

# Santander

Estudios de Patrimonio

8 / 2025











# Santander

Estudios de Patrimonio

8 / 2025

Santander : estudios de patrimonio. – N. 8 (2025) – Santander, Universidad de Cantabria, Facultad de Filosofía y Letras, 2018-

Anual

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

ISSN 2605-5317 (ed. digital)

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

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

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

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

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

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

*Santander. Estudios de Patrimonio*

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

39005 - Santander

UNIVERSIDAD DE CANTABRIA

Editorial Universidad de Cantabria

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

© Universidad de Cantabria, 2025

Edición subvencionada por el Vicerrectorado de Investigación, Transferencia y Doctorado.

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

ISSN 2605-5317 (ed. digital)

DL SA 622-2018

Fotografía de portada y contraportada: *San Miguel armado caballero*, Martín del Cano, 1421-1425, Colegiata de Daroca (Zaragoza)

### **Equipo Editorial**

Director: Aurelio Á. Barrón García. UC, España

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

### **Comité Científico**

José Ramón Aja Sánchez. UC, España

Miguel Ángel Aramburu-Zabala Higuera. UC, España

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

Rebeca Carretero Calvo. Universidad de Zaragoza, España

Jesús Criado Mainar. Universidad de Zaragoza, España

Gerardo Cueto Alonso. UC, España

Virginia Cuñat Ciscar. UC, España

Juan Carlos García Codron. UC, España

Eloy Gómez Pellón. UC, España

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

Celestina Losada Varea. Centro Universitario CIESE, Fundación Comillas, España

Francisco Saulo Rodríguez Lajusticia. UC, España

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

Luis Vasallo Toranzo. Universidad de Valladolid, España

### **Consejo Editorial**

Manuel Arias Martínez. Museo Nacional del Prado, España

Begoña Arrúe Ugarte. Universidad de La Rioja, España

Eduardo Azofra. Universidad de Salamanca, España

Alicia Azuela de la Cueva. Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM)

Adrià Besó Ros. Universitat de València, España

Magdalena Cerdà Garriga. Universitat de les Illes Balears, España

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

Concepción Diego Liaño. Universidad de Cantabria, España

Pedro Luis Echeverría Goñi. Universidad del País Vasco, España

Alejandro García Avilés. Universidad de Murcia, España

Fernando Grilo. Universidade de Lisboa, Portugal

Fernando Gutiérrez Baños. Universidad de Valladolid, España

Christiane Heine. Universidad de Granada, España

Eduardo Lamas. Institut royal du Patrimoine artistique (IRPA) – Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium (KIK). Bruselas, Bélgica

Julien Lugand. Université de Perpignan-Via Domitia, Francia

Cruz María Martínez Marín. Universidad de Cantabria, España

Francisco Javier Montalvo Martín. Universidad de Alcalá, España

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

### **Revisores**

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

<b>ARTÍCULOS / ARTICLES</b>	<b>13</b>
BARRÓN GARCÍA, Aurelio Á., <i>El retablo de San Miguel en la colegiata de Daroca (Zaragoza), obra de Martín del Cano, 1421-1425 / The altarpiece of San Miguel in the collegiate church of Daroca (Zaragoza), a work by Martín del Cano, 1421-1425</i>	15
COLLADO RUIZ, María José, <i>Leandro de Segura: desconocido patrón del convento de la Concepción en Granada y coleccionista de arte / Leandro de Segura: unknown patron of the convent of the Conception in Granada and art collector</i>	89
EZQUERRA REVILLA, Ignacio, <i>La vinculación doméstica de las Cortes de Castilla. Su presencia en la Antecámara y Cámara Real (siglos XVI-XVII) / The domestic link of the Cortes of Castille. Their presence in the Ante-chamber and Royal Chamber (16th -17th centuries)</i>	109
JIMÉNEZ GARCÍA, Jesús Ángel, <i>El dibujo de Zacarías González Domínguez (1923-1953) / The drawing of Zacarías González Domínguez (1923-1953)</i>	153
LA SPINA, Vincenzina, <i>La arquitectura del mar: proyectos de viviendas para pescadores en España durante la posguerra / Architecture of the sea: housing projects for fishermen in Spain during the post-war period</i>	193
LORDUY-OSÉS, Lucas, <i>El indigenismo y el mundo indígena en el arte mural de Cuernavaca (Morelos, México) / Indigenism and the indigenous world in the mural art of Cuernavaca (Morelos, Mexico)</i>	233
MALDONADO BADRÁN, Christian Javier y HERNÁNDEZ AHUMADA, Paola Ivama, <i>Retratos del centro histórico de Barranquilla, Colombia: análisis y reflexión sobre sus problemáticas urbanas y patrimoniales / Portraits of Barranquilla's historic center, Colombia: analysis and reflection on its urban and heritage challenges</i>	295
MARTÍN GARCÍA, Ana, <i>La arquitectura sacra y la nostalgia: el conde Edoardo Arborio Mella (1808-1884) y la Iglesia de San Giovanni Evangelista en Turín (1882) / Sacred architecture and nostalgia: count Edoardo Arborio Mella (1808-1884) and the Church of San Giovanni Evangelista in Turin (1882)</i>	325
MORO PALACIOS, Isabel, <i>Altamira y las primeras exploraciones turísticas en las cuevas prehistóricas de Cantabria: balnearios y viajeros del siglo XIX / Altamira and the first tourist explorations of Cantabria's Prehistoric Caves: spas and travellers in the 19th century</i>	343

RUPÉREZ ALMAJANO, María Nieves, <i>Santo Toribio de Mogrovejo, entre Mayorga y Villaquejida / Saint Turibius of Mogrovejo, between Mayorga and Villaquejida</i>	373
VÁZQUEZ ASTORGA, Mónica, <i>El Trust Joyero de Zaragoza, “la casa preferida por las personas inteligentes y de buen gusto” / The Trust Joyero of Zaragoza, “the house of choice for intelligent and tasteful people”</i>	415
<b>INVESTIGACIONES INICIADAS / INITIATED RESEARCHES</b>	447
AZOFRA-AGUSTÍN, Eduardo y GÓNZÁLEZ GARCÍA, Víctor, <i>Precisiones biográficas y profesionales sobre el arquitecto Manuel de Larra Churriguera (Madrid, 1691 – Salamanca, 1755) / Biographical and professional data on the architect Manuel de Larra Churriguera (Madrid, 1691 – Salamanca, 1755)</i>	449
CANO RUIZ, Pedro José y CRESPO GUERRERO, José Manuel, <i>Acercarse a las ruinas: hacia una territorialización del patrimonio. El caso de la puerta de las Armas de la Alhambra en Granada, España / Approaching the Ruins: Towards a Territorialization of Heritage. The Case of the Puerta de las Armas of the Alhambra in Granada, Spain</i>	477
LÓPEZ-REQUENA, Rosario; MOLINA-RUIZ, José; GARCÍA-MARÍN, Ramón y GIMÉNEZ-GARCÍA, Rubén, <i>Las norias del Valle de Ricote: un patrimonio hidráulico y cultural a conservar / The norias of the Ricote Valley: a hydraulic and cultural heritage to be preserved</i>	503
MEDRANO DEL POZO, María del Sagrario, <i>Patrimonio y literatura. Los defensores de la casa que habitó Cervantes en Valladolid / Heritage and literature. The defenders of the house where Cervantes lived in Valladolid</i>	541
OJEDA DE LA ROZA, Rubén y OBREGÓN SIERRA, Ángel, <i>Wikidata para la documentación y visibilización del patrimonio: la Red Nacional de Silos y Graneros / Wikidata for the documentation and visibility of heritage: the National Network of Silos and Granaries</i>	565
RUEDA PIMIENTO, Óscar Eduardo; PEDRAZA DÍAZ, Diana Marcela y ACOSTA LOZANO, Sergio Andrés, <i>Voces y relatos desde el trapiche. Tradición oral hecha historia en un ejercicio de museografía digital / Voices and stories from the trapiche. Oral tradition made history in a digital museography exercise</i>	591
SEGOVIA PORTILLA, Mario, <i>Fernando Sánchez de Tejada y el desaparecido Jesús Nazareno de Algarrobo (Málaga) / Fernando Sánchez de Tejada and the deceased Jesus of Nazareth of Algarrobo (Málaga)</i>	615
VALDÉS SANTURIO, Luis, <i>Monumento del ilustre naturalista Augusto González de Linares: arte conmemorativo y memoria científica en Santander / The monument to naturalist Augusto González de Linares: commemorative art and scientific memory in Santander</i>	631









## Artículos



El retablo de San Miguel en la colegiata de Daroca (Zaragoza), obra de Martín del Cano, 1421-1425

The altarpiece of San Miguel in the collegiate church of Daroca (Zaragoza), a work by Martín del Cano, 1421-1425

Aurelio Á. BARRÓN GARCÍA

Universidad de Cantabria

Facultad de Filosofía y Letras. Edificio Interfacultativo. Departamento de Historia Moderna y contemporánea. Avda. de los Castros, 52. 39005 – Santander

barrona@unican.es

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

Fecha de envío: 10/7/2025. Aceptado: 29/9/2025

Referencia: *Santander. Estudios de Patrimonio*, 8 (2025), pp. 15-88.

DOI: <https://doi.org/10.22429/Euc2025.sep.08.01>

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:** Estudiamos el retablo de la iglesia de San Miguel de Daroca, hoy en la colegiata de Santa María, que es obra maestra del pintor Martín del Cano. Presentamos el retablo de la iglesia de San Pedro que se tomó como precedente. En este último retablo pudo intervenir Martín del Cano bajo la dirección de un pintor que demuestra conocer los plorantes de Claus de Werve y que seguramente sea un artista del foco de Olite que trabajaba para Carlos III de Navarra.

**Palabras clave:** pintura gótica; Gótico internacional; Martín del Cano; retablo; iconografía de San Miguel; Aragón; Daroca; Zaragoza; Navarra; Olite.

**Abstract:** We study the altarpiece of the church of San Miguel of Daroca, now in the Collegiate church of Santa María, which is a masterpiece of the painter Martín del Cano. We present the altarpiece of the church of San Pedro, which is considered as a precedent. Martín del Cano may have been involved in the latter altarpiece under the direction of a painter who demonstrates familiarity with the mourners of Claus de Werve and who was surely an artist from the Olite school who worked for Carlos III of Navarre.

**Keywords:** Gothic painting; International Gothic; Martín del Cano; altarpiece; iconography of Saint Michael; Aragón; Daroca; Zaragoza; Saragossa; Navarre; Olite.

\*\*\*\*\*

En la iglesia de Santa María de Daroca se llevó a cabo un intenso proceso de renovación desde que fue elevada a colegiata en 1377 por el arzobispo Lope Fernández de Luna. Las obras concluyeron hacia 1420 con la construcción en la primitiva cabecera de un tabernáculo monumental pétreo, o retablo-jubé, para albergar a los Corporales del milagro de Luchente. Esta innovación ar-



Fig. 1. *Retablo de San Pedro*. H. 1417. Colegiata de Santa María. Daroca. Todas las fotos del autor

tística, impulsada en la colegiata —que incluso aspiró, sin éxito, a ser elevada a catedral en las últimas décadas del siglo XIV<sup>1</sup>—, provocó la reacción de las otras seis parroquias, siempre celosas de su posición y propensas a mantener un equilibrio de poder e influencia entre los parroquianos de Daroca, que no eran muchos para tantas iglesias. Por ello, se produjeron numerosas dispu-

1 CANELLAS LÓPEZ, Ángel, “Cronicón profano y eclesiástico darocense”, *Cuadernos de Aragón*, 21 (1990), p. 7. La colegial pretendió ser sede catedralicia. No cejó en el intento y todavía lo solicitaba en 1601 a Felipe III.

tas que afectaron a la consideración jerárquica de unas y otras y, en última instancia, a sus rentas y supervivencia.

La primera desavenencia versó sobre las rentas y prerrogativas de Santa María —primera parroquia fundada poco después de la toma de la ciudad en 1122—. La inició en 1378 Juan Morell, prior de la colegial desde 1372 a 1394. En 1375 rompió el pacto de gobierno unitario de las iglesias de Daroca, conocido como Capítulo General de las iglesias. Los canónigos de la colegiata dejaron de asistir a las reuniones y de acatar las resoluciones de los prebendados de las demás iglesias. Para resolver el pleito y alcanzar una sentencia eclesiástica, hubo que esperar hasta 1423. El fallo fue favorable a Santa María<sup>2</sup>. A Morell le sucedieron como priores Francisco Clemente Pérez (1394-1404), hechura de Benedicto XIII, y Francisco Tovía, familiar del papa Luna que fue un firme protector de la colegiata. En las disputas del Capítulo General, la iglesia de San Miguel actuaba como receptora de las querellas entre Santa María y las otras seis iglesias de la ciudad.

## 1. EL RETABLO DE LA IGLESIA DE SAN PEDRO DE DAROCA

Se conservan algunas tablas de estas primeras décadas del siglo XV en el Museo de Historia y de las Artes de Daroca, aunque se desconoce su procedencia. Las más conocidas son tres tablas de *Santa Bárbara*, *San Bernabé* y *Santa Apolonia*, que se han vinculado a Nicolás Solano, pero su personalidad artística aún debe delimitarse.

A día de hoy, parece que la primera parroquia que renovó el altar mayor —simultáneamente o poco después de que la colegiata emprendiera las obras de la cabecera— fue la iglesia de San Pedro (Fig. 1). Lo hizo, en buena medida, en los mismos años —entre 1417 y 1420— en que la colegial de

2 CANELLAS LÓPEZ, Ángel, "Cronicón profano...", pp. 25-26. Las discrepancias no terminaron. En 1573 el arzobispo Hernando de Aragón intentó una sentencia, para concordia de las partes, sobre el orden en las procesiones y las prerrogativas de Santa María y las demás iglesias. Aún en 1691 se publicó un informado escrito en defensa de las seis parroquias contra la intención de considerar matriz a la colegial y contra lo que había defendido Rodríguez Martel, canónigo de Santa María, en un manuscrito, no peor argumentado, de 1675 que circuló por Daroca pero que no se publicó hasta el siglo XIX: NÚÑEZ Y QUILES, Christóbal, *Antigüedades de la nobilissima ciudad de Daroca, y argumento historial y juridico, en defensa de Cabildo General de las seis insignes iglesias parroquiales de S. Pedro Apostol, San Andres, San Tiago, Santo Domingo de Silos, San Juan de la Cuesta y San Miguel Arcangel*, Zaragoza, por los Herederos de Diego Dormer, 1691. Este autor publica las sentencias pronunciadas sobre los desacuerdos entre las iglesias de Daroca. RODRÍGUEZ MARTEL, Juan Antonio, *Antigüedad célebre de la santa iglesia colegial de Santa María la Mayor de Daroca... Año 1675*, Madrid, Imprenta de T. Fortanet, 1877, con mucho más que la historia de la colegial: la fundación de las iglesias de la ciudad, la organización del Capítulo General de las iglesias, el protocolo en las procesiones, el reparto de rentas, el relato de los Corporales, la reedificación de la colegial a partir de 1585...

Santa María levantaba un innovador retablo-*jubé* que es, además, tabernáculo y ciborio para cobijar la reliquia de los Corporales<sup>3</sup>. Los canónigos y parroquianos de San Pedro optaron por un retablo de tablas pintadas, una solución más común, aunque en Daroca no parecía haberse extendido —salvo precisamente en la colegiata—, pues las cabeceras de las iglesias mostraban grandes conjuntos murales, si bien algunos adoptaban la apariencia de retablos.

No se conserva o no se conoce la documentación sobre la contratación y hechura del retablo de San Pedro de Daroca, pero se menciona como modelo ya realizado —y seguramente concluido poco antes— en el contrato de Martín del Cano para un retablo de Santa Cecilia en la iglesia de Santiago fechado en noviembre de 1421. Se podría deducir que este pintor también había participado en la obra del retablo de San Pedro y, ciertamente, algunas figuras pueden atribuirse a su mano. Pensamos que Del Cano pudo formarse o completar su formación con quienes trabajaron en el retablo de San Pedro, actualmente conservado en el museo de la colegiata de Santa María, ya que la iglesia de San Pedro fue derribada en 1902<sup>4</sup>.

Pero lo verdaderamente sorprendente, a nuestro parecer, es que en el retablo de San Pedro se pueden observar otras manos directoras. Una de ellas demuestra un evidente conocimiento de las composiciones y tipos de ascendencia borgoñona. En la escena del *Entierro de San Pedro* por sus discípulos, el sepulcro se dispone en diagonal, en una perspectiva típicamente gótica que adopta un punto de vista alto. Detrás del sepulcro se sitúan cinco personajes dolientes y tres de ellos son encapuchados<sup>5</sup> que transmiten su

3 Sobre la función de umbral y a la vez de puente de relación entre lo terreno y lo divino que desempeñaban estas pantallas arquitectónicas en los coros de Francia y Alemania, JUNG, Jacqueline E., *The gothic screen: space, sculpture, and community in the cathedrals of France and Germany, ca. 1200-1400*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013, pp. 45-70. Comenta que estas pantallas abiertas buscaban provocar empatía y reflexión, y que canalizaban la mirada de los fieles hacia el altar. Además, eran un poderoso medio para transmitir mensajes religiosos, en nuestro caso en relación con el milagro de los Corporales. Igualmente; JUNG, Jacqueline E., "Moving pictures on the Gothic choir screen", en BUCKLOW, Spike; MARKS, Richard y WRAPSON, Lucy (eds.), *The art and science of the church screen in medieval Europe. Making, meaning, preserving*, Woodbridge (Suffolk), The Boydell Press, 2017, pp. 176-194.

4 MAÑAS BALLESTÍN, Fabián, *Programa de fiestas Corpus Christi 1985. Fascículo dedicado a la Arquitectura religiosa en Daroca*, Daroca, Ayuntamiento, 1985, p. 5. Reproduce parte de un informe escrito en 1925 por el párroco José María Gil Oroquieta —*Breve memoria sobre la parroquia de Daroca*— en el que señala que las iglesias de San Pedro y San Andrés se derribaron en 1902.

5 Post llamó la atención sobre estos encapuchados en la obra que adjudicó a Nicolás Solana. Los plorantes de rostro oculto del retablo de San Pedro los destacó como representación de la angustia en hombres barbudos. De un modo menos llamativo encontró otro plorante de este tipo en una predela de la Galería Pardo de París; POST, Chandler Rathfon, *A history of Spanish painting. Volume XII*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1958, pp. 603-604.



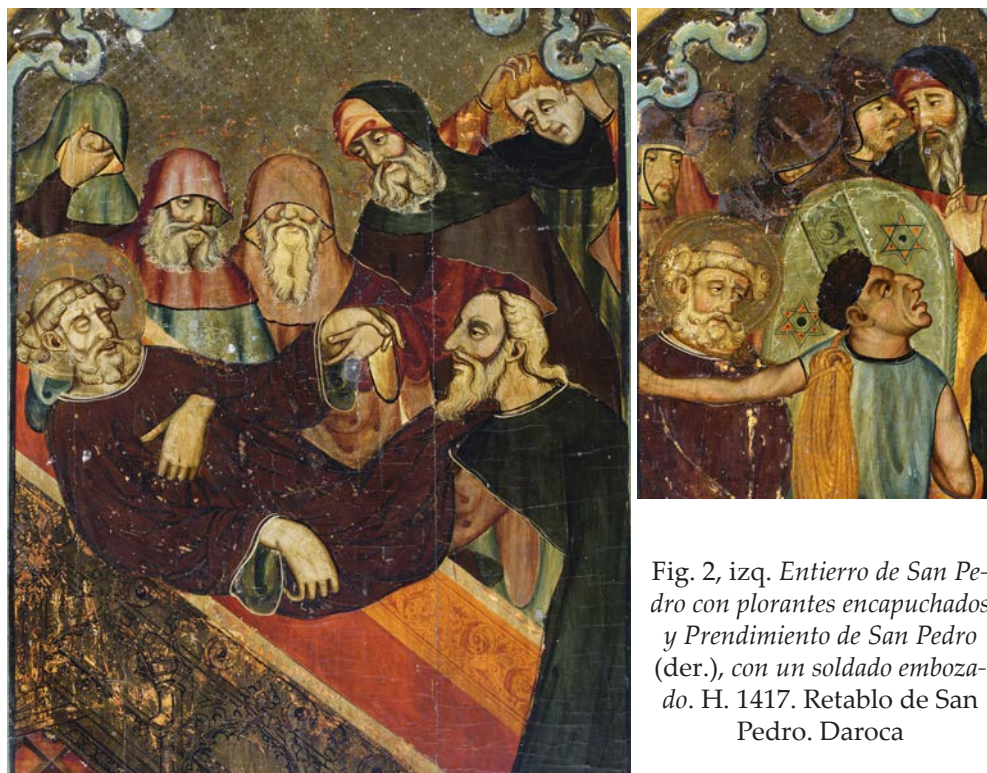


Fig. 2, izq. Entierro de San Pedro con plorantes encapuchados y Prendimiento de San Pedro (der.), con un soldado embozado. H. 1417. Retablo de San Pedro. Daroca

aflicción mediante la disposición de la capucha o el gesto de las manos (Fig. 2, izq.). Uno se tapa la boca para evitar el sollozo, y solo se le ve la nariz. A otro tampoco se le perciben los ojos, aunque el pintor logra transmitir una profunda pena con su disposición severa y contenida. El pintor recurre, por tanto, a un estilema de la escultura borgoñona contemporánea y posterior a Claus Sluter y Claus de Werve: los plorantes encapuchados, introducidos poco antes en Pamplona por Johan Lome de Tournai y los miembros de su taller en Olite<sup>6</sup>. Son conocidas las intensas relaciones entre los artífices de

6 En la rica biblioteca de Carlos III se conservaba un *Libro de horas* —hoy en el Museo de Cleveland— que debió de adquirir en París en 1404, en un taller de la ciudad donde fue iluminado para su venta sin encargo específico, aunque se le añadieron los escudos del rey de Navarra, conde de Evreux y duque de Nemours. La obra fue realizada por varios artistas, entre los que destacan el Maestro de las Iniciales de Bruselas —un italiano del norte, posiblemente originario de Verona o Padua— y el Maestro de Egerton. Una de las ilustraciones del primero representa unos funerales con cantores y dolientes encapuchados junto a un sepulcro, y se encuentra en la página 415 del manuscrito. En ella aparecen, por primera vez en Navarra, los dolientes al modo de Claus de Werve. Este pintor desempeñó un papel singular en la aparición y desarrollo del estilo internacional en la miniatura, e incluso en la pintura, mediante la incorporación de escenas enmarcadas en arquitecturas. Algunas de sus soluciones compositivas fueron retomadas por el Maestro de las Horas del mariscal Boucicaut, así como

los palacios de Carlos III de Navarra y el equipo de Maestre Isambart, que trabajó en Daroca y Zaragoza.

En la misma escena del *Entierro de San Pedro* hallamos otro doliente de gestos expresivos, pues se encuentra mesándose los cabellos. Nos parece del mismo maestro, que de alguna manera posee formación borgoñona y demuestra una capacidad de caracterización expresiva individual, propia de los artistas conocedores del arte del escultor Claus de Werve y, en nuestro caso, del estilo introducido por franceses, flamencos y brabantones en los palacios del rey Carlos III de Navarra, especialmente en los sepulcros de Tudela y Pamplona —siendo el más notable Johan Lome—, aunque en el retablo de San Pedro se interprete con rudeza y, a veces, sin eludir la distorsión o lo grotesco.

Post, que estudió el retablo muy pronto, cambió radicalmente de opinión entre la primera y la última vez que escribió de estas pinturas<sup>7</sup>. Lo ads-

---

por Jacquemart du Hesdin y los Hermanos Limbourg; WIXOM, William D., "The Hours of Charles the Noble", *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, 52/3 (1965), pp. 80-81; MEISS, Millard, *French painting in the time of Jean de Berry. The late fourteenth century and the patronage of the Duke*, London, Phaidon Press, 1967, vol. I, pp. 237-238. Sobre el *Libro de horas de Carlos III*, WIXOM, William D., "The Hours of Charles the Noble...", pp. 50-83, con la iluminación de los funerales en p. 68; WIXOM, William D., "The Hours of Charles the Noble (Cleveland Museum of Art)", *The Burlington Magazine*, 108/760 (1966), pp. 367-368, 370 y 373; MEISS, Millard, *French painting in the time...*, pp. 229-241 y láminas 729-734; WINTER, Patrick M. de, "Bolognese Miniatures at the Cleveland Museum", *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, 70/8 (1983), pp. 338-344; MARTÍNEZ DE AGUIRRE, Javier, *Arte y monarquía en Navarra. 1328-1425*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1987, pp. 341-342; CHÂTELET, Albert, *L'âge d'or du manuscrit à peintures en France au temps de Charles VI et les Heures du Maréchal Boucicaut*, Dijon, Editions Faton, 2000, pp. 94-97.

7 En 1930 Post relacionó el retablo con el mural de San Valero de la iglesia de San Miguel y encontró que en el autor pervivían elementos italianizantes sobrepuestos a las retardatarias formas del gótico lineal, aun reconociendo la complejidad de las pinturas; POST, Chandler Rathfon, *A history of Spanish painting, Volume II*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1930, p. 97. El retablo se exponía en el museo colegial en un puzzle con otras tablas que contribuyeron a la confusión del investigador americano. En el mismo año de 1930 volvió a escribir del retablo en el que apreció varias manos: las escenas narrativas las continuó considerando más retardatarias —entre lo italiano y el gótico lineal francés— mientras que incluyó en el gótico internacional al titular entronizado; POST, Chandler Rathfon, *A history of Spanish painting. Volume III*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1930, p. 203. En 1950, después de volver a ver el retablo, ahora con su mazonería aunque sin el banco, reconoció que había tenido un desliz grave en el comentario y adscripción del retablo. A través de varias comparaciones con otras obras se inclinó por asignarlo a Nicolás Solano que en su opinión fue rival de Martín del Cano, como otros han repetido. Todavía dudaba si no se habría formado el pintor en la tradición franco-gótica antes de asumir los estilemas del estilo internacional, comentario que nos parece muy acertado, pues Nicolás era hijo de un pintor de la generación anterior con el que se habría formado y, si estamos en lo cierto, el desconocido pintor de estas tablas conocía el arte del Norte de Francia y la Borgoña, aspecto que hubo de ser lo que tanto alteró los comentarios de Post; POST, Chandler Rathfon, *A history of Spanish*



cribió a Nicolás Solano —presentado como Solana en todos sus escritos— por la presencia de algunos personajes con tocado muy extendido, cabellos redondeados y barbas partidas y puntiagudas, como las que ciertamente se observan en Agripa en la historia en la que Pedro comparece ante él, gobernador de Nerón. Este tipo de barba se aplica a Cristo en la escena del *Quo vadis*, en el *Rescate de San Pedro pescador*, en el Crucificado del *Calvario* y en el Salvador de la *Coronación*. También aparece en uno de los soldados en la *Elección* de morir en una cruz invertida —escena poco común que se repite en el retablo de Langa— y en un juez que asiste a la *Presentación ante Agripa* y en la *Crucifixión de San Pedro* (Fig. 3). Son muchos los rostros adornados con este tipo de barba, aunque otros pintores también la utilizaron, como se observa en la tabla del evangelista Mateo del retablo de San Miguel de Daroca.

La opinión de Post ha sido mantenida por algunos investigadores<sup>8</sup>, mientras que otros han apuntado a un autor levantino<sup>9</sup>. Sin embargo, encontramos que, si bien se localizan los estilemas señalados que apuntan a un estilo atribuido a Solano, también se aprecia la intervención de un artista de formación distinta, borgoñona, que imprime a las escenas un dinamismo y una gesticulación diferentes. No duda en componer las figuras en posiciones inverosímiles ni en forzar la expresión para caracterizar el sentimiento, algo que destacamos particularmente. Como hemos escrito, ese pintor debió conocer los plorantes de Johan Lome, derivados del hacer de Claus de Werve, tallados en la tumba de Carlos III y Leonor de Castilla en la catedral de Pam-

---

*painting. Volume X*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1950, pp. 323-327 del apéndice. El último comentario del investigador americano data de 1953. Volvió a asignar el retablo a Nicolás Solano al atribuirle dos tablas del Museo de Bellas Artes de Bilbao. Dijo que su estilo se caracteriza por unos rostros, a veces sonrientes, con tocados caprichosos y cabellos salientes en disposición curvilínea que singulariza en la *Apolonia* del Museo de Daroca. Además, el pintor tiende a lo excéntrico en la fealdad de algunos rostros y a lo extravagante en la multitud de detalles que incorpora siguiendo las preferencias de los pintores del gótico internacional; POST, Chandler Rathfon, *A history of Spanish painting. Volume XI*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1953, pp. 401-402 del apéndice.

8 GUDIOL, José, *Pintura medieval en Aragón*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1971, p. 41. Soldevilla comentó las pinturas del Museo en 1934, cuando con el retablo de San Pedro y los restos de otras obras de Martín del Cano se habían compuesto dos retablos que mezclaban las tablas de unos y otros conjuntos. Por esta razón relacionó el retablo de San Pedro con el del santo obispo o abad —San Bernardo o San Gilberto—, que creyó San Martín. SOLDEVILLA FARO, José, “Los retablos de Daroca”, *Aragón*, 111 (diciembre de 1934), pp. 245-248. En la página 247 reprodujo el retablo de “San Martín” sedente que contenía seis tablas del retablo de San Pedro, las tres tablas del retablo de San Bernardo y la predela y el ático llegados del hospital de la ciudad. El conjunto era un puzle de pinturas distintas, como dijo Post.

9 TORRALBA SORIANO, Federico, *Iglesia colegial de Santa María de los Santos Corporales de Daroca*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1954, pp. 35-36. Mañas apuntó al influjo de Pere Nicolau y Miguel de Alcañiz; MAÑAS BALLESTÍN, Fabián, *Pintura gótica aragonesa*, Zaragoza, Guara Editorial, 1979, p. 104.

plona. Además, demuestra una gran libertad en el trazo y una imaginación muy personal para componer, de modo que no se pueden encontrar verdaderas referencias en lo conservado. Han llegado muy pocas y muy fragmentadas pinturas del foco pictórico que el rey de Navarra reunió en Olite. Con lo conservado no se puede establecer relación, acaso y limitadamente con la figura de un San José que guarda el Museo de Navarra y procede de la capilla de la Virgen del Campanal en San Pedro de Olite.

Juan Francisco Esteban mantuvo la atribución del retablo de San Pedro a Nicolás Solano y, como Post<sup>10</sup>, vio muy próximas las figuras de sus historias a las de las tablas de *Santa Bárbara*, *San Bernabé* y *Santa Apolonia* del Museo de Historia y de las Artes de Daroca<sup>11</sup>. Por la misma autoría se inclina Mañas en los escritos en los que lo ha citado<sup>12</sup>. Recuerda la relación que se ha supuesto que tenía Solano con Juan de Leví y Benito Arnaldín, y también que “últimamente se cree obra del taller de Martín del Cano, de hacia 1420”, en posible referencia a la voz sobre este pintor en la *Gran Enciclopedia Aragonesa*.

No descartamos, como veremos, que Martín del Cano participara en esta obra, aunque otras manos comenzaron e intervinieron en el retablo. Como decimos, una de ellas muestra conocimiento del arte de Borgoña, mientras otra recurre a los estilemas que caracterizan las obras atribuidas a Nicolás Solano. Es posible que el maestro principal fuera un pintor zaragozano: Solano, u otro que hubiera estado establecido durante algún tiempo en Olite, residencia que con anterioridad había mantenido Enrique de Estencop. Con

---

10 Post consideraba que Nicolás Solano era el más importante descubrimiento que había encontrado desde la publicación del volumen IV del año anterior; POST, Chandler Rathfon, *A history of Spanish painting. Volume V*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1934, p. 304. Calificó a Solano como un temprano y distinguido exponente del estilo internacional franco-flamenco. Corroboró la autoría de una *Epifanía* magnífica en el Instituto Valencia de Don Juan, en Madrid. Adjudicó con reservas las tablas de *Santa Bárbara*, *San Bernabé* y *Santa Apolonia* de Daroca. Añadió dos apóstoles de la colección Junyer con una firma muy desgastada que leyó “Nicolas Solanna me pintx”. De su autoría consideró un San Pedro de pie de la colección del barón Kuffner, dos tablas del Museo de Bilbao y una predela de la Galerie Pardo de París; POST, Chandler Rathfon, *A history of Spanish painting. Volume V...*, pp. 305-310; POST, Chandler Rathfon, *A history of Spanish painting. Volume VI*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1935, pp. 601-602; POST, Chandler Rathfon, *A history of Spanish painting. Volume VIII*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1941, pp. 662-663; POST, Chandler Rathfon, *A history of Spanish painting. Volume X...*, p. 323-327; POST, Chandler Rathfon, *A history of Spanish painting. Volume XI...*, pp. 401-402; POST, Chandler Rathfon, *A history of Spanish painting. Volume XII...*, pp. 603-604.

11 ESTEBAN LORENTE, Juan Francisco, *Museo Colegial de Daroca*, Madrid, Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, 1975, pp. 15, 18 y 19.

12 MAÑAS BALLESTÍN, Fabián, “Museo Colegial de Daroca”, *Artígrama*, 29 (2014), p. 230; También, MAÑAS BALLESTÍN, Fabián, “Las Artes en época medieval”, en MAÑAS BALLESTÍN, Fabián (coord.), *Comarca del Campo de Daroca*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 2003, p. 158.

ello, apuntamos a la posibilidad de que estemos ante uno de sus colaboradores.

Debió existir una relación continuada entre los talleres de Olite y Zaragoza en estos años, y no parece casual que Francés de Villaespesa, canciller de Carlos III de Navarra, buscara—antes de 1409<sup>13</sup>— al pintor zaragozano Bonanat Zahortiga para realizar el retablo de su capilla en la entonces colegiata de Tudela. En este templo trabajó Johan Lome de Tournai en una primera sepultura para Sancho Sánchez de Oteiza, mientras era deán de la colegial del Ebro, antes de asumir el obispado de Pamplona en 1420. Tampoco sabemos si Villaespesa, natural de Teruel y canciller de los reyes navarros desde 1385 hasta su fallecimiento en 1421, pudo intermediar en la presencia de artistas del taller de Olite en Daroca.

La documentación proporcionada por las cuentas del palacio real de Olite ha rescatado el nombre de varios pintores. Destacamos a Maestre Enrich, sin duda Enrique Estencop, quien dirigió el taller de pintura de Olite hasta su fallecimiento. Sus colaboradores más próximos fueron Domingo de Valencia y Domingo de Mainar —nombre de un lugar del campo darocense—, muy expertos a juzgar por el salario que percibían. A Estencop le sucedió Juan de Laguardia, y también se menciona en su obrador a Pedro Martínez de Laguardia. Precisamente entre los oficiales que colaboraron con Maestre Isambart y Pedro Jalopa en Zaragoza se documenta en 1418 a Pedro Laguardia<sup>14</sup>, mientras sus jefes se encargaban de las obras del tabernáculo y retablo-jubé de Daroca y de la capilla de San Agustín en la seo de Zaragoza. Se desconoce si el Laguardia documentado en Zaragoza era pintor y tampoco es seguro que se corresponda con el artífice estante en Olite. Esperemos que nueva documentación pueda esclarecer la autoría del retablo de San Pedro, pero resulta muy sugerente la presencia de un Laguardia en Zaragoza. Tanto Juan como Pedro Laguardia, de quienes no se conoce obra propia, podrían haber participado en el retablo mayor de San Pedro de Daroca. En Olite se constata el trabajo colegiado de varios oficiales bajo la dirección de

---

13 GÓMEZ DE VALENZUELA, Manuel, “Nuevos documentos sobre los pintores Zahortiga”, *Cuadernos de Estudios Borjanos*, 64 (2021), pp. 28-29, doc. 2. Fecha el documento el 13 de julio de 1410, pero Jesús Criado, que conocía el documento y lo ha leído y releído, data el pago en 1409 y pudiera corresponder con el segundo plazo a mitad de obra. De hecho Zahortiga se obligó a entregarlo al cabo de un año siendo el retablo de tan gran tamaño. El pintor volvió a recibir otro albarán a cuenta tres años después y tornó a comprometerse a concluirlo; CABEZUDO ASTRAIN, José, “Nuevos documentos sobre pintores aragoneses del siglo XV”, *Seminario de Arte Aragonés*, 7-8-9 (1957), pp. 76-77.

14 IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, Javier y CRIADO MAINAR, Jesús, “El maestro Isambart en Aragón: la capilla de los Corporales de Daroca y sus intervenciones en la catedral de la Seo de Zaragoza”, en JIMÉNEZ MARTÍN, Alfonso (ed.), *La piedra postrera. V Centenario de la conclusión de la Catedral de Sevilla*, Sevilla, Tvrris fortissima, 2007, vol. 2, pp. 88-90.



Fig. 3. *Calvario y Crucifixión de San Pedro*. H. 1417. Retablo de San Pedro. Daroca

un maestro principal. Lo mismo hubo de ocurrir en Daroca, tanto en la confección de este retablo como en la erección del retablo-jubé de la capilla de los Corporales.

Por último, recordamos que se considera cierto que el taller de escultores de Daroca habría regresado a Navarra para encargarse del enterramiento del cardenal Villaespesa en Tudela, monumental sepultura que algunos han datado entre 1418 y 1425<sup>15</sup>. Pero dado que el retablo fue contratado por el canciller en 1409 —o 1408—, es muy posible que escultores de formación francesa y borgoñona realizaran el sepulcro antes del inicio de la nueva capilla de Daroca, y que el viaje de los artífices fuera nuevamente de Navarra a la ciudad de los Corporales. De hecho, la sepultura estaba “ordenada” —entendemos que concluida, aunque también podría indicar que los esposos habían dispuesto ser sepultados allí— cuando el 1 de octubre de 1418 testó Isabel de Ujué<sup>16</sup>, cónyuge de Villaespesa, pues dejó varias mandas para obras

15 Sobre la tumba del canciller Francés de Villaespesa y su mujer, Isabel de Ujué, FERNÁNDEZ-LADREDA, Clara, “Escultura. Johan Lome y los talleres coetáneos”, en FERNÁNDEZ-LADREDA, Clara (dir.), *El arte gótico en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2015, pp. 534 y 541, que recoge las últimas investigaciones.

16 JANKE, R. Steven, *Jehan Lome y la escultura gótica posterior en Navarra*, Pamplona, Diputación Foral de Navarra, 1977, p. 214.





Fig. 4, izq. *Elección de la cruz*. Fig. 5, der. *Liberación de San Pedro*. H. 1417. Retablo de San Pedro. Daroca

en diversas partes y lugares sin mencionar su capilla, lo que sugiere que ya estaría terminada.

Volviendo al retablo, otros personajes también evocan lo borgoñón. En el *Prendimiento de San Pedro* el rostro de uno de los soldados recuerda a los encapuchados<sup>17</sup>, pues permanece casi oculto por la visera y la babera del yelmo (Fig. 2, der.). Otro tanto se observa entre los milites del fondo de la escena de la *Crucifixión*. En este caso, se agrupan en distintos niveles, de abajo hacia arriba, con solapamientos de cuerpos o rostros sobre los de atrás para conseguir un ambiente perspectivo, aspecto común entre los pintores aragoneses de principios del siglo XV, que conservan la manera de repartir el espacio de la pintura italo-gótica en la que se habían formado, pero incorporan el

<sup>17</sup> Los encapuchados se vuelven a encontrar en otras pinturas vinculadas con el taller o con los seguidores de Martín del Cano, pero nunca más de manera tan llamativa. En el Museo de Historia y de las Artes de Daroca se guarda una tabla de un retablo que representa la *Crucifixión* en la que Nicodemo, que junto a José de Arimatea se ubica al lado de San Juan, lleva un tocado semejante al de los encapuchados del retablo de San Pedro, si bien muestra el rostro completo. Este pintor, cuya colaboración con Del Cano suponemos, caracteriza las facciones de los personajes dolientes mediante gestos de cierta fealdad o contorsión facial, rasgos que también se aprecian en la imagen de María en el *Calvario* del retablo de San Miguel.

naturalismo, el amor por el detalle, las maneras elegantes y un rico abanico de colores.

Muy notable por su atrevimiento es la figura de un soldado completamente de espaldas en la escena de la preparación del *Martirio de San Pedro*. El soldado sujeta una larga hacha con pica, y la capellina, vuelta hacia el espectador, le oculta completamente la cabeza (Fig. 4). Más sofisticada es la disposición de las múltiples figuras con las que se compone el *Calvario* (Fig. 3), o la historia de la *Liberación de San Pedro* por un ángel (Fig. 5). En esta última, tres soldados se sitúan en primer plano, dando paso a la arquitectura poliédrica de la cárcel, con San Pedro en el centro junto a la vestimenta y alas de un ángel sin rostro ni cuerpo, porque la leyenda de su vida —San Pedro *ad vincula*—, recogida en el libro de los santos de Santiago de la Vorágine, relata que el ángel se presentó milagrosamente y lo liberó tras romper las cadenas. Por el zócalo que separa ambas figuras discurre una inscripción ilegible escrita con caracteres que imitan la letra cúfica. El uso de falsas cúficas —y en ocasiones verdaderas letras árabes en mayúscula— se utilizará en otras composiciones de pintores vinculados a los talleres de Daroca o Calatayud. Así ocurre en la escena central del banco de un retablo dedicado a los Santos Fabián y Sebastián que se encuentra repartido entre la colegiata de Daroca y el Museo de Historia y de las Artes de Daroca. Esta circunstancia permite proponer que en el retablo de San Pedro colaboró un pintor local, probablemente Martín del Cano. También apuntan a la participación de un pintor darocense las estrellas mudéjares de seis puntas dibujadas en el escudo de un soldado en el *Prendimiento de San Pedro*<sup>18</sup> (Fig. 2, der.).

La identificación del retablo con la obra de Nicolás Solano no nos parece del todo convincente, pues en las obras que se le adjudican no se aprecia la variante borgoñona. Si Solano es el pintor de las elegantes figuras de la Epifanía del Instituto Valencia de Don Juan, no parece posible adscribirle también las del retablo de San Pedro, muchas de ellas con rostros expresivos y exagerados (Fig. 3). En las historias de San Pedro se percibe una vivacidad nerviosa y natural que no concuerda con los reyes magos de la Epifanía.

Sin embargo, nada se ha venido atribuyendo a su hermano Juan Solano (1398-1412), hijo del pintor Juan Solano y hermano de Nicolás Solano. Juan era capaz de acometer retablos como los documentados en Zaragoza, alguno con su hermano Nicolás y otro en 1402 para Badules, en el Campo Romanos de Daroca, en compañía del pintor Gabriel Talarn (1402-1424)<sup>19</sup>. Reciente-

18 Estrellas de ocho puntas, con un trazado más complejo, se ven en la tarima del trono de *Santa Cecilia*, obra de Martín del Cano conservada en el Museo de Historia y de las Artes de Daroca.

19 GRACIA DIESTRE, Agustín, "Tabla de pintores en el Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Zaragoza. Siglo XIV (1316-1416)", *Aragonia Sacra*, 23 (2015), pp. 314-316.



Fig. 6. *Coronación de María*. Martín del Cano. H. 1419. Retablo de San Pedro. Daroca

mente se ha añadido otro contrato, de nuevo en el Campo Romanos de la Comunidad de Daroca: en julio de 1403 firmó, como pintor de Zaragoza, un recibí por valor de 700 sueldos como segunda paga de un retablo para Villarreal de Huerva<sup>20</sup>. El 5 de agosto de 1412, siendo habitante en Daroca, otorgó otro albarán de 60 sueldos por las armas que había pintado en un paño a utilizar por la Comunidad de Aldeas de Daroca en el recibimiento del primogénito del rey<sup>21</sup>. Se desconoce su estilo, pero su autoría no puede descartarse. Siendo su padre pintor en Zaragoza, hubo de conocer a Estencop y a quienes se desplazaron hacia Navarra.

Algunas escenas de este retablo se asemejan a las que Del Cano pintó en el retablo de San Pedro de Langa del Castillo. En ciertos personajes creemos ver el estilo pausado y hermoso que caracterizará sus obras en solitario: tal vez en la figura de *San Pedro en cátedra* que preside el retablo, pero sobre todo en los ángeles músicos del ático y en la *Coronación de María*, dispuesta a los lados del *Calvario* (Fig. 6). El rostro del Salvador coronante<sup>22</sup>, así como las

20 GÓMEZ DE VALENZUELA, Manuel y PARDILLOS MARTÍN, David, "Documentos sobre la producción de arte en Daroca y su Comunidad de Aldeas (1403-1554)", *Xiloca*, 45 (2017), p. 169, doc. 1."

21 GÓMEZ DE VALENZUELA, Manuel y PARDILLOS MARTÍN, David, "Nuevos documentos sobre la producción de obras de arte en Daroca y su Comunidad de Aldeas (1389-1601)", *Xiloca*, 48 (2020), p. 200, doc. 2.

22 El *Salvator Mundi* sujeta un orbe tripartito con divisiones curvas para sugerir la esfericidad del globo terráqueo, aunque no está rematado por una cruz, como es usual en los orbes crucíferos que desde la Alta Edad Media mostraban los emperadores bizantinos, los empera-





Fig. 7. Tránsito o Dormición de María y detalle con plorante. H. 1420. Maestro de Retascón. Retablo de Retascón (Zaragoza)

fisonomías de María, San Juan y las otras tres Marías en el *Calvario*, evocan ligeramente la obra del denominado Maestro de Retascón, cuyo genio singular podría haber sido condicionado por el gusto del contratista principal, que suponemos fue un pintor desconocido con formación borgoñona. De hecho, los plorantes encapuchados del retablo de San Pedro fueron retomados en la obra del Maestro de Retascón. Así, en la escena del *Tránsito de María* del retablo de Retascón, un apóstol barbado —con la cabeza casi oculta por la túnica— se inclina sobre la Virgen con una efusiva expresión de dolor (Fig. 7).

En cualquier caso encontramos otros dos estilemas que, aunque no son exclusivos de los pintores de Daroca, se utilizaron abundantemente en este foco artístico y en particular en el taller de Martín del Cano: el empleo de escritura caligráfica que reproduce puntualmente los textos sagrados, y la utilización de un encadenado regular de curvas y contracurvas festoneadas

---

dores germánicos, algunos reyes y también Cristo Salvador. Se trata de un orbe o mapa T en O invertido pero no muestra letreros identificatorios de los continentes y se ha dibujado con desconocimiento, o sin consideración, de la descripción del *Orbis Terrarum* que San Isidoro escribiera en las *Etimologías*, donde dispone que Asia se ha de colocar ocupando la mitad superior del mundo. Desde el siglo XIV se había ido abandonando la representación del *Salvator Mundi* sujetando un orbe tripartito sin cruz dispuesto al modo isidoriano. Veremos que el globo terráqueo que muestra el Salvador del retablo de San Miguel —y el que sujeta con los pies la tabla del Salvador del Museo de Bellas Artes de Bilbao— se pintó de un modo peculiar, con Europa —denominada “Oropa”— en la mitad inferior y Asia y África en la parte superior, de tal modo que, por influjo de los orbes crucíferos tripartitos, se modifica la disposición de los continentes del *Orbis Terrarum* isidoriano, o mapa T en O, que dispone Asia en la mitad superior y Europa y África separadas por el mar Mediterráneo en la parte inferior.





Fig. 8. *San Pedro con libro abierto y escrito*. H. 1417. Retablo de San Pedro. Daroca

para delimitar el espacio celestial. Esta ondulación nebulosa, que se repetirá con frecuencia en la obra de Martín del Cano, aparece por primera vez en el retablo de San Pedro, concretamente en el fondo de la escena de la *Coronación de María*, que hemos señalado anteriormente como posible obra de su mano. Este recurso se emplea para delimitar la Gloria celestial, tal como se venía representando desde hacía años: así ocurre en los tapices del Apocalipsis de Angers, (Francia) tejidos entre 1377 y 1382 a partir de cartones de Hennequin de Bruges, por ejemplo en el que representa el combate de San Miguel con el dragón. Posteriormente, se utilizó en la pintura y el grabado flamenco de la segunda mitad del siglo XV, en las representaciones de María con el Niño enmarcada por el sol —Apocalipsis 12, 1: *mulier amicta sole*— y rodeada de rosas o cuentas del rosario. Estas imágenes acabaron por fundirse en una sola, como puede observarse en una estampa de Israhel van Meeckenem, grabada hacia 1480, que muestra a María con el Niño sobre la media luna, rodeada por un rosario y por nubes similares a las usadas por Martín del Cano. Este grabado presenta, en la parte inferior, un texto alusivo a las indulgencias concedidas por el papa Sixto IV a quienes rezaran el rosario y veneraran la imagen de María *virginis in sole*, tal como también lo recordaban breviarios, libros como el *Hortulus animae* —con ediciones en latín y alemán: Estrasburgo, Wilhelmum Schaffener, 1498, f. XCIX; 1503: Johem Wehinger,

f. 103v y Hans Grüninger, f. CVI— o un *Libro de horas* de Juana I de Castilla, iluminado hacia 1500 y conservado en la *British Library* de Londres (Add MS 35313, f. 237; existe edición facsimilar).

En el libro que sostiene San Pedro, el pintor, o un miniaturista colaborador<sup>23</sup>, ha escrito con precisión los párrafos que el apóstol muestra desde la cátedra (Fig. 8). Esta manera de acometer la escritura es uno de los estilemas característicos de los pintores que trabajaron en Daroca. El uso de escritura litúrgica acompañando a las pinturas del foco darocense había comenzado cuando Enrique de Bruselas ejecutó las pinturas de la capilla de los Corporales en 1372. En el caso que nos ocupa, San Pedro sostiene un libro en el que se muestra un largo párrafo, bien escrito en letra gótica *textura litteralis*, con escasas erratas, lo que permite suponer que el pintor era culto, incluso erudito. Aunque también es posible que algún canónigo de la iglesia le proporcionara el texto o que, como apuntamos, interviniera un miniaturista<sup>24</sup>. El escrito comienza con un pasaje del Evangelio de San Mateo (16, 16): “Tu es Xpi, filius Dei vivi”. Sigue con Mateo 16, 18-19:

“Et ego dico tibi, qui tu es Petrus, et super hanc petram edificabo eccam [ecclesiam] meam, et porte inferi non prevalebunt adversus eam. Et tibi dabo claves regni celorum. Et quecumque ligaveris super terram, erunt ligata in celis. Et quecumque solveris super terram, erunt soluta et in celis”.

A continuación, se introduce el versículo 32 del Salmo 106: “Ergo [por Et] exaltem eum in ecclesia plebis, et in cathedra seniorum laudent eum” Se añade después un párrafo de los Hechos de los apóstoles (12, 11), que recuerda cómo un ángel liberó a San Pedro de la cárcel romana: “Nunc scio vere quia misit Dominus angelum suum, et eripuit me de manu Herodis et de omni expectatione plebis iudeorum”. Este texto también corresponde a una antífona cantada desde hacía siglos en Laudes, así como en las tres fiestas del calendario litúrgico dedicadas a San Pedro: la cátedra de San Pedro, la festividad de los santos Pedro y Pablo, y San Pedro *ad vincula*. Además, el acontecimiento relatado en este rezo y canto se ofrece en el retablo que co-

23 En el equipo de artistas de la corte de Carlos III de Navarra participaron pintores capacitados en la realización de miniaturas: Juan Climent, pintor de Bretaña, participó en la decoración pictórica del palacio de Tafalla y, además, como miniaturista, iluminó en 1412 un libro de horas para el rey, y en 1421 otros dos libros más; MARTÍNEZ DE AGUIRRE, Javier, *Arte y monarquía...*, p. 343; MARTÍNEZ DE AGUIRRE, Javier, “Artistas de la Corona de Aragón al servicio de Carlos II (1349-1387) y Carlos III (1387-1425) de Navarra”, en YARZA LUACES, Joaquín y FITÉ I LLEVOT, Francesc (eds.), *L'artista-artesa medieval a la Corona d'Aragó. Actes, Lleida, 14, 15 i 16 de gener de 1998*, Lérida, Universitat de Lleida – Institute d'Estudis Ilerdencs, 1999, p. 251

24 Alguna letra capitular se pinta en dos colores —rojo y negro— como sucedía en la escritura de los libros sagrados. Aunque el diptongo ae se sustituye por la e, como en la lengua romance, las palabras están correctamente escritas, si tenemos en cuenta que el retablo es anterior a la imprenta. Incluso los vocablos se separan en líneas con precisión ortográfica, incluida alguna separación de difícil ortografía: “ter-ram”.

mentamos. La escritura del libro concluye con la presentación de San Pedro a los espectadores del retablo: “Hic Petrus apostolis domini”. Los pasajes citados de San Mateo y el tomado de los Hechos de los Apóstoles se encuentran reproducidos en el Misal zaragozano dentro del oficio de la festividad de la cátedra de San Pedro que se celebraba en febrero, así como en la fiesta de San Pedro *ad vincula* de agosto<sup>25</sup>. El versículo del Salmo 106 se incluye únicamente en la festividad de la cátedra<sup>26</sup>.

Este magnífico y peculiar retablo de San Pedro fue alabado por Torralba quien destacó su estilo nervioso y decorativo, algo tosco, y su rico colorido. Consideró la tabla del *Calvario* como la más bella, por la armonía y los ritmos lineales de las vestimentas, y la vinculó con el arte levantino<sup>27</sup>. No le pasaron desapercibidos los apóstoles “ribaltescos” de la predela. Las siete tablas del banco fueron repintadas en las primeras décadas del siglo XVII, cuando se reordenó la mazonería y se sustituyeron los pináculos góticos por pirámides y frontones clásicos. Bajo la pintura de los apóstoles se aprecia el trabajo de enyesado, dorado y punteado de los fondos y aureolas, situadas en la parte alta de las tablas, lo que sugiere que originalmente los efigiados pudieron ser apóstoles de cuerpo entero —como vemos en el retablo de Retascón— o en figura de tres cuartos.

## 2. EL RETABLO DE SAN MIGUEL

### 2. 1. Ruina de la iglesia e instalación en el Museo de la colegial

Tras la ruina de la torre de la iglesia de San Miguel, se realizaron algunas reparaciones y restauraciones que terminaron con la instalación en la colegial de sus dos grandes retablos, el lateral de Santo Tomás y el de San Miguel. Este último se instaló hacia 1920 en una capilla de la epístola, correspondiente a la renovación completa de la iglesia comenzada en 1585: la capilla de

25 Se incluyen en el folio 83 del Misal zaragozano publicado en 1498 y muy probablemente también en los misales manuscritos del tiempo de la pintura del retablo. Véase, *Missale secundum morem ecclesie Caesaraugustane*, Cesaraugustan, Iussu et impensis Pauli Hurus Constantiensis Germanici, 1498, Augustus, Vincula sancti Petri Officium, f. LXXXIII (segunda numeración). El párrafo tomado de San Mateo, se repite en el folio 50v, dentro de la fiesta de San Pedro *in Cathedra*. Otro tanto en la edición del misal publicada en 1485 por el mismo impresor que no se conserva completa por lo que preferimos la de 1498; así en el misal de 1485, *Incipit Ordo missalis secundu[m] consuetudine[m] sancte ecclesie [C]es[ar]eugust[an]e*, Ces[ar]auguste, in officina magistri Pauli Hurus de Co[n]stantia impmi iussit, 1485, Cathedra sancti Petri officium, ff. XXXXVIIIv-XXXIXr (segunda numeración).

26 *Missale secundum morem ecclesie Caesaraugustane...*, Februarius, Cathedra sancti Petri officium, f. Lv [50v]. También en folio 48v de la edición de 1485.

27 TORRALBA SORIANO, Federico, *Iglesia colegial...*, pp. 35-36.

Nuestra Señora Coronada, también conocida como la “*Goda*”, pues por su antigüedad —del tiempo de los godos— así la consideró García de Loaysa, arzobispo de Toledo y ayo del futuro Felipe III, durante su visita en 1585<sup>28</sup>. Esta capilla fue la tercera ubicación de la titular de la iglesia, pues con anterioridad se había desplazado de la capilla mayor original del templo a la capilla de la epístola.

A la nueva capilla de María Coronada también se trasladaron los entierros que se hallaban en el ábside original de la epístola, antes de la erección de la capilla Terror. El sepulcro principal pertenecía a Violante de Luna, vizcondesa de Perellós y Roda, miembro de la familia de los señores de Villafeliche, integrada en el siglo XVII en el marquesado de Camarasa. Violante, había testado en 1452 a favor de su ánima, solicitando ser enterrada en la capilla de Nuestra Señora Coronada<sup>29</sup>. Por falta de recursos o de interés —al haber perdido el lugar de honor que anteriormente ocupaba— sus herederos dejaron de pagar el mantenimiento del entierro y sepultura durante 24 años, incumpliendo el testamento. La iglesia buscó nuevos propietarios y no fue tarea fácil. Finalmente la nueva capilla se entregó a la familia de la Cueva. Desde mediados del siglo XVII, los descendientes de Francisco de la Cueva, caballero de Montesa, aportaban una importante cantidad de cera a cambio. Una parte alumbraba la capilla de los Corporales y otra se utilizaba para iluminar el rejado de la capilla de Nuestra Señora la Coronada en el día del Corpus y su octava.

Rodríguez Martel añadió que esta última ubicación era “la niña de los ojos” de la iglesia, por albergar la primera imagen de María<sup>30</sup>. Los de la Cueva dedicaron un altar a la Virgen del Rosario y esta denominación competía en 1675 con la de Nuestra Señora Coronada para nombrar la capilla. Es posible que la escultura de María Coronada se colocara sobre el altar de azulejería, que hubo de traerse también desde la capilla desaparecida cuando se emprendió la construcción impulsada por el arzobispo Terror.

Desde que escribiera Rodríguez Martel, nada se sabe de lo acaecido con el viejo retablo de pinturas. La imagen de Santa María Coronada se ubica hoy en un pilar que separa esta capilla de la de San Salvador. Si alguna parte del retablo persistía en el siglo XX, desapareció al instalarse allí el retablo de San Miguel.

Durante el siglo XX, varias iglesias de Daroca sufrieron las consecuencias de un prolongado abandono, acentuado tras su supresión —excepto la

28 RODRÍGUEZ MARTEL, Juan Antonio, *Antigüedad ...*, pp. 230-231.

29 CANELLAS LÓPEZ, Ángel, *Inventario de los fondos del Archivo de la Colegiata de los Corporales de Daroca*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1988, p. 169, doc. 1316.

30 RODRÍGUEZ MARTEL, Juan Antonio, *Antigüedad célebre...*, p. 232.



de Santa María— en 1902. Las iglesias de San Pedro y San Andrés fueron demolidas, aunque la de San Pedro contaba con elementos mudéjares singulares. La torre de San Miguel también presentaba graves daños. Se intentó conservarla hasta 1919, cuando, con permiso del arzobispo, fue demolida. Con el derribo se hicieron algunas restauraciones en el interior y se descubrieron pinturas del siglo XIV<sup>31</sup> detrás del retablo de Martín del Cano y en una capilla lateral.

En la colegiata se pretendía ubicar un museo de pinturas y, tras el derribo, se trasladó el retablo mayor de San Miguel a la capilla de Nuestra Señora la Coronada —hacia 1920, y con seguridad antes de junio-septiembre de 1928—<sup>32</sup>. Post publicó en 1930 una fotografía de la pintura mural de la *Coronación*, tomada a través de la trabazón original de madera que había sustentado el retablo de Martín del Cano, desmontado previamente<sup>33</sup>.

31 MAÑAS BALLESTÍN, Fabián, *Programa de fiestas Corpus Christi...*, pp. 5-6 y 9. Reproduce parte de un informe escrito en 1925 por el párroco José María Gil Oroquieta sobre la demolición y ruina de las iglesias: *Breve memoria sobre la parroquia de Daroca*.

32 LÓPEZ LANDA, José María, "Excursión a Maluenda y Daroca", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 36 (septiembre de 1928), p. 241 y fotografía de J. Mora Insa (Fototipia Hauser y Manet, Madrid). Se ha dicho que el retablo se instaló en 1933; LACARRA DUCAY, María del Carmen, "Dos tablas góticas del pintor darocense Martín del Cano en el Museo Diocesano de Zaragoza", en ÁLVARO ZAMORA, María Isabel; LOMBA SERRANO, Concha y PANO GRACIA, José Luis (coords.), *Estudios de historia del arte: libro homenaje a Gonzalo M. Borrás Gualis*, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza - Institución Fernando el Católico, 2013, p. 418. Esta fecha de 1933 dará cuenta de alguna reforma, pues en la visita del día del Corpus de 1928, que López Landa publicó, se refiere al retablo de San Miguel en la capilla donde ahora está —como lo demuestra la fotografía que acompaña la publicación— y parece deducirse que compartía espacio con los retablos de Santo Tomás y San Martín que, si fue así, pudieron pasar al museo en 1933. En la fototeca del Instituto del Patrimonio Cultural de España se guarda una fotografía del ábside de San Miguel, ya sin el retablo, que se data hacia 1920 porque corresponde a la campaña de fotos que realizó Cabré para preparar el *Catálogo monumental de Zaragoza*, que se le encargó en 1918. En el material preparatorio del catálogo incluyó la fotografía —página 240 de la edición digital—. Una vez que se resumieron todas las parroquias de Daroca en la de Santa María, el párroco, José María Gil Oroquieta, había reunido en San Miguel obras de las iglesias cerradas para organizar un museo de arte cristiano. Con anterioridad al derribo de la torre en 1919, o poco después, se desmontaron los retablos y se llevaron a la colegiata con lo que aparecieron los murales de la *Coronación*, que dató en el siglo XIV, y el de San Valero y Santo Tomás, fechado por él —con dudas— en el siglo XIII; CABRÉ, Juan; *Catálogo monumental de España, Zaragoza* manuscrito, [https://biblioteca.cchs.csic.es/digitalizacion\\_tnt/index\\_interior\\_zaragoza.html](https://biblioteca.cchs.csic.es/digitalizacion_tnt/index_interior_zaragoza.html). La fotografía de la cabecera en, Fototeca del IPCE, Archivo Cabré, Cabré-2706, <https://catalogos.cultura.gob.es/IPCE/cgi-ipce/ipcefoto/OQ2HHqcioP7CDWQAuc6qelpn1DW/NT2>. Sobre el catálogo de Cabré, LOZANO PÉREZ, Juan Carlos, *El Catálogo Monumental de la provincia de Zaragoza de Juan Cabré Aguiló, un proyecto inacabado*, Zaragoza, Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis – Imprenta Provincial de la Diputación de Zaragoza, 2018.

33 POST, Chandler Rathfon, *A history of Spanish painting. Volume II*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1930, p. 69, fig. 106. En las páginas 190 y 191 estudia el retablo

El párroco de Daroca, José María Gil Oroquieta, elaboró un proyecto que comunicó al arzobispo para establecer un pequeño museo en la colegial, “semejante al del Cabildo de Toledo”<sup>34</sup>. Es probable que compartiera la iniciativa con el II marqués de la Vega Inclán (1858-1942), Comisario Regio de Turismo, quien fundó el Museo del Greco en Toledo, la Casa Cervantes de Valladolid y el Museo del Romanticismo de Madrid. También creó el Patronato de la Alhambra, entre otras iniciativas en Andalucía. Pues bien, el II marqués de Viana (1870-1927), amigo del rey Alfonso XIII, escribió en 1926 al arzobispo de Zaragoza, a petición del marqués de la Vega Inclán, asumiendo como propia la propuesta museística. En la carta presentó al Comisario Regio de Turismo quien solicitaba ayuda económica tras exponer su deseo de crear un museo “que principalmente tenderá a la instalación de un museo de tablas de antiguos retablos, hoy deshechos y a punto de perderse en la Iglesia Parroquial de Santa María” de Daroca. El marqués de Viana comentó que el marqués de la Vega Inclán había financiado sus iniciativas mayoritariamente con recursos propios, dada la colaboración “limitada y de difícil y lenta tramitación” por parte del Estado. Añadió que le había pedido ayuda económica “con motivo de una excursión que hace poco hemos realizado por Aragón”<sup>35</sup>. En otra carta, fechada en Madrid el 19 de junio de 1926, escribe al marqués de la Vega Inclán informándole de la misiva enviada al arzobispo —“veremos si se traga el anzuelo”— y le confiesa la ilusión que le produjo la excursión que ambos realizaron a Daroca junto con el profesor e historiador del arte Francisco Javier Sánchez Cantón: “Mucho me alegro de haber hecho la excursión a Daroca y con tu protegido el Sr. Sánchez Cantón; lo pasé muy bien en aquella venta donde con tanto apetito y gusto te vi comer. Que se repitan esas excursiones es lo que desea tu buen amigo que te abraza. Pepe”<sup>36</sup>, pues el marqués era conocido como Pepe Viana.

La empresa de crear un museo de primitivos en Daroca siguió adelante. En 1927, el ministro de Fomento —Rafael Benjumea, conde de Guadalhorce— recibió al marqués de la Vega-Inclán, quien solicitó que el Estado

---

de San Miguel y dice que “ahora” —el libro se publicó en 1930— se ha unido a las pinturas de otros lugares de Daroca que hacen de la colegiata un auténtico museo.

34 MAÑAS BALLESTÍN, Fabián, “Museo Colegial...”, pp. 213-214. La iniciativa del párroco pudo contener la pérdida de patrimonio que se realizó con la participación de anticuarios. Emilio de Apraiz denunció el menoscabo del patrimonio en Teruel y comentó que sabía, por la información que le proporcionaron José Borobio y un carpintero de Daroca, que desde Valencia ofrecían 17 000 pesetas por los frescos de la darocense iglesia de San Miguel y que se habían vendido a españoles, alemanes y americanos obras de arte desde hacía ocho o diez años; APRAIZ, Emilio de, “Sobre unas graves denuncias. El despojo artístico de España”, *La Voz de Teruel*, VII/868 (12 de noviembre de 1930), p. 1.

35 Museo Nacional del Romanticismo, FD2149.

36 Museo Nacional del Romanticismo, FD2135.

fomentara las comunicaciones “que favorezcan el acceso al Museo de Primitivos Españoles que se trata de establecer en Daroca”. También propuso crear un servicio de hoteles y fondas en las carreteras, muy necesarios para el turismo<sup>37</sup>. En marzo de 1928, Ricardo del Arco escribió sobre el propósito del Comisario Regio de Turismo de abrir un Museo de Primitivos en la colegial. Denunció el negocio de los marchantes de arte con el tesoro artístico aragonés y señaló que en la iglesia de Santa María estaban recogidos retablos y muchas tablas de primitivos. Esperaba que se incorporaran otras pinturas y que se depositara la gran tabla de Santo Domingo de Silos —obra de Bartolomé Bermejo— que se encontraba en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid<sup>38</sup>. Pero el fallecimiento del marqués de Viana, que debía ser el promotor financiero del proyecto, detuvo la apertura del museo.

En abril de 1929, Emilio Alfaro animó a la ciudad a asumir el pequeño coste que suponía poner en marcha el museo<sup>39</sup>. Los hermanos Albareda trazaron un proyecto inicial a instancias del Patronato Nacional de Turismo, que en septiembre de 1931 envió al arquitecto Miguel Durán Salgado para supervisar<sup>40</sup>. Dos meses después se comunicó la aprobación del plan y su puesta en marcha mediante la colaboración del Patronato, el Arzobispado, la Diputación Provincial, el Ayuntamiento y la colegiata<sup>41</sup>. Finalmente se inauguró el 19 de marzo de 1939<sup>42</sup>.

---

37 *La Libertad*, IX/2191 (31 de marzo de 1927), p. 3. La primera medida para poner en marcha el museo fue organizar una exposición. Así se anunció en la prensa: “Exposición de Daroca. Hoteles y fondas. El Delegado Regio de Turismo, señor marqués de la Vega de Inclán, ha visitado hoy al conde de Guadalhorce para interesarle facilidades en el tránsito de las vías que conducen a Daroca, con motivo de la Exposición de los primitivos españoles que allí ha de celebrarse. También se habló de la conveniencia del establecimiento de hoteles y fondas en las carreteras, para facilitar el turismo”; *La Correspondencia de Valencia*, 20212 (30 de marzo de 1927), p. 2.

38 ARCO, Ricardo del, “Un Museo de ‘primitivos’ en Daroca”, *La Esfera*, XV/741 (17 de marzo de 1928), pp. 40-41.

39 ALFARO, Emilio, “Arte aragonés. El museo de la ciudad del Sacramento”, *La Voz de Aragón. Diario gráfico independiente*, V/1216 (20 de abril de 1929), p. 9. Alfaro era miembro del Sindicato de Iniciativa y Propaganda de Aragón dentro del Patronato Nacional del Turismo, Sub-delegación de Cataluña, Aragón y Baleares. Esquiú escribió que el Sindicato “tiene una gran admiración e interés por Daroca, trabaja sin cesar por la formación de un Museo para recoger todo cuanto de alhajas, ropas y pintura hay en la actualidad y organizar y catalogar todos los objetos”, ESQUIÚ, Arcadio, “Daroca, ciudad de arte”, *La Voz de Aragón. Diario gráfico independiente*, VIII/2239 (30 de noviembre de 1932), p. 10.

40 ALBAREDA, Hermanos, “El futuro Museo de la Colegial de Daroca. Una visita del arquitecto del P. N. T., señor Durán. Excursión a Maluenda y Calatayud”, *Aragón*, 72 (septiembre de 1931), p. 171.

41 “El Museo de la Colegiata de Daroca”, *Aragón*, 74 (noviembre de 1931), p. 205.

