ilícito”, *Finanzas y desarrollo: publicación trimestral del Fondo Monetario Internacional y del Banco Mundial*, 56/3 (2019), pp. 31-34.

38 BARANELLO, Adriana, “Money laundering...”, pp. 723-24.

2. 2. *Contra la regulación*

A pesar de que el papel de todos los integrantes es fundamental en este sector, es dentro de este mismo ambiente donde surgen problemáticas para el desarrollo de una regulación. Los argumentos en contra nacen desde un interés propio y una autonomía respecto a la población general, sobre todo tras la aparición de los famosos Papeles de Panamá en el año 2016 y los comprometidos entresijos del mercado de arte³⁹.

Entre las cuestiones que defienden sus detractores, figura la consideración real del arte como activo ilíquido y, por lo tanto, “no conviene explotarlo”⁴⁰. Sin embargo, esta teoría compromete la resolución de la Directiva (UE) 2018/843 del Parlamento Europeo y del Consejo de 30 de mayo de 2018 por la que se modifica la Directiva (UE) 2015/849 relativa a la prevención de la utilización del sistema financiero para el blanqueo de capitales o la financiación del terrorismo, y por la que se modifican las Directivas 2009/138/CE y 2013/36/UE. Esto es debido a que el valor umbral de las transacciones que activan la alarma ante el blanqueo de capitales o terrorismo es de 10 000 euros/dólares, considerándose en realidad “transacciones de bajo valor” dentro del mercado de antigüedades saqueadas y contrabando⁴¹. Por lo que, llegando a almacenar solo unas pocas piezas por miles de euros/dólares, se podría proporcionar la financiación suficiente para cárteles de la droga y grupos terroristas⁴². Es el caso de los atentados terroristas de París en el año 2015 y Bruselas 2016, donde hay constancia de que en ambos la venta de antigüedades robadas fueron determinantes para la obtención de miles de dólares con los que financiaron estos actos⁴³.

39 BARANELLO, Adriana, “Money laundering...”, p. 709.

40 BARANELLO, Adriana, “Money laundering...”, p. 709.

41 BARANELLO, Adriana, “Money laundering...”, p. 700.

42 Siguiendo el Artículo 1 de las Modificaciones de la Directiva (UE) 2015/849 se añaden varias letras de obligado cumplimiento de la mencionada normativa: i) “Las personas que comercien con obras de arte o actúen como intermediarios en el comercio de obras de arte, también cuando lo lleven a cabo galerías y casas de subastas, cuando el importe de la transacción o de una serie de transacciones relacionadas sea igual o superior a 10 000 EUR; j) las personas que almacenen obras de arte comercien con obras de arte o actúen como intermediarios en el comercio de obras de arte cuando lo lleven a cabo puertos francos, cuando el importe de la transacción o de una serie de transacciones sea igual o superior a 10 000 EUR”, en Directiva 2018/843, *EUR-Lex. Access to European Union law*, (2018); disponible en: <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/ES/TXT/?uri=celex%3A32018L0843>

43 Tras el atentado de Bruselas, salieron a la luz en la revista francesa “Paris Match” varios datos que vinculaban el acto terrorista con tráfico ilícito de arte procedente de lugares arqueológicos expoliados en Siria por estos grupos terroristas. En este caso Khalid El Bakraoui estuvo implicado en este mercado de obras robadas con las que se ha revelado que pagó los explosivos del atentado. Más información en SERBETO, Enrique, “Así se financió el terroris-

Otro de los puntos defendidos para la no regulación es el acceso de nuevos países como los BRICS (Brasil, Rusia, India, China y Sudáfrica) al mercado de arte, comportando una riqueza al alza que difícilmente se vincula a un disfrute social del arte. China se sitúa como uno de los ejemplos clave, puesto que hay constancia del uso de intermediarios que utilizan cuentas fuera del país para compras de alto valor como arte o artículos de lujo. De esta forma, los movimientos son encubiertos gracias a su posterior gestión extrafronteriza, eludiendo así los riesgos de incautación por parte del gobierno en cuestión de cargos criminales o falsificados⁴⁴. Si bien la utilización de estos objetos es una forma factible para esquivar las leyes que traban el flujo de dinero en efectivo fuera del territorio chino, restringidas a 50 000 dólares al año por persona.

A su vez, otra de las consecuencias de la introducción de estos países son los blanqueos de reputación de los nuevos ultrarricos. Un instrumento que utiliza una vez más al arte como máscara culta para pertenecer a círculos elevados socialmente y facilitar la incorporación de estos a clubes de élite. Al fin y al cabo, esto conlleva lazos sociales y protecciones legales que generan una atmósfera para el integrante de riqueza y alto estatus. Esta situación también se ha visto en China donde, a la sombra de Europa y EE. UU, estos personajes abren museos privados exhibiendo allí sus colecciones y obteniendo el mismo rédito social y económico que tienen las instituciones culturales⁴⁵.

Como punto final y común concurren las cargas económicas y temporales que supondría la aplicación de los marcos reguladores, estimadas en 1000 millones de dólares anuales, viéndose afectadas las casas de subastas y marchantes por su menor tamaño en costes superiores a los beneficios⁴⁶. La alegación es un tanto confusa, puesto que las normas que regulan las actividades contra blanqueo de capitales o financiaciones terroristas han sido aplicadas por el resto de las instituciones financieras. Del mismo modo ocurre con la consideración de falta de privacidad y seguridad que aseguran los clientes con alto capital ante las nuevas normas, cuyas protecciones realmente están amparadas en cualquier regulación –confidencialidad y auxilio que se lleva a cabo ya en las regulaciones estadounidenses y tras la AMLD5 en la UE⁴⁷. Si a esto se añade la consideración de los participantes de que el

mo con el tráfico de arte”, *ABC Cultura*, (11 de noviembre de 2016); disponible en: <https://lc.cx/BCqXmw>

44 BARANELLO, Adriana, “Money laundering...”, pp. 710-711.

45 BARANELLO, Adriana, “Money laundering...”, p. 711.

46 BARANELLO, Adriana, “Money laundering...”, p. 712.

47 BARANELLO, Adriana, “Money laundering...”, p. 712.

tiempo de expedición de dichas normativas podría acabar con las compras impulsivas en las ferias de arte, resulta poco moral y ético ante la posibilidad de reducir las amenazas terroristas y aumentar infraestructuras públicas gracias a los ingresos fiscales.

No obstante, estas problemáticas solo serían la conclusión de un panorama inmerso en lagunas normativas y oponentes dentro del mercado que se sumen en las mecánicas fiscales preferentes, refugiándose en argumentaciones falaces. Aunque si bien es cierto que no solo la contrariedad subyace de lo citado, sino también de los legisladores y reguladores que hasta el momento no han aplicado las mismas normas que llevan a cabo instituciones financieras y bancos y que han aumentado en número desde el incremento de delitos fiscales y terroristas en las últimas décadas⁴⁸. Por ello, las justificaciones para adoptar medidas no solo irrumpen desde el incremento de actividades delictivas relacionadas con el mercado, sino que hay que ir un paso más allá y es que el mercado del arte está utilizando herramientas propias del sector financiero, pero sin verse inmerso en las normativas de este.

2. 3. *El mercado de unos pocos*

Valoraciones recientes de la Interpol, FinCEN y GAFI han anotado en los últimos años cifras que alcanzan los 6000 millones de dólares al año en dinero blanqueado a través del mercado del arte, puntualizando que la mitad de esta cantidad está relacionada con delitos financieros⁴⁹. La Unesco ha registrado entre los años 2020 y 2023 que el comercio ilícito de bienes culturales

48 Tómesese como referencia las normativas impuestas por la Organización para la Cooperación y el Desarrollo Económicos (OCDE) que bajo la información de organismos como el GAFI, aplicó los Estándares Comunes de Reporte (ECR) a partir de 2014 a través de la Directiva sobre Cooperación Administrativa (DAC) con el fin de librar el estraperlo. Más información KORVER, Ron, *Money laundering and tax evasion risks in free ports. Study at the request of the Special Committee on Financial Crimes, Tax Evasion and Tax Avoidance (TAX3)*, EPRS. European Parliamentary Research Service, 2018, pp. 13-14; PERIAGO MORANT, Juan, "Puertos francos: el arte que...", pp. 474-475.

49 La Red de Ejecución de Delitos Financieros (FinCEN por sus siglas en inglés), es una oficina del Departamento del Tesoro de los EE. UU. que protege el sistema financiero de las posibles actividades ilícitas relacionadas a través de las regulaciones amparadas en la Ley de Secreto Bancario. Si bien, coopera con organismos homólogos para crear una red de protección internacional contra delitos financieros. Más información en *Financial Crimes Enforcement Network*, "What we do", *FinCEN.gov.*; disponible en: <https://www.fincen.gov/what-we-do>.

Por otro lado, el Grupo de Acción Financiera Internacional (GAFI o FATF por sus siglas en inglés), es un organismo de control internacional contra el blanqueo de dinero y financiación de terrorismo. Más información en FATF, "Our topics", *Fatf-gafi*; disponible en: <https://www.fatf-gafi.org/en/home.html>

ocupa el tercer lugar en el rango de actividades delictivas internacionales⁵⁰. Números que no cesan a pesar de periodos convulsos como fue la reciente crisis sanitaria COVID-19, agravando en este caso el comercio vía Internet de obras de arte robadas como señala el proyecto ATHAR⁵¹.

Es llamativo cómo las regulaciones señalan en su mayoría fórmulas para restituir los bienes y la ausencia provisional de métodos para prevenir este tipo de acciones. En España no existe ningún organismo regulador que vele por la autenticidad de las obras sino el art. 58 de la Ley del Ordenación del Comercio Minorista del 15 de enero de 1996, que establece que son las casas de subastas las que deben determinar la veracidad –o no– de los objetos que salen de la misma. Sin embargo, los conflictos que nacen de las disputas entre los propietarios originales y compradores de buena fe en lo que se refiere a la titularidad de los bienes, son solventados por la UE a través de la *lex loci rei sitae* y en España a través de la Ley 1/17, de 18 de abril la que “regula el proceso para la restitución de los bienes culturales que hayan salido ilegalmente de un estado miembro de la UE y que se hallen en territorio español”⁵². En lo referente a la restitución de los bienes extraídos de forma ilícita en lugares de guerra se aplicará la Convención de la Haya de 1954 para “otorgar legitimidad a las pretensiones de recuperación de los bienes ilegalmente extraídos en supuestos de conflicto armado”. No obstante, si se extraen de la misma forma, pero en lugares donde no existe conflicto bélico se empleará como instrumento internacional el Convenio sobre medidas que deben adoptarse para prohibir e impedir la importación, la exportación y la transferencia de propiedades ilícitas de bienes culturales, adoptado en noviembre de 1970 y el Convenio de UNIDROIT sobre los bienes culturales robados o exportados ilícitamente adoptado en junio de 1995, concretamente acudiendo al artículo 4.4 donde se trata como medio para la solución de estas acciones el sistema de *Due Diligence*⁵³.