42 ABBAD RÍOS, Francisco, *Catálogo monumental de España. Zaragoza*, Madrid, Gráficas Gon-

## 2. 2. *El primer contrato y su verdadera realización, 1421-1425*

Chandler R. Post bautizó como Maestro de Langa a un pintor que trabajó en el ámbito de Daroca y realizó la pintura del retablo mayor de Langa del Castillo y parte de la del antiguo retablo mayor de la primitiva iglesia de Retascón<sup>43</sup>. Aunque se había dado a conocer tempranamente la documentación sobre dos retablos —uno para la iglesia de Santiago y otro para la de San Miguel de Daroca— fue María del Carmen Lacarra quien relacionó la obra del Maestro de Langa con Martín del Cano<sup>44</sup>, tras la relectura de dos documentos del Archivo Parroquial de Daroca y la identificación de una obra del estilo del Maestro de Langa con la tabla central del retablo de Santa Cecilia, que Cano había contratado para la iglesia de Santiago o San Jaime de Daroca.

De nuevo, la revisión y lectura completa de los documentos permite ahora precisar algunos aspectos. Gonzalo Gómez de Mengucho ordenó en su testamento, otorgado el 28 de abril de 1419, vender sus propiedades inmuebles en Luco de Huerva —hoy un despoblado del término de Herrera

---

zález, 1957, p. 487; MAÑAS BALLESTÍN, Fabián, “Museo Colegial...”, pp. 214-215.

43 Post trató varias veces del Maestro de Langa que comenzó relacionándolo con Juan de Leví por seguir su estilo de alguna manera; POST, Chandler Rathfon, *A history of Spanish painting. Volume V...*, p. 304 (retablo de Langa del Castillo); POST, Chandler Rathfon, *A history of Spanish painting. Volume IX*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1947, pp. 778-782 (es en este tomo cuando acuña el término y define la personalidad del Maestro de Langa a través de la obra del retablo de San Miguel de Daroca y las atribuciones de obras publicadas en los volúmenes anteriores); POST, Chandler Rathfon, *A history of Spanish painting. Volume X...*, pp. 318-323 (restos de un retablo de *San Bernardo*, *abad mitrado* [o de *San Gilberto*], tabla de una santa sin atributo [*Santa Cecilia*], fragmentos de un retablo con la vida de María, Virgen de la colección Soltmann, *Virgen sedente* colección Bauzá, algunas tablas del retablo de Retascón); POST, Chandler Rathfon, *A history of Spanish painting. Volume XII...*, p. 601: *San Pedro entronizado* de H. P. Buchen de Berlín; vendido en 2018, [https://www.kollerauktionen.ch/en/330904-0001-1184-MEISTER-VON-LANGA.-Thronender-1184\\_447219.html](https://www.kollerauktionen.ch/en/330904-0001-1184-MEISTER-VON-LANGA.-Thronender-1184_447219.html). Sobre esta tabla; VELASCO GONZÁLEZ, Alberto, *Spanish paintings from 14th to 16th Centuries*, [Madrid], Caylus | Sam Fogg, [2019], pp. 66-73.

44 La identificación del Maestro de Langa con Martín del Cano la propuso la profesora Lacarra al estudiar los retablos de San Pedro de Langa y de Retascón que habían sido restaurados en 2006 (retablo de la Virgen con el Niño en Retascón) y 2010 (retablo de San Pedro en Langa del Castillo). Poco después lo volvió a señalar al presentar dos tablas del Museo Diocesano de Zaragoza que proceden de Villafeliche. LACARRA DUCAY, M<sup>a</sup> Carmen, “Retablo de San Pedro Pontífice”, en CALVO RUATA, José Ignacio (ed.), *Joyas de un Patrimonio IV. Estudios*, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, 2012, pp. 53-60 con el retablo de la Virgen de Retascón en las páginas 61-65; LACARRA DUCAY, María del Carmen, “Dos tablas góticas...”, pp. 411-421. La regesta de los documentos conservados en el Archivo Parroquial de Daroca se había publicado con anterioridad, pero ningún estudioso había relacionado la tabla de *Santa Cecilia* con Martín del Cano ni tampoco el retablo de San Miguel, aludido en uno de los documentos; CANELLAS LÓPEZ, Ángel, *Inventario de los fondos del Archivo...*, pp. 129 y 130, docs. 995 y 1005; MAÑAS BALLESTÍN, Fabián, “La escuela de pintura de Daroca: documentos para su estudio”, *El Ruego*, 2 (1996), p. 54, docs. II y III.



de los Navarros, en la Comarca Campo de Daroca—. Dispuso que lo que se consiguiera con la venta se repartiera a partes iguales para la realización de dos retablos: uno para el altar de San Miguel, en la iglesia de esta advocación en Daroca, de la que era parroquiano; y otro para el altar de Santa Cecilia, en la iglesia de San Jaime de la misma localidad. A diferencia de este altar, el de San Miguel correspondía a la capilla principal de la iglesia. Además, ordenó que en ambos retablos se incluyeran “sus armas et senyales segunt consta et parece por el tenor del dito testament”<sup>45</sup>.

Gonzalo Gómez de Mengucho, parroquiano de San Miguel, había sido justicia de la villa en varios años. En 1381 fue jurado del concejo; en 1382 aparece como vecino de Daroca, y de nuevo consta como miembro del concejo en 1392, cuando se renovaron los estatutos con los que los jurados habían de regir la villa cada año<sup>46</sup>. Mencionado frecuentemente con el título de “don” en los registros municipales, aparece alternativamente como jurado o vecino entre 1381 y 1418, como regidor desde 1400 y como justicia —“por el señor rey”, según se apostilla algunas veces— en intervalos que cubren los años 1407 a 1418<sup>47</sup>.

El justicia era la máxima autoridad municipal: presidía el concejo y administraba las causas civiles y criminales. En principio, era elegido anualmente por el rey, a partir de una terna propuesta por los hombres de Daroca, conforme a un privilegio otorgado por Jaime I. El juez ejercía como alcaide de la cárcel y juez de causas menores, mientras que el almutazaf se encargaba del control de los pesos y medidas. Justicia, juez y almutazaf eran las tres autoridades principales del concejo, asistidas por andadores o mensajeros, sayones o pregoneros, y corredores de ventas. Además, se elegía a un lugarteniente del justicia, un procurador y un notario. Los siete jurados, uno por cada parroquia, completan los oficios de la administración local<sup>48</sup>.

45 Archivo Parroquial de Daroca [en adelante, APD], Sig. 995/1420 que recoge la fecha y párrafos del testamento. La reseña de este documento fue publicada por CANELLAS LÓPEZ, Ángel, *Inventario de los fondos del Archivo...*, p. 129, doc. 995; MAÑAS BALLESTÍN, Fabián, “La escuela de pintura de Daroca...”, p. 54, doc. II.

46 RODRIGO ESTEVAN, María Luz, *La ciudad de Daroca a fines de la Edad Media. Selección documental (1328-1526)*, Daroca, Centro de Estudios Darocenses, 1999, pp. 239, 245 y 505.

47 FALCÓN PÉREZ, María Isabel, *Ordenanzas y otros documentos complementarios relativos a las Corporaciones de oficio en el reino de Aragón en la Edad Media*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1997, pp. 141-142, doc. 100. RODRIGO ESTEVAN, María Luz, *La ciudad de Daroca...*, pp. 253, 255, 261, 414, 459, 505, 649, 651, 653, 655.

48 En 1256 el rey Jaime I concedió al concejo de Daroca facultad para elegir anualmente justicia, juez y jurados, pero en lo referido al justicia se conocen varios nombramientos reales directos: Archivo Municipal de Daroca [en adelante, AMD], PL/4. En 1372 Pedro IV otorgó a la ciudad el privilegio de proponer una terna para la elección del justicia; AMD, PL/55. Describen los cargos y sus funciones ÇELAYA, Andrés, *Historia de la ciudad de Daroca, dictada por un eclesiástico en el año 1629, a ruego de Andrés Çelaya para la librería manuscrita del conde de*

Gonzalo Gómez de Mengucho probablemente descendiera de otros Mengucho documentados en Daroca desde el siglo XIII, con notable influencia en la ciudad durante el siglo XIV<sup>49</sup>.

Fallecido Gómez de Mengucho, su sobrino Fabián Sánchez de Ravanera, testamentario y heredero universal, vendió las tierras de Mengucho en Luco por 1500 —“mil cincientos”— sueldos jaqueses el 17 de mayo de 1420<sup>50</sup>. El lote constaba de cinco piezas que se vendieron en pública subasta al mejor postor, tras ser pregonadas durante 60 días por el corredor público de la villa. Interesa señalar que los adquirientes fueron dos vecinos de Daroca: Jaime Mofort, boticario<sup>51</sup>, y Jaime Calcón, pues este último intervino en el contrato del retablo de Santa Cecilia.

También Fabián Sánchez de Ravanera fue un destacado miembro de la comunidad darocense, con posibles antepasados documentados desde comienzos del siglo XIII. Fue jurado de la villa en 1433<sup>52</sup> y aparece como justicia

---

Guimerá, Madrid, Imprenta de E. de la Riva, 1878, pp. 16-19; NÚÑEZ Y QUILES, Christóbal, *Antigüedades...*, pp. 25-26; *Ordinaciones reales de la ciudad de Daroca*, Calatayud, por Christóbal Gálbez, 1683, pp. 9-27. Se estudian los oficios a finales del siglo XV en, CORRAL LAFUENTE, José Luis, “La ciudad de Daroca según el libro de Actas de 1473”, *Aragón en la Edad Media*, 4 (1981), pp. 165-169; CORRAL LAFUENTE, José Luis, *Historia de Daroca*, Daroca, Centro de Estudios Darocenses, 1983, pp. 69-70.

49 Egidius de Mengucho testificó en un acto notarial el 28 de noviembre de 1221; MAJARENA GONZALVO, Luis Alberto, *El Libro Bermejo del Archivo Colegial de Daroca*, Daroca, Centro de Estudios Darocenses, 1989, p. 17. En febrero de 1328 Domingo Martín de Mengucho consta como uno de los procuradores del concejo darocense; CAMPILLO, Toribio del, *Documentos históricos de Daroca y su comunidad*, Zaragoza, Imprenta del Hospicio Provincial, 1915, pp. 126 y 456-457. Domingo Martín de Mengucho continuaba siendo procurador de la villa en 1330. Nicolás de Mengucho era jurisperito de Daroca en 1350; En 1378 Martín de Mengucho fue uno de los redactores absueltos por el rey de haber elaborado unos estatutos de la villa contra el fuero del reino. Martín de Mengucho, canónigo en Tarazona, fue comisionado por el delegado papal en 1395 para tomar las cuentas de las primicias de Daroca; MAJARENA GONZALVO, Luis Alberto, *El Libro Bermejo...*, pp. 484, 507, 517. En 1379 Juan Martínez de Mengucho asistió a un concejo de la ciudad; RODRIGO ESTEVAN, María Luz, *La ciudad de Daroca...*, pp. 237 y 410. Y en 1411 Antón Martínez de Mengucho fue juez y carcelero de la villa y jurado en 1417 y 1422; pp. 109, 272 y 594-595.

50 APD, Sig. 995/1420.

51 Jaime Mofort fue jurado de la ciudad en 1417, año en el que aparece relacionado como uno de los cuatro mercaderes y banqueros de Daroca. En 1446 y 1449 está documentado un Jaime Mofort como infanzón; RODRIGO ESTEVAN, María Luz, *La ciudad de Daroca...*, pp. 109, 162, 435 y 461.

52 MAJARENA GONZALVO, Luis Alberto, *El Libro Bermejo...*, p. 207. En la misma publicación se documenta a Minguos de Ravanera en 1205; a Sancho de Ravanera en 1325 y 1375; y a Nicolás Sánchez de Ravanera en 1397 como donante a la colegial de Daroca de un frontal rico de seda con sus armas y acompañado de imágenes bordadas y flores doradas. También había donado una cortina de tafetán rojo y blanco forrada en lino verde que servía para cubrir los santos Corporales; MAJARENA GONZALVO, Luis Alberto, *El Libro Bermejo...*, pp. 16, 76, 109,

en 1423 y 1431. El mismo Fabián de Ravanera —o un familiar o heredero suyo— fue elegido justicia en 1449 y juez en 1457<sup>53</sup>.

Un año y algunos meses después de la venta de los bienes de Gómez de Mengucho, el 21 de noviembre de 1421, Martín del Cano, pintor y vecino de Daroca, contrató la hechura de un retablo para el altar de Santa Cecilia con los mayordomos o tercios de la iglesia de San Jaime: el bachiller en decretos Francisco Martínez Sebastian, clérigo y vicario de la iglesia, y Jaime Calcón, terciario laico<sup>54</sup>. El precio se fijó en 110 florines de oro del cuño de Aragón, equivalentes a 1100 sueldos de los 1500 obtenidos en el remate de los bienes de Mengucho en Luco.

El retablo debía seguir la tipología y el acabado del retablo de San Pedro de Daroca, circunstancia que había pasado casi inadvertida<sup>55</sup> hasta hoy: “la maçoneria et obra sera segunt el retaulo del altar de Sant Pedro de la dita ciudat”, lo que indica que este último ya estaba acabado en esta fecha. Además, debía finalizar en piñón —“que sea puntagudo de la par de suso”—, como ahora finaliza el de San Pedro, aunque su remate original fue sustituido por un frontón a principios del siglo XVII. Sin las “pulseras” o guardapolvos, el retablo debía medir doce palmos de ancho por quince de alto, es decir, dos metros y medio escasos de ancho por tres de alto, si consideramos que cada palmo equivalía a unos 20 o 21 centímetros, medida habitual en Aragón. Se trataba, por tanto, de un retablo de tamaño moderado, comparable al de San Andrés en Torralba de Ribota, atribuido al llamado Maestro de Torralba de Ribota. Este maestro suele identificarse —a nuestro parecer, de forma errónea— con Juan de Arnaldín, pues creemos que el retablo de San Andrés es

---

182 y 183. La donación de Nicolás Sánchez de Ravanera había sido publicada por CANELLAS ANOZ, Magdalena, “La iglesia de Santa María de los Corporales de Daroca y su prior don Francisco Clemente, según un vade-mecum inédito de 1397”, *Cuadernos de historia Jerónimo Zurita*, 41-42 (1982), pp. 81, 136 y 137. Nicolás Sánchez de Ravanera, hijo de Nicolás Sánchez de Ravanera, fundó en 1416 varios aniversarios en Santa María por la memoria de su padre y en cumplimiento de una manda de su madre, Elvira Ruiz, hecha en su testamento de 1415: CANELLAS LÓPEZ, Ángel, *Inventario de los fondos del Archivo...*, docs. 923, 942 y 949 pp.120 y 122-123. Nicolás Sánchez de Ravanera está documentado como jurado de Daroca en 1385, 1390 y 1404, como procurador de la villa en diciembre de 1406 y como justicia por nombramiento real en 1398 y 1408. Por su parte Sancho Garcés de Ravanera fue almutacén en 1361; RODRIGO ESTEVAN, María Luz, *La ciudad de Daroca...*, pp. 40, 228, 243, 246, 252, 585 y 592.

53 RODRIGO ESTEVAN, María Luz, *La ciudad de Daroca...*, pp. 46, 48, 53, 55, 71, 174, 275, 315, 429, 467, 523, 525 y 608.

54 APD, Sig. 1005/1421. La reseña de este segundo documento también fue publicada por CANELLAS LÓPEZ, Ángel, *Inventario de los fondos del Archivo...*, p. 130, doc. 1005; MAÑAS BALLESTÍN, Fabián, “La escuela de pintura de Daroca...”, p. 54, doc. III.

55 Se menciona en la voz Martín del Cano de la *Gran Enciclopedia Aragonesa* y se sugiere que el retablo de San Pedro le corresponde, descartando la atribución a Nicolás Solano que se había realizado.



Fig. 9. *Santa Cecilia y detalle*. Martín del Cano. 1421-1422. Museo de Arte e Historia de Daroca

contemporáneo o ligeramente anterior al contrato del retablo de Santa Cecilia de Martín del Cano<sup>56</sup> (Fig. 9).

El contrato del retablo de Cano para la iglesia de Santiago especificaba con detalle la calidad de los materiales. El oro destinado a las diademas de las imágenes “y en los lugares necesarios” debía ser oro fino, es decir, oro puro de la máxima calidad, sin partir ni rebajar la liga del metal. Asimismo el pintor estaba obligado a emplear azul de Acre o lapislázuli molido y un carmesí de gran finura<sup>57</sup>.

56 Al Maestro de Torralba de Ribota adjudicamos el retablo que procedente del monasterio de Santa Clara de Medina de Pomar se conserva en Torres de Medina (Burgos). Su mano nos parece fácilmente reconocible en la predela. Se pintó por encargo de Juan de Velasco y seguramente se había comenzado en 1414, antes de que testara el señor de Medina de las Torres. BARRÓN GARCÍA, Aurelio Á., “El retablo de Torres de Medina y las empresas artísticas de Juan Fernández de Velasco, Camarero Mayor de Castilla”, *Revista Goya*, 322 (2008), pp. 23-46; BARRÓN GARCÍA, Aurelio Á., “Precisiones, rectificaciones y noticias sobre la promoción de los Velasco en tierras de Burgos”, *Santander. Estudios de Patrimonio*, 6 (2023), pp. 23-24; Criado Mainar data entre 1420 y 1430 los retablos de Torralba de Ribota pintados por el desconocido Maestro de Ribota y los aparta de Juan Arnaldín; CRIADO MAINAR, Jesús, “Arte y cultura en Aragón en tiempos de los primeros Trastámaras (1412-1458)”, *Lambard: Estudis d'art medieval*, 26 (2014-2016), pp. 165-166.

57 Era habitual que en los contratos se especificaran los materiales a utilizar, sobre todo el



Las cuentas de la tesorería de Carlos III de Navarra confirman que tanto el oro fino como los pigmentos extraordinarios se adquirían habitualmente en Zaragoza y, en ocasiones, en los puertos levantinos de la Corona de Aragón<sup>58</sup>. Al mercado zaragozano debió de acudir Martín del Cano, quien, a juzgar por la obra conservada, utilizó ricos colores —aunque el azul de la santa parece corresponder más bien a azurita— y materiales de notable calidad. Conviene recordar que desde 1383 los tejedores de Daroca disfrutaban de un privilegio real otorgado por Pedro IV que les permitía emplear los tintes grana, brasil —nombre dado entonces a un colorante rojizo extraído de un árbol del sudeste asiático, antes del descubrimiento del Brasil—, índigo y otros pigmentos para teñir lana<sup>59</sup>. Es verosímil, por tanto, que en el mercado de Daroca se pudieran adquirir al menos los pigmentos más comunes.

El contrato estipulaba que el retablo debía concluirse en el plazo de dos años, para el 21 de noviembre de 1423, víspera de la festividad de Santa Cecilia. Lamentablemente, se han perdido las tablas laterales, que debían narrar “la istoria de Santa Cecilia”, un ciclo iconográfico poco frecuente en la época.

### 2. 3. Comentario del retablo de San Miguel

Sobre Martín del Cano apenas han llegado noticias documentales seguras. Aparte del contrato del retablo de Santa Cecilia, fechado en noviembre de 1421 y con entrega prevista para noviembre de 1423, la profesora Lacarra relacionó con Cano una noticia del 19 de diciembre de 1411<sup>60</sup>. En esa fecha,

---

empleo de oro y del costosísimo azul de Acre —en algunos momentos de la Edad Media con un precio superior al del oro— que se aplicaba en los mantos de María y de las demás Marías que la acompañan en las escenas de la Pasión, aunque dicho mandato era frecuentemente incumplido. Ejemplos de la obligación de utilizar estos materiales al contratar un retablo, en AINAGA ANDRÉS, M<sup>a</sup> Teresa, “Datos documentales sobre los pintores Guillén de Leví y Juan de Leví, 1378-1410”, *Tvriaso*, 14 (1998), p. 98, doc. 10: el 23 junio de 1399 Juan de Leví, pintor habitante en Zaragoza, contrató con Pedro Bolea, canónigo de la Seo, el retablo para la capilla de San Nicolás de la seo zaragozana por 70 florines. Debía emplear buena fusta seca y bellos colores siendo el azul de Acre y los demás colores tan buenos como los del retablo de Beltrán de Coscón colocado en el monasterio de San Francisco. El 2 de febrero de 1404 Juan de Leví ajustó otro retablo por 50 florines para Castejón de Monegros (Huesca) con la obligación de usar oro fino donde fuere necesario y en “las Marias de azur d’Acre”, doc. 14, pp-99-100. Todavía el 8 de marzo de 1406 Juan de Leví, pintor avecindado en Zaragoza, se obligó a realizar por 45 florines un retablo de San Bartolomé para la iglesia de Santa María de Altabás de Zaragoza: “figurado de fino oro, et de azur de Acre, et finos colores” que debían tasar dos maestros pintores puestos por las partes; doc. 17, pp. 101-102.

58 MARTÍNEZ DE AGUIRRE, Javier, “Artistas de la Corona de Aragón...”, p. 244.

59 CAMPILLO, Toribio del, *Documentos históricos de Daroca...*, p. 179. Confirmado por Juan I en 1392.

60 FERNÁNDEZ SERRANO, Francisco, “El último obispo Teldense, Fr. Jaime Olcina, en 1411”, *Anuario de Estudios Atlánticos*, 16 (1970), p. 323; LACARRA DUCAY, María del Carmen,



Fig. 10. *Retablo de San Miguel*. Martín del Cano. H. 1421-1425. Colegiata de Santa María. Daroca

fray Jaime Olcina, obispo de Telde en Gran Canaria, confirmó en Zaragoza a “Martinus del Cano, scol[arem]. fil[ium] Martini del Cano, ciuitatis Daroce”. Si se tratara del pintor, habría tenido un hijo homónimo que iniciaba la carrera eclesiástica, aunque no es el único darocense con ese nombre.

---

“Dos tablas góticas...”, p. 418, nota 12.



Un “Martín Cano” figura como campanero de la colegial de Daroca en agosto de 1410<sup>61</sup>, sin que pueda descartarse que se trate del pintor. Asimismo, un labrador llamado Martín del Cano participó en el concejo del 6 de octubre de 1409<sup>62</sup>. Este mismo personaje, o quizá el pintor, aparece en las actas de los concejos celebrados el 17 de abril de 1407, 3 de septiembre de 1411, 6 de octubre de 1415, 16 de septiembre de 1417, 11 de noviembre de 1422 (como jurado de la ciudad), 6 de enero y 1 de octubre de 1423. También consta como jurado del concejo en la sesión del 1 de noviembre de 1422<sup>63</sup>. Paralelamente, un Juan López del Cano participó en diversos concejos entre 1375 y 1414, y todavía se menciona a Martín López del Cano en diciembre de 1402 y, junto a Juan López del Cano, en julio de 1408<sup>64</sup>.

Las tablas del retablo de San Miguel (Fig. 10) presentan el mismo estilo, composición, colorido, labrado, dorado y punzonado que la tabla de *Santa Cecilia*, atribuida sin duda a Martín del Cano. También se le relaciona con el retablo de San Pedro de Langa del Castillo y con parte del retablo de Retascón. Gastados 110 florines en el retablo pintado para la iglesia de Santiago, quedaban 400 sueldos, o 40 florines, procedentes de la venta de los bienes de Gonzalo Gómez de Mengucho. Aunque este personaje había dispuesto realizar dos retablos de igual tamaño y coste, el de San Miguel excede notablemente las dimensiones previstas para el de Santa Cecilia, que se concertó en unos 250 por 300 cm. Sus dimensiones son 812 cm de altura por 595 de ancho, el doble del de Santa Cecilia. El de San Miguel mide 812 cm de altura por 595 de ancho, lo que duplica el anterior. La magnitud del retablo contrasta con la escasa cantidad remanente, lo que hace inviable que el contrato se realizara con tan limitada asignación.

Este retablo se conserva en muy buen estado y es evidente que nunca mostró las armas ni las insignias que el comitente había ordenado incluir. Se desconoce qué ocurrió, si Fabián Sánchez de Ravanera —justicia de Daroca en 1423— aportó los 40 florines como estaba obligado, o si contribuyó además con su propio peculio. En cualquier caso, la iglesia se dotó, de una u otra manera, de un monumental retablo dispuesto en la cabecera de la iglesia.

61 CANELLAS ANOZ, Magdalena, “La iglesia de Santa María...”, p. 99, apéndice I.

62 RODRIGO ESTEVAN, María Luz, *La ciudad de Daroca...*, p. 457.

63 RODRIGO ESTEVAN, María Luz, *La ciudad de Daroca...*, pp. 263, 272, 427, 429, 459, 509, 649 y 651.

64 RODRIGO ESTEVAN, María Luz, *La ciudad de Daroca...*, pp. 237 (17 de diciembre de 1379), 239 (1382), 241 (1385), 247 (1398), 250 (diciembre de 1402), 259 (1414), 411 (11 de julio de 1379), 454 (1382), 503 (5 de julio de 1375), 505 (agosto de 1381), 592 (3 de julio de 1408) y 651 (3 de septiembre de 1411).



Fig. 11, izq. *Sagrario*. H. 1421-1425. Retablo de San Miguel. Daroca  
 Fig. 12, der. *San Pedro*. Martín del Cano. H. 1421-1425. Retablo de San Miguel.  
 Daroca

El ábside principal de San Miguel se adornaba con un retablo pintado directamente sobre el muro, de considerable tamaño. Es probable que los canónigos y parroquianos aceptaran la donación de Gómez de Mengucho, aunque pronto comprenderían que era insuficiente para cubrir el altar mayor y sustituir las pinturas murales del primer retablo, que debía tener doble advocación: a San Miguel —posiblemente representado en una talla en la parte inferior central— y a la *Coronación de María*, acompañada por un nutrido coro de ángeles músicos y de los apóstoles. Esta doble advocación se mantuvo en el nuevo retablo, que sin duda fue concertado pronto con Martín del Cano, aunque dadas sus dimensiones, debió formalizarse mediante un capitulado distinto al de Santa Cecilia.

El retablo de San Miguel es de gran tamaño, pues fue concebido para sustituir al retablo mural que cubría todo el ábside mayor. Asienta sobre una predela compuesta por seis tablas pintadas, dispuestas a ambos lados de un sagrario de arquitectura dorada. La restauración emprendida recientemente, al retirar el sagrario, ha permitido comprobar que en el contrato inicial se tuvo en cuenta el retablo de San Pedro, conforme a la voluntad testamentaria

de Gonzalo Gómez de Mengucho. En la parte central de la predela se había comenzado a preparar una tabla de pintura que pronto se abandonó, pues se decidiría modificar el contrato e incluir un sagrario monumental.

Los ventanales, pináculos y demás elementos arquitectónicos del sagrario (Fig. 11) coinciden plenamente con los de la mazonería del retablo, lo que confirma que ambos —sagrario y estructura— se ejecutaron de manera simultánea. El mazonero o carpintero responsable incorporó motivos curvilíneos propios del flamígero, introducidos en Daroca por Maestre Isambart y sus colaboradores en el retablo-*jubé* de la capilla mayor. Algunos trazados de ventanas y rosetones de la polsera, de las charnelas, de las divisiones de cuerpos, así como del propio sagrario, se incurvan en formas de lágrima y se organizan en agrupaciones ternarias de evidente simbolismo trinitario<sup>65</sup>. También se mantienen los adornos cuadrilobulares característicos de la fase radiante del Gótico. Lo más singular es que el mazonero del sagrario debió de seguir dibujos precisos de Martín del Cano, pues los detalles arquitectónicos coinciden con los dibujados en la escena de la *Presentación en el templo*.

El interior del sagrario fue policromado y dorado a finales del siglo XVI. En la parte superior se dispuso un Dios Padre bendiciente con el globo crucífero en la mano izquierda, acompañado de un coro de ángeles que cubre la parte posterior. Las puertas y laterales se adornan con decoración vegetal de ritmos simétricos, esgrafiada en oro sobre azul. El diseño de este esgrafiado imita los ensanches y estrechamientos de una reja con la intención de sugerir un cerramiento protector para la reserva eucarística.

El retablo se organiza en tres cuerpos de cinco calles. La calle central, ligeramente más ancha, contiene únicamente las figuras titulares. *San Miguel arcángel*, representado venciendo al dragón, ocupa el espacio de los dos primeros cuerpos y se realza mediante una charnela voladiza de tres lados, cuidadosamente trabajada en calado. Bajo ella se dispone un abovedamiento con crucerías y plementería pintada en azul con estrellas doradas. Por encima, la *Virgen con el Niño* desborda la altura del tercer cuerpo, aunque su tabla es de dimensiones algo menores que la de San Miguel. El espacio de María se dignifica con otra charnela de tres lados a modo de palio. Las chambranas que enmarcan a San Miguel y a la Virgen son muy semejantes a la dibujada en la *Presentación en el templo*, incluso con el abovedamiento inferior de plementería pintada en azul. Todo ello indica que Cano proporcionó los modelos arquitectónicos a los mazoneros.

En el ático, el *Calvario* ocupa la zona central, dividido en tres partes mediante contrafuertes escalonados (Fig. 13). Este recurso permite que la caja

65 Si se mira el sagrario de frente, aunque la planta es un hexágono, únicamente se ven tres ventanales, tanto en el primer cuerpo como en el remate. En el segundo cuerpo o remate cada ventana se rasga en tres unidades y se corona con un rosetón de tres lóbulos





Fig. 13. *Calvario con Nicodemo y José de Arimatea en las entrecalles*. Martín del Cano.  
H. 1421-1425. Retablo de San Miguel. Daroca

del *Calvario* se eleve sobre la charnela de la Virgen y quede plenamente visible, evitando que el vuelo inferior la oculte. Se trata de un planteamiento elegante y sofisticado, que revela la atención prestada a la visibilidad de la escena principal. Algo debió de ocurrirle al pintor cuando finalizaba el retablo porque es evidente que la tabla del *Calvario* no le pertenece, pues presenta anomalías estilísticas. Aunque la escena estaba preparada desde la fase de enyesado, no se siguió el esquema previsto por las aureolas. Las cabezas de Cristo y de San Juan, que ocupan el centro de las aureolas, parecen obra de Cano, pero el cuerpo de Cristo, de anatomía desproporcionada, y la figura de María, de rasgos endurecidos y envejecidos, difieren claramente de su estilo, pues contradicen los estilemas empleados por Cano en las figuras femeninas. La posición de la aureola de María, además, no se respeta, hecho único en todo el retablo. Estas irregularidades sugieren la intervención de otra mano. La ausencia de documentación impide afirmarlo con certeza, pero cabe la hipótesis de que Cano enfermara gravemente o falleciera en el tramo final de la obra. Se ha supuesto que el retablo de Retascón se contrató en colaboración de los dos maestros intervinientes, y realmente así pudo suceder. Pero el fallecimiento de Cano, que podemos presuponer que contó con el favor de la clientela local, también ayudaría a explicar la dualidad estilística presente en el retablo de esa población. Los diferentes temperamentos de ambos pintores chocan antagónicamente en Retascón con una intensidad poco común en los retablos de la época.

El cuerpo del ático del retablo de San Miguel alcanza aproximadamente la altura de los tres pisos inferiores, aunque se diferencia por el uso de tablas más estrechas. Estas contienen ángeles portadores de los instrumentos de la Pasión, intercalados con espacios decorados con simulaciones de ricos terciopelos azules con alcachofado dorado. En el ático del retablo de San Pedro se habían representado ángeles músicos. La inclusión de ángeles en el último cuerpo del retablo de San Miguel es otro indicio de que se partió de la tipología del retablo de San Pedro para concertar el de San Miguel, del mismo modo que Fabián Sánchez de Ravanera lo había contemplado para el de Santa Cecilia.

Es muy probable que el heredero de Gómez de Mengucho cumpliera la voluntad de su tío e interviniera en el contrato del retablo de San Miguel, aportando recursos propios, ya que la dotación testamentaria se había destinado en gran parte al de Santa Cecilia. En cualquier caso, el retablo debió de contratarse entre 1421 y 1423, y ejecutarse en los años inmediatamente posteriores, hasta 1425.

Todo el conjunto del retablo se protege y unifica con un guardapolvo de decoración arquitectónica, cuya ligera inclinación en voladizo contribuye a mantener la limpieza de la obra.

Los dos primeros apóstoles en dignidad y los cuatro evangelistas se efigian en el banco del retablo. Son de figura entera y es posible que el retablo de San Pedro incluyera las mismas representaciones. En el centro pudo haberse previsto la colocación de un *Cristo de Piedad* o *Imago Pietatis*, aunque el repintado de la predela del retablo de San Pedro impide confirmarlo. En el retablo de San Miguel, la tabla de San Pedro lo muestra sentado en un asiento bajo y sin respaldo (Fig. 12). Con una mano sostiene una gran llave, semejante a la que aparece en la tabla del mismo santo en Langa o en San Pedro de Daroca, y con la otra sujeta un libro con un texto alusivo a su persona, que se analiza más adelante. A diferencia del *San Pedro entronizado* del retablo de San Pedro —y del que Martín del Cano pintó en Langa del Castillo—, aquí no lleva tiara, pues se ha querido efigiarlo como apóstol.

Los evangelistas, de cuerpo entero, se sientan en tres cuartos en escritorios provistos de variados tinteros, plumas, velas, tijeras y cuchillos. El gusto por el detalle naturalista se aprecia, por ejemplo, en San Juan, representado mientras saca punta a la pluma, o en la silla de San Marcos, cuyos laterales sugieren un trenzado de paja. Las superficies de las mesas se resuelven de variadas formas: en ocasiones imitan las vetas de la madera, y en otras —como en el escritorio de San Marcos— parecen taraceadas con estrellas de ocho puntas de diseño mudéjar. Estrellas entrelazadas semejantes a las de las yeserías y techumbres mudéjares cubren el suelo de la tabla de San Juan. La presencia de una numerosa población islámica en la ciudad explica la in-



Fig. 14. *San Mateo*. Martín del Cano. H. 1421-1425. Retablo de San Miguel. Daroca

corporación de estos motivos, que el pintor adopta en muchas de sus obras. El uso de elementos mudéjares en la pintura constituye, de hecho, un criterio útil para atribuir obras a Cano y seguir su influencia en los pintores de generaciones posteriores.

En la tabla de San Marcos, parte del suelo se ha dibujado con regla y cartabón, formando cuadrados entrelazados. El desgaste de la pintura permite apreciar la precisión del dibujo lineal, realizado en la fase de enyesado. Las composiciones de los evangelistas son armoniosas y distinguidas, con rostros idealizados. San Marcos y San Lucas aparecen como hombres maduros, con barba y vestiduras de pliegues sueltos, mientras que San Juan y San Mateo son jóvenes. Este último, concentrado en la escritura, presenta un rostro de gran belleza, con barba puntiaguda y bífida (Fig. 14). Lejos de resultar grotesca o risible —como sucede en algunas figuras atribuidas a Nicolás Solano—, esta barba recuerda la que se aplicaba al Salvador, especialmente tras la difusión de la visión mística de Santa Brígida. En Cano, incluso cuando la emplea en el Anticristo, la barba bífida no transmite valores negativos, pues manifiesta predilección por los personajes elegantes.

La tabla central del retablo representa a *San Miguel de pie, victorioso sobre el dragón* (Fig. 15). Viste armadura completa y empuña una lanza dirigida contra el monstruo, de rostro humanoide y patas palmeadas. Porta además





Fig. 15. *San Miguel*. Martín del Cano. H. 1421-1425. Retablo de San Miguel. Daroca

un escudo de extremos enrollados, decorado en el centro con la cruz de la Victoria de Cristo, originalmente roja sobre fondo blanco, como en la escena del combate con los ángeles rebeldes, aunque en esta ocasión se había dibujado la cruz sobre pan de plata. El fondo de la tabla es particularmente rico: sobre el yeso de base se trazaron motivos de diademas y sobrepuestos, completados en el dorado y martilleado de la superficie, que se extiende también por el peto de la coraza, la placa oval del sobrepeto y las divisiones del faldellín (Fig. 16). El rostro, de gran idealización, responde a los estilemas característicos de Cano: cara oval con protuberancia mentoniana circular evidente, ojos aparentemente grandes porque el sombreado deja marcadas las órbitas oculares, piel tersa, cabellos acaracolados —estilema del autor para los varones jóvenes, mientras que son abundantes las trenzas largas en los personajes femeninos de semejante edad—, expresión serena, gesticulación suave, mirada dulce, acentuada por el color azul de los ojos. La composición es equilibrada y elegante, con un ritmo marcado por las curvas de los contornos y los pliegues de las vestiduras. San Miguel aparece como guerrero invencible y protector, caminando sobre cielos sugeridos mediante ondas



Fig. 16. *Tabla de San Miguel, detalles*. Martín del Cano. H. 1421-1425. Retablo de San Miguel. Daroca

circulares contrapuestas, otro de los estilemas recurrentes en la obra de Cano y de larga pervivencia en su taller y seguidores.

El ciclo narrativo de San Miguel ocupa seis escenas en el lado izquierdo del retablo, representadas con originalidad<sup>66</sup>. En la parte superior, su primera *Aparición en el monte Gargano*, seguida de la *Victoria de los ángeles*, comandados por San Miguel, sobre los rebeldes<sup>67</sup>. Debajo, *San Miguel es armado caballero* y elegido príncipe del ejército de Dios. A su derecha, la segunda *Aparición en lo alto del castillo Sant'Angelo*, durante la procesión organizada por San Gregorio en Roma. Lo singular de esta escena es que la aparición se produce sobre una estructura cúbica cubierta por un paño verde con bordaduras, cuya semejanza con la Kaaba resulta sorprendente y única en la pintura de este tiempo. En el primer cuerpo, *San Miguel vence y derriba al Anticristo*, falsamente resucitado y elevado por diablillos de colorido siniestro. Lenguas de sangre y fuego caen a la tierra, mientras asisten extasiados o expectantes la mayor parte de los humanos que contemplan el prodigio. Unos pocos parecen compungidos. Entre los representados se distinguen un rey,

66 Si en la escena de la *Vocación de San Pedro* del retablo de Langa del Castillo se puede apreciar semejanza con la que Lluís Borrassà pintó en el retablo mayor de San Pedro en Tarrasa, las historias del retablo de San Miguel de Martín del Cano son más modernas y realistas que las pintadas por Borrassà en el retablo del monasterio de San Miguel de Cruilles (hoy en el Museo de Gerona) que contrató en 1416.

67 Uno de los ángeles que ayudan a San Miguel enarbola un hacha con pica parecida, pero más sutilmente dibujada, a la que aparece en la escena en la que San Pedro suplica a sus verdugos que le crucifiquen boca abajo en el retablo de San Pedro de Daroca.



Fig. 17. *San Miguel vence al Anticristo y Peseje de las almas en el día del Juicio Final*. Martín del Cano. H. 1421-1425. Retablo de San Miguel. Daroca

un cardenal, un cisterciense y variados personajes con ricas vestimentas y tocados sofisticados. Probablemente sean realistas las vestimentas y sombreros; algunos pueden corresponder a los que vestía la población musulmana del lugar. De hecho Satanás, el Anticristo, porta un tocado árabe<sup>68</sup> (Fig. 17). La sexta escena muestra a *San Miguel en el día del Juicio Final*, cuando se producirá la resurrección de los cuerpos; pesa las almas ante Cristo resucitado en la decisión definitiva del destino de cada uno. Cristo está acompañado de santos y santas, enmarcados por las peculiares nubes onduladas para delimitar la Gloria que son características del pintor.

Aparte de alguna alusión indirecta, el arcángel únicamente es mencionado en cinco pasajes de la Biblia —tres en el Antiguo Testamento: Daniel (10, 13 y 21; 12, 1), más una alusión en Daniel 10, 21; y en dos ocasiones en el Nuevo Testamento: Apocalipsis 12, 7-9 y Epístola de Judas 9—. Sin embargo, en la Edad Media se desarrolló una abundante literatura legendaria<sup>69</sup>. La

68 Martín del Cano en Langa pintó, bajo el manto de la Virgen de la Misericordia a dos interesantes grupos de hombres y mujeres con adornos muy elaborados. Una de las mujeres lleva tocado corniforme y es una de las más antiguas representaciones de este peculiar tocado que, extendido por la mitad norte de España, acabó relegado a la costa cantábrica con el paso del tiempo; MEDINA GONZÁLEZ, Amaya, “El tocado corniforme femenino en la Baja Edad Media”, *Santander. Estudios de Patrimonio*, 4 (2021), pp. 231-232.

69 SPADAFORA, Francesco y MARA, Maria Grazia, “Michele, arcangelo, santo”, en CA-



mayor parte de las veces aparece vinculado a escenas escatológicas y apocalípticas sobre la vida particular y colectiva acerca de la promesa de salvación en el reino de los cielos. En este sentido San Miguel actúa como intermediario entre la vida terrenal y el paraíso celestial, como guardián de las almas e intercesor, y se complementa con la función intercesora de María, con quien comparte el retablo de San Miguel. Ambos encarnan la victoria definitiva sobre el mal: San Miguel como vencedor del maligno y María como madre de Cristo participa en la redención humana, la definitiva victoria<sup>70</sup>.

La devoción a San Miguel se remonta al Oriente Próximo antiguo y alcanzó pronto a Occidente, siendo significativo que su primer santuario se situara en el monte Gargano, en Apulia, en un ámbito fuertemente helenizado. Desde allí se difundió al norte de Italia y de Francia. En el arte oriental, los arcángeles Miguel y Gabriel aparecen con atuendos suntuosos, vestidos de púrpura y portando lanzas, como en los mosaicos de San Apolinar in Classe, en Rávena, donde flanquean el arco triunfal que conduce al ábside. Otro ejemplo temprano es el díptico de marfil bizantino del siglo VI conservado en el *British Museum* (Inv.Nr. MLA OA 9999), en el que San Miguel sostiene la lanza en la izquierda y el globo crucífero en la derecha.

La escena de la *Aparición en Gargano*, cuyo santuario data del siglo VI, se documenta ya en torno al año 1053, en el *Evangelario de Saint-Mihiel* de Reichenau (con anterioridad en la Bibliothèque de l'Université catholique de Lille; hoy J. Paul Getty Museum, Los Angeles, Ms. 125, f. 210, 2023.6.210)<sup>71</sup>.

---

RAFFA, Filippo (dir.), *Bibliotheca Sanctorum*, Roma, Instituto Giovanni XXIII della Pontificia Università Lateranense, 1967, 9.º vol., c. 410; JOHNSON, Richard F., *Saint Michael the Archangel in medieval English legend*, Woodbridge, The Boydell Press, 2005, pp. 9 y 116-136 donde relaciona los textos que citan a San Miguel directa o indirectamente. Sobre los arcángeles y su iconografía, SPADAFORA, Francesco y BOSI, Maria Cirmeni, "Arcangeli", en CARAFFA, Filippo y MORELLI, Giuseppe (dirs.), *Bibliotheca Sanctorum*, Roma, Instituto Giovanni XXIII della Pontificia Università Lateranense, 1962, 2.º vol., cc. 349-373. También, RÉAU, Louis, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia – Antiguo Testamento. Tomo I, vol. 1*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1996, pp. 67-76.

70 Philippe de Mézières escribió en 1372 un drama litúrgico —*Representación figurativa de la Presentación de la Virgen María en el Templo*— en el que el arcángel San Miguel actúa en la cercanía de la Virgen y con el mismo propósito intercesor y militante frente al mal; ZNOROVSKY, Andrea-Bianka, "Mary, Michael, and the Devil. An eschatological-iconographic perspective on the Liturgical Drama of Philippe de Mézières", en ZNOROVSKY, Andrea-Bianka y JARITZ, Gerhard, *Marian devotion in the Late Middle Ages. Image and performance*, New York, Routledge, 2022, pp. 144-164.

71 Otras imágenes de San Miguel acompañando a Cristo, vencedor del dragón-Satanás y psicopompo en, SCHALLER, Andrea, *Der Erzengel Michael im frühen Mittelalter. Ikonographie und Verehrung eines Heiligen ohne Vita*, Bern, Peter Lang AG, 2006. También, ARNOLD, John Charles, *The footprints of Michael the Archangel. The formation and diffusion of a saintly cult, c. 300–c. 800*, New York, Palgrave MacMillan, 2013. Asimismo, PERRY, Mary Phillips, "On the Psychostasis in Christian Art-I", *The Burlington Magazine*, 22/116 (1912), pp. 94-97 y 100-105;

Comenta Johnson<sup>72</sup> que el impacto de la *Leyenda dorada* de Santiago de la Vorágine —Iacopo da Varazze— en el desarrollo de la historia legendaria de San Miguel fue decisivo en la Baja Edad Media, pues consolidó las tres funciones principales del arcángel: guardián de las almas y defensor de los fieles, vencedor del mal y juez benévolo. El arcángel fue muy querido por el público por ser el guardián de las almas y psicopompo en el día del Juicio. La lectura del difundido texto del *Transitus Mariae* sobre la Asunción y el *Evangelió de Nicodemo* con la Bajada de Cristo a los Infiernos acompañado de San Miguel contribuyeron a que se le considerara el psicopompo por excelencia, hasta el punto de que incluso Cristo confió a Miguel el alma de su madre<sup>73</sup>.

Cuenta Varazze en la *Leyenda dorada* sobre San Miguel<sup>74</sup> que se le encomiendan las empresas que requieren una fuerza especialísima:

“El será, asegura Daniel [Daniel 12,1], quien, cuando el Anticristo venga a la tierra, aparecerá entre los hombres para defenderlos y protegerlos; él fue el que luchó contra el dragón y sus secuaces, los arrojó del cielo y obtuvo sobre ellos una imponente victoria [Apocalipsis 12, 7-9]; también fue él quien disputó con el diablo cuando este enemigo infernal trató de destruir el cuerpo de Moisés para hacerse pasar por Dios y conseguir que el pueblo judío le adorara [Judas 9]; él es igualmente el que al fallecer los fieles se hace cargo de sus almas y las introduce en el paraíso glorioso [I Epístola del apóstol Pablo a los Tesalonicenses 4, 16; Beleth, *Somma de eccl. officiis*, cap. 154]. Si en tiempos de la antigua ley este arcángel fue el príncipe de la sinagoga, desde que comenzó a regir la ley nueva es el príncipe de la Iglesia [Daniel 12, 1], porque así expresamente lo ha querido el Señor. Comúnmente se tiene por cierto que él fue quien envió las plagas sobre los egipcios, quien separó las aguas del mar Rojo [Beleth, *Somma de eccl. officiis*, cap. 154], guio al pueblo a través del desierto, y lo condujo a la tierra de promisión. Él es el abanderado de Cristo en el ejército de los Santos Ángeles [Apocalipsis 12, 7] y él será quien en cuanto el Señor le dé la orden, matará valientemente al Anticristo en la cima del monte Olivete, y quien dará la voz para que los muertos resuciten [Daniel 12, 1-2], y quien el día del juicio presentará ante el tribunal la Cruz, los clavos, la lanza y la corona de espinas”.

En la escena del Juicio San Miguel sostiene la balanza y acompañan a Cristo santos con la cruz, los clavos, la lanza, la corona y los azotes. Otro tan-

---

PERRY, Mary Phillips, “On the Psychostasis in Christian Art-II”, *The Burlington Magazine*, 22/118 (1913), pp. 208-211 y 214-218. Para la aparición y desarrollo en España de la balanza asociada a San Miguel en la Alta Edad Media, YARZA LUACES, Joaquín, “San Miguel y la balanza: notas iconográficas”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 6-7 (1981), pp. 5-36.

72 JOHNSON, Richard F., *Saint Michael...*, p. 66.

73 JOHNSON, Richard F., *Saint Michael...*, pp. 72-86.

74 VORÁGINE, Santiago de la, *La leyenda dorada*, Madrid, Alianza, 1982, t. 2, p. 621. La edición italiana crítica, VARAZZE, Iacopo da, *Legenda Aurea con le miniature del codice Ambrosiano C 240 mf. Testo critico riveduto e commento a cura di Giovanni Paolo Maggioni*, Firenze, SISMEL – Edizioni del Galluzzo, 2007, con la leyenda de San Miguel en pp. 1104-1121.

to vale para las apariciones de San Miguel o sus victorias. Esta fidelidad al texto de Varazze la observamos en otros retablos. Comentamos más adelante que en Daroca circulaba al menos un ejemplar de la *Leyenda dorada* en 1397 y Martín del Cano hubo de conocerla. En el retablo de San Pedro de Langa desarrolla tan pormenorizadamente la leyenda de San Pedro que no puede sino pensarse que algunos pasajes, que ya llamaron la atención de Post por su rareza, los ideó tras la lectura de la vida del santo en la *Leyenda dorada*. Incluso se podría pensar que la mujer que oculta su rostro en las escenas del martirio de San Pedro no ha de ser una musulmana sino que posiblemente se recoja la historia de Gala que se cuenta en la vida de San Pedro apóstol: Gala, una mujer viuda rica y virtuosa, que prefirió vivir en un convento, a pesar de saber que si no consentía en volverse a casar le sobrevendría una deformidad monstruosa en el rostro y le creciera barba<sup>75</sup>. Cano habría ocultado la deformidad sobrevenida a Gala con el extraño velo que se ve en dos escenas del retablo de Langa.

Las historias de San Miguel en Daroca lo presentan como guerrero y defensor del pueblo cristiano, en consonancia con los pasajes bíblicos de Daniel (10, 13 y 20; 12, 1), Judas (9) y Apocalipsis (12, 7-9). Como guerrero se le invocó pronto en Zaragoza, pues habría ayudado al rey Alfonso I a tomar la ciudad a los árabes<sup>76</sup>. En el retablo, además de la tabla central, destaca la escena en la que Cristo lo arma caballero, es decir, lo escoge como jefe del ejército del cielo, en una iconografía excepcional derivada de la Coronación de María. En Francia había aparecido como guerrero con coraza desde el siglo XIII, a semejanza de un cruzado, pero en Daroca se representa en la ceremonia feudo-vasallática de armarlo caballero (Fig. 18) y contraportada). Cano lo representa arrodillado —elegantísimo y dibujado con precisión—, con armadura realista y cota de malla, suspendido en el cielo junto a Cristo, quien viste túnica y manto de color púrpura, símbolo del poder desde la Antigüedad romana. El reverso del manto es verde y las mangas rojas. Se trata de la misma armonía cromática que emplearon abundantemente los pintores flamencos. Cristo bendice con la diestra y con la otra mano sujeta un globo tripartito sin cruz. En los continentes se lee “Asia, Africa, Oropa”. Ocupa Europa todo el hemisferio inferior mientras que en los globos isidorianos se sitúa en la mitad occidental del hemisferio inferior, pues se reserva el hemisferio superior para Asia. La singular variante de la denominación de Europa como Oropa aparece también en el globo que dibujó el Maestro de Retascón a los pies del *Salvator Mundi* del Museo de Bellas Artes de Bilbao. No es una casualidad. Martín del Cano y el Maestro de Retascón colaboraron en la hechura del retablo de esta localidad de la Comunidad de Daroca.

75 VORÁGINE, Santiago de la, *La leyenda dorada...*, t. 1, pp. 355-356.

76 SPADAFORA, Francesco y MARA, Maria Grazia, “Michele...”, 9.º vol., c. 429.





Fig. 18. *San Miguel es armado caballero y nombrado príncipe de los ejércitos del Cielo. Aparición en Roma sobre el castillo de Santángelo. Martín del Cano. H. 1421-1425. Retablo de San Miguel. Daroca*

Hemos supuesto que pudieron participar en el retablo de San Pedro bajo la firme dirección de otro pintor. La colaboración continuó más largamente y esta coincidencia en la escritura de Europa, aunque puede resultar anecdótica, habla de la relación que tuvieron ambos pintores de personalidad tan distinta. Nerviosa y expresiva la del Maestro de Retascón. Serena y dulce la de Martín del Cano, pero ambos magníficos dibujantes y extraordinarios coloristas.

Pocos ejemplos nos han llegado con un desarrollo tan detallado de la leyenda de San Miguel. En el Museo del Prado se guardan las tablas de otro retablo aragonés en el que se repiten algunas de las escenas analizadas. Son del Maestro de Arguis, un artista un poco posterior a Cano y por ello no se pueden establecer comparaciones. Algunas de las historias representadas no son comunes, lo que hace pensar que el retablo original tenía un desarrollo excepcional de la iconografía del arcángel. Dos tablas de un retablo dedicado a San Miguel, que se muestran en el Museo de Zaragoza procedentes de Villafeliche, se han atribuido a Martín del Cano<sup>77</sup>. No alcanzan la belleza ni se han pintado con el primor del retablo de Daroca, pero las escenas guardan

<sup>77</sup> LACARRA DUCAY, María del Carmen, "Dos tablas góticas...", pp. 411-421.

parecido así como otros detalles menores propios del taller, como la forma del escudo o el empleo de los colores.

Otra de las representaciones habituales de San Miguel es como psicopompo. San Miguel ha tenido un papel primordial en la configuración de la escatología cristiana medieval. La vida eterna que predicó el cristianismo en sus orígenes supuso el desarrollo de un paraíso y entre los cristianos fue general la preocupación por las postrimerías. La escatología judía ayudó, ya que pensaban que los ángeles conducían las almas al juicio divino. Desde comienzos del siglo III han quedado testimonios de la representación de ángeles cristianos pesadores de almas y una inscripción recogida en el Corpus CIL —*Corpus Inscriptionum Latinarum* (CIL X, n. 761)— invoca precisamente a San Miguel<sup>78</sup>. En realidad el pesaje de las almas existía desde el antiguo Egipto y en la Biblia se alude varias veces: Job 31, 6; Daniel 5, 27-28. También lo señala San Agustín: Sermo I in vig. Pentecostes 16<sup>79</sup>. Los apócrifos le adjudicaron la función de supervisor del Paraíso e insistieron en su función como jefe de todos los ángeles del cielo y como tal acompaña y presenta a las almas a Dios. Incluso en el apócrifo *Del tránsito de María* Jesucristo encarga a Miguel el alma de su madre. La literatura medieval presentó a los ángeles como psicopompos y especialmente al arcángel San Miguel<sup>80</sup>.

En el *Pesaje de las almas* del retablo de San Miguel aparece un ángel tocando el cuerno o trompeta anunciadora del Juicio Final (Fig. 16). El pasaje se fundamenta en el Apocalipsis de San Juan cuando dice que apareció acompañado por Gabriel, el ángel mensajero, y así ha de interpretarse la escena de Daroca<sup>81</sup>; Miguel con la balanza y Gabriel con el cuerno, hinchados los carrillos de un modo expresivo.

La primera *Aparición en Gargano* se representa en Daroca con un paisaje bien distribuido, de acento italiano y un rebaño pintado con notable realismo (Fig. 19). Vacas y toros se solapan unos a otros y el sombreado de la vaca superior, de color más claro, es digno de mención. La leyenda, recogida en el *Liber de apparitione Sancti Michaelis in Monte Gargano* del siglo IX<sup>82</sup> y difundida por Varazze, narra cómo el toro perdido de Gargano fue hallado en la cum-

78 SPADAFORA, Francesco y MARA, Maria Grazia, "Michele...", 9.º vol., c. 432.

79 SPADAFORA, Francesco y MARA, Maria Grazia, "Michele...", 9.º vol., c. 433.

80 SPADAFORA, Francesco y MARA, Maria Grazia, "Michele..." 9.º vol., c. 433. Johnson ha relacionado los textos que hablan de San Miguel como psicopompo JOHNSON, Richard F., *Saint Michael...*, p. 137. Otros textos como intercesor y protector del pueblo elegido, pp. 138-139; las referencias sobre la caída de los ángeles, p. 139; como custodio del paraíso, p. 139; y como mensajero de Dios, p. 139. Véase también, pp. 87-104.

81 JOHNSON, Richard F., *Saint Michael...*, p. 138

82 JOHNSON, Richard F., *Saint Michael...*, pp. 36-41. Reproduce el texto del *Liber de apparitione Sancti Michaelis in Monte Gargano* entre las páginas 110-115, en latín e inglés



Fig. 19. *Aparición de San Miguel en el monte Gargano y detalle del ganado*. Martín del Cano. H. 1421-1425. Retablo de San Miguel. Daroca

bre del monte, a la entrada de una cueva, y cómo la flecha disparada contra él retornó milagrosamente para herir al dueño del rebaño en uno de sus ojos para que todos conocieran la elección de morada por el arcángel “vigilante y custodio de esa cueva que hay en la cima del Monte”.

La tercera *Aparición* se ubica en Roma, en tiempos del papa San Gregorio. Dice el texto de la *Leyenda*:

“Había el mencionado papa san Gregorio organizado más rogativas para impetrar del Señor la salud del pueblo y la terminación de una peste llamada inguinal, que hacía estragos entre la gente; un día de esas rogativas, yendo los fieles por las calles de la ciudad procesionalmente cantando las letanías, el papa, que presidía la procesión, vio sobre el castillo que por entonces y desde tiempos antiguos llamaban de Adriano, la figura de un ángel del Señor que limpiaba una espada bañada en sangre y la guardaba en su vaina. El santo pontífice entendió que Dios, a través de aquella visión, quería manifestarle que había oído sus preces y las de los creyentes, y que daba por terminado el castigo de la peste. En agradecimiento a este favor divino y en memoria de la aparición referida, el papa mandó construir en la fortaleza de Adriano una iglesia dedicada al Santo Angel. A partir de entonces la fortaleza, durante tanto tiempo llamada de Adriano, comenzó a llamarse castillo de *Santángelo*”<sup>83</sup>.

83 VORÁGINE, Santiago de la, *La leyenda dorada...*, t. 2, p. 622.

Es posible que el pintor o sus comitentes quisieran establecer un paralelismo con el cubo de La Meca, del que Cano podría tener noticia dado que su visita es una de las obligaciones religiosas del islam y en Daroca existió una morería hasta el decreto de expulsión de 1609. Con menor probabilidad, podría interpretarse el castillo como una tumba, al conocerse que la fortaleza de Adriano fue originalmente su mausoleo. Sin embargo, esta hipótesis resulta poco verosímil, ya que lo representado tiene forma de tienda o tabernáculo textil, lo que sugiere una estructura efímera. Más adelante se propone otra posible interpretación. En cualquier caso, en la escena el arcángel no envaina la espada sangrante, como indica el relato de Varazze, sino que la dirige hacia un dragón a sus pies, tal como ocurre en la tabla principal del retablo (Fig. 17).

Martín del Cano, que evidentemente no conocía Roma, sitúa el castillo —o más bien el cubo— en lo alto de un monte, siguiendo la tradición de emplazar los templos dedicados a San Miguel en lugares elevados, como ocurre con la iglesia de Daroca. La procesión asciende por las laderas en una curva escalonada. La encabeza un diácono con un guion, y la cierra el papa San Gregorio, vestido con capa y tocado con una mitra perlada, idéntica a la que Cano pintó en el retablo de San Bernardo o San Gilberto del Museo de Arte e Historia de Daroca. El pintor reproduce con gusto realista el modelo de mitra empleado en su época. El obispo de Tarazona, Fernando Pérez Calvillo (1391–1404), donó a la catedral varias “mitras llenas de perlas”<sup>84</sup>, del tipo dibujado por Cano. Cierran la procesión varios laicos, el primero de ellos —probablemente el de mayor jerarquía— adornado con un complejo tocado característico del repertorio del pintor. Al fondo, Roma aparece imaginada como una ciudad amurallada<sup>85</sup>.

84 BARRÓN GARCÍA, Aurelio Á., “Jocalias de la Catedral”, en *La catedral de Santa María de la Huerta de Tarazona*, Zaragoza, Diputación Provincial, 2013, p. 229.

85 La iconografía de la procesión en la *Aparición del arcángel en Roma* no había aparecido hasta el siglo XIV y las características de la representación se estaban configurando. Pocos conocían la forma del mausoleo de Adriano y en el imaginario fue fácil ubicarlo en la cima de una de las siete colinas de la ciudad. El Maestro de Arguís hizo aparecer al arcángel sobre una iglesia pues el relato de Varazze señalaba que el papa había ordenado levantar un templo sobre la mole, seguramente a imitación de los santuarios del arcángel ubicados en las alturas —el más conocido y temprano, aparte de Gargano, es el del Monte Saint-Michel (Normandía, Francia), que también se comenta en la *Leyenda dorada* como la segunda aparición del arcángel. Sobre las primeras iconografías de la aparición en Roma; CANNATA, Pietro, “Gregorio I, detto Magno, papa, Dottore della Chiesa, santo. Iconografia”, en CARAFFA, Filippo (dir.), *Bibliotheca Sanctorum*, Roma, Istituto Giovanni XXIII della Pontificia Università Lateranense, 1966, 7.º vol., c. 283. Gregorio I elegido papa tras la muerte de Pelagio II, ocurrida durante la peste bubónica del 590, ordenó construir un santuario sobre el mausoleo. Como en Gargano es a la vez templo y cueva, y consta como edificado antes del 625. Varazze fue el primero en registrar la leyenda de la fundación del santuario sobre la mole tras la celebración de una





Fig. 20. Un ángel ataca desde el espacio de la entrecalle a un demonio en la Victoria de San Miguel sobre los demonios. Martín del Cano. H. 1421-1425. Retablo de San Miguel. Daroca

Dos de las narraciones recogidas en el retablo se reservan para las principales victorias del arcángel. La segunda, según el relato de Varazze, corresponde al momento en que San Miguel arroja de la gloria a Lucifer y a sus secuaces:

“Recordemos en segundo lugar la victoria que san Miguel arcángel, obtuvo sobre los demonios cuando arrojó de la gloria a Lucifer y a todos sus secuaces. El Apocalipsis [12, 7-9] alude a ella en el pasaje que dice: ‘Hubo en el cielo una contienda imponente: Miguel, etc’. Efectivamente: el arcángel san Miguel, abanderado del ejército celestial, viendo que Lucifer quería equipararse a Dios, se lanzó contra él y sus partidarios, los expulsó de la bienaventuranza y los dejó aherrojados hasta el día del juicio en las capas inferiores del aire en medio de un ambiente caliginoso”<sup>86</sup>.

En la escena los ángeles conservan la serenidad característica del estilo del pintor pese a encontrarse en el fragor de la batalla. San Miguel luce la misma armadura, de nuevo dibujada primorosamente y con detalles tan veraces como los guanteletes, el ristre y la cota de mallá. Los pequeños ángeles situados en las entrecalles de la izquierda participan activamente en la batalla; uno de ellos hiere a un rebelde que cae al abismo cabeza abajo (Fig. 20). Este detalle menor confirma la capacidad creativa del pintor, que desborda el marco arquitectónico para integrar la figura en el espacio narrativo, algo que no ocurre de forma aislada en esta escena.

procesión penitencial; SCHALLER, Andrea, *Der Erzengel Michael...*, pp. 130-131.

86 VORÁGINE, Santiago de la, *La leyenda dorada...*, t. 2, p. 625.

Sorprende comprobar que en varias historias del retablo las figuras de las entrecalles interactúan con las imágenes de las escenas colindantes. Hemos visto que en el retablo de San Pedro la escena de la *Coronación de María* se distribuye en dos cuadros separados, a ambos lados del *Calvario*. En el retablo de San Miguel, la interacción entre figuras es aún más intensa, aunque estén contenidas en marcos arquitectónicos individuales. El conjunto responde a un diseño unitario, obra de un pintor único. Cano pudo contar con colaboradores, pero se siguió estrictamente su dibujo preparatorio. En el cuerpo del ático, las entrecalles del *Calvario* —del que hemos destacado su originalidad por haber considerado el punto de vista del espectador— se reservan para Nicodemo y José de Arimatea<sup>87</sup>, que de esta manera se integran en el *Calvario* a pesar de su menor tamaño. En las tablas laterales se disponen ángeles pasionarios con los instrumentos de la Pasión: escalera y tenazas; columna y azotes; los clavos y el martillo; y esponja y vinagrera. Además, en los pequeños contrafuertes que separan a estos ángeles portadores de mayor tamaño, aparecen otros ángeles de menor escala: uno con el paño de la Verónica —desbordando libremente su marco—, otro con la lanza —dibujada aprovechando el contorno de la ventana del contrafuerte—, otro con una vara de abedul y una linterna —de nuevo fuera del marco: con la caña con la que se fustigó el rostro de Cristo y se le presentó al pueblo judío como cetro burlesco—; y, finalmente, otro ángel porta la corona de espinas. En total son trece las *arma Christi* representadas, un repertorio poco frecuente que revela la inventiva del pintor.

En el cuerpo inferior a *María con el Niño* la rodean cuatro angelitos vueltos hacia ella. En las entrecalles de la *Anunciación* se han elegido santas con atributos; ángeles para la *Natividad*; santos —uno con mitra perlada— para la *Presentación en el templo*; ángeles para la *Adoración de los Reyes*; San Lorenzo y Santo Domingo para el *Tránsito de María*; y ángeles músicos para la *Coronación*. Cuatro ángeles armados —desbordando ampliamente sus marcos— rodean la imagen de *San Miguel sobre el dragón*. Se representan santas en las apariciones del arcángel en Gargano y Roma, así como en la *Victoria sobre el Anticristo* y en el *Pesaje de las almas*. Para la escena de *San Miguel armado caballero* se han elegido ángeles-soldado, uno de ellos con un escudo de la Victoria decorado con brazos flordelisados combinados con una cruz en sotuer recortada. La elección de los santos y de los elementos iconográficos es coherente y, en muchos casos, significativa.

---

87 José de Arimatea va vestido con ropa lujosa de color morado y alto sombrero. Este personaje, tras solicitar el cuerpo de Jesús a Poncio Pilato, lo enterró, con ayuda de Nicodemo, en la sepultura que había preparado para sí mismo. Uno y otro personaje no son fáciles de identificar. En los cuatro Evangelios se menciona a Arimatea como un rico seguidor de Cristo, aunque Nicodemo igualmente era un acaudalado fariseo, miembro del Sanedrín, pero solía ser presentado con colores más oscuros, como interpretamos aquí.





Fig. 21. *San Miguel vence al demonio sobre un tabernáculo o pabellón cúbico en la Aparición en Roma sobre el castillo de Santángelo*. Martín del Cano. H. 1421-1425. Retablo de San Miguel. Daroca

La victoria sobre el Anticristo, descrita por Varazze como la cuarta, futura y última gran victoria del arcángel, se vincula con la *Aparición en Roma*:

“Recordemos finalmente una cuarta victoria: la que el arcángel san Miguel obtendrá sobre el Anticristo cuando le dé muerte. En relación con esto leemos en el capítulo 12 de Daniel: ‘Entonces se alzaré Miguel, el gran príncipe, el defensor de los hijos de tu pueblo’. Así ocurrirá: se alzaré, ejerceré su función de protector de los elegidos, y se opondrá valientemente al Anticristo, el cual, según dice la Glosa al comentar estas palabras del capítulo 13 del Apocalipsis ‘vi herida de muerte a una de las cabezas de la bestia’, [Glosa ordinaria a Ap 13 y a 2 Tes 2] se hará el muerto, se ocultará durante tres días, y al cabo de ellos se presentará nuevamente ante el pueblo diciendo que ha resucitado, y con la ayuda de sus artes mágicas y la que le presten los demonios se elevará en el aire, conseguirá que las multitudes entusiasmadas le adoren, se trasladará posteriormente al monte Olivete y allí, en el mismo lugar desde el que Cristo ascendió a los cielos, montará su tienda; pero cuando esté dentro de ella sentado en su trono, llegará Miguel y le matará. ‘El Señor Jesús le destruirá con el aliento de su boca’, dice la Glosa en su comentario al capítulo segundo de la segunda carta a los Tesalonicenses. En el capítulo 12 del Apocalipsis se dice: ‘Hubo en el cielo un gran combate; Miguel, etc’. Pues bien; san Gregorio opina que este pasaje se refiere a la pelea que ha de tener lugar entre el Anticristo y Miguel, y a la victoria de éste sobre Aquél”<sup>88</sup>.

A propósito de la *Aparición del arcángel en Roma* hemos comentado la extrañeza de ver a San Miguel sobre una estructura cúbica, que podría aludir de forma críptica y crítica a la Kaaba (Fig. 21). Si se relaciona esta escena con la *Victoria sobre el Anticristo*, se advierte que en ambos relatos se menciona a

88 VORÁGINE, Santiago de la, *La leyenda dorada...*, t. 2, p. 626.

San Gregorio y que, en el segundo, se describe cómo el Anticristo ascenderá al monte de los Olivos e instalará su “tienda” —*papilione*, en la versión latina y en la *Glossa ordinaria*—, y cómo Miguel lo abatirá, acción que en el cuadro ejecuta el arcángel. Esta coincidencia refuerza la intencionalidad de la representación y acentúa su carácter antimusulmán si, como parece, se vincula al Anticristo con Mahoma y el islam, tal como lo hiciera Nicolás de Lira (h. 1270-1348), cuyas apostillas a la *Glossa ordinaria* —*Postilla super totam bibliam*, en particular los comentarios al capítulo 13 del Apocalipsis— pudo haber conocido el pintor, o su mentor, pues estaban ampliamente difundidas. Ciertamente, en la escena se observa que el Anticristo caído lleva un turbante sarraceno, mientras diablillos de tonos verdes, negruzcos y rojizos intentan sostenerlo en el aire. La lucha se intuye feroz, aunque San Miguel y el Anticristo permanecen serenos. Por su parte, los demonios muestran rostros grotescos o animalescos. Únicamente en la parte terrenal se expresa algún sentimiento. La mayoría de los asistentes al combate parecen a la expectativa. Uno se cubre el rostro, otros bajan la mirada. A la derecha, un personaje con turbante gesticula con la mano y parece asombrado o perplejo; en el lado opuesto, otro con tocado similar vuelve el rostro y parece dolerse de lo que sucede.