Asimismo, la independencia del mercado del arte implica al mismo tiempo una segregación social, no solo por la alta liquidez que envuelven las

50 BARDON, Agnès, “Tráfico ilícito...”.

51 Fue el proyecto de Investigación sobre el tráfico de antigüedades y bienes del patrimonio antropológico (ATHAR) el que reveló un incremento de ventas de objetos robados procedentes de Oriente Medio y África del Norte vía Facebook. Esta trama fue revisada por expertos de este ámbito en el año 2022 en la reunión del 50º aniversario de la Convención de 1970 de la Unesco, implementando medidas creadas por la propia organización y sus asociados: “aplicación sistemática de la base de datos de la Unesco sobre las leyes nacionales del patrimonio cultural, las Listas rojas de bienes culturales en peligro del ICOM y la base de datos sobre obras de arte robadas de la INTERPOL” BARDON, Agnès, “Tráfico ilícito...”.

52 PERIAGO MORANT, Juan, “Puertos francos: el arte que...”, p. 476.

53 PERIAGO MORANT, Juan, “Puertos francos: el arte que...”, p. 476.

transacciones en este campo, sino porque las cifras apuntan que los propios delitos relacionados con este sector se cometen desde dentro del mismo por personas con patrimonio *neto alto* o *ultraalto*, que máxime son los actores que más invierten en este⁵⁴. No obstante, estos abusos financieros ocultos bajo una impunidad clasista y consideración de delitos sin víctimas quedan opacados por los llamativos casos de expolio, saqueo y actos violentos de bandas terroristas, mafia y cárteles de la droga. Sin embargo, aunque la era internauta requiera un titular expeditivo y en muchas ocasiones acusatorio, los delitos financieros son realizados por todos ellos, puesto que el blanqueo y evasión fiscal de los primeros facilita la financiación de terrorismo y delincuencia organizada de los últimos.

En suma, a los 1,6 billones de dólares anuales que estima Naciones Unidas en costes mundiales de ingresos perdidos por prevaricaciones financieras, habría que añadirle la mencionada división social, económica y política entre privilegiados y no privilegiados, así como una desestabilización a nivel gubernamental de ingresos extraviados⁵⁵. Por lo tanto, el seguimiento de tramas de blanqueo de capitales dentro de este mercado –como ya ocurre con la AMLD5– podría trastocar las confabulaciones posteriores de fraude fiscal que incrementan la división de facto señalada⁵⁶.

Desde la Comisión Europea se informa de que los niveles de sofisticación cada vez son más elevados en lo que se refiere a los métodos relativos al tráfico de bienes culturales utilizados por estos grupos de delincuencia orga-

54 “To give some perspective, in 2018 adults with more than \$1 million assets represented the wealthiest 0.8 percent of the world’s population, or about 42 million people, and held 44.8 percent of global wealth. If, as has been suggested, one in five of these individuals collects art, that would be approximately 8.4 million people. In a self-reported survey, a little over 67 percent of the art buyers who made purchases online as a financial investment, had a net worth of at least \$100 000, and over a third of them were high to ultra-high net worth individuals; these individuals have \$1 million plus in assets. Data from 2001 also indicates that the top 20 percent of earners were responsible for 61 percent of tax evasion in the U.S, and that the top 1 percent of earners were responsible for 28 percent of tax evasion, meaning overall rates of tax evasion are likely much higher for higher income individuals”; BARANELLO, Adriana, “Money laundering...”, pp. 714-715.

55 “Las tres principales actividades ilícitas asociadas con el tráfico de bienes culturales son las siguientes: 1) hurtos y robos; 2) saqueos [...]; y 3) falsificación de bienes culturales. Entre otros delitos relacionados se incluyen el fraude, la venta de bienes robados (actuando como perista), el contrabando y la corrupción. Además del tráfico, los delincuentes pueden utilizar incluso aquellos bienes culturales que hayan sido adquiridos legalmente para fines ilícitos como el blanqueo de capitales, la elusión de sanciones, la evasión fiscal o la financiación de terrorismo” en *Comunicación de la Comisión al Parlamento Europeo, al Consejo, al Comité Económico y Social Europeo y al Comité de las Regiones relativa al plan de acción de la UE contra el tráfico de bienes culturales*, Bruselas, 2022; disponible en: <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/ES/TXT/PDF/?uri=CELEX:52022DC0800>.

56 BARANELLO, Adriana, “Money laundering...”, p. 716.

nizada, a pesar de que partes interesadas pongan en duda que los dirigentes de estas bandas compren obras de arte o antigüedades para blanquear activos⁵⁷. Sin embargo, las pruebas son irrefutables e indican cómo estas piezas, fáciles de mover utilizando los mismos canales para transportar cualquier tipo de contrabando son transferidas al mercado ilícito y posteriormente al sistema financiero mundial tras la compra de estos⁵⁸.

3. LOS PUERTOS FRANCOS Y SU RELACIÓN CON EL ARTE

Visto cómo el mercado del arte está insuficientemente regulado y cómo los actores lo manipulan a su interés, uno de los puentes en auge hacia este ecosistema global de evasión fiscal son los puertos francos. El empleo de estas bóvedas en el comercio de bienes artísticos se sitúa en las últimas décadas al alza debido al óptimo ambiente en cuanto a infraestructuras y fiscalidad se refiere, además de verse favorecido por un comercio de arte que ha pervertido su naturaleza original y ha abordado campos financieros, generando instalaciones que permiten la evasión fiscal en torno a este⁵⁹.

Fruto del impulso internacional de este nicho de mercado en las postrimerías del siglo pasado, el incremento de ferias y exposiciones ha provocado una mayor movilidad de las obras artísticas y, por consiguiente, una necesidad de buscar nuevas opciones para los altos costos de transporte, seguro e impuestos⁶⁰. Sin embargo, estos espacios ya han sido esenciales anteriormente para el comercio internacional en algunos enclaves del mundo, si bien desde una perspectiva de almacenes temporales en áreas francas que custodiaban mercancías de tipo manufacturero o materias primas en constante cir-

57 “Comunicación de la Comisión al Parlamento Europeo...”, disponible en https://lc.cx/ek_fpi.

58 “Evidence comes from several sources, including the United Nations Security Council. The Security Council has been monitoring the looting activities of Al-Qaeda, the Islamic State in Iraq and the Levant (“ISIL”), and the Taliban via satellite for several years. Starting at least as far back as 2014 or 2015, the UN began collecting copious evidence of the large-scale looting of archeological sites in insurgent-held territories across the Middle East. From 2015 onward, there is also evidence that suggests ISIL has put in place specific bureaucratic structures to manage the looting and the proceeds generated once the antiquities are brought up for sale. Evidence has also been collected by the U.S. Attorney’s Office for the District of Columbia, as demonstrated by a lawsuit filed in 2016. The lawsuit sought forfeiture of antiquities associated with ISIL, and also demonstrated that ISIL had set up a specific bureaucratic structure to extract financial gains from systematic looting and smuggling”; BARANELLO, Adriana, “Money laundering...”, p. 720.

59 HELGADÓTTIR, Oddný, “The new luxury freeports: Offshore storage, tax avoidance, and ‘invisible’ art”, *Environment and Planning A: Economy and Space*, 55/4 (2023), pp. 1021-1022.

60 PERIAGO MORANT, Juan, “Puertos francos: el arte que...”, p. 465.

culación⁶¹. En cambio, la globalización del comercio en los últimos decenios se ha caracterizado por una dispersión geográfica en torno a la producción en forma de cadenas de valor mundiales (CVM), generando así espacios de almacenamiento intermedio que han ido mejorando sus gestiones y servicios desde la década de 1990⁶². Con lo cual, si tenemos en cuenta el incremento de la riqueza mundial proveniente de grandes fondos de inversión que buscaban espacios extraterritoriales ante la ofensiva internacional contra el secreto bancario y la actividad *offshore* tradicional tras la década de 1970, sumado a una planificación fiscal que estriba en inversiones en *Passion Investments* por parte de los HNWI o UHNWI y el auge del consumo conspicuo, tenemos como resultado la eclosión de los puertos francos de lujo del siglo XXI⁶³.

Los puertos francos también conocidos como *free ports* en inglés, son espacios de almacenamiento ubicados normalmente en áreas aduaneras libres de impuestos, alejados de cualquier edificación, cuyo origen radica en espacios de almacenamiento de mercancías en circulación, pero que en la actualidad guardan de continuo “bienes valiosos”⁶⁴. Uno de los atractivos a

61 Los puertos francos existen desde los antiguos fenicios para promover el comercio en el mar Mediterráneo e incluso constan datos que sitúan estos enclaves en el Imperio Romano para promover su economía imperial; TIEFENBRUN, Susan, “U.S. Foreign Trade Zones of the United States, Free-Trade Zones of the World, and their impact on the Economy”, *Journal of International Business and Law*, 12/2 (2013), p. 166.

Sin embargo, la forma moderna de estas zonas hunde sus raíces desde del siglo XVIII en los imperios británico, francés y holandés entendidos como lugares de stock libre de impuestos. Sin embargo, académicos como John Zarobell (2020) señalan el origen del modo actual de uso con la idea del Euromercado –antes del comienzo del neoliberalismo–, que surgió tras el “sistema de dominio financiero de control de capital del sistema de Bretton Woods”; ZAROBELL, John, “Freeports and the Hidden Value of Art”, *Arts*, 9/4 (2020), p. 2.