La tabla de *María con el Niño* (Fig. 22), segunda titular del retablo en un tiempo de intenso fervor devocional por María intercesora<sup>89</sup>, se sitúa en la calle central, sobre la imagen de San Miguel. Está sentada sobre un almohadón<sup>90</sup> de tela brocada, dispuesto sobre un pavimento de azulejería de dibujo tan regular y frontal que parece caer en vertical, fuera de toda perspectiva, a pesar de seguir líneas cuadrangulares del dibujo de base, o tal vez por ello. Viste un amplio manto azul con reverso bermellón, colores que evocan la pureza de María y el dolor de la pasión que vendrá. Bajo el manto asoma una camisa brocada en morado sobre oro, posiblemente sustituido por el naranja del bol. Su mirada es melancólica, con ojos grandes y cabellos rubios que realzan el rojo del tocado, pues aquí se muestra el reverso de mantón. El azul de la túnica, que no es de Acre sino azurita, aparece desvaído por el paso del tiempo. Sobre él se añadieron flores de brocado de aplicación, casi desaparecidas, semejantes a las que empleó Juan de Leví en el manto de Santa Catalina del retablo de la catedral de Tarazona. Por los restos conservados —y a la espera de un análisis químico— se diría que están realizadas en plata, con algún aglutinante y adherente aplicado sobre el azul mediante

89 TABURET-DELAHAYE, Elisabeth (com.), *Paris, 1400. Les arts sous Charles VI*, cat. exp. (Louvre), Paris, Réunion des musées nationaux – Fayard, 2004, pp. 324-339; VILLELA-PETIT, Inès, *Le gothique international. L'art en France au temps de Charles VI*, Paris, Hazan – Louvre, 2004, pp. 88-97.

90 Esta disposición la comparó Post con una pintura de Lorenzo Monaco (h. 1370-h. 1425); POST, Chandler Rathfon, *A history of Spanish painting, Volume II...*, pp. 190-191.



Fig. 22. *María con el Niño*. Martín del Cano. H. 1421-1425.  
Retablo de San Miguel. Daroca

plantilla. El fondo dorado se ha rellenado con brocados incisos que simulan tejidos riquísimos de terciopelo brocado en oro. El dibujo sigue fielmente los desarrollos de las cintas, ramilletes de alcachofas y flores abiertas que tenían los terciopelos italianos.

El brocado inciso con motivos de alcachofas y el delicado adorno de las aureolas de María y el Niño confieren a esta tabla una riqueza excepcional dentro del retablo. El fondo dorado actúa como auténtico paño de honor, realzando el sencillo trono de la Virgen. Se aprecia que el pan de oro es de notable grosor, pues ha resistido bien el paso del tiempo, y solo en zonas muy limitadas asoma el bol sobre el que se aplicó, antes de ser bruñido y grabado. En la aureola del Niño se ha trazado en rojo una cruz, evocación del *globus crucifer*, motivo habitual entre los pintores del gótico internacional en Aragón durante las primeras décadas del siglo XV. Además de aludir a la cruz, remite a la primacía del poder divino y a Cristo como *Salvator Mundi*. El Niño, vestido de púrpura —color asociado al poder imperial romano—, está modelado con sombreado volumétrico natural, alcanzando un alto grado de realismo, especialmente en la tela anudada a la cintura, ejecutada primorosamente.





Fig. 23. *Anunciación y Nacimiento*. Martín del Cano. H. 1421-1425. Retablo de San Miguel. Daroca

mente. La belleza de los rostros de María y del Niño, el cromatismo refinado y la cadencia de las líneas curvas en los vestidos expresan con claridad el refinamiento del gótico internacional.

A la derecha de María se suceden de izquierda a derecha y de arriba abajo, que es el orden de lectura para las dos partes del retablo, las historias de la *Anunciación*, el *Nacimiento* en el portal de Belén, la *Adoración de los Reyes*, la *Presentación del Niño en el templo*, el *Tránsito de María* y la *Coronación*. La *Anunciación* ocurre dentro de una arquitectura abierta, al modo de la pintura italiana (Fig. 23). El pintor se ha guiado por las líneas geométricas del dibujo de base, y la casa o templo que cobija la escena aparece frontal, sin concordancia entre la entrada y la inclinación en perspectiva del muro derecho. No obstante, las figuras son estilizadas y de gran belleza. El detalle con que se dibuja la paloma del Espíritu Santo vuelve a evidenciar la inclinación del pintor por los elementos naturalistas. En la misma línea incide el calcetín roto de San José, figurado mientras se calienta tras regresar a casa en un día invernal. Esta escena y la anterior están ejecutadas enteramente a pincel, sin dorado, lo que favorece el desahogo espacial y la coherencia compositiva. También la historia de los Reyes Magos está ejecutada a pincel, salvo los copones de ofrenda —realizados sobre dorado— y las telas de los tres personajes, pintadas sobre dorado con ayuda de mordiente o directamente sobre bol.



Fig. 24. *Presentación de María, detalle con las líneas del dibujo de base.* Martín del Cano. H. 1421-1425. Retablo de San Miguel. Daroca

Como es habitual en la pintura de este periodo, el pintor busca que los personajes sean fácilmente identificables. En coherencia con este propósito, se repiten los rostros de San Miguel, María y San José en las distintas escenas, así como sus vestimentas y colores. Una vez individualizados, los rostros se mantienen constantes en las diversas historias en las que intervienen, e incluso se proyectan desde el mismo ángulo para facilitar su reconocimiento y lectura.

La escena de la *Presentación* es una de las que mejor conserva, y en mayor número, las líneas geométricas y de separación de dorados trazadas en el dibujo preparatorio (Fig. 24). Para el altar se diseñó un esquema hexagonal que pretendía generar profundidad, aunque la pintura, al menos tal como se conserva, no ha logrado aprovechar plenamente el volumen sugerido. También el ciborio hexagonal que cubre el altar busca crear espacio y relieve. Su forma y decoración son muy similares a las chambranas colocadas sobre San Miguel y sobre María con el Niño. El altar está presidido por una custodia de asiento, sencilla y cerrada<sup>91</sup>, semejante a otra más austera que Cano pintó en

91 Sobre las custodias en las escenas de la *Presentación* y su significado en las pinturas góticas aragonesas, MACÍAS PRIETO, Guadaira, "El Templo de Jerusalén en la pintura aragonesa de los siglos XIV-XV: del Arca de la Alianza a la custodia eucarística", *Artígrama*, 38 (2023), pp. 187-209.





Fig. 25. *Coronación de María*.  
Martín del Cano. H. 1421-1425.  
Retablo de San Miguel. Daroca

el retablo de Retascón. La escena transmite ternura: María acaba de entregar al Niño al sacerdote, y este se revuelve hacia ella. La composición del Niño se repetirá en las historias de los Reyes en Retascón y Langa.

La historia del *Tránsito de María* se fijó iconográficamente muy pronto, y Enrique Estencop la representó en 1372 en el muro de la cabecera de la iglesia de Santa María. En el retablo que comentamos está ejecutada a pincel —salvo el sepulcro—, muestra a los apóstoles reunidos en torno a la Virgen, con un punto de vista elevado que permite transiciones espaciales entre los del primer plano —uno completamente de espaldas— y los situados al otro lado del sepulcro. Cristo recibe el alma de María, como era habitual en este tipo de escenas, y como estaba pintado en la cabecera mayor de Santa María. El resultado es más logrado que en otras composiciones del retablo.

La *Coronación*, pintada sobre una preparación de base muy cuidada, muestra a Cristo y María al pie de un trono gótico monumental, con planos abiertos en diagonal (Fig. 25). La escena sigue un esquema compositivo bien trazado, que contribuye a la armonía visual del conjunto. Este modelo contaba con una larga tradición y con un ejemplar notable en el mural de la propia iglesia de San Miguel, lo que probablemente motivó su ejecución detallada.

Es, sin duda, una de las escenas más logradas del retablo. La *Coronación* tiene lugar en la ciudad de Dios, sugerida en la parte inferior mediante ángeles adorantes y las curvas y contracurvas características que Cano emplea para separar el espacio divino del terrenal. Un contrato de la época ayuda a comprender el significado de la escena y la presencia del trono: el 11 de junio de 1419, Berenguer Ferrer, pintor de Zaragoza, contrató la realización de un retablo dedicado a María para doña Gracia Pérez de Escatrón. La escena central se describe así: “la Coronacion la Magestat el dia del juicio con angeles que tienen el solio [trono] de la Pascua et la Virgen et los apostoles”<sup>92</sup>.

#### 2. 4. Aspectos técnicos de la ejecución del retablo

La retirada del sagrario durante la limpieza del retablo ha permitido observar detalles inéditos de la tabla central de la predela. En el momento de la contratación, parece que se tomó como referencia el retablo de San Pedro, compuesto por siete tablas figurativas, y se proyectó incluir una imagen central en el banco. Poco después, se modificó el plan y se ideó un pequeño sagrario adosado a las tablas centrales, ya enyesadas. Se aplicó entonces un fondo azul con estrellas doradas, semejantes a las que se ven en las tablas definitivas del retablo, aunque de ejecución más rudimentaria. Esta zona habría funcionado como trasera de aquel sagrario, y aún se conserva el perímetro de yeso que debía acogerlo. Sin embargo, esta solución tampoco fue definitiva: durante el proceso se optó por incorporar un sagrario exento, de madera dorada. La arquitectura de este tabernáculo coincide con la de las charnelas y guardapolvos, y con la que se dibujó en escenas como la *Coronación*, lo que confirma que todo el retablo fue concebido por un único director y dibujante, responsable tanto de la parte figurativa como de la arquitectónica.

Como el centro de la predela quedó oculto por el tabernáculo superpuesto, se conserva tal como lo dejó el pintor al interrumpir su trabajo. Son visibles algunos dibujos sobre el yeso, entre ellos el inicio de una gran aureola que sugiere la intención de incluir una figura, posiblemente una séptima tabla figurativa, como en el retablo de San Pedro. También se aprecian pequeños círculos trazados a compás, con el punto central rehundido en el yeso, y curvas recorridas por medios círculos que forman anagramas en su interior. Podrían tratarse de ejercicios de enseñanza para algún colaborador. Lo conservado en esta zona constituye un testimonio directo del proceso de ejecución del retablo, pues en los extremos de las tablas de los evangelistas se conservan restos de color que no estaban destinados a ser visibles, y que revelan la manera de proceder del pintor.

---

92 GÓMEZ DE VALENZUELA, Manuel, *Documentos sobre pintura gótica en Aragón en el siglo XV*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2023, doc. 7, p. 62



Fig. 26. *Trabajos en el dorado*. Martín del Cano. H. 1421-1425. Retablo de San Miguel. Daroca

Tras preparar las tablas, se encolaba la superficie con telas finas que reforzaban las junturas de la madera y facilitaban la aplicación del yeso<sup>93</sup>. En el extremo superior de la zona descubierta quedan a la vista flecos enyesados del lienzo superficial. Asimismo, en las junturas abiertas de algunas tablas — sin llegar a romperse— se distingue claramente la trama del lienzo, como en el pequeño ángel del ático que sostiene una vara de abedul con la que se azotó el rostro de Cristo. En Aragón, donde abundan las minas de aljez, algunas de tipo alabastrino, se obtenía un yeso muy fino y resistente, empleado tanto en yeserías como en pintura al temple. En este caso, se aplicaba cuidadosamente en capas sobre las tablas, se dejaba secar y endurecer, y luego se lijaba con esmero hasta lograr una superficie lisa y uniforme.

93 El 27 de septiembre de 1417 los pintores Berenguer Ferrer y Miguel de Alcañiz contrataron la realización de un retablo para la Seo de Zaragoza con “condicion que siades tenidos de encolar et entrapar et iessar bien et proveytosament el dito retaulo”; IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, Javier y ANDRÉS CASABÓN, Jorge, *La catedral de Zaragoza de la Baja Edad Media a primer Quinientos. Estudio documental y artístico*, Zaragoza, Fundación Teresa de Jesús, 2016, p. 269, doc. 70.



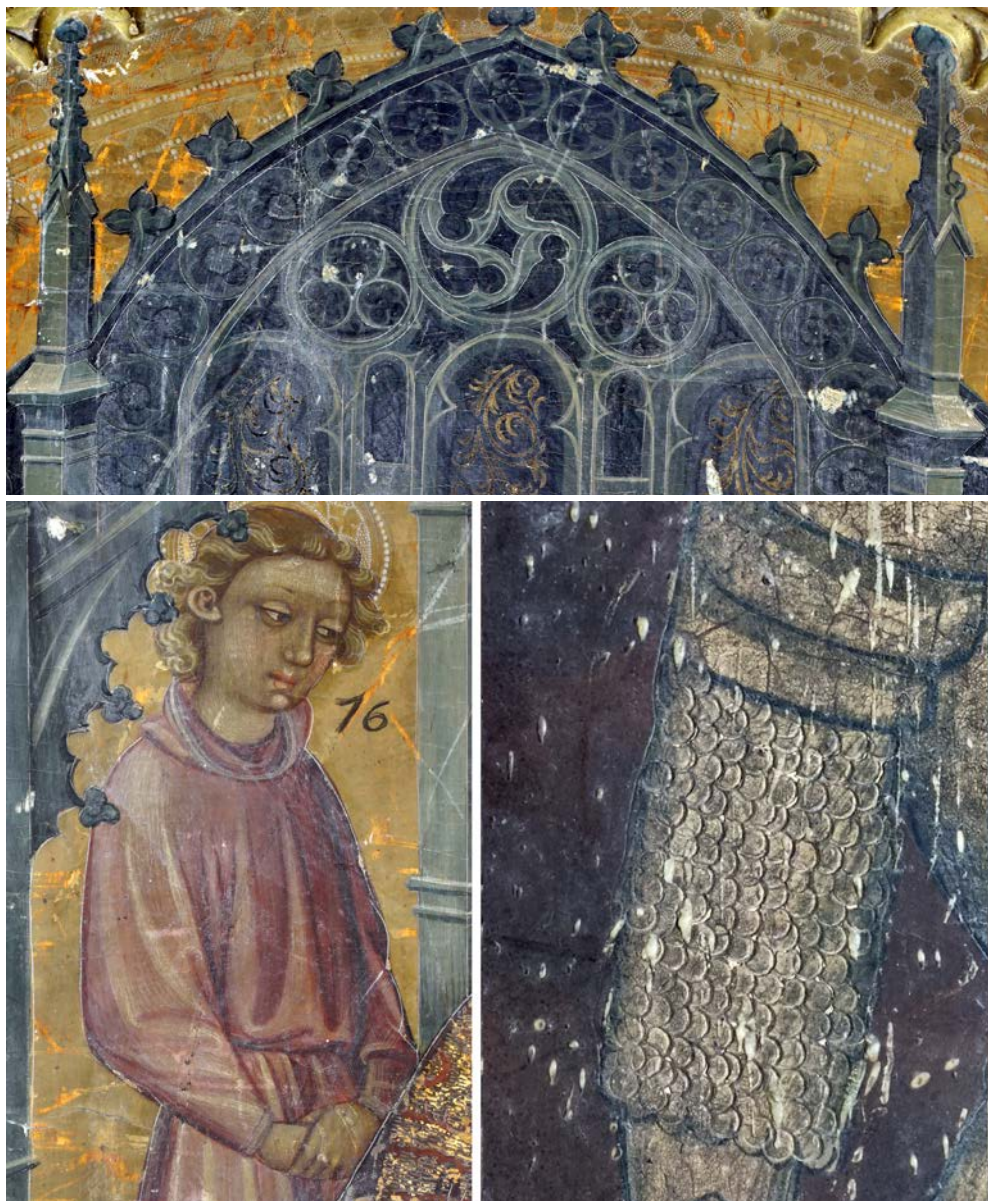


Fig. 27. Líneas de dibujo y separación de zonas a colorear o dorar en la Coronación de María [arriba e izq]. Cota de mallá de San Miguel pesando las almas [der.]. Martín del Cano. H. 1421-1425. Retablo de San Miguel. Daroca

Antes de iniciar el dibujo, las escenas debían estar preparadas en patrones. A continuación, se aplicaba de forma limitada el bol, una tierra muy fina de color anaranjado —en nuestro caso, probablemente bol arménico—,

destinado a las zonas previamente marcadas para dorar. El bol recibe mejor el pan de oro que el yeso y realza el brillo cálido del metal. Las áreas destinadas al color y al dorado se separaban mediante una línea incisa y blanca, trazada con estilete que es claramente visible en muchas tablas del retablo de San Miguel. Dado el gran tamaño del retablo, se ajustaron al máximo las superficies doradas para economizar un material tan costoso (Figs. 26 y 27).

Los contratos de retablos aragoneses revelan el sistema de pago habitual a los artistas, generalmente dividido en tres partes. El primer pago, sustancioso, se realizaba al contratar la obra, dado que los materiales absorbían buena parte del presupuesto. Como se observa en el contrato del retablo de Santa Cecilia, era frecuente exigir el uso de colores ricos y oro fino —de veinticuatro quilates o florines de Florencia<sup>94</sup>— así como el costoso azul ultramar, conocido como azul de Acre por el puerto de embarque, aunque en realidad se trataba de lapislázuli molido procedente de Afganistán. Este pigmento se reservaba para el manto de la Virgen, especialmente en retablos como el de San Miguel, donde María es figura titular y su relato ocupa gran parte del conjunto. Sin embargo, en este caso, como en otros, no se empleó ni azul de Acre ni oro auténtico. Los análisis químicos realizados por ARTE-LAB S. L. han detectado plata dorada en proporciones elevadas y azurita en lugar de azul de Acre, tanto en el manto de María como en la figura de San Miguel<sup>95</sup>. La magnitud del retablo justifica el uso de estos materiales como medida de contención presupuestaria.

El segundo pago se efectuaba cuando el retablo estaba enyesado, dibujado y con el bol aplicado —a veces exigido expresamente como bol arméni-

---

94 “qui sea dorado de fino oro de florin de Florença et de azur dacre et de las otras colores et que sia bien entrapado et encolado”; IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, Javier y ANDRÉS CASABÓN, Jorge, *La catedral de Zaragoza...*, p. 266, doc. 66; contrato de un retablo de San Bartolomé para la Seo de Zaragoza suscrito, el 4 de noviembre de 1416, por el prior de la Seo y los pintores Johan Just y Miguel de Alcañiz.

95 En el fondo de los vestidos alcachofados el pan aplicado lleva oro y plata en proporciones cercanas al 50% para cada metal. En el escudo de San Miguel la plata sube al 96 % y en la coraza al 100%, pero en estos casos, como en la espada de San Pablo, la coraza quería imitar el brillo blanquecino de la plata para lograr una mejor imitación del acero. *Estudio de materiales en micromuestras tomadas del Retablo de San Miguel de Daroca*, ARTE-LAB S. L., Referencia: 8B\_2025; análisis encargado por Mónica Sanz Abad. En ocasiones, cuando el cliente deseaba asegurarse del empleo de oro fino y ricos colores, se entregaba a los pintores. Así, el 27 de septiembre de 1417 Johan del Arcipreste, arcedian de Zaragoza, contrató con los pintores Berenguer Ferrer y Miguel de Alcañiz un retablo para la capilla de las Santas Catalina y Lucía de la Seo por la pequeña cantidad de 50 florines, pero con la “condicion que yo sia tenido de dar uos todo el oro et todas las colores que y sera menester para azer et obrar el dito retaulo, assi que vosotros no siades tenidos de poner sino cola, trapos, i iesso et las manos”; IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, Javier y ANDRÉS CASABÓN, Jorge, *La catedral de Zaragoza...*, p. 269, doc. 70.



co<sup>96</sup>— en las zonas destinadas al dorado. en las zonas destinadas al dorado. También se aplicaba bol en las vestimentas que se iban a brocar o a imitar como brocado de oro, como en las telas de María y Cristo en la *Coronación*, la túnica de Cristo en el Juicio Final, la capa de Jesús en la *Investidura de San Miguel*, la camisa de *María con el Niño*, los ropajes de los Reyes Magos, el arcángel Gabriel en la *Anunciación*, San Miguel sin armadura, el Anticristo, el altar de la *Presentación*, el sepulcro de María y el escudo del titular San Miguel. La documentación confirma que este pago intermedio se realizaba cuando el retablo estaba “obrado, engesado et debuxado”<sup>97</sup>. El último pago se efectuaba una vez concluida la obra y colocada en el altar correspondiente.

La pérdida superficial de materia pictórica en el retablo de San Miguel permite observar con claridad el uso de compás, regla y cartabón. En las aureolas y en los motivos ornamentales dorados se aprecian trazados circulares, con huellas visibles del punto central. Como ya se ha comentado, en la zona descubierta tras el sagrario se conservan estos trazados sobre el yeso. El dibujo preparatorio revela el uso sistemático de líneas regulares para delimitar mesas, tronos, camas y otros elementos geométricos. Destacan las escenas de la *Presentación del Niño en el templo* y la *Coronación de María*. Además del trazado a compás de las aureolas y vanos arquitectónicos, la pintura del trono de Dios muestra un dibujo previo sobre el yeso, realizado con abundante

96 SERRANO SANZ, Manuel, “Documentos relativos a la pintura en Aragón durante los siglos XIV y XV”, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 35 (1916), p. 418, doc. XIV: “el retaulo sera engesado e debuxado e meso en boli armenich”; retablo de Berenguer Ferrer para la iglesia de San Juan el Viejo de Zaragoza, contratado el 11 de junio de 1419. Sobre los aspectos técnicos de la construcción de retablos en Aragón: MAÑAS BALLESTÍN, Fabián, “Sistema de trabajo en la escuela de pintura gótica de Calatayud”, en *Primer Coloquio de Arte Aragonés*, Teruel, Diputación Provincial, 1978, pp. 177-196; FERNÁNDEZ SOMOZA, Gloria, “El mundo laboral del pintor del siglo XV en Aragón. Aspectos documentales”, *Locvs Amoenvs*, 3 (1997), pp. 40-49; GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente, “El precio de la belleza. Mercado y cotización de los retablos pictóricos en la Corona de Aragón (siglos XIV y XV)”, en DENJEAN, Claude (ed.), *Sources sérielles et prix au Moyen-Âge*, Toulouse, Presses universitaires du Midi, 2009, pp. 253-290.

97 AINAGA ANDRÉS, M<sup>a</sup> Teresa y CRIADO MAINAR, Jesús, “Enrique de Estencop (1387-1400) y el tránsito al estilo internacional en la pintura gótica aragonesa: el retablo de Nuestra Señora de los Ángeles de Longares (Zaragoza)”, *El Ruego*, 4 (1998), pp. 135-136, doc. 9. En las páginas 127 y 128 publican el contrato de otro retablo, dedicado a San Mateo, para la iglesia de San Felipe de Zaragoza, suscrito por Enrique Estencop el 14 de julio de 1390. Las partes acordaron que se pagaran 650 sueldos. En el momento de protocolizar el compromiso se abonaron 250 sueldos. Otros 200 debían entregarse cuando el “retaulo sera enjesado et debuxado” Y los últimos 200 sueldos una vez acabado y puesto en el altar. Estencop debía utilizar “buenas colores et finas, de buen oro et azur d’Acre, a conoximiento de maestro, et buena fusta [madera], et bien enjesado, et bien enbernicado”, en alusión al barnizado con el que se finalizaba el tratamiento de la pintura sobre tabla.

uso de regla y cartabón para trazar líneas y paralelas. El pintor aprovecha las líneas rectas de base como referencia para dibujar otras a mano alzada.

En la escena de la *Aparición del arcángel en el monte Gargano*, los campos o contornos de color están delimitados por dibujo inciso, lo que facilita la aplicación cromática y la sugerencia de volumen. Se trata de una tabla casi enteramente coloreada, con escasos fondos dorados —salvo el recorte celeste superior—, lo que confiere al resultado una modernidad que aproxima la pintura de Cano a la italiana del Trecento. De valor y modernidad semejantes son las escenas de la *Aparición en Roma*, la *Natividad* y la *Anunciación*, en las que el pan de oro se ha aplicado de forma muy contenida. En los evangelistas y en las figuras titulares, esta reserva del dorado favorece el resultado pictórico y permite a Martín del Cano demostrar su habilidad —incluso su virtuosismo— como pintor de pincel.

La línea incisa mencionada separa las zonas coloreadas de las doradas, donde se aplica el grabado a punzón. Esta estría blanca es claramente visible en los ángeles pasionarios del ático y en la *Presentación*, y aunque está presente en todas las escenas, se ha disimulado con mayor cuidado en la parte inferior y en las imágenes de la calle central.

Buena parte de los elementos aplicados sobre las vestimentas para simular brocados se han perdido. En la imagen titular de María entronizada, bajo el Niño —cuya cinta está modelada con gran precisión cromática— se conserva una flor de aplicación casi completa, posiblemente de plata. En otros mantos de María, en las escenas laterales, se ha utilizado pigmento que imita la plata, y su conservación es mejor.

Dadas las dimensiones del retablo, es razonable suponer que, para reducir costes, el pan de oro se aplicó con moderación, incluso con cierta austeridad si se compara con otros conjuntos, como el de Santa Cecilia. Sin embargo, el resultado no se ha visto comprometido, al menos desde la perspectiva actual, que valora especialmente la pintura directa sobre lienzo, sin el uso de oro ni otros materiales de aplicación.

Salvo en las escenas de la calle mayor y en los evangelistas y santos del banco, la lámina de oro se ajusta con notable precisión al límite de las zonas coloreadas de las figuras e historias, lo que sugiere un propósito de ahorro material. El retablo de San Miguel, por su gran tamaño, debió suponer un esfuerzo considerable para la parroquia, lo que probablemente condicionó la cantidad de oro empleada. No obstante, el fondo se ha preparado con minuciosidad sobre el yeso, como se ha señalado al describir el dibujo preciso de las arquitecturas y sus detalles. Antes de aplicar el bol o el oro, se dibujaron tanto las historias como los elementos ornamentales que las complementan. Tras la aplicación del pan de oro, este se gofró o grabó con buriles de distintas puntas: unas convexas, que generan un punteado de diminutas perlitas,

y otras huecas, que marcan el perfil redondo del punzón y sugieren finas mallas metálicas mediante una labor meticulosa. En la escena del *Pesaje de las almas*, San Miguel aparece con armadura completa sobre una malla sugerida con gran habilidad. En las mangas, donde la malla queda visible, se ha martilleado con un punzón redondo y hueco, aplicando los golpes con ligera inclinación lateral para que los aritos resultantes queden en relieve, reforzando el efecto realista de la cota de malla. Esta misma técnica se observa en la armadura de dos soldados del retablo de San Pedro, en la escena de la *Elección de cruz* y en la *Liberación de San Pedro* (Figs. 4 y 5). El resultado, perceptible al observar de cerca, es cautivador y coincide en intención con lo practicado por otros artistas de la época, como el escultor que labró el bulto funerario del conde Gottfried IV von Arnsberg en la catedral de Colonia. El repertorio técnico del pintor es amplio, y no menos eficaz resulta la impresión de la cota de malla en la escena de la *Investidura de San Miguel* como jefe de los ejércitos celestiales, donde la malla ha sido enteramente dibujada en negro. Asoma en las mangas, bajo el faldón y en el cuello, donde contribuye a resaltar el modelado suave del rostro angelical del arcángel.

Con buriles y punzones se dibujan también rameados vegetales y ventananas con lóbulos, trilóbulos y cuadrilóbulos, que adoptan la forma curvilínea flamígera presente en el retablo-*jubé* recientemente edificado en la capilla mayor, de donde se tomaron los modelos. Esta labor, conocida como fresadura<sup>98</sup> —por la herramienta (fresa) con la que se labraba el oro— se ejecuta con precisión y el resultado es refinado, lujoso y encantador. Destaca especialmente en los fondos dorados de las figuras principales, como San Miguel —incluido su escudo y coraza— y en la tabla de *María con el Niño*. Todo se matiza mediante sugerencias diversas, logradas con trabajo minucioso a buril y punzón. No parece que se hayan empleado moldes de estampación.

## 2. 5. La escritura de textos litúrgicos en el retablo

En 1397, Francisco Clemente, prior de Santa María de Daroca, realizó un inventario de los bienes de la colegiata, en el que se menciona la existencia en el coro de varios libros litúrgicos: un libro grande de los oficios de las misas dominicales con notación musical; otro de los oficios de los santos, también con notas de canto; un libro antiguo de los oficios festivos; varios antifonarios y responsorios con notación; un libro común de los santos con lecturas y responsorios; varios libros de misa; y dos grandes leccionarios de “*legenda sanc-*

98 Como fresaduras se califican las labores a realizar sobre el oro en el contrato que suscribió Juan de Leví con Julián de Loba, procurador del cardenal Fernando Pérez Calvillo, el 28 de enero de 1404: “devense fazer las diademas de las ymagenes e do se requiere fresaduras o otras cosas semblantes [semejantes] de oro”; LACARRA DUCAY, M<sup>a</sup> Carmen, “La pintura gótica en los antiguos reinos de Aragón y Navarra (ca. 1379-1416)”, *Artígrama*, 26 (2011), p. 315.

*torum*". Uno de estos comenzaba con "Eri celebravimus" y concluía con "ubi presentantur beneficia rei". El otro iniciaba con "De vincula sancti Petri" y "Cunctis sancte ecclesie" y terminaba con "ad ornandum comendandam", lo que sugiere que podría tratarse de una copia de la *Leyenda dorada* o de un *flos sanctorum* hispano en dos volúmenes manuscritos, aunque en los breviarios la fiesta de San Esteban comenzaba precisamente con "[H]Eri celebravimus". Además, se registran un calendario o martirologio de santos, una Biblia en dos volúmenes de letra redonda, otra en letra menuda que comenzaba con la epístola de San Jerónimo —es decir, una copia de la *Vulgata*—; un salterio y otro libro titulado "*flores sanctorum*" —denominación habitual en España para las recopilaciones de las vidas de santos— que comenzaba "Purpurea sanctorum". Entre los libros de la sacristía se mencionan varios misales, un evangeliario antiguo y otro nuevo —que comenzaban *In illo tempore*—, un libro de constituciones y sínodos provinciales, y el tratado *De officiis ecclesiasticis*, del liturgista del siglo XII Jean Beleth, cuyo texto —fundamental para la organización eclesiástica— fue utilizado por Varazze como fuente en su célebre obra<sup>99</sup>. Es razonable suponer que los canónigos de San Miguel manejaban libros semejantes, aunque en la visita pastoral de 1388 fueron amonestados para que, en el plazo de un año, completaran la iluminación de un evangeliario, adquirieran un epistolario nuevo y repararan un misal con el *Te igitur* deteriorado<sup>100</sup>. La presencia de un *Flos sanctorum*<sup>101</sup>, breviarios y misales resulta significativa, pues obras de este tipo debieron emplearse para la elaboración de las historias del ciclo de San Miguel y para la selección de los textos que se comentan a continuación.

Como se ha señalado, en la pintura gótica de Daroca —y también en otros centros aragoneses, así como en la miniatura— se insertan textos litúr-

99 CANELLAS ANOZ, Magdalena, "La iglesia de Santa María...", pp. 131-134. Varazze, como Beleth, señala que San Miguel es prepósito del paraíso y custodio de las almas; del francés tomó la noticia sobre la intervención del arcángel en Egipto, asistiendo a los israelitas mediante el envío de las plagas y el paso del mar Rojo, episodio que se ha mencionado más arriba; BELETH, Iohannis, *Somma de ecclesiasticis officiis. Textvs – Indices*, Turnholt, Brepols, 1976 [ed. Heriberto Douteil], Capitulum 154, De festo beati Michaelis et angelorum, pp. 295-296.

100 BLASCO, Asunción, "Libros litúrgicos en iglesias de la diócesis de Zaragoza (siglos XIV-XV)", *Acta historica et archaeologica mediaevalia*, 25 (2003), p. 756. Sobre la liturgia, el breviario y el ceremonial en la diócesis de Zaragoza: GALINDO Y ROMEO, Pascual, *El breviario y el ceremonial cesaraugustanos. Siglos XII-XIV*, Zaragoza-Tudela, 1930, pp. 169-181; MIGUEL GARCÍA, Isidoro, "Liturgia y ceremonial cesaraugustanos", *Aragonia sacra: revista de investigación*, 16-17 (2001-2003), pp. 247-280.

101 El recurso al *Flos sanctorum* para buscar escenas de las vidas de los santos y dibujarlas está documentado en el año 1500, cuando la imprenta lo había divulgado, pero es seguro que se leía desde el siglo XIV. Véase el contrato de un retablo para Los Molinos (Huesca) suscrito por Francisco Baget el 21 de diciembre de 1500; ARCO, Ricardo del, "Documentos inéditos de arte aragonés", *Seminario de Arte Aragonés*, 4 (1952), pp. 64-65.

gicos transcritos con notable precisión. En el retablo de San Miguel, al igual que en el de la iglesia de San Pedro, los textos están escritos en letra gótica denominada *textura litteralis* o *littera textualis*. La caligrafía, algo más irregular que en el retablo de San Pedro, presenta los ojales hexagonales habituales, y las astas tienden a ser cuadrangulares, aunque algunos trazos se incurvan.

En el banco del retablo se disponen los evangelistas con libros abiertos, flanqueados por San Pablo y San Pedro. Como en el retablo de San Pedro de Daroca, este último sostiene una gran llave con la mano derecha y un libro abierto con la izquierda, orientado hacia su figura como leyéndolo:

“Petrus / apostolus Ihesu Xpisti [Christi], e-/lectis adve-/nis dispersionis / Ponti, Galatie, / Capadocie, Asie, / et Bitynnie, se-/cundum pre-saentiam [sic por praescientiam] / Dei Patris / in sanctifi-/cationem / spiritus, in / obedientiam, / et asp[er]sio[n]em / sanguinis / Ihesu Xpisti / gratia vo-/bis et pax / multiplicetur”.

El texto es correcto, salvo por la omisión del diptongo *ae* —una práctica común en la época— y una errata en la transcripción de *prescientiam*. En otros textos, que se transcriben más adelante, se observan separaciones silábicas incorrectas, lo que sugiere que los textos fueron facilitados por los canónigos, aunque la escritura es tan legible y bella que no cabe dudar de la capacidad lectora y escritora del pintor. Dado que la caligrafía no alcanza la perfección de la empleada en el retablo de San Pedro —donde podría haber intervenido un miniaturista—, es probable que haya sido realizada por el propio Cano, quien demuestra un dominio excelente del dibujo<sup>102</sup>.

102 Debemos apuntar que en algunas pinturas del foco darocense los libros que aparecen en las historias no llevan texto y se muestran en blanco, ni siquiera con renglones simulados, como si hubiera quedado a la espera de que pasara un miniaturista o escritor de libros que lo rellenara. Así sucede en la escena de la *Anunciación* en el retablo de Retascón, que corresponde a Martín del Cano. En este singular retablo, las tablas que corresponden al Maestro de Retascón muestran escrituras correctas incluso en filacterias muy delgadas que es imposible leer a simple vista: véase los escritos que acompañan a las diminutas figuras de los profetas Isaías y Jeremías dispuestos a los lados del trono de María. Más curiosas y excepcionales son las filacterias de los ángeles que rodean la *Coronación de María*, que también corresponde a lo pintado por el Maestro de Retascón. Una de ellas se ha rellenado con el inicio de un himno de la liturgia de las horas, mientras que las otras tres cintas enseñan composiciones musicales en notación cuadrada, con el texto dispuesto debajo de las notas; ZAVALA ARNAL, Carmen M., “Una visión de la música a través de algunas fuentes pictóricas medievales de la comarca de Campo de Daroca (Zaragoza)”, en RODRÍGUEZ, Gerardo y CORONADO SCHWINDT, Gisela (dirs.), *Abordajes sensoriales del mundo medieval*, Mar del Plata, Universidad de Mar del Plata, 2017, p. 159; señala la autora que de uno de los himnos, el que no se acompaña de música, se ha conservado un fragmento musical en Daroca; CALAHORRA MARTÍNEZ, Pedro, *Fragmentos litúrgico-musicales (ss. XIII-XVI) del Archivo Histórico Notarial de Daroca (Zaragoza)*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2011, p. 357; véase igualmente la página 386 con el responsorio *Benedicamus patrem* que se cantaba en la fiesta de la Trinidad, y la página 911 con el himno *Gloria in excelsis Deo* correspondiente a la fiesta de la Asunción. Estas circunstancias demuestran, a nuestro parecer, que el pintor contó con la ayuda de un especialista. Las cintas son casi imperceptibles desde el punto de vista del espectador. Además incorporan un canto





Fig. 28. *Libros escritos de los evangelistas Marcos, Mateo y Lucas*. Martín del Cano. H. 1421-1425. Retablo de San Miguel. Daroca

El texto reproducido corresponde al inicio de la primera epístola de San Pedro en la versión *Vulgata* de la Biblia<sup>103</sup>, y figura en el misal zaragozano al comienzo de las lecturas de la festividad de la cátedra de San Pedro<sup>104</sup>.

Resulta llamativo que San Pablo mantenga el libro cerrado, sin mostrar escritura alguna, aunque tanto el misal como el breviario zaragozanos contenían presentaciones del apóstol tomadas de la primera epístola a los Romanos, en la que se define como apóstol de todas las gentes —“omnibus gentibus” — tal como era conocido y denominado<sup>105</sup>.

real. Otro tanto puede confirmar el libro que sostiene el *Salvator Mundi* del Museo de Bilbao, obra del mismo maestro. Una página entera está vuelta hacia el espectador pero no contiene texto alguno. Se diría que el pintor la preparó para recibir un texto pero nunca llegó el escritor de libros para completar la página.

103 Epistola B. Petri Apostoli Prima 1, 1-2.

104 *Missale secundum morem ecclesie Cesaraugustane...*, Februarius, Cathedra sancti Petri, Lectio epistole beati Petri apostoli I, I, f. Lv[erso]. El comienzo de la epístola se reproduce igualmente en el breviario zaragozano medieval que fue llevado a la imprenta en 1496; *Breviarium ecclesie Cesaraugustane*, Venetiis, Franciscus Gyrardengus, 1496, In cathedra sancti Petri apostoli, f. XLVIr. Tanto el breviario como el misal impresos reproducen en letras de molde textos manuscritos que circulaban en tiempos de la confección del retablo. Debemos advertir a quienes contrasten la información que el misal impreso contiene dos numeraciones y el breviario consta de tres enumeraciones distintas: una primera de 197 folios con el breviario propiamente dicho; la segunda de 214 folios con salmos, himnos, algunos oficios extraordinarios (de Santa María virgen, de difuntos) y un santoral con las celebraciones de la iglesia cesaraugustana; y un tercer cómputo de 24 folios con algunas lecturas y celebraciones de evangelistas, apóstoles, mártires y algunos confesores y pontífices.

105 *Missale secundum morem ecclesie Cesaraugustane...*, In vigilia nativitatit domini, f. Xr.;

Los evangelistas del banco se identifican por sus símbolos del Tetramorfos y por los letreros de las filacterias que los acompañan: “Matheus”, “Mar-chus”, “Iohannes”, “Luchas”. Están representados como escribas, con pluma y tintero, en el acto de redactar el texto evangélico, por lo que los escritos se orientan coherentemente hacia sus figuras (Fig. 28).

San Mateo tiene el Evangelio abierto en la página correspondiente al capítulo 8, versículos 1-4, pero comienza con “In illo tempore”, expresión que se introduce en las lecturas evangélicas incluidas en el breviario o en el misal zaragozano para garantizar la vinculación del texto con el tiempo de Jesús<sup>106</sup>:

“In illo tempore: /cum ascendisset [por descendisset] / dominus Ihesus / de monte, secu-/te sunt eum tu-/rbe multe, et / ecce leprosus / veniens, ado-/rabit eum, dic-/ens: Domine, / si vis, potest / me mundare. / Et extendens / Ihesus manum / tetigit eum, / dicens: Volo m-/undare. Et con-/festim mundata / est lepra ejus. Et / ait illi Ihesus: / Vide nemini dix-/eris: sed vade /ostende te sacer-/doti, et offer m-/unus quod pre-/cepit Moyses in / testimonium il-/lis. Cum”.

El último vocablo, correspondiente al versículo 5, no tiene continuidad. El resto de la página quedó en blanco. Además, algunas palabras presentan separaciones silábicas irregulares, lo que permite suponer que el pintor recibió un texto que no comprendía plenamente en todos sus términos.

En este caso, el texto pintado no se corresponde fielmente con la versión *Vulgata* de la Biblia, que comienza “Cum autem descendisset de monte, secutae”, sino que sigue la redacción de antiguos evangeliarios. En el *Evangelistarium Sangallense*, en la Dominica III post theophaniam, bajo la rúbrica *Sequentia sancti evangelii secundum Matthaeum*, 8, 1, se lee: “In illo tempore. Cum descendisset Ihesus de monte, secutae”<sup>107</sup>. De evangeliarios tan antiguos como el de San Gall, datado entre el 875 y el 900, el texto pasó al breviario y al misal antiguos de la diócesis zaragozana, que incorporan la palabra

---

*Breviarium ecclesie Cesaraugustane...*, Domenica I post octavam epiphanie, f. XLIIIIr.

106 Así lo había aconsejado Guillelmum Duranti o Guillaume Durand (h. 1230—1296) en *Rationale divinarum officiorum*, libro muy difundido que recopilaba y explicaba la liturgia y su celebración; DURANTI, Guillelmum, *Rationale divinarum officiorum*, Basilee, Nicolaus Kesler, 1488, Liber Quartus, De Evangelio, f. 63r. Salvo que las expresiones *Initium sancti Evangelii* o *Sequentia sancti Evangelii* precedan a la lectura del Evangelio, se antepone el prefacio *In illo tempore* cuando no puede determinarse con certeza el tiempo a partir de las palabras de la lectura. El *Rationale* fue impreso por primera vez en 1459, pero no lo utilizamos porque sus páginas no están numeradas; *Incipit Rationale divinarum officiorum*, Maguntia, per Johannem Fust... et Petrum Gernszheym, 1459.

107 Bibliothèque nationale de France, Département des Manuscrits, Latin 9453, Evangélaire, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52000464r/f4.image.r=%EF%BF%BDvang%EF%BF%BDliaire%20.langFR>

“dominus” delante de “Ihesus”<sup>108</sup>. Por tanto, puede afirmarse con seguridad que la fuente utilizada por el pintor —o por el comitente que le proporcionó los textos— fue el breviario, o más probablemente el misal zaragozano, ya que este último libro transcribe íntegramente el pasaje que escribe San Mateo en el retablo de San Miguel.

El evangelista Marcos aparece escribiendo un pasaje tomado de Marcos 6, 1–2, transcrito a partir del misal zaragozano<sup>109</sup>, que lo copia de nuevo de un evangeliario antiguo como el de San Gall:

“In illo tempore: / Egressus: / est Ihesus ve-/nit in patri-/am suam / seque-  
bantur / illum discip-/uli sui. Et / facto sabbato / cepit in sina-/goga docere et /  
¿modu? / multi au-/dientes / admira-/bantur in doctri-/na eius, dicentes”.

El texto difiere ligeramente del ofrecido por la *Vulgata*, que no incluye el prefacio *In illo tempore* ni la frase “venit in patriam suam”. El pasaje elegido destaca la enseñanza de Jesús en sábadu, contraviniendo la ley judaica, lo que podría ser significativo en una ciudad con presencia judía, al seleccionarse este fragmento como lectura para la festividad de San Marcos.

Al evangelista Juan se le representa en un descanso en la escritura del Evangelio, aprovechado para sacar punta a la pluma. Por ello, su mano oculta una pequeña parte del texto:

“In principio erat / [tapado por la mano: verbum] et / verbum erat apud /  
Deum. Et Deus erat / verbum. Hoc e-/rat in principio / apud Deum. / Omnia per  
ipsum / facta sunt, et si-/ne ipso factum est / nichil [nihil]”.

El párrafo reproduce el inicio del Evangelio de San Juan 1, 1-3. Esta frase se incluye entre los cánones generales del Evangelio que se recuerdan al sacerdote al comienzo del misal zaragozano. Los tres versículos se transcriben completos en la lectura correspondiente a la festividad del nacimiento de Jesús<sup>110</sup>. En el misal se concluye con la palabra “nichil”, en lugar de “nihil”, en coincidencia exacta con el texto pintado.

Diferente es la transcripción del Evangelio de San Lucas que se encuentra leyendo su Evangelio y pasando las hojas, por lo que la mano derecha oculta parte del texto. El pintor, en coherencia con lo natural, ha omitido las

108 *Missale secundum morem ecclesie Caesaraugustane...*, Domenica III post epiphaniam officium, Secundum Matheum XVIII: f. XIXv: “In illo tempore. Cum descendisset **dns** [dominus] Ihs de monte, secute...”; *Breviarium ecclesie Caesaraugustane...*, Domenica II post octavam Epiphanie, Lectio VI, Secundum Matheum, f. XLVIv: “In illo tempore. Cum descendisset **dns** Iesus de monte sequite”.

109 *Missale secundum morem ecclesie Caesaraugustane...*, Ebdomada II post Epiphaniam, Feria IIII secundum Marchum VI, a, f. XIXr.

110 *Missale secundum morem ecclesie Caesaraugustane...*, f. CCVIIIv; *Breviarium ecclesie Caesaraugustane...*, Natalis domini, Lectio sancti Evangelij secundum Ioannes, f. XXVIr.

letras cubiertas por la mano. El pasaje procede de Lucas 2, 15–18, tomado del misal zaragozano<sup>111</sup>, como en los casos anteriores:

“In illo tempore. / Pastores lo-/quebantur ad invicem / dicentes: / T-/ran-seamus / usque / Bethle[tapado por la mano:hem] / et vi [tapado:deamus] / hoc [tapado: verbum, quod factum] est / q- [tapado:uod] Do / [tapado:minus] os-ten-/dit no-/[tapado:bis]. Et vene-/runt festinantes, / et invenerunt / Mariam, et Io-/seph, et infantem / positum in pre-/sepio. Videntes / [tapado: autem] cogno / [tapado:verunt] de / [tapado:verbo], qu [tapado:od] / dictum / [tapado: erat] illis / de pu [tapado: ero] hoc. / Et omnes qui audierunt / mi-/rati sunt, et de”.

Otros letreros se colocan en diversas escenas del retablo y se transcriben con fidelidad textual, aunque se sitúan en posiciones elevadas, imposibles de leer para los fieles o incluso para el sacerdote oficiante. En estos casos, se trata de frases que expresan y afirman la fe religiosa, dirigidas directamente a la divinidad.

En la escena de la *Anunciación*, María ha sido sorprendida por Gabriel mientras leía el Evangelio que muestra varios marcadores como detalle naturalista. El libro está abierto en el pasaje de Lucas 1, 38: “Ece anci-/la [omite: Domini] fiat michi [mihi] / secun-/dum ve-/rbum [tuum]”. En la página derecha se ha copiado un versículo del *Liber Ecclesiasticus* 24, 14: “Aben-/icio [Ab initio] / et an-/te se-/cula / crea-/ta [sum]”. La primera frase es también una antifona que se cantaba *ad laudes* y *ad nonam* y con mayor solemnidad en la octava de la Natividad de María y en la fiesta de marzo dedicada a la Anunciación<sup>112</sup>. La segunda locución, dedicada al Espíritu Santo —la Sabiduría—, se aplica a María y puede interpretarse como un texto inmaculista. Esta cita se empleaba en fiestas y cánticos marianos, y, muchos años después, fue recogida por Claudio Monteverdi en su conocido *Vespro della beata vergine*, publicado en 1610. En el breviario zaragozano se menciona en el oficio de la virgen María y se repite en la festividad de Santa María de las Nieves<sup>113</sup>.

En la escena del *Tránsito de María* uno de los apóstoles sostiene un libro que contiene el Salmo 6, 2-3, atribuido al rey David:

111 *Missale secundum morem ecclesie Caesaraugustane...*, In nativitate domini, Secundum Lucham II, c, f. XIIr.

112 *Breviarium ecclesie Caesaraugustane...*, Per octavam nativitatis Marie virginis, f. CLVII. En el breviario zaragozano publicado en 1505 se señala que en la fiesta de marzo dedicada a María se entonaba: “Cantate, Antiphona. Ecce ancilla domini fiat mihi secundum verbum tuum”: *Breviarium Caesaraugustanum*, [Zaragoza, h. 1505 que se adjudica al impresor Jorge Coci], f. LVI.

113 *Breviarium ecclesie Caesaraugustane...*, Officium beate Marie virginis, f. XCVIv y Capituletur de sancta Maria de nive, f. XCIXv (segunda numeración). El misal zaragozano indica que se leía en la fiesta de la Asunción: *Missale secundum morem ecclesie Caesaraugustane...*, Augustus. Octavo die transfigurationis. Officium et reliqua omnia dicant sicut in die. Vigilia assumptionis, Lectio libri sapientie, XXIII, b, f. XCr.





Fig. 29. Orbe tripartito, detalle de San Miguel armado caballero. Martín del Cano. H. 1421-1425. Retablo de San Miguel. Daroca

“Domine, / ne in fur-/ore tuo / arguas / me neque / in ira tu-/a corrip-/ias me. / Miserer-/e mei, / domine, quoniam. Miserere / mei domine/ quoniam infi-/rmus [tapado: sum], / sana [tapado: me] / domine, q[tapado: uoniam] / oturba-/ta [por conturbata] sunt o-/ssa mea”.

Este es el primero de los siete salmos penitenciales incluidos en los salterios. Se reproduce entre los salmos que incorpora el breviario zaragozano publicado en 1498, incluso con la errata “oturba” por “conturbata”<sup>114</sup>, lo que confirma nuevamente las fuentes utilizadas para extraer los textos litúrgicos del retablo.

Especialmente significativa es la inscripción que acompaña las partes del globo terráqueo sostenido por el Salvador en la escena en que bendice y nombra jefe de los ejércitos celestiales a San Miguel, representado con armadura medieval y arrodillado ante Cristo, en una composición semejante a la que Benito Arnaldín, su contemporáneo, empleó en la escena de San Martín siendo armado caballero en un retablo de Torralba de Ribota. Con una letra gótica similar a las demás inscripciones, pero más libre y cuajada de adornos y ligaduras, se ha escrito: “Asia | Africa/ Oropa” (Fig. 29) en un orbe tripartito que refleja un mapa T en O invertido, en el que Europa ocupa la mitad del globo en lugar de Asia, aunque se sitúa en la parte inferior,

114 *Breviarium ecclesie Cesaraugustane...*, Incipit liber psalmorum, David primus..., II, III, IIII, quintus, VI: “Domine ne in furore tuo arguas me, neque in ira tua corripas me. Miserere mei, dne [Domine], qm [quoniam] infirmus sum; sana me dne [Domine] qm [quoniam] oturbata [por conturbata] sunt ossa mea”, f. IIv de la segunda paginación.



junto con África, como en el *Orbis terrarum* descrito por San Isidoro en sus *Etimologías*<sup>115</sup>. Como los orbes altomedievales isidorianos que sostienen las imágenes del Salvador, no aparece coronado por la cruz, pero se divide de forma inversa al mapa T en O por influjo de la disposición del orbe o globo crucífero tripartito.

Esta peculiar denominación del continente europeo como “Oropa” coincide con la utilizada por el Maestro de Retascón en el *Salvator Mundi* del museo de Bilbao. Martín del Cano colaboró con él en el retablo de esta localidad. Ambos pintores se repartieron la obra, a menos que el de Retascón abandonara el proyecto y le dejara a Del Cano a cargo de su finalización, o fuera éste el que no pudiera continuar por enfermedad o fallecimiento. Martín del Cano, cuya mano nos parece reconocer en algunas tablas del retablo de San Pedro, conoció al Maestro de Retascón y, aunque sus personalidades artísticas son distintas, comparten algunos estilemas. Las obras de Martín del Cano demuestran que fue un pintor con una formación técnica sólida y encomiable. Pintor culto, empleó composiciones variadas, aunque tendía a repetir escenas en los retablos a modo de recetas de taller. Demuestra conocer, y seguramente haber leído, la *Leyenda dorada* de Iacopo da Varazze, fuente literaria que utilizó para resolver y desarrollar con detalle la biografía de santos como San Pedro, a quien dedicó un número excepcional de escenas iconográficas en el retablo de Langa del Castillo, interpretables con la lectura del citado texto del obispo genovés. En este sentido, resulta lamentable la pérdida de las historias que completaban el retablo de Santa Cecilia, ya que su iconografía aún no se había definido de forma definitiva en aquellos años.

## 2. 6. Valoración del pintor

El retablo, alabado por todos los estudiosos que lo han comentado, constituye la mejor muestra pictórica del foco darocense y es una de las obras más destacadas del arte gótico internacional en Aragón. Chandler Post se refirió a su autor como un pintor de auténtica distinción, practicante de un estilo vinculado al ámbito valenciano<sup>116</sup>. Torralba también lo consideró próximo a los talleres de Valencia<sup>117</sup>, y es probable que Martín del Cano conociera a

115 San Isidoro señaló que, dividido el orbe circular en dos partes iguales —Oriente y Occidente—, “Asia erit in una, in altera vero Europa & Affrica”; *Isidori iunioris Hispalensis episcopi Ethimologiarum libri numero viginti*, Augsburg, per Guntherum Zainer ex Reutlingen progenitum, 1472, Liber quartusdecimus de Terra incipit foeliciter, f. 189. La descripción del *Orbis terrarum* por San Isidoro se acompaña del primer mapa impreso del tipo T en O.

116 POST, Chandler Rathfon, *A history of Spanish painting, Volume II...*, p. 191.

117 Daroca se encuentra en el camino que une Valencia y Zaragoza, dos ciudades fundamentales de la Corona de Aragón en el siglo XV. Se ha insistido en la fuerte relación con lo valenciano que se aprecia en los retablos de la Comunidad de Daroca —recientemente, KROESEN,

artistas de esa ciudad, como su colaboración con el Maestro de Retascón sugiere. Es común señalar que este último pudo haber llegado a Daroca desde Valencia, aunque no se dispone de documentación que permita relacionarlo directamente con dicha procedencia, a pesar de tratarse de un maestro excepcional. A Torralba le agradó la belleza rítmica de las líneas curvas de su dibujo: “Los arabescos de línea, sobre todo en la figura del Arcángel, son de gran belleza rítmica, casi musical; y esa misma cualidad de ritmo puede notarse en la composición de las tablas y sobre todo de las figuras, en especial de la predella”<sup>118</sup>. Cabe suponer que escribió con cierta reserva, al no haber podido examinar de cerca las tablas mayores, tan extraordinarias —o incluso más— que las dedicadas a los evangelistas. Aunque Mañas dató el retablo en fecha tardía —“de hacia 1440”— lo consideró “mejor realizado y de mayor delicadeza” que las demás obras atribuidas al Maestro de Langa<sup>119</sup>.

Si realmente fue Cano quien escribió los textos analizados, se constata que lo hizo con una caligrafía elegante, lo que no sorprende si se considera su predilección por la línea curva en los contornos y pliegues de las vestimentas, que destacan por la finura y elegancia del trazo, los arabescos decorativos y la expresión serena, contenida y refinada de los rostros.

Cuando todavía no se conocía el nombre del maestro de Langa, Mañas Ballestín identificó ciertas afinidades estilísticas entre su obra y las pinturas murales de las iglesias de la localidad<sup>120</sup> lo que le llevó a suponer que se trataba de un artista asentado en Daroca, dada la cantidad de tablas conservadas y el influjo que ejerció sobre pintores posteriores. Escribió elogiosamente sobre su producción y consideró el retablo de San Miguel como su obra más lograda. Relacionó su estilo con el de Juan de Leví y Benito Arnaldín. En efecto, su pintura es deudora del buen hacer de Leví, y los recursos que emplea son semejantes a los de otros pintores aragoneses de su generación. Dado que se conocen muy pocos nombres y fechas con certeza, no es posible establecer relaciones definitivas. Fue contemporáneo de Bonanat Zahortiga, con quien comparte afinidades en el uso del color y en el tratamiento del dorado. En estos aspectos coincide también con el desconocido maestro de Torralba de Ribota, que también es un contemporáneo con obra un poco anterior a la de Cano, por lo que se acentúa el parecido estilístico, a pesar de la distinta

---

Justin E. A., *Staging the liturgy. The medieval altarpiece in the Iberian Peninsula*, Leuven – París – Walpole MA, Peeters, 2009 pp. 85-86–, pero la documentación revela la presencia frecuente de pintores zaragozanos y Daroca es una colegiata de la archidiócesis de Zaragoza. Hemos visto que igualmente llegaron artistas de Navarra y del Norte de Europa.

118 TORRALBA SORIANO, Federico, *Iglesia colegial...*, pp. 24-25.

119 MAÑAS BALLESTÍN, Fabián, *Pintura gótica aragonesa...*, pp. 105-107.

120 MAÑAS BALLESTÍN, Fabián, “Pintura Gótica en ‘Campo Romanos’. I. La Escuela Gótica de Daroca”, *Zaragoza*, 23 (1981), p. 26.

personalidad artística del de Torralba que, como el de Retascón aunque con distintos resultados, busca la expresividad y no duda en recurrir a un cierto feísmo como recurso para comunicar con mayor intensidad el sentimiento.

### BIBLIOGRAFÍA

- ABBAD RÍOS, Francisco, *Catálogo monumental de España*. Zaragoza, Madrid, Gráficas González, 1957.
- AINAGA ANDRÉS, M<sup>a</sup> Teresa, "Datos documentales sobre los pintores Guillén de Leví y Juan de Leví, 1378-1410", *Torriaso*, 14 (1998), pp. 71-105, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=666807>
- AINAGA ANDRÉS, M<sup>a</sup> Teresa y CRIADO MAINAR, Jesús, "Enrique de Estencop (1387-1400) y el tránsito al estilo internacional en la pintura gótica aragonesa: el retablo de Nuestra Señora de los Ángeles de Longares (Zaragoza)", *El Ruejo*, 4 (1998), pp. 107-140.
- ALBAREDA, Hermanos, "El futuro Museo de la Colegial de Daroca. Una visita del arquitecto del P. N. T., señor Durán. Excursión a Maluenda y Calatayud", *Aragón*, 72 (septiembre de 1931), p. 171, <https://bibliotecavirtual.aragon.es/es/publicaciones/verNumero.do?idNumero=2005166>
- ALFARO, Emilio, "Arte aragonés. El museo de la ciudad del Sacramento", *La Voz de Aragón. Diario gráfico independiente*, V/1216 (20 de abril de 1929), p. 9.
- APRAIZ, Emilio de, "Sobre unas graves denuncias. El despojo artístico de España", *La Voz de Teruel*, VII/868 (12 de noviembre de 1930), p. 1.
- ARCO, Ricardo del, "Un Museo de 'primitivos' en Daroca", *La Esfera*, XV/741 (17 de marzo de 1928), pp. 40-41.
- ARCO, Ricardo del, "Documentos inéditos de arte aragonés", *Seminario de Arte Aragonés*, 4 (1952), pp. 53-89, <https://ifc.dpz.es/publicaciones/ver/id/54>
- ARNOLD, John Charles, *The footprints of Michael the Archangel. The formation and diffusion of a saintly cult, c. 300–c. 800*, New York, Palgrave MacMillan, 2013.
- BARRÓN GARCÍA, Aurelio Á., "El retablo de Torres de Medina y las empresas artísticas de Juan Fernández de Velasco, Camarero Mayor de Castilla", *Revista Goya*, 322 (2008), pp. 23-46.
- BARRÓN GARCÍA, Aurelio Á., "Jocalias de la Catedral", en *La catedral de Santa María de la Huerta de Tarazona*, Zaragoza, Diputación Provincial, 2013, pp. 229-257.
- BARRÓN GARCÍA, Aurelio Á., "Precisiones, rectificaciones y noticias sobre la promoción de los Velasco en tierras de Burgos", *Santander. Estudios de Patrimonio*, 6 (2023), pp. 17-90, <https://doi.org/10.22429/Euc2023.sep.06.01>
- BELETH, Iohannis, *Svmma de ecclesiasticis officiis. Textos – Indices*, Turnholt, Brepols, 1976 [ed. Heriberto Douteil].
- BLASCO, Asunción, "Libros litúrgicos en iglesias de la diócesis de Zaragoza (siglos XIV-XV)", *Acta historica et archaeologica mediaevalia*, 25 (2003), pp. 745-766, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3273085>
- Breviarium Caesaraugustanum*, [Zaragoza, h. 1505; se adjudica al impresor Jorge Coci].
- Breviarium ecclesie Caesaraugustane*, Venetiis, Franciscus Gyrardengus, 1496.

- CABEZUDO ASTRAIN, José, "Nuevos documentos sobre pintores aragoneses del siglo XV", *Seminario de Arte Aragonés*, 7-8-9 (1957), pp. 65-78, <https://ifc.dpz.es/publicaciones/ver/id/175>
- CALAHORRA MARTÍNEZ, Pedro, *Fragmentos litúrgico-musicales (ss. XIII-XVI) del Archivo Histórico Notarial de Daroca (Zaragoza)*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2011.
- CAMPILLO, Toribio del, *Documentos históricos de Daroca y su comunidad*, Zaragoza, Imprenta del Hospicio Provincial, 1915.
- CANELLAS ANOZ, Magdalena, "La iglesia de Santa María de los Corporales de Daroca y su prior don Francisco Clemente, según un vade-mecum inédito de 1397", *Cuadernos de historia Jerónimo Zurita*, 41-42 (1982), pp. 7-157, <https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/09/02/1mcanellas.pdf>
- CANELLAS LÓPEZ, Ángel, "Cronicón profano y eclesiástico darocense", *Cuadernos de Aragón*, 21 (1990), pp. 5-62, <https://ifc.dpz.es/publicaciones/ebooks/id/1435>
- CANELLAS LÓPEZ, Ángel, *Inventario de los fondos del Archivo de la Colegiata de los Corporales de Daroca*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1988.
- CANNATA, Pietro, "Gregorio I, detto Magno, papa, Dottore della Chiesa, santo. Iconografia", en CARAFFA, Filippo (dir.), *Bibliotheca Sanctorum*, Roma, Istituto Giovanni XXIII della Pontificia Università Lateranense, 1966, 7.º vol., cc. 278-287.
- ÇELAYA, Andrés, *Historia de la ciudad de Daroca, dictada por un eclesiástico en el año 1629, a ruego de Andrés Çelaya para la librería manuscrita del conde de Guimerá*, Madrid, Imprenta de E. de la Riva, 1878.
- CHÂTELET, Albert, *L'âge d'or du manuscrit à peintures en France au temps de Chales VI et les Heures du Maréchal Boucicaut*, Dijon, Editions Faton, 2000.
- CORRAL LAFUENTE, José Luis, "La ciudad de Daroca según el libro de Actas de 1473", *Aragón en la Edad Media*, 4 (1981), pp. 157-194, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=108348>
- CORRAL LAFUENTE, José Luis, *Historia de Daroca*, Daroca, Centro de Estudios Darocenses, 1983.
- CRIADO MAINAR, Jesús, "Arte y cultura en Aragón en tiempos de los primeros Trastámaras (1412-1458)", *Lambard: Estudis d'art medieval*, 26 (2014-2016), pp. 149-189.
- DURANTI, Guilhelmum, *Rationale divinatorum officiorum*, Basilee, Nicolaus Kesler, 1488.
- ESQUIU, Arcadio, "Daroca, ciudad de arte", *La Voz de Aragón. Diario gráfico independiente*, VIII/2239 (30 de noviembre de 1932), p. 10.
- ESTEBAN LORENTE, Juan Francisco, *Museo Colegial de Daroca*, Madrid, Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, 1975.
- FALCÓN PÉREZ, María Isabel, *Ordenanzas y otros documentos complementarios relativos a las Corporaciones de oficio en el reino de Aragón en la Edad Media*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1997.
- FERNÁNDEZ SERRANO, Francisco, "El último obispo Teldense, Fr. Jaime Olcina, en 1411", *Anuario de Estudios Atlánticos*, 16 (1970), pp. 287-323, <https://revistas.grancanaria.com/index.php/aea/article/view/221>



- FERNÁNDEZ SOMOZA, Gloria, "El mundo laboral del pintor del siglo XV en Aragón. Aspectos documentales", *Locvs Amoenvs*, 3 (1997), pp. 40-49, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2803158>
- FERNÁNDEZ-LADREDA, Clara, "Escultura. Johan Lome y los talleres coetáneos", en FERNÁNDEZ-LADREDA, Clara (dir.), *El arte gótico en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2015, pp. 513-551.
- GALINDO Y ROMEO, Pascual, *El breviario y el ceremonial cesaraugustanos. Siglos XII-XIV*, Zaragoza-Tudela, 1930.
- GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente, "El precio de la belleza. Mercado y cotización de los retablos pictóricos en la Corona de Aragón (siglos XIV y XV)", en DENJEAN, Claude (ed.), *Sources sérielles et prix au Moyen-Âge*, Toulouse, Presses universitaires du Midi, 2009, pp. 253-290, <https://doi.org/10.4000/books.pumi.37336>
- GÓMEZ DE VALENZUELA, Manuel y PARDILLOS MARTÍN, David, "Documentos sobre la producción de arte en Daroca y su Comunidad de Aldeas (1403-1554)", *Xiloca*, 45 (2017), pp. 155-202, <https://espacioxiloca.org/revista-xiloca/>
- GÓMEZ DE VALENZUELA, Manuel y PARDILLOS MARTÍN, David, "Nuevos documentos sobre la producción de obras de arte en Daroca y su Comunidad de Aldeas (1389-1601)", *Xiloca*, 48 (2020), pp. 185-246, <https://espacioxiloca.org/revista-xiloca/>
- GÓMEZ DE VALENZUELA, Manuel, "Nuevos documentos sobre los pintores Zahortiga", *Cuadernos de Estudios Borjanos*, 64 (2021), pp. 11-63.
- GÓMEZ DE VALENZUELA, Manuel, *Documentos sobre pintura gótica en Aragón en el siglo XV*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2023, [https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/39/80/\\_ebook.pdf](https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/39/80/_ebook.pdf)
- GRACIA DIESTRE, Agustín, "Tabla de pintores en el Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Zaragoza. Siglo XIV (1316-1416)", *Aragonia Sacra*, 23 (2015), pp. 289-336.
- GUDIOL, José, *Pintura medieval en Aragón*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1971.
- IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, Javier y ANDRÉS CASABÓN, Jorge, *La catedral de Zaragoza de la Baja Edad Media a primer Quinientos. Estudio documental y artístico*, Zaragoza, Fundación Teresa de Jesús, 2016.
- IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, Javier y CRIADO MAINAR, Jesús, "El maestro Isambart en Aragón: la capilla de los Corporales de Daroca y sus intervenciones en la catedral de la Seo de Zaragoza", en JIMÉNEZ MARTÍN, Alfonso (ed.), *La piedra postrera. V Centenario de la conclusión de la Catedral de Sevilla*, Sevilla, Tvrris fortissima, 2007, vol. 2, pp. 75-113.
- Incipit Ordo missalis secundu[m] consuetudine[m] sancte ecclesie [C]esasceugust[a]n[e], Ces[ar]auguste, in officina magistri Pauli Hurus de Co[n]stantia impmi iussit*, 1485.
- Isidori iunioris Hispalensis episcopi Ethimologiarum libri numero viginti*, Augsburg, per Guntherum Zainer ex Reutlingen progenitum, 1472.
- JANKE, R. Steven, *Jehan Lome y la escultura gótica posterior en Navarra*, Pamplona, Diputación Foral de Navarra, 1977.

- JOHNSON, Richard F., *Saint Michael the Archangel in medieval English legend*, Woodbridge, The Boydell Press, 2005.
- JUNG, Jacqueline E., "Moving pictures on the Gothic choir screen", en BUCKLOW, Spike; MARKS, Richard y WRAPSON, Lucy (eds.), *The art and science of the church screen in medieval Europe. Making, meaning, preserving*, Woodbridge (Suffolk), The Boydell Press, 2017, pp. 176-194.
- JUNG, Jacqueline E., *The gothic screen: space, sculpture, and community in the cathedrals of France and Germany, ca. 1200-1400*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013.
- KROESEN, Justin E. A., *Staging the liturgy. The medieval altarpiece in the Iberian Peninsula*, Leuven – Paris – Walpole MA, Peeters, 2009.
- LACARRA DUCAY, M<sup>a</sup> Carmen, "La pintura gótica en los antiguos reinos de Aragón y Navarra (ca. 1379-1416)", *Artigrama*, 26 (2011), pp. 287-332, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3975921>
- LACARRA DUCAY, M<sup>a</sup> Carmen, "Retablo de la Virgen de Retascón", en CALVO RUATA, José Ignacio (ed.), *Joyas de un Patrimonio IV. Estudios*, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, 2012, pp. 61-65.
- LACARRA DUCAY, M<sup>a</sup> Carmen, "Retablo de San Pedro Pontífice", en CALVO RUATA, José Ignacio (ed.), *Joyas de un Patrimonio IV. Estudios*, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, 2012, pp. 53-60.
- LACARRA DUCAY, María del Carmen, "Dos tablas góticas del pintor darocense Martín del Cano en el Museo Diocesano de Zaragoza", en ÁLVARO ZAMORA, María Isabel; LOMBA SERRANO, Concha y PANO GRACIA, José Luis (coords.), *Estudios de historia del arte: libro homenaje a Gonzalo M. Borrás Gualis*, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza - Institución Fernando el Católico, 2013, pp. 411-421, <https://ifc.dpz.es/publicaciones/ver/id/3298>
- LÓPEZ LANDA, José María, "Excursión a Maluenda y Daroca", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 36 (septiembre de 1928), pp. 234-242.
- LOZANO PÉREZ, Juan Carlos, *El Catálogo Monumental de la provincia de Zaragoza de Juan Cabré Aguiló, un proyecto inacabado*, Zaragoza, Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis – Imprenta Provincial de la Diputación de Zaragoza, 2018, [https://biblioteca.cchs.csic.es/digitalizacion\\_tnt/pdfs\\_libro/DiscursoJ-Clozano.pdf](https://biblioteca.cchs.csic.es/digitalizacion_tnt/pdfs_libro/DiscursoJ-Clozano.pdf)
- MACÍAS PRIETO, Guadaira, "El Templo de Jerusalén en la pintura aragonesa de los siglos XIV-XV: del Arca de la Alianza a la custodia eucarística", *Artigrama*, 38 (2023), pp. 187-209, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=9621231>
- MAJARENA GONZALVO, Luis Alberto, *El Libro Bermejo del Archivo Colegial de Daroca*, Daroca, Centro de Estudios Darocenses, 1989.
- MAÑAS BALLESTÍN, Fabián, "La escuela de pintura de Daroca: documentos para su estudio", *El Ruejo*, 2 (1996), pp. 33-92.
- MAÑAS BALLESTÍN, Fabián, "Las Artes en época medieval", en MAÑAS BALLESTÍN, Fabián (coord.), *Comarca del Campo de Daroca*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 2003, pp. 139-180, <https://bibliotecavirtual.aragon.es/es/consulta/registro.do?id=3263>
- MAÑAS BALLESTÍN, Fabián, "Museo Colegial de Daroca", *Artigrama*, 29 (2014), pp. 213-238, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5130697>

- MAÑAS BALLESTÍN, Fabián, *Pintura gótica aragonesa*, Zaragoza, Guara Editorial, 1979.
- MAÑAS BALLESTÍN, Fabián, "Pintura Gótica en 'Campo Romanos'. I. La Escuela Gótica de Daroca", *Zaragoza*, 23 (1981), pp. 25-26.
- MAÑAS BALLESTÍN, Fabián, *Programa de fiestas Corpus Christi 1985. Fascículo dedicado a la Arquitectura religiosa en Daroca*, Daroca, Ayuntamiento, 1985.
- MAÑAS BALLESTÍN, Fabián, "Sistema de trabajo en la escuela de pintura gótica de Calatayud", en *Primer Coloquio de Arte Aragonés*, Teruel, Diputación Provincial, 1978, pp. 177-196.
- MARTÍNEZ DE AGUIRRE, Javier, "Artistas de la Corona de Aragón al servicio de Carlos II (1349-1387) y Carlos III (1387-1425) de Navarra", en YARZA LUACES, Joaquín y FITÉ I LLEVOT, Francesc (eds.), *L'artista-artesa medieval a la Corona d'Aragó. Actes, Lleida, 14, 15 i 16 de gener de 1998*, Lérida, Universitat de Lleida – Institut d'Estudis Ilerdencs, 1999, pp. 241-258.
- MARTÍNEZ DE AGUIRRE, Javier, *Arte y monarquía en Navarra. 1328-1425*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1987.
- MEDINA GONZÁLEZ, Amaya, "El tocado corniforme femenino en la Baja Edad Media", *Santander. Estudios de Patrimonio*, 4 (2021), pp. 215-244, <https://doi.org/10.22429/Euc2021.sep.04.08>
- MEISS, Millard, *French painting in the time of Jean de Berry. The late fourteenth century and the patronage of the Duke*, London, Phaidon Press, 1967, vol. I.
- MIGUEL GARCÍA, Isidoro, "Liturgia y ceremonial cesaraugustanos", *Aragonia sacra: revista de investigación*, 16-17 (2001-2003), pp. 247-280.
- Missale secundum morem ecclesie Cesaraugustane*, Cesaraugustan, Iussu et impensis Pauli Hurus Constantiensis Germanici, 1498.
- NÚÑEZ Y QUILES, Christóbal, *Antigüedades de la nobilissima ciudad de Daroca, y argumento historial y juridico, en defensa de Cabildo General de las seis insignes iglesias parroquiales de S. Pedro Apostol, San Andres, San Tiago, Santo Domingo de Silos, San Juan de la Cuesta y San Miguel Arcangel*, Zaragoza, por los Herederos de Diego Dormer, 1691.
- Ordinaciones reales de la ciudad de Daroca*, Calatayud, por Christóbal Gálbez, 1683.
- PERRY, Mary Phillips, "On the Psychostasis in Christian Art-I", *The Burlington Magazine*, 22/116 (1912), pp. 94-97 y 100-105.
- PERRY, Mary Phillips, "On the Psychostasis in Christian Art-II", *The Burlington Magazine*, 22/118 (1913), pp. 208-211 y 214-218.
- POST, Chandler Rathfon, *A history of Spanish painting, Volume II-XII*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1930-1958.
- RÉAU, Louis, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia – Antiguo Testamento. Tomo I, vol. 1*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1996.
- RODRIGO ESTEVAN, María Luz, *La ciudad de Daroca a fines de la Edad Media. Selección documental (1328-1526)*, Daroca, Centro de Estudios Darocenses, 1999, <https://ifc.dpz.es/publicaciones/ver/id/2087>
- RODRÍGUEZ MARTEL, Juan Antonio, *Antigüedad célebre de la santa iglesia colegial de Santa María la Mayor de Daroca... Año 1675*, Madrid, Imprenta de T. Fortanet, 1877.

- SCHALLER, Andrea, *Der Erzengel Michael im frühen Mittelalter. Ikonographie und Verehrung eines Heiligen ohne Vita*, Bern, Peter Lang AG, 2006.
- SERRANO SANZ, Manuel, "Documentos relativos a la pintura en Aragón durante los siglos XIV y XV", *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 35 (1916), pp. 415-421.
- SOLDEVILLA FARO, José, "Los retablos de Daroca", *Aragón*, 111 (diciembre de 1934), pp. 245-248, <https://bibliotecavirtual.aragon.es/es/publicaciones/verNumero.do?idNumero=2005477>
- SPADAFORA, Francesco y BOSI, Maria Cirmeni, "Arcangeli", en CARAFFA, Filippo y MORELLI, Giuseppe (dirs.), *Bibliotheca Sanctorum*, Roma, Instituto Giovanni XXIII della Pontificia Università Lateranense, 1962, 2.º vol., cc. 349-373.
- SPADAFORA, Francesco y MARA, Maria Grazia, "Michele, arcangelo, santo", en CARAFFA, Filippo (dir.), *Bibliotheca Sanctorum*, Roma, Instituto Giovanni XXIII della Pontificia Università Lateranense, 1967, 9.º vol., cc. 410-446.
- TABURET-DELAHAYE, Elisabeth (com.), *Paris, 1400. Les arts sous Charles VI*, cat. exp. (Louvre), Paris, Réunion des musées nationaux – Fayard, 2004.
- TORRALBA SORIANO, Federico, *Iglesia colegial de Santa María de los Santos Corporales de Daroca*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1954.
- VARAZZE, Iacopo da, *Legenda Aurea con le miniature del codice Ambrosiano C 240 mf. Testo critico riveduto e commento a cura di Giovanni Paolo Maggioni*, Firenze, SIS-MEL – Edizioni del Galluzzo, 2007.
- VELASCO GONZÁLEZ, Alberto, *Spanish paintings from 14th to 16th Centuries*, [Madrid], Caylus | Sam Fogg, [2019].
- VILLELA-PETIT, Inès, *Le gothique international. L'art en France au temps de Charles VI*, Paris, Hazan – Louvre, 2004.
- VORÁGINE, Santiago de la, *La leyenda dorada*, Madrid, Alianza, 1982.
- WINTER, Patrick M. de, "Bolognese Miniatures at the Cleveland Museum", *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, 70/8 (1983), pp. 314-351.
- WIXOM, William D., "The Hours of Charles the Noble", *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, 52/3 (1965), pp. 50-83.
- WIXOM, William D., "The Hours of Charles the Noble (Cleveland Museum of Art)", *The Burlington Magazine* 108/760 (1966), pp. 367-368, 370 y 373.
- YARZA LUACES, Joaquín, "San Miguel y la balanza: notas iconográficas", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 6-7 (1981), pp. 5-36.
- ZAVALA ARNAL, Carmen M., "Una visión de la música a través de algunas fuentes pictóricas medievales de la comarca de Campo de Daroca (Zaragoza)", en RODRÍGUEZ, Gerardo y CORONADO SCHWINDT, Gisela (dirs.), *Abordajes sensoriales del mundo medieval*, Mar del Plata, Universidad de Mar del Plata, 2017, pp. 150-167, <https://giemmardelplata.org/wp-content/uploads/2017/11/Abordajes%20sensoriales%20del%20mundo%20medieval.pdf>
- ZNOROVSKY, Andrea-Bianka, "Mary, Michael, and the Devil. An eschatological-iconographic perspective on the Liturgical Drama of Philippe de Mézières", en ZNOROVSKY, Andrea-Bianka y JARITZ, Gerhard, *Marian devotion in the Late Middle Ages. Image and performance*, New York, Routledge, 2022, pp. 144-164.



Leandro de Segura: desconocido patrón del convento de la Concepción en Granada y coleccionista de arte

Leandro de Segura: unknown patron of the convent of the Conception in Granada and art collector

María José COLLADO RUIZ

Universidad de Jaén

Facultad de Humanidades y CC. Educación

Edificio C5, despacho 215. Departamento de Patrimonio Histórico.

Campus Las Lagunillas, s/n, 23071 – Jaén

[mcollado@ujaen.es](mailto:mcollado@ujaen.es)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3675-3958>

Fecha de envío: 25/9/2024. Aceptado: 19/6/2025

Referencia: *Santander. Estudios de Patrimonio*, 8 (2025), pp. 89-108.

DOI: <https://doi.org/10.22429/Euc2025.sep.08.02>

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



**Resumen:** Leandro de Segura fue un canónigo que se hizo con el patronato de la capilla mayor del convento de la Concepción en Granada. Fruto de las desavenencias con las franciscanas, tras su muerte se recopiló en el tribunal eclesiástico del Arzobispado una interesante documentación que permite conocer su contribución como patrón y un acercamiento a su faceta como coleccionista de arte. Su testamento, inventario de bienes y la almoneda pública son la base documental que muestran como Segura fue un generoso benefactor del convento al que dejó también una colección de pinturas.

**Palabras clave:** Granada; Leandro de Segura; coleccionismo; Tiziano; convento; siglo XVII.

**Abstract:** Leandro de Segura was a canon who took over the patronage of the main chapel of the convent of the Conception in Grenada. After his death, as a result of the disagreements with the nuns, an interesting documentation was collected in the ecclesiastical court of the Archbishopric that allows us to know his contribution as a patron and approach to his role as an art collector. His will, the inventory of assets and the public auction are the documentary basis that shows how Segura was a generous benefactor of the convent to which he also left a collection of paintings.

**Keywords:** Grenada; Leandro de Segura; collecting; Titian; convent; 17th century.

\*\*\*\*\*

## 1. A MODO DE INTRODUCCIÓN

El de las relaciones de patronazgo sobre las capillas mayores de las iglesias de los cenobios granadinos es un campo de investigación que lejos de estar agotado tiene que ofrecer interesantes resultados en el futuro. En los últimos

años han visto la luz publicaciones de muy diversa índole que van completando resquicios y matizando afirmaciones.

Las fundaciones franciscanas tuvieron un enorme éxito en Granada tras la conquista de los Reyes Católicos. Los monarcas habían favorecido a esta y a otras órdenes con cuantiosas donaciones que hicieron factible su asentamiento desde los primeros años del siglo XVI. De igual modo, la piedad de algunos ciudadanos encontró en la fundación de conventos una vía para la salvación de sus almas al tiempo que ayudaba a que no se perdiera su memoria. Así es como desde fechas muy tempranas se inició una particular carrera entre los más nobles y ricos cristianos asentados en la reconvertida urbe nazarí por participar de los previsibles beneficios que les reportaría el ser patronos de los conventos que proliferarían durante toda la Edad Moderna<sup>1</sup>.

En este ámbito es donde se puede enmarcar la fundación del convento de Nuestra Señora de la Concepción, más conocido como de La Concepción y, popularmente, “la Concha”. Las circunstancias en las que este hecho se produjo son relatadas en la *Crónica de la provincia franciscana de Granada*<sup>2</sup>. La piadosa D<sup>a</sup>. Leonor Ramírez fue promotora y fundadora de un monasterio sujeto a la Regla de la Tercera Orden franciscana, confirmado por una Bula

1 La nómina de textos que ofrecen noticias sobre fundaciones religiosas en la Granada moderna sería muy prolija y pasa por mencionar fuentes esenciales como ANTOLÍNEZ, Justino, *Historia eclesiástica de Granada*, Granada, Universidad de Granada, 1996, publicada originalmente en 1623; HENRÍQUEZ DE JORQUERA, Francisco, *Anales de Granada. Descripción del reino y ciudad de Granada, crónica de la Reconquista (1482-1492), sucesos de los años 1588 a 1646*, Granada, Universidad de Granada, 1987. Guías, como las de GALLEGO BURÍN, Antonio, *Granada. Guía artística e histórica de la ciudad*, Granada, Comares, 1989; GÓMEZ MORENO GONZÁLEZ, Manuel, *Guía de Granada*, Granada, Universidad de Granada, 1994 que han contado con múltiples ediciones. También la obra de BARRIOS ROZUA, José Manuel, *Guía de la Granada desaparecida*, Granada, Comares, 1999. Convertida ya en bibliografía básica sobre este tema las obras corales de VV. AA., *La incorporación de Granada a la Corona de Castilla*, Granada, Diputación de Granada, 1993, VV. AA., *Granada: su transformación en el siglo XVI: conferencias pronunciadas entre el 20 de septiembre y el 6 de octubre de 2000 con motivo de la conmemoración del V Centenario del Ayuntamiento de Granada*, Granada, Ayuntamiento de Granada, 2001; LADE-RO QUESADA, Miguel Ángel, *Historia de un país islámico (1232-1571)*, Madrid, Gredos, 1979 y *Granada después de la conquista: repobladores y mudéjares*, Granada, Diputación Provincial, 1988, CORTES PEÑA, Antonio Luís (ed.), *Poder civil, Iglesia y sociedad moderna*, Granada, Universidad de Granada, 2006, CORTES PEÑA, Antonio Luís; LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Miguel Luís y LARA RAMOS, Antonio (eds.), *Iglesia y Sociedad en el Reino de Granada (siglos. XVI-XVIII)*, Granada, Universidad de Granada, 2003. Concretando sobre fundaciones franciscanas se debe citar el estudio de GILA MEDINA, Lázaro; LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Miguel Luís y LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús, *Los conventos de la Merced y San Francisco, Casa Grande, de Granada: aproximación histórico-artística*, Granada, Universidad de Granada, 2002.

2 TORRES, Alonso de, *Chronica de la Santa provincia de Granada de la Regular observancia de Nuestro Seráfico Padre San Francisco*, Madrid, por Juan García Infanzón, 1683, f. 864 r.

papal en marzo de 1518<sup>3</sup>. En 1523 se trasladaron desde las antiguas casas de dicha señora, en la calle Elvira, hasta la zona baja del Albaicín, por la estrechez del inmueble y porque muchas mujeres solicitaron su ingreso. La mudanza tuvo como resultado el contar con un solar capaz de dar cabida a un mayor número de religiosas a la vez que las posicionó en un barrio privilegiado en aquel momento, como era el que quedaba entre la calle San Juan de los Reyes y el río Darro y que se acabaría consolidando como uno de los enclaves más importantes de la religiosidad granadina de promoción privada<sup>4</sup>.

Las religiosas debían contar con las rentas suficientes para asegurar el mantenimiento de la comunidad y el engrandecimiento del edificio que ocupaban y no fue hasta prácticamente un siglo después cuando se encuentra una referencia a este convento en los *Anales de Granada*. El dato podría pasar por anecdótico puesto que es una mención al fallecimiento en 1629 de D. Leandro de Segura, canónigo de la catedral granadina, quien legó buena parte de su hacienda a dos sobrinas suyas que profesaban en el convento, una práctica usual entre los miembros del clero. Lo que no resulta tan habitual es que además dejara “para adorno de la iglesia muchos curiosos quadros de inestimables pinturas”<sup>5</sup>. La guía de Gallego Burín aporta una singular información al decir que en el interior del convento hay un retrato de un canónigo al que identifica como “J. Segura”, y de quien dice “dotó la fundación”<sup>6</sup>.

Llegados a este punto se plantea interesante indagar la posible relación existente entre el convento y ese benefactor de apellido Segura, cuya memoria se ha perdido en el transcurrir de los siglos y del que las actuales religiosas dicen no tener noticia alguna<sup>7</sup>. La atención que la bibliografía especializada ha dedicado en los últimos años al convento de la Concepción pasa por aportaciones que abundan en aspectos muy diversos: desde la datación de una de sus portadas<sup>8</sup> a la singular colección de terracotas de temática ma-

---

3 TORRES, Alonso de, *Chronica de la Santa provincia...*, f. 863r.

4 Hay que considerar que en las inmediaciones se localizaban el convento de las dominicas de Zafra en las antiguas casas de Hernando de Zafra y el de las también franciscanas de Santa Inés bajo patronato de Diego de Ágreda.

5 HENRÍQUEZ DE JORQUERA, Francisco, *Anales de Granada...*, p. 116.

6 GALLEGO Y BURÍN, Antonio, *Granada. Guía artística...*, p. 344.

7 Las conversaciones mantenidas con las religiosas han sido infructuosas ya que no admiten que hubieran tenido un patrón, algo que según su opinión habría descubierto el Dr. Martínez Medina que se ha encargado de organizar parte de su archivo y ha realizado estudios parciales del mismo, como se citará más adelante.

8 GILA MEDINA, Lázaro, “Tres portadas emblemáticas del primer barroco granadino: las de los hospitales de San Juan de Dios y la Real y la del convento de la Concepción”, *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, 29 (1998), pp. 86-87

riana<sup>9</sup>. El catálogo editado con motivo de la exposición sobre la Inmaculada que se llevó a cabo en el propio convento dedica un capítulo al mismo y aun aportando datos sobre las circunstancias de la fundación no menciona ningún personaje que pudiera haber actuado como bienintencionado protector y que les hubiera legado obras de arte. Caso aparte es la conocida llegada de la talla de Cristo de Jacobo Florentino ligada al cabildo lateranense y al propio acto fundacional del monasterio<sup>10</sup>. Fue la publicación en 2007 de una tesis doctoral la que sacó a la luz el patronato de la capilla mayor de la iglesia conventual por parte del canónigo D. Leandro de Segura al aportar el documento en que se formalizó dicha relación. En los tres tratados otorgados en el mes de agosto de 1628 quedaron recogidos los derechos y obligaciones que ambas partes contraían<sup>11</sup>.

En el citado contrato, el futuro patrón se obligaba a asignar a la comunidad franciscana una renta de bienes raíces y una donación de objetos litúrgicos y decorativos de su propiedad. Por otra parte, se reservaba el derecho de enterramiento en la iglesia conventual, instituía una capellanía de misas por la salvación de su alma y establecía la entrada sin dote de monjas de su linaje. Ahora bien, entre otros aspectos se apunta una serie de datos que ayudan a conocer cuál podía ser el estado del edificio conventual por aquellas fechas.

La iglesia debía ser pequeña, y de su capilla mayor se decía que estaba por labrar. Con la intención de que se construyese dicha capilla les dejó una sustancial suma, sin inmiscuirse en cuestiones de diseño, exceptuando la obligación de que se hiciera una bóveda funeraria para su entierro y el de sus descendientes y colocasen lápida, escudo de armas e inscripciones. En previsión de que su fallecimiento se produjera antes de concluir su tumba, señalaba como enterramiento provisional la capilla de Nuestra Señora de la Antigua en la Catedral de Granada. Algo que finalmente sucedió, si seguimos las noticias que aporta Henríquez de Jorquera y la secuencia de acontecimientos que se dieron con relativa celeridad. A saber, en agosto de 1628 se firmaba ante notario la escritura de patronato con las franciscanas y en mayo de 1629 se produce el óbito del ya patrón.

---

9 JUSTICIA SEGOVIA, Juan José y MARTÍNEZ MEDINA, Francisco Javier, "Los barros del convento de la Concepción de Granada: la serie escultórica de la vida de la Virgen", *Revista del Centro de Estudios Históricos de Granada y su Reino*, 13-14 (1999-2000), pp. 307-337.

10 MARTÍN ROBLES, Juan Manuel y SERRANO RUIZ, Manuel, "El monasterio de la Concepción", en VV. AA., *A María no tocó el pecado primero. La Inmaculada en Granada. Catálogo de la exposición celebrada en el monasterio de la Concepción del 17 de mayo al 28 de agosto de 2005*, Córdoba, Cajasur. Monte de Piedad de ahorros de Córdoba, 2005, pp. 51-69.

11 COLLADO RUIZ, María José, *La cultura de la muerte en la Granada del Antiguo Régimen. La memoria última*, Granada, Universidad de Granada, 2007, pp. 843- 869.



La capilla del cenobio albaicineró quedaba ligada como espacio funerario al linaje familiar del canónigo Segura, su patrón. Generosamente se concedía permiso para que otros personajes nobles y virtuosos que tuvieran necesidad de un lugar de sepultura provisional pudieran usarla siempre que pagasen a las religiosas lo que estas y los patronos acordasen. Algo similar disponía en fechas cercanas Horacio de Levanto en su panteón del convento de San Agustín de Granada<sup>12</sup> y que en el caso que nos ocupa podía suponer una fuente de ingresos más para las arcas conventuales.

De la lectura atenta del mencionado contrato se podría deducir que había una voluntad firme por parte del canónigo Segura de cubrir los futuribles gastos y mantenimiento que el patronato de la capilla llevaba consigo. Solo de ese modo se comprende que, entre ornamentos, plata, unas casas principales en la vecina Guadix, algunos muebles y colgaduras, 7000 ducados para la obra de la capilla y cuadros valorados en 2000 ducados, se alcanzase un total de 24121 ducados.

Llama poderosamente la atención sobre este poco conocido eclesiástico la cuantiosa dotación y el que esta incluyese un legado de pinturas. Pero nuestro interés se acrecienta al observar que tras su muerte una preciada posesión suya salió a subasta: una obra atribuida a Tiziano<sup>13</sup>. Sin duda, la investigación sobre Leandro de Segura conlleva abordar un estudio que sitúe a este eclesiástico entre una pequeña élite de coleccionistas y mecenas artísticos en el ámbito de la Granada de la Edad Moderna, tal y como se está haciendo en importantes investigaciones durante los últimos años<sup>14</sup>.

## **2. APROXIMACIÓN BIOGRÁFICA A LA FIGURA DE LEANDRO DE SEGURA. SU RELACIÓN CON EL OBISPO DE CÓRDOBA D. FRANCISCO DE REINOSO**

Los datos biográficos conocidos sobre Leandro de Segura son todavía escasos. Hay información documentada de una carrera ascendente que le llevó desde una canonjía en Guadix, al puesto de Capellán Real en 1612 y a la permuta con Torres Vázquez en 1622 de esta capellanía por la prebenda como

12 COLLADO RUIZ, María José, "La lucha por el cadáver de Horacio de Levanto: el negocio de la muerte", *Museion. Revista do Museu e Arquivo Histórico de La Salle*, 26 (2017), pp. 33-41.

13 COLLADO RUIZ, María José, *La cultura de la muerte...*, p. 871.

14 GARCÍA LUQUE, Manuel, "Que Italia se ha transferido a España. Aproximación al coleccionismo de pintura italiana en Granada durante los siglos XVII-XVIII", en GARCÍA CUETO, David (dir.), *La pintura italiana en Granada. Artistas y coleccionistas, originales y copias*, Granada, Universidad de Granada, 2019, pp. 287-328; GÓMEZ ROMÁN, Ana María, "Patronazgo artístico y coleccionismo eclesiástico en la Granada Barroca" en CRUZ CABRERA, José Policarpo (coord.), *Arte y cultura en la Granada Renacentista y Barroca: la construcción de una imagen clasicista*, Granada, Universidad de Granada, 2014, pp. 261-294.

canónigo en la catedral de Granada<sup>15</sup>. En su propio testamento hace alusión a algunos cargos como Contador mayor o Colector general del subsidio y excusados, lo que nos lleva a suponer que gozaba de una economía saneada<sup>16</sup>. Fue en la ciudad accitana donde tenía sus casas principales con oratorio privado. Un dato que podría resultar fortuito si no es porque es justo este inmueble el que se vende por debajo de su valor para legar el dinero al convento, junto con objetos litúrgicos y algunas obras de arte. Es también el testamento el documento que señala que el canónigo vivía en la calle Recogidas de la capital granadina cuando acaeció su muerte.

En un aspecto en que se hace especial hincapié es en la colocación de un cuadro en un lugar preferente de la iglesia: el de D. Francisco de Reinoso. Un retrato que contaba con una titulación que lo identificaba como obispo de Córdoba y añadía: “dueño y señor de Leandro de Sigura su camarero de cuyas liberales manos recibio honra y vienes, dellos le a doctado una memoria en este convento. Ni pudo mas el poder ni menos el amor”. Si a esto unimos el que instituyó una serie de misas por su alma equiparándolas con las que dispuso por él mismo y sus progenitores, se puede deducir que entre estos dos personajes se había establecido una particular relación. Para corroborar tal afirmación podemos recurrir al testamento que dicho obispo había otorgado en 1601. En este menciona a Leandro de Segura como su camarero y mayordomo, e incluso lo llama racionero de Córdoba, por lo que debió ostentar algún cargo en dicha institución catedralicia mientras él fue prelado de la diócesis. Es más, la confianza depositada en él irá más allá de su periplo vital, dejándole como uno de sus albaceas<sup>17</sup>.

El testamento del obispo se incluye a modo de anexo en el artículo que el Dr. D. Gregorio de Andrés escribe a propósito de la intensa actividad de D. Francisco Reinoso como promotor. Huelga decir que no hace justicia a su actuación en el terreno artístico al calificarlo como coleccionista menor, teniendo en cuenta que a lo largo de su periplo vital se había codeado con los principales artífices y mecenas de Roma mientras estuvo al servicio de Pío V y que fue responsable de la llegada a la Península ibérica de obras de Van Eyck, El Greco y Tiziano, entre otros<sup>18</sup>. Su calidad como benefactor artís-

---

15 GAN GIMÉNEZ, Pedro, “Los prebendados de la Iglesia granadina: una bio-bibliografía”, *Revista del Centro de Estudios Históricos de Granada y su Reino*, 4 (1990), p. 206.

16 Archivo Histórico Diocesano de Granada [en adelante AHDG], Sección Patronatos, Leg. 16, Pieza 3. Dicha pieza incluye varios documentos en diferente estado de conservación y con pérdidas parciales en algunos de ellos.

17 ANDRÉS, Gregorio de, “Perfil artístico del palentino Francisco de Reinoso, Obispo de Córdoba”, *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, 67 (1996), pp. 112-113, 118-119.

18 ANDRÉS, Gregorio de, “Perfil artístico...”, pp. 96, 107.

tico quedó patente en una abundante cantidad de instituciones que tuvieron como colofón la capital cordobesa y su fábrica catedralicia<sup>19</sup>.

En la escritura de últimas voluntades del obispo Reinoso se menciona en repetidas ocasiones a Leandro de Segura como beneficiario de algunas interesantes mandas, en especial, aquellas en que identifica o señala la procedencia de obras de arte que pasaron a ser propiedad del granadino. De este modo en una alusión a su personal de servicio, el obispo le señala como portador de una cédula suya en que consta una relación de documentos y objetos varios entre los que se incluyen unos cuadros y ordena que dicha carta se dé por buena y se le entreguen esas pinturas<sup>20</sup>. Más tarde, en un memorial inserto en dicha escritura, alude a dos obras concretas, que en su nombre, han traído desde Roma: una es la Degollación de San Juan Baptista y la otra un Orfeo. Aclara que ambas son del racionero Leandro de Segura, ya que “de su dinero se compraron para él” e insiste en que se le entreguen. Aunque no son estas las únicas ocasiones en que se le nombra, son las más esclarecedoras para establecer el nivel artístico que pudo atesorar la colección de obras con que llegó a hacerse el canónigo granadino.

Resulta evidente que el gusto artístico de Leandro de Segura estuvo en buena medida influenciado por las privilegiadas relaciones que había mantenido el obispo Reinoso en la Ciudad Eterna y más tarde en el entorno de Felipe II y el círculo escurialense. La inclinación que muestra a una edad, suponemos temprana y presumiblemente con un limitado presupuesto, por adquirir obras de procedencia italiana debió ser solo el principio de una actividad coleccionista que se dilató hasta hacerse con un interesante conjunto artístico, sobre todo de pintura.

Nada se aclara sobre la autoría de las obras italianas que pasaron a manos de D. Leandro. Tampoco hay una mención expresa a la obra de Tiziano que atesoró hasta el fin de sus días. Tan solo las palabras del que fuera biógrafo del obispo Reinoso señalan que el maestro veneciano era su predilecto<sup>21</sup>. De ahí que el estudio de la documentación que se generó gracias a la relación de patronato del convento granadino se conforme como parte esencial de este trabajo.

---

19 LUQUE CARRILLO, Juan, “El obispo Don Francisco de Reinoso y Baeza y la culminación de la catedral cordobesa: un ejemplo de arquitectura de transición”, en RODRÍGUEZ MIRANDA, M. A. (coord.) *Nuevas perspectivas sobre el Barroco andaluz. Arte, Tradición, Ornato y Símbolo*. Córdoba, Asociación para la Historia del Arte y el Patrimonio Cultural “Hurtado Izquierdo”, 2015, pp. 544-553.

20 ANDRÉS, Gregorio de, “Perfil artístico...”, p. 112.

21 ANDRÉS, Gregorio de, “Perfil artístico...”, p. 96. La afirmación de que Tiziano era el pintor favorito de Reinoso la extrae de la obra biográfica que le dedicó Fray Gregorio de Alfaro en 1617. También añade que es posible que en la ruta de vuelta de hacia España, tras la muerte de su benefactor, el papa Pio V, visitara el taller del maestro en Venecia.

### **3. PATRONAZGO Y COLECCIONISMO A LA LUZ DE LA DOCUMENTACIÓN DEL ARCHIVO HISTÓRICO DIOCESANO DE GRANADA**

El documento custodiado en el Archivo Histórico Diocesano de Granada necesita de unas mínimas apreciaciones de partida. El que este se encuentre en la Sección de Patronatos responde al tipo de institución jurídica que avala la relación que se estableció entre Leandro de Segura y el convento de la Concepción. Atendiendo al título: "Escritura del patronato y compra de la capilla mayor del convento de la Limpia Concepción de la Madre de Dios de Granada a favor del canónigo Leandro de Segura" La pieza incluye, tal y como refleja su subtítulo: "tres tratados otorgados con el convento y los memoriales de bienes que entrega al mismo con sus preceptivas valoraciones".

La consulta de la pieza se hace obligatoria para avanzar en la línea de investigación de este trabajo. Esta incluye tipos documentales diversos que se encuentran en un estado regular de conservación y desafortunadamente tiene algunas pérdidas. Atendiendo a un análisis concienzudo de dicha pieza, hemos podido averiguar que poco tiempo después de la muerte del canónigo comenzaron los desencuentros entre sus representantes legales y la comunidad de franciscanas, lo que les llevó al Tribunal eclesiástico del Arzobispado. Gracias al asesoramiento de la directora del Archivo, tenemos la certeza de que la variedad de documentación consultada responde a los requerimientos que a modo de pruebas solicita el Juzgado de testamentos, obras pías y capellanías.

Sin entrar en los entresijos judiciales del caso, se podría resumir que las continuas demandas económicas por parte de las religiosas eran contestadas por la parte contraria con la pertinente acreditación de haber cumplido con las obligaciones pactadas. Los autos emitidos por el Juzgado en varias ocasiones refrendan esta versión y queda constancia de que se habían entregado bienes y dinero. A pesar de no haber podido encontrar la resolución del litigio, lo que se ha constatado es que se llegó a amenazar a la comunidad franciscana con la excomunión.

El proceso requirió de una serie de pruebas documentales que incluyen el traslado del testamento de Leandro de Segura, un inventario post mortem de los bienes de su propiedad, la almoneda pública de dichos bienes y una serie de relaciones aportadas por los albaceas en que constan las cantidades entregadas al convento, avaladas por el propio Tribunal. Gracias a estos, intentaremos esbozar un mínimo perfil artístico de este eclesiástico, olvidado patrón de la capilla mayor del convento de la Concepción y aficionado al arte.

Entre las obligaciones del patronato se había establecido la cesión al convento para su ornato de una serie de pinturas que no se especificaron pero



que debían alcanzar los 2000 ducados. Se dejó potestad al convento sobre su selección, si bien, el patrón señaló que fueran las mejores y más grandes. Para tal operación se dispuso el que se valoraran por pintores nombrados por ambas partes. Un intento práctico de realizar una tasación independiente y justa. Algo que muy probablemente se hiciese en su momento pero que no se ha conservado entre la documentación de la pieza estudiada. Una condición particular que se incluyó en el contrato de patronato es que las obras que llegaran al convento no se pudieran copiar, ni dentro ni fuera del mismo.

En las últimas décadas la historiografía especializada ha aportado grandes avances con respecto a la cantidad y calidad de las copias de obras de importantes maestros que decoraban tanto templos y recintos conventuales como los interiores de las residencias de los personajes adinerados que utilizaban el arte como modo de refrendar su imagen y su prestigio. Así se ha logrado identificar la autoría de muchas obras que constaban como de autor desconocido, a la par que se ha desenmascarado la auténtica atribución de otras que se habían dado por originales. En el caso de Granada, y ateniéndose a la pintura italiana, es reseñable la obra coral coordinada por García Cueto en 2019: *“La pintura italiana en Granada. Artistas y coleccionistas, originales y copias”*<sup>22</sup>. La práctica de la copia pasaba por ser una parte esencial de la formación de cualquier pintor y dado el número de las mismas que circulaban en el incipiente mercado artístico de la Edad Moderna es obvio que suponían una actividad importante para muchos artífices que en contadas ocasiones podían gozar de la visión directa del original, cuando no debían conformarse con la utilización de una estampa como modelo.

Ahora bien, esta expresa prohibición dispuesta por el patrón resulta una circunstancia sobre la que no se han encontrado referencias similares y plantea dudas acerca de su motivación<sup>23</sup>. En los meses precedentes a la redacción de este texto y con motivo de un ciclo de conferencias organizadas por el Museo Nacional del Prado, el propio conservador, el Dr. García Cueto, mencionaba que los frailes escurialenses recibían pingües beneficios por permitir copiar obras de su monasterio. Esto puede llevar a pensar que fuese una práctica normal, aunque el caso mencionado se destaca por la excepcionalidad de sus artífices, al ser una promoción regia y, por consiguiente, le coloca

---

22 Este texto se referenció en la nota 14 y en él se puede obtener una visión bastante completa de la práctica de la copia de la obra pictórica de artistas afamados que colmaban así el deseo coleccionista de una élite cultural que en el momento que nos ocupa se circunscribía a los miembros de los sectores privilegiados, ligados al ámbito regio, la nobleza, el alto clero y la oligarquía enriquecida.

23 Las consultas bibliográficas realizadas e incluso la búsqueda de asesoramiento de reconocidos expertos en pintura granadina como el del Catedrático Dr. Antonio Calvo Castellón no han aportado ningún dato similar.

a un nivel muy por encima del que le suponemos a la colección que pudiera atesorar el canónigo granadino.

El interés que este eclesiástico muestra con respecto a la donación de pinturas para el convento se manifiesta en distintos documentos de la pieza consultada. Con anterioridad señalamos como en esa disposición general de que se reserven para el convento las más grandes y mejores se reflejó no sólo en el contrato de patronato sino también en su testamento. Sin embargo, no hace mención expresa a ninguna obra en particular y por tanto obvia aquellas de procedencia italiana que ya se han citado en párrafos precedentes. A pesar de no conocer qué obras conformaron ese legado, de lo que sí quedó constancia es de que este se hizo efectivo y sobre el que además se impuso a las religiosas otra prohibición: la de vender o enajenar dichas obras.

Con la intención de avanzar a partir de datos contrastados, se debe traer a colación el inventario de los bienes que se realizó tras la muerte de Leandro de Segura. El fallecimiento del canónigo puso en marcha los mecanismos habituales que dejaban en manos de sus albaceas el cumplimiento inmediato de lo que tenía que ver con el sepelio y los preceptivos oficios religiosos por la salvación de su alma, a la par que se debía hacer una exhaustiva relación y valoración de sus bienes para liquidar deudas y mandas testamentarias, con la especial atención al cumplimiento de lo estipulado en las capitulaciones del patronato del convento de la Concepción.

Del inventario de los bienes que se encontraban en la residencia del canónigo tras su muerte no se pueden extraer noticias exactas sobre la configuración del inmueble, que se debía articular en dos plantas de altura en torno a un patio, ya que se hace mención expresa a este y a la existencia de un corredor. A juzgar por el recorrido que el oficial de la escribanía realizó, no debía ser muy grande, y en lo tocante a la distribución de las obras de arte que lo decoraban, los cuadros mayoritariamente estarían repartidos entre ambas plantas: en la baja, en un comedor y una sala accesoria, también algunos colgaban en la zona del patio, el corredor y la escalera y en la planta alta se concentraban en una estancia que se denomina sala principal quedando algunas para su dormitorio. Cabe señalar que la mención a obras pictóricas en este espacio tan íntimo es mínima en relación con la presencia de esculturas.

La valía de este tipo de documento para conocer el estatus socioeconómico alcanzado por el finado es innegable, no obstante, se han de conocer las limitaciones que presenta, sobre todo en un campo tan específico como el que nos ocupa<sup>24</sup>.

---

24 SOBRADO CORREA, Hortensio, "Los inventarios post-mortem como fuente privilegiada para el estudio de la Historia de la Cultura material en la Edad Moderna", *Hispania*, 63, 215 (2003), pp. 825-862. Dedicar un amplio epígrafe a enumerar y explicar las limitaciones de dicho documento notarial.

Las personas que se encargaban de su realización no eran expertas en materia artística, por lo que se limitaban a señalar la ubicación de la obra y una descripción sucinta, que pasa en algunas ocasiones por identificar su temática, el tamaño y el tipo de marco. De ahí, que las descripciones que se hacen de las pinturas sean muy generales y en ningún caso se aporte la autoría. Se iban enumerando todos y cada uno de los objetos que se encontraban en la vivienda indicando la estancia en que estaban y en muchos casos el estado de los mismos. Algo de particular importancia cuando el destino final de dicho inventario era el de convertirse en base para la futura cotización en pública subasta.

Así es como quedó constancia de que en la casa había más de cien obras, y que a pesar de la imprecisión con que se mencionan, en ocasiones se añade la identificación del motivo representado, e incluso la técnica o el soporte. La valoración del tamaño es aproximada, ya que solo diferencia entre grandes, medianos y pequeños sin aportar dimensiones. Por la forma en que se describen algunas obras se puede deducir que debieron ser enmarcadas para formar parejas o series en la decoración de la casa del canónigo. La fiabilidad que se presupone al reconocimiento de técnicas y soporte cuando se mencionan láminas, lienzos, pintura sobre tabla o metal y en especial al motivo representado se ha de basar en la larga experiencia con que debían contar los ayudantes del escribano y el que en el transcurso de su trabajo hubieran tenido que registrar obras similares. En el caso de aquellas de temática religiosa se puede colegir que fueran mejor conocidas y de ahí el que muchas de ellas aparezcan bien referenciadas. Algo que sin embargo resulta más vago cuando se trata de pintura profana, exceptuando las que se describen como paisajes o pinturas de bodegón.

Se han podido contabilizar un total de 121 piezas, de las cuales 51 se ubicaban en la planta baja, 43 se repartían entre la escalera y el corredor, quedando el resto, 27 en la planta alta, 20 de ellas adornaban la estancia principal y 7 en su alcoba. Este cuarto, como ya adelantamos albergaba un mayor número de esculturas. De estas últimas se conserva una descripción algo más completa, en lo tocante a complementos de orfebrería.

Dice mucho de la sensibilidad artística de su dueño la temática de las obras que atesoraba en su domicilio. Si bien, todas las esculturas eran religiosas: crucificados, representaciones de la Virgen, San Juan y Niño Jesús, la selección se hace más variada en los cuadros. Mayoritariamente es también religiosa la nómina de obras identificadas. Aspecto este que responde a motivaciones varias que van desde el carácter eclesiástico del coleccionista y la atención a la piedad de su época, hasta que fueran motivos reconocibles por parte de los oficiales de la escribanía en cuestión.

La temática hagiográfica está ampliamente representada con San Miguel, San Andrés, San Juan, San Nicolás de Tolentino, San Diego, San Lorenzo, San Jerónimo, San José, San Pedro (2), San Francisco, San Sebastián (2, aunque uno se describe como viejo), San Roque (2, uno de ellos se menciona que aparece con pobres). No se identifican individualmente, pero debía ser una serie o al menos todos eran del mismo tamaño y tipo de marco, los 4 cuadros de los santos del "Yermo". Se podría aventurar que fueran unas obras con gran protagonismo del paisaje como las dos piezas que identificadas como paisajes dice incluir a un San Cristóbal y a un San Jerónimo. Algo similar debía ser un cuadro grande de "Santos y una ciudad", ya que con poca determinación señala que tenía un cuadro grande de ángeles y santos. Uno que debió resultar impactante era el cuadro de gran tamaño que colgaba en la escalera de la casa que reseña como la Muerte de San Juan Bautista y añade que aparece con la cabeza cortada y de noche. Sin embargo, no se atreve a adelantar el tema de la Duda de Santo Tomás en una pieza de la que simplemente dice que es un cuadro mediano con "Jesús y Santo Tomás". El plantel femenino de santas queda restringido a dos: Santa Catalina y Santa María Magdalena.

No faltan obras dedicadas a la vida de Cristo, desde uno de formato pequeño con el tema de la Adoración de los Reyes; el ciclo de la pasión se restringe a la Santa Cena, Cristo cargando la cruz, un Crucificado y uno en que se describe la presencia del Ecce Homo y Nuestra Señora. Se sobreentiende que el reseñado bajo el epígrafe de "La samaritana" alude a la escena del encuentro de esta mujer con Jesús, a lo que se suma uno sobre la parábola del Hijo pródigo y un cuadro con un Niño Jesús con "habito de la Trinidad". Es difícil dilucidar si la referencia a una pintura anotada como "Rey Herodes" alude a una efigie de este personaje identificado por alguna inscripción o a un pasaje bíblico que era perfectamente conocido para quien realizaba el inventario.

La temática mariana tenía una modesta representación pictórica ya que se anotaron 3 cuadros medianos y uno grande bajo el título de Nuestra Señora, uno pequeño con la granadina advocación de N<sup>a</sup> S<sup>a</sup> de las Angustias y dos más que se identifican como "lienzos" de la Madre de Dios.

Completa el repertorio religioso un cuadro dedicado al Santísimo Sacramento y otro de un ánima del Purgatorio y algunos más en los que no se aclara el motivo representado.

De gran interés es la abundancia de obra profana en esta colección, ya que la mitad podría incluirse en este apartado. Sin embargo, la clasificación se complica por la dificultad de concretar el tema. De modo genérico hay un buen número de paisajes o países, al menos 23 de un tamaño pequeño. A estos se les podrían sumar los que se citaron anteriormente relaciona-



dos con santos cuya caracterización más tradicional solía darse en una gran ambientación paisajística. También tenía el canónigo dos mapas del mundo medianos. El género retratístico se circunscribía a un cuadro grande de D. Francisco de Reinoso y a otro algo menor del que solo se anotó que era de un obispo. Se reflejaron hasta 6 cuadros de “cabezas de mujer” o “cabezas de damas” de los cuales, excepto que eran pequeños y el tipo de marco que tenían no se ofrecía otra información. De ahí que cualquier elucubración sea posible; desde retratos, representaciones de alegorías, personajes bíblicos o históricos. Algo similar ocurre con un conjunto de 12 pequeños cuadros de “cabezas antiguas”. Más concreta es la denominación de 4 pinturas dedicadas a los cuatro elementos: fuego, tierra, aire y “mar” y una única referencia a una iconografía pagana de origen mitológico: un cuadro de Orfeo de mediano tamaño con un marco particularmente decorado. Los bodegones, género pictórico barroco por excelencia, estuvieron repartidos por las distintas estancias de la planta baja, el comedor entre otras y el corredor de la casa y tenían motivos que fueron sencillos de describir para alguien poco ducho en arte. Así se registraba un cuadro grande como un bodegón, mientras otras obras más pequeñas y de formato alargado, son de cosas de comer. Pero la denominación de una comida y de una cocina es más posible que sea una alusión a objetos inanimados dentro de la denominación de las naturalezas muertas que a una escena de género, ya que no se menciona la presencia de figuración humana.

La valoración que se puede hacer del conjunto de obras pictóricas que llegó a reunir D. Leandro de Segura es la de algo más que un mero aficionado al arte. Un personaje que se puede enlavar en los parámetros de un entendido que se ajustaba a unos ingresos propios de su condición eclesiástica y de los distintos puestos ocupados en las diócesis por las que pasó (cordobesa, accitana y granadina), según se puede deducir de la nómina de documentos que relaciona rentas percibidas y la valoración de alhajas y textiles de su propiedad. Su gusto artístico le había hecho estar al corriente de las tendencias del mercado internacional, posiblemente desde su relación con D. Francisco Reinoso, y de ahí la presencia de obras italianas y de géneros que estaban eclosionando en los inicios del Barroco. El asiento en el inventario del cuadro del martirio de San Juan Bautista con la anotación “de noche”, puede ser una alusión a un incipiente estilo naturalista tenebrista, habida cuenta que lo hace un empleado de una escribanía. Y el hecho de que se tenga constancia de que esta obra llegó a la península en los primeros años del siglo XVII, ya que recordemos se mencionaban en el testamento del obispo Reinoso datado en 1601, coloca al canónigo Segura como un receptor de las últimas tendencias artísticas que se estaban experimentando en esas fechas en Italia.

#### 4. LA ALMONEDA DE LAS OBRAS DE ARTE DEL CANÓNIGO LEANDRO DE SEGURA

La pieza documental en que se recoge la almoneda pública de los bienes del difunto Leandro de Segura se convierte en un documento clave para avanzar en este trabajo. Los 40 folios cosidos de los que consta la pieza consultada se encuentran en un regular estado de conservación ya que se ha perdido el final<sup>25</sup>. No obstante, gracias a ella sabemos que comenzó muy pocos días después de la muerte del canónigo, el 28 de mayo de 1629. Puesto que salieron a pública subasta todo tipo de objetos, se puede obtener una visión global del nivel de vida del finado según los precios que alcanzaron enseres domésticos como espejos, escritorios, ropa de hogar, etcétera, ya que de algunos se apunta su procedencia como signo de calidad. En lo tocante a las obras de arte hay que señalar que van apareciendo asientos de su venta entre el resto de muebles y demás enseres, inclusive, a veces formando parte de un lote; lo que impide conocer en cuánto se cotizó dicha obra.

El intento de localizar por comparación cuáles fueron las pinturas que se quedó el convento se vuelve del todo infructuoso desde el momento en que la almoneda no está completa y los apuntes utilizan referencias distintas a las que aparecían en el inventario antes analizado. Por contrapartida, a veces se identifica al comprador, lo que ayuda a testear cómo era el mercado artístico granadino en esas fechas.

Las piezas que tuvieron mejor salida fueron los paisajes ya que prácticamente todos los inventariados aparecen como vendidos. Un cantor, D. Francisco Alonso se llevó 4 en su lote, D. Fernando de Porcel hizo lo propio con 3 de ellos y el adinerado oidor D. Francisco Robles de la Puerta<sup>26</sup> se hizo con 12<sup>27</sup>. Se vendieron a 5 ducados la pieza, lo que a priori es una cifra importante, considerando que todos eran de pequeñas dimensiones.

25 AHDGr. Sección Patronatos, Leg. 16, Pieza 3. "Almoneda de los bienes de Leandro de Segura". El documento va foliado y a pesar de que las esquinas son algunas de las zonas con mayor nivel de deterioro, la numeración es legible en su mayor parte. Se han conservado las hojas que llegan hasta el f. 40 v., donde el registro de la subasta se interrumpe. Se ha de añadir la aclaración de que las anotaciones de la almoneda están indistintamente expresadas en numerales tanto en reales como en ducados, aunque los folios presentan una anotación marginal en cifras en reales. La conversión de moneda que se utiliza es de 1 ducado 11 reales.

26 SORIA MESA, Enrique, "Burocracia y conversos. La real Chancillería de Granada en los siglos XVI y XVII" en ARANDA PÉREZ, Francisco José (coord.), *Letrados, juristas y burócratas en la España moderna*. Ciudad Real, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2005, pp. 107-144. Señala que este personaje compró la villa de los Ogijares y el modo en que el cronista Henríquez de Jorquera lo menciona como uno de los jueces más destacados y poderoso de dineros, en p. 117.

27 AHDGr. Sección Patronatos, Leg. 16, Pieza 3. "Almoneda de los bienes..." El registro de esta venta deja a las claras la capacidad económica del comprador porque se menciona que

Los 4 cuadros denominados bajo el epígrafe de los padres del “Yermo” sobre los que se había apuntado la posibilidad de que contasen, dada su temática, con un importante fondo paisajístico, alcanzaron una puja más alta. Fueron adquiridos por el canónigo D. Fernando Gámiz a 6 ducados la pieza<sup>28</sup>.

Los bodegones también tuvieron salida en la subasta. El precio que alcanzaron es difícil de estimar ya que formaron parte de lotes con otras piezas artísticas y demás enseres domésticos. Uno que se vendió de forma aislada llegó a alcanzar los 40 reales<sup>29</sup>. Al parecer estaban menos cotizados que los paisajes.

La temática profana tenía su público en el mercado artístico granadino y así es como los cuadros de los 4 Elementos o “los cuatro tiempos” fueron a manos del cantor, Francisco Alonso<sup>30</sup>. No consta el precio individual de estas piezas porque se vendieron formando parte de un lote con varios paisajes pero podemos aventurar que alcanzaran casi los 700 reales<sup>31</sup>. También se vendieron a 10 reales la pieza las “cabezas de damas” y los cuadros de los mapamundi en 3 ducados (33 reales). La pintura de Orfeo alcanzó uno de los precios más elevados ya que se dieron 240 reales por ella<sup>32</sup>, aun sin haberse reflejado en la documentación consultada su procedencia italiana, es obvio que fue bien valorada en el mercado granadino.

Respecto a las obras religiosas, fueron adquiridas a lo largo de los días en que se ejecutó esta subasta pública de bienes y así quedaron registradas la venta de algunas por las que se consiguieron buenas pujas. Destacan los 180 reales por un cuadro de San José<sup>33</sup>. La pintura del Hijo pródigo se adjudicó por 150 reales al abad del Sacromonte, D. Pedro de Ávila<sup>34</sup>, seguramente entendido en temas de arte<sup>35</sup>. Por un cuadro pequeño de Nuestro Señor y

---

pese a pagarse 5 ducados por cada cuadro se ofrecieron 2 ducados más quedando anotada la cifra final en 62 ducados.

28 AHDGr. Sección Patronatos, Leg. 16, Pieza 3, “Almoneda de los bienes...” f. 2r.

29 AHDGr. Sección Patronatos, Leg. 16, Pieza 3, “Almoneda de los bienes...” f. 4r.

30 AHDGr. Sección Patronatos, Leg. 16, Pieza 3, “Almoneda de los bienes...” f. 11v. En un apunte al margen se recoge la referencia de 4 cuadros de los Elementos mientras que en la descripción de la venta se refiere como *los cuatro tiempos*.

31 Se registró la venta de los 4 cuadros de los Elementos junto con 4 paisajes por un total de 900 reales. Considerando que los cuadros de paisaje se habían vendido por 5 ducados (55 reales) la pieza se puede hacer un cálculo que nos ofrece una cifra de 680 reales como el presumible precio del conjunto o 170 reales cada uno.

32 AHDGr. Sección Patronatos, Leg. 16, Pieza 3, “Almoneda de los bienes...”, f. 8r.

33 AHDGr. Sección Patronatos, Leg. 16, Pieza 3, “Almoneda de los bienes...”, f. 4r.

34 AHDGr. Sección Patronatos, Leg. 16, Pieza 3, “Almoneda de los bienes...”, ff. 8r-v.

35 GARCÍA LUQUE, Manuel, “Aproximación al coleccionismo de pintura italiana en Grana-

Nuestra Señora se llegaron a pagar 100 reales<sup>36</sup>. Tal denominación no había aparecido en el inventario, pero cabe la posibilidad de que se trate del que se había registrado con el nombre de un Ecce Homo y Nuestra Señora. Cantidades más modestas se consiguieron por un cuadro de San Sebastián, 55 reales y lo mismo por uno de Santa Catalina que se llevó D. Alonso de Mendoza<sup>37</sup>.

D. Fernando de Porcel, quien al parecer compró bastantes piezas en esta almoneda, se llevó una serie que se identifica como un Apostolado en que se representaban, según la anotación, las cabezas, por un valor de 108 reales (a 9 la pieza)<sup>38</sup>. Es probable que se trate de las “12 cabezas antiguas” pequeñas que se inventariaron como parte de la decoración del corredor de la casa.

Algunas esculturas consiguieron venderse aunque no se alcanzaron pujas altas por ellas. Destaca que se adjudicara un Niño Jesús por 110 reales<sup>39</sup>, mientras que se dieron 40 reales por un Niño Jesús con un corazón en la mano<sup>40</sup>.

La pieza más destacada de la colección reunida por Leandro de Segura debió ser una pintura de Santa María Magdalena que aparecía como una más entre la relación de objetos inventariados en su vivienda de la capital granadina. Sin embargo, entre la documentación derivada de la almoneda pública se desglosa un auto particular dedicado a la subasta exclusiva de este cuadro atribuido a Tiziano. Las precauciones que se tomaron para su venta derivan, sin duda, de la autoría del maestro. Así es como se generó gran expectación en torno a la salida al mercado de una obra que debía ser conocida entre los coleccionistas locales, ya que se dedicaron varias jornadas desde el mes de septiembre de 1629 a realizar los pregones en que se publicitaba tanto el objeto a subastar como las cantidades que se estaban ofreciendo por él.

Gracias a la transcripción<sup>41</sup> de dicho auto se conoce el lugar exacto en que se llevó a cabo el remate de dicha transacción: en la calle de los escri-

---

da durante los siglos XVII y XVIII”, en GARCÍA CUETO, David (coord.), *La pintura italiana en Granada. Artistas y coleccionistas*. Originales y copias, Granada, Universidad de Granada, 2019, pp. 320-321. Alude a la labor coleccionista de este importante eclesiástico.

36 AHDGr. Sección Patronatos. Leg. 16, Pieza 3, “Almoneda de los bienes...”, f. 3v.

37 AHDGr. Sección Patronatos, Leg. 16, Pieza 3, “Almoneda de los bienes...”, f. 5r.

38 AHDGr. Sección Patronatos, Leg. 16, Pieza 3, “Almoneda de los bienes...”, ff. 6r-v. Hay varias anotaciones en la pieza de lotes de cuadros de paisaje y bodegón que se adjudicaron a D. Fernando de Porcel.

39 AHDGr. Sección Patronatos, Leg. 16, Pieza 3, “Almoneda de los bienes...”, f. 6v.

40 AHDGr. Sección Patronatos, Leg. 16, Pieza 3, “Almoneda de los bienes...”, f. 11v.

41 AHDGr. Sección Patronatos, Leg. 16, Pieza 3, “Almoneda de los bienes...”, ff. 24r-28r y 39v-40v. Auto de la almoneda del cuadro de La Magdalena. La transcripción del documento que aporta el trabajo de Collado Ruiz citado con anterioridad se limita a los folios en que se reflejan las pujas y el remate en que se vendió la obra. El auto es algo más extenso ya que se

banos que se situaba frente a la lonja de la ciudad, en pleno corazón de la capital granadina. Las últimas pujas corrieron a cargo de un eclesiástico, D. Bartolomé Morón que ofreció 1500 reales, y fue superada por la de D. Juan Antonio del Castillo con 1600 reales. Fue este último quien se adjudicó la pintura por 1800 reales: “siendo el dicho quadro de mano de Tiziano y no estando copiado”.

No podemos deducir de la lectura del documento de la almoneda que el proceso se dilatase hasta el 15 de noviembre porque surgieran dudas sobre su atribución. No ha quedado constancia más que de que fue aceptado como una pieza original y como tal se produjo un incremento en su precio de venta. Cabe la posibilidad de que los que se postulaban para adquirirla conocieran la obra de antemano, e incluso tuvieran información por parte de su propietario sobre su procedencia. Siendo una garantía añadida que supieran que no era la única pieza de origen italiano que había en esta colección.

Sin embargo, tal y como apunta el estudio del Dr. de Andrés sobre D. Francisco Reinoso, una de las tareas de mecenazgo artístico que llevó a cabo este prelado fue la de traer algunos pintores para decorar las fundaciones que avalaba. Uno de estos fue el holandés Adrián de León a quien se le atribuyen varias obras imitando a Tiziano que se conservan en distintas iglesias cordobesas, apuntando varias que responden a la misma iconografía. Es más, conjetura sobre la posibilidad de que se trajeran copias hechas en Italia que pudieran haberse dado por originales del maestro<sup>42</sup>.

Por tanto, no se puede descartar la hipótesis de que para no incrementar el precio final de la obra pudiera haberse alzado alguna voz que la calificara como copia. Noticia esta que no tendría problemas en difundirse entre el reducido círculo de aficionados al arte de la capital granadina.

## 5. A MODO DE EPÍLOGO

Con este trabajo se ha hecho un intento de sacar a la luz a través de la figura del patronato la relación que se estableció entre D. Leandro de Segura y el convento de la Concepción de Granada. Partiendo de la base documental sólida que se ha localizado en el Archivo Histórico Diocesano de Granada se

---

incluyen los últimos llamamientos realizados por parte del pregonero, la asistencia a la subasta de los representantes legales del Convento de la Concepción además de los del difunto Leandro de Segura.

42 ANDRÉS, Gregorio de, “Perfil artístico...”, pp. 97 y 98. Señala que obras de La Magdalena en Córdoba pintadas por Adrián de León imitando a Tiziano se conservan tanto en el Museo Diocesano de Córdoba como en la antesacristía del convento de San Roque. Contradice las palabras del biógrafo del obispo Reinoso que decía que había traído desde Italia obras de Tiziano señalando que lo que se trajo serían copias.



ha podido hilar el relato de la compleja relación jurídica fruto de la cual se ha tenido acceso a una pieza que ha proporcionado una vía de investigación que ha ayudado a conocer a un miembro del sector eclesiástico granadino que llegó a atesorar una interesante colección de arte.

Así es como se abre una línea que viene a ahondar en las brillantes aportaciones realizadas por el Dr. Barrio Moya sobre la colección pictórica del también canónigo de la catedral, D. Juan de Matute<sup>43</sup> y la Dra. Gómez Román sobre el patrimonio artístico que movía el clero granadino durante la Edad Moderna<sup>44</sup>.

Sin duda estas y otras aportaciones sobre el mercado artístico en Granada se deben ver enriquecidas con nuevos estudios que cuenten con el respaldo de documentación que incluya tasaciones, el registro de su venta pública, así como el destino que tuvieron muchas de estas obras. Siendo conscientes de que este estudio solo constituye un primer paso en pos del conocimiento de una figura olvidada que llegó a convertirse en un modesto coleccionista, establecemos el firme compromiso de dar continuidad a estos primeros resultados que no pueden más que presentar unas conclusiones parciales por la falta de documentación.

### BIBLIOGRAFÍA

ANDRÉS, Gregorio de, "Perfil artístico del palentino Francisco de Reinoso, Obispo de Córdoba", *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, 67 (1996), pp. 89-128.

ANTOLÍNEZ DE BURGOS, Justino, *Historia eclesiástica de Granada*, Granada, Universidad de Granada, 1996.

BARRIO MOYA, José Luis, "La colección pictórica de Don Juan de Matute, canónigo de la Catedral de Granada", *Revista del Centro de Estudios Históricos de Granada y su Reino*, 5 (1991), pp. 171-187, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3035565>

---

43 BARRIO MOYA, José Luis, "La colección pictórica de Don Juan de Matute, canónigo de la Catedral de Granada", *Revista del Centro de Estudios Históricos de Granada y su Reino*, 5 (1991), pp. 171-187. Juan de Matute fue un canónigo que llegó a hacerse con una de las colecciones privadas más importantes de la provincia, sin duda fruto de su trayectoria personal que le había llevado a ser protonotario apostólico del papa Urbano VIII. Contaba con obras italianas, incluyendo alguna de Tiziano por la que decía "han llegado a dar 200 ducados" (2200 reales). Una curiosa circunstancia que une su caso al de Leandro de Segura, a quien Matute nombró como uno de sus albaceas en su testamento a pesar de que ambos acabaron muriendo el mismo año.

44 GÓMEZ ROMÁN, Ana María, "La colección artística del canónigo Francisco Ruiz Noble y la serie de la Vida de José de Antonio del Castillo", *Archivo Español de Arte*, 90 (359), (2017), pp. 229-242. Además de esta véase la aportación de la misma autora señalada en la cita 14.

- BARRIOS ROZUA, José Manuel, *Guía de la Granada desaparecida*, Granada, Comares, 1999.
- COLLADO RUIZ, María José, “La lucha por el cadáver de Horacio de Levanto: el negocio de la muerte”, *Mouseion. Revista do Museu e Arquivo Histórico de La Salle*, 26 (2017), pp. 33-41, [https://www.academia.edu/84306652/La\\_lucha\\_por\\_el\\_cad%C3%A1ver\\_de\\_Horacio\\_de\\_Levanto\\_el\\_negocio\\_de\\_la\\_muerte](https://www.academia.edu/84306652/La_lucha_por_el_cad%C3%A1ver_de_Horacio_de_Levanto_el_negocio_de_la_muerte)
- COLLADO RUIZ, María José, *La cultura de la muerte en la Granada del Antiguo Régimen. La memoria última*, Granada, Universidad de Granada, 2007, <https://digi-bug.ugr.es/handle/10481/1654>
- CORTES PEÑA, Antonio Luís (ed.), *Poder civil, Iglesia y sociedad moderna*, Granada, Universidad de Granada, 2006.
- CORTES PEÑA, Antonio Luís; LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Miguel Luís y LARA RAMOS, Antonio (eds.), *Iglesia y Sociedad en el Reino de Granada (siglos. XVI-XVIII)*, Granada, Universidad de Granada, 2003.
- GALLEGO BURÍN, Antonio, *Granada. Guía artística e histórica de la ciudad*, Granada, Comares, 1989.
- GAN GIMÉNEZ, Pedro, “Los prebendados de la Iglesia granadina: una bio-bibliografía”, *Revista del Centro de Estudios Históricos de Granada y su Reino*, 4 (1990), pp. 139-212, <https://granada.cehgr.es/granada/images/stories/revistas/CEH-GR-004.pdf>
- GARCÍA CUETO, David, “La pintura italiana en la Granada del Barroco: artistas y coleccionistas, originales y copias”, en CRUZ CABRERA, José Policarpo (coord.), *Arte y cultura en la Granada Renacentista y Barroca: relaciones e influencias*, Granada, Universidad de Granada, 2014, pp. 363-392.
- GARCÍA LUQUE, Manuel, “Aproximación al coleccionismo de pintura italiana en Granada durante los siglos XVII y XVIII”, en GARCÍA CUETO, David (coord.), *La pintura italiana en Granada. Artistas y coleccionistas. Originales y copias*, Granada, Universidad de Granada, 2019, pp. 320-321.
- GARCÍA LUQUE, Manuel, “Que Italia se ha transferido a España. Aproximación al coleccionismo de pintura italiana en Granada durante los siglos XVII-XVIII” en GARCÍA CUETO, David (dir.), *La pintura italiana en Granada. Artistas y coleccionistas, originales y copias*, Granada, Universidad de Granada, 2019, pp. 287-328.
- GILA MEDINA, Lázaro, “Tres portadas emblemáticas del primer barroco granadino: las de los hospitales de San Juan de Dios y la Real y la del convento de la Concepción”, *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, 29 (1998), pp. 79-88.
- GILA MEDINA, Lázaro; LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Miguel Luís y LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús, *Los conventos de la Merced y San Francisco, Casa Grande, de Granada: aproximación histórico-artística* Granada, Universidad de Granada, 2002.
- GÓMEZ MORENO GONZÁLEZ, Manuel, *Guía de Granada*, Granada, Universidad de Granada, 1994.
- GÓMEZ ROMÁN, Ana María, “La colección artística del canónigo Francisco Ruiz Noble y la serie de la Vida de José de Antonio del Castillo”, *Archivo Español de Arte*, 90(359), (2017), pp. 229-242, <https://xn--archivoespaoldearte-53b.revistas.csic.es/index.php/aea/article/view/994>

- GÓMEZ ROMÁN, Ana María, "Patronazgo artístico y coleccionismo eclesiástico en la Granada Barroca", en CRUZ CABRERA, José Policarpo (coord.), *Arte y cultura en la Granada Renacentista y Barroca: la construcción de una imagen clasicista*, Granada, Universidad de Granada, 2014, pp. 261-294.
- HENRÍQUEZ DE JORQUERA, Francisco, *Anales de Granada. Descripción del reino y ciudad de Granada, crónica de la Reconquista (1482-1492), sucesos de los años 1588 a 1646*, Granada, Universidad de Granada, 1987.
- JUSTICIA SEGOVIA, Juan José y MARTÍNEZ MEDINA, Francisco Javier, "Los barros del convento de la Concepción de Granada: la serie escultórica de la vida de la Virgen", *Revista del Centro de Estudios Históricos de Granada y su Reino*, 13-14 (1999-2000), pp.307-337, <https://granada.cehgr.es/granada/images/stories/revistas/CEHGR-013-014.pdf>
- LADERO QUESADA, Miguel Ángel, *Granada después de la conquista: repobladores y mudéjares*, Granada, Diputación Provincial, 1988.
- LADERO QUESADA, Miguel Ángel, *Historia de un país islámico (1232-1571)*, Madrid, Gredos, 1979.
- LUQUE CARRILLO, Juan, "El obispo Don Francisco de Reinoso y Baeza y la culminación de la catedral cordobesa: un ejemplo de arquitectura de transición", en RODRÍGUEZ MIRANDA, M. A. (coord.) *Nuevas perspectivas sobre el Barroco andaluz. Arte, Tradición, Ornato y Símbolo*. Córdoba, Asociación para la Historia del Arte y el Patrimonio Cultural "Hurtado Izquierdo", 2015, pp. 544-553.
- MARTÍN ROBLES, Juan Manuel y SERRANO RUIZ, Manolo, "El monasterio de la Concepción", en VV. AA., *A María no tocó el pecado primero. La Inmaculada en Granada. Catálogo de la exposición celebrada en el monasterio de la Concepción del 17 de mayo al 28 de agosto de 2005*, Córdoba, Cajasur. Monte de Piedad de ahorros de Córdoba, 2005, pp. 51-69.
- SOBRADO CORREA, Hortensio, "Los inventarios post-mortem como fuente privilegiada para el estudio de la Historia de la Cultura material en la Edad Moderna", *Hispania*, 63, 215 (2003), pp. 825-862, <https://hispania.revistas.csic.es/index.php/hispania/article/view/207>
- SORIA MESA, Enrique, "Burocracia y conversos. La real Chancillería de Granada en los siglos XVI y XVII" en ARANDA PÉREZ, Francisco José (coord.), *Letrados, juristas y burócratas en la España moderna*, Ciudad Real, Ediciones de la Universidad de Castilla- La Mancha, 2005, pp. 107-144, <https://helvia.uco.es/xmlui/handle/10396/10098>
- TORRES, Alonso de, *Chronica de la Santa provincia de Granada de la Regular observancia de Nuestro Seráfico Padre San Francisco*, Madrid, por Juan García Infanzón, 1683.
- VV. AA., *Granada: su transformación en el siglo XVI: conferencias pronunciadas entre el 20 de septiembre y el 6 de octubre de 2000 con motivo de la conmemoración del V Centenario del Ayuntamiento de Granada*, Granada, Ayuntamiento de Granada, 2001.
- VV. AA., *La incorporación de Granada a la Corona de Castilla*, Granada, Diputación Provincial de Granada, 1993.

La vinculación doméstica de las Cortes de Castilla. Su presencia en la Antecámara y Cámara Real (siglos XVI-XVII)

The domestic link of the Cortes of Castille. Their presence in the Antechamber and Royal Chamber (16th -17th centuries)

Ignacio EZQUERRA REVILLA

Universidad de Cantabria

Facultad de Filosofía y Letras. Edificio Interfacultativo. Departamento de Historia Moderna y contemporánea. Avda. de los Castros, 52. 39005 – Santander

ignacio.ezquerra@unican.es

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2045-6449>

Fecha de envío: 2/9/2025. Aceptado: 14/10/2025

Referencia: *Santander. Estudios de Patrimonio*, 8 (2025), pp. 109-152.

DOI: <https://doi.org/10.22429/Euc2025.sep.08.03>

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

Este trabajo se enmarca en los Proyectos estratégicos de Investigación UIDB/00714/2020 y UIDP/00714/2020, Centro de Investigação e Desenvolvimento dobre Direito e Sociedade (CEDIS) de la NOVA School of Law, financiados por la Fundação Ciência e Tecnologia (FCT-MCTES), Portugal (2020-2024)



**Resumen:** Durante el Medievo y la Modernidad, el sistema político tuvo un fundamento *oeconómico*. Lo doméstico y lo administrativo, su prolongación, compartieron el espacio regio. En él se definió el Aula Regia, cuyas versiones amplia y restringida fueron antecedente, respectivamente, del Consejo Real y las Cortes de Castilla. Este artículo indaga la pervivencia de la vinculación doméstica de estas últimas a través de su relación con la antecámara y Cámara Real. Es esta una materia muy procedente en un sentido patrimonial, dado que la valoración social de un bien —en este caso inmobiliario— depende de las claves que sean ofrecidas para hacerlo propio e identificarse con él.

**Palabras clave:** Actas de las Cortes de Castilla; órdenes de proceder; Etiquetas; ceremonial; corte; Consejo Real; Consulta de Viernes.