62 HELGADÓTTIR, Oddný, “The new luxury freeports...”, p. 1021.

63 “One such indicator is rapid growth in the high-end of the art market. Deloitte estimates that US\$1.62 trillion of HNWI wealth was allocated to art and collectibles in 2016 and projects that this figure will reach US\$2.7 trillion by 2026. A growing pool of UHNWIs engaging in conspicuous consumption and social signaling likely explains much of this art market boom: we have seen the rapid proliferation of private collections that are open to the public in recent years and a 2015 Deloitte survey revealed that 61% of art collectors think that the social perks of collecting –being thought of as a person of taste and receiving invitations to the right dinners and openings– was part of the allure of collecting art. Nevertheless, this does not seem to be the only factor at play: in tandem with the booming art market, we have witnessed the number of square meters Luxury Freeports are letting balloon. In 2010, they offered 46 722m² of dedicated storage, compared to over 178 800 m² today. All in all, then, the value of non-financial private wealth kept in Luxury Freeports may represent a significant and growing addition to the \$7.6 trillion that economist Gabriel Zucman (2015) estimates is kept in financial offshores”; HELGADÓTTIR, Oddný, “The new luxury freeports...”, p. 1024.

64 PERIAGO MORANT, Juan, “Puertos francos: el arte que...”, p. 462. También en SÁNCHEZ-VASCONCELLOS MÉNDEZ, Arturo; VICO BELMONTE, Ana y PALOMO MARTÍ-

nivel general es que, durante la estancia de las mercancías en dichas zonas, que puede ser ininterrumpida, no es necesario el pago de impuestos, solo el alquiler de la sala. Así, los derechos y los impuestos sobre la importación, las mercancías allí ubicadas se consideran “como si no estuviesen dentro del territorio”⁶⁵, es decir, gozan de extraterritorialidad aduanera⁶⁶. De esta suerte, esta condición favorece que ningún gobierno pueda “regular, gravar o investigar la propiedad almacenada dentro de una jurisdicción secreta”⁶⁷.

Desde el ámbito tributario, estos espacios se camuflan bajo la denominación de un “entorno empresarial liberal” en tanto que configuran sus propias definiciones de importación y exportación que, en este caso, harían referencia a la acumulación, venta y cambio de titularidad de los activos de lujo sin pagar impuestos mientras su valor va creciendo⁶⁸. A esto se le añade el estado “en tránsito” que deriva en una exención del pago de aduanas hasta que salgan del mismo almacén –solo cuando los bienes salen del territorio se evalúan y gravan–⁶⁹. Es más, dentro de la propia UE siguiendo el artículo 243 del Código Aduanero en aras de promover las exportaciones, los Estados miembros placen del nombramiento de zonas francas en espacios aduaneros de la UE siempre bajo la sujeción de la Comisión Europea a que estos espacios no solo sean utilizados como enclaves de almacenamiento y venta, sino que pueden gozar de derechos de movilidad, procesamiento o incluso consumición bajo una vigilancia aduanera⁷⁰.

NEZ, Jesús, “Los puertos francos y su influencia en el mercado del arte”, *La Albolafia: Revista de Humanidades y Cultura*, 19 (2020), p. 212.

65 PERIAGO MORANT, Juan, “Puertos francos: el arte que...”, pp. 463-464.

66 Haciendo referencia al Acuerdo General sobre Aranceles Aduaneros y Comercios llevado a cabo en el año 1947, donde estas zonas placen de extraterritorialidad aduanera. PERIAGO MORANT, Juan, “Puertos francos: el arte que...”, p. 463.

67 SÁNCHEZ-VASCONCELLOS MÉNDEZ, Arturo; VICO BELMONTE, Ana y PALOMO MARTÍNEZ, Jesús, “Los puertos francos...”, p. 213.

68 TIEFENBRUN, Susan, “U.S. Foreign Trade Zones...”, p. 153.

69 “In the face of increasing capital mobility and the rise of offshore activity in the post-1970s, ease of collection was a key rationale for the turn away from progressive equity-oriented taxation (e.g., personal income taxes; corporate taxes) and toward more regressive efficiency-oriented taxation (e.g., consumption taxes, including value-added tax ‘VAT’). But for well-heeled customers, Luxury Freeports are pushing tax avoidance to new frontiers by making it possible to trade high-end goods such as art without payment of VAT, which ranges from five to fifteen percent in many countries. Therefore, even this presumed workhorse tax might now be added to the list of taxes that ultra-high net worth individuals can already circumvent (e.g., capital tax, income tax, inheritance tax and where applicable, wealth tax”; HELGADÓTTIR, Oddný, “The new luxury freeports...”, p. 1023.

70 KORVER, Ron, *Money laundering...*, p. 21; PERIAGO MORANT, Juan, “Puertos francos: el arte que...”, p. 465.

Si a todo esto le sumamos la consideración *offshore* desde el terreno bancario, una confidencialidad y seguridad extrema y un carácter internacional, estos enclaves se vuelven preferentes para todas las instituciones, actores y agentes del mundo del arte –o no– que quieran “ver, comprar y vender arte”⁷¹. Es más, desde el punto de vista de las infraestructuras, se muestran al exterior como un cubo de grandes dimensiones que se funde con las características de los enclaves logísticos, pero al interior se despliegan grandes estancias similares a los grandes museos con servicios de todo tipo para adaptarse a las necesidades de los actores del arte de alto nivel: salas de exposición privadas, oficinas para galerías y prestamistas, cámaras de vigilancia, control de climatización y humedad, peines para colgar los lienzos, gestión de restauraciones, enmarcación, financiación, entre otros⁷².

“To safeguard their newfound role in the offshore ecosystem, newer Luxury Freeports have deployed luxurious materialities, ambiances and expert advisory services, positioning themselves as part and parcel of the art world and as a crucial element of a new wave of holistic wealth management. The expert ecosystems surrounding Luxury Freeports can be conceptualized as a form of advanced business services (ABS), exercising significant influence through niche expertise and linking financial centers, offshore jurisdictions and the rest of the world. However, in contrast to ABS services for corporate customers, the primary locus of this expertise is not law, accounting or finance. Rather, the form of knowledge most important to Luxury Freeports is the considerably more subjective sphere of art expertise”⁷³.

Ahora bien, conocida la existencia de estos enclaves en tierra de nadie, para abordar la rápida evolución de los puertos francos de lujo en la actualidad –actualmente existen 3500 puertos francos en 135 países–, debemos tener en cuenta consideraciones ya citadas⁷⁴. Según el informe del Parlamento Europeo realizado en 2018 sobre el creciente uso de estos lugares:

71 “Desde 2007 numerosos objetos representativos del patrimonio cultural arqueológico de Gaza de la colección del conocido hombre de negocios palestino Jawdat Khoudary y de las autoridades palestinas, que inicialmente estaban destinados a una exposición llamada ‘Gaza A la croisée des civilisations’ ante los problemas de seguridad que suponía retornarlos por la acción de Hamas, finalmente se toma la decisión de depositarlos en el Puerto Franco de Ginebra”; PERIAGO MORANT, Juan, “Puertos francos: el arte que...”, p. 481.

Ocurre algo parecido en las mismas infraestructuras ginebrinas con la compañía de inversión londinense Fine Art Fund Group, donde hacen uso de las salas para exhibir, restaurar, prestar y vender sus colecciones gozando al mismo tiempo de las características de estos lugares. BRADLEY, Simon, “Los discretos búnkeres de los millonarios”, *Swissinfo.ch*, (9 de julio de 2014).

72 KORVER, Ron, *Money laundering...*, pp. 1-48; PERIAGO MORANT, Juan, “Puertos francos: el arte que...”, p. 481.

73 HELGADÓTTIR, Oddný, “The new luxury freeports...”, pp. 1024-1025.

74 TIEFENBRUN, Susan, “U.S. Foreign Trade Zones...”, pp. 151-152.

“growing demand for free ports has been attributed in part to the increasing crackdown by governments on bank secrecy and tax evasion. The introduction of the Foreign Account Tax Compliance Act (FATCA) in the USA (2010) and the commitment of OECD members to the OECD’s 2014 Common Reporting Standards (CRS) –in the EU transposed via the Directive on Administrative Cooperation (DAC)– make it hard for individuals to escape taxation on proceeds of funds held in bank accounts. High net worth individuals have started looking for alternatives and many have substituted their ‘bank account money’ with replacement goods such as art, diamonds, antiques, wine or bank notes”⁷⁵.

Así, podemos concluir que las retribuciones económicas son el objetivo primordial de los inversores de arte, en tanto que estos lugares han crecido en función del deseo de estos actores de encontrar nuevos métodos de evasión fiscal. Además de los inversores se le adhieren los coleccionistas bajo la práctica del secreto bancario, que buscan enclaves seguros y confidenciales con el fin de evitar robos o apropiaciones ilegítimas tras las campañas internacionales que restringen este tipo de servicios⁷⁶. Por ello, el enclave geográfico en el que mover, vender o almacenar sus bienes es de suma importancia, y de esta suerte no es baladí que se hayan ubicado en zonas con una alta concentración de riqueza, amparados por una regulación que favorece operar de manera legal. Estos espacios considerados por algunos autores como “una suerte de paraíso fiscal”⁷⁷, son un imán no solo para inversores, coleccionistas y agentes del mundo del arte, sino que suponen un puente hacia la diversificación de la inversión de los países emergentes –como los BRICS–, además de incrementar el interés de sus bienes⁷⁸.

De la misma manera que surgieron las tentativas del mundo extraterritorial como “spatio-juridica innovation that acts as a pressure valve in response to tectonic shifts in the global political economy”⁷⁹, el auge de los puertos francos de lujo también encuentra un relato evolutivo paralelo nacido a través de la experimentación del puerto ginebrés y los depósitos aduaneros abiertos (OCW, por sus siglas en inglés)⁸⁰. Sin embargo, debemos con-

75 KORVER, Ron, *Money laundering...*, pp. 13-14.

76 PERIAGO MORANT, Juan, “Puertos francos: el arte que...”, p. 482; HELGADÓTTIR, Oddný, “The new luxury freeports...”, pp. 1028-1030.

77 SÁNCHEZ-VASCONCELLOS MÉNDEZ, Arturo; VICO BELMONTE, Ana y PALOMO MARTÍNEZ, Jesús, “Los puertos francos...”, p. 214.

78 FERNÁNDEZ MARGARIT, África, “La inversión en obras de arte como valor de refugio”, *La Albolafia: Revista de Humanidades y Cultura*, 20 (2020), p. 180.