**Abstract:** During the Middle and Early Modern Ages, the political system had an *oeconomic* foundation. The domestic and the administrative issues, as well as their extension, shared the royal space. There the Aula Regia was defined, with broad and restricted versions which were the forerunner, respectively, of the Royal Council and the Cortes of Castile. This article investigates the survival of the latter's domestic links through its relationship with the antechamber and the royal chamber. This is a very relevant subject in a patrimonial sense, considering that the social valuation of an asset —in this case real estate— depends on the keys that are offered to make it one's own and identify oneself with it.

**Keywords:** Actas de las Cortes de Castilla; Orders to proceed; Court protocol rules; ceremonial; Court; Royal Council; Fridays Consultation.

\*\*\*\*\*

## 1. INTRODUCCIÓN

Es algo admitido ya por los especialistas que la valoración patrimonial de un bien artístico, en el caso del presente trabajo de una edificación, vigente o desaparecida, guarda estrecha relación con el conocimiento y comprensión del funcionamiento y la semántica que le son propios. Especialmente, en un contexto en el que la mera Extensión Cultural, impulsada desde comienzos del Siglo XX y recogida por la UNESCO tras la Segunda Guerra Mundial como forma de compromiso e identificación de las comunidades devastadas con el entorno al que pertenecían, viene siendo sustituida por la Transferencia Social de la Investigación Científica, sublimación de aquella que evidencia, afortunadamente, una situación de estabilidad política e instrucción general de una sociedad que demanda cotas más elevadas de conocimiento y conciencia histórica. Ya no sólo basta con el vago o indefinido aprecio por los vestigios históricos de la propia comunidad en la que se habita, sino que es necesario conocerlos en profundidad, contextualizarlos, analizarlos, compararlos, para con ello transcender su mera apariencia física y, por así decirlo, radiografiarlos a la luz interdisciplinar de un amplio abanico de saberes que excede lo que hasta ahora se tenía por simplemente “artístico” o “arquitectónico”.

Con todo, siendo cierto lo dicho, el desafío reside en transformar ese estado de cosas en una metodología que permita exprimir el valor patrimonial de un inmueble y transmitirlo a la conciencia de una comunidad, especialmente si hacemos nuestra la definición canónica de Patrimonio Cultural, “el conjunto de las obras del hombre en las que una comunidad reconoce sus valores específicos y particulares y con los cuales se identifica” (Carta de Cracovia, 2000). De ella deriva una noción amplia y *democrática* del concepto que puede reducir el riesgo de baja codificación del valor propio de un bien patrimonial, connotándolo para la sociedad<sup>1</sup>. Por consiguiente, el conocimiento de un edificio no se reduce en la actualidad a un análisis histórico-documental o a un levantamiento planimétrico del mismo. La tarea deberá extenderse al estudio de los personajes que hayan podido intervenir en su concepción y trayectoria, los sistemas constructivos, los materiales, las formas y proporciones, la historia y los estilos arquitectónicos y artísticos, la economía, las huellas en los paramentos, así como, entre otros, un elemen-

---

1 MUÑOZ VIÑAS, Salvador, *Teoría contemporánea de la Restauración*, Madrid, Síntesis, 2003, pp. 51-53; PÉREZ CARREÑO, Francisca, “El signo artístico”, en BOZAL, Valeriano, *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, II, Madrid, Visor, 1996, pp. 58-72. Respecto a lo dicho, véase el encuadramiento metodológico contenido en PÉREZ GIL, Javier, “Los ecos de la Corte en el paisaje urbano histórico de Valladolid”, en PÉREZ GIL, Javier (coord.), *El Palacio Real de Valladolid y la ciudad áulica*, Valladolid, Instituto Universitario de Urbanística, 2021, pp. 9-11.



to cuya importancia será ampliamente percibida en las páginas que siguen, el uso de los espacios<sup>2</sup>. En este sentido, el descubrimiento de los interiores, en un sentido espacialmente organizativo, se ha mostrado como una herramienta metodológica de primer orden<sup>3</sup>.

Esta línea ha implicado actualmente que, junto al edificio como una unidad, resultado de un proyecto concreto o de una época, transmitida mediante estilemas o modelos formales, se haya abierto paso una consideración del patrimonio como un “ente poliédrico” —en palabras de Serrano García— en el que se manifiesta una amplia variedad de características, donde el bien considerado se valora tanto en un sentido material como en otro documental y simbólico. Trasunto complejo magistralmente definido por los clásicos italianos Boito y Giovannoni al afirmar que un edificio es un documento en sí mismo, no sólo en su materialidad, sino en el modo en el que se ha transformado y originado la referida complejidad<sup>4</sup>. Se ha conseguido así, por ejemplo, que la actividad restauradora venga guiada entre otros por ese poliforme conjunto de criterios, lo que ha contribuido a subrayar y poner en valor la dimensión patrimonial del bien inmobiliario del que se trate. De tal manera que, como señala el profesor Vasallo, la formalidad externa del edificio se considera consecuencia necesaria de su desarrollo histórico, antecedentes, fundación, proceso constructivo, etc.<sup>5</sup>. “Entender la arquitectura

2 “Si abordamos el estudio de un edificio desde diferentes perspectivas y además las ponemos en relación y las contrastamos consiguiendo que encajen en su mayor parte [...], es posible establecer hipótesis sólidas y llegar a conclusiones, aproximándonos al conocimiento patrimonial de un conjunto arquitectónico”; SERRANO GARCÍA, Débora, *Análisis arquitectónico e histórico. Iglesia de Nuestra Señora de la Asunción, Martín Muñoz de las Posadas (Segovia)*, Tesis Doctoral, Universidad de Sevilla, 2015.

3 De una larga bibliografía, por ejemplo, BARBEITO, José Manuel, “Olivares en palacio”, *Libros de la Corte*, 2 (2010) pp. 65-71; BARBEITO, José Manuel, “De Felipe III a Felipe IV. Novedades en la tipología de los espacios cortesanos”, en CAMARERO BULLÓN, Concepción y LABRADOR ARROYO, Félix (dirs.), *La extensión de la Corte: los Sitios Reales*, Madrid, UAM, 2017, pp. 337-342; BARRÓN GARCÍA, Aurelio Á. y ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, Miguel Ángel, *Retratos del Palacio de Soñanes en Villacarriedo: obras de Domingo de Carrión, colaborador de Diego Velázquez*, Gijón, Trea, 2019, pp. 56-63; SENOS, Nuno, *O paço da Ribeira: 1501-1581*, Lisboa, Editorial Notícias, 2002, p. 27. BAILLIE, Hugh Murray, “Etiquette and the planning of the state apartments in baroque palaces”, *Archaeologia or Miscellaneous Tracts relating to Antiquity*, 101 (1967), pp. 169-199; GUILLAUME, Jean, dir., *Architecture et vie sociale. L'Organisation intérieure des grandes demeures à la fin du Moyen Age et à la Renaissance*, París, Picard, 1994.

4 SERRANO GARCÍA, Débora, *Análisis arquitectónico e histórico...*, p. 56; REINARES FERNÁNDEZ, Óscar, “La arqueología y el arquitecto: la restauración como proceso histórico”, en TUDANCA CASERO, Juan Manuel, coord. *Jornadas sobre arqueología, Historia y Arquitectura. Criterios de intervención en el Patrimonio Arquitectónico: Logroño del 2 al 4 de diciembre de 1999*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2001, pp. 35-56.

5 VASALLO TORANZO, Luis, “Fuentes gráficas y documentales al servicio de la investigación y la restauración arquitectónica”, *Ars et scientia: estudios sobre arquitectos y arquitectura* (s.

como consecuencia de un contexto espacio temporal es algo ya absolutamente asumido", concluye Serrano<sup>6</sup>.

Sobre tales fundamentos, parece claro que la Historia de la Administración y la del Arte, la Arquitectura y el Patrimonio tienen ámbito común de investigación en el conocimiento del espacio palaciego y su función política y administrativa, especialmente si se considera ésta en términos horizontales y de integración, hecho que da contenido a una institución fundamental para el desarrollo de las monarquías modernas, el *palatium*, así como a su dispersión. Esta admitía recipientes inmobiliarios de muy distinta apariencia y valor constructivo, desde un orgulloso alcázar real, hasta una discreta vivienda ocupada por el monarca en *jornada*, que, pese a su muy distinta apariencia, compartían una disposición espacial conformada por estancias que permitían idéntica funcionalidad administrativa, adaptada eso sí a las muy diferentes circunstancias en cada uno de los casos<sup>7</sup>.

En un sentido patrimonial, correlato de la semántica propuesta es la dimensión ceremonial. En toda su ejecutoria histórica, los reinos españoles abundaron en ceremonias cortesanas en las que se transmitía un imaginario que contribuyó a crear una conciencia colectiva dirigida a plasmar la superioridad y el origen divino del poder real, especialmente desde la definitiva imposición del ceremonial borgoñón en la casa del príncipe Felipe a partir de 1548<sup>8</sup>. Se trataba de actos cargados de elementos simbólicos, cuya lectura por los contemporáneos permitía deducir una "integración armónica"<sup>9</sup> de la monarquía en el cuerpo político medieval y moderno. Una variada gama de ceremonias, entre las que destacaban aquellas vinculadas al acceso y confirmación en el ejercicio del poder o la articulación del deber de consejo —de las que formaban parte los sucesivos autos de las Cortes de Castilla o las Consultas de Viernes del Consejo acogidas en ambos casos como veremos en la antecámara regia—, que deben ser consideradas valorando las remisiones sagradas, políticas, jurídicas y propagandísticas que implicaban. Si se quiere trascender de la historia política a la historia del poder, y con ello tener una

---

XIII-XXI), Valladolid, Castilla Ediciones, 2008, pp. 161-184.

6 SERRANO GARCÍA, Débora, *Análisis arquitectónico e histórico...*, p. 57.

7 Lo que remite a *Las Siete Partidas*, Partida II, Título 9, Ley 29: "Palacio es dicho aquel lugar do el rey se ayunta paladinamente para fablar con los homes; et esto es en tres maneras, o para librar pleytos, o para comer, o para fablar en gasajado", *Las Siete Partidas del rey don Alfonso el Sabio*, Madrid, Imprenta Real, 1807, Tomo II, p. 85.

8 FERNÁNDEZ CONTI, Santiago, "La introducción de la etiqueta borgoñona y el viaje de 1548-1551", en MARTÍNEZ MILLÁN, José (coord.), *La Corte de Carlos V, II*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000, pp. 209-225.

9 El término es de SÁNCHEZ GONZÁLEZ, Dolores del Mar; GÓMEZ REQUEJO, María V. y PÉREZ MARCOS, Regina M<sup>a</sup>, *Historia del ceremonial y del protocolo*, Madrid, Editorial Síntesis, 2015, p. 90.

visión más compleja de los significados que pueden anclar una valoración patrimonial, es ineludible profundizar en el conocimiento e intelección de esta variada serie de actos<sup>10</sup>. Los ligados a la muerte del rey y proclamación y jura en Cortes de su sucesor destacaban la desaparición de la persona, pero la permanencia de la corona, que era transferida, garantizando la continuidad del ejercicio soberano que le era propio. En conjunto, las diferentes ceremonias integraron un todo complementario, que perseguía mostrar una imagen tangible y próxima del poder real, la adhesión irracional del súbdito a él y, con ello, atraer el consenso a sus pretensiones políticas<sup>11</sup>; si bien en otras ocasiones la pretensión era la contraria, ocultar la persona del rey y administrar su visibilidad —como puede aplicarse a los actos acogidos por la Antecámara a los que me refiero—, pero siempre con la mira en consolidar su poder<sup>12</sup>.

Una derivada de este esquema omnicomprensivo es la importancia del espacio palaciego y su uso en todo este proceso de legitimación, estrechamente ligado a los cimientos *oeconómicos* del sistema político. La estrecha interrelación entre ceremonial y espacio palaciego determina una nueva interpretación de la realidad arquitectónica. La proxemia u ordenación de espacios ceremoniales se vio sometida a ciertas directrices que todavía hoy determinan el protocolo del Estado, del que son derivación, a las que conviene atender para comprender su origen, y dotar de fundamentos ciertos a las metodologías publrrelacionista, jurídica y comunicológica desde las que se

---

10 SÁNCHEZ GONZÁLEZ, Dolores del Mar; GÓMEZ REQUEJO, María V. y PÉREZ MARCOS, Regina M<sup>a</sup>, *Historia del ceremonial...*, p. 90. Por ejemplo los Trastámara compensaron las sombras de ilegitimidad en su acceso al poder con un uso intensivo del ceremonial, hecho que facilita la taxonomía de los diferentes actos que lo formaron, en diez tipos de ceremonias, NIETO SORIA, José Manuel, “Ceremonia y pompa para una monarquía: la dinastía de los Trastámara”, *Cuadernos del CEMYR*, 17 (2009), pp. 5-72

11 NIETO SORIA, José Manuel (dir.), *Orígenes de la Monarquía hispánica: propaganda y legitimación (ca. 1400-1520)*, Madrid, Dykinson, 1999, p. 49.

12 Algunos ejemplos de una vasta bibliografía; CANNADINE, David, “Introduction”, en CANNADINE, David y PRICE, Simon (eds.), *Rituals of royalty: power and ceremonial in traditional societies*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987, pp. 1-19; GIESEY, Ralph E., *Cérémonial et puissance souveraine. France XVe-XVIIe siècles*, París, Armand Colin, 1987; DICKENS, Arthur G. (ed.), *The Courts of Europe: politics, patronage and royalty, 1400-1800*, Londres, Thames and Hudson, 1977; KLINGENSMITH, Samuel J., *The utility of splendor. Ceremony, social life and architecture at the Court of Bavaria, 1600-1800*, Chicago, The University of Chicago Press, 1993 (editado para la publicación por Christian F. Otto y Mark Ashton); ASCH, Ronald R. y BIRKE, Adolf M., *Princes, patronage and the nobility: the court at the beginning of the Modern Age*, Londres – Oxford, German Historical Institute – Oxford University Press, 1991; VISCEGLIA, María Antonietta y BRICE, Catherine, *Cérémonial et rituel à Rome (XVIe-XIXe siècle)*, Roma, Ecole Française de Rome, 1997, pp. 1-19; WILENTZ, Sean (ed.), *Rites of Power. Symbolism, Ritual and Politics since the Middle Ages*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1999.

aborda en la actualidad su estudio<sup>13</sup>. Ello conducirá forzosamente a elaborar investigaciones destacadas por su carácter integral, combinando lo espacial, lo simbólico, lo jurídico, lo histórico, lo institucional, etc.

La administración de la propia visibilidad representada por la salida y entrada del monarca de su cámara real, y la entrada y salida de la antecámara, pura escenografía, permite conforme a lo dicho apreciar rasgos constitutivos del ceremonial desde su propia definición. Todo desplazamiento espacial del poderoso, del polo carismático, obligaba a generar líneas protectoras que trataban de prolongar las esferas de protección jurídica específicas propias de su medio ambiente habitual, lo que tuvo el efecto de propiciar usos y costumbres que elevaban la consideración hacia esas personalidades. Veremos cómo, en consecuencia, la descripción de las ceremonias propias de las Cortes en sus Actas dio paso a “Órdenes de proceder” particulares, ya con una clara vocación de guía ceremonial, que terminó siendo recogida por las *Etiquetas*, en las que se apreciaba ya esa función protectora y definidora. El soberano, el emperador, necesitaba mostrar públicamente su rango, autoridad y dignidad, solemnizando aquellas funciones más propias del ejercicio del poder, con el propósito de ser percibido como una persona superior en su comunidad y legitimarla<sup>14</sup>. Por consiguiente, el ceremonial y las etiquetas daban forma y contenido al cumplimiento de esas funciones regias, que traducían, Consejo y Cortes mediante, una integración territorial de largo radio entre el espacio restringido del monarca y el territorio de los reinos. Los fundamentos de este proceso eran de orden teológico, derivados de la idea de la Transubstanciación y el cuerpo místico, hechos suyos por la corona para fortalecer la significación carismática del sistema político<sup>15</sup>. Los puntos hasta aquí adelantados, que serán desarrollados en las páginas que siguen, no sólo constituyen en mi opinión un simple soporte teórico, sino una vivifi-

13 SÁNCHEZ GONZÁLEZ, Dolores del Mar, *Ceremonial de acceso al poder en la España Contemporánea*, Madrid, Sociedad de Estudios Institucionales, 2022, p. 29.

14 SALAZAR Y ACHA, Jaime de, “Proclamación del rey y juramento”, en ESCUDERO LÓPEZ, José Antonio (ed.), *El Rey: historia de la monarquía*, Barcelona, Planeta, 2008, p. 164; SÁNCHEZ GONZÁLEZ, Dolores del Mar, *Ceremonial de acceso al poder...*, p. 40.

15 Al respecto, NIETO SORIA, José Manuel, “La transpersonalización del poder regio en la Castilla bajomedieval”, *Anuario de Estudios Medievales*, 17 (1987), pp. 559-570; CAMILLE, Michael, *The Gothic Idol: Ideology and Image-Making in Medieval Art*, Cambridge University Press, 1989, p. 217, *apud* GINZBURG, Carlo, “Representation: le mot, l’idée, la chose”, *Annales. Economies. Sociétés. Civilisations*, 46/6 (1991), p. 1229; PORTÚS PÉREZ, Javier, “El retrato vivo: fiestas y ceremonias alrededor de un rey y su palacio”, en CHECA, Fernando (dir.), *El Real Alcázar de Madrid: dos siglos de arquitectura y coleccionismo en la corte de los reyes de España*, Madrid, Comunidad de Madrid – Nerea, 1994, pp. 112-130; TORRES MEGIANI, Ana Paula, “Fazer presente aquilo que não está: a representação do rei em Portugal durante a Monarquia Hispânica (1580-1640)”, en CANCELILA, Rossella (ed.), *Capitali senza re nella Monarchia Spagnola. Identità, relazioni, immagini* (secc. XVI-XVIII), Palermo, Mediterranea, 2020, t. 2, p. 304.

cación funcional del espacio palaciego que dota de contenido su dimensión patrimonial, al aumentar potencialmente su propiedad de valor para un intérprete, en este caso el cuerpo social, por lo demás receptor histórico de las medidas administrativas emanadas de él.

## 2. LA DIFUSIÓN DEL GOBIERNO OECONÓMICO: PALATIUM, AULA REGIA Y CÁMARA REAL

### 2. 1. *El Palatium como vector del Gobierno oeconómico*

Centrados aquí en destacar la funcionalidad político-administrativa de los espacios palaciegos, el cauce para entenderla deriva en mi opinión de los fundamentos *oeconómicos* del sistema político medieval y moderno. La administración de las monarquías modernas tenía su fundamento en la interacción entre el gobierno doméstico regio y el general. En una etapa inicial, su estudio separó los dos espacios, la casa (*Household*) y, por otro lado, la corte y el Consejo. Pero la propia investigación hace concluir la imposibilidad de considerar ambas áreas estancas, en el caso de monarquías cuya forma de gobierno implicaba, desde su propia consolidación, la extensión del gobierno de la Casa Real sobre el territorio de los reinos. Este hecho puede ser considerado una consecuencia de la amalgama indiscernible de las dos dimensiones de la persona real, la material o biológica y la administrativa<sup>16</sup>. Esta circunstancia implicaba la existencia de un espacio palaciego reservado, pero permeable, en el que el rey actuaba como persona y como gobernante, y un dispositivo administrativo que formalizaba esa expansión espacial del gobierno doméstico. De este modo, por un lado se apreciaba la importancia de la Cámara Real. Y, por otro, la figura del Consejo ganaba en importancia, más allá de su dimensión jurisdiccional o ministerial, en lo relativo a su naturaleza interna y su valor como instrumento para la señalada transferencia administrativa, hecho que, además, difundía una noción extensa de la acción de aconsejar que se extendía con claridad a la asamblea de Cortes. En definitiva, el “espacio cortesano”, al cual es legítimo referirse como resultado del entrecruzamiento y superposición de una serie de manifestaciones de la autoridad real emanadas del *palatium* —y más en concreto de la Cámara Real— hizo visible una vocación expansiva cuyos instrumentos eran de orden jurisdiccional y administrativo.

En lo tocante al sistema político del Antiguo Régimen, el territorio correspondía a la “extensión espacial de la unidad política tradicional”, el espacio ocupado por una comunidad sometida a la misma autoridad política

16 KANTOROWICZ, Ernst H., *Los dos cuerpos del rey: un estudio de antropología política medieval*, Madrid, Alianza Editorial, 1985.



que considera legítima, y que era regida por el mismo estatuto. En este contexto, el núcleo original correspondía a la Casa (*oikos, domus, haus*), que se tenía como el conglomerado formado por su entidad material, los recursos que posibilitaban su subsistencia y reproducción, y el conjunto de las personas que la integraban, vinculadas por relaciones no necesariamente familiares. Esa entidad estaba sujeta a la autoridad del *paterfamilias* o *Hausherr*, en una mecánica funcional cuya reproducción histórica implicó el paso paulatino desde la Casa como esfera política al conjunto de tierras sujetas al control del señor, sobre las que ejercía poderes de gobierno y administración (*iurisdictio*), indistinguibles de su naturaleza como *dominus terrae*<sup>17</sup>. Por todo ello, se puede afirmar que los conceptos *Oeconomia* —ciencia del gobierno de la casa— y “Casa ampliada” drenaron la evolución histórica desde la Antigüedad<sup>18</sup>.

En consecuencia, no se antoja erróneo afirmar que el engranaje de funcionamiento de tal “espacialidad cortesana” tenía una naturaleza esencialmente doméstica, mediante la extensión y sofisticación de los procedimientos a través de los cuales el rey administraba su Casa, con el propósito de ampliar al conjunto de sus súbditos el alcance de sus obligaciones de orden *oeconómico*.

De los sucesivos hitos que articulaban el proceso extensivo de gobierno es preciso atender al *Palatium*, dado su carácter de polo difusor del mismo. Pocas instituciones históricas necesitan de mejor contextualización que el palacio real, puesto que si se toma en consideración de forma aislada, si nos limitamos a conocer su actividad sin trascender sus límites físicos, sin atender a los efectos que la misma producía en el espacio que lo rodeaba, queda condenado a actuar en vacío y se convierte en una realidad tan suntuosa como inútil. Y, sin embargo, el estudio de su evolución desde la antigüedad ponía de manifiesto que tan o más importante que la materialidad de la vida del rey y del grupo humano que lo rodeaba era el conjunto de decisiones emanadas del Palacio que permitían el dominio de un ámbito más o menos extenso que, en definitiva, constituía su propia razón de ser. Del mismo modo también resulta importante conocer el procedimiento habilitado para hacerlas realidad, pues permite concluir un fenómeno de transferencia e integración que unificaba ambos polos en un espacio común y les dotaba

---

17 HESPANHA, António Manuel, “El espacio político”, en HESPANHA, António Manuel, *La gracia del Derecho. Economía de la cultura en la Edad Moderna*, Madrid, Centro de Estudios Constitucionales, 1994, pp. 85-98.

18 BRUNNER, Otto, “La ‘Casa Grande’ y la ‘Oeconómica’ de la vieja Europa”, en BRUNNER, Otto, *Nuevos caminos de la historia social y constitucional*, Buenos Aires, Alfa, 1976, pp. 87-123; FRIGO, Daniela, “‘Disciplina Rei Familiariae’: a economía como modelo administrativo de Ancien Régime”, *Penélope. Fazer e desfazer a História*, 6 (1991), pp. 47-62.

mutuamente de sentido. Tan importante como la apariencia formal del palacio era la configuración de un orden integrador del espacio que estaba a su alrededor. Ambos factores presentaban una estrecha interrelación, pues tal apariencia, la *domus*, determinó el carácter *oeconómico* propio de tal orden, en cuya difusión cupo gran responsabilidad al Consejo Real. El proceso genérico se apreció ya en la antigua Roma. De hecho, el origen de la palabra *Palatium* ha sido puesto en relación con *Palatino*, la colina de Roma en la que desde sus orígenes se asentaba el gobierno de la ciudad. Establecida allí su casa por los emperadores, a partir de entonces hubo una superposición o identificación entre la *domus imperatoris* y el *ordo* mediante el que ejercía sus funciones. Como origen carismático del mismo, allí donde el emperador fijara su residencia, allí se manifestaba el Palacio<sup>19</sup>, al margen de su apariencia formal o su riqueza material. En lo sustancial, tan sencilla pauta de funcionamiento sería aplicable al rey medieval castellano o aragonés, y al rey español moderno, sedentes o *en jornada*.

## 2. 2. La dualidad del Aula Regia y su pervivencia

Lo dicho derivaba en buena medida de que para los monarcas visigodos el *palatium* tenía un sentido humano, el séquito vinculado al rey de forma personal y directa, un área común integrada por servidores que atendían sus funciones públicas y privadas, que iban desde el cuidado de su cama y sus cocinas hasta las deliberaciones consiliares, pasando por la creación documental. Por consiguiente, en este entramado —que se denominaba *Aula Regia*— la dignidad venía determinada por la cercanía al rey antes que por la calidad de la función ejercida<sup>20</sup> y, con ello, apuntaba el sentido doméstico como agente impulsor de una organización común. Sin embargo, la destruc-

19 La definición de *palatium* ofrecida por Suárez Fernández confluye con el sentido de proyección espacial que damos al mismo, derivado de las *Partidas*: “es el órgano instrumental por cuyo medio se ejerce la *potestas* (poder), que pertenece directa y personalmente al rey; es también el lugar donde el monarca habita, aunque este mude de asiento, y ha de hacerlo de forma continuada; es, por último, el conjunto de personas que le sirven formando lo que más adelante se llamará su Corte”, SUÁREZ FERNÁNDEZ, Luis, “Origen y evolución del Palacio Real en la Edad Media”, en VV. AA., *Residencias Reales y Cortes itinerantes*, Madrid, Patrimonio Nacional, 1994, p. 27. Este autor añade que con el paso del tiempo el *palatium* requirió de “una definición territorial más precisa”, referida a su sede física, pero ello era aplicable a la extensión espacial de los reinos, especialmente si se considera que por *palatium* también se conocía la unidad de reproducción del control territorial representada por los *domini villae*. Para ambos aspectos, CAMPOS SÁNCHEZ-BORDONA, María Dolores y PÉREZ GIL, Javier, *El Palacio Real de León*, León, Edilesa, 2006, pp. 11-35. Por lo demás, atender a este aspecto funcional quizá ayude a precisar la dispersión semántica que se ha conferido al concepto de “palacio”, destacada por ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, Miguel Ángel, *Casonas: casas, torres y palacios en Cantabria*, I, Santander, Fundación Marcelino Botín, 2001, pp. 35-37.

20 SUÁREZ FERNÁNDEZ, Luis, “Origen y evolución...”, p. 27.

ción de la Monarquía visigoda propició que desapareciera esa noción de *palatium*<sup>21</sup>. Sólo fue recuperada cuando en torno a los reyes asturianos Alfonso II y Alfonso III se constituyó una organización palaciega que evocaba el *Aula Regia* visigótica<sup>22</sup>. A partir de ahí, el *palatium* fue la principal institución de gobierno del reino castellano-leonés entre el siglo IX y la primera mitad del siglo XIII (conocido como *Curia Regis* desde el siglo anterior<sup>23</sup>), con “modalidades amplias o restringidas” —según se refiere a ellas Andrés Gamba<sup>24</sup>—, que derivarían avanzado el Medievo en sendas instituciones, las Cortes y el Consejo, hecho que, como se apreciará, resulta fundamental para mi propósito en este trabajo.

La modalidad plena o extraordinaria del *Palatium/Curia* dio paso a las Cortes, que, con anterioridad a la aparición del propio Consejo, vehicularon las obligaciones de *consilium* y *auxilium* al rey, cuando en tiempo de Alfonso IX, a la convocatoria real de obispos y nobles se unan los representantes de los concejos<sup>25</sup>. El ejemplo paradigmático de Curia extraordinaria fue la con-

21 Los edificios palaciegos musulmanes se caracterizaron por la simpleza constructiva, la sofisticación decorativa y la dispersión, y no concentración, de las diferentes dependencias, en opinión de GARCÍA GÓMEZ, Emilio, “Residencias reales en la España Musulmana”, en VV. AA., *Residencias Reales y Cortes itinerantes...*, pp. 13-23, p. 15.

22 SÁNCHEZ ALBORNOZ, Claudio, “El Palatium Regis asturleonés”, *Cuadernos de Historia de España*, 59-60 (1976), pp. 5-77.

23 Con matices, GUGLIELMI, Nilda, “La Curia Regia en León y Castilla”, *Cuadernos de Historia de España*, 23-24 (1955) pp. 116-267, p. 117. También GARCÍA DE CORTÁZAR, José Ángel y PEÑA BOCOS, Esther, “El *palatium*, símbolo y centro de poder en los reinos de Navarra y Castilla en los siglos X a XII”, *Mayurqa*, 22-1 (1989), pp. 281-296.

24 Autor por quien guió estas líneas, GAMBRA GUTIÉRREZ, Andrés, “El Palatium y la domus regis castellanoleonese en tiempos de la dinastía pamplonesa”, en GAMBRA GUTIÉRREZ, Andrés, y LABRADOR ARROYO, Félix (coords.), *Evolución y estructura de la Casa Real de Castilla*, I, Madrid, Ediciones Polifemo, 2010, p. 23.

25 En la línea de Colmeiro, Merriman opinó que el origen de las Cortes de Castilla y León nace de los concilios de Toledo, de composición nobiliario-ecclesiástica, que jugaron un papel fundamental en el gobierno de la Iglesia y el “Estado” en los últimos 125 años de presencia visigoda en España, sobreviviendo a la invasión musulmana. Con el traslado al norte, estas asambleas fueron adquiriendo un carácter netamente temporal, propiciándose una secularización que culminaría en los siglos XII y XIII, cuando los reyes vieron en el poder municipal un contrapeso del nobiliario, incorporándose representantes de las ciudades a partir de 1188 en el reino de León y no antes de 1250 en Castilla, periodo en el que el “concilio” o “curia” precedentes adquiere ya con claridad la denominación de Cortes; MERRIMAN, Roger Bigelow, “The Cortes of the spanish kingdoms in the later Middle Ages”, *The American Historical Review*, 16/3 (1911), pp. 476-495; TAPIA OZCARIZ, Enrique de, *Las Cortes de Castilla, 1188-1833*, Madrid, Editorial Revista de Derecho Privado, 1964, plantea también la citada sucesión de concilios toledanos, concilios asturiano-leoneses y Cortes de León, con la intervención definitiva del llamado “brazo popular”. Ya la doctrina moderna veía las Cortes como una congregación en la senda de los colegios romanos, “conventus” y “comitia”, luego continuados por visigodos y leoneses, FERNÁNDEZ DE OTERO, Antonio, *Tractatus de officialibus Reipublicae*,

vocada en Toledo el 18 de diciembre de 1086, en la que se designó a Don Bernardo como primer arzobispo de la ciudad tras su reconquista y se consagró la antigua mezquita mayor como Catedral de Santa María. Por su parte, la Curia Regia normal o restringida vio definido su carácter como órgano asesor palaciego y terminaría recibiendo el nombre de *cort* durante el reinado de Fernando III (1230-1252). Pero, como había sucedido con anterioridad, ello no supuso ningún cambio de significado<sup>26</sup>. En adelante, esta evolución estructural tuvo dos consecuencias. Extendió una noción amplia de consejo de la que formaba parte tanto el Consejo como órgano institucional como la función de las Cortes como asamblea representativa, y vinculó ambas realidades al espacio doméstico reservado del monarca. A ellas se puede añadir una tercera, la vinculación doméstica que conservaron tanto este entramado administrativo como los ministros y oficiales que lo servían. Al hilo de las páginas que siguen, puede incluso ser añadida una cuarta característica, fundamental: la cohesión territorial emanada de los referidos *concilios* o *curias*, visible desde el propio juramento de los monarcas, cuando eran comisionados enviados que recorrían el reino para anunciar la proclamación y tomar a su vez juramento de fidelidad a los súbditos que no se habían desplazado a la corte<sup>27</sup>.

Con los fundamentos descritos, la comprensión del gobierno como un fenómeno de integración doméstica extendido desde la Casa Real al espacio de los reinos, a partir de la señalada ejecutoria histórica, tiene buen indicio en la celebración de dos ceremonias muy significativas, la Consulta de los Viernes del Consejo y la proposición de Cortes en un mismo espacio palaciego, la antecámara real. Diferentes aspectos de la relación entre el rey y sus súbditos, entre el padre y los hijos, tenían así un mismo escenario, aunque distintos contenidos y cauces de gestión. A grandes rasgos, las Consultas de los Viernes vehiculaban las obligaciones del padre-rey hacia los hijos-administrados, se orientaban a garantizar unas mínimas condiciones de subsistencia y disposición patrimonial, mientras que el planteamiento y desarrollo de los episodios más destacados de las asambleas de Cortes (la proposición en la antecámara y el besamanos real en la cámara que seguía a la concesión de los servicios y otras contribuciones) implicaba el retorno de esa preocupación paterna, la ayuda de los hijos al padre, que como es sabido las circunstancias del Siglo XVII español hicieron ser enormemente superior respecto a lo recibido del rey. No sólo a través de las indicadas consultas, sino en las

---

Lugduni, Joannis Coutavoz, 1700, cap. IX, intitulado De procuratoribus Curiarum; DIOS, Salustiano de, "Las Cortes de Castilla a la luz de los juristas (1480-1665)", *Ius Fugit*, 10-11 (2001-2002), pp. 77 y 92.

26 GAMBRA GUTIÉRREZ, Andrés, "El Palatium y la domus regis...", pp. 23-24.

27 SÁNCHEZ GONZÁLEZ, Dolores del Mar, *Ceremonial de acceso al poder...*, p. 44.

propias asambleas de Cortes, dado que las concesiones regias, a través de los capítulos en respuesta a las peticiones de los procuradores eran siempre posteriores a la efectiva aprobación de los servicios, no siempre eran atendidas y cuando lo eran en muchas ocasiones eran un mero brindis al sol, sin aplicación final efectiva. Ambos hilos constituían el ingrediente principal de una mística monárquica de relación paterno-filial y apoyo mutuo que, con todo sentido, las ciudades y los reinos y provincias por los cuales esas ciudades hablaban tendían a percibir como una relación desigual y jerárquica. Pero en cualquier caso, no admite discusión el hecho de que ambos canales, en los que no resulta difícil ver como antecedente la referida dualidad del *Aula Regia* visigótica, implicaban una relación de traducción eminentemente espacial, que daba cohesión al territorio del reino, y lo integraba de forma continua con el ámbito restringido del rey en Palacio. Con toda coherencia, un ámbito doméstico como el real ejercía una funcionalidad acorde, como decía la *domus* determinó el carácter *oeconómico* propio del orden emanado de ella.

## 2. 3. La Cámara Real

El surgimiento y consolidación de la cámara en el espacio doméstico real<sup>28</sup>, como el área íntima del rey, donde hacía su vida cotidiana y maduraba la diseminación de la gracia y la tarea de gobierno, fue común a todas las monarquías dinásticas. Las tradiciones palatinas de las monarquías francesa e inglesa compartían un ámbito cultural con la Casa de Borgoña, en un proceso de intercambio de experiencias y procedimientos. La cámara era el espacio para la relación diplomática entre las dos monarquías, y también sus respectivas instituciones jurisdiccionales tenían una conexión más o menos clara con la cámara, al emanar de ella un sentido de integración de la estructura jurisdiccional en el orden interno regio, que facilitaba el control político<sup>29</sup>. Pero estos eran también los rasgos propios de las monarquías portuguesa y castellano-leonesa, originadas en un contexto común de raíz visigótica<sup>30</sup>, que

28 Como polo central del Gobierno *Oeconómico*, también se advierte la presencia de la cámara en el estrato señorial y en el burgués.

29 SOLNON, Jean François, *La Cour de France*, París, Fayard, 1987; STARKEY, David, *The english Court from the Wars of the Roses to the Civil War*, Singapore, Longman, 1987, pp. 92 y ss.

30 CARDIM, Pedro, "A Corte régia e o alargamento da esfera privada", en GONÇALO MONTEIRO, Nuno (coord.), *História da Vida Privada em Portugal. A Idade Moderna*, II, Lisboa, Temas e Debates, 2011, pp. 160-202; y EZQUERRA REVIILLA Ignacio, "La Cámara", en MARTÍNEZ MILLÁN, José y FERNÁNDEZ CONTI, Santiago (dirs.), *La monarquía de Felipe II: la Casa del Rey*, I, Madrid, Fundación MAPFRE, 2005, pp. 121-142 y "La Cámara Real como espacio palaciego de integración", en MARTÍNEZ MILLÁN, José y HORTAL MUÑOZ, José Eloy (dirs.), *La Corte de Felipe IV (1621-1665): reconfiguración de la Monarquía Católica*, I, Madrid, Polifemo, 2015, pp. 379-439.



en el segundo caso se vieron intensificados con la adopción del ceremonial borgoñón.

Mientras en la mayor parte de estas monarquías predominó el carácter vernáculo en la cámara regia, en el caso de la monarquía hispana la cámara no difirió de la evolución política general y resultó de una paulatina superposición entre el elemento tradicional castellano y el novedoso borgoñón, sin que ello perjudicase el valor del conglomerado resultante como herramienta cohesiva de la administración regia, expresión de su esencia doméstica. Al extremo de que varias de las actividades originalmente acogidas en este espacio terminarían adquiriendo fisonomía institucional propia, caso del ejercicio de la gracia.

Sin embargo, la definición de este espacio palaciego y de los oficios que lo integraban en la monarquía de los Habsburgo no resulta tarea fácil, dada su permanente interacción con otros ámbitos áulicos, visible desde su propio proceso de definición. En especial, entre la Cámara y la Casa, que en ocasiones quedaban implícitamente identificadas. Además, el devenir dinástico a partir de la llegada al trono de Carlos de Habsburgo en 1517 influyó decisivamente en la definitiva configuración de la Cámara Real, que resultó de la influencia mutua y la convergencia entre las tradiciones borgoñona y castellana, en un lento y gradual proceso de yuxtaposición y complementariedad, en el que la primera se impuso, al ser la práctica propia de la dinastía entronizada. Si bien, con toda lógica, la capa superficial del conglomerado resultante tuvo una estructura castellana, dado que, por pura coherencia ambiental, era castellano el contexto con el que tenía que interactuar un espacio con los caracteres propios de la Cámara Real. Selecto y restringido, pero a un tiempo dual y permeable, como instrumento de un proceso que, mediante el ejercicio gubernativo trataba de integrar espacialmente ese ámbito con el territorio circundante, sobre el que se materializaban las decisiones políticas y administrativas emanadas del mismo. Aunque incluso este estrato liminar acogió con el paso de los años esa fisonomía mixta, ello no impidió la funcionalidad de un complejo conglomerado cuya razón de ser era, en definitiva, el ejercicio del gobierno sobre un espacio territorial cuya adquisición y conservación, históricamente, tanto esfuerzo y sacrificio había representado para la corona y sus súbditos. En definitiva, la dualidad derivada de la evolución del *Aula Regia* fue acogida en ese complejo entramado, dado que la propia Cámara había sido consecuencia de la misma, como testimonia la relación que tanto el Consejo Real como las Cortes guardaron con ella.

## 2. 4. *La naturaleza doméstica de la Junta de Asistentes de Cortes*

A su vez, la integración de las Cortes de Castilla en el espacio doméstico del rey permite comprender que el Consejo de Cámara de Castilla, órgano administrativo, compartía con el espacio restringido del rey representado por la Cámara Real mucho más que la mera designación. *A priori*, desatender este hecho implica ignorar que la cámara era el ámbito en el que, entre otras muchas ocupaciones de orden personal y administrativo, el rey reflexionaba en torno al reparto de la gracia real. La presencia del presidente y los miembros del Consejo de la Cámara en la Junta de Asistentes, encargados de la dirección y orientación de las sesiones de las asambleas de Cortes y la interlocución con el reino, tenía relación con una dinámica compensatoria —en las referidas coordinadas *oeconómicas*—, la representada por la *justicia distributiva*<sup>31</sup>, es decir, la proporcionada al mérito de cada uno, en la que los procuradores recibían merced tras conceder los servicios. Este hecho, unido a la propia integración física de los asistentes en la Cámara Real con ocasión de la proposición de Cortes y la concesión de servicios en ellas, subrayaba una relación entre la función y el ámbito físico del que había partido que no por mediada o simbólica con el paso del tiempo debe ser menos valorada<sup>32</sup>.

Tal integración fue más evidente en un momento inicial del desarrollo de la cámara real, pero parece que la evolución administrativa a la que dio lugar la expansión de la cámara, que otorgó cauce propio a muchas de las funciones regias que alojaba, cuya paulatina complejidad y sofisticación obligó al rey a delegar en terceros, no supuso en el caso de la Cámara de Castilla (institucionalizada a partir de 1588 como el Consejo de Cámara) la desaparición de su nexo de unión con la Cámara Real, sino su mera metaforización, en una trama cuyo carácter doméstico resultaba evidente. Así se comprende la profunda *entrada* del presidente del Consejo y Cámara y los consejeros de Cámara en la Cámara Real, pues en definitiva era el medio ambiente en el que habían ejercido sus funciones y con el que conservaron relación factual

31 Al respecto, MARIANA, Juan de, "Del Rey y de la Institución Real", en *Obras del padre Juan de Mariana*, I, Madrid, Rivadeneyra, 1854, p. 560; GARCÍA SOTO, Luis, "La justicia en Aristóteles", en AGRA ROMERO, María José, GARCÍA SOTO, Luis, FERNÁNDEZ HERREIRO, Beatriz y otros, *En torno a la justicia. Las aportaciones de Aristóteles, el pensamiento español del XVI, J. S. Mill, la fenomenología y Rawls*, La Coruña, Eris, 1999, pp. 32-34, así como CÁRCELES DE GEA, Beatriz, "La Justicia Distributiva en el siglo XVII (Aproximación político-constitucional)", *Chronica Nova: Revista de Historia Moderna de la Universidad de Granada*, 14 (1984-1985), pp. 93-122.

32 La atención aquí por un aspecto muy concreto de las Cortes de Castilla exime de mencionar una bibliografía por lo demás inabarcable. Junto a los trabajos que irán siendo citados — más descriptivos que interpretativos —, el funcionamiento de la asamblea del reino se aprecia ejemplarmente en FORTEA PÉREZ, José Ignacio, *Monarquía y Cortes en la Corona de Castilla: las ciudades ante la política fiscal de Felipe II*, Valladolid, Cortes de Castilla y León, 1990.

traducida en las prácticas ceremoniales y seguidamente en las correspondientes *Etiquetas* palaciegas. En línea con lo dicho no debe sorprender que unas funciones de orden *oeconómico* tuviesen un ámbito netamente doméstico, puramente palaciego, para desarrollarse.

Asimismo, la presencia original de Cortes y Consejo Real en ese espacio, de origen como digo visigodo, no sólo extendió un sentido de integración doméstica en su posterior desarrollo, sino que, tanto en uno como en otro caso esa relación tomó la vía de la Cámara-Consejo de Castilla, con mayor exclusividad en el primer caso. La Junta de Asistentes de Cortes estaba constituida por el Presidente y los camaristas, encargados de suscribir la Cédula Real de convocatoria de la asamblea, la comprobación de la falta de restricciones o de la presencia de pleito homenaje a sus concejos en los poderes de los procuradores, etc. Las asambleas de Cortes solían tener un carácter doméstico desde su mismo inicio en la casa del presidente de la Cámara, donde acudían los procuradores a verificar la indicadas comprobaciones, y se intensificaba con la apertura y desarrollo de la asamblea en el propio Alcázar real de Madrid, por centrarnos en las Cortes celebradas en tiempo de Felipe II. El entramado consistía en la adición y superposición de ritos y funciones acogidos en los espacios domésticos propios de sus protagonistas, confundidos en un magma en el que la administración era un hilo o resultado más de una compleja realidad de orden doméstico. Así, no fue excepcional que los criados del Presidente interviniesen en actos propios de las Cortes, por no hablar de la función mediadora ejercida por sus secretarios. La función de oficiales como los porteros de Cámara y los secretarios en tales asambleas de Cortes denunciaba también tal integración de orden doméstico, pero la complejidad y extensión de su papel excede los límites del presente artículo, y queda pospuesta para mejor ocasión<sup>33</sup>.

## 2. 5. *La naturaleza cortesana de las Cortes: el Mar de la Corte*

Otra de las consecuencias de tal cuadro fue la extensión a la asamblea de Cortes de la naturaleza cortesana asignada al aparato consiliar por parte de la doctrina jurídica castellana. No es esta cuestión menor, puesto que, en definitiva, el cimiento de este hecho residía en la funcionalidad del Gobierno Doméstico Regio Ampliado. La dimensión territorial extensa de la corte inducía que las Cortes formasen parte de ella, al entenderse la primera como

---

33 Señalemos a modo de ejemplo que Luis de Salcedo y Álvaro Méndez, criados del marqués de Mondéjar, ejercieron como testigos en el testimonio solicitado por los procuradores de Toledo de la orden recibida del Presidente de no acompañar al reino desde su casa al alcázar, por la disputa de precedencia que mantenían con los procuradores de Burgos. ACC, I.

territorio común del reino y cabeza del mismo, siguiendo la imagen vertida en las Partidas, como si fuese *la mar*:

“Pusieron los sabios antiguos semejança de la mar a la corte del rey; ca bien asi como la mar es grant et larga, et cerca toda la tierra, et caben en ella pescados de muchas naturas; otrosi la corte debe ser en espacio para caber, et sofrir, et dar recabdo a todas las cosas que a ella venieren de qualquier natura que sean: ca allí se han de librar los grandes pleytos, et tomarse los grandes consejos, et darse los grandes dones [...]. Et aun la corte ha otra semejanza con la mar, que bien asi como los que van por ella si han tormenta et non saben guiar nin mantener, vienen á peligro, porque pierden los cuerpos et quanto traen afogándose, bebiendo el agua amarga de la mar; otrosi los que vienen á la corte con cosas sin razon et sin derecho pierden hi sus pleytos et afogaseles aquello que cobdiciaban haber, et algunas vegadas mueren hi por derecho, bebiendo el amargura de la justicia por los yerros que federan”<sup>34</sup>.

A su vez, *Partidas*, II, 9, 27, más citada y conocida, remitía el sentido de corte no a un lugar físico, sino a un “ayuntamiento de compañías”<sup>35</sup> o, en palabras de los comentaristas Montalvo y Gregorio López, una “congregación de gentes”<sup>36</sup> que superaba cualquier concreción espacial. Con todo ello guardaba relación una de las acepciones de la palabra “reino”, con la que se identificaba la sala en la que se reunían en palacio los procuradores de las ciudades, reduciendo a los límites de un habitáculo concreto una vasta extensión, en el caso del Alcázar de Madrid parece que la denominada Sala Rica<sup>37</sup>. Una continuidad horizontal homologadora cuyo límite era el del propio reino, y cuyas características definitorias emanaban desde la corte. Muchos eran los trazos derivados de este hecho, empezando por el carácter general que acompañaba a las Cortes, subrayado por Azevedo<sup>38</sup>, la permanencia de Consejos y Cortes en un mismo plano funcional determinado por el deber de aconsejar, naturalmente derivado de la descrita evolución del *Aula Regia* y su fundamento *oeconómico*, la inserción de la asamblea en el iter ceremonial de la corte, el disfrute por los procuradores de un estatus jurídico cortesano, manifiesto en el derecho a beneficiarse de la regalía de aposento

34 *Las Siete Partidas...*, T. II, 9, 28, pp. 83-84.

35 *Las Siete Partidas...*, T. II, 9, 28, p. 83.

36 Montalvo establecía la comparación con Roma, cabeza del orbe, y al añadir como consecuencia que los órganos no podían separarse de la cabeza, limitaba la esencia corporativa de la asamblea respecto a la corona, DIOS, Salustiano de, “Las Cortes de Castilla a la luz de los juristas...”, p. 84.

37 Sobre esta sala, BARBEITO, José Manuel, *El Alcázar de Madrid*, Madrid, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1992, p. 127.

38 AZEVEDO, Alfonso de, *Commentari Iuris Civilis in Hispanias Regias constitutiones*, Madrid, 1612, comentario a Nueva Recopilación, 6,7,1., cit. por DIOS, Salustiano de, “Las Cortes de Castilla a la luz de los juristas...”, p. 78.

o, finalmente, el sometimiento de la asamblea a la dirección del presidente de Castilla y Cámara. Como veremos, la institucionalización cortesana de las Cortes en tiempo de Felipe IV arraigaba en realidad en esta naturaleza doméstica, fue el terreno sobre el que se desarrolló. De igual manera, en la condición general o comunal de las Cortes coincidían Pérez de Salamanca y Núñez Parladorio<sup>39</sup>, atribuyéndoles una homologación cortesana junto con el Consejo y las chancillerías y audiencias. En la misma línea, López Madera consideró la función cortesana de consejo como propia de Consejos y tribunales tanto como de las propias Cortes, a las que sin embargo no consideraba un obstáculo para el poder soberano del monarca por depender la convocatoria y estar encabezadas por él<sup>40</sup>.

### 3. LA DEFINICIÓN DEL CEREMONIAL DE CORTES

#### 3. 1. *Las Actas de las Cortes de Castilla y las "Órdenes de proceder"*

Con los descritos fundamentos doctrinales, la importancia ceremonial de las Cortes, como ritual expresivo de las virtudes paternas y protectoras del rey, y acto cuya importancia demandaba una inserción clara en el uso del espacio y el tiempo en Palacio, terminó propiciando la inclusión de los diferentes actos que jalonaban su desarrollo en las etiquetas palaciegas. En una primera fase, las propias actas de las Cortes fueron la fuente de documentos particulares que circularon entre los oficiales domésticos y cortesanos regios para regular la ejecución de tales actos. Así, por ejemplo entre muchos, en las actas relativas a la asamblea de 1576 era posible leer una descripción de la ceremonia de la proposición que reflejaba ese uso compartido de la antecámara, tanto como la función conectora ejercida por los consejeros de Cámara:

"En una pieza del aposento de Su Magestad que en la que [sic] suele tener la consulta de justicia y comer público las vezes que lo suele hazer está puesta una silla encima de un estrado debaxo del dosel y en espacio de ocho o diez pies de cada lado del estrado dos bancos largos cubiertos de paños de verduras y al fin dellos en el medio frontero de la silla de Su Magestad un banquillo pequeño cubierto de la misma manera y en estos bancos largos (luego que se an entrado a la antecámara) los señores Presidente y asistentes se sientan los dichos procuradores de Cortes por su orden"<sup>41</sup>.

39 DIOS, Salustiano de, "Las Cortes de Castilla a la luz de los juristas", pp. 84-85; CLAVERO, Bartolomé, "La Monarquía, el Derecho y la Justicia", en MARTÍNEZ RUIZ, Enrique y PÍ Y CORRALES, Magdalena de Pazzis, *Las jurisdicciones*, Madrid, Actas Editorial, 1996, pp. 27-30.

40 LÓPEZ MADERA, Gregorio, *Excelencias de la monarchía y reyno de España*, Valladolid, Por Diego Fernández de Córdova, 1597, ff. 15v-16v; DIOS, Salustiano de, "Las Cortes de Castilla a la luz de los juristas...", p. 86.

41 ACC, t. V adicional, Cortes de Castilla de 1576, código restaurado.



Para formar parte finalmente de las más extensas etiquetas que terminaron compendiando y sistematizando tales documentos. Es un proceso cuyo inicio cabe situar según Salustiano de Dios en las Cortes de Burgos de 1515, y que tuvo otro hito significativo de cara a las Cortes de Valladolid de 1527, tras la victoria turca sobre Luis II, rey de Hungría, momento en el que probablemente se redactó otro documento de esta clase<sup>42</sup>. Y que tomó impulso a partir de la década de 1580 en el contexto de institucionalización de la monarquía y especialmente a partir de 1615, como expresión del control cortesano ejercido por el duque de Lerma, interesado en que su protagonismo en tales ceremonias, en su calidad de Sumiller de Corps, tuviese el mayor soporte formal y reglamentario posible. A este proceso dedicó su atención la profesora María Luz Alonso Martín, quien publicó una de tales disposiciones ceremoniales, copia literal de la presentada en las Cortes de Madrid de 1617<sup>43</sup>, al tiempo que citó otras varias adicionales conservadas principalmente en la sección de Patronato Real del Archivo General de Simancas<sup>44</sup>.

42 Real Academia de la Historia (RAH), Salazar y Castro (SC), A-40, ff. 136r-137r, "Orden que se observa en la convocación de las Cortes Generales que se celebran en los reinos de España, con una lista de las ciudades y villas que tienen voto en ellas...", cit. por DIOS, Salustiano de, "El funcionamiento interno de las Cortes de Castilla durante los siglos XVI y XVII. Las ordenanzas de votar (Primera Parte)", *Revista de las Cortes Generales*, 25 (1992), p. 196. Aventuramos la datación de este manuscrito a partir de la del documento siguiente en el inventario de la colección de mismo manuscrito, en ff. 138-145, "Proposición de las Cortes que celebró el Emperador en Valladolid, a 11 de febrero de 1527 [...]". A su vez, De Dios fecha en tiempo del emperador o comienzos del de su hijo RAH, ms. 9-5957, "La orden que se suele tener en hacer Cortes en Castilla".

43 Transcrita en ACC, 29, pp. 32-37.

44 Se trata de "La orden que se tiene en celebrar las Cortes y otorgar los servicios ordinario y extraordinario y disolberlas", conservado en Archivo Histórico Nacional (AHN), Consejos, lib. 667c, ff. 28-38v y publicado como digo por ALONSO MARTÍN, María Luz, "Un ceremonial inédito sobre la forma de celebrar Cortes en Castilla", *Estudios en recuerdo de la Profesora Sylvia Romeu Alfaro*, I, Universidad de Valencia, 1989, pp. 21-34, así como AGS. Patronato Real (PR), caja 89, ff. 49-53, 113 y 252; caja 88, ff. 550 y 554-555, entre otros. Junto a estas fuentes, DIOS, Salustiano de, "El funcionamiento interno de las Cortes de Castilla durante los siglos XVI y XVII..." sitúa en la misma época "La orden que se tiene en celebrar las Cortes y otorgar los servicios ordinario, extraordinario y disolverlas", pub. en ACC, t. V adicional, pp. 37-53, texto casi idéntico al publicado por Alonso Martín. Coetáneo asimismo parece British Library (BL), Additional 28.434, ff. 93-95, pub. por PISKORSKI, Wladimiro, *Las Cortes de Castilla en el periodo de tránsito de la Edad Media a la Moderna 1188-1520*, Barcelona, Facultad de Derecho, 1930, p. 211, muy semejante al documento publicado en MARTÍNEZ MARINA, Francisco, *Teoría de las Cortes o Grandes Juntas Nacionales de los Reinos de León y Castilla. Monumentos de su constitución política y de la soberanía del pueblo*. Tomo III, *Apéndices*, Madrid, Imprenta de D. Fermin Villalpando, 1813, apéndice XXXV, "Cómo se hacen las Cortes", pp. 202-206. En este documento se perciben pequeñas diferencias en la evolución palaciega de los procuradores, por ejemplo el desplazarse a besar los procuradores las manos al rey a su Cámara incluso antes de estar señalado día para la presentación de poderes. En el inicio de este periodo se sitúa también una descripción anónima de 1577, BL, Harleian 3315, ff. 118v-119v, cit. por

La autora fecha estas últimas reglas ceremoniales particulares, todavía no Etiquetas, entre 1611 y 1615, y tienen importancia, en la señalada evolución, porque al estar sacadas por lo general al pie de la letra de las propias actas de la asamblea reflejaban una sensibilidad que excedía el marco estricto de las Cortes y sus efectos jurídicos, para insinuar un planteamiento orgánico de orden ceremonial del que formaba parte un rosario de diferentes ceremonias particulares cuya enunciación previa era condición imprescindible para su posterior compilación, con la idea en una regulación general e integrada del uso del espacio y del tiempo en la corte.

Hay dos rasgos destacables al analizar esta tipología documental, en cuanto a la manifestación de las Cortes como elongación doméstica regia. En primer lugar, el hecho de que fuese precisamente la Cámara el órgano del que nacían y en el que se custodiaban tales guías ceremoniales y en segundo lugar, conectado con lo primero y como ha señalado Salustiano de Dios, la carencia de sanción regia, lo que implicaba que se tenían por normas de funcionamiento interno, careciendo de cláusulas conminatorias, limitándose a transmitir un *estilo* cortesano<sup>45</sup>. Ante ello, resulta difícil no adjudicar a tal conjunto documental un carácter doméstico.

En lo sustancial, poca es la novedad que entrañaba esta serie de disposiciones respecto a lo ya señalado a partir de las actas. Remitían nuevamente a la importancia del Gobierno Doméstico Regio Ampliado apreciable en la revisión de los poderes de los procuradores en la casa del Presidente y la partida desde ella para el Alcázar el día de la proposición y otros actos destacados, situaban en la antecámara la proposición de Cortes y testimoniaban la entrada de los procuradores en la propia Cámara Real para tributar un besamanos al rey con ocasión de cada concesión de servicios<sup>46</sup>.

### 3. 2. *Ceremonial y conciencia espacial. Las descripciones de la Colección Barberini y las relaciones de la jura del Príncipe Baltasar Carlos de 1632*

Al margen de la tipología documental ya referida, quizá no exista mejor prueba de la consolidación de una práctica ceremonial relacionada con las Cortes avanzado el siglo XVII que su inclusión en otras guías o materiales

---

LORENZANA DE LA PUENTE, Felipe, *La representación política en el Antiguo Régimen. Las Cortes de Castilla, 1655-1834*, Tesis Doctoral, Universidad de Extremadura, 2010, p. 111, cuyo texto, "Júntanse (las Cortes) en una sala en Palacio donde tratan de las cosas del Gobierno del Reino", lleva al autor a destacar el poder de las Cortes en ese momento.

45 DIOS, Salustiano de, "El funcionamiento interno de las Cortes de Castilla durante los siglos XVI y XVII, p. 197.

46 La importancia del besamanos se aprecia en BOURGOING, Jean François y PEYRON, Jean François, *Travels in Spain: containing a new, accurate and comprehensive view of the present state of that country*, vol. 1, Londres, G.G.J. y J. Robinson, 1789, p. 88.

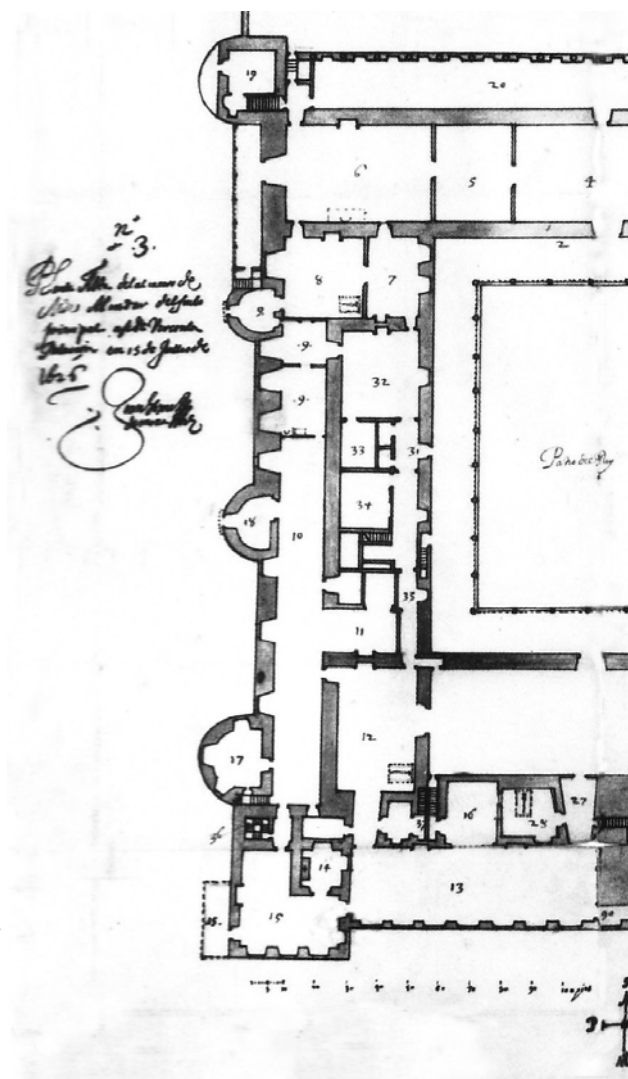


Fig. 1. Cuarto del Rey y Cámara Real, en el ala oeste del piso principal del Alcázar de Madrid, detalle. Planta de Juan Gómez de Mora, 1626. Biblioteca Apostólica Vaticana

que describían los usos acogidos por las diferentes estancias del Alcázar de Madrid, como sabemos escenario preferente de la celebración de las asambleas del reino<sup>47</sup>. Dada su condición compartida de trazador mayor, aposen-

47 Junto al trabajo ya citado del autor, para el conocimiento del edificio, COLLANTES DE TERÁN SÁNCHEZ, Antonio, "El Alcázar, sede del Gobierno de la Monarquía", en LOPEZOSA APARICIO, Concepción, *El oro y la plata de las Indias en la época de los Austrias*, Madrid, Fundación ICO, 1999, pp. 497-512, así como CHECA CREMADES, Fernando (dir.), *El Real Alcázar de Madrid. Dos siglos de arquitectura y coleccionismo en la corte de los reyes de España*, Madrid, Comunidad de Madrid - Nerea, 1994 y GERARD, Veronique, *De castillo a palacio: el Alcázar de Madrid en el siglo XVI*, Bilbao, Xarait, 1984.

tador y ayuda de la furriera —ejercidas después de 1610<sup>48</sup>—, importancia fundamental tienen las plantas elaboradas por Juan Gómez de Mora para obsequiar en 1626 al cardenal Barberini, custodiadas en la Biblioteca Apostólica Vaticana y de las que incluyo un detalle del ámbito de mayor interés para nosotros (Fig. 1).

A juzgar por las leyendas que acompañaban a la planta del piso principal de la edificación, la lectura de la proposición de Cortes y la celebración de la Consulta de Viernes en la antecámara estaban tan consolidadas en la práctica ceremonial del Alcázar como para implicar el uso más definitorio de la estancia, denotando el resto de espacios hacia el interior de la cámara un mayor grado de restricción:

“5. Saleta del Quarto del Rey.

6. Antecámara. Y en esta pieça todos los biernes del año açe el Consejo Real consulta al Rey de los negoçios tocantes a justicia y gobierno. Y quando se an de empeçar Cortes de los Reynos de la Corona de Castilla se proponen en ella. Y el Juebes Santo da la comida el Rey a los pobres y les laba los pies.

7. Esta pieça llaman la Antecamarilla de los Enbajadores, porque en ella aguardan al Rey para acompañalle a la Capilla y a otros actos en que se hallan.

8. Pieça de la Cámara en que se da audiênçia y se reçibe a los Enbajadores la primera bez. En esta pieça está una cama de respeuto [sic] y desde allí adentro no passan ningún jénero de cavalleros fuera de los de la Cámara, Grandes y Mayordomos del Rey.

9. Estos dos apposentos primeros sirben de passo al apposento terçero nº 9, en que come el Rey y da audiênçia retirada a los Enbajadores y se açen los juramentos de Birreyes y Capitanes jenerales.

10. Galería Dorada, que es passo de los demás apposentos del Rey.

11. En esta alcoba çena de ordinario el Rey.

12. Apposento en que Su Magestad duerme algunas beçes y da audiênçia a los Presidentes y cada biernes al Presidente de Castilla.

13. Galería principal, donde el Rey asiste de ordinario.

14. Oratorio retirado”<sup>49</sup>.

Tenemos la fortuna de contar con un vívido testimonio de mano de uno de los acompañantes del Cardenal, su secretario Cassiano dal Pozzo, que da contenido y funcionalidad política y representativa a tales espacios, al describir el acceso y entrada de Barberini en el cuarto y la cámara real para cumplimentar al rey el 27 de mayo de 1626, desde la Casa del Tesoro en la que había sido alojado:

48 TOVAR MARTÍN, Virginia, “Juan Gómez de Mora”, en Real Academia de la Historia, *Historia Hispánica*.

49 VV. AA., *Juan Gómez de Mora (1586-1648). Arquitecto y Trazador del Rey y Maestro Mayor de las Obras de la Villa de Madrid*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid – Concejalía de Cultura, 1986, p. 381.

“bajamos al patio [central] del palacio, desde el cual subimos al cuarto apartamento de Su Majestad. Este es abovedado y [tiene una] columnata de piedra [...] de granito de buena factura, y sería de dimensiones enormes si no lo hubieran compartimentado en dos con algunas estancias y una escalera que termina a la mitad de la bajada para comodidad de los dos apartamentos que están a la mano derecha y la mano izquierda. Se ha reducido [en dimensión] pero pese a ello es bello, y tanto uno como el otro, son de ancho y de largo, de piedras y número de columnas, similares. Llegamos a una sala con cubierta abovedada no del todo dorada [y] estaba esta custodiada por los arqueros. De ella se pasaba a otra decorada con tapices, que parecía representaban las historias de las guerras de Escipión, y desde esta se accedía a la antecámara<sup>50</sup>, [que estaba] bastante oscura [y] también decorada con tapices. Desde aquí se llegaba a la misma Cámara de Su Majestad, en la cual, al lado de la puerta estaba la cama y en el mismo lado, pasada la cama, en la siguiente pared en el centro, el baldaquino, que apoyaba en el muro, y [colocándose] el señor Cardenal enfrente de Su Majestad, le explicó éste lo que tenía que decir en tres o cuatro discursos, retirándose varias veces la birreta según nombraba al Papa, y por último presentando un breve. El rey no se quitó nunca el capelo, ni desde la misma presentación ni al despedirle, [y] le volvió a acompañar hasta el mismo lugar, un paso más. Las sillas estaban en el mismo plano ya que no había tarima”<sup>51</sup>.

Seguidamente, la importancia de los actos propios de las asambleas de Cortes en el proceso de definición y reglamentación ceremonial de la corte tuvo buena ocasión de manifestarse con la jura del Príncipe don Baltasar Carlos en 1632, ante la que ministros y oficiales cortesanos muy implicados en la convocatoria y desarrollo de las reuniones del reino dejaron relaciones escritas sobre su realización. En ello influyó el relevante acto de perduración de la monarquía que iba a acoger esta asamblea<sup>52</sup>. Antonio Hurtado de Mendoza, secretario de la Cámara Real, recibió el encargo de tomar nota circunstanciada y detallada del ceremonial practicado en su curso “para que en las ocasiones de adelante no dexe ignorar nada de lo que debe hazerse, así en las acciones mayores de las Cortes y Juramentos, como en señalar los lugares, sitios y distancias que tocó a cada persona y oficio”<sup>53</sup>. El ceremonial cortesano

50 A finales del reinado de Felipe II la denominada Sala Rica fue dividida en otras dos, conforme se aprecia en las plantas de Juan Gómez de Mora, la Pieza de las Guardias al este, de mayor tamaño, y la Saleta, al oeste y de dimensiones más reducidas, BARBEITO, José Manuel, *El Alcázar de Madrid...*, p. 127.

51 ANSELMÍ, Alessandra (ed. lit) y MINGUITO, Ana (trad.), *El Diario del Viaje a España del Cardenal Francesco Barberini escrito por Cassiano del Pozzo*, Madrid, Fundación Carolina – Ediciones Doce Calles, 2004, p. 108. Nótese la sensibilidad protocolaria del autor, signo del tiempo.

52 La significación del acto, en PÉREZ PRENDES, José Manuel, *Cortes de Castilla*, Barcelona, Ariel, 1974, pp. 115-123.

53 *Convocación de las Cortes de Castilla, y juramento del Príncipe nuestro señor Don Baltasar Carlos, primero deste nombre, año de 1632*. Escribióla por horden de Su Magestad don Antonio Hurtado



implicaba una gradación honorífica regulada conforme a la posición en tales “lugares, sitios y distancias”, y en este sentido era sumamente elocuente, por la posición central de la cámara en esta distribución espacial, que la indicada relación fuera encargada a su secretario. No sólo se insinuaba la posición central de este ámbito, sino su prolongación extrapalaciega, pues las Cortes y la jura eran ceremonias cuyos efectos actuaban sobre el conjunto de los reinos, constituyendo así buen indicio del proceso de integración espacial vehiculado a través de la cámara. Ya se ha destacado: el mar de la Corte. Por lo demás, la enunciación escrita y, lo que es más importante, la publicación impresa de tales actos implicaba una cada vez más clara idea sobre su valor ceremonial, y la necesidad de contar con referentes claramente estipulados para su celebración, conciencia que desembocó en la formulación de *etiquetas* que recogían una articulación conjunta del uso del tiempo y del espacio, en Palacio y en el espacio cortesano más cercano.

En idéntico contexto se debe situar la relación elaborada por Juan Gómez de Mora sobre el mismo tema<sup>54</sup> (Fig. 2). Considerando su indicado desempeño cortesano, su texto, aunque quizá algo más superficial y apresurado que el de Hurtado, deja apreciar la indicada voluntad regia de ir construyendo una memoria ceremonial, en la que Gómez de Mora estaba llamado a participar en profundidad dada su responsabilidad no solo en la creación intelectual de los espacios, sino, a continuación, en la preparación y uso de los mismos en un sentido protocolario y ceremonial. En este sentido, lo dicho por el arquitecto y aposentador en su relación dedicada a las Cortes de 1632 permite ir más allá y dar un contenido más tangible a las referidas trazas y textos de la Colección Barberini, de las que cabría considerarlas una especie de epílogo, al menos en relación con ese concreto acto mencionado en ellos al describir lo referido a la antecámara. Que existía una latente y genérica intención referencial se deduce del hecho de que no fue el único evento al que por entonces prestó atención Gómez de Mora, aunque superase el estricto

---

de Mendoça, secretario de su Cámara, y del Consejo de la Suprema y general Inquisición, cavallero del hábito de Calatrava y comendador de Zorita. Al excelentísimo señor el Conde Duque. Año 1632, [Madrid, en la Imprenta del Reyno, 1632; reimpresa en:] Madrid, por Joachin Ibarra, 1760. Conforme a su declarada intención, la obra conoció al menos otra edición: *Ceremonial que se observa en España para el juramento del Príncipe hereditario, o convocación de las Cortes de Castilla, según se ha executado desde el juramento del Príncipe Ntro. Sr. D. Baltasar Carlos, primero deste nombre. Escribióla, por orden de S. M. Don Antonio Hurtado de Mendoza, Secretario de su Cámara, y del Consejo de la Suprema y General Inquisición, Caballero del Hábito de Calatrava, y comendador de Zorita*, Madrid, Imprenta de González, 1739.

54 *Relación del iuramento que hizieron los reinos de Castilla i León al Ser.mo don Baltasar Carlos, Príncipe de las Españas i Nuevo Mundo. Dedicada a don Iuan Andres Hurtado de Mendoça, Marqués de Cañete. Por Juan Gómez de Mora, traçador y m<sup>o</sup> Mayor de las obras Reales*, Madrid, por Francisco Martínez, 1632.



Fig. 2. *Relacion del iuramento que hizieron los Reinos de Castilla, i Leon al Ser.mo don Baltasar Carlos, Principe de las Españas, i Nuevo Mundo*. Juan Gómez de Mora, 1632. Portada con grabado calcográfico de Juan de Noort. Biblioteca Nacional de España, VE/1554/12, <https://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000298515>

ámbito palaciego, considerado palacio y villa un único y continuo ámbito cortesano<sup>55</sup>.

55 *Auto de la Fe celebrado en Madrid este año de MDCXXXII. Al Rei Don Phelipe IIII N. S. Por Iuan Gómez de Mora Traçador y Maestro Mayor de sus Reales Obras*, Madrid, por Francisco Martínez, 1632. Otro buen ejemplo de definición ceremonial más allá de Palacio en esos años, en BARBEITO, José Manuel, "El manuscrito sobre Protocolo y Disposición en los Actos Públicos de la Biblioteca de Palacio", *Reales Sitios: Revista del Patrimonio Nacional*, 163 (2005), pp. 36-51, mandado recopilar por el marqués de Eliche y que contiene actos entre 1626 y 1660.

Con el indicado propósito, la relación de Hurtado de Mendoza superaba su propia intención y constituía, conforme a los parámetros mencionados, una definición fiel del sentido de cada una de las ceremonias integradas en las asambleas de Cortes, de las que se deduce el sentido que vengo atribuyéndolas. Las Cortes de 1632 fueron convocadas para el sábado 21 de febrero, y la jura para el día siguiente. Los poderes de los procuradores eran presentados en el Consejo de Cámara, donde juraban guardar secreto y servir fielmente al rey<sup>56</sup>, si bien hemos visto que estas ceremonias eran acogidas con anterioridad en la casa del Presidente. En lo tocante a la limitación del voto, es probable que la delicada coyuntura tributaria con el reino llevase en esta ocasión al rey a consultar con el Consejo si estaba justificado que los procuradores estuviesen limitados por voto decisivo. Para valorar esta intervención del organismo, el secretario de la Cámara subrayó el valor propio del Consejo,

“que en la parte de la justicia, su rectitud, libertad y entereza le experimentan aún los mismos reyes [...] y todo junto, sin faltar un voto, consultó a Su Magestad, que era propia y nativa acción suya, como dueño soberano, limitar o estender a su alvedrío los poderes, cuya fuerza y uso consistía en tolerancia y no en derecho, conformándose con la ley de Alfonso el Onceno, que previno este caso, y consta en el segundo libro de la Nueva Recopilación, en que mandó que siempre que los procuradores de Cortes fueren convocados para tratar en ellas cosas arduas (que son las palabras mismas) traygan poderes decisivos de sus ciudades: y en ellas, y en otras iguales consideraciones se fundó justamente el Consejo”<sup>57</sup>.

De manera que el organismo aparecía como el agente jurisdiccional del proceso expansivo de la Cámara que afectaba a las Cortes, conforme a un común origen en un ámbito compartido, explicitado así incluso en las formulaciones ceremoniales de la asamblea de Cortes.

Sobre la proposición de Cortes, Hurtado de Mendoza describía una práctica muy semejante a la visible en las Actas de las Cortes, su inicio en la casa del Presidente. Este hecho indicaba la presencia de una trama doméstica en el desarrollo de los actos políticos y administrativos, expresiva del Gobierno Doméstico Regio Ampliado:

“El día que se han de proponer las Cortes, vienen todas las ciudades a casa del Presidente a caballo, o en coches, acompañados de los Grandes, Señores y cavalleros naturales dellas, y de otros que se combidan; y en el puesto que le toca a cada reyno, y le ha tocado por suerte a cada ciudad, acompañan al

56 *Convocación de las Cortes de Castilla, y juramento del Príncipe nuestro señor Don Baltasar Carlos*, f. 2v. Previamente, se aludía a la precedencia de Burgos sobre Toledo.

57 *Convocación de las Cortes de Castilla, y juramento del Príncipe nuestro señor Don Baltasar Carlos*, f. 3r. Recogido por DIOS, Salustiano de, “Las Cortes de Castilla a la luz de los juristas...”, p. 179.

Consejo de la Cámara a Palacio, trayendo a su lado derecho el secretario della al consejero más moderno, siguiéndose los demás por sus antigüedades; y el decano toma el lado izquierdo del Presidente”<sup>58</sup>.

Mientras Gómez de Mora señalaba:

“Auiendo<sup>59</sup> Su Magestad resuelto de jurar al Príncipe nuestro Señor, i para ello convocado Cortes Generales de los procuradores del Reino, llamados especialmente (entre otras cosas) para jurar a Su Alteza, i aviendo señalado el día, se propusieron en el Alcázar desta villa de Madrid sábado a XXI de febrero deste año de MDCXXXII. I examinados los poderes que traían los procuradores de sus ciudades i villa por el gobernador del Consejo Supremo de Castilla i consejeros de la Cámara, asistentes en ellas, como es costumbre, a que faltaron algunos por aver llegado a tiempo”<sup>60</sup>.

Pero el aspecto más destacado del texto era el relativo al propio acto de la proposición en la antecámara real, que reflejaba su valor como escenario de la integración doméstica tanto de las propias Cortes como del Consejo Real. Los dos ámbitos que, con distinta apariencia y profundidad recogían la relación *oeconómica* con el rey compartían recinto de relación física con él, si bien la frecuencia en que lo hacía el Consejo era mucho mayor. Por lo demás en ese cauce de relación el Presidente y los consejeros de la Cámara ocupaban una posición privilegiada, dado que —como sucedía en el caso de las Consultas de los Viernes—, penetraban en la cámara regia. Si en el caso de las Cortes esa entrada era antes de ser formulada la proposición, saliendo en compañía del rey al hacer este su entrada en la cámara o tras la concesión de los servicios, en el de las consultas del Consejo lo era una vez concluidas:

“Los procuradores de Cortes se ponen en forma de reyno en la pieça señalada para este acto, que es la propia en que Su Magestad se halla a las consultas del Consejo: el de la Cámara entra en la del Rey hasta la galería pintada del poniente, que es en la que se quedan los consejeros della, quando los viernes acompañan al Presidente, que después de la consulta le oye Su Magestad en Audiencia retirada. Allí esperan”.

Más sumario resulta Gómez de Mora: “En el Antecámara deste Alcázar aguardaron a Su Magestad los procuradores en pie, delante de los bancos que se pusieron desde la tarima del dosel, hasta la pared de enfrente”<sup>61</sup>.

58 Se añadía a continuación: “La ciudad de Toledo va de por sí a casa del Presidente a recibir la orden que le da, volviendo a su posada, y desde ella con mucho acompañamiento viene a Palacio”, *Convocación de las Cortes de Castilla, y juramento del Príncipe nuestro señor Don Baltasar Carlos*, f. 6r.

59 En el margen izquierdo, a esta altura, “I. Llamamiento a Cortes”; *Relación del iuramento que hizieron los reinos...*, f. 1r.

60 *Relación del iuramento que hizieron los reinos...*, f. 1.

61 *Relación del iuramento que hizieron los reinos...*, f. 1.





Fig. 3. Asiento de los reinos, ciudades y villa de Madrid en el juramento del príncipe Baltasar Carlos. Grabado de Francisco Navarro, 1632, en *Relacion del iuramento que hizieron los Reinos de Castilla, i Leon...*, BNE, VE/1554/12, <https://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000298515>



A continuación ambos autores describen la forma en que el rey salió a la proposición de las Cortes en esta asamblea de 1632. Según Hurtado de Mendoza lo hizo, como en los casos precedentes, desde su aposento, acompañado de sus mayordomos y, a continuación, el Duque de Alba, mayordomo mayor y el Duque de Medina de las Torres, sumiller de corps, y algunos gentileshombres de la Cámara. En la indicada galería aguardaba con el Consejo de Cámara el arzobispo de Granada, “que con el título de Gobernador preside el Consejo, que el de justicia por su autoridad y estimación se conoce entre todos por este nombre”. Los procuradores de Toledo llegaron a besar la mano al rey, y el Gobernador del Consejo y ellos tomaron el lugar más inmediato a su persona, pasando los mayordomos delante, “y acompañado de todos entró en la sala de las Cortes por la puerta misma que sale a las Consultas”<sup>62</sup>.

La relación de Gómez de Mora resulta más sintética (Fig. 3), pero se aprecia quizá en ella mayor habilidad para referir el valor transicional de los espacios, reflejando una vocación ceremonial que, además, daba vida a las plantas Barberini y los textos que las acompañaban. Además, el uso del tiempo verbal presente reflejaba el deseo del trazador y aposentador de asentar su escrito como norma ceremonial<sup>63</sup>. Como se aprecia, en ambos casos el acto

62 La relación continuó describiendo la ubicación de los diferentes ministros en la antecámara durante la ceremonia de la proposición. Una vez hecha reverencia por el reino a Su Majestad, se sentó en la silla bajo el dosel, a su mano derecha arrimado a la pared quedó el Gobernador del Consejo, y en el espacio hasta la cabecera del banco en que asistía Burgos, estuvieron los consejeros y secretarios de la Cámara todos en pie, y detrás de ellos los escribanos de las Cortes y otros ministros de ellas, y los alcaldes enfrente de Su Majestad arrimados a la pared en el remate de los bancos del reino, y los mayordomos y gentileshombres de la Cámara a su lado izquierdo, y detrás del banco de la mano derecha muchos caballeros que vinieron en compañía de las ciudades, “y mucha parte de lo luzido del pueblo, que en días tan señalados se permite esta licencia”. El rey mandó cubrir al gobernador del Consejo por su dignidad de arzobispo y sentar al reino, y salieron los procuradores de Cortes de Toledo por la parte que el rey había entrado, y hecha la reverencia se dieron las réplicas acostumbradas con Burgos. Sentados los procuradores, el rey intervino brevemente y remitió al secretario de la Cámara y Estado de Castilla que leyese la proposición; que consistió en argumentar la necesidad del juramento del Príncipe y valorar los aprietos y necesidades de la monarquía. Acabada la proposición, Toledo pugnó nuevamente por contestar, pero el rey cedió la palabra a Burgos, y contestó a la proposición su procurador más antiguo, Don Gerónimo de San Vitores y la Portilla. Felipe IV contestó agradeciendo lo ofrecido por el reino, dándole licencia para para tratar los asuntos en Cortes, “levantose, y entrando por la misma puerta, le acompañaron hasta la galería del Consejo, y Toledo y sus criados hasta su aposento; *Convocación de las Cortes de Castilla, y juramento del Príncipe nuestro señor Don Baltasar Carlos*, ff. 6v-9r.

63 “2. Sale Su Magestad a las Cortes. Salió Su Magestad de su aposento, i en la Galería Dorada del Poniente aguardaron el arçobispo de Granada, Governador del Consejo, Consejeros de la Cámara, i los procuradores de la ciudad de Toledo, i en la pieça de la Audiencia los alcaldes de Corte. Salió por la puerta que va de la Audiencia a la Antecámara, acompañando delante los alcaldes i mayordomos, los del Consejo de la Cámara, i delante de Su Magestad

concluía con el retorno del monarca a su espacio reservado, acompañado de quienes lo habían hecho en su acceso a la antecámara, que con ello mostraban el profundo grado de *entrada* en ese ámbito restringido del que gozaban.

En definitiva, a esa altura estaba consolidada una práctica ceremonial que fue madurando desde el asentamiento de la corte en Madrid, conforme fue aclarándose el uso doméstico y político del espacio del Alcázar.

### 3. 3. *La eclosión ceremonial. Las Cortes en las Etiquetas de 1651 y los Discursos Generales de Moriana (1654)*

La consolidación plena de estos principios ceremoniales en la corte desembocó en la compilación de unas Etiquetas Generales en 1651, elaboradas a efectos organizativos, pautando los ritmos de uso del espacio y el tiempo en Palacio, pero sobre todo con el propósito de fortalecer la posición del rey como polo carismático en torno al cual orbitaba toda la corte. A tal efecto fue convocada una junta cortesana a la que se encargó la elaboración de tal reglamentación protocolaria<sup>64</sup>. En consecuencia, un uso ceremonial tan revelador de la posición y función ejercida por la Cámara Real era recogido por las Eti-

---

el Gobernador del Consejo, i Toledo; después el Duque de Alva mayordomo mayor, Duque de Medina de las Torres Sumiliar de Corps, i otros gentiles-hombres de su Cámara. I aviendo hecho todos reverencia, tomó Su Magestad la silla debaxo del dosel, i arrimado a la mano derecha baxo de la tarima se puso el Governador, i a su lado hasta el banco desta parte los Consejeros de la Cámara, i su secretario, todos en pie, aviendo quedado Toledo en la puerta de esta pieça. I detrás de los consejeros, los consejeros mayores de las Cortes, i otros ministros del reino, los alcaldes enfrente de Su Magestad, arrimados a la pared al fin de los bancos, i los mayordomos, i Gentilshombres de la Cámara, i a las espaldas del banco de la mano derecha muchos cavalleros, i señores que vinieron acompañando a sus ciudades, como lo hazen en ocasión semejante”; *Relación del iuramento que hizieron los reinos...*, ff. 1v-2v). Tras mandar el rey sentarse al reino, se produjo la aparición de los procuradores de Toledo “por la parte que Su Magestad avía entrado” y se dio la tradicional disputa con los procuradores de Burgos. Solventada por el rey según lo acostumbrado, propuso seguidamente las Cortes, “i remitió al secretario que leyesse la proposición, i antes les mandó cubrir”. Concluida nuevamente la disputa entre Toledo y Burgos para contestar, resuelta por el rey en favor de estos últimos, “se levantó Su Magestad, i entró por la misma puerta acompañado de las personas i ministros que con él salieron, hasta su aposento”. Al día siguiente se produjo la jura en San Jerónimo, según lo acostumbrado; *Relación del iuramento que hizieron los reinos...*, f. 2v. Sobre la disputa entre Toledo y Burgos, FERNÁNDEZ DE OTERO, Antonio, *De officialibus reipublicae, necnon oppidorum utriusque Castellae*, Lugduni, Sump. Marci & Joan Anton. Huguetan. Fratrum, 1682, IX, “De procuratoribus curiarum quos dicimus Procuradores de Cortes”, nº 9, “Litigium et competentia in sede et voce in curiis inter cives Burgenses et Toletanos, ibi in servantur hipano sermone”, pp. 164-165.

64 LABRADOR ARROYO, Félix, “La formación de las Etiquetas Generales de Palacio en tiempos de Felipe IV: la Junta de Etiquetas, reformas y cambios en la Casa Real”, en HORTAL MUNOZ, José Eloy y LABRADOR ARROYO, Félix (dirs.), *La Casa de Borgoña: la Casa del rey de España*, Leuven University Press, 2014, pp. 99-128.



quetas cortesanas —recopilando las estipulaciones parciales precedentes— para regular el funcionamiento cotidiano de las diferentes áreas del servicio real y la práctica ceremonial en Palacio, dando una jerarquía suprema a la persona regia mediante el manejo de la distancia, visibilidad y carácter sacralizado<sup>65</sup>. La inclusión en ellas tanto de la Consulta de Viernes<sup>66</sup> como de la proposición de Cortes, entre otros actos de la asamblea del reino, demuestra que la regla ceremonial borgoñona supo embutir aquellas manifestaciones ceremoniales que con más claridad expresaban la prolongación del Gobierno Doméstico Regio castellano y con ello integraban el núcleo ceremonial borgoñón en un medio ambiente social y material ajeno. En lo relativo a la proposición de Cortes, las Etiquetas de 1651 sancionaban lo apreciado tanto en las Actas como en las “Órdenes de proceder”:

“Hauiendo S. M. combocado a corttes generales de los procuradores de el reyno, examinados los poderes que traen de las ciudades y villas por el presidente de el Consejo y consejeros de la Cámara asistentes en ella.

S. M. señala día para la proposición, que suele hacerse en la antecámara donde se celebran todos los acttos públicos; los procuradores de corttes de cada ciudad y de la villa vienen a palacio acompañados en la forma que cada uno lo dispone, y le esperan a Su Magestad en la antecámara, donde hai en cada lado, comenzando desde las dos esquinas de la tarima hasta la pared de enfrente, una orden de bancos, y en esta pieza están también los escriuanos maiores de las corttes.

El presidentte y los asisttentes de Corttes y el secrettario de Cámara y los procuradores de corttes de Toledo esperan a Su Magestad en la galería dorada de el ponientte, que es una pieza antes della, en que está la cámara de respecto, los alcaldes de Corte en la sala de la audiencia.

Sale Su Magestad de la puerta que ba a la antecámara acompañándole delante los alcaldes, luego los maiordomos, siguen los de el consejo de Cámara y los procuradores de corttes de Toledo, que se quedan a la puertta de la parte de adentro, y delante de Su Magestad el presidentte de el Consejo. Después de

65 “Etiquetas generales que han de observar los criados de la Casa de Su Magd. en el uso y exercicio de sus oficios”, en AHN. Consejos, libro 1189, ff. 1r-298r, publicadas en MARTÍNEZ MILLÁN, José; FERNÁNDEZ CONTI, Santiago, dirs., *La Monarquía de Felipe II: la Casa del Rey*, II, Madrid: Fundación MAPFRE, 2005, pp. 835-999; RODRÍGUEZ VILLA, Antonio, *Etiquetas de la Casa de Austria*, Madrid, Estab. y Tip. de Jaime Ratés, 1913; VAREY, John E., “La mayor-domía mayor y los festejos palaciegos del siglo XVII”, *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 4 (1969), pp. 165-168; DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio, *Crisis y decadencia de la España de los Austrias*, Barcelona, Ariel, 1969, pp. 81 y 85; LISÓN TOLOSANA, Carmelo, *La imagen del rey: monarquía, realeza y poder ritual en la Casa de los Austrias*, Madrid: Espasa Calpe, 1991, p. 119; BOTTINEAU, Yves, “Aspects de la Cour d’Espagne au XVIIe siècle: l’étiquette de la chambre du roi”, *Bulletin Hispanique*, 74 (1972), pp. 138-157; BARRIOS, Feliciano, “Los Consejos de la Monarquía Hispánica en las Etiquetas Generales de 1651”, *Homenaje al profesor Alfonso García-Gallo*, II, Madrid, Universidad Complutense, 1996, pp. 43-62.

66 “Etiquetas generales...”, p. 953.



Su Magestad, el maiordomo maior, luego el sumiller de corps y gentiles hombres de la cámara; los procuradores de corttes aguardan delante de los bancos y hacen reverencia quando S. M. entra"<sup>67</sup>.

Otra de las expresiones escritas de la preocupación por el ceremonial aparecidas por entonces fueron los famosos *Discursos Generales del Govierno general y político del Consejo Real y Supremo de Justicia*, de Juan de Moriana, portero de Cámara del Consejo, elaborados durante su largo servicio en él, que se extendió entre 1614 y 1654. Como las referidas etiquetas, la obra permaneció inédita, sobre todo por ser un reglamento informal de régimen ceremonial interno, pero lo cierto es que se pensó en imprimirla<sup>68</sup>. Junto a la inclusión también de la Consulta de Viernes<sup>69</sup>, contenían un capítulo titulado "Cuando se llama a Cortes Generales destos reynos, la mano que tiene en esto el Consejo"<sup>70</sup>, que no obedecía a ninguna atribución orgánica de la institución respecto a la asamblea de Cortes (que no iba más allá del eventual asesoramiento jurídico y la revisión en ese orden de las peticiones y capítulos de Cortes), sino probablemente a la actitud general de recensión ceremonial existente en la corte. Ello condujo a Moriana a incluir ceremonias relativas a las Cortes de Castilla por cuanto en ellas intervenían el presidente y otros dos o tres oidores del Consejo, pero en su calidad de miembros del Consejo de Cámara que abastecían la Junta de Asistentes.

Es verdad que el Consejo Real recibía aviso al respecto junto a los miembros de la Cámara, pero era la Secretaría de Gracia de esta quien despachaba por orden del presidente las cédulas de convocatoria de la asamblea de Cortes. Moriana describe la ya conocida revisión de los poderes de los procuradores en casa del Presidente, acto a cuya conclusión se señalaba día para ir a besar la mano al rey y recibir la proposición real. Hablábamos de la transversalidad doméstica propia de estos actos, y lo escrito por Moriana la confirma, pues revela cómo los miembros de la casa del presidente (el entramado de servicio común en el época moderna, cauce del gobierno doméstico regio ampliado), esto es, secretario, camarero y caballerizo, acompañaban el día de la proposición a su señor desde su casa al palacio real. A juzgar por

67 "Etiquetas generales...", pp. 921-922. La descripción continuaba del modo ya conocido, con detalles que subrayaban la integración doméstica de la asamblea de Cortes, dado que detallaba, por ejemplo, que "a Toledo le pone entonces un banco el aposentador de palacio cubiertto, como los otros, enfrente de Su Magd", p. 922.

68 Como se deduce de la censura del consejero Francisco Ruiz de Vergara y Álava contenida en BNM, ms. 7467, cit. por DIOS, Salustiano de, *Fuentes para el estudio del Consejo Real de Castilla*, Salamanca, Diputación Provincial, 1986, p. 217.

69 MORIANA, Juan de, "Discursos generales y particulares de el Gobierno General y Político de el Conssejo Real y Supremo de Justicia de estos Reynos de Castilla y León y ceremonias de él", en DIOS, Salustiano de, *Fuentes para el estudio...*, p. 221-222.

70 MORIANA, Juan de, "Discursos...", pp. 239-244.



lo dicho por Moriana al respecto, parece que denomina “antecámara” a la que hemos visto que Gómez de Mora llamaba “antecamarilla”, puesto que la diferencia de la “sala de las consultas”, si bien de la redacción parece deducirse que era una forma distinta de denominar un mismo espacio, y que a esa altura, parece, no se habían producido alteraciones en el lugar en el que se consumaba la ceremonia de la proposición:

“Llegados a Palacio ban a la sala de las consultas acompañando al señor presidente y Conssejo, que se entran en la antecámara de S. M., para salir acompañándole. Y el reyno y sala de alcaldes se queda allí y se sienta en unos bancos que están cubiertos de tapetes de berduras, que están puestos delante del estrado de silla y dosel de S. M., por sus antigüedades, como binieron, tomando el lado derecho del banco Burgos y del hizquierdo León, entrambas cavezas, y desta manera ban alternando hasta que cierran los lugares, y luego los alcaldes de Corte en pie y descubiertos”<sup>71</sup>.

A continuación hacían su aparición en la antecámara, o sala de la consulta, los procuradores de Toledo, y seguidamente el rey en compañía del presidente, consejeros y secretario de la Cámara, grandes y ministros de la Cámara Real. Recibidos todos en pie y descubiertos por parte del reino, presidente, asistentes y secretario de la Cámara permanecían a mano derecha del rey, y el resto de acompañantes de la persona real en las paredes aledañas. Una vez dada orden por esta de tomar asiento, se desataba la conocida disputa de precedencia entre Burgos y Toledo, resuelta por el rey en favor de la primera ciudad, para a continuación comenzar este con la proposición de Cortes, que ordenaba diese a entender más por extenso el secretario de Cámara. Una vez concluida, pugnaban nuevamente por contestar los procuradores de Burgos y Toledo, y otra vez el rey dirimía la cuestión en favor de Burgos. El fin de la respuesta del reino antecedió al regreso del monarca a la cámara real, con los mismos acompañantes con los que había ingresado en la antecámara:

“Hecho este razonamiento, S. M. agradece el celo de su servicio, a lo qual se descubre el reyno, con que se levanta y se buelbe a entrar en su Cámara, acompañado de los mismos que salieron con su real persona, quedándose el reyno allí en pie, que buelben con la misma orden de acompañamiento a dejar en su cassa al señor presidente. Y desde allí los señores de la Cámara y cavallos de las Cortes y alcaldes y alguaciles se ba cada uno a su possada”<sup>72</sup>.

A la altura a la que escribía Moriana se aprecia como novedad un segundo juramento por parte de los procuradores ante el presidente, precedido de un nuevo besamanos al rey, que se repetía ante cada concesión de servicios por parte del reino:

71 MORIANA, Juan de, “Discursos...”, p. 241.

72 MORIANA, Juan de, “Discursos...”, pp. 241-242.

“Este besamanos que se hace a S. M. por el reyno es en la sala donde da audiencia pública, empezando por Burgos, y los demás consecutivos, como se a referido, nombrándolos, como dicho es, el señor presidente, que todos juntos buelben a la sala de las Cortes. Y en el discursso dellas, haciendo algún servicio nuevo, ban a besar la mano a S. M. de la misma manera, con la asistencia del señor presidente y todo el reyno, quando le acompaña, y sale a recibir hasta la puerta donde están las guardas de S. M. Esto es lo que se estila”<sup>73</sup>.

Escritos como el de Moriana permitían disponer de una descripción vívida y detallada de los usos ceremoniales relacionados con las Cortes, tenían una vocación de fijación conductual que iba más allá de las mencionadas “órdenes de proceder” y carecía de las limitaciones y usual carácter compulsorio de las disposiciones reglamentarias sancionadas por el rey. Moriana se permite así el lujo de detallar el desarrollo de las Cortes de 1638, bajo unos mismos parámetros ceremoniales pero celebradas en el “palacio nuevo de Buen Retiro”, en cuyo Salón Dorado se hizo la proposición, percibiéndose manifestaciones ceremoniales de la relegación que estaba sufriendo la asamblea del reino. Una vez concluida la ceremonia, “Allí se quedó el reyno, y los alcaldes acompañaron al Consejo y al señor presidente hasta la cámara de Su Magestad cossa que fue novedad, porque no lo acostumbran hacer y el reyno lo sintió”<sup>74</sup>.

Acto al que habían acudido solamente los procuradores de siete ciudades, por estar vigente la restricción impuesta en 1632 de que los poderes recibidos de las ciudades fuesen decisivos, sin serlo a juicio de los camaristas en los restantes casos<sup>75</sup>. Igualmente, los *Discursos* de Moriana permitían apreciar que a esa altura persistía la discreta implicación de las dependencias del Consejo Real en el desarrollo de las Cortes, dado que desde él subieron al reino los miembros de la Junta de Asistentes el sábado 17 de diciembre de 1639 para recibir el otorgamiento por él de una escritura de Millones correspondiente a 300.000 ducados de renta, firmada excepcionalmente por los procuradores en el bufete utilizado por los miembros de la junta, y no en sus escaños del reino<sup>76</sup>.

Moriana alcanzaba así, pese a la muy limitada implicación del Consejo Real de Castilla en el desarrollo operativo de las Cortes (otra cosa era su dimensión jurídica o la producción legislativa emanada de ellas y su implementación), un nivel descriptivo superior al de las propias Etiquetas Reales, hecho que permite afirmar a Felipe Lorenzana que, en lo relativo a la cele-

73 MORIANA, Juan de, “Discursos...”, p. 242.

74 MORIANA, Juan de, “Discursos...”, p. 243.

75 MORIANA, Juan de, “Discursos...”, p. 243.

76 MORIANA, Juan de, “Discursos...”, p. 244.

bración de las Cortes, “casi todo estaba, por lo menos desde finales del XVI, extremadamente ritualizado”. Elocuentemente, cuando el gobierno afrancesado se preocupó por conocer el Ceremonial de Cortes, el único escrito que pudieron aportar los oficiales del archivo de la Cámara fue el capítulo contenido en los Discursos Generales de Moriana del que nos hemos ocupado<sup>77</sup>.

#### 4. CONCLUSIONES

En definitiva, una larga práctica dio lugar a una serie de instrumentos parciales por los que se rigieron los autos principales de las asambleas de Cortes, hasta quedar articulados en normas ceremoniales que fueron incorporadas a las Etiquetas publicadas en 1651, en el contexto de conciencia ceremonial vigente entonces en la corte; que, tras un moroso proceso de casi siglo y medio, consistió en la articulación y sistematización de esa miríada de disposiciones. De ellas debían formar parte destacada tanto los principales actos de las Cortes como la propia Consulta de Viernes, por ser elementos fundamentales del Gobierno Doméstico Regio Ampliado extendido desde el espacio restringido del rey en Palacio, asociado a la evolución histórica del *Aula Regia* visigoda. Si la variedad tipológica de las curias compartía una función consiliar, no deja de resultar llamativo que, avanzando el reinado de Felipe IV, el carácter que distinguió a unas ya languidecientes Cortes fuese precisamente el de su “consiliarización”, destacada por Salustiano de Dios. Así, la asamblea de 1646-47 elaboró una consulta elevada al rey, en respuesta a un decreto dirigido al reino por medio del Presidente, sobre la agregación de la Comisión de Millones al Consejo de Hacienda, mostrando con ello que la función de aconsejar al rey nunca se difuminó en el horizonte de la institución, por muy en concurrencia que estuviera con el propio Consejo Real<sup>78</sup>.

En lo referido a las ceremonias practicadas en las Cortes modernas, su pervivencia adaptada durante el régimen liberal implicó la continuidad silente de la significación espacial que les había sido propia, contribuyendo así a la *nacionalización* del Antiguo Régimen, a través de las aperturas de Cortes, o la jura de la Constitución. Elocuentemente, hasta la apertura del Palacio del Congreso en 1850, tales ceremonias se celebraban en el Palacio del Buen Retiro, donde ya vimos se celebrara al menos una asamblea de Cortes en 1638. El secuestro de Bayona deslizó el valor carismático de la comunidad política del rey al pueblo. El problema vino cuando el rey volvió y se dio un conflicto entre nación y monarquía tradicional, en el que Fernando VII

77 LORENZANA DE LA PUENTE, Felipe, *La representación política...*, pp. 89.

78 NÚÑEZ DE CASTRO, Alonso, *Libro Histórico Político, sólo Madrid es Corte, y el cortesano en Madrid. Tercera impresión con diferentes adiciones*, Madrid, por Roque Rico de Miranda, 1675, lib. I, cap. 8, pp. 139-157; DIOS, Salustiano de, “Las Cortes de Castilla a la luz...”, p. 180.

utilizó estas ceremonias como demostraciones del valor transcendente de la corona frente a la Soberanía Nacional, algo que se percibió incluso durante el Trienio, tiempo durante el cual eran miembros de su casa, y no del gobierno, quienes le entregaban el discurso de la corona. Con el Estatuto Real de 1837 y la Constitución de 1845 se dio una entente entre monarquía y liberalismo. La primera conservó mucho poder y eminencia ceremonial, porque el segundo, especialmente el ala moderada, estaba interesado sobre todo en la legitimación y limitación del sistema político, para lo que era imprescindible el concurso de la primera por su dimensión histórica y vinculación con el pueblo. Ello se manifestó en la continuidad adaptada de ceremonias propias del acceso al poder de los monarcas modernos, caso del desfile real por las calles de Madrid con ocasión de la jura de la Constitución o la apertura del año parlamentario<sup>79</sup>.

E incluso todavía hoy es posible percibir cierta continuidad o derivación del descrito origen, relacionado con el desarrollo del espacio cortesano y su fundamento doméstico en la Modernidad. A tenor de lo dispuesto en el artículo 66 de la Constitución Española, las Cortes representan al pueblo español, en quien recae la Soberanía Nacional de la que emanan los poderes del Estado (art. 1.2). De ello deriva que la posición protocolaria de las autoridades parlamentarias, especialmente en las ceremonias celebradas en el Congreso o en el Senado, simbolice siempre la presencia de la ciudadanía, organizada de manera que se haga visible esa centralidad<sup>80</sup>. Cabe preguntarse si con ello se deja apreciar la pervivencia del “mar de la corte” alfonsí, adaptada naturalmente al imperativo constitucional del sufragio universal, con todo una suerte de “ayuntamiento de compañías” actualizado. Con lo dicho hasta aquí, creemos haber ofrecido un instrumento metodológico e interpretativo para enriquecer la mera materialidad arquitectónica, fundamentado en el uso del espacio palaciego y su pauta ceremonial, para con ello reducir el riesgo de hipocodificación en términos patrimoniales.

---

79 LUJÁN, Oriol, “Escenificaciones del poder en el ceremonial de las aperturas de Cortes españolas del siglo XIX”, *Hispania*, 261 (2019) pp. 99-126; LUENGO SÁNCHEZ, Jorge, “Representar la Monarquía: festividades en torno a la reina niña (1833-1846)”, en GARCÍA MORNERRIS, Encarna; MORENO SERRANO, Mónica; MARCUELLO BENEDICTO, Juan Ignacio (eds.), *Culturas políticas monárquicas en la España liberal; discursos, representaciones y prácticas (1808-1902)*, Valencia, Universidad, 2013, pp. 109-129.

80 BOYRA AMPOSTA, Helena y BLASCO PEDRAJAS, Susana, “Protocolo y Cortes Generales”, *Revista de las Cortes Generales*, 105 (2018), pp. 139-162.

## BIBLIOGRAFÍA

- Actas de las Cortes de Castilla, Tomo I, Contiene las de Madrid, celebradas el año 1563*, Madrid, Imprenta Nacional, 1861 (ACC, I), <https://bibliotecadigital.jcyl.es/es/consulta/registro.do?id=22746>
- Actas de las Cortes de Castilla, Tomo V adicional, Cortes de Castilla de 1576. Códice restaurado. Contiene la documentación de la legislatura que empezó el 1º de marzo de 1576 y terminó el 13 de diciembre de 1577*, Madrid, Imprenta y Fundición de los hijos de J. A. García, 1885 (ACC, V), <https://bibliotecadigital.jcyl.es/es/consulta/registro.do?id=22746>
- Actas de las Cortes de Castilla, Tomo Vigésimonoveno, Que comprende las actas desde el día 4 de febrero de 1617 hasta el 30 de junio del mismo año*, Madrid, Establecimiento Tipográfico “Sucesores de Rivadeneyra”, 1908 (ACC, 29), <https://bibliotecadigital.jcyl.es/es/consulta/registro.do?id=22746>
- ALONSO MARTÍN, María Luz, “Un ceremonial inédito sobre la forma de celebrar Cortes en Castilla”, *Estudios en recuerdo de la Profesora Sylvia Romeu Alfaro*, I, Universidad de Valencia, 1989, pp. 21-34.
- ANSELMÍ, Alessandra (ed. lit) y MINGUITO, Ana (trad.), *El Diario del Viaje a España del Cardenal Francesco Barberini escrito por Cassiano del Pozzo*, Madrid, Fundación Carolina – Ediciones Doce Calles, 2004.
- ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, Miguel Ángel, *Casonas: casas, torres y palacios en Cantabria*, I, Santander, Fundación Marcelino Botín, 2001.
- ASCH, Ronald R. y BIRKE, Adolf M., *Princes, patronage and the nobility: the court at the beginning of the Modern Age*, Londres – Oxford, German Historical Institute – Oxford University Press, 1991
- BAILLIE, Hugh Murray, “Etiquette and the planning of the state apartments in baroque palaces”, *Archaeologia or Miscellaneous Tracts relating to Antiquity*, 101 (1967), pp. 169-199.
- BARBEITO, José Manuel, “Olivares en palacio”, *Libros de la Corte*, 2 (2010) pp. 65-71.
- BARBEITO, José Manuel, “De Felipe III a Felipe IV. Novedades en la tipología de los espacios cortesanos”, en CAMARERO BULLÓN, Concepción y LABRADOR ARROYO, Félix (dirs.), *La extensión de la Corte: los Sitios Reales*, Madrid, UAM, 2017, pp. 337-342.
- BARBEITO, José Manuel, “El manuscrito sobre Protocolo y Disposición en los Actos Públicos de la Biblioteca de Palacio”, *Reales Sitios: Revista del Patrimonio Nacional*, 163 (2005), pp. 36-51.
- BARBEITO, José Manuel, *El Alcázar de Madrid*, Madrid, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1992.
- BARRIOS, Feliciano, “Los Consejos de la Monarquía Hispánica en las *Etiquetas Generales* de 1651”, *Homenaje al profesor Alfonso García-Gallo*, II, Madrid, Universidad Complutense, 1996, pp. 43-62.
- BARRÓN GARCÍA, Aurelio Á. y ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, Miguel Ángel, *Retratos del Palacio de Soñanes en Villacarriedo: obras de Domingo de Carrión, colaborador de Diego Velázquez*, Gijón, Trea, 2019.



- BOTTINEAU, Yves, "Aspects de la Cour d'Espagne au XVII<sup>e</sup> siècle: l'étiquette de la chambre du roi", *Bulletin Hispanique*, 74 (1972), pp. 138-157.
- BOURGOING, Jean François y PEYRON, Jean François, *Travels in Spain: containing a new, accurate and comprehensive view of the present state of that country*, vol. 1, Londres, G.G.J. y J. Robinson, 1789, <https://www.cervantesvirtual.com/obra/travels-in-spain--containing-a-new-accurate-and-comprehensive-view-of-the-present-state-of-that-country/>
- BOYRA AMPOSTA, Helena y BLASCO PEDRAJAS, Susana, "Protocolo y Cortes Generales", *Revista de las Cortes Generales*, 105 (2018), pp. 139-162, <https://doi.org/10.33426/rcg/2018/105/82>
- BRUNNER, Otto, "La 'Casa Grande' y la 'Oeconómica' de la vieja Europa", en BRUNNER, Otto, *Nuevos caminos de la historia social y constitucional*, Buenos Aires, Alfa, 1976, pp. 87-123, <https://archive.org/details/NuevosCaminosDe-LaHistoriaSocialYConstitucionalOttoBrunner/mode/2up>
- CAMILLE, Michael, *The Gothic Idol: Ideology and Image-Making in Medieval Art*, Cambridge University Press, 1989.
- CAMPOS SÁNCHEZ-BORDONA, María Dolores y PÉREZ GIL, Javier, *El Palacio Real de León*, León, Edilesa, 2006.
- CANNADINE, David, "Introduction", en CANNADINE, David y PRICE, Simon (eds.), *Rituals of royalty: power and ceremonial in traditional societies*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987, pp. 1-19.
- CÁRCELES DE GEA, Beatriz, "La Justicia Distributiva en el siglo XVII (Aproximación político-constitucional)", *Chronica Nova: Revista de Historia Moderna de la Universidad de Granada*, 14 (1984-1985), pp. 93-122, <https://revistaseug.ugr.es/index.php/cnova/article/view/2886>
- CARDIM, Pedro, "A Corte régia e o alargamento da esfera privada", en GONÇALO MONTEIRO, Nuno (coord.), *História da Vida Privada em Portugal. A Idade Moderna*, II, Lisboa, Temas e Debates, 2011, pp. 160-202.
- CHECA CREMADES, Fernando (dir.), *El Real Alcázar de Madrid. Dos siglos de arquitectura y coleccionismo en la corte de los reyes de España*, Madrid, Comunidad de Madrid – Nerea, 1994, <https://www.museodelprado.es/aprende/biblioteca/biblioteca-digital/fondo/el-real-alcazar-de-madrid-dos-siglos-de/ff7b3cfa-3cdf-4a76-98d2-dae15346b5ac>
- CLAVERO, Bartolomé, "La Monarquía, el Derecho y la Justicia", en MARTÍNEZ RUIZ, Enrique y PÍ Y CORRALES, Magdalena de Pazzis, *Las jurisdicciones*, Madrid, Actas Editorial, 1996, pp. 15-38.
- COLLANTES DE TERÁN SÁNCHEZ, Antonio, "El Alcázar, sede del Gobierno de la Monarquía", en LOPEZOSA APARICIO, Concepción, *El oro y la plata de las Indias en la época de los Austrias*, Madrid, Fundación ICO, 1999, pp. 497-512.
- DICKENS, Arthur G. (ed.), *The Courts of Europe: politics, patronage and royalty, 1400-1800*, Londres, Thames and Hudson, 1977.
- DIOS, Salustiano de, "El funcionamiento interno de las Cortes de Castilla durante los siglos XVI y XVII. Las ordenanzas de votar (Primera Parte)", *Revista de las Cortes Generales*, 25 (1992), pp. 133-218, <https://doi.org/10.33426/rcg/1991/24/962>
- DIOS, Salustiano de, "Las Cortes de Castilla a la luz de los juristas (1480-1665)",

- Ius Fugit*, 10-11 (2001-2002), pp. 71-185, <https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/25/27/06dedios.pdf>
- DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio, *Crisis y decadencia de la España de los Austrias*, Barcelona, Ariel, 1969.
- “Etiquetas generales que han de observar los criados de la Casa de Su Magd. en el uso y ejercicio de sus oficios”, en MARTÍNEZ MILLÁN, José y FERNÁNDEZ CONTI, Santiago, dirs., *La Monarquía de Felipe II: la Casa del Rey*, II, Madrid, Fundación MAPFRE, 2005, pp. 835-999.
- EZQUERRA REVILLA, Ignacio, “La Cámara Real como espacio palaciego de integración”, en MARTÍNEZ MILLÁN, José y HORTAL MUÑOZ, José Eloy (dirs.), *La Corte de Felipe IV (1621-1665): reconfiguración de la Monarquía Católica*, I, Madrid, Polifemo, 2015, pp. 379-439.
- EZQUERRA REVILLA, Ignacio, “La Cámara”, en MARTÍNEZ MILLÁN, José y FERNÁNDEZ CONTI, Santiago (dirs.), *La monarquía de Felipe II: la Casa del Rey*, I, Madrid, Fundación MAPFRE, 2005, pp. 121-142.
- FERNÁNDEZ CONTI, Santiago, “La introducción de la etiqueta borgoñona y el viaje de 1548-1551”, en MARTÍNEZ MILLÁN, José (coord.), *La Corte de Carlos V*, II, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000, pp. 209-225.
- FERNÁNDEZ DE OTERO, Antonio, *De officialibus reipublicae, necnon oppidorum utriusque Castellae*, Lugduni, Sump. Marci & Joan Anton. Huguetan. Fratrum, 1682, <https://bibliotecadigital.jcyl.es/es/consulta/registro.do?id=32040>
- FERNÁNDEZ DE OTERO, Antonio, *Tractatus de officialibus Reipublicae*, Lugduni, Joannis Coutavoz, 1700, <https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bv-b:12-bsb10494124-8>
- FORTEA PÉREZ, José Ignacio, *Monarquía y Cortes en la Corona de Castilla: las ciudades ante la política fiscal de Felipe II*, Valladolid, Cortes de Castilla y León, 1990.
- FRIGO, Daniela, “‘Disciplina Rei Familiariae’: a economía como modelo administrativo de Ancien Régime”, *Penélope. Fazer e desfazer a História*, 6 (1991), pp. 47-62, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2689836>
- GAMBRA GUTIÉRREZ, Andrés, “El Palatium y la domus regis castellanoleonese en tiempos de la dinastía pamplonesa”, en GAMBRA GUTIÉRREZ, Andrés y LABRADOR ARROYO, Félix (coords.), *Evolución y estructura de la Casa Real de Castilla*, I, Madrid, Ediciones Polifemo, 2010, pp. 11-63.
- GARCÍA DE CORTÁZAR, José Ángel y PEÑA BOCOS, Esther, “El palatium, símbolo y centro de poder en los reinos de Navarra y Castilla en los siglos X a XII”, *Mayurqa*, 22/1 (1989), pp. 281-296, <http://www.raco.cat/index.php/Mayurqa/article/view/119029/154695>
- GARCÍA GÓMEZ, Emilio, “Residencias reales en la España Musulmana”, en VV. AA., *Residencias Reales y Cortes itinerantes*, Madrid, Patrimonio Nacional, 1994, pp. 13-23.
- GARCÍA SOTO, Luis, “La justicia en Aristóteles”, en AGRA ROMERO, María José; GARCÍA SOTO, Luis; FERNÁNDEZ HERRERO, Beatriz y otros, *En torno a la justicia. Las aportaciones de Aristóteles, el pensamiento español del XVI*, J. S. Mill, la fenomenología y Rawls, La Coruña, Eris, 1999, pp. 19-86.

- GERARD, Veronique, *De castillo a palacio: el Alcázar de Madrid en el siglo XVI*, Bilbao, Xarait, 1984.
- GIESEY, Ralph E., *Cérémonial et puissance souveraine. France XVe-XVIIe siècles*, París, Armand Colin, 1987.
- GINZBURG, Carlo, "Representation: le mot, l'idée, la chose", *Annales. Economies. Sociétés. Civilisations*, 46/6 (1991), pp. 1219-1234.
- GÓMEZ DE MORA, Juan, *Auto de la Fe celebrado en Madrid este año de MDCXXXII. Al Rei Don Phelipe III N. S. Por Iuan Gómez de Mora Traçador y Maestro Mayor de sus Reales Obras*, Madrid, por Francisco Martínez, 1632, <https://bibliotecadigital.museodelprado.es/pradobib/en/bib/12956.do>
- GÓMEZ DE MORA, Juan, *Relación del iuramento que hizieron los reinos de Castilla i León al Ser.mo don Baltasar Carlos, Príncipe de las Españas i Nuevo Mundo. Dedicada a don Iuan Andres Hurtado de Mendoça, Marqués de Cañete. Por Juan Gómez de Mora, traçador y mº Mayor de las obras Reales*, Madrid, por Francisco Martínez, 1632, <https://bdh.bne.es/bne/search/detalle/bdh0000298515>
- GUGLIELMI, Nilda, "La Curia Regia en León y Castilla", *Cuadernos de Historia de España*, 23-24 (1955), pp. 116-267.
- GUILLAUME, Jean (dir.), *Architecture et vie sociale. L'Organization intérieure des grandes demeures à la fin du Moyen Age et à la Renaissance*, París, Picard, 1994.
- HESPANHA, António Manuel, "El espacio político", en HESPANHA, António Manuel, *La gracia del Derecho. Economía de la cultura en la Edad Moderna*, Madrid, Centro de Estudios Constitucionales, 1994, pp. 85-121.
- HURTADO DE MENDOZA, Antonio, *Ceremonial que se observa en España para el juramento del Príncipe hereditario, o convocación de las Cortes de Castilla, según se ha executado desde el juramento del Príncipe Ntro. Sr. D. Baltasar Carlos, primero deste nombre. Escribióla, por orden de S. M. Don Antonio Hurtado de Mendoza, Secretario de su Cámara, y del Consejo de la Suprema y General Inquisición, Caballero del Hábito de Calatrava, y comendador de Zorita*, Madrid, Imprenta de González, 1739, <https://bibliotecadigital.jcyl.es/es/consulta/registro.do?id=11174>
- HURTADO DE MENDOZA, Antonio, *Convocación de las Cortes de Castilla, y juramento del Príncipe nuestro señor Don Baltasar Carlos, primero deste nombre, año de 1632, Escribióla por horden de Su Magestad don Antonio Hurtado de Mendoza, secretario de su Cámara, y del Consejo de la Suprema y general Inquisición, cavallero del hábito de Calatrava y comendador de Zorita. Al excelentísimo señor el Conde Duque. Año 1632*, [Madrid, en la Imprenta del Reyno, 1632, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k853663q>; reimpresa en:] Madrid, por Joachin Ibarra, 1760, <https://bibliotecadigital.jcyl.es/es/consulta/registro.do?id=9066>
- KANTOROWICZ, Ernst H., *Los dos cuerpos del rey: un estudio de antropología política medieval*, Madrid, Alianza Editorial, 1985.
- KLINGENSMITH, Samuel J., *The utility of splendor. Ceremony, social life and architecture at the Court of Bavaria, 1600-1800*, Chicago, The University of Chicago Press, 1993 (editado para la publicación por Christian F. Otto y Mark Ashton).
- LABRADOR ARROYO, Félix, "La formación de las Etiquetas Generales de Palacio en tiempos de Felipe IV: la Junta de Etiquetas, reformas y cambios en la Casa Real", en HORTAL MUÑOZ, José Eloy y LABRADOR ARROYO, Félix (dirs.),

- La Casa de Borgoña: la Casa del rey de España*, Leuven, Leuven University Press, 2014, pp. 99-128.
- Las Siete Partidas del rey don Alfonso el Sabio*, Madrid, Imprenta Real, 1807, Tomo II, ed. 2021, [https://www.boe.es/biblioteca\\_juridica/publicacion.php?id=PUB-LH-2021-217](https://www.boe.es/biblioteca_juridica/publicacion.php?id=PUB-LH-2021-217)
- LISÓN TOLOSANA, Carmelo, *La imagen del rey: monarquía, realeza y poder ritual en la Casa de los Austrias*, Madrid: Espasa Calpe, 1991.
- LÓPEZ MADERA, Gregorio, *Excelencias de la monarquía y reyno de España*, Valladolid, Por Diego Fernández de Córdova, 1597, <https://bibliotecadigital.jcyl.es/es/consulta/registro.do?id=4896>
- LORENZANA DE LA PUENTE, Felipe, *La representación política en el Antiguo Régimen. Las Cortes de Castilla, 1655-1834*, Tesis Doctoral, Universidad de Extremadura, 2010, <https://dehesa.unex.es/entities/publication/a01dbbbd-bd5d-461e-b42c-c337c3190c66>
- LUENGO SÁNCHEZ, Jorge, "Representar la Monarquía: festividades en torno a la reina niña (1833-1846)", en GARCÍA MONERRIS, Encarna; MORENO SERRANO, Mónica; MARCUELLO BENEDICTO, Juan Ignacio (eds.), *Culturas políticas monárquicas en la España liberal; discursos, representaciones y prácticas (1808-1902)*, Valencia, Universidad, 2013, pp. 109-129.
- LUJÁN, Oriol, "Escenificaciones del poder en el ceremonial de las aperturas de Cortes españolas del siglo XIX", *Hispania*, 261 (2019) pp. 99-126, <https://hispania.revistas.csic.es/index.php/hispania/article/view/775>
- MARIANA, Juan de, "Del Rey y de la Institución Real", en *Obras del padre Juan de Mariana*, I, Madrid, Rivadeneyra, 1854, pp. 463-576.
- MARTÍNEZ MARINA, Francisco, *Teoría de las Cortes o Grandes Juntas Nacionales de los Reinos de León y Castilla. Monumentos de su constitución política y de la soberanía del pueblo*. Tomo III, *Apéndices*, Madrid, Imprenta de D. Fermin Villalpando, 1813
- MERRIMAN, Roger Bigelow, "The Cortes of the spanish kingdoms in the later Middle Ages", *The American Historical Review*, 16/3 (1911), pp. 476-495.
- MORIANA, Juan de, "Discursos generales y particulares de el Gobierno General y Político de el Conssejo Real y Supremo de Justicia de estos Reynos de Castilla y León y ceremonias de él", en DIOS, Salustiano de, *Fuentes para el estudio del Consejo Real de Castilla*, Salamanca, Diputación Provincial, 1986, pp. 215-349.
- MUÑOZ VIÑAS, Salvador, *Teoría contemporánea de la Restauración*, Madrid, Síntesis, 2003.
- NIETO SORIA, José Manuel, "Ceremonia y pompa para una monarquía: la dinastía de los Trastámara", *Cuadernos del CEMYR*, 17 (2009), pp. 5-72.
- NIETO SORIA, José Manuel, "La transpersonalización del poder regio en la Castilla bajomedieval", *Anuario de Estudios Medievales*, 17 (1987), pp. 559-570.
- NIETO SORIA, José Manuel (dir.), *Orígenes de la Monarquía hispánica: propaganda y legitimación (ca. 1400-1520)*, Madrid, Dykinson, 1999.
- NÚÑEZ DE CASTRO, Alonso, *Libro Histórico Político, sólo Madrid es Corte, y el cortesano en Madrid. Tercera impresión con diferentes adiciones*, Madrid, por Roque Rico de Miranda, 1675, <https://viewer.onb.ac.at/109ED753/>
- PÉREZ CARREÑO, Francisca, "El signo artístico", en BOZAL, Valeriano, *Historia de*

- las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, II, Madrid, Visor, 1996, pp. 58-72.
- PÉREZ GIL, Javier, "Los ecos de la Corte en el paisaje urbano histórico de Valladolid", en PÉREZ GIL, Javier (coord.), *El Palacio Real de Valladolid y la ciudad áulica*, Valladolid, Instituto Universitario de Urbanística, 2021, pp. 9-16, <https://iuu.uva.es/publicaciones/dossier-ciudades/el-palacio-real-de-valladolid-y-la-ciudad-aulica/#tab-id-3>
- PÉREZ PRENDES, José Manuel, *Cortes de Castilla*, Barcelona, Ariel, 1974.
- PISKORSKI, Wladimiro, *Las Cortes de Castilla en el periodo de tránsito de la Edad Media a la Moderna 1188-1520*, Barcelona, Facultad de Derecho, 1930, <https://archive.org/details/BResHis002925>
- PORTÚS PÉREZ, Javier, "El retrato vivo: fiestas y ceremonias alrededor de un rey y su palacio", en CHECA, Fernando (dir.), *El Real Alcázar de Madrid: dos siglos de arquitectura y coleccionismo en la corte de los reyes de España*, Madrid, Comunidad de Madrid – Nerea, 1994, pp. 112-130, <https://bibliotecadigital.museodelprado.es/pradobib/en/bib/15744.do>
- REINARES FERNÁNDEZ, Óscar, "La arqueología y el arquitecto: la restauración como proceso histórico", en TUDANCA CASERO, Juan Manuel, coord. *Jornadas sobre arqueología, Historia y Arquitectura. Criterios de intervención en el Patrimonio Arquitectónico: Logroño del 2 al 4 de diciembre de 1999*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2001, pp. 35-56.
- RODRÍGUEZ VILLA, Antonio, *Etiquetas de la Casa de Austria*, Madrid, Estab. y Tip. de Jaime Ratés, 1913, <https://bdh.bne.es/bne/search/detalle/bdh0000092539>
- SALAZAR Y ACHA, Jaime de, "Proclamación del rey y juramento", en ESCUDERO LÓPEZ, José Antonio (ed.), *El Rey: historia de la monarquía*, Barcelona, Planeta, 2008, pp. 164-182.
- SÁNCHEZ ALBORNOZ, Claudio, "El Palatium Regis asturleonés", *Cuadernos de Historia de España*, 59-60 (1976), pp. 5-77.
- SÁNCHEZ GONZÁLEZ, Dolores del Mar, *Ceremonial de acceso al poder en la España Contemporánea*, Madrid, Sociedad de Estudios Institucionales, 2022.
- SÁNCHEZ GONZÁLEZ, Dolores del Mar; GÓMEZ REQUEJO, María V. y PÉREZ MARCOS, Regina M<sup>a</sup>, *Historia del ceremonial y del protocolo*, Madrid, Editorial Síntesis, 2015.
- SENOS, Nuno, *O paço da Ribeira: 1501-1581*, Lisboa, Editorial Notícias, 2002.
- SERRANO GARCÍA, Débora, *Análisis arquitectónico e histórico. Iglesia de Nuestra Señora de la Asunción, Martín Muñoz de las Posadas (Segovia)*, Tesis Doctoral, Universidad de Sevilla, 2015, <https://idus.us.es/items/4757abfc-7233-4554-9e8a-c4a22164c81a>
- SOLNON, Jean François, *La Cour de France*, París, Fayard, 1987.
- STARKEY, David, *The english Court from the Wars of the Roses to the Civil War*, Singapore, Longman, 1987.
- SUÁREZ FERNÁNDEZ, Luis, "Origen y evolución del Palacio Real en la Edad Media", en VV. AA., *Residencias Reales y Cortes itinerantes*, Madrid, Patrimonio Nacional, 1994, pp. 27-34.



- TAPIA OZCARIZ, Enrique de, *Las Cortes de Castilla, 1188-1833*, Madrid, Editorial Revista de Derecho Privado, 1964.
- TORRES MEGIANI, Ana Paula, “Fazer presente aquilo que não está: a representação do rei em Portugal durante a Monarquia Hispânica (1580-1640)”, en CANCI-LA, Rossella (ed.), *Capitali senza re nella Monarchia Spagnola. Identità, relazioni, immagini* (secc. XVI-XVIII), Palermo, Mediterranea, 2020, T. 2, pp. 295-318, [http://www.storiamediterranea.it/wp-content/uploads/2020/05/Capitali-senza-re-II-TOMO\\_web\\_13.05.2020.pdf](http://www.storiamediterranea.it/wp-content/uploads/2020/05/Capitali-senza-re-II-TOMO_web_13.05.2020.pdf)
- TOVAR MARTÍN, Virginia, “Juan Gómez de Mora”, en Real Academia de la Historia, *Historia Hispánica*, <https://historia-hispanica.rah.es/biografias/19843-juan-gomez-de-mora>
- VAREY, John E., “La mayordomía mayor y los festejos palaciegos del siglo XVII”, *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 4 (1969), pp. 145-168, [https://xn--institutoestudiosmadrileos-4rc.es/wp-content/uploads/2024/03/Tomo\\_IV.pdf](https://xn--institutoestudiosmadrileos-4rc.es/wp-content/uploads/2024/03/Tomo_IV.pdf)
- VASALLO TORANZO, Luis, “Fuentes gráficas y documentales al servicio de la investigación y la restauración arquitectónica”, *Ars et scientia: estudios sobre arquitectos y arquitectura* (s. XIII-XXI), Valladolid, Castilla Ediciones, 2008, pp. 161-184.
- VISCEGLIA, María Antonietta y BRICE, Catherine, *Cérémoniel et rituel à Rome (XVIe-XIXe siècle)*, Roma, Ecole Française de Rome, 1997, [https://www.persee.fr/issue/efr\\_0223-5099\\_1997\\_ant\\_231\\_1](https://www.persee.fr/issue/efr_0223-5099_1997_ant_231_1)
- VV. AA., *Juan Gómez de Mora (1586-1648). Arquitecto y Trazador del Rey y Maestro Mayor de las Obras de la Villa de Madrid*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid – Concejalía de Cultura, 1986.
- WILENTZ, Sean (ed.), *Rites of Power. Symbolism, Ritual and Politics since the Middle Ages*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1999.



# El dibujo de Zacarías González Domínguez (1923-1953)

## The drawing of Zacarías González Domínguez (1923-1953)

Jesús Ángel JIMÉNEZ GARCÍA

Universidad de Salamanca

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

C/ Cervantes, 2. 37002 – Salamanca

jesusj@usal.es

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2653-2948>

Fecha de envío: 27/3/2025. Aceptado: 11/9/2025

Referencia: *Santander. Estudios de Patrimonio*, 8 (2025), pp. 153-192.

DOI: <https://doi.org/10.22429/Euc2025.sep.08.04>

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



**Resumen:** En la publicación que tiene entre sus manos se pretende atender a una demanda que historiográficamente no se ha producido hasta el momento, y es dar importancia a la faceta como dibujante de Zacarías González Domínguez. Existen distintas publicaciones sobre su pintura, sus referencias, pero no se había realizado un estudio de los años de formación del artista. En este ensayo se ha puesto el énfasis en su biografía y el aprendizaje del dibujo desde su nacimiento, en 1923 hasta 1953 cuando consigue el título de profesor de dibujo por la Escuela Central de Bellas Artes de San Fernando.

**Palabras clave:** dibujo; apunte; perfil; dibujo acabado; Salamanca; siglo XX.

**Abstract:** This publication aims to address a historiographical gap that has not been previously explored –highlighting the role of Zacarías González Domínguez as a draftsman–. While various publications have examined his paintings and artistic references, no comprehensive study has yet focused on the artist's formative years. This essay emphasizes his biography and drawing education from his birth in 1923 until 1953, when he earned the title of Drawing Instructor from the Central School of Fine Arts of San Fernando.

**Keywords:** drawing; sketch; profile; finished drawing; Salamanca; 20th century.

\*\*\*\*\*

## 1. INTRODUCCIÓN

El dibujo desde la Antigüedad ha sido considerado el momento intelectual más elevado de la operación artística, por lo tanto, la concisión de la imagen es el proceso creador del trabajo artístico. Para ello, debemos distinguir las fases que se producen en la materialización de dicha técnica, por un lado, un nivel creador representado por el apunte, que sería la traducción instantánea de la idea, pensamiento o el concepto formulado en la mente. Y, por otro

lado, un nivel de ejecución, el dibujo acabado o preparatorio que consta de una serie de fases.

Durante el siglo XVI se definen estos “métodos” o fases desde un punto de vista práctico. Así, si seguimos la terminología de Giorgio Vasari con relación a la práctica de la técnica, tenemos:

- Apunte. Toques ligeros y apenas esbozados con pluma u otro instrumento.
- Perfil. Los que tienen las primeras líneas de un contorno que sirven para la pintura, escultura y dibujo arquitectónico.
- Dibujo acabado o preparatorio. En estos además de tener en cuenta los contornos son importantes las luces, la profundidad y los colores.
- Cartón. Es el diseño del mismo tamaño que la obra final que se quiere realizar y definido en todos sus detalles, indicando las connotaciones del color.

Zacarías González en su quehacer artístico utilizó este proceso creativo para dar al dibujo una importancia capital. Se inclinaba por los postulados de la concepción florentina de preeminencia del dibujo que adoptaron artistas como Nicolas Poussin, admirado por Zacarías.

Sin embargo, nuestro artista no daba la misma condición al sensualismo colorista propio de la concepción veneciana. Creía que con el color se podía jugar y permitirse licencias técnicas que son imposibles en el dibujo, como barrer, raspar, tapar. Incluso comentaba que el azar podía presentarse felizmente en el resultado de la obra.

Él sentía que la pintura vale más por la forma que por el colorido y admite que en el dibujo sí es posible identificar cuando este está terminado, mientras que en la pintura es más complejo intuir su final.

## **2. REFERENCIAS ARTÍSTICO-BIOGRÁFICAS DE ZACARÍAS GONZÁLEZ DOMÍNGUEZ**

Zacarías González Domínguez nació en Salamanca el 11 de febrero de 1923, y el mismo mes, el día 23, era bautizado en la parroquia de San Martín. Sus progenitores fueron Zacarías y Balbina oriundos de la Mata de la Armuña y Moriscos respectivamente, vivían en la calle San Pablo nº 8 de la ciudad de Salamanca, donde también regentaban una taberna denominada “La Bombilla” en la que ofrecían vinos y comidas<sup>1</sup>.

El matrimonio tuvo cuatro hijos. El mayor, Cándido, estudió en los Salesianos de María Auxiliadora y en la Universidad de Salamanca. En la Facultad de Ciencias siguió los estudios de Medicina obteniendo el título de licenciado el 28 de mayo de 1936. Durante la Guerra Civil fue teniente médico y

---

1 *El Adelanto. Diario de Salamanca* (5 de abril de 1915), p. 2.

estuvo en los Servicios Sanitarios Médicos en el Hospital de Salamanca para pasar posteriormente a disposición del general jefe de la 5ª región militar<sup>2</sup>. Después de la contienda siguió ejerciendo la medicina en la ciudad del Tormes teniendo su consulta en la calle Felipe Espino, nº 8.

La segunda era Basilisa quien realizó sus primeros estudios en el colegio de las Siervas de San José, donde destacó en geometría, geografía astronómica y dibujo<sup>3</sup>. En 1936 se matriculó en la recién creada Escuela de Artes y Oficios de Salamanca y durante el año académico 1936-37 coincidió, en las mismas aulas, con los escultores Agustín Casillas Osado y Damián Villar González<sup>4</sup>.

La tercera, Serafina, estudió en el mismo colegio que su hermana mayor, desde pequeña, Sera como era llamada familiarmente, mostró interés por la docencia<sup>5</sup>. Una vez terminado sus primeros estudios siguió su formación en Salamanca en la Escuela Normal de Maestras. Finalizó los estudios 1940 obteniendo el título de maestra en el mes de noviembre y optó a una convocatoria como maestra interina en la provincia de Soria<sup>6</sup>. En 1945 aprobaba las oposiciones de maestra nacional siendo su primer destino la provincia de Zamora<sup>7</sup>.

Y el menor de la familia, Zacarías, nuestro biografiado. Fue escolarizado desde muy pequeño en el Colegio de las Siervas de San José, el mismo colegio donde asistían sus dos hermanas mayores. Empezó a leer muy pronto debido al empeño de la Madre Ramona y en esos tiernos años, recuerda nuestro artista que tenía una biblia para niños ilustrada con estampaciones

2 *Boletín Oficial del Estado* [en adelante, BOE] (23 de mayo de 1938), p. 7475.

3 En el Colegio de las Siervas de San José, al finalizar los cursos académicos, se realizaban exposiciones y veladas literarias donde participaban los alumnos de dicho centro. *El Adelanto. Diario de Salamanca* (20 junio 1923), p. 6; (26 junio 1925), p. 3; (20 junio 1926), p. 4; (23 junio 1927), p. 4; (26 junio 1928), p. 2; (27 junio 1929), p. 3; (26 junio 1930), p. 6.

4 REAL DE LA RIVA, César, *Memoria y proyecto de ampliación y reorganización de la Escuela de Artes y Oficios de Salamanca*, Salamanca, Imprenta Núñez, 1945, pp. 5-7. Libro Actas de Calificaciones 1936-37. Escuela de Artes y Oficios Artísticos de Salamanca, ff. 18-20. Basilisa se matriculó de Gramática y caligrafía que enseñaba Ángel Benito Paradinas; Aritmética y geometría práctica y Elementos de construcción que impartía el profesor Manuel García y García, y de Dibujo Artístico. En las dos primeras asignaturas obtuvo una calificación de notable, mientras que en la de dibujo consiguió un sobresaliente.

5 En el festival organizado por las Siervas de San José en junio de 1928 se llevaron a cabo una serie de acciones de difusión de la pedagogía que seguían en el colegio y Serafina, que en ese momento era alumna de tercer grado, junto con otros compañeros interpretaron la lección titulada "Ayer y hoy" donde comparaban los modernos procedimientos de enseñanza, con los antiguos. *El Adelanto. Diario de Salamanca* (1 junio 1928), p. 2.

6 *Boletín Oficial de la provincia de Soria* (24 enero 1941), p. 3 y (26 octubre 1943), p. 3.

7 BOE (31 agosto 1946), p. 6593 y (14 octubre 1946), p. 7680.



de Poussin, donde el orden en la composición y el clasicismo de las figuras le entusiasmaron e incluso las aprendió de memoria<sup>8</sup>.

En las entrevistas que concedió Zacarías rememoraba como fueron esos primeros momentos “*en realidad nací con el lápiz en la mano. Yo creo que aprendí antes a dibujar que a leer y escribir*”<sup>9</sup>, y en 1973, en otra entrevista, le decía a Luis Sastre<sup>10</sup> lo siguiente:

“¿Mis primeros estudios? ¿Generales o de Arte? Los primeros estudios los hice aquí en Salamanca. Mis padres trabajaban y, a los tres años, como yo estorbaba en su trabajo, ya me tienes apechando con las monjas y con las primeras letras y con los primeros números. Enseguida aprendí a leer, uno de mis vicios”.

Todo este bagaje de aprendizaje se constata en las buenas calificaciones que logró en el curso 1929-1930, cuando realizaba el segundo grado, siendo uno de los alumnos premiados en la Velada Literaria celebrada el 12 de octubre de 1930 en el colegio de las Siervas de San José<sup>11</sup>.

## 2. 1. Zacarías González (1931-1941): Estudios de bachillerato y su contrato como dibujante en el rotativo local *La Gaceta Regional*

En el curso 1931-32 fue escolarizado en los Salesianos de San Benito donde cursó ese año académico y el siguiente de 1932-33<sup>12</sup>. En estos años hizo la Primera Comuni3n y se empezó a aficionar a las asignaturas de historia y geografía.

Una vez finalizada su educaci3n primaria, el 25 de abril de 1933 solicitaba el examen de ingreso para el Bachillerato, realizándolo el 10 de junio del mismo a3o, no lo superó en la primera convocatoria, por lo que tuvo que presentar una nueva solicitud el 15 de agosto, y el 16 de septiembre de 1933

8 DÍEZ, Elvira; LÓPEZ, Ricardo y MORENO, Luis, *La pintura de Zacarías González*, Salamanca, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Salamanca, 1984. DIEZ MORENO, E., *La pintura de Zacarías González*, Salamanca, Diputaci3n de Salamanca, 1990. Y Zacarías González. *Pintura*, Salamanca, Caja Duero, 2008.

9 BRASAS EGIDO, José Carlos, “Zacarías González y la pintura de su tiempo. Aproximaci3n a su trayectoria artística” en *Bloc de Dibujos Zacarías González 1923/2023. Centenario*, Salamanca, Diputaci3n de Salamanca, 2023, pp. 41-60. MARTÍN BUENO, Manuel, “Zacarías González: de profesi3n dibujante”, *Casa Grande. Periódico del Ayuntamiento de Salamanca*, (15 agosto 1986).

10 SASTRE, Luis, *Zacarías González. Artistas espa3oles contemporáneos*, Pamplona, Ministerio de Educaci3n y Ciencia, 1973, p. 11.

11 *El Adelanto. Diario de Salamanca* (14 de octubre de 1930), p. 2. DÍEZ, Elvira; LÓPEZ, Ricardo y MORENO, Luis, *La pintura de Zacarías...*, pp. 12-13.