79 HELGADÓTTIR, Oddný, “The new luxury freeports...”, p. 1024.

80 “Thus, Ronen Palan traces the rise of offshore back to the 19th century when tension between the increasingly robust system of juridically discrete sovereign states and global capital mobility necessitated the invention of offshore as an extra-territorial space of maneuver. Offering a similar analysis from the perspective of international law, Sol Picciotto sees the

siderar que los puertos francos de lujo comprenden todas las causas hasta ahora mencionadas para su aparición, pero como señala Oddný Helgadóttir:

“Luxury Freeports, in other words, did not appear in response to entrenched contradictions, nor do they speak to fundamental underlying transformations of the international political economy. Rather, they shed light on how a decentralized and largely unregulated system of wealth accumulation and protection snowballs, generating its own internal momentum and endogenous evolutionary incentives where both competition and symbiosis play a role and where wealth can be transformed from financial to non-or quasi-financial forms, as regulatory and economic incentives shift. In light of this, the literature on “financial ecologies” which views the global financial system as a patchwork of smaller constitutive ecologies that rely on distinctive financial practices and forms of knowledge should be expanded to accommodate quasi-financial spaces such as Luxury Freeports, contributing to our understanding of wealth management as variegated and partial phenomenon where wealth can take divergent forms”⁸¹.

Hasta la fecha, los datos que tenemos de los puertos francos provienen de las prácticas ilegales que han salido a la luz como resultado de la urgencia mediática y por su vinculación con grandes oligarcas y/o instituciones que protegen sus bienes en estos ecosistemas de secretismo y privacidad. Su difusión se aleja, por tanto, de la visión general y se acerca a redes opacas donde el mundo empresarial y artístico se dan la mano⁸². Por este motivo, los académicos que estudian este campo lo hacen desde un enfoque antropológico, sociológico y/o económico a partir de las escasas transacciones realizadas en la “informal economy”⁸³.

A continuación, estudiaremos el puerto franco de lujo de Ginebra como origen y punto de difusión de este tipo de sistemas descentralizados debido a que es un claro ejemplo de la literatura que surge de estas zonas económicas especiales, la gestión de patrimonios y el puente que supone para evasión fiscal y blanqueo de capitales.

concept of the offshore as a malleable ‘legal fiction’ that was bound to emerge as the mirror image of the legal fiction of ‘the state’ as an objective and geographically bounded entity. The plastic nature of these constructs lent itself to the kind of legal and fiscal maneuvering that is carried out in offshore jurisdictions. [...]. Rather, the discovery of new forms of tax avoidance has most often resulted from piecemeal and haphazard responses to macro-level political, legal and territorial developments”; HELGADÓTTIR, Oddný, “The new luxury freeports...”, p. 1023.

81 HELGADÓTTIR, Oddný, “The new luxury freeports...”, pp. 1024-1025.

82 “The repercussions of making art ‘invisible’ are in many ways comparable to what Fernandez et al. (2016) call ‘Buy-to-Leave’ prime real estate investment: in both instances prized objects that are made to be used go unused because they have become vehicles for the management of wealth”; HELGADÓTTIR, Oddný, “The new luxury freeports...”, p. 1025.

83 ZAROBELL, John, “Freeports ...”, p. 3.

3. 1. El caso de Ginebra: los cimientos de los puertos francos de lujo

De los 3500 puertos francos existentes en la actualidad, es el puerto franco de Ginebra el que mayor difusión en los medios ha tenido en fecha reciente. El Geneva Free Port and Warehouses Ltd. –hoy *Ports Francs et Entrepôts de Genève SA*– se fundó en 1888 como sucesor y administrador de los almacenes creados en 1854 por el propio cantón ginebrés para almacenar grano y mercancías en tránsito⁸⁴.

En el caso de Suiza, estos almacenes libres de impuestos han mantenido su idiosincrasia hasta fechas tardías del siglo pasado, llegando a existir 40 puertos francos en 1970 cumpliendo las mismas funciones que en su origen. El puerto franco de Ginebra desarrolló desde sus comienzos el carácter como almacén de artículos de alta gama⁸⁵. Por lo tanto, las mismas características que se aplicaban a las manufacturas u otros objetos –estado en tránsito, exención del pago de aduanas, cambio de titularidad, entre otras– se empleaban en los bienes que permanecían en las salas de este último, prefigurando el papel sobresaliente que tendría posteriormente como puerto franco de lujo y su diseminación por el mundo.

Para comprender la asunción de los puertos francos de lujo, debemos partir del ginebrés como paradigma de los posteriores que se crean en Europa y el resto del mundo. Pero, antes de nada, es necesario conocer cuál fue el punto de inflexión para la eclosión de este modelo.

En 1995 se fundó la Organización Mundial del Comercio (WTO por sus siglas en inglés), promoviendo los Depósitos Aduaneros Abiertos (OCW por sus siglas en inglés) cuyas características y objetivos se asemejaban a las de los puertos francos: espacios de almacenamiento libres de impuestos y aranceles con la finalidad de armonizar el comercio a través de las fronteras y favorecer así una atmósfera de libre comercio⁸⁶. Pero ¿qué es lo que realmente los diferenció para que fueran un rival de los puertos francos suizos? Estos últimos depósitos no gozaban de una extraterritorialidad aduanera como sí lo hacían los puertos –hasta el año 2005 cuando cambió la ley, pasando a ser estas zonas territorio aduanero suizo–, que si bien conllevaban una sujeción a los horarios de apertura de las oficinas aduaneras y por ende la supeditación a dichos lugares⁸⁷. A lo sumo, los depósitos no estaban sujetos a esta

84 POST, Erik y CALVÃO, Filipe, “Mythical Islands of Value: Free Ports, Offshore Capitalism, and Art Capital, *Arts*, 9/4 (2020), p. 5. Tratan este tema en ámbito español SÁNCHEZ-VASCONCELLOS MÉNDEZ, Arturo; VICO BELMONTE, Ana y PALOMO MARTÍNEZ, Jesús, “Los puertos francos...”, pp. 215-216.

85 POST, Erik y CALVÃO, Filipe, “Mythical Islands...”, p. 5.

86 HELGADÓTTIR, Oddný, “The new luxury freeports...”, pp. 1025-1026.

87 HELGADÓTTIR, Oddný, “The new luxury freeports...”, p. 1026.

licencia y, al ser más tardíos, estaban contruidos acorde a las tecnologías del momento y ubicados cerca de centros de logística y mercancías. Una flexibilidad que encontró su muro en la concesión de licencias, mucho más laxas para los puertos francos en cuanto a apertura se refiere donde los servicios y procesos eran mucho más opacos que la transparencia que gozaban los depósitos aduaneros. Esto recayó en la propagación de este nuevo modelo, llegando a registrarse en el año 2020, 250 OCW en territorio suizo⁸⁸.

Con lo cual, podríamos pensar que el aumento de estos almacenes y su correcta adaptación logística derivó en una caída de los puertos francos, sin embargo, el aumento de competencia benefició a estos últimos reinventándose gracias a la participación del cantón ginebrés en un 87% y al marchante de arte Yves Bouvier con un 7% para su empresa de servicios logísticos Natural Le Coultre y el resto para entidades privadas⁸⁹. En realidad, fue toda una experiencia que obtuvo buenos resultados, aunque si bien todo ello deriva de una situación internacional provechosa, es decir, un aumento del rendimiento económico de los activos que se salvaguardan en los puertos francos de lujo –*Passion Investments*– y las campañas en contra del secreto bancario y servicios extraterritoriales tradicionales. Además, podemos considerar que el estado fiscal suizo, a pesar de las recientes medidas contra evasión fiscal, mundo *offshore* y secreto bancario, mantiene números al alza en lo que se refiere al dinero que sigue llegando al cantón, proclamándose así una afluencia que pone en entredicho las medidas multilaterales enunciadas a nivel internacional⁹⁰.

En cuanto a las operaciones realizadas por Bouvier para hacer despegar el puerto de Ginebra, hizo de las debilidades una fortaleza: utilizó el puerto como intermediario para el comercio de bienes, equipando su interior con salas privadas y servicios diferenciándose así de los OCW. Aprovechándose de la supeditación aduanera y el papel del puerto suizo como almacén de mercancías de lujo, la venta dentro de los puertos francos de este tipo de artículos se haría sin costes, albergándose bajo una seguridad y confidencialidad extrema. Esto último se haría gracias a la no necesidad de inventarios –algo que si debían hacer los OCW–, aunque tras la Ley del 2005 relativa a la legislación aduanera, los puertos francos suizos contemporáneos solo deben llevar a cabo inventarios limitados y no son retroactivos⁹¹. Lo mis-

88 HELGADÓTTIR, Oddný, “The new luxury freeports...”, p. 1026.

89 HELGADÓTTIR, Oddný, “The new luxury freeports...”, p. 1026.

90 “In early 2015 foreign wealth held in Switzerland reached \$2.3 trillion, an 18% increase from 2009, when G20 prematurely proclaimed that new practices would lead to the ‘end of banking secrecy’. [...] For the offshore world as a whole the figure is even higher, at 25%”; HELGADÓTTIR, Oddný, “The new luxury freeports...”, p. 1027.

91 HELGADÓTTIR, Oddný, “The new luxury freeports...”, p. 1025.

mo ocurre con la responsabilidad de las mercancías, donde los depósitos aduaneros libres son responsables de todas las que estén almacenadas en sus infraestructuras, mientras que los puertos francos gozan de una responsabilidad compartida entre los actores del puerto y arrendatarios, de manera que el primero le debe señalar las leyes y reglamentos, pero no recae en él la responsabilidad si el arrendatario no lo cumple. Si sumamos todos estos puntos a la opacidad sugerente y anonimato de sus participantes, Ginebra se convertiría en el punto de partida de los puertos francos de lujo del mundo.

El puerto de Ginebra también es un gran exponente debido a sus instalaciones, gestionado por la Sociedad Anónima *Ports Francs et Entrepôts de Genève* (2019) bajo el lema de “serve the economy of Geneva through the operation of free zones, strictly respecting national and international legislation”⁹². Dado el rendimiento de este puerto, cuenta con dos espacios diferenciados: uno en el aeropuerto y otro en el barrio de La Praille “con una extensión de 22 campos de fútbol”⁹³ y 1,2 millones de obras de arte en sus infraestructuras entre las que destaca Picasso como artista más cotizado⁹⁴. Tal es su afluencia y valor de lo almacenado que en el año 2014 se añadieron 10 000 m² a los 46 722 m² existentes, albergando en sus salas un compendio de obras desde la vieja Roma, los maestros del Renacimiento hasta las cercanas vanguardias, haciendo de la colección de este puerto la más grande del mundo⁹⁵.

Asimismo, el país transalpino es conocido por su secretismo fiscal y regímenes favorables relativos a la regulación económica, su puerto franco no iba a ser menos en cuanto a un control minoritario que da luz verde a ocultar activos. Teniendo en cuenta los porcentajes de participación de los países en el mercado mundial del arte y la participación de los BRICS en los últimos años⁹⁶, no es llamativo que los principales inversores que se encuentran en este *Freeport* sean extranjeros que buscan un rédito económico en estos espacios. Así, han llegado a recopilar las autoridades suizas en el año 2012 más de 200 entidades e inversores/coleccionistas con alto patrimonio que albergan

92 POST, Erik y CALVÃO, Filipe, “Mythical Islands...”, p. 5.

93 SÁNCHEZ-VASCONCELLOS MÉNDEZ, Arturo; VICO BELMONTE, Ana y PALOMO MARTÍNEZ, Jesús, “Los puertos francos...”, p. 215.

94 HELGADÓTTIR, Oddný, “The new luxury freeports...”, p. 1023.

95 Para ponerlo en comparación con museos de renombre, el Louvre no llega a 500 000 obras de arte en su colección, mientras que el MoMA posee casi 200 000 obras y el Museo del Prado un poco más de 20 000. Tómese como referencia MoMA, “The collection”, *MoMA*; disponible en: <https://www.moma.org/collection/>; Louvre, “Collections”, *Louvre*; disponible en <https://collections.louvre.fr/en/>; Museo Nacional del Prado, “La colección”, *Museo del Prado*; disponible en <https://www.museodelprado.es/coleccion>.

96 En 2021, EE. UU., China y Reino Unido continuaron representando la mayor parte de las ventas en el mercado mundial del arte con una participación conjunta del 80%. MCANDREW, Clare, *The Art Market 2023*. Suiza, Art Basel and UBS, 2023, p. 28.

sus bienes en dichas salas durante largas estancias⁹⁷. Los principales intereses vuelven a ser los ya comentados, una política rica en seguridad y logística de última generación que combinado con su contexto geográfico al lado del aeropuerto y el otro espacio ubicado en el cruce ferroviario que lo une a la red ferroviaria europea, los incentivos aumentan al reducir la logística del transporte.

Como se ha dejado entrever en apartados anteriores, los altercados fiscales tras la salida a la luz de los Papeles de Panamá, sumado a las filtraciones de Luanda y los ataques terroristas en París y Bruselas, pusieron en el punto de mira los delitos fiscales y, por ende, la propuesta de la AMLD5 (2015) contra lavado de dinero ya citada, ha promovido un mayor aperturismo de información a la población civil. En cambio, debemos tener presente que Suiza no es miembro de la Unión Europea ni del Espacio Económico Europeo (EEE), con lo cual se sitúa como un territorio neutral con grandes beneficios no viéndose afectada, por tanto, por las legislaciones y normativas proteccionistas como la señalada AMLD5⁹⁸. A pesar de que el cantón no se vea constreñido por esta regulación, existen otras leyes que quebrantan la atmósfera legislativa del mismo y que vienen motivadas por ideas similares en tanto que aumente la transparencia y se elimine la concepción de Suiza como lugar prolífico para los delitos financieros⁹⁹.

A partir del año 2016, se empleó en este territorio el Reglamento Suizo contra el Blanqueo de Dinero, donde las transacciones de bienes muebles deben realizarse conforme a la máxima transparencia y, por ello, se propuso involucrar a un tercero en las transacciones, como por ejemplo compañías de tarjetas de crédito, en aras de que se hiciera pública la actividad y detener así el fraude fiscal¹⁰⁰. Aunque este Reglamento sigue manteniendo la posibilidad de mantener el anonimato comprador-vendedor siempre que se pueda indagar el origen legítimo de los fondos del consumidor.

97 SÁNCHEZ-VASCONCELLOS MÉNDEZ, Arturo; VICO BELMONTE, Ana y PALOMO MARTÍNEZ, Jesús, "Los puertos francos...", p. 216.

98 "Given that free ports fall under the so called 'free zone procedure' in the UCC, which is almost on the same legal footing as the UCC's 'customs warehousing procedure', it opens the discussion as to whether 'customs warehouses' or 'bonded warehouses' also fall within the scope of the directive"; KORVER, Ron, *Money laundering...*, p. 39. También, CROCE, Lorenzo, *The impact of the fifth EU anti-money laundering directive on trusts, bank accounts and immovable property*, CROCE & Associés, 2019.

99 STEINER, Katie, "Dealing with Laundering in the Swiss Art Market: New Legislation and its Threat to Honest Traders", *Case Western Reserve Journal of International Law*, 49 (2017), pp. 364-369.

100 STEINER, Katie, "Dealing with Laundering...", p. 365.

Por otro lado, tras los informes emitidos sobre puertos francos por la Oficina Federal de Auditoría Suiza (SFAO) en el año 2014, se pusieron de manifiesto inquietudes acerca de la duración ilimitada de las mercancías en estos espacios. Fue a partir de 2016 cuando la Ley de Aduanas de este país limitó a 6 meses los bienes almacenados, aunque si bien es un tanto laxa, dado que se puede hacer extensivo si los motivos son pertinentes. Las enmiendas de dicha Ley también ponen en entredicho a las actividades ilegales a través de “requisitos adicionales”, es decir, debe constar en los inventarios de estos almacenes el nombre del beneficiario efectivo de los bienes¹⁰¹.

4. CONCLUSIONES

El halo de secretismo y las lagunas normativas que caracterizan al mercado del arte han favorecido el desarrollo de una delincuencia específica que se ha traspuesto a los puertos francos de lujo. Evolucionados de los puertos francos tradicionales y del modelo *offshore* y paraísos fiscales, los puertos francos se han perfeccionado en competencia con los depósitos aduaneros abiertos y la búsqueda de alternativas espaciales en las que guardar la creciente movilidad de capital.

La creación de estos búnkeres de almacenamiento de obras de arte ha crecido significativamente tras el aumento de un corpus normativo que restringe el secreto bancario de algunos países y la actividad de los extraterritoriales tradicionales, favoreciendo la asunción de esta alternativa donde el arte y otro tipo de bienes se alzan como activos financieros¹⁰². A lo largo del texto se ha aludido a esta circunstancia, en la que los propios implicados han desarrollado un papel significativo. Así, los puertos francos instituyen un espacio inexpugnable de privacidad, confidencialidad y trato distinguido. Aunque se trate de una legitimidad en la posesión de las obras, estas piezas permanecerán fuera de la fruición colectiva que las presupone.

En la actualidad, la internacionalización de estos ecosistemas ha fraguado en una red de puertos francos diseminados por la esfera terrestre que se establecen como puentes para el comercio global del arte y que legitiman los movimientos y actividades anónimas, a pesar de la cooperación entre países de la UE. El incremento de estos espacios implica la desterritorialización del mercado del arte, estimulando el crecimiento de inversores extranjeros, al mismo tiempo que aumentan los movimientos y las actividades anónimas

101 STEINER, Katie, “Dealing with Laundering...”, pp. 366-367.

102 ALLEN, Matthew, “La banca suiza acusada de ocultar datos detrás del secreto bancario”, *Swissinfo.ch*, (2023). EFE Noticias, “La banca suiza busca una nueva imagen 5 años después del fin parcial del secreto bancario”, *EFE Noticias*, (5 de octubre de 2023); disponible en: <https://lc.cx/rriwFS>.

apoyadas en los defectos de la técnica legislativa y lagunas normativas internacionales. Sin embargo, estos espacios también son proclives a las actividades ilícitas debido no solo a la falta de transparencia promovida por las empresas que los gestionan, sino también a las características innatas a los mismos y no abordadas para prevenir estos actos, como es el caso de la prescripción de algunos delitos.

El comercio ilícito de antigüedades se sitúa en los últimos años entre las primeras posiciones de actividades delictivas internacionales debido, en muchas ocasiones, a la vulnerabilidad en la que se encuentran los sitios arqueológicos y el incremento del *e-commerce*. En este sentido, lo mencionado hasta aquí concluye con la urgencia de cooperación internacional para elaborar respuestas sólidas y activas que frenen el nicho lucrativo que supone el comercio de este tipo de bienes robados, así como una aplicación sistemática de las normativas surgidas hasta el momento relacionadas con la lucha contra el tráfico ilícito y antiterrorista.

Ante todas estas circunstancias, especialistas, instituciones y gestores han afrontado esta realidad desde puntos de vista dispares. La adopción de medidas debería partir desde dentro del mercado artístico debido a los desenlaces que promueve su profunda opacidad y la creciente inversión en arte como valor de refugio, con lo cual se debería equiparar con otros mercados de alto valor.

Los riesgos todavía se sitúan como protagonistas y por ello, la celeridad de una regulación internacional cada vez se ve más necesaria conforme el capital mundial aumente y surja una situación de crisis, dado que el arte como valor de refugio es el principal imán para todos aquellos inversores-coleccionistas que ven peligrar su patrimonio. No debemos olvidar que mantener un panorama regulatorio adecuado estribaría en una mayor privacidad a pesar del posicionamiento en contra de algunos actores de este mundo artístico. Fomentar la transparencia no sería sinónimo de la eliminación de una planificación fiscal preferente, sino que generaría un beneficio social en tanto que podría reducir la opacidad intrínseca al mercado artístico y evitar la compra-venta de obras de arte como elemento de financiación por parte de organizaciones terroristas o bien como medio para otras transacciones inadecuadas, acercando la cultura a un sector más amplio de la sociedad.

A modo de cierre, un mayor conocimiento de estas infraestructuras, servicios y operaciones conlleva una sensibilización con la preservación del patrimonio, la asunción de medidas y la concienciación pública de la identidad de cada nación.