12 Escuelas Salesianas. Registro de matrícula. Da principio en 22 de setiembre de 1931, curso 1931-1932, s/f.

superaba dicha prueba<sup>13</sup>. Comenzó el Bachillerato en el curso 1933-34 obteniendo las mejores calificaciones, matrícula de honor, en Dibujo y Ciencias Naturales. Por dicho rendimiento académico tuvo la oportunidad de ir a la excursión escolar a Zamora y Saltos del Duero organizada para los alumnos de 1, 2 y 3 de bachillerato que habían obtenido matrícula de honor en algunas de las asignaturas cursadas. La visita cultural partió de la Plaza Mayor de Salamanca el 24 de mayo de 1934 y fue costeada por el Instituto Nacional de Salamanca<sup>14</sup>.

El curso 1934-35 lo siguió con matrícula oficial y volvió a obtener la máxima calificación en la asignatura de Dibujo. A partir del curso académico 1935-36 la familia de Zacarías decidió que la matrícula fuera libre, preparaba las asignaturas con profesorado del Colegio Ateneo Salmantino y realizaba los exámenes finales en el Instituto. En este periodo, como reconocía el artista, se mezclaban calificaciones excelentes en asignaturas como dibujo, geografía, historia, ciencias naturales con estrepitosos fracasos en matemáticas, física, química, esta dinámica cambió en los últimos cursos de bachillerato con una notable mejoría en sus estudios, aunque seguía teniendo malos resultados en matemáticas. Terminó los 7 cursos de bachiller elemental el 14 de junio de 1940 y aprobó el examen de Estado<sup>15</sup> en la convocatoria de septiembre de 1942.

Será en estos años, en los que está cursando el bachillerato, cuando se producen en su vida unos hechos que serán de suma importancia para el desarrollo posterior de su actividad artística. Recordaba Zacarías, en 1986, en la entrevista que concedió lo siguiente: *“Dibujaba en cualquier sitio y utilizaba incluso las mesas de mármol que había en el bar de mi padre, y es que en las mesas de mármol se dibuja, con un lápiz de maravilla. El mármol es una de las materias más agradecidas”* y seguía diciendo: *“Yo era, ya de pequeño, un gran aficionado al cine, a las películas”* y también en la entrevista que ofreció en 1973 decía<sup>16</sup>:

“el suceso que me ‘marcó’, en el sentido de hacerme para siempre servidor de ese matrimonio que se llama Dibujo-Pintura, aconteció el día, o la noche mejor, en que Juan Aparicio, que era director, por aquellos tiempos de la guerra, de ‘La Gaceta Regional’, le dijo a mi padre, al ver los dibujos en las mesas de mármol, que me presentara a él en la redacción del periódico... Me convertí en un dibujante de Prensa. Empecé a creer en mi mismo. En mi casa creyeron también. [...] Aquellos primeros dibujos que, yo recuerdo, eran caras de Hitler, de Mussolini, de los políticos de entonces, de la Segunda Guerra Mundial y

13 Archivo Histórico Provincial de Salamanca [en adelante, AHPSa], Fondo Instituto Fray Luis de León, sig. 16215, expediente 33.

14 *El Adelanto* (26 mayo 1934), p. 4.

15 Archivo Universidad de Salamanca (en adelante, AUSa), AC 1218/12, f. 2.

16 SASTRE, Luis, *Zacarías González...*, p. 16.

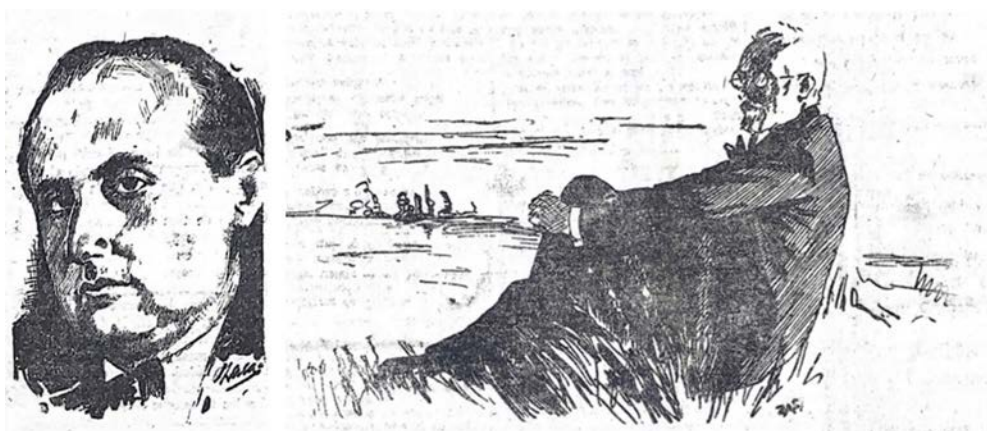


Fig. 1, izq. Dibujo de Zacarías. Juan Aparicio. *La Gaceta Regional de Salamanca*, octubre 1941

Fig. 2, der. Miguel de Unamuno. Primeros dibujos firmados de Zacarías. *La Gaceta Regional de Salamanca*, diciembre 1938

aparecían firmados por ‘Zaca’, un nombre breve, rápido, de dibujante, muy de acuerdo con su apunte y su pluma”(Fig. 1).

De esta forma nos encontramos a Zacarías enrolado en *La Gaceta Regional de Salamanca*, con un sueldo mensual de doscientas pesetas, donde uno de sus primeros dibujos firmado apareció el 31 de diciembre de 1938: en él estaba representado Miguel de Unamuno (Fig. 2).

Desde esa fecha hasta 1942 se produjo el periodo más fructífero de publicaciones de dibujos de Zacarías superando los cuatrocientos días. Venga como ejemplo que, en el año 1939, en *La Gaceta* se publicaron durante 209 días dibujos de nuestro artista.

Los dibujos que realiza Zacarías, como nos decía en la entrevista, fueron de diferente temática, políticos nacionales e internacionales de la época, actrices de cine o vistas de Salamanca. Muchos de estos dibujos, en algunos casos, eran meros apuntes esbozados de forma rápida, donde la línea y la tinta es la protagonista, pero otros diseños estarán mucho más elaborados. En ellos existe un estudio de luces y sombras que dan una mayor profundidad conseguida con las mismas técnicas, la línea para definir los contornos y los rayados para conseguir las sombras ejecutados con pluma y tinta. Como ejemplos, el que realizó en 1939 de Anna Sten, actriz estadounidense de origen ucraniano, la también actriz norteamericana Bette Davis realizado en 1940 y saliendo del retrato podemos apreciar las mismas características de los anteriores en las vistas del Palacio de Monterrey, o las Úrsulas de Salamanca de 1942 (Figs. 3 a 6).

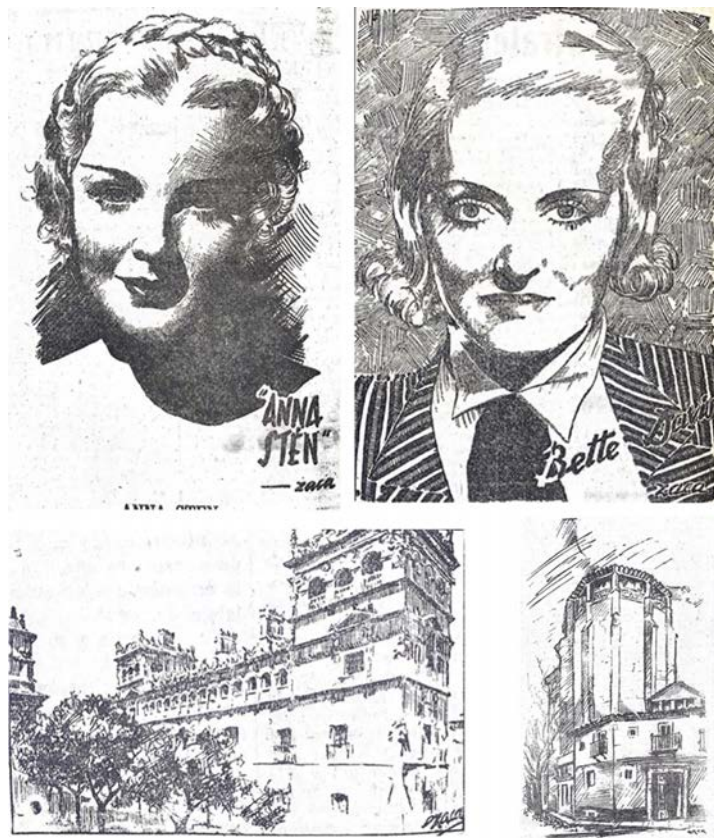


Fig. 3, arriba, izq. Anna Sten. Septiembre 1939. Bette Davis. Zacarías. *La Gaceta Regional de Salamanca*, abril 1940

Fig. 4, arriba, der. Bette Davis. Zacarías. Abril 1940, *La Gaceta Regional de Salamanca*

Fig. 5, abajo, izq. Zacarías. *La Gaceta Regional de Salamanca*, octubre 1942

Fig. 6, abajo, der. *Las Ursulas*. Zacarías. *La Gaceta Regional de Salamanca*, diciembre 1942

Toda esta actividad, como dibujante en el rotativo salmantino, la compaginaba con sus obligaciones en los estudios de bachillerato y sus aficiones a la lectura y el cine. Este interés por el Dibujo también le trajo problemas con sus profesores en el Ateneo, ya que en muchas ocasiones empleaba el horario lectivo de clases en diseñar comics fotograma a fotograma, como las cintas cinematográficas y también realizaba dibujos de distintas temáticas que le encargaban sus compañeros. Esta actividad frenética de aprendizaje dibujístico fue la que le animó a presentarse al concurso que publicó la Diputación de Salamanca en 1940 para conceder una beca de estudios en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando. No consiguió la beca y nuestro artista creyó que fue un veredicto justo del jurado, aunque despertó la atención de uno de los miembros examinadores del concurso, José Manuel González Ubierna, que vio en Zacarías una buena promesa para la pintura, ya que en esa época era conocido solamente por “Zaca” el dibujante de *La Gaceta*. Esta fue su primera incursión en la pintura, un bodegón, modelo propuesto por la entidad convocante.



Una vez finalizado el bachillerato, en 1941, Zacarías realizó una visita a Madrid donde tuvo la ocasión de visitar el Museo del Prado y la Exposición Nacional de Bellas Artes, primera que se organizaba después de la Guerra Civil en los Palacios del Retiro durante los meses de noviembre y diciembre. En dicha exposición, con presencia de artistas salmantinos como José Manuel González Ubierna, Francisco Núñez Losada, Andrés Abraido del Rey y Francisco González Macías, se presentaron obras de artistas españoles con poca presencia extranjera, siendo la primera vez que se concedió una medalla de primera clase a una mujer, Julia Minguión<sup>17</sup>. Zacarías recordaba esta visita con estas palabras<sup>18</sup>:

“Igualmente recuerdo como un hecho clave, poco después de terminada la guerra, fui a Madrid y vi una Exposición Nacional. Yo era muy ‘chaval’, es decir, muy ingenuo, pero descubrí la pintura viva de Solana, de Palencia. Todo me gustó en aquella exposición, y eso que acababa de salir del Prado. A todo le di el visto bueno porque comprendía que, a pesar del mal gusto de los cuadros de género, de las aldeanas con botijos y gallos, de los floreros cursis, era una pintura recién hecha por gente que vivía”.

Sin duda, como nos argumenta, le llamaron la atención los cuadros de Gutiérrez Solana pero más le influiría, en sus primeros años, Benjamín Palencia que en esta exposición de 1941 presentó dos obras, una titulada *Crepúsculo* y la otra *Estío* por la que consiguió una tercera medalla.

## 2. 2. Zacarías González (1942-1945): Formación universitaria; y en la Escuela de Artes y Oficios de Salamanca

En septiembre de 1942 realizó el examen de reválida en la Universidad de Salamanca consiguiendo el Título de Bachiller<sup>19</sup>. En ese mismo mes y año siguió con su formación artística matriculándose en las asignaturas de Modelado y vaciado y Dibujo Artístico que se ofrecían en la Escuela de Artes y Oficios de Salamanca obteniendo unas buenas calificaciones. Tuvo como profesor de Dibujo Artístico a Bernardo Fuentes y fueron compañeros de Zacarías, en dicha asignatura, los hermanos Francisco y Manuel García Guerras y Arístides Mateos Bermejo. En la clase de Modelado y vaciado, impartida por Montegut, tuvo como compañeros a Venancio Blanco y a los hermanos Belisario, Francisco y Manuel García Guerras<sup>20</sup>.

17 Catálogo Oficial de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1941, Madrid, Blass, 1941. CAPARRÓS MASEGOSA, Lola, *Instituciones artísticas del franquismo: las exposiciones nacionales de Bellas Artes (1941-1968)*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2019, pp. 47-106.

18 SASTRE, Luis, *Zacarías González...*, pp. 16-17.

19 AUSA 19637/78, s/f.

20 Actas Escuela de Artes y Oficios Artísticos de Salamanca, [en adelante, AEAOAS] Curso



También es en este año de 1942, en noviembre, cuando solicita al director de la Escuela Normal de Magisterio de Salamanca su deseo de obtener el título de Maestro Nacional. Para ello inicia las prácticas el 15 de noviembre en la Escuela Graduada anexa a la Escuela Normal de Maestros de dicha ciudad, que terminará el 20 de mayo de 1943, bajo la dirección de Desiderio Martín Angulo<sup>21</sup>. Se examinó durante los años 1943 y 1944 de las asignaturas de Historia de la Pedagogía, Religión, Música, Pedagogía y Caligrafía, una vez superadas todas las materias en junio de 1944 solicitó el título de maestro de primera enseñanza que se expidió en Madrid el 30 de abril de 1945.

### 2. 3. *Zacarías González (1946-1947): Milicias universitarias*

Gracias a dichos estudios en Magisterio pudo enrolarse en las recién creadas Milicias Universitarias empezando la instrucción militar en el Campamento de Monte la Reina, durante los veranos de 1945 y 1946. Finalizada su etapa de formación castrense alcanza el puesto de alférez de complemento de la segunda promoción de Infantería y es destinado al Pirineo navarro entre marzo y octubre de 1947. Este periodo militar fue importante para Zacarías acercándole a otros paisajes, otra luz diferente a la de la meseta, otros colores, y por supuesto, como él reconocía, fue su inicio en la pintura<sup>22</sup>.

“Las prácticas las hice en tiempos del ‘maquis’ y demás fricciones con Francia, entre marzo y setiembre, en el Pirineo navarro: Garralda, Roncesvalles, Orbara... La verdad es que el ‘maquis’ y las antedichas fricciones con Francia, en aquellos años míos, cuando yo tenía entre 21 y 24, no eran del otro jueves ni del otro viernes. Los ocios militares eran frecuentes. Disponía de un sueldo que no sabía cómo gastar. Así que me encargué una caja de pinturas en una serrería del pueblo. La más lujosa que he tenido, de nogal. Fui a Pamplona y compré colores y pinceles. Y me puse a pintar. Fíjate qué tarde empecé con la pintura. A los 24 años. En cambio, con el dibujo, ya sabes cuán precoz me mostré”

Estos meses de prácticas militares los aprovechó para realizar sus primeros cuadros con un impresionismo propio que el artista había desarrollado al fusionar técnicas de distintos pintores como Degas, Nonell, Monet, o los puntillistas. La temática que desarrolla, maravillado por los parajes que descubre, será muy intimista representando paisajes nortños como los puentes sobre el Irati, el río que era utilizado por los barranqueadores para transportar la madera por el cauce fluvial; los cestillos de fresas silvestres, las flores de verbena muy abundantes en esa zona geográfica; y también los retratos de gente allegada que posaban para Zacarías como, por ejemplo: la

---

1942-43, p. 90.

21 AUSa, AC 1218/12, f. 15.

22 SASTRE, Luis, *Zacarías González...*, p.17.

mujer de su capitán, o sus compañeros de armas. A parte de su labor pictórica no descuidó su formación artística y tuvo la posibilidad de adquirir libros que le ilustraron el quehacer de los maestros de las Artes. Siendo en estos momentos, abril de 1947, cuando solicita por primera vez el examen de ingreso en la Escuela Central de Bellas Artes de San Fernando<sup>23</sup>.

Acabada su obligación militar, Zacarías recuerda que, *al volver*, [a Salamanca] *el "veneno" de la pintura ya había hecho presa de mí*. Hace el examen de ingreso en San Fernando, pero no consigue el acceso en dicha escuela central. Es entonces cuando decide preparar mejor ese examen dedicando más tiempo al modelado, la pintura y el dibujo, por eso se matricula, el 30 de septiembre de 1947, en la asignatura de Dibujo Artístico que se impartía en la Escuela de Artes y Oficios Artísticos de Salamanca. Fue su profesor Manuel Gracia y compartió aula en el curso académico 1947-48 con los artistas Aristides Mateos Bermejo, María Cecilia Martín Iglesias, Fernando Mayoral Dorado y Agustín Casillas Osado<sup>24</sup>. También recordaba Zacarías que en esas fechas la preocupación de sus padres porque encontrara un trabajo fijo y seguro era una de las ideas que flotaban en domicilio familiar.

Esta preocupación se volatilizó cuando en el mes de diciembre, de 1947, la Escuela de Nobles Artes de San Eloy, para su reapertura, convoca un concurso oposición para la provisión de plazas de profesores titulares y auxiliares de las asignaturas de Dibujo Artístico y Pintura. El desarrollo de las distintas pruebas se organizó en la sesión celebrada por el Patronato de la Escuela de Nobles y Bellas Artes de San Eloy, el día 5 de diciembre de 1947 tomándose una serie de decisiones: Se publicaría dicha convocatoria en la prensa local, en los periódicos nacionales ABC y Ya de Madrid y en La Vanguardia de Barcelona; el plazo para la presentación de la documentación terminaría el 31 de diciembre de 1947; los ejercicios de oposición se realizarían en Salamanca a partir del 8 de enero de 1948 y se proyectaba que la toma de posesión fuera en un breve plazo, porque se quería abrir las puertas a las enseñanzas el 20 de enero de 1948 coincidiendo con la misma fecha de apertura de la Escuela de Nobles y Bellas Artes de San Eloy en 1784. En la misma sesión se nombró el tribunal calificador compuesto por los siguientes miembros: el presidente Fernando Peláez de las Heras; como vocales actuarían Fernando Yscar Peyra; Ricardo Pérez Fernández, el especialista, académico o profesor designado en Madrid y como secretario Antonio Lucas Verdú<sup>25</sup>.

23 Archivo General de la Universidad Complutense de Madrid [en adelante, AGUCM] Sig. 136-06-065, 18. Expediente González Domínguez, Zacarias; s/f.

24 AEAOAS, Curso 1947-48, p. 144.

25 Libro nº 54. Libro de actas del Patronato de la Escuela de Nobles y Bellas Artes de San Eloy de 1947 y ss, f. 8. NIETO GONZÁLEZ, José Ramón y PALIZA MONDUATE, María Teresa, "La Escuela de Nobles y Bellas Artes de San Eloy", en NIETO GONZÁLEZ, José Ramón

## 2. 4. Zacarías González (1948): *Profesor auxiliar de Dibujo de la Escuela de Nobles y Bellas Artes de San Eloy de Salamanca y su primera exposición*

Todas estas pretensiones que se acordaron en la sesión del 5 de diciembre no se llevaron a cabo y en la sesión del 10 de enero de 1948 estudiaron como abordar las dificultades que tenían los ejercicios del concurso oposición de Dibujo Artístico y Pintura. Se decidió que el secretario y los vocales fueran a Madrid para que recopilaran información sobre el tipo y duración de los ejercicios, que gestionaran el desplazamiento de los modelos y la venida a Salamanca del profesor de San Fernando que debía formar parte del tribunal. El viaje se realizó según lo estipulado y la comisión designada informaba el 27 de enero de 1948 de la visita realizada a Salamanca del director de la Escuela Central de Bellas Artes de San Fernando, Julio Moisés y Fernández de Villasante. Los ejercicios de los aspirantes se realizaron en los meses de febrero y marzo de 1948 y Zacarías recordaba que las pruebas fueron difíciles tuvo que realizar un desnudo a carbón, un ejercicio de lavado, un bodegón y una copia del Moisés de Miguel Ángel y en la entrevista<sup>26</sup> de 1973 decía:

“De Madrid, como cabeza del tribunal que las juzgara, vino don Julio Moisés, al que en todas las Historias del Arte Español califican de superacadémico. Por lo que supe, a don Julio le entusiasmó mi trabajo en el examen de dibujo de figura y creo que, gracias a él, se me concedió una de las plazas de profesor de dibujo”

El 20 de marzo de 1948 se hizo público el fallo de los tribunales calificadores y Zacarías conseguía la plaza de profesor auxiliar de dibujo<sup>27</sup>.

Los siguientes meses del año de 1948 fueron fructíferos para nuestro artista y el 31 de mayo recibe unas excelentes calificaciones en Dibujo Artístico

---

y PALIZA MONDUATE, María Teresa (dir.), *La Escuela de Nobles y Bellas Artes de San Eloy de Salamanca*, Salamanca, Caja Duero, 2007, pp 107-108.

26 SASTRE, Luis, *Zacarías González...*, p.13.

27 Libro nº 54. *Libro de actas del Patronato de la Escuela de Nobles y Bellas Artes de San Eloy de 1947 y ss*, f. 11r. Finalmente el tribunal para la designación de las cátedras de Pintura y Dibujo Artístico estuvo compuesto de forma distinta a lo que se había acordado en la sesión del 5 de diciembre de 1947. Ocupó la presidencia Julio Moisés y Fernández de Villasante, académico y director de la Escuela Central de Bellas Artes de San Fernando, de Madrid; el secretario fue Antonio Lucas Verdú; y los vocales fueron Juan Mirat Domínguez, Fernando Iscar Peyra y Ricardo Pérez Fernández. Una vez finalizado el proceso de oposición el presidente del tribunal, Julio Moisés, era entrevistado por la prensa salmantina y manifestaba su satisfacción por el esfuerzo de los opositores, el nivel artístico elevado, y decía que había contemplado con detenimiento todos los cuadros y había apreciado que existía un gran plantel de pintores en Salamanca. Destacaba en la entrevista que unos cuantos habían realizado trabajos de verdadera calidad artística. “Al habla con Julio Moisés. Impresiones del ilustre pintor sobre los artistas salmantinos”, *La Gaceta Regional* (21 marzo 1948), p. 3.

en la Escuela de Artes y Oficios de Salamanca y supera el examen de ingreso en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando.

Un hito importante, a nivel artístico, también se produjo en 1948, en concreto entre el 25 y 30 de septiembre se presentó su primera exposición individual en la Escuela de Nobles y Bellas Artes de San Eloy que se ubicaba en el edificio de la Cuesta del Carmen. En esta primera exhibición se expusieron treinta y dos obras (19 dibujos a pluma, 6 óleos, 5 gouaches y 1 acuarela)<sup>28</sup>.

De la muestra se hizo eco la prensa local y en sus publicaciones informaban de una serie de referencias con un ligero impresionismo y un sentido arcaico que unía dibujos de formas académicas del siglo XIX y principios del XX, con las modernas corrientes que imperaban en la mitad del siglo pasado.

También se apostillaba que era una de las más novedosas e interesantes que se habían presentado en Salamanca<sup>29</sup>.

Francisco Casanova, crítico de arte que escribía en La Gaceta Regional, publicó un artículo ensalzando la labor de Zacarías considerándolo un artista original con un valor auténtico del dibujo y la pintura, que había sido capaz de escapar del ambiente artístico de la ciudad anclado en el pasado<sup>30</sup>. Consideraba que “Zaca”, como era conocido en Salamanca, estaba capacitado para la tendencia surrealista dotándola de una visión personal, con símbolos pictóricos-literarios sin deformar los objetos a la manera de Dalí. Casanova veía una mayor influencia de Giorgio de Chirico, pintor “metafísico”, donde

28 Relación y títulos de las obras expuestas en la primera exposición. Retrato, óleo (Propiedad). Pequeño homenaje a Corot, dibujo a pluma. Máscara, gouache. Odalisca, gouache. La mujer de Lot, dibujo a pluma. El verano, dibujo a pluma. Iglesia de San Esteban en Salamanca, gouache. Tocador de laúd, dibujo a pluma. Candencia barroca, dibujo a pluma. Deseo persistente, dibujo a pluma. La tumba de un poeta desconocido, dibujo a pluma. Paisaje, gouache. Negros adolescentes, dibujo a pluma. Estudio a pluma para una decoración mural representando la mañana, el mediodía y la tarde. Paisaje, dibujo a pluma. La cesta de huevos, óleo. Boxeadores, dibujo a pluma. Venus y Cupido, dibujo a pluma. Desnudos, gouache. La siesta, dibujo a pluma. Desesperanza de postguerra, dibujo a pluma. La flor del mal, óleo. Retrato de Salomé, dibujo a pluma. Lavanderas y areneros, dibujo a pluma. El puente nuevo de Arive en Navarra, óleo (Propiedad particular). Florero, óleo. Una flor, óleo (Propiedad particular). Carreras de caballos, dibujo a pluma con acuarela. El nacimiento de una idea, dibujo a pluma. El testigo falso, dibujo a pluma. Florero, óleo. Niños esquiando, acuarela. *El Adelanto* (24 septiembre 1948), p. 3. Libro nº 54. *Libro de actas del Patronato de la Escuela de Nobles y Bellas Artes de San Eloy de 1947 y ss*, f. 14v. MUÑOZ PÉREZ, Laura, “Las exposiciones de la Escuela de San Eloy en el siglo XX”, en NIETO GONZÁLEZ, José Ramón y PALIZA MONDUATE, María Teresa (dir.), *La Escuela de Nobles y Bellas Artes de San Eloy de Salamanca*, Salamanca, Caja Duero, 2007, pp. 381-382. MUÑOZ PÉREZ, Laura, *Arte, Cultura y Prensa en Salamanca*, Salamanca, Centro de Estudios Salmantinos, 2010, pp. 124-125.

29 *El Adelanto*. *Diario de Salamanca* (24 septiembre 1948), p. 3; 26 septiembre 1948, p. 5. *La Gaceta Regional de Salamanca* (24 septiembre 1948), p. 3; (26 septiembre 1948), p. 4.

30 CASANOVA, Francisco, “Un artista pictórico-literario Zacarías González”, *La Gaceta Regional de Salamanca* (26 septiembre 1948), p. 4.

las formas eran concretas, reales y la idea estaba perfectamente conseguida en la composición de las obras.

Casanova estaba convencido que la exposición iba a provocar discusiones por esas obras que buscaban escapar y adentrarse en el arte más actual de aquel momento. Los óleos estaban tratados con la tendencia impresionista y posimpresionista, pero el crítico se refería a sus dibujos con profusión donde su arte era mucho más personal. En el artículo comentaba que en la exposición se ofrecían temáticas y técnicas variadas desde el clasicismo a tendencias modernas surrealistas y fauves, sus obras “*Máscara*” y “*Odalisca*” estaban realizadas al gouche con un influjo de Matisse donde predominaban superficies lisas, líneas muy definidas y colores vivos. Estas obras comparían espacio con la tendencia clásica que plasmaba en obras como “*Pequeño homenaje a Corot*” y “*Negros adolescentes*”.

Zacarías, en 1973, rememoraba con estas palabras dicho acontecimiento<sup>31</sup>:

“Recuerdo, con mucho ‘chiste’, no encuentro otra palabra que pueda definir una extraña mezcla de vergüenza, osadía, placer, inocencia, etcétera, que, recién ingresado en San Eloy, es decir, cuando tenía 25 ó 26 años, hice en la propia escuela mi primera exposición de Dibujos y Pinturas. De la manera más improvisada posible. Hasta hubo que clavar puntas en las paredes de una de las clases, en época de vacaciones, claro. La exposición era una ensalada de estilos, malas y buenas influencias, técnicas varias, temática de toda índole. En fin, había de todo, cosa que a mi juicio no debe suceder en una exposición particular, pero sí ponía en evidencia que yo trabajaba mucho. Modestia aparte, creo que abrí en aquella ocasión, si me permites hablar en sentido figurado, bastantes ventanas en el ambiente calmo y pasivo, y provinciano, de nuestra ciudad. Salamanca, la población burguesa de Salamanca, admiraba, en razón a sus gustos, los retratos serios, las pinturas de flores y bodegones de buen oficio que, de tarde en tarde, se exponían en algún salón del Casino o de alguna institución oficial. Ver dibujos surrealistas y pinturas de colores enteros más o menos expresionistas, era un auténtico ‘tortazo’. Ya te digo, había de todo. Yo leía y devoraba, con indigestiones a veces, lo que buenamente caía en mis manos. Tal vez porque entonces, los libros de arte eran de publicación rara y difícil, yo —y otros como yo— nos engolosinábamos con más placer que ahora, presente de tanta abundancia”.

## 2. 5. Zacarías González (1949-1951): Alumno en la Escuela Superior de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de Sevilla, y en la Escuela Central de Bellas Artes de San Fernando de Madrid

Una vez conseguida la estabilidad laboral y el acceso a la Escuela Central de Bellas Artes, como hemos visto en líneas anteriores, Zacarías empezó la

31 SASTRE, Luis, *Zacarías González...*, p.14.



carrera de Bellas Artes como alumno libre. Los dos primeros cursos no los siguió en Madrid, sino en la Escuela Superior de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de Sevilla, ya que su hermana Basilisa vivía en la ciudad hispalense en esas fechas. Durante el curso académico 1948-49 superó las materias del curso preparatorio de la Sección de Pintura y en el curso siguiente de 1949-50 aprobó dos asignaturas de primero, Dibujo del Natural y Colorido. En Sevilla tuvo como profesor a Alfonso Grosso, pintor de temas costumbristas que desarrolló una temática donde predominaba el interior de edificios religiosos, sobre todo conventos de clausura. Estuvo encargado de la asignatura de Colorido en la Escuela y supo ver en nuestro biografiado la calidad que atesoraba su pintura.

El curso académico de 1950-51, Zacarías lo siguió como alumno oficial en la Escuela Central de Bellas Artes de San Fernando en Madrid. Para ello tuvo que solicitar, al patronato de la Escuela de San Eloy de Salamanca, un permiso para ampliar estudios<sup>32</sup> que le fue concedido.

En Madrid cursó materias del primer curso que no había podido seguir en Sevilla y el segundo curso completo<sup>33</sup>. Coincidió nuevamente con Julio Moisés que impartía la materia de dibujo del natural. El docente había sido su valedor en la oposición realizada en Salamanca, y Zacarías recordaba que en una de las clases el profesor, Julio Moisés, le dijo *“usted no pinta mujeres, pinta diosas”*.

Durante su estancia en la capital, Zacarías tuvo ocasión de apreciar de primera mano el ambiente artístico vanguardista que se vivía en la ciudad. Este momento era el del pleno apogeo de la “Escuela de Madrid”, lo que le proporcionó una nueva visión de la pintura por lo que agregó un nuevo lenguaje personal a su obra.

En diciembre de 1950, del 18 al 23 se celebró en el Casino de Salamanca la I Exposición de Artistas Locales (Pintura y Escultura) donde participó Zacarías González con tres obras que llamaron la atención por la técnica utilizada, unos gouaches que a los críticos de la época les hacía recordar las obras de Miró, y los temas relacionados con escenas circenses<sup>34</sup> (Figs. 7 y 8).

32 Libro nº 54. Libro de actas del Patronato de la Escuela de Nobles y Bellas Artes de San Eloy de 1947 y ss, f. 47r. NIETO GONZÁLEZ, José Ramón y PALIZA MONDUATE, María Teresa, “La Escuela de Nobles...”, pp. 175-179.

33 Las asignaturas que cursó en Madrid durante el primer curso fueron Anatomía Artística y Procedimientos pictóricos. Mientras que las asignaturas de segundo fueron Dibujo del Natural, Colorido y Composición, Historia general de las Artes Plásticas y Perspectiva en la que consiguió la máxima calificación. AGUCM, Sig. 136-06-065, 18. Expediente González Domínguez, Zacarias; s/f.

34 DELGADO, Juan, “Notas sobre la Exposición de Artistas Locales”, *El Adelanto* (21 diciembre 1950), p. 3 AGUIRRE IBÁÑEZ, Rufino, “Primera exposición de artistas salmantinos”, *La Gaceta Regional* (19 diciembre 1950), p. 3. BRASAS EGIDO, José Carlos, “Las exposiciones del



Figs. 7 y 8. *La inundación* (Referencias de Miró) y *Escenas circenses*. Zacarías. 1950

## 2. 6. Zacarías González (1951): Expone en la Galería-librería Clan de Madrid

Iniciado el año de 1951, en enero, su obra se expuso en Madrid en la famosa galería y librería Clan<sup>35</sup>. En un primer momento tuvo dificultades para convencer a su director, Tomás Seral, pero consiguió el beneplácito del poeta galerista y Zacarías anunciaba su próxima exposición en la entrevista que le hizo "Corín"<sup>36</sup>. Comentaba al entrevistador que se sentía con más confianza exponiendo en Madrid que en Salamanca, porque el público de la capital ostentaba un gusto distinto al de la ciudad del Tormes. Zacarías comunicaba que iba a llevar una veintena de cuadros, al óleo y gouaches, con temas variados, cosas de Salamanca y una serie de temas circenses, parecida a la que había expuesto en el Casino. Cuando en la entrevista le invitaron a definir esa pintura decía que era una exacerbación del color que satisfacía el intelecto, y ponía como ejemplo a muchos pintores como: *Valdivieso, Lago Ribera, Lara, Conejo, Francisco San José etc.*; pero como "patriarca", *Benjamín Palencia* en los que yo veo esa "gracia pascual" que intuye D'Ors, pero matizaba que a la cabeza de todos ellos se encontraba, sin ningún lugar a duda, Matisse.

Durante la exposición, la prensa local salmantina se hizo eco de la exhibición que se desarrollaba en Madrid y Casanova<sup>37</sup> desde las líneas que

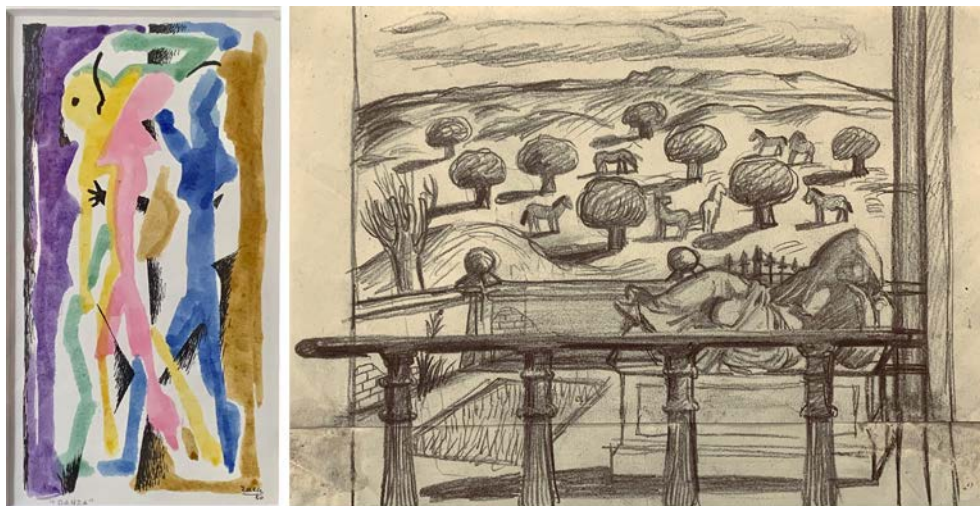
---

Casino de Salamanca y su colección de pintura y escultura", en *El Casino de Salamanca. Historia y Patrimonio*, Salamanca, Casino de Salamanca, 2004, pp. 440-453.

35 Se anunciaba en la prensa de Madrid la apertura a las 18 horas del lunes 15 de enero de 1951 de la exposición de Zacarías en la sede de la librería Clan que esta situaba en Espoz y Mina número 15. *Hoja Oficial del Lunes* (15 enero 1951), p. 6.

36 MATEOS BERMEJO, Aristides [Corín], "Dígame Ud. Zaca", *El Adelanto* (4 enero 1951), p. 3.

37 "En Madrid. En torno a la Exposición de Zacarías González", *La Gaceta Regional de Sala-*



Figs. 9 y 10. *Danza* (Referencias de Matisse) y *Estudio para paisaje* (Referencias de Benjamín Palencia). Zacarías. 1950

publicaba en *La Gaceta* advertía de la importancia que tenía que un pintor salmantino hubiese conquistado el ambiente artístico madrileño con todos los honores. Situación que no se le había concedido en Salamanca en la I Exposición del Casino por la insensibilidad de muchos frente a los tres “gouaches” que colgó Zacarías González. Muchas personas se preguntaban por qué aparecían las figuras y objetos desdibujados, cuando Zacarías González dibujaba maravillosamente. Mientras que otros encontraban los cuadros vacíos, sin contenido, fundamentando que las pinceladas eran mínimas y añorando el clásico bodegón o la figura acabada minuciosamente. Sin embargo, se anunciaba que los comentarios en los círculos artísticos madrileños evidenciaban que Zacarías poseía un estilo personal, una preocupación por la construcción de las formas donde se encontraban influencias de la pintura del momento (Matisse o Benjamín Palencia) (Figs. 9 y 10).

Una vez clausurada la primera exposición en Madrid, Zacarías hizo balance de esta en la entrevista que concedió a Francisco Casanova<sup>38</sup>. El joven pintor salmantino se sentía muy satisfecho en todos los sentidos, tanto económica como profesionalmente. Ponía de manifiesto que la pintura de ese momento era tomada, por mucha parte del público, como extravagante y resumía su criterio con estas palabras: *Desde las cuevas de Altamira hasta nuestros días, la esencia del arte sigue un curso natural, con sus altibajos lógicos. No se puede pintar ahora como en los siglos XVIII y XIX, sino que hay que regenerar lo*

*manca* (30 enero 1951), p. 3.

38 “De Arte. Entrevista con Zacarías González”, *La Gaceta* (15 febrero 1951), p. 3.

que se hacía en estos siglos, aunque se vuelva a caer en el XIV o XV. Se trata de un eterno retorno. Seguía diciendo que, en ese momento, se pintaba de diferente manera, aunque se utilizaran las mismas técnicas y materiales. Él creía que no había una pintura clásica o moderna, sino existían buenas o malas obras, y achacaba que parte del público estaba falto de formación y con un exceso de positivismo. Hablaba, en la entrevista, del genio de Matisse y de Picasso que no admitían comparación, del mismo modo que no se podía realizar dicha comparación entre Miguel Ángel y Velázquez. Y concluía la conversación contestando a una cuestión un tanto delicada en la que le preguntaban por el ambiente artístico de Salamanca, en esos primeros años cincuenta del siglo pasado, y Zacarías decía que no la había percibido por ningún sitio.

Fue el director de la librería Clan, el citado Tomás Seral, baluarte de la vanguardia española, el que le descubrió a Zacarías a algunos maestros extranjeros del cubismo y abstractos, Mondrian, Braque o Paul Klee; como los figurativos Giorgio Chirico, Morandi y otros artistas de la pintura metafísica italiana.

También entró en contacto con los pintores españoles de la época, y como comentaba a Corín, le interesó mucho Benjamín Palencia, no tanto por la composición de los cuadros, sino por la fuerza del color dando al fauvismo un matiz hispano en la exaltación del paisaje de la Meseta.

De igual forma llamó la atención de Zacarías el pintor Zabaleta, heretero del neocubismo, de aspectos simples, nítidos e ingenuos, un tanto infantiles, condiciones que le gustaban a Zacarías, pero sin duda resaltaba del artista la forma, la composición de sus cuadros, junto al color que estaba subordinado al dibujo (Fig. 11).

Otra de las influencias que recibe en este periodo madrileño fue la de Picasso, Zacarías admiraba toda su obra, pero le fascinaba su periodo clásico por el afán de equilibrio acompañado de un minucioso dibujo (Fig. 12).

En 1973 Zacarías hablaba de las fuentes y los maestros que habían impregnado su pintura<sup>39</sup>

“¿Qué quienes han sido mis maestros? Todos. Todos me dicen algo. Desde los que están en la Gloria, Velázquez, o Picasso, o Gris, o Zurbarán, o Ernst, o Chirico, hasta los que nunca podrán llegar a ella. Unos me informan de cosas buenas; los otros, de cosas malas. De todo se saca partido. Lo que hay que hacer, los ejemplos que hay que seguir. O lo condenable, lo que hay que dejar de lado. Todo es provechoso y yo soy muy aprovechado. Y es que no sólo de lo bueno se aprende. Se me ocurre que la frase de San Pablo: Conviene que haya herejes, tiene un sentido, un trasfondo que, referido a la pintura, me viene al pelo en esta ocasión. Lo que sí puedo puntualizar son mis preferencias. En arte prefiero el orden, lo tranquilo, lo pensado con reflexión. Prefiero Velázquez a

39 SASTRE, Luis, *Zacarías González...*, p. 15-16.





Fig. 11, izq. *Estudio de paisaje e interior*. Zacarías. 1950, (Referencias de Zabaleta)

Fig. 12, der. *Mujer pensativa*. Zacarías. 1951 (Referencias de Picasso)

Goya. Prefiero Gris a Picasso. Prefiero Morandi a De Pisis. Prefiero Vermeer a Rembrandt. Prefiero Tapiés a Pollock. Y así sucesivamente”.

Finalizada su estancia en Madrid y finalizado prácticamente el año 1951, Zacarías participó en la II Exposición de Artistas Locales que se inauguró en el Casino de Salamanca el 12 de diciembre. En esta ocasión las obras que se expusieron tenían dos tendencias muy marcadas, por un lado, la pintura academicista y por otro la pintura moderna lo que creó un gran desconcierto y polémica en la ciudad entre los que defendían las novedosas obras, frente a los que atacaban dichas formas pictóricas anclados en el conservadurismo<sup>40</sup>. En esta ocasión Zacarías obtuvo el premio “Francisco Gil” por el cuadro *El verano* que fue una obra donde compaginó el bodegón, el paisaje y el estudio

40 Esta polémica se puede seguir en los artículos que se publicaron con motivo de la exposición, un defensor de la pintura, llamada moderna, fue Francisco Casanova que no escatimaba en elogios a lo que Zacarías había realizado. “II Exposición de Artistas Locales. Los Premiados I”, *La Gaceta* (14 diciembre 1951), p. 4. Mientras que Delgado, aunque reconocía los valores de la obra premiada, cuestionaba las otras obras que había presentado Zacarías en “La Exposición del Casino. Moisés G. Cruz, Zacarías González, Carlos Guzmán, Manuel Gracia, Jesús Hernández Salvador, Fernando Román Jiménez y Faustino Martín García II” en *El Adelanto* (18 diciembre 1951), p. 6. MUÑOZ PÉREZ, Laura, *Arte, Cultura, y ...* pp. 90-91.





Fig. 13. *El verano*, II Exposición de Artistas Locales. Casino de Salamanca. Zacarías. 1951

de figuras donde existía un perfecto equilibrio, un estudio de la luz y de la perspectiva, que sorprendió por su composición (Fig. 13).

## 2. 7. Zacarías González (1952): *Profesor de Dibujo de la Escuela de Magisterio. Expone en la inauguración de la Galería Artis de Salamanca*

La sorpresa que produjo la pintura de Zacarías en la II Exposición del Casino le condujo a una nueva atadura con Salamanca porque, el 17 de enero de 1952, el director de la Escuela Normal de Magisterio, impresionado por el cuadro premiado, le llama para que impartiera la clase de dibujo en dicha escuela ocupando una plaza de profesor ayudante interino<sup>41</sup>. Más tarde, el 20 de septiembre de 1960, consigue la plaza de profesor especial de Escuela de Magisterio Nacional y finalmente, el 4 de febrero de 1967, será el momento en que Zacarías adquiere la Cátedra de Escuela Universitaria que ocupará hasta su jubilación el 11 de febrero de 1988.

El año 1952 fue productivo en su actividad artística y laboral. Como hemos anunciado en los renglones anteriores ahora Zacarías tenía que atender a sus obligaciones docentes tanto en la Escuela Normal de Magisterio como en la Escuela de San Eloy. Y a esta situación se le añadieron más compromisos docentes, en este caso como alumno no oficial del tercer curso, de la sección de pintura, en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando de Madrid<sup>42</sup>.

41 AUSA, AI 429/2, Expediente profesor Zacarías González Domínguez, f. 57.

42 La solicitud de la matrícula libre la realizó Fernando Román en representación de Zaca-



Fig. 14. *Edificio del Cine Salamanca.*  
Primera ubicación de Sala Artis  
en 1952

En relación con la actividad artística fue fructífera, ya que en Salamanca expuso en cuatro ocasiones a lo largo del año 1952.

La primera de las muestras fue la que se organizó desde el 27 de febrero hasta el 8 de marzo de 1952 para inaugurar la "Sala Artis"<sup>43</sup>. Estaba localizada en la calle Vázquez Coronado 4, en el mismo edificio que el antiguo Cine Salamanca. Era un espacio de dimensiones reducidas (Fig. 14).

En la exposición se mostraron dieciséis obras<sup>44</sup>, donde había utilizado diferentes técnicas, óleo, gouaches y un dibujo a pluma, *El pintor y la modelo*;

---

rías el 21 de abril de 1952 y se matriculó de las siguientes asignaturas: Dibujo del natural en movimiento (retentiva, grupos y apuntes), Colorido y composición 2º, Teoría e Historia de la Pintura y Paisaje. Superó todas las asignaturas de ese año académico entre las convocatorias ordinarias y extraordinarias AGUCM, Sig. 136-06-065, 18. Expediente González Domínguez, Zacarías, s/f.

43 Asistieron a la inauguración autoridades locales de Salamanca entre ellas, el alcalde de la ciudad, Luis Fernández Alonso; el delegado provincial sindical Mariano Aniceto Galán; el subjefe provincial del Movimiento, José María Vargas Zúñiga, personalidades del ámbito cultural como el catedrático de arte de la Universidad de Salamanca, Laínez Alcalá; o los artistas afincados en Salamanca José Manuel González Ubierna, José Núñez Larraz, Andrés Abraido del Rey y José Luis Núñez Solé. Destacable fue la asistencia a la inauguración de la exposición de Camilo José Cela. En esos días (del 26 al 29 de febrero) el novelista estaba en Salamanca para impartir cuatro conferencias en la Facultad de Filosofía y Letras, en el Curso Superior de Filología Hispánica, tituladas "Cuatro nombres del 98". Ver los ejemplares de *El Adelanto* (28 febrero 1952), p. 2 y 4; (1 febrero 1952), p. 4; (13 febrero 1952), p. 2; (22 febrero 1952), p. 3; (24 febrero 1952), p. 6; (26 febrero 1952), p. 1; (27 febrero 1952), p.1; (29 febrero 1952), p. 4 y (1 marzo 1952), p.4.

44 Los títulos de las obras que se expusieron fueron los siguientes: Payasos jugando a las cartas, Acuario, Cesta con flores, Paisaje, El pintor y la modelo (dibujo a pluma), Hombre de circo descansando, El caballo blanco, Trapecistas, Arlequín músico, Mujer y florero, Bodegón, Mujer junto al mar, Arlequín con laúd, [y tres cuadros] Campesinos. NAVARRO CRUZ, Juan, *Sala Artis. Inauguración. Exposición Zacarías González. Pinturas*. Del 27 de febrero al 8 de marzo, Salamanca, Imprenta Crespo Valle, 1952, p. 3. MUÑOZ PÉREZ, Laura, *Arte, Cultura y...*, pp. 128-129.

algunos de los cuadros procedían de la exposición que se había realizado el año anterior en Madrid en la Sala Clan<sup>45</sup>, de esta manera, el público salmantino tenía la oportunidad de verlos por primera vez; y el director de la “Sala Artis”, Juan Navarro Cruz, comentaba en el catálogo<sup>46</sup>, que se confeccionó para la ocasión, las intenciones de la nueva galería y la personalidad artística de Zacarías:

“Al inaugurarse esta Sala de Exposiciones, abierta a todo lo que sugiera algo fuera cual fuere su manera o tendencia, viene a cubrir una necesidad que se echa de menos en la vida actual de Salamanca: lugar donde expongan los artistas sus obras y pretender con ello un posible resurgir de las artes en general.

Se presenta en esta ocasión a un joven pintor salmantino, que ya en su fugaz salida a Madrid (Sala Clan), hace dos años, cosechó un gran éxito, sorprendiendo por su inquietud creadora y por su espíritu entregado a las innovaciones del arte novísimo, consiguiendo que la crítica nacional se fijara en su obra.

Zacarías González sigue esta vez manteniéndose en la misma línea trazada, con sus intenciones estilísticas emplazadas en la pintura nueva esperándose que su temperamento y tesón plasmen una fuerte personalidad, de lo que son ya muestras estos cuadros admirablemente conseguidos, esbozados por una pincelada que se entrega a las más variadas intenciones técnicas, dentro, claro está, de una ‘manera de hacer’ suya, bien acusada por una fina sensibilidad”.

Un dato curioso de esta exposición fue que no se consiguió vender ni una sola obra de las expuestas, mientras que el año anterior, en la Sala Clan de Madrid, la venta había funcionado mejor. Este hecho constata lo que años después el galerista de Salamanca lo atribuía a que en *“la ciudad era por esos años un erial en cuanto al comercio y coleccionismo de arte”*<sup>47</sup> (Figs. 15 y 16).

La segunda exhibición de 1952 en la que participó nuestro artista fue la titulada *Estío*. Se inauguró el 11 de agosto en la “Sala Artis” y exponían los artistas locales Andrés Abraido del Rey, José Manuel González Ubierna, José Luis Núñez Solé, Faustino Martín, Zacarías González y Mariano Sánchez A

45 En la prensa local se publicaron distintas críticas artísticas sobre la exposición, unos apoyando el quehacer que veían en el artista, como Francisco Casanova que escribía en *“la obra de Zacarías González se observa, esencialmente, una personalísima manera de hacer. Decir que este cuadro suyo recuera a Picasso o Cezanne, es no decir nada o casi nada, porque Picasso y Cezanne, a su vez, recuerdan a otros. Lo importante es la personalidad, la facultad de poseer, sobre lo demás un lenguaje propio, imitable únicamente en cuanto puede dar de sí la pura imitación. Aquí está el gran mérito de este artista a quien sinceramente considero de una categoría extraordinaria”*. La Gaceta (2 marzo 1952), p. 4. Mientras otros críticos como Delgado que trabajaba en *El Adelanto* introducían así su artículo: *“En el pequeño pero grato salón de exposiciones “Artis”, ha expuesto Zacarías González ‘Zaca’, una colección variada de sus obras, despertando la inevitable expectación y las no menos inevitables discusiones entre los partidarios de sus métodos pictóricos y los contrarios a las modernas escuelas”*, *El Adelanto* (6 marzo 1952), p. 4.

46 NAVARRO CRUZ, Juan, *Sala Artis...*, p. 2.

47 BRASAS EGIDO, José Carlos, *“Zacarías González...”*, pp. 41-60.



Fig. 15, izq. *El caballo blanco*. Exposición Sala Artis. Zacarías. 1952  
 Fig. 16, der. *Mujer junto al mar*. Exposición Sala Artis. Zacarías. 1952

del Manzano, con los artistas de categoría nacional, Menchu Gal, Álvaro Delgado, Cirilo Martínez Novillo, Francisco San José y Juan Guillermo. En las crónicas de la época se ensalzaba la pintura de Zacarías que según Casanova pasaba de lo físico para entrar en lo metafísico. Y Delgado se congratulaba de la huida de los excesos coloristas y sintéticos de Zacarías para mostrar en su cuadro *Mujer con laúd* un sentido más equitativo de los temas y los colores consiguiendo, según Delgado, un cuadro más entonado, ponderado y moderado<sup>48</sup>.

La tercera exposición en la que participa fue en septiembre<sup>49</sup>. Estaba organizada por la Escuela de Artes y Oficios de Salamanca en la Diputación. En este certamen consiguió la medalla de plata y un premio en metálico de 1500 pesetas como declaraba el jurado compuesto por Carlos Gutiérrez de Ceballos, Victorino Macho y don José Camón Aznar<sup>50</sup>. En las obras que pre-

48 CASANOVA, Francisco, "Exposición Estío. Sala Artis", *La Gaceta* (19 agosto 1952), p. 4. DELGADO, Juan, "La Exposición 'Estío'. Sala Artis" en *El Adelanto* (23 agosto 1952), p. 4.

49 DELGADO, Juan, "La Exposición de la Escuela de Artes y Oficios en el Palacio de la Salina. Secciones de pintura y dibujo lineal I", *El Adelanto* (21 septiembre 1952), p. 6. C. R., "Críticas de Arte. Cinco pintores salmantinos", *El Adelanto* (12 octubre 1952), p. 6. CASANOVA, Francisco, "Exposición de la Escuela de Artes y Oficios. Sección pintura", *La Gaceta* (18 septiembre 1952), p. 3. También el mes de septiembre colaboró de nuevo con la Sala Artis. Durante las fiestas y ferias de la ciudad se organizó una exposición de temas taurinos. Zacarías solo aportó un cuadro que representaba a un torero con el capote de paseo a la forma y manera de lo que había presentado en las exposiciones anteriores. Ver en DELGADO, Juan, "Sala Artis. Exposición de Temas Taurinos", *El Adelanto* (1 octubre 1952), p. 4.

50 *El Adelanto* (14 septiembre 1952), p. 1. Los otros premiados en pintura fueron Andrés Abraido del Rey, Mariano Sánchez del Manzano y Pilar Sánchez Domínguez que obtuvieron



sentó Zacarías, como por ejemplo *Paisajes con figuras* o *El Estudio* se advertía esa influencia de la pintura del momento relacionándolo con Picasso, Palencia o Zabaleta.

Su pincelada era más suelta y luminosa, los fondos bien estructurados y armonizados, al igual que hacían los artistas del primer renacimiento. En los primeros planos, la figura deshumanizada y aristada para definir los contornos. En estas obras había conseguido Zacarías la precisión de la forma y el color.

Y la cuarta y última exposición, en la que participó en este fructífero año de 1952 fue la III Exposición de Artistas Locales que venía organizando el Casino de Salamanca en los meses de diciembre. Las crónicas de la época se congratulaban por lo realizado en la ciudad para abrir nuevos horizontes en la pintura y en el arte en general y consideraban que ahora se tenía un plantel de artistas muy formados, y que el público, aunque tímidamente, empezaba a interesarse por las corrientes más novedosas. Evidentemente existían partidarios y detractores de la pintura más moderna que se realizaba en esos instantes, siguiendo aferrados al academicismo. En este ambiente Zacarías presentó unas obras donde se proyectaban la tendencias y técnicas que había ido experimentando.

En estas obras se acierta a vislumbrar un cierto deseo hacia la abstracción. Era una pintura que invitaba al descanso del espíritu, en definitiva, es una pintura muy elaborada y pensada, donde podemos ver la influencia de las obras de Zurbarán<sup>51</sup>.

2. 8. *Zacarías González (1953) : Título de Profesor de Dibujo por la Escuela Central de Bellas Artes de San Fernando. Exposiciones en Sala Buchholz (Madrid), Sociedad Filarmónica (Salamanca), II Bienal Hispanoamericana de Arte (La Habana, Cuba), Artistas Locales Casino de Salamanca y Arte Sacro (Seminario de Salamanca)*

En el año 1953, al igual que el año anterior, Zacarías muestra una actividad frenética en la producción. Para poder llevar a cabo los compromisos exposi-

---

tres terceras medallas y un premio de 750 pesetas. Y los agasajados en escultura: Inocencio Soriano Montagut y Cristino Mayo a los que se adjudicó las dos primeras medallas de oro y premios de 2.500 pesetas a cada uno, y dos segundas medallas de plata y premio de 1.500 pesetas, a Francisco González Macías y a José Luis Núñez Solé, declarando desierta la tercera.

51 CASANOVA, Francisco, "III Exposición de Artistas Locales. Josefina de la Torre, Pilar Sánchez Domínguez, González Ubierna, Zacarías González y Faustino Martín", *La Gaceta* (14 diciembre 1952), p. 5. DELGADO, Juan, "III Exposición de Artistas Locales, en el Casino de Salamanca. José Fuentes González, Manuel Gracia Guerras, José Manuel González Ubierna, Francisco Gonzalez B., Zacarías González, Manuel Gracia y Manuel Jerónimo Barroso II", *El Adelanto* (14 diciembre 1952), p. 4.



tivos que adquiere y finalizar sus estudios en la Escuela Central de San Fernando, solicita permiso al Patronato de la Escuela de San Eloy para eximirle de la docencia en dicha escuela, que le fue concedido como se reflejaba en los acuerdos del 27 de enero de 1953<sup>52</sup>.

En el mes de febrero tuvo su segunda experiencia expositiva en Madrid en la Sala Buchholz. Esta, al igual que Clan, era una librería, sede de tertulias de escritores, y galería de arte muy ligada con las nuevas formas artísticas. Fue abierta en 1945 en el Paseo de Recoletos, muy cerca del famoso “Café Gijón”. Allí conoció Zacarías a distintos artistas que estilísticamente no tenían relación con la “Escuela de Madrid”. Principalmente eran pintores muralistas como, Antonio Valdivieso, Carlos Pascual de Lara y Antonio Lago Rivera, preferido por Zacarías, por ser este más intimista que los otros.

La exposición compuesta por veinte óleos y seis gouaches fue muy uniforme, en la que predominaban las figuras delimitadas y recortadas, el color brillante y suave dando a conocer un lenguaje y una personalidad propia que mostraba con una temática cotidiana y aparentemente sencilla. Este resultado se aprecia, por ejemplo, en el de *San Martín y el mendigo*, obra que estuvo colgada mucho tiempo en la habitación de Zacarías<sup>53</sup>.

Una vez clausurada la exposición de Madrid, se organiza a fines de marzo la que sería su segunda exhibición del año, esta vez en Salamanca. Se inauguró el día 28 de marzo en los locales de la Sociedad Filarmónica, que estaba situada en la actual calle Rector Lucena 20.

Los artistas salmantinos que expusieron eran alumnos de la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando y de la de Arquitectura de Madrid. La idea de la exposición era mostrar los logros en sus respectivos aprendizajes y cada uno de los participantes hizo una autoselección, por lo que la muestra tenía un matiz personal. Participaron en esta María Cecilia Martín Iglesias, Zacarías González Domínguez, José Luis Núñez Solé, Arístides Mateos Bermejo “Corín”, Ricardo Pérez, José Luis Rodríguez Santos, Antonio García Lozano, Manuel Sánchez Méndez, Fernando Mayoral, Fernando Román, Domingo Sánchez García y Antonio Fernández Alba (Fig. 17).

Lo aportado por Zacarías fueron tres óleos, un bodegón, un paisaje y una violinista donde se apreciaba sus reminiscencias fauvistas con unas gamas de colores vivos, pero sin olvidar la composición que estaba matemáticamente estudiada<sup>54</sup>.

52 Libro nº 54. Libro de actas del Patronato de la Escuela de Nobles y Bellas Artes de San Eloy de 1947 y ss, f. 73r.

53 “Exposición de Zacarías González, en Madrid”, *El Adelanto* (1 febrero 1953), p. 2.

54 “Exposición de alumnos de Arquitectura y Bellas Artes”, *El Adelanto* (27 marzo 1953), p. 4. CASANOVA, Francisco, “Arte. Exposición de los alumnos de Bellas Artes”, *La Gaceta* (9 abril



Fig. 17. Acceso a los salones de la Sociedad Filarmónica. C/Rector Lucena, 20, Salamanca

A mediados de abril de 1953 solicita matricularse, como alumno no oficial, en las asignaturas: Pedagogía del Dibujo, Dibujo geométrico y proyecciones, Dibujo decorativo y Ampliación de Historia de las Artes plásticas en España del último curso en la Escuela de San Fernando. Estas materias eran las específicas para la consecución del Título de Profesor de Dibujo. Superó todas ellas en la convocatoria ordinaria, por lo que en septiembre recibía el título acreditativo<sup>55</sup>.

La tercera exposición en que participa Zacarías en este año fue la organizada para preparar la II Bienal Hispanoamericana de Arte. Se acomodó, nuevamente, en los salones de la Sociedad Filarmónica inaugurándose el 4 de junio. Asistieron el rector de la Universidad, Antonio Tovar, el presidente de la Sociedad Filarmónica y catedrático de la Facultad de Letras, César Real de la Riva; el delegado provincial del Ministerio de Información y Turismo y vicepresidente de la Filarmónica, Ramón Gómez Cantolla; los catedráticos Esteban Madruga y Miguel Cruz y el tesorero de la Sociedad Filarmónica, Amalio Fernández Villafaena.

En la sección de pintura expusieron los artistas Andrés Abraido del Rey, Zacarías González y Josefina de la Torre Unamuno. En escultura José Luis Núñez Solé, Damián Villar, Gabriel Sánchez Calzada, Higinio Labrador y Jacinto Bustos Vasallo. Las obras que llevó Zacarías fueron tres donde destacaban tonalidades, líneas y planos con un protagonismo del color que en estas obras se ha convertido en luz.

1952), p. 3. DELGADO, Juan, "Sociedad Filarmónica. Exposición de obras de los alumnos de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando", *El Adelanto* (15 abril 1953), p. 4.

55 AGUCM, Sig. 136-06-065, 18. Expediente González Domínguez, Zacarías, s/f.



Fig. 18. *Amantes*. Zacarías. *La Gaceta Regional de Salamanca*, 16 junio 1953

El 14 de junio se anunció el fallo del jurado que estaba compuesto por el crítico del diario *Ya*, de Madrid, y miembro del Instituto de Cultura Hispánica, Ramón Descalzo Faraldo; el presidente de la Asociación Cultural Hispanoamericana de Salamanca, Antonio Tovar, y el secretario, Cruz Hernández

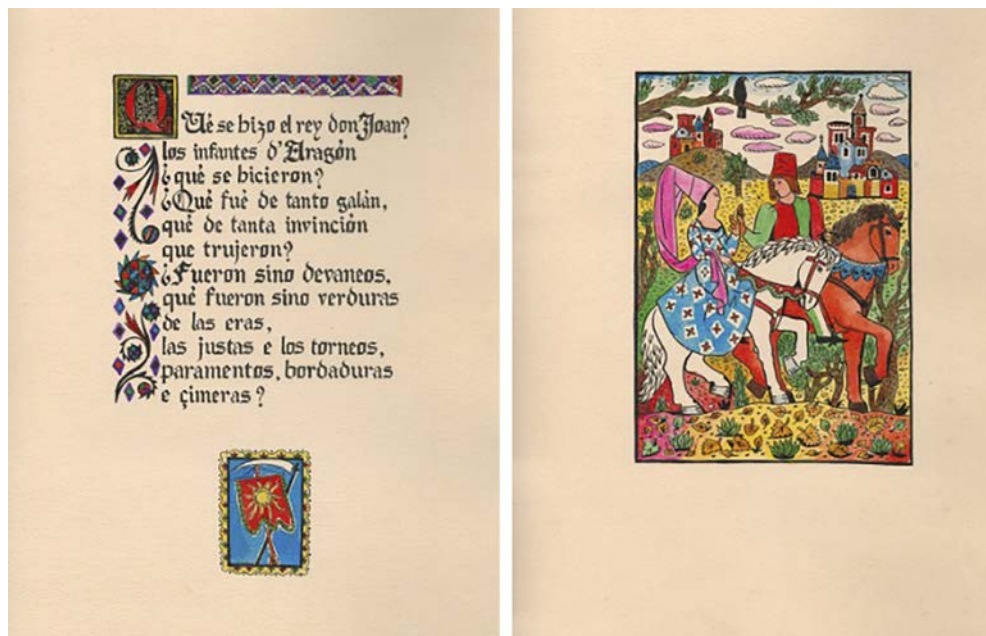
Por unanimidad, se acordó conceder el primer premio de Pintura a Zacarías González, por su obra *Amantes*, y el primer premio de Escultura, a José Luis Núñez Solé, por su obra *Bañista*; el segundo premio de Pintura a Andrés Abraido del Rey, por su obra *Escena de la Poda*. Las tres obras fueron seleccionadas para representar a Salamanca en la Bienal que se inauguró el 18 de mayo de 1954 en el Palacio de Bellas Artes de La Habana<sup>56</sup> (Fig. 18).

En los últimos días del mes de julio de 1953 en *La Gaceta Regional* se publicó un artículo de Casanova<sup>57</sup> que sacaba a la luz una faceta desconocida de Zacarías con la relación a la producción artística. Un manuscrito ilustrado de las Coplas de Jorge Manrique.

Francisco Casanova era sabedor del empeño que tenía nuestro artista en la realización de la obra. Él había sido testigo de los comienzos de ese trabajo donde Zacarías había puesto un gran esfuerzo, mucha voluntad y

<sup>56</sup> "Ayer, en la Sociedad Filarmónica. Se inaugura la Exposición preparatoria de la II Bienal Hispanoamericana de Arte", *El Adelanto* (5 junio 1953), p. 2. "Zacarías González y José Luis Núñez Solé, primeros premios de pintura y escultura de la Exposición de Artes Plásticas", *El Adelanto* (16 junio 1953), p. 3. CASANOVA, Francisco, "Exposición de Artes Plásticas", *La Gaceta* (16 junio 1953), p. 5. DELGADO, Juan, "En la Sociedad Filarmónica. Exposición de pintura y escultura", *El Adelanto* (21 junio 1953), p. 5. *II Bienal Hispanoamérica de Arte. Catálogo general*, La Habana, Palacio de Bellas Artes, 1954, p. 95.

<sup>57</sup> CASANOVA, Francisco, "Un valioso ejemplar de las "Coplas", de Jorge Manrique a la muerte de su padre. Manuscrito e ilustrado por Zacarías González", *La Gaceta* (21 julio 1953), p. 3.



Figs. 19 y 20. *Manuscrito Coplas de Jorge Manrique*. Zacarías. 1953

el mayor cariño. Reprodujo en grafías de la época las “Coplas” que escribió Jorge Manrique a la muerte de su padre y las ilustró.

El resultado fue un bello volumen de gran tamaño, de cien páginas, encuadernado en piel, que ofrece la curiosidad al amante de los buenos libros.

Los textos ocupan cuarenta y nueve páginas, tienen unas grecas con dibujos donde la línea y el color se fusionan de forma magistral (Figs. 19 y 20).

Las cuarenta ilustraciones a toda página evocan las vidrieras y los códices antiguos ofreciéndonos una muestra del dominio para conseguir aunar la idea, el tema, con el gusto y la sensibilidad de los colores. Con respecto a la composición está muy estudiada, al igual que la armonía como refleja en otras pinturas de estos momentos. Las tintas utilizadas son pocas y planas pero el efecto es vibrante.

Siguiendo con las ilustraciones, en el mes de octubre, nuestro artista participará realizando unos dibujos para acompañar los textos del suplemento que se hizo en *La Gaceta* para conmemorar el VII Centenario de la Universidad de Salamanca.

Zacarías finaliza el año de 1953 presentando obras en la IV Exposición de Artistas Regionales del Casino, que había cambiado su denominación de locales por regionales. En esta edición se contó con mayor presencia de artistas y también de obras presentadas. Además, en las crónicas locales se

argumentaba que existía un resurgir en el arte en Salamanca que estaba acompañado de un interés de la población por el mismo. Algunos comentaban que en la edición que se presentaba no tenía la misma calidad que las que se hicieron los años anteriores. Sin embargo, Casanova, a través de sus párrafos, decía que lo presentado, en conjunto e individualmente, era muy satisfactorio, porque pocas ciudades del entorno tenían unas obras de variados temas y técnicas como Salamanca. Zacarías para la ocasión llevó tres cuadros, *El río*, *Ulises* y *Objetos sobre fondo azul*. Los dos primeros seguían las premisas que había marcado en otras obras donde el color y la composición primaban y el crítico Juan Delgado escribía que seguía *con su habitual procedimiento impresionista*. El primero de ellos, *El río*, le valió para conseguir el premio Francisco Gil.

Mientras que, en *Objetos sobre fondo azul*, Zacarías se adentraba en un cuadro más metafísico, donde los objetos van perdiendo su forma, aunque reconocibles, para darle un mayor énfasis a la idea. Así el autor, poco a poco, se estaba acercando a una pintura abstracta en la que brotó todo lo aprendido en sus experiencias en Madrid<sup>58</sup>.

Y para finalizar el año de 1953, el 27 de diciembre, en el Seminario Mayor de Salamanca se abría la Exposición de Arte Sacro, integrada por pinturas y dibujos de Zacarías González y esculturas, mosaicos y dibujos de José Luis Núñez Solé. Acompañaban a la muestra una colección de estampas, revistas y tres imágenes que procedían de la Peña de Francia. A la apertura de la muestra asistieron las autoridades religiosas y locales de la ciudad<sup>59</sup>. Y el crítico de arte de La Gaceta de Salamanca, Francisco Casanova<sup>60</sup>, escribía un artículo que nos anunciaba lo realizado por los artistas; y exponía el debate que se había suscitado no hacía mucho tiempo de cómo debía ser el arte religioso. Lo reflejaba con estas palabras:

“Mientras unos propugnaban una rigurosa sujeción a las formas y módulos clásicos o, más exactamente, academicistas, otros insistían en la necesi-

58 “TV Exposición de Artistas Locales. Fallo del Jurado calificador”, *La Gaceta* (15 diciembre 1953), p. 3. CASANOVA, Francisco, IV “Exposición de Artistas Locales Los Premiados I”, *La Gaceta* (16 diciembre 1953), p. 6. DELGADO, Juan, J. “Exposición de Artistas Locales en el Casino de Salamanca. García Guerras, García Sevillano, Gómez de Liaño, González Ubierna, González (Zacarías), Gracia (Manuel) y Grande García”, *El Adelanto* (18 diciembre 1953), p. 4.