BIBLIOGRAFÍA

- ALLEN, Matthew, "La banca suiza acusada de ocultar datos detrás del secreto bancario", *Swissinfo.ch*, (2023); disponible en: <https://lc.cx/2P0mfC>.
- BARANELLO, Adriana, "Money laundering and the art market: closing the regulatory gap", *Seton Hall Journal of Legislation and Public Policy*, 45/3 (2021), pp. 695-737; disponible en <https://scholarship.shu.edu/shlj/vol45/iss3/6>.
- BARBOSA SÁNCHEZ, Alma Patricia, "La valoración de la obra de arte", *ASRI: Arte y Sociedad. Revista de investigación*, 10 (2016).
- BARDON, Agnès, "Tráfico ilícito de bienes culturales, 50 años de lucha", *UNESCO*, (2020); disponible en: <https://www.unesco.org/es/articulos/trafico-ilicito-des-bienes-culturales-50-anos-de-lucha>.
- BARRACA DE RAMOS, Pilar, "Cultura y la lucha contra el tráfico ilícito de bienes culturales", en BARRACA DE RAMOS, Pilar (coord.), *La lucha contra el tráfico ilícito de Bienes Culturales*, Madrid, Ministerio de Cultura, 2008, pp. 39-49.
- BRADLEY, Simon, "Los discretos búnkeres de los millonarios", *Swissinfo.ch*, (9 de julio de 2014); disponible en <https://lc.cx/dOiu2Z>.
- C, S. "El escándalo Bouvier, la gran batalla legal del mundo del arte detrás del 'Salvador Mundi'". *Diario ABC* (2 de junio de 2021); disponible en: <https://lc.cx/OX8RUV>
- CABRERA GONZÁLEZ, Sonia, "La mercancía exquisita. Breves notas para todos aquellos que se preguntan quién pone el precio", *ASRI: Arte y Sociedad. Revista de investigación*, 0 (2011).
- CAPGEMINI y MERRIL LYNCH, *World Wealth Report 2010*. Capgemini and Merrill Lynch, 2010.
- Comunicación de la Comisión al Parlamento Europeo, al Consejo, al Comité Económico y Social Europeo y al Comité de las Regiones relativa al plan de acción de la UE contra el tráfico de bienes culturales*, Bruselas, 2022; disponible en: <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/ES/TXT/PDF/?uri=CELEX:52022DC0800>.
- CROCE, Lorenzo, *The impact of the fifth EU anti-money laundering directive on trusts, bank accounts and immovable property*, CROCE & Asociés, 2019; disponible en: <https://-associés.ch/en/fifth-eu-anti-money-laundering-directive/>.
- Directiva (UE) 2018/843, *EUR-Lex. Access to European Union law*, (2018); disponible en: <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/ES/TXT/?uri=celex%3A32018L0843>.
- FATF, "Our topics", *Fatf-gafi*; disponible en: <https://www.fatf-gafi.org/en/home.html>.
- FERNÁNDEZ MARGARIT, África, "La inversión en obras de arte como valor de refugio", *La Albolafia: Revista de Humanidades y Cultura*, 20 (2020), pp. 179-196.
- FREY, Bruno, *La economía del arte*, Barcelona, La Caixa. Colección Estudios Económicos, 2000.
- GARSDIE, Juliette, BERNSTEN, Jake y WATT, Holly, "How offshore firm helped billionaire change the art world for ever". *The Guardian* (2016); disponible en: <https://lc.cx/fHQrw4>.
- GONZÁLEZ MARTÍN, José Mauro, *Paraísos fiscales: origen, evolución y situación actual. ¿Se avanza realmente hacia su desaparición?*, Tesis Doctoral, Madrid, Universidad Autónoma, 2021.

- GRIER SALEEBY, Cates, "How Free Should a Freeport Be? Reducing Money Laundering in the Art Market through Freeport Regulation", *JETLAW. Vanderbilt Journal of Entertainment & Technology Law*, 25/1 (2023), pp. 239-266; disponible en: <https://scholarship.law.vanderbilt.edu/jetlaw/vol25/iss1/6>.
- HELGADÓTTIR, Oddný, "The new luxury freeports: Offshore storage, tax avoidance, and 'invisible' art", *Environment and Planning A: Economy and Space*, 55/4 (2023), pp. 1020-1040; disponible en: <https://doi.org/10.1177/0308518X20972712>.
- ITURBE, Josu y PERAZA, Miguel, *El arte del mercado en arte*, México, Editorial Miguel Ángel Porrúa, 2008.
- Knight Frank. *The Wealth Report Series. Luxury Investments*. Londres, Knight Frank, 2023; disponible en: <https://content.knightfrank.com/research/2730/documents/en/the-wealth-report-luxury-investment-editon-2023-10468.pdf>.
- KORVER, Ron, *Money laundering and tax evasion risks in free ports. Study at the request of the Special Committee on Financial Crimes, Tax Evasion and Tax Avoidance (TAX3)*, EPRS. European Parliamentary Research Service, 2018; disponible: https://www.europarl.europa.eu/cmsdata/155721/EPRS_STUD_627114_Money%20laundering-FINAL.pdf.
- MASHBERG, Tom, "El arte del lavado de dinero. El poco regulado mercado del arte está plagado de oportunidades para blanquear dinero ilícito", *Finanzas y desarrollo: publicación trimestral del Fondo Monetario Internacional y del Banco Mundial*, 56/3 (2019), pp. 31-34.
- MCANDREW, Clare, *The Art Market 2023*, Suiza, Art Basel and UBS, 2023, pp. 1-260; disponible en: <https://theartmarket.artbasel.com/previous-reports>.
- NAVAS FERNÁNDEZ, Alexis, "Evolución y desarrollo del mercado de arte. El auge y consolidación de la fotografía en los mercados internacionales: el caso de Joel Peter Witkin", *Boletín de Arte*, 30-31 (2009-2010), pp. 487-510; disponible en: <https://doi.org/10.24310/BoLArte.2010.v0i30-31.4388>.
- PERIAGO MORANT, Juan, "Puertos francos: el arte que no verás", en GUIASOLA LERMA, Cristina (dir.) y PERIAGO MORANT, Juan (coord.), *Tutela de los bienes culturales. Una visión cosmopolita desde el derecho penal, el derecho internacional y la criminología*, Valencia, Tirant lo blanch, 2021.
- POST, Erik y CALVÃO, Filipe, "Mythical Islands of Value: Free Ports, Offshore Capitalism, and Art Capital", *Arts*, 9/4 (2020), pp. 1-19; disponible en: <https://doi.org/10.3390/arts9040100>.
- SÁNCHEZ-VASCONCELLOS MÉNDEZ, Arturo; VICO BELMONTE, Ana y PALOMO MARTÍNEZ, Jesús, "Los puertos francos y su influencia en el mercado del arte", *La Albolafia: Revista de Humanidades y Cultura*, 19 (2020), pp. 211-238.
- SERBETO, Enrique, "Así se financió el terrorismo con el tráfico de arte", *ABC Cultura*, (11 de noviembre de 2016); disponible en: <https://lc.cx/BGqXmw>
- STEINER, Katie, "Dealing with Laundering in the Swiss Art Market: New Legislation and its Threat to Honest Traders", *Case Western Reserve Journal of International Law*, 49 (2017), pp. 351-372; disponible en: <https://scholarlycommons.law.case.edu/jil/vol49/iss1/21>.
- TIEFENBRUN, Susan, "U.S. Foreign Trade Zones of the United States, Free-Trade Zones of the World, and their impact on the Economy", *Journal of International*

- Business and Law*, 12/2 (2013), pp. 151-221; disponible en: <https://scholarlycommons.law.hofstra.edu/jibl/vol12/iss2/11/>.
- UNZUETA ESTEBAN, Sara, "El mercado del arte", *Boletín económico de ICE, Información Comercial Española*, 2747 (2002), pp. 35-44.
- VICO BELMONTE, Ana, "El Mercado del Arte en tiempos de crisis", *La Albolafia: Revista de Humanidades y Cultura*, 20 (2020), pp. 321-346.
- VICO BELMONTE, Ana y PALOMO MARTÍNEZ, Jesús, "El mercado del arte y su relación con el blanqueo de capitales", *Libro Blanco de Mejores Prácticas en Recuperación de Activos*, Madrid, Ministerio del Interior. Secretaría General Técnica, 2012.
- WAELDER, Pau, "El mercado del arte en la era del acceso", en *Anuario AC/E 2016 de cultura digital*, [Madrid], Acción Cultural Española, 2016, pp. 37-53; disponible: https://www.accioncultural.es/media/Default%20Files/activ/2016/Publi/anuario2016/3_mercadoArte.pdf.
- ZAROBELL, John, "Freeports and the Hidden Value of Art", *Arts*, 9/4 (2020), pp. 1-12; disponible en: <https://doi.org/10.3390/arts9040117>.
- ZUCMAN, Gabriel, "Taxing across Borders: Tracking Personal Wealth and Corporate Profits", *The Journal of Economic Perspectives*, 4 (2014), pp. 121-148; disponible en: <http://dx.doi.org/10.1257/jep.28.4.121>.



Reseñas

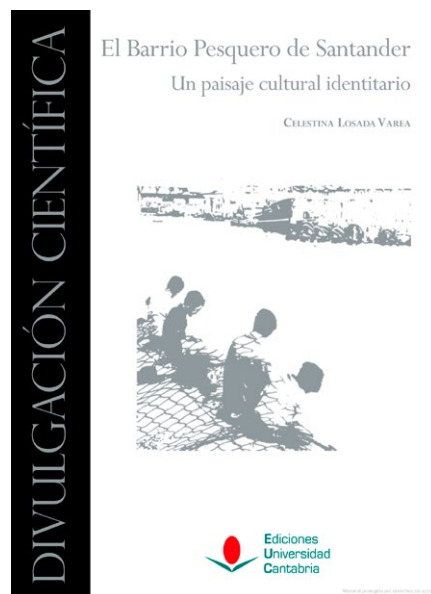
LOSADA VAREA, Celestina, *El Barrio Pesquero de Santander. Un paisaje cultural identitario*, Santander, Ediciones Universidad de Cantabria, 2023.

ISBN: 978-84-19024-43-5 (papel) / 978-84-19024-44-2 (pdf)

Referencia: *Santander. Estudios de Patrimonio*, 7 (2024), pp. 559-561.

DOI: <https://doi.org/10.22429/Euc2024.sep.0717>

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



En la confluencia de los estudios de urbanismo, arquitectura, historia del arte, antropología y hasta etnología se ubican trabajos como este de la Dra. Losada Varea que logran una radiografía elocuente de un espacio humano singular. En este caso se ha buscado explicar la creación desde la nada de un barrio cuyos habitantes ya formaban una comunidad de vida y trabajo en otro espacio de la ciudad. De hecho, las familias de pescadores de los barrios de Puertochico, San Martín y Tetuán habían llegado a esos emplazamientos con el desarrollo del entorno de los muelles del centro de la ciudad y sus exigencias para el comercio. Por tanto, también cabe ver en la creación del Barrio Pesquero un nuevo éxodo de las 265 familias de clase traba-

jadora expulsadas de un espacio que habrá de ser tomado por la burguesía más deportiva (Escuela de Vela) que ilustrada (Palacio de Festivales) o universitaria (Escuela de Náutica).

Aunque el incendio de Santander (1941) propicie, probablemente, un diseño más ambicioso para lo que hoy conocemos como el Barrio Pesquero, las políticas de vivienda de posguerra contaban con un Plan Nacional de Mejoramiento de Poblados de Pescadores que tuvo actuaciones en casi una veintena de localidades costeras del norte de España en los 40 y 50.

En sintonía con el mejor ensayo francés que, desde los 70, reivindica la subjetividad como componente esencial de apropiación de lo real y considera la mirada personal un factor de compromiso que otorga solidez al objeto de estudio, la profesora Losada creció en una familia de pescadores del barrio por lo que ese espacio humano forma parte de su identidad y su estudio contribuye a conocerla y conocerse. Como se viene insistiendo desde las

epistemologías modernas y la teoría crítica, pensar una cuestión es pensarse a uno mismo, lo que se aprecia muy positivamente en este trabajo. Ello explica la relación nominal de titulares de viviendas adjudicadas por la Cofradía de Pescadores (pp. 181-197) que en cualquier otro libro parecería gratuito: aquí tiene sentido porque son nombres propios identificables.

Historia, paisaje humano, memoria familiar, arquitectura y urbanismo, arte mural, progreso de los trabajadores del mar... se entrelazan en un estudio que —no hay mayor elogio— “sabe a poco” y uno espera que tenga continuidad con, al menos, una “historia oral” de las gentes del Barrio Pesquero y algún tipo de indagación en las artes de la pesca, los modos de vida vinculados y hasta el vocabulario específico de la mar en ese rincón de la bahía; por algo hay una Plaza del Muergo (y no de la Navaja) en el centro del barrio, plaza en la que nació y vivió la autora buena parte de su vida.

El Barrio Pesquero de Santander. Un paisaje cultural identitario ofrece al lector tantas y tan variadas imágenes (fotos, dibujos, grabados, planos, reproducciones de pinturas) con las que entran en diálogo los textos que se aparta sobremanera de lo libresco y de lo académico circunscrito a la verbalidad. Palabras e imágenes permiten una lectura muy rica, pues todo lo dicho viene reforzado por imágenes que nos trasladan fácilmente a otra época, como se aprecia en ese espléndido capítulo titulado “La mujer en la cultura de la pesca” que no solo da cuenta de los oficios sino que los plasma en fotos y dibujos que muestran los trabajos, vestidos, lugares y cuerpos laborando de las nescatillas, mariscadoras o rederas.

Tras unas sabrosas páginas introductorias que dan cuenta de la perspectiva de la autora en su estudio y “el puerto como paisaje cultural”, el grueso del libro (pp. 39-119) lo constituye la investigación rigurosa y documentada de la creación del Barrio Pesquero, oficialmente Nuevo Poblado de Pescadores Sotileza en la dársena de Maliaño (1943-1965). Se va dando cuenta con precisión de las decisiones políticas, los arquitectos e impulsores, la evolución de las construcciones y del propio diseño del barrio, las nomenclaturas peredianas de calles y plazas, las tipologías y descripciones precisas de las viviendas, los espacios comunes, de ocio y trabajo, incluidos los destruidos (lonja, cine), de manera que se traza una rigurosa historia del Barrio Pesquero, muy elocuente por las imágenes que informan tanto o más que el texto, como queda dicho.

Complementariamente, “El mar y sus gentes” y el citado “La mujer en la cultura de la pesca” hablan de ese lugar de la antigua dársena de Maliaño como espacio humano y se llega a la universalidad que otorga la literatura, la fotografía y las artes plásticas a través de citas y reproducciones de las que la autora saca buen partido.

El libro ha recibido justamente el Premio Cabuérniga que otorga la revista *Cantárida* a investigaciones rurales y marineras y su director, Emilio Carrera, valora la aportación al conocimiento de los modos de vida y tradiciones de la comunidad del Barrio Pesquero al tiempo que anima, muy justamente, a otros trabajos similares sobre otros núcleos de población del mismo entorno de la bahía santanderina. A estas sugerencias me permito añadir lo indicado más arriba: el Barrio Pesquero merece, tras esta cartografía esencial de la prof. Losada Varea, una historia oral de sus gentes y una profundización en sus oficios marineros y el habla de pescadoras y pescadores.

José Luis SÁNCHEZ NORIEGA

Universidad Complutense de Madrid

MALDONADO ESCRIBANO, José y RAMOS RUBIO, José Antonio, *Patrimonio residencial en el paisaje rural del territorio de Trujillo (Cáceres): Casas fuertes, palacios y casas de campo*, Valencia, Tirant lo Blanch, 2023.

ISBN: 978-84-19588-92-0 (papel) / 978-84-19588-93-7 (pdf)

Referencia: *Santander. Estudios de Patrimonio*, 7 (2024), pp. 562-564.

DOI: <https://doi.org/10.22429/Euc2024.sep.0718>

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



Vivir en el campo durante determinadas temporadas o de manera continua fue desde antiguo motivo de prestigio para las familias nobles, que de ese modo gozaban de los placeres que el entorno rural les aportaba. Sobre este tema se han escrito ya bastantes libros, como el que la firmante de esta reseña publicó junto a José Ramón Nieto González¹, el que abrió camino en Extremadura el mismo año de la mano del profesor Antonio Navareño Mateos² o los firmados por uno de los autores del presente libro³.

En el caso que ahora nos ocupa, los doctores José Maldonado Escribano y José Antonio Ramos Rubio han sacado a la luz la obra *Patrimonio Residencial en el paisaje rural del territorio de Trujillo (Cáceres): Casas fuertes, palacios y casas de campo*, de la mano de la prestigiosa editorial nacional Tirant lo Blanch.

El libro se erige como un poético viaje a través de la historia y la arquitectura. En este tapiz, los autores, con la destreza de sus palabras, subrayan su apasionado compromiso por desentrañar, divulgar y preservar el importante patrimonio histórico-artístico de la comunidad autónoma de Extremadura.

1 NIETO GONZÁLEZ, José Ramón y PALIZA MONDUATE, Maite, *La arquitectura en las dehesas de Castilla y León*, Albacete, Junta de Castilla y León, 1999.

2 NAVAREÑO MATEOS, Antonio, *Arquitectura residencial en las dehesas de la tierra de Cáceres (Castillos, palacios y casas de campo)*, Cáceres, Diputación de Cáceres, 1999.

3 MALDONADO ESCRIBANO, José, *Arquitectura en las dehesas de La Serena (Badajoz)*, Badajoz, Diputación de Badajoz, 2004; *El cortijo en la Tierra de Badajoz*. Junta de Extremadura, Badajoz, 2008; *Arquitectura vernácula dispersa en la comarca de Tierra de Mérida – Vegas Bajas. Cortijos y casas de campo*. Badajoz, Junta de Extremadura, 2009.

El lienzo narrativo se despliega sobre el entorno geográfico que abraza la comarca trujillana, donde construcciones del tipo de cortijos, casas de campo, palacios y casas de labor se entremezclan con capillas y oratorios o molinos y pajares. Así, el lector se sumerge en la riqueza de una arquitectura que ha sido testigo mudo de las épocas que han desfilado por esas tierras.

El recorrido histórico, meticulosamente entretejido, abarca desde la etapa protohistórica hasta la contemporaneidad. Los autores desentierran vestigios y restos que hablan, conectando al lector con las huellas del pasado que aún palpitan en estas propiedades.

Ejemplos sobresalientes que se incluyen en la obra son entre otros: el Palacio Viejo, de tradición bajomedieval, pero con una capilla pintada en época renacentista de forma brillante; Magasquilla de los Álamos, una casona que reúne el esplendor del siglo XVI, al igual que la de Matilla de los Almendros, ambas construidas con una delicadeza propia de dicho momento y en relación con los propios palacios urbanos que se ubican en el entorno urbano de la ciudad debido a las importantes familias que, como sabemos, fueron decisivas en la conquista de América; o el Caserío de Pascualete, aún en funcionamiento gracias a su afamada quesería, en la que se dieron cita, ya en la centuria pasada, su propietaria Aline Griffith con Audrey Hepburn y otros conocidos artistas.

El texto también se sumerge en el presente, donde las casas mejor conservadas se alzan como testigos que han resistido el embate del tiempo. Al renovar su función, estos palacios rurales en muchos casos encuentran nueva vida como refugios que conjugan el encanto de lo rural con las comodidades de la modernidad. En esta simbiosis, el lector vislumbra la resiliencia de tales construcciones, que han sabido adaptarse y renacer en un mundo cambiante.

Así, esta obra revela tesoros ocultos en el corazón del paisaje campestre del territorio de Trujillo, que podemos considerar joyas olvidadas. En este viaje de descubrimiento, los autores despliegan su firme voluntad de rescatar del olvido estas maravillas arquitectónicas, una tarea que se entreteje con la exploración de parajes de difícil acceso y un laborioso trabajo de campo.

El texto destaca por su claridad, mientras que el repertorio gráfico, cuidadosamente seleccionado, no solo revela el estado actual de las edificaciones, sino que abre ventanas al pasado a través de fotografías antiguas, mapas y croquis.

Entre sus páginas, los propietarios de estas explotaciones rústicas, miembros de la alta burguesía y la nobleza trujillanas, emergen como personajes que dan vida a estas construcciones. Sus residencias alejadas del bullicio de la ciudad, dotadas de rasgos palaciegos, se alzan como símbolos de poder y estatus, donde los blasones y escudos resplandecen como heraldos de linajes ilustres. El arte, desde esculturas hasta pinturas murales, se convierte en el

lenguaje que cuenta la historia de cada época, desde la gótica hasta la barroca, proyectando la sensibilidad y el gusto de sus constructores y artistas.

El libro, en su esencia, revela la pulsante vitalidad de una comarca cuya historia se entreteje con la tierra y la ciudad, recordando la importancia de Trujillo en el escenario cacereño. Ferias estacionales y mercados semanales, especialmente “el Jueves”, emergen como centro de intercambio vital, donde los habitantes de los alrededores y de los remotos caseríos rurales convergían para comerciar con sus productos y ganado.

El conocimiento y la divulgación de este legado arquitectónico y cultural, presentado con maestría por Maldonado Escribano y Ramos Rubio, se erigen como crónica del aporte económico de estas dehesas y propiedades rurales dispersas en el territorio trujillano. Ya sean pequeñas o majestuosas casas de campo, estas páginas les otorgan un tratamiento meticuloso, reconociéndolas como piezas que, más allá de su función productiva o recreativa, se incorporan al vasto inventario y catálogo monumental de Trujillo.

La publicación se erige no solo como un estudio académico, sino como un viaje evocador que nos sumerge en la esencia y el encanto perdurable de Trujillo y sus tesoros arquitectónicos.

María Teresa PALIZA MONDUATE
Universidad de Salamanca

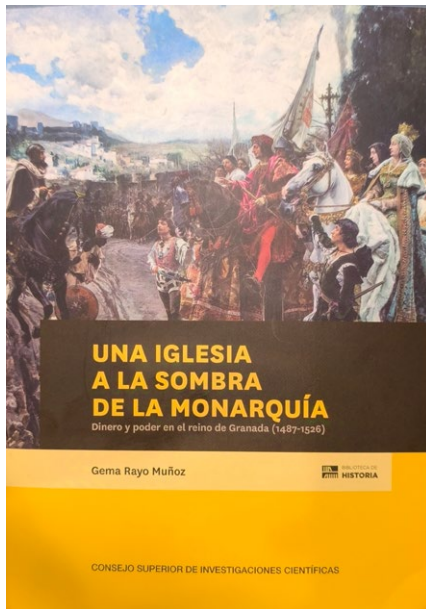
RAYO MUÑOZ, Gema, *Una iglesia a la sombra de la monarquía: dinero y poder en el reino de Granada (1487-1526)*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2023.

ISBN: 978-84-00-11214-1 (papel) / 978-84-00-11215-8 (pdf)

Referencia: Santander. Estudios de Patrimonio, 7 (2024), pp. 565-568.

DOI: <https://doi.org/10.22429/Euc2024.sep.0719>

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



La publicación que comentamos es obra de Gema Rayo, doctora en Historia Medieval por la Universidad de Granada. Su investigación supone una notoria contribución en torno a la implantación de la Iglesia en el reino de Granada, recién incorporado a la monarquía hispánica. El estudio se acerca al proceso desde diversos puntos de vista y, de modo particularmente detallado e interesante, desde su perspectiva económica y organizativa sometida al control político de la monarquía.

Como menciona la autora en la publicación, aporta nuevos datos en torno a la puesta en marcha, por parte de la monarquía, de un modelo de Iglesia a la medida del Estado Moderno que los reyes estaban construyendo. Estudia el

patronato real impuesto a la Iglesia, la injerencia de la monarquía y concluye que el proyecto inicial terminó fracasando tras la muerte de la reina Isabel, pues obispos y cabildos aprovecharon en su favor los convulsos años iniciales que llevaron al establecimiento de una nueva monarquía. La investigación recurre a fuentes inéditas conservadas en importantes archivos españoles –nacionales y eclesiásticos–, destacando la documentación del Archivo General de Simancas, repartida en las secciones de Escribanía Mayor de Rentas, Contaduría Mayor de Cuentas, Registro General del Sello, Cámara de Castilla, Consejo Real de Castilla, Patronato Eclesiástico y Expedientes de Hacienda. Como decimos, la revisión de esta documentación ha resultado fundamental en el recorrido de la investigación y para establecer las conclusiones, aunque también se recogen detalladas noticias procedentes de los archivos catedralicios de los obispados del reino de Granada.

El libro se divide en seis capítulos organizados en orden cronológico, a excepción del último, en el que se tratan los diferentes conflictos que tuvieron lugar entre la nobleza y la Iglesia.

La autora, en la introducción, revisa la situación económica de la Iglesia desde el siglo X hasta finales del siglo XV y su evolución en la Península Ibérica. Con ello pretende ofrecer al lector un marco contextual para mejor comprender lo contenido en los capítulos de la investigación reflejada en el libro que comentamos. Así, se ofrecen al lector aspectos de la evolución del diezmo desde la época altomedieval y cómo la monarquía castellana se financió con subsidios e impuestos sobre la Iglesia o recogidos por su organización episcopal y parroquial. Asimismo, la autora expone en este capítulo introductorio la metodología utilizada y aún añade un breve resumen de los diferentes capítulos que componen esta publicación.

El primer capítulo titulado “Construir una Iglesia en el otoño de la Edad Media. La época mudéjar (1487-1500)” aborda el proceso de cimentación de una estructura eclesiástica y su consolidación en territorios habitados principalmente por población musulmana en un contexto de grandes cambios sociales y políticos. Se acometen algunas dificultades iniciales, como la decisión de instituir en determinadas villas o ciudades, y no en otras, la consagración de los primeros templos cristianos. También se muestra, dado el escaso número de cristianos en estos años, el relevante papel de la numerosa población mudéjar para construir una Iglesia cuya financiación y desarrollo obligadamente había de recaer en estos pobladores.

El segundo capítulo; “Una fe, dos comunidades. De las conversiones a la muerte de la reina Isabel (1501-1504)” expone el proceso de conversión forzosa –tras la ruptura unilateral de las capitulaciones– de la población mudéjar al cristianismo, y el afán por demostrar un control del territorio por parte de la iglesia católica a través de actos como la transformación de mezquitas en iglesias, pues la escasez de recursos impidió acometer la construcción de iglesias nuevas. Además, la monarquía y la iglesia tuvieron que recurrir a frailes franciscanos, dada la dificultad para encontrar clérigos debidamente formados que sirvieran en las iglesias, además de la escasez de recursos fiscales de la iglesia que permitieran, entre otras necesidades, la reconstrucción o readaptación de los edificios de culto. La autora también hace referencia a otros hechos acontecidos durante este periodo: la retención por la monarquía de los diezmos y otros impuestos que pertenecían al obispo y al cabildo catedralicio para lo que contaron con el beneplácito del papado manifestado a través de bulas expedidas por el Papa Alejandro VI. Tampoco ayudaron los problemas que tuvo la Iglesia con aquellos que arrendaban sus diezmos y propiedades, en buena parte judeoconvertos de escaso patrimonio que no pudieron afrontar con garantía suficiente los préstamos que tomaban.

El tercer capítulo, denominado “Tiempo de crisis y de nuevas oportunidades (1505-1509)”, se acerca a unos años cruciales que supusieron un antes y un que comienza con la muerte de la reina Isabel. Comienza entonces el declive del proyecto real de patronazgo sobre la Iglesia que los Reyes Católicos habían pretendido establecer desde la toma de Granada en 1492. La muerte de la reina y otros graves acontecimientos –como un brote de peste, el creciente malestar de los moriscos, los asaltos berberiscos, el procesamiento de judeoconversos o la despoblación del territorio– crearon una compleja y crítica situación política, social y económica. Las autoridades eclesiásticas, a partir de este momento, criticaron por ineficaces los libramientos de la Hacienda real y comenzaron a controlar las rentas eclesiásticas a medida que la monarquía se va desentendiendo de los arrendamientos generales de los impuestos y rentas de la Iglesia..

El comienzo de la regencia de Fernando el Católico marca el punto de partida del cuarto capítulo: “Hacia un control pleno de las finanzas (1510-1516)”, años de relativa estabilidad para las iglesias del reino de Granada. La agitación de obispos y mesas capitulares consiguió que controlaran parte de los diezmos recogidos y que se estableciera un sistema de financiación centrado en la venta de juros de heredad. En principio obispos y capitulares perseguían financiar la construcción o remodelación de las nuevas catedrales y de las parroquias necesarias en todo el territorio granadino. Pero el nuevo sistema no dio los resultados esperados ya que, como relata la autora, las autoridades eclesiásticas tendieron a malversar los nuevos fondos que administraban hacia otros fines. La intervención del rey en la presentación de dignidades desde cualquier lugar del reino de Castilla ayudó a evitar la corrupción, pero buena parte de los recursos no acababan en las verdaderas necesidades de la Iglesia. La construcción de nuevos templos seguía detenida o avanzaba muy lentamente. Además, el desvío de recursos afectó gravemente al bajo clero de poblaciones apartadas, sobre todo en los obispados de Almería y Guadix.

El quinto capítulo hace referencia a los cambios que se produjeron tras la llegada al trono de Carlos I: “El desembarco de Carlos V a la Congregación de la Capilla Real de Granada (1517-1526)”. La autora defiende que el joven rey retomó las medidas y reformas implantadas por su abuelo y profundizó en ellas. Abandonó el sistema de libranzas que aún perduraba en Guadix, última sede de este, y aumentó el número de clérigos. Por fin la corona consiguió impulsar la construcción de parroquias y catedrales en el territorio: catedrales de Granada, Málaga, Guadix y Almería y el comienzo de numerosas parroquias. También la monarquía intentó extender el derecho de presentación incluso a oficios menores que hasta ese momento habían permanecido al margen. La intervención regia concluye con la creación

de la Capilla Real de Granada en 1526, cuyos capitulares proyectaron la autoridad regia.

A lo largo del último capítulo la autora estudia los numerosos conflictos que tuvieron lugar durante este periodo en Granada entre la Iglesia y los miembros de la nobleza establecidos en el territorio. Detalla las relaciones de naturaleza fiscal y contributiva que se vivieron entre el clero y los nobles, los conflictos en la creación de capellanías y beneficios eclesiásticos, la contribución de la nobleza en la edificación de templos y sobre todo capillas en las parroquias y catedrales.

Esta publicación supone una investigación muy relevante para conocer en profundidad los primeros cuarenta años del desarrollo de la Iglesia en Granada, así como su desarrollo a nivel económico y las relaciones con la monarquía. En estos años la iglesia, sobre todo las parroquias, pasaron de una administración regia a otra propiamente eclesial pues los Reyes Católicos, en su planteamiento inicial, intentaron que el territorio estuviera bajo su control económico y no fuera una fuente de enriquecimiento de obispos, capitulares y clérigos a medida que se extendía la cristianización. La crisis comenzada a la muerte de la reina Isabel con el creciente abandono del territorio por parte de la población morisca, dio paso a un distinto control de la estructura eclesiástica: el rey retuvo el derecho de presentación de dignidades y obispos. En la misma dirección, la creación de la Capilla Real consolidó el poder regio que, sin embargo, permitió que el clero aumentara su control sobre los recursos económicos recaudados.

La autora construye su discurso con un lenguaje claro y el uso de numerosas fuentes originales e inéditas. Esta investigación supone una valiosa aportación historiográfica, y sienta las bases para investigaciones posteriores en torno a las relaciones fiscales, la relación de la Iglesia y el Estado, el desvío de fondos y la corrupción económica en la administración eclesiástica y las dificultades sobrevenidas en la construcción de nuevas iglesias.

Víctor CUBILLO MEDINA
Universidad de Cantabria