59 Asistieron a la inauguración el obispo, doctor Barbado Viejo; el alcalde, Carlos Gutiérrez de Ceballos; el rector de la Universidad, don Antonio Tovar; el catedrático de Arte, Rafael Láinez Alcalá; el historiador y crítico de Arte, Lafuente Ferrari; Lamberto Echeverría; Constancio Palomo; Eduardo Lozano Lardet, arquitecto; rector del Seminario, vicerrector y superiores y los seminaristas que se habían encargado de la instalación de la exposición. “Inauguración de la Exposición de Arte Sacro. Tuvo lugar el domingo, con la asistencia del señor obispo y autoridades”, *El Adelanto* (29 diciembre 1953), p. 2.

60 CASANOVA, Francisco, “En el Seminario. Exposición de Arte Sacro”, *La Gaceta* (1 enero 1954), p. 6.



dad de someterse a la creación estética en general, y la de índole religiosa en particular, a las corrientes actuales, puesto que la misión del hombre a través del arte es precisamente, perfilar en un hálito de eternidad su íntima razón de existir”.

Casanova creía que el arte religioso tenía que empaparse de las tendencias actuales del momento que vivía con un sentimiento artístico sincero. Por lo tanto, el arte religioso, según él, tenía que realizarse dentro del momento y que el artista aportara su inteligencia, ímpetu y fuera capaz de transmitir, a través de sus obras, a un plano superior. Con estas palabras definía su gusto:

“Creo que contienen mayor unción religiosa esos Cristos de Roault de trazo vigoroso, donde la configuración externa queda supeditada a la expresividad espiritual, o esas composiciones delicadas, de línea sinuosa y sugerente, de la Virgen y el Niño de un Matisse, que los cientos de estampas prodigadas en el siglo pasado, donde apenas si el arte ha encontrado un límite superior, sometido a unas fórmulas lógicas de un efecto aplastante y de un alcance harto limitado”.

El crítico creía que había sido un verdadero acierto la exposición, confirmando que los artistas habían utilizado las técnicas de trabajo más actuales del momento, tanto en la escultura como en la pintura. Y en la obra de Zacarías, en su *Tríptico de Navidad* destacaba su sentido en la composición y el color, subordinado al tema.

Pero para Casanova fue muy llamativo y sorprendente los dibujos que se presentaban en la exposición, donde se mostraba al artista que no hacía una copia del natural, sino que tomaba lo esencial para dar a su obra un estilo personal. Los dibujos que se expusieron no solo eran los más recientes, estaban acompañados de otros realizados en distintos momentos. Con estos diseños alegóricos de trazados rápidos, Zacarías no solo había contribuido a la decoración de la sala, sino que se había puesto de manifiesto sus conocimientos técnicos de manejo del lápiz o el carboncillo, y por supuesto, la formulación de la idea en su nivel creador y la inspiración que este artista daba a toda su obra.

### 3. LA IMPORTANCIA DEL DIBUJO PARA ZACARÍAS GONZÁLEZ

En relación con el planteamiento teórico, ya desde finales del siglo XIV y a lo largo de las centurias siguientes nos encontramos en Italia con distintos artistas que avalan que dicha técnica es el fundamento del Arte: pensemos en Cennino Cennini, Ghiberti, Vasari, o Federico Zuccaro. Mientras que otros artistas coetáneos de los anteriores, Piero della Francesca, Alberti o Leonardo señalan la importancia del dibujo y su aprendizaje, pero no consideran que sea el fundamento de las Artes<sup>61</sup>.

61 Cennino Cennini destaca en El libro del Arte que “El fundamento del Arte el principio de

En el siglo XVII, la concepción florentina de la preeminencia del dibujo es adoptada por el Clasicismo y por Poussin, que mantiene la supremacía del bello ideal y del diseño interno. Convive con la concepción veneciana cuyo representante más afamado será Rubens dando una mayor trascendencia al color y movimiento.

Esta querrela entre Color y Dibujo se ejemplariza en la Academia Francesa. Existió un enfrentamiento entre las concepciones abstractas e idealistas;

---

estos trabajos de mano es el diseño y el color” y sigue diciendo que “la más perfecta guía que puede tener el artista, y el mejor timón, es la puerta triunfal del dibujo del natural”; CENNINI, Cennino, *El libro del arte*, Buenos Aires, Argos, 1947, p. 41. Para Ghiberti el dibujo es el fundamento y técnica de las Artes, según expone en su Comentario de hacia 1450. Y según Miguel Ángel la pintura, escultura y arquitectura culminan en el dibujo. Es la primera fuente y alma de toda clase de pintura y la raíz de todas las ciencias.

Vasari (1511-1574) manifiesta que los dibujos se organizan en el intelecto en forma de concepto, Imagen Interior, por la contemplación del natural. Para él, la experiencia de los sentidos y la abstracción espiritual tienen la misma importancia en la creación del dibujo. Entonces en Vasari la idea aristotélica-tomista del concepto universal extraído de la contemplación y la reflexión, es la base de su pensamiento.

La generación siguiente, el Manierismo, pondrá su acento en el Neoplatonismo, entonces, la experiencia de los sentidos, la *cognizione* de Vasari, va a ser olvidada. El dibujo ahora es una especulación nacida en la mente y una artificiosa industria del intelecto. Así el equilibrio entre experiencia y abstracción intelectual se rompe en favor de la última; VASARI, Giorgio, *Las vidas: de los más excelentes arquitectos, pintores y escultor es italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2011.

Un apasionado de estas ideas, Federico Zuccaro, las funde con la teología contrarreformista y escribe en 1607 *Idea de pintor, escultor y arquitecto* con una teoría del dibujo que tendrá una enorme difusión. Zuccaro distingue entre Dibujo Externo y Dibujo Interno. Siendo una concepción enteramente platónica, el artista dice que la idea es anterior al conocer; su origen y su más pura forma descansa en Dios. Entonces el Dibujo Interno es algo divino, por lo tanto, si su origen está tan ensalzado el dibujo es origen y fundamento de las Artes; ZUCCARO, Federico, *L'idea de' pittori, scoltori, et architetti, del Cavalier Federico Zuccaro*, Torino, Agostino Disserolio, 1607.

Pero no todos los artistas o tratadistas compartían estos principios que hemos enunciado. Ya que en el XV y primeros años del XVI, el dibujo era considerado como un ejercicio descriptivo y práctico. Para Piero della Francesca por Dibujo entendemos los perfiles y contornos que las cosas tienen. Alberti identifica el dibujo con la línea de contorno, el límite de las cosas al que se refiere Piero.

Leonardo también insiste en los contornos de cada objeto y que sus inflexiones deben traducirse con mayor diligencia. Además, formula como debía ser el aprendizaje: “Primero has de copiar obras de un buen maestro que las haya dibujado del natural; luego dibuja de formas plásticas y, finalmente, de buenos modelos de la naturaleza”. Esta gradación del aprendizaje dibujos o estampas, modelos de escultura, modelos vivos y naturales se verá en las normas de la Academia del XVIII.

A fines del siglo XVI en Lombardía se da la confluencia de las anteriores experiencias Lomazzo en su Tratado de la pintura de 1584 refleja las incertidumbres: La definición Vasariana del dibujo como fundamento del Arte apoyado en Miguel Ángel. La veneciana que da la importancia al color. Y la de Leonardo que exalta el valor de la luz..

y el sensualismo colorista apoyado en la práctica de los sentidos y en el estudio de la Naturaleza<sup>62</sup>.

En el siglo XVIII desaparecen las afirmaciones tajantes anteriores, y se insiste en los aspectos prácticos e inmediatos del ejercicio del Dibujo y su Aprendizaje. ¿Cómo? A través del descubrimiento de lo natural<sup>63</sup>.

En el siglo XIX, la preocupación se pone de manifiesto en la clasificación de los dibujos; mientras que en el siglo XX es muy reconocida la importancia del dibujo por la valoración global de la personalidad del artista.

Zacarías González, al igual que habían hecho los tratadistas de los siglos XIV, XV y XVI, considera la técnica del dibujo como la llave de las Artes. Se inclina por los postulados de preeminencia del dibujo de la concepción florentina del siglo XVII que adoptaron artífices como Nicolas Poussin, admirando la claridad y el orden compositivo que aportaba a sus obras el artista.

62 DUFRESNOY, Charles-Alphonse, *De arte graphica*, Lvtetiae Parisiorvm, Apud Clavdivm Barbin, 1668, restablece el equilibrio entre Idea y Naturaleza. Comenta que los pintores no permanezcan tan vinculados a la Naturaleza, que no concedan nada a los estudios ni al Genio; pero que tampoco crean que su Genio y la memoria de las cosas que han visto son suficientes para hacer un buen cuadro, sin la ayuda de la Naturaleza, que deben de tener siempre como un testigo de la Verdad.

Félibien en *Principios de Arquitectura, de la Escultura, de la Pintura*, en 1676, retoma a Vasari más que a Zuccaro y siempre enfatiza la parte del dibujo como la primera y más esencial de la pintura, pero no renuncia al aspecto idealista del dibujo al definirlo como una expresión aparente, o una imagen visible de los pensamientos del espíritu y de lo que se ha formado primero en la imaginación; FÉLIBIEN, André, *Des principes de l'architecture, de la sculpture, de la peinture, et des autres arts qui en dependent: avec un Dictionnaire des Termes propres a chacun de ces Arts*, París, Chez la Veuve de Jean Baptiste Coignard, 1690.

Después de la fundación de la Academia Francesa en 1648, el dibujo, pero, sobre todo, su práctica, se convierte en el centro de toda educación artística, al igual que había establecido Vasari en su Academia del Disegno de Florencia fundada en 1563.

Charles Le Brun, director de la Academia Francesa, insistirá en el dibujo diciendo de él que deber ser el polo y la brújula que nos rija, contraponiéndolo a los peligros del color “en que muchos se ahogan”, por lo que es la formulación extrema de Dibujo-Color.

63 Roger de Piles en *Curso de pintura para principiantes*, en 1708, insiste en que el dibujo se tiene que aprender, ya que es la llave de las Bellas Artes, es la introducción de la pintura, el órgano de nuestros pensamientos; PILES, Roger de, *Cours de peinture par principes composé par Mr. de Pilese*, París, Chez Jacques Estienne, 1708. El Conde Caylus, en una lección en la Real Academia, de 1732, también va a insistir en el concepto de la Imitación del Natural, como objetivo y forma de las artes, y el dibujo vuelve a aspectos pasados, la importancia del apunte rápido; NAVARRETE PRIETO, Benito, *El papel del dibujo en España*, Madrid, Caylus, 2006, pp. 11-12.

Diderot en *Ensayo sobre la pintura*, de 1765, critica las enseñanzas con largas sesiones de dibujo de estatua, crean encasillamiento, siendo lo contrario de lo que se proponían esas enseñanzas en un principio (este pensamiento es un anticipo del de Goya), y da un valor a la observación de la naturaleza. Esta actitud se difunde en Europa gracias a la Enciclopedia; DIDEROT, Denis. *Ensayo sobre la pintura*. Buenos Aires, Univerisdad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 1963.

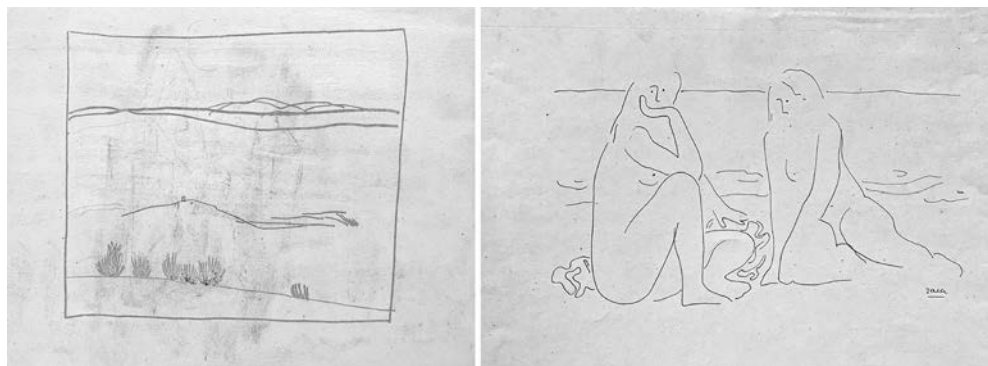


Fig. izq. 21. *Apunte para paisaje*. Zacarías González. Papel y lápiz  
 Fig. 22, der. *Perfil para estudio de dos mujeres en la playa*. Zacarías González. Papel y tinta

Zacarías no da la misma importancia al sensualismo colorista de la concepción veneciana y también entrará en la disputa entre Color y Dibujo que se evidenciaba en la Academia Francesa del siglo XVIII. Cree que con el color se puede jugar, puede permitirse licencias técnicas como barrer, raspar, tapar e incluso el azar puede presentarse felizmente en el resultado de la obra. Pero estas condiciones que se pueden usar en la pintura, en el dibujo son imposibles.

### 3. 1. *Técnica, soporte, materiales e instrumentos de Zacarías González*

Los inicios en la práctica del dibujo en Zacarías se mostraron desde muy pequeño e insistía y creía que él antes de aprender a leer y a escribir ya dibujaba en un soporte tan noble como era el mármol de las mesas del bar de su padre.

De esas habilidades prácticas fue testigo Juan Aparicio López, el director de La Gaceta Regional de Salamanca entre 1937 y 1941, que al quedar prendado por los diseños que el joven Zacarías desarrollaba en esos soportes marmóreos pidió permiso al padre para que colaborara como dibujante en el periódico. Así fue como Zacarías entró a formar parte de la plantilla de ilustradores que trabajaban en La Gaceta, en los años que estaba realizando sus estudios de bachillerato.

Como hemos visto en párrafos anteriores Zacarías cultivó todas las fases o métodos prácticos del dibujo que ya describió Vasari. Tenemos ante nosotros un apunte, que se ha realizado en un tiempo de ejecución muy breve, con unos toques ligeros realizados a lápiz que muestran unas líneas horizontales en las que podemos percibir un estudio para realizar un paisaje.

Para Zacarías la línea, protagonista en este dibujo, es una fuerza y colocada o agrupada inteligentemente y de manera razonada, el resultado es



Figs. 23 y 24. *Bodegón de la pecera*, dibujo preparatorio y obra final.  
Zacarías González

satisfactorio. Tanto que, en este caso, una línea puede representar una colina. Aquí vemos la importancia del apunte en el proceso del dibujo y como argumentaba Zacarías<sup>64</sup> *“un buen dibujo es como una buena explicación. Pocas palabras, pero justas; pocas líneas, pero exactas”* (Fig. 21).

Siguiendo con la gradación en el dibujo que realiza nuestro artista ahora podemos ver un perfil donde están definidas las líneas de contorno y podemos ver a dos mujeres en la playa. Técnicamente el dibujo está conseguido con la línea y la pluma donde no hay un estudio de luces ni color (Fig. 22).

Y como final en esas fases del dibujo, Zacarías aquí nos presenta un dibujo acabado donde se perciben los contornos, la profundidad y los colores (Fig. 23 y 24).

En este caso Zacarías con el lápiz ha realizado un estudio más exhaustivo de la composición, jugando con los diferentes planos de la obra. En el más cercano a nosotros se presenta un bodegón sobre una mesa donde podemos ver que el artista ha realizado algunos cambios en la obra final con respecto al dibujo preparatorio, mientras que mantiene los planos más alejados. Interesante son las anotaciones sobre el color que serán los que se utilicen en la obra final.

Para Zacarías, la composición de las obras es fundamental y propone que hay tres caminos para llevarla a buen puerto. El primero, por supuesto, por medio del dibujo, el segundo con los colores y la última vía sería jugar con las luces y las sombras.

Las composiciones que realiza Zacarías están muy estudiadas y siguen un equilibrio. Sus dibujos no están llenos de cosas, sino equilibrados de for-

64 GONZÁLEZ DOMÍNGUEZ, Zacarías, *Apuntes...*, p. 32.





Fig. 25, izq. *Escena de campesinos*, estudio de composición. Zacarías González  
Papel y lápiz

Fig. 26, der. *Estudio de músicos*, estudio de composición. Zacarías González  
Papel y lápiz

ma cartesiana para dejar un juego entre los espacios vacíos y llenos, que en la plástica tienen el mismo valor. Sus composiciones no son una suma de unidades sin ningún tipo de relación entre ellas, sino una suma de varios sumandos que permita ese trabajo de llenos y vacíos (Fig. 25).

Por lo tanto, nuestro artista, según publicaba en 1992 en su obra *Apuntes de pintor* exponía lo siguiente:

“Un cuadro con figuras para que esté bien compuesto no debe sujetarse al enunciado:  $1+1+1+1=5$  si fueran cinco las figuras en cuestión, sino, por ejemplo, a:  $2+3=5$  o  $4+1=5$ .

Una composición basada en la primera igualdad, es decir en la suma de unidades no sería una composición en el verdadero sentido de la palabra, ya que no habría nexos de unión, relaciones. Así, no se puede hablar de composición ante el cortejo de la emperatriz Teodora en Rávena. En cambio si viene a nuestra memoria el cortejo de la reina de Saba de Pietro de la Francesca ya no sumaremos una unidad más otra, más otra, sino varios números”<sup>65</sup>.

La dificultad en la composición se plantearía cuando en la obra solo hay dos figuras, pero esa situación para Zacarías no entraña ningún problema y toma como ejemplo a Durero, que para el cuadro de *Adán y Eva* el tronco del árbol ejerce de tercera figura. También argumenta Zacarías que dos cosas no estarán unidas por lo juntas que estén en la obra, si no porque se dispone de un tercer elemento. Por eso expone la importancia de una línea que indicará dos planos, el del asiento de esas dos cosas y el de fondo para las mismas (Fig. 26).

65 GONZÁLEZ DOMÍNGUEZ, Zacarías, *Apuntes...*, pp. 28-29.

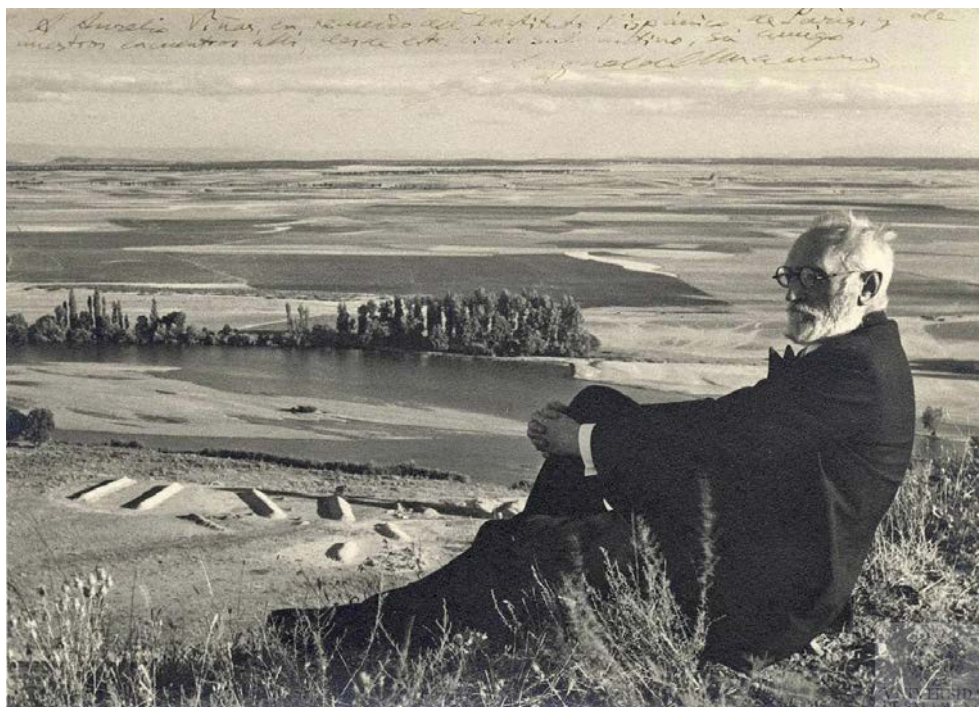


Fig. 27. Fotografía de Unamuno en La Flecha. José Suárez. 1934. Fondo Miguel de Unamuno. Universidad de Salamanca

Hablando de soportes Zacarías utilizó cualquiera de los que llegaban a sus manos, desde los recetarios de su hermano médico, cartulinas que encuadernaban diferentes folletos, bloc de dibujos, etc.... Era un apasionado de los materiales y creía firmemente que los soportes no solo cumplían la función de sustentar la obra, sino que debían formar parte de esta, porque el papel también era un pigmento, y el buen dibujante, según Zacarías, era el que aprovechaba las posibilidades que ofrecían esos materiales con sus diferentes tonalidades<sup>66</sup>.

En cuanto a los instrumentos que utilizó para el dibujo fueron muy variados pinceles, plumillas, tintas de diversos colores, carboncillo, lápiz, pastel, gouache cualquiera de esos medios le sirvieron para llevar una temática variada retratos, desnudos, bodegones, paisajes y temas religiosos.

La temática de los primeros dibujos no fue libre, ya que dependía de la demanda informativa del rotativo. Pero si fue muy variada con la realización de retratos (políticos, militares, personajes del ámbito cultural, toreros, actrices de cine de la época); paisajes urbanos; o escenas cotidianas.

66 GONZÁLEZ DOMÍNGUEZ, Zacarías, *Apuntes...*, p. 82.



Fig. 29, arriba, izq. Paisajes urbanos, reformas urbanísticas en Salamanca. 1939. *La Gaceta Regional de Salamanca*

Fig. 30, arriba der. Dibujo para el artículo Menorca la isla codiciada. 29 de junio de 1939. *La Gaceta Regional de Salamanca*

Figs. 31 y 32, abajo, izq. y cent. Katharine Hepburn y Anna Sten. 2 julio y 18 de agosto de 1939. *La Gaceta Regional de Salamanca*

Fig. 33, abajo, der. Vendedora de lotería. 21 de diciembre de 1939. *La Gaceta Regional de Salamanca*

Una de las primeras ilustraciones, firmada como "Zaca", apareció en el artículo *Di tu que he sido. Unamuno y Salamanca* del 31 de diciembre de 1938. Zacarías, para la ocasión, utilizó una famosa fotografía para realizar el re-



trato. Aparece en primer plano Miguel de Unamuno sentado y de fondo el paisaje de Salamanca (Figs. 27 y 2).

Después de este dibujo de Miguel de Unamuno, durante todos los meses del año 1939, se publicaron en La Gaceta diferentes dibujos de Zacarías de las temáticas que hemos anunciado en líneas anteriores (Figs. 29 a 33).

Zacarías admite que el dibujo se conoce cuando se termina, mientras que en la pintura es difícil saber cuándo está finalizada<sup>67</sup>. Con estas palabras definía la importancia del dibujo<sup>68</sup>:

“si en algo me he estimado como artista, creo que ha sido en ser un buen dibujante. Creo que es más importante dibujar que pintar... Vale más la forma que el colorido. El dibujo es algo muy serio, es algo con lo que no se puede jugar. Con la pintura sí, pero con el dibujo, no; en todo momento hay que tener muy presente la disciplina, el orden”.

### BIBLIOGRAFÍA

- AGUIRRE IBÁÑEZ, Rufino, “Primera exposición de artistas salmantinos”, *La Gaceta Regional de Salamanca*, (19 diciembre 1950), p. 3.
- BRASAS EGIDO, José Carlos, “Las exposiciones del Casino de Salamanca y su colección de pintura y escultura”, en *El Casino de Salamanca. Historia y Patrimonio*, Salamanca, Casino de Salamanca, 2004, pp. 440-453.
- BRASAS EGIDO, José Carlos, “Zacarías González y la pintura de su tiempo. Aproximación a su trayectoria artística”, en *Bloc de Dibujos Zacarías González 1923/2023. Centenario*, Salamanca, Diputación de Salamanca, 2023, pp. 41-60.
- CAPARRÓS MASEGOSA, Lola, *Instituciones artísticas del franquismo: las exposiciones nacionales de Bellas Artes (1941-1968)*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2019.
- CASANOVA, Francisco, “Un artista pictórico-literario Zacarías González”, *La Gaceta Regional de Salamanca* (26 septiembre 1948), p. 4.
- CASANOVA, Francisco, “En Madrid. En torno a la Exposición de Zacarías González” *La Gaceta Regional de Salamanca* (30 enero 1951), p. 3.
- CASANOVA, Francisco, “De Arte. Entrevista con Zacarías González”, *La Gaceta Regional de Salamanca* (15 febrero 1951), p. 3.
- CASANOVA, Francisco, “Exposición Estío. Sala Artis”, *La Gaceta Regional de Salamanca* (19 agosto 1952), p. 4.
- CASANOVA, Francisco, “Exposición de la Escuela de Artes y Oficios. Sección pintura”, *La Gaceta Regional de Salamanca* (18 septiembre 1952), p. 3.
- CASANOVA, Francisco, “III Exposición de Artistas Locales. Josefin de la Torre, Pilar Sánchez Domínguez, González Ubierna, Zacarías González y Faustino Martín”, *La Gaceta Regional de Salamanca* (14 diciembre 1952), p. 5.

67 GONZÁLEZ DOMÍNGUEZ, Zacarías, *Apuntes de pintor*, Salamanca, Amarú Ediciones, 1992, p. 20.

68 MARTÍN BUENO, Manuel, “Zacarías González...”.

- CASANOVA, Francisco, "Arte. Exposición de los alumnos de Bellas Artes", *La Gaceta Regional de Salamanca* (9 abril 1952), p. 3.
- CASANOVA, Francisco, "Exposición de Artes Plásticas", *La Gaceta Regional de Salamanca* (16 junio 1953), p. 5.
- CASANOVA, Francisco, "Un valioso ejemplar de las "Coplas", de Jorge Manrique a la muerte de su padre. Manuscrito e ilustrado por Zacarías González", *La Gaceta Regional de Salamanca* (21 julio 1953), p. 3.
- Catálogo Oficial de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1941*, Madrid, Blass, 1941.
- CENNINI, Cennino, *El libro del arte*, Buenos Aires, Argos, 1947
- DELGADO, Juan, "Notas sobre la Exposición de Artistas Locales", *El Adelanto* (21 diciembre 1950), p. 3.
- DELGADO, Juan, "La Exposición 'Estío'. Sala Artis", *El Adelanto* (23 agosto 1952), p. 4.
- DELGADO, Juan, "La Exposición de la Escuela de Artes y Oficios en el Palacio de la Salina. Secciones de pintura y dibujo lineal I", *El Adelanto* (21 septiembre 1952), p. 6.
- DELGADO, Juan, "III Exposición de Artistas Locales, en el Casino de Salamanca. José Fuentes González, Manuel Gracia Guerras, José Manuel González Ubierina, Francisco Gonzalez B., Zacarías González, Manuel Gracia y Manuel Jerónimo Barroso II", *El Adelanto* (14 diciembre 1952), p.4.
- DELGADO, Juan, "Sociedad Filarmónica. Exposición de obras de los alumnos de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando", *El Adelanto* (15 abril 1953), p. 4.
- DELGADO, Juan, "En la Sociedad Filarmónica. Exposición de pintura y escultura", *El Adelanto* (21 junio 1953), p. 5. *II Bienal Hispanoamérica de Arte. Catálogo general*, La Habana, Palacio de Bellas Artes, 1954, p. 95.
- DIDEROT, Denis, *Ensayo sobre la pintura*, Buenos Aires, Universidad Nacional de La Plata, 1963.
- DÍEZ, Elvira; LÓPEZ, Ricardo y MORENO, Luis, *La pintura de Zacarías González*, Salamanca, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Salamanca, 1984.
- DIEZ MORENO, Elvira, *La pintura de Zacarías González*, Salamanca, Diputación de Salamanca, 1990.
- DIEZ MORENO, Elvira, *Zacarías González. Pintura*, Salamanca, Caja Duero, 2008.
- DUFRESNOY, Charles-Alphonse, *De arte graphica*, Lvtetiae Parisiorvm, Apud Clavdivm Barbin, 1668, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k71208z.r=de%20arte%20graphica?rk=21459;2>
- FÉLIBIEN, André, *Des principes de l'architecture, de la sculpture, de la peinture, et des autres arts qui en dependent: avec un Dictionnaire des Termes propres a chacun de ces Arts*, París, Chez la Veuve de Jean Baptiste Coignard, 1690, <https://bvpb.mcu.es/es/consulta/registro.do?id=406834>
- GONZÁLEZ DOMÍNGUEZ, Zacarías, *Apuntes de pintor*, Salamanca, Amarú Ediciones, 1992.
- MATEOS BERMEJO, Aristides (Corín) "Dígame Ud. Zaca", *El Adelanto* (4 enero 1951), p. 3.
- MARTÍN BUENO, Manuel, "Zacarías González: de profesión dibujante", *Casa Grande. Periódico del Ayuntamiento de Salamanca*, (15 agosto 1986).



- MUÑOZ PÉREZ, Laura, *Arte, Cultura y Prensa en Salamanca*, Salamanca, Centro de Estudios Salmantinos, 2010.
- MUÑOZ PÉREZ, Laura, "Las exposiciones de la Escuela de San Eloy en el siglo XX", en NIETO GONZÁLEZ, José Ramón y PALIZA MONDUATE, María Teresa (dir.), *La Escuela de Nobles y Bellas Artes de San Eloy de Salamanca*, Salamanca, Caja Duero, 2007, pp. 381-407.
- NAVARRETE PRIETO, Benito, *El papel del dibujo en España*, Madrid, Caylus, 2006, <https://galeriacaylus.com/wp-content/uploads/2024/12/el-papel-del-dibujo-en-es-paa.pdf>
- NAVARRO CRUZ, Juan, *Sala Artis. Inauguración. Exposición Zacarías González. Pinturas*. Del 27 de febrero al 8 de marzo, Salamanca, Imprenta Crespo Valle, 1952.
- NIETO GONZÁLEZ, José Ramón y PALIZA MONDUATE, María Teresa, "La Escuela de Nobles y Bellas Artes de San Eloy", en NIETO GONZÁLEZ, José Ramón y PALIZA MONDUATE, María Teresa (dir.), *La Escuela de Nobles y Bellas Artes de San Eloy de Salamanca*, Salamanca, Caja Duero, 2007, pp. 57-335.
- PILES, Roger de, *Cours de peinture par principes composé par Mr. de Pilese*, París, Chez Jacques Estienne, 1708, <https://archive.org/details/depeintureparpri00pile/page/n7/mode/2up>
- REAL DE LA RIVA, César, *Memoria y proyecto de ampliación y reorganización de la Escuela de Artes y Oficios de Salamanca*, Salamanca, Imprenta Núñez, 1945.
- SASTRE, Luis, *Zacarías González. Artistas españoles contemporáneos*, Pamplona, Ministerio de Educación y Ciencia, 1973.
- VASARI, Giorgio, *Las vidas: de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2011.
- ZUCCARO, Federico, *L'idea de' pittori, scultori, et architetti, del Cavalier Federico Zuccaro*, Torino, Agostino Disserolio, 1607, <https://bibliotecadigital.museodelprado.es/pradobib/es/media/group/1012318.do?embed=true>



# La arquitectura del mar: proyectos de viviendas para pescadores en España durante la posguerra

## Architecture of the sea: housing projects for fishermen in Spain during the post-war period

Vincenzina La Spina

Universidad Politécnica de Cartagena,  
ETS de Arquitectura y Edificación. Edificio CIM  
C/ Real, 3. 30201 – Cartagena (Murcia)  
vincenzina.laspina@upct.es

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8917-2156>

Fecha de envío: 8/10/2024. Aceptado: 19/6/2025

Referencia: *Santander. Estudios de Patrimonio*, 8 (2025), pp. 193-232.

DOI: <https://doi.org/10.22429/Euc2025.sep.08.05>

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

Este trabajo se enmarca en el Proyecto de investigación *La consideración patrimonial de la vivienda social en el movimiento moderno. El grupo Virgen del Carmen, revitalización y actualización energética* financiado por la Generalitat Valenciana (Ref: AICO/2021/253)



**Resumen:** Tras la Guerra Civil Española se promovió la construcción de nuevas viviendas para pescadores con el objetivo de mejorar su situación y favorecer a un sector económico considerado como estratégico. En consecuencia, tras una breve contextualización histórico, social y legislativa se presenta la labor desarrollada con este fin a partir de 1939, en el campo de la arquitectura, a través de algunos significativos proyectos firmados por Pedro Muguruza, Carlos de Miguel y José Antonio Coderch. Entre estos destacados arquitectos existe una conexión vital y temporal, pero también una forma diferente de abordar el tema del hábitat mínimo.

**Palabras clave:** vivienda; poblados; pescadores; Pedro Muguruza; Carlos de Miguel; José Antonio Coderch; viviendas de pescadores.

**Abstract:** Following the Spanish Civil War, the construction of new housing for fishermen was promoted in order to improve their situation and support an economic sector considered strategic. Consequently, after a brief historical, social and legislative contextualization, the aim is to present the work developed for this purpose from 1939 onwards in the field of architecture through some significant projects signed by Pedro Muguruza, Carlos de Miguel and José Antonio Coderch. There is a vital and temporal connection between these outstanding architects, as well as a different way of approaching the issue of the minimum habitat.

**Keywords:** architecture; housing; villages; fishmens; Pedro Muguruza; Carlos de Miguel; José Antonio Coderch; fishermen's houses.

\*\*\*\*\*

El presente artículo pretende ser una contribución al conocimiento de la arquitectura residencial proyectada para pescadores en España tras la Guerra

Civil por tres arquitectos de relevancia de la época: Pedro Muguruza, Carlos De Miguel y José Antonio Coderch.

Hasta la fecha diversas investigaciones se han centrado en este argumento y desde varias disciplinas como la geografía urbana, la antropología-etnografía, la historia del arte o la arquitectura. En este sentido, destacan los estudios y las publicaciones de Ansola Fernández<sup>1</sup>, incluida su tesis doctoral, en los que se aborda el tema, de forma genérica y también específica, en el caso de las comunidades de pescadoras cántabras. En este mismo contexto geográfico, es necesario mencionar la publicación de Losada Varea<sup>2</sup> sobre el Poblado de Pescadores de Santander. De igual modo, más recientemente, cabe señalar el artículo de Muñoz Fernández que se enfoca en los insuficientes proyectos de viviendas y poblados pesqueros promovidos en el litoral vasco durante la posguerra<sup>3</sup>, así como el artículo que analiza histórica y arquitectónicamente el caso concreto del Poblado de pescadores de Cartagena (España) de Carlos de Miguel<sup>4</sup>. No obstante, en el campo de la arquitectura se desea completar y focalizar los escasos estudios existentes, ya que en su mayoría se centran en la vivienda obrera en general, tanto antes como después de la Guerra Civil, sin tratar de forma específica las particularidades de las promociones promovidas para pescadores en España. En este contexto, se pretende, por una parte, analizar si existieron diferencias con respecto a las otras promociones contemporáneas promovidas para otros gremios y, por otra parte, destacar el importante papel desarrollado por los arquitectos seleccionados. En definitiva, analizar sus paralelismos en relación a la evolución de la vivienda mínima en España y sus principales singularidades a través de la obra de arquitectos que, además, están vinculados entre sí, personal y profesionalmente.

1 ANSOLA FERNÁNDEZ, Alberto, "La intervención estatal en el alojamiento pesquero. El caso del litoral cántabro (1940-1980)", *Eria: revista cuatrimestral de geografía*, 29 (1992), pp. 253-266; ANSOLA FERNÁNDEZ, Alberto, *Cambio económico y modo de vida en las comunidades pescadoras cántabras (siglos XIX y XX)*, Santander, tesis doctoral Universidad de Cantabria, 1996; ANSOLA FERNÁNDEZ, Alberto, "Una pesca feliz: Alfredo Saralegui y sus pósitos de pescadores (1915-1936)", *Historia Social*, 57(2007), pp. 3-26; ANSOLA FERNÁNDEZ, Alberto, "¡Arriba la pesca!: el discurso de la política social pesquera durante el Primer Franquismo", *Areas*, 27 (2008), pp. 95-103.

2 LOSADA VAREA, Celestina, *El Barrio Pesquero de Santander. Un paisaje cultural identitario*. Santander, Universidad de Cantabria, 2023.

3 MUÑOZ FERNÁNDEZ, Francisco Javier. "Viviendas y poblados pesqueros en el litoral vasco durante la posguerra", *Zaniak. Cuadernos de Antropología-Etnografía*, 39 (2021), pp. 99-141.

4 LA SPINA, Vincenzina, "A fishing village in Cartagena (Spain) by Carlos de Miguel (1947-1955)", *VLC arquitectura*, 8/2 (2021), pp. 183-217.

Por tanto, el ámbito temporal y geográfico del presente artículo se centra en las propuestas proyectadas o ejecutadas bajo el amparo jurídico de las leyes de vivienda promulgadas y vigentes después de la Guerra Civil, así como sus respectivos reglamentos u ordenanzas de aplicación, por los mencionados arquitectos y situadas en las principales costas españolas, principalmente, de la cornisa cantábrica y del litoral mediterráneo. Además, estas son la respuesta gubernamental al *Plan Nacional de Mejoramiento de la vivienda en los poblados de pescadores* (1942-1946) realizado por la Dirección General de Arquitectura (en adelante, DGA), institución que junto a la Obra Sindical del Hogar (en adelante, OSH) o el Instituto Nacional de la Vivienda (en adelante, INV) promovieron los primeros proyectos residenciales para pescadores hasta que el Instituto Social de la Marina (en adelante, ISM) adquirió un papel determinante en la construcción de viviendas para los trabajadores del mar.

Las fuentes consultadas para la investigación realizada destacan por su variedad al haberse localizado y analizado tanto documentos de carácter archivístico, algunos de ellos inéditos, como publicaciones históricas y contemporáneas. Los principales fondos archivísticos examinados han sido la documentación existente en el Archivo General del Ministerio de Transportes y Movilidad Sostenible; en el Archivo General de la Administración en Alcalá de Henares; el legado Muguruza custodiado en la Biblioteca y Archivo de la Real Academia de San Fernando de Madrid y en el Archivo Coderch repartido entre el Museo Nacional Centro de arte Reina Sofía y la Escola d'Arquitectura del Vallès de la Universitat Politècnica de Catalunya. En cambio, las fuentes bibliográficas que han permitido desarrollar la investigación, fundamentalmente, han sido los artículos históricos publicados en la *Revista Nacional de Arquitectura*, *Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo*, *Domus* o *Architecture d'Aujourd'hui*, así como los artículos, libros y tesis doctorales más recientes sobre la vivienda mínima, obrera y barata, en general y en particular para pescadores. A modo de ejemplo, destaca la publicación de Losada fruto de una exhaustiva investigación en el Archivo de la Autoridad Portuaria de Santander y el de la familia Riancho.

## 1. ANTECEDENTES, CONTEXTO POLÍTICO-SOCIAL Y MARCO LEGAL

Históricamente, el problema de la vivienda para los sectores con menos recursos de la sociedad fue una preocupación constante a partir de la industrialización. Por ello, la vivienda obrera y barata generó nuevas políticas y actuaciones destacadas en España promovidas, primeramente, por los propios empresarios para sus trabajadores y con posterioridad, ya a partir del



siglo XX, por el Estado mediante la promulgación de diversas leyes específicas<sup>5</sup>.

Tras la Guerra Civil, dicho problema no solo se agravó sino que se convirtió también en una de las principales preocupaciones del Estado, como queda de manifiesto en diversas editoriales de la *Revista Nacional de Arquitectura* (en adelante, RNA)<sup>6</sup>.

La economía autárquica se orientó principalmente en el sector primario, por lo que se fomentó su modernización y también la provisión de alojamientos higiénicos para sus trabajadores. Con este fin, se redactaron diversas leyes y sus respectivos reglamentos, coincidentes, además según López Alarcón<sup>7</sup> con una primera etapa de estabilización (1939-1954) seguida de otra de expansión (1954-1963), ambas enfocadas en la protección urbana y la promoción de viviendas por parte del Estado durante las primeras décadas de la posguerra. Así pues, pocos días después del fin de la contienda se aprobó la “Ley de vivienda de Renta Reducida” o también llamada “Ley de Viviendas Protegidas”, con la cual se constituía también el INV<sup>8</sup>. Este organismo y la Obra Nacional del Hogar<sup>9</sup> tuvieron, respectivamente, como principal misión promover viviendas y asumir la responsabilidad de construirlas, protegerlas conservarlas y administrarlas<sup>10</sup>. Una labor que también desarrollaron a lo largo de los sucesivos años el Patronato de Casas Militares, el Instituto Nacional de Colonización o el ISM entre otros<sup>11</sup>. El reglamento para la ejecución de la “Ley de Viviendas Protegidas” se aprobó ese mismo año y el INV lo publicó junto con las Normas y Ordenanzas oficiales para su construcción<sup>12</sup>.

5 A modo de ejemplo, se aprueba en 1911 la “Ley de casas Baratas” y sucesivamente en 1921, la segunda, y en 1924 la tercera, así como la Ley Salmón en 1935; RÓDENAS LÓPEZ, Manuel Alejandro, *Los orígenes de la vivienda social en la Región de Murcia. 1900-1936. Las iniciativas de casas baratas en Cartagena y Murcia*, Valencia, Tesis Doctoral Universitat Politècnica de València, 2016, p. 759.

6 “Mejoramiento de la vivienda”, *Revista Nacional de Arquitectura*, 14 (1943), p. 51.

7 LÓPEZ ALARCÓN, Mariano, “El arrendamiento de las viviendas de renta limitada y de las subvencionadas”, *Digitum*, XX/2 (1962), pp. 164-208.

8 Ley de 19 de abril de 1939, establece un régimen de protección a la vivienda de renta reducida y crea un Instituto Nacional de la Vivienda, encargado de su aplicación, BOE, 110 (20 de abril de 1939).

9 La Obra Nacional del Hogar al principio se denominó Obra del Hogar y de la Arquitectura Nacional-Sindicalista u Obra del Hogar Nacional Sindicalista (1943), después Obra Sindical del Hogar (1948) y con posterioridad Obra Sindical del Hogar y de la Arquitectura (1955).

10 SAMBRICIO R. ECHEGARAY, Carlos, “Políticas de vivienda en el primer franquismo: 1936-1949”, *Temporánea. Revista de Historia de la Arquitectura*, 1 (2020), pp. 59-96.

11 CENTELLAS SOLER, Miguel, “Los pueblos de colonización de la administración franquista en la España rural”, *P+C*, 1 (2010), pp. 109-126.

12 Decreto de 8 de septiembre de 1939 aprobando el Reglamento para la aplicación de la Ley

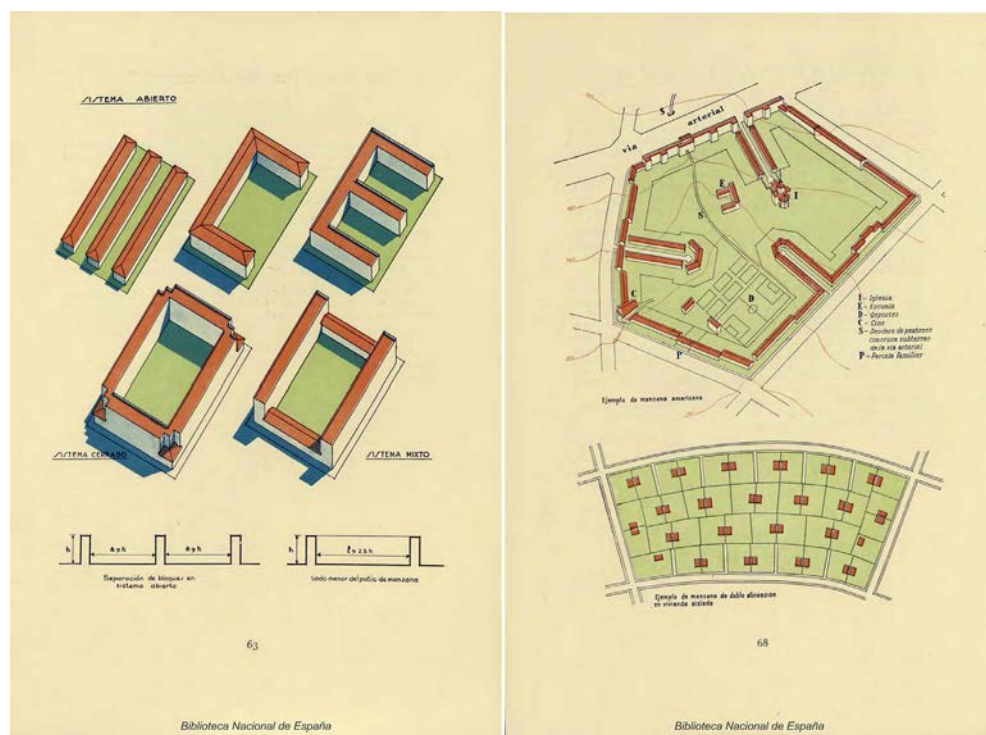


Fig. 1. Esquemas incluidos en las “Normas y ordenanzas del Instituto Nacional de la Vivienda-1939” en el apartado XXXIV – Distribución de los edificios en la manzana [izq.] y en el apartado XXXVII – Parcelaciones económicas [der.]. INSTITUTO NACIONAL DE LA VIVIENDA, *Reglamento para la ejecución de la Ley de 19 de abril de 1939 de Viviendas Protegidas y Normas y Ordenanzas oficiales para su construcción*, Madrid, Blass, 1939, pp. 63 y 68

En estos documentos se aprecia el interés por una vivienda higiénica, pequeña y eficaz, que coincide con las ideas en torno al *existenzminimum*<sup>13</sup>, y por priorizar la funcionalidad: “Quedan prohibidas aquellas obras [...] de las llamadas decorativas, [...] todo cuanto, sin llenar una necesidad funcional, encarezca innecesariamente la construcción”<sup>14</sup>. De igual modo, se promovió un urbanismo definido por una construcción aislada o en línea, de una o múltiple alineación y con un sistema abierto, cerrado o mixto de distribución

de 19 de abril de 1939, de protección a la vivienda de renta reducida, BOE, 275 (2 de octubre de 1939); INSTITUTO NACIONAL DE LA VIVIENDA, *Reglamento para la ejecución de la Ley de 19 de abril de 1939 de Viviendas Protegidas y Normas y Ordenanzas oficiales para su construcción*, Madrid, Blass, 1939.

13 SAMBRICIO R. ECHEGARAY, Carlos, “Introducción”, en *L’habitation minimum*, Zaragoza, COAA, 1997, pp. 11-50; KLEIN, Alexander, *Vivienda mínima*, Barcelona, Gustavo Gili, 1980.

14 INSTITUTO NACIONAL DE LA VIVIENDA, *Reglamento para la ejecución...*, p. 39

de los edificios, así como caracterizado por parcelaciones económicas como las manzanas *Radburn* o manzanas americanas, y las alineaciones dobles o múltiples (Fig. 1). Este marco legal estuvo vigente hasta 1954, año en el que se aprobó una nueva ley de vivienda. Se trata de la “Ley de Viviendas de Renta Limitada” de 15 de julio de 1954<sup>15</sup> y su reglamento de aplicación de 1955<sup>16</sup>, que impulsaron la construcción masiva, especialmente con ambiciosos planes nacionales, de viviendas de urgencia social y de poblados dirigidos hasta 1963, fecha en la cual se produjo un nuevo cambio normativo<sup>17</sup>.

En el caso específico del sector pesquero, el mal estado de las viviendas en las que habitaban sus trabajadores ya se había denunciado antes de la Guerra Civil, como así lo hicieron, a modo de ejemplo, Benigno Rodríguez-Santamaría en su publicación de 1923, *Diccionario de las artes de pesca de España y sus posesiones*, o José de Posse y Villelga en la Asamblea de Pesca Marítima Vasca de 1925<sup>18</sup>. En este último foro, se destacó la necesidad de construir viviendas higiénicas y se recabó información sobre los alojamientos de los pescadores con el fin de mejorar su situación. Por entonces, se hizo un primer intento de promover viviendas que pudieran adaptarse a las condiciones de vida de los trabajadores del mar (menos recursos y menos regulares) y al amparo de la ley de casas baratas. Finalmente, esta iniciativa no cristalizó, a pesar de las varias propuestas promovidas en la costa vasca por Posse y el arquitecto Tomás Bilbao Hospitalet, al igual que, en el litoral valenciano, las iniciativas de los arquitectos Lorenzo Criado (a través de una cooperativa de casas baratas) y de Enrique Viedma<sup>19</sup>. En esta última zona, tan solo prosperaron unas viviendas del arquitecto Víctor Gosálvez Gómez que ejecutó Julio Peris Pardo y que fueron promovidas por la Sociedad Marina Auxiliante, pero sin acogerse a la ley de casas baratas<sup>20</sup>. Al respecto, cabe recordar que la promoción estatal de una política de vivienda pública para

---

15 Ley de 15 de julio de 1954 sobre protección de “viviendas de renta limitada”, BOE, 197 (16 de julio de 1954).

16 Decreto de 24 de junio de 1955 por el que se aprueba el Reglamento para la aplicación de la Ley de 15 de julio de 1954 sobre protección de “viviendas de renta limitada”, BOE, 197 (16 de julio de 1955).

17 LÓPEZ ALARCÓN, Mariano, “El arrendamiento...”, pp. 165-166.

18 MUÑOZ FERNÁNDEZ, Francisco Javier, “Viviendas y poblados...”, pp. 100 y 103.

19 BLAT, Juan, *Vivienda obrera y crecimiento urbano (Valencia 1856-1936)*, Valencia, COACV, Generalitat Valenciana, 2000, pp. 275 y 287.

20 MUÑOZ FERNÁNDEZ, Francisco Javier, “Viviendas y poblados...”, pp. 104-105, nota 12. BLAT, Juan, *Vivienda obrera...*, pp. 275 y 287. VV. AA., *Guía de arquitectura de València*, Valencia, Colegio Territorial de Arquitectos de Valencia, 2023, p. 265.

trabajadores de los sectores primarios no fue un aspecto prioritario antes de la Guerra Civil<sup>21</sup>.

Durante la posguerra, como ya se ha mencionado, se intentó fomentar la mejora general del sector pesquero o de la denominada industria extractiva de la pesca al ser calificada de gran relevancia dentro de la política económica y social española<sup>22</sup>. La pesca se convirtió en una actividad básica para alimentar a la población, por lo que era preciso acrecentar su producción y las familias de pescadores fueron consideradas como ejemplo de virtud, un símbolo y un modelo a seguir por su consagración al trabajo, por sus valores cristianos y por su elevado número de miembros. En consecuencia, se actuó en diversos ámbitos, ya que se reactivó la construcción naval y también se atendieron las cuestiones sociales con el fomento de cofradías, escuelas primarias y profesionales de pesca, seguros sociales, cooperativas, asistencia sanitaria o la construcción de viviendas<sup>23</sup>.

Inicialmente, en general, el sector pesquero fue gestionado por medio del Instituto de Crédito para la Reconstrucción Nacional creado en 1939, y a través del ISM en lo relativo a cuestiones sociales<sup>24</sup>. Esta última institución se había creado en 1930 a partir de la Caja Central de Crédito Marítimo (1919) instituida y dirigida hasta 1936 por Alfredo Saralegui Casellas<sup>25</sup>, quien también había fundado los Pósitos de Pescadores el mismo año. A la Caja se le había conferido en 1927: “la misión de desarrollar la acción social marítima en todos sus aspectos”<sup>26</sup> y por ello el ISM asumió diversas competencias sociales específicas, así como una labor cultural y formativa, que a día de hoy aún sigue ostentando<sup>27</sup>. Durante la guerra, en 1939, su director pasó a ser Pascual Díez de Rivera, el Marqués de Valterra<sup>28</sup>, y años después, en 1941, el

21 MUÑOZ FERNÁNDEZ, Francisco Javier, “Viviendas y poblados...”, pp. 104-105.

22 “Mejoramiento de la vivienda en poblado de pescadores”, *Revista Nacional de Arquitectura*, 10-11 (1942), pp. 16-17.

23 MUÑOZ FERNÁNDEZ, Francisco Javier, “Viviendas y poblados...”, p. 101.

24 MUÑOZ FERNÁNDEZ, Francisco Javier, “Viviendas y poblados...”, p. 102.

25 Alfredo Saralegui y Casella (1883-1961) era un marino y sociólogo conocido como el patrón y abogado de los pescadores por sus ideas altruistas y reformistas que lo convirtieron en un propulsor contemporáneo de la política social en España; GALDEANO GARCÍA, Antonia, “Alfredo Saralegui y Casellas”, *Diccionario biográfico de Almería*, Instituto de Estudios Almerienses.

26 Real Decreto de 26 de febrero de 1930 (*Gaceta de Madrid*, 28 de febrero de 1930, 59-1370).

27 “Instituto Social de la Marina”, <http://www.enciclopedia-juridica.com/d/instituto-social-de-la-marina/instituto-social-de-la-marina.htm>

28 El Marqués de Valterra, Pascual Díez de Rivera y Casares (1889-1952), fue el Comisario General del ISM desde 1939 hasta su muerte en 1952; ANSOLA FERNÁNDEZ, Alberto, “¡Arriba la pesca!...”, p. 96-97. PALOMINO y MARTÍNEZ DEL CERRO, Alfonso, “Pascual

ISM se renovó con la “Ley por la que se reorganiza el Instituto Social de la Marina” mediante la cual se creó una nueva Caja Central de Créditos Marítimo y Pesquero (en adelante, CCCMP). En dicha ley quedaba claramente explicitado que uno de los fines peculiares del ISM era: “Facilitar la construcción de viviendas protegidas para los trabajadores del mar, cooperando a tal efecto con lo que fuera necesario, con el Instituto Nacional de la Vivienda y Obra Sindical del Hogar”<sup>29</sup>. Por lo tanto, una de sus principales preocupaciones fue mejorar la vida de las familias a través de sus viviendas.

No obstante, debido a la gran devastación posbélica, la actividad del ISM y de otras instituciones se retrasó los primeros años, por lo que la CCCMP comenzó su actividad en 1943 y la afianzó en 1944, mientras que el ISM fue reconocido como entidad constructora en 1945, convirtiéndose en el principal promotor de las viviendas destinadas a los pescadores y en su supervisor<sup>30</sup>. Dicho reconocimiento también lo adquirieron, por las mismas fechas, las Cofradías de Pescadores que llevaron a cabo diversas iniciativas en cada zona de España<sup>31</sup>.

En consecuencia, las primeras actuaciones de alojamiento pesquero tras la Guerra Civil fueron planificadas y promovidas por la recién creada DGA bajo la dirección de Pedro Muguruza Otaño, quien desempeñó un papel transcendental, y los primeros grupos residenciales fueron construidos por la OSH.

### 1. 1. *El Plan Nacional de Mejoramiento de la vivienda para pescadores: génesis y resultados*

El *Plan Nacional de Mejoramiento de la vivienda en los poblados de pescadores* de 1942<sup>32</sup> surgió ante la necesidad de conocer el estado material de las viviendas que habitaban los pescadores en España, para a posteriori, poder encontrar una solución a los problemas que presentaban y cubrir las necesidades de sus moradores que no habían sido tenidas en consideración hasta ese momento. En este sentido, según el Marqués de Valterra:

---

Díez de Rivera y Casares”, *Real Academia de la Historia*, <https://dbe.rah.es/biografias/46686/pascual-diez-de-rivera-y-casares>

29 Ley de 18 de octubre de 1941 por la que se reorganiza el Instituto Social de la Marina, BOE 306 (2 de noviembre de 1941), pp. 8548-8552.

30 ANSOLA FERNÁNDEZ, Alberto, “La intervención estatal...”, p. 255.

31 “Trescientos veinticinco millones de pesetas entregadas por el I. S. M. a más de 4.000 familias de pescadores”, *Boletín del I. S. M.*, 177 (1964), pp. 18-23.

32 *Plan Nacional de Mejoramiento de la Vivienda en los Poblados de Pescadores*, tomo I, Madrid, Ministerio de la Gobernación - Dirección General de Arquitectura, 1942; tomo II, 1943 y tomo III, 1946.



“las actividades vitales y el producir de los individuos están íntimamente relacionado con la vivienda que disfrutan. Por tanto los arquitectos deben estudiar, encauzar y ordenar todo esto, para que el hombre viva lo más cómodo posible y pueda dar el mayor rendimiento [...] hay que hacerles viviendas sanas, acogedoras, alegres, donde ellos experimenten la satisfacción material del vivir, y tras ello vendrá seguidamente como consecuencia natural su crecimiento moral”<sup>33</sup>.

Muguruza se encargó de coordinar este plan y el proyecto surgió a raíz de organizar, a comienzos de 1940, una exposición, que no se realizó, sobre las tareas de reconstrucción y el mejoramiento de la vivienda del pescador<sup>34</sup>.

Con anterioridad, en 1938, el arquitecto ya había realizado un estudio similar sobre la vivienda rural en la provincia de Cantabria, que incluía viviendas de pescadores, así como varias propuestas para mejorarlas que tenían como referencia las ideas del hábitat mínimo expuestas en las experiencias centroeuropeas difundidas durante la II República<sup>35</sup>. De igual modo, Muguruza había trabajado en un *Plan Nacional de Ordenación y Reconstrucción* (1939) y en un *Plan de Mejoramiento de la vivienda humilde*, que tampoco llegó a materializarse, y que debía abordar esta tipología de vivienda de manera más amplia según cada una de las categorías profesionales y las diferentes zonas del territorio español<sup>36</sup>.

La primera fase del plan, que tuvo una duración de dos años, se fundamentó en un estudio sistemático en el cual se recopiló toda la información relativa al estado de las viviendas de pescadores en todos los pueblos del litoral español. Para ello, se tomó como referencia el plan de trabajo y la presentación del estudio dirigido por Amadeo Llopart en Cataluña entre 1941 y 1942<sup>37</sup>.

Los resultados obtenidos se plasmaron en 3 volúmenes bajo el título de *Plan Nacional de Mejoramiento de las Viviendas de los Poblados de Pescadores*, publicados entre 1942 y 1946 y editados por la DGA, abarcando casi la totalidad de las regiones marítimas, así como sus puertos pesqueros, sin distinciones con respecto a su importancia o tamaño<sup>38</sup> (Fig. 2). Además, en el primer tomo

33 VALTERRA, Marqués de, “La vivienda de los pescadores”, en *Plan Nacional de Mejoramiento de las Viviendas en los Poblados de Pescadores*, tomo I, Madrid, Ministerio de la Gobernación, Dirección General de Arquitectura, 1942. p. 10.

34 MUÑOZ FERNÁNDEZ, Francisco Javier, “Viviendas y poblados...”, p.105.

35 MUÑOZ FERNÁNDEZ, Francisco Javier, “Viviendas y poblados...”, p.105.

36 ANSOLA FERNÁNDEZ, Alberto, “La intervención estatal...”, p. 255; SAMBRICIO R. ECHEGARAY, Carlos, “Políticas de vivienda...”, p. 62.

37 Los datos recopilados se detallan en LLOPART i VILALTA, Amadeo, “Tres proyectos de poblados pesqueros en Cataluña”, *Cuadernos de arquitectura*, 8 (1947), pp. 3-5.

38 Tomo I: Regiones cantábricas y noroeste (1942), Tomo II: Regiones sur-mediterránea y

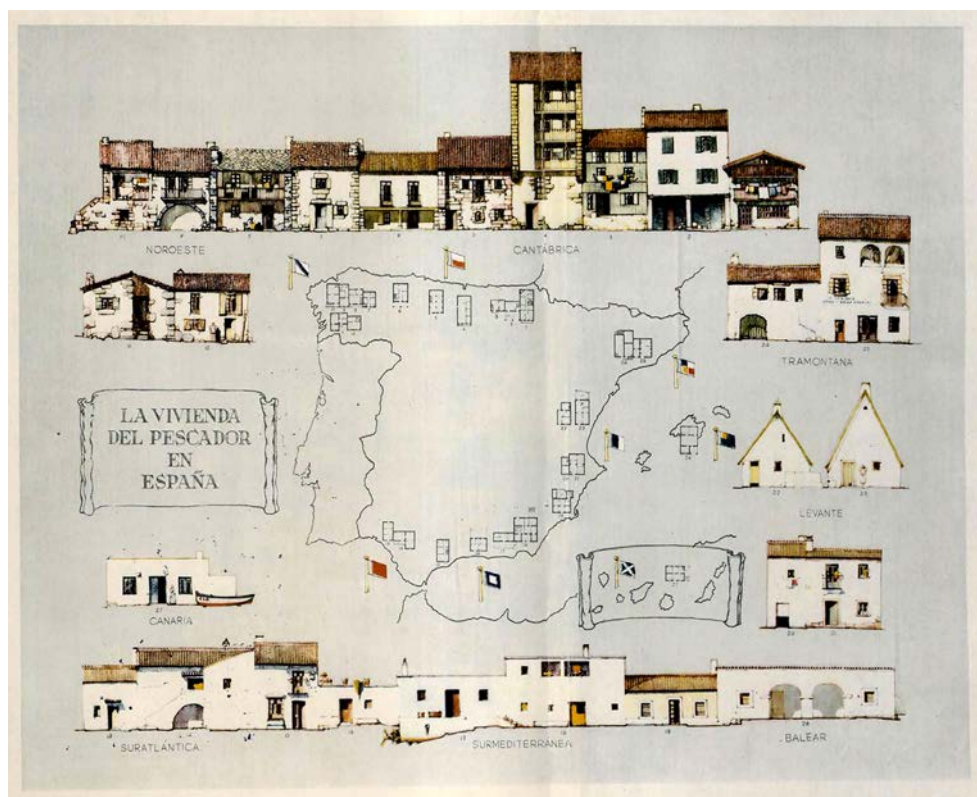


Fig. 2. *La vivienda del pescador en España. Plano que sintetiza los tipos de viviendas de pescadores en las diferentes costas españolas. Plan Nacional de Mejoramiento de la Vivienda en los Poblados de Pescadores, tomo I, Madrid, Ministerio de la Gobernación - Dirección General de Arquitectura, 1942, p. 19*

de 1942, Muguruza adelantó otra publicación titulada *Nuevas ordenaciones en los pueblos pesqueros de España*, así como una segunda fase del proyecto enfocada en los modelos de viviendas a adoptar, pero que nunca llegaron a ver la luz<sup>39</sup>.

El vasto trabajo del Plan posibilitó valorar, no solo el número de viviendas de nueva construcción necesarias en cada zona, sino también aquellas que podían ser susceptibles de algún tipo de mejoramiento. En consecuencia, ello permitió concretar las nuevas intervenciones a realizar que comen-

---

sur-atlántica (1943) y Tomo III: Regiones de Levante y Tramontana (1946). No se incluyeron las islas Canarias y en el último tomo se incorporó, previa selección, la abundante información que se había recopilado en Cataluña; LLOPART i VILALTA, Amadeo, "Tres proyectos...", p. 4.

<sup>39</sup> *Plan Nacional de Mejoramiento...*, tomo I.

zaron a materializarse en el norte de España, con la redacción de varios anteproyectos para poblados de pescadores en la Región Marítima Cantábrica<sup>40</sup>.

## 2. POBLADOS Y VIVIENDAS DE PESCADORES: TRES ARQUITECTOS Y VARIOS PROYECTOS

Los resultados del plan apuntaban claramente a la apremiante necesidad de mejorar las viviendas existentes, pero también a la creación de otras nuevas debido al lamentable estado de muchos de los poblados analizados y de sus viviendas, que fueron calificadas de “infectas”. Por ello, con el fin de establecer unas líneas a seguir en la materialización de los nuevos núcleos poblacionales, inicialmente, se estableció una base común de planteamiento, pero que podía ajustarse a cada caso particular. Así pues,

“En cada plan de futuro poblado, que se ha estudiado como un conjunto para satisfacer todas las necesidades de un núcleo urbano, con iglesia, centro comercial, lugares de reunión, escuelas, asistencia médica, se consideran varias etapas de realización, que se irán sucediendo conforme las dificultades actuales vayan desapareciendo”<sup>41</sup>.

Además, se prefirió la ejecución de pequeñas obras iniciales, en lugar de grandes conjuntos por todo el país, a modo de laboratorios extendidos por todas las costas españolas. Éstos se trataron como ensayos de los cuales se podían extraer provechosas experiencias ya que permitían identificar los aciertos y errores a tener en cuenta a la hora de llevar a cabo el proyecto total. Los primeros proyectos y anteproyectos fueron publicados en la RNA, dirigida por Carlos de Miguel González, convirtiéndose en el principal medio de divulgación de las propuestas residenciales promovidas para los pescadores después de la Guerra Civil<sup>42</sup>. En este sentido, sobresale su doble número 10 y 11 de 1942 ya que en él se presentan: el plan de mejoramiento de la vivienda en poblado de pescadores, el anteproyecto de varios de ellos y dos importantes proyectos en Fuenterrabía (Guipúzcoa) y Maliaño (Santander), de Pedro Muguruza y Carlos de Miguel, respectivamente<sup>43</sup>. De igual modo, destacan varios artículos en la revista *Cuadernos de Arquitectura* que muestran proyectos para pescadores en Cataluña<sup>44</sup>, así como en revistas de carácter

40 Se proponen anteproyectos de poblados en Fuenterrabía, Pasajes de San Pedro, Pasajes de San Juan, Orio, Guetaria, Motrico, Santurce, Ondárroa, Lekeitio, Bermeo, Castro Urdiales, Suances, Santander, Colindres, Santoña, Laredo, San Vicente de la Barquera y Avilés.

41 “Mejoramiento de la vivienda en poblado de pescadores”, p. 17.

42 LA SPINA, Vincenzina, “A fishing village in Cartagena...”, p. 189.

43 *Revista Nacional de Arquitectura*, 10-11 (1942).

44 Se publicaron tres proyectos de poblados para pescadores situados en Tarragona, Barcelona y Rosas, así como un artículo previo del arquitecto Amadeo Llopart i Villalta en el que se

internacional y de reconocido prestigio que publicaron algunos de los proyectos de José Antonio Coderch, poniendo de manifiesto la excelencia de las soluciones propuestas por el arquitecto.

En definitiva, Muguruza, De Miguel y Coderch desempeñaron un destacado papel en la definición proyectual de lo que debía ser, inicialmente, un poblado de pescadores, y con posterioridad, un barrio o una vivienda para los trabajadores del mar. Los tres coincidieron temporalmente durante la posguerra en la DGA, a pesar de pertenecer a diferentes promociones universitarias. Su contribución no fue solo gubernamental, institucional, teórica o divulgadora, sino que también arquitectónica, como se va a mostrar a continuación. No obstante, no fueron los únicos que desarrollaron esta labor durante aquellos años y con frecuencia algunos de los proyectos elaborados desde Madrid eran adaptados por arquitectos locales para adecuarse al lugar<sup>45</sup>.

## 2. 1. *Muguruza y sus propuestas para Fuenterrabía (Guipúzcoa): el primer poblado de pescadores y un proyecto sin ejecutar*

Pedro Muguruza Otaño (Madrid 1893-1952) fue un arquitecto de gran relevancia y una figura clave para comprender la historia de la arquitectura española de este periodo y, en particular, de las viviendas para pescadores en España. Era un magnífico dibujante, se tituló en 1918 y desde entonces hasta su fallecimiento fue profesor universitario. Su carrera docente tan solo se vio interrumpida durante los años que estuvo a cargo de la DGA, entre 1939 y 1946. Como proyectista se centró principalmente en la arquitectura residencial, así como en el urbanismo y la restauración<sup>46</sup>.

El proyecto para pescadores en Fuenterrabía (Hondarribia, Guipúzcoa, 1940-1947)<sup>47</sup>, fue promovido por la DGA y contó con el apoyo del ISM, el INV, el Ayuntamiento de la localidad y la Diputación de Guipúzcoa. Destaca por varios motivos: en primer lugar, por ser su arquitecto Pedro Muguruza Otaño, el entonces director de la DGA y el encargado de coordinar el *Plan Nacional de Mejoramiento de la Vivienda para Pescadores*, pero también por ser

---

detalla cómo éstos se gestaron y la gran relevancia que tuvo el estudio de la delegación catalana en el *Plan Nacional de Mejoramiento de la vivienda en los poblados de pescadores* a nivel nacional.

45 LOSADA VAREA, Celestina, *El Barrio Pesquero de Santander...*, p. 58.

46 BUSTOS JUEZ, Carlota, "La obra de Pedro Muguruza: breve repaso de una amplia trayectoria", *P+C*, 5 (2014), pp. 101-120; BUSTOS JUEZ, Carlota y ENCÍO CORTÁZAR, Juan M. de, "Pedro Muguruza Otaño", *Real Academia de la Historia*, <https://dbe.rah.es/biografias/6493/pedro-muguruza-otano>

47 MUGURUZA OTAÑO, Pedro, "Poblado residencia de pescadores. Fuenterrabía", *Revista Nacional de Arquitectura*, 10-11 (1942), pp. 4-7.

un guipuzcoano ligado a la localidad, ya que veraneaba en ella. En segundo lugar, por ser uno de los primeros conjuntos que se proyectaron en el norte de España, al gestarse a finales del 1939 y al iniciarse el trazado de los planos en abril de 1941, por lo que se convirtió en el punto de partida y modelo para las propuestas posteriores del plan que se pretendían desarrollar a nivel nacional<sup>48</sup>. Y, en tercer lugar, por haber formado parte de la *Exposición de Trabajos de la Dirección General de Arquitectura* instalada en el Palacio de Cristal en mayo de 1942, coincidiendo con la IV Asamblea Nacional de Arquitectos Españoles, junto a otros proyectos de poblados de pescadores en Santander y Asturias<sup>49</sup>. Además, cabe subrayar que ni la situación de la vivienda en Fuenterrabía era tan acuciante, ni la localidad destacaba por tener la mayor población ni con los mayores problemas para los pescadores, no obstante su actividad portuaria tuvo cada vez más relevancia. Claramente, su elección respondió a otros criterios más allá de los estrictamente arquitectónicos y objetivos.

El proyecto firmado en abril 1941 y custodiado en la Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid (en adelante, RABASF), coincide con el publicado en 1942 en la RNA, no obstante, a lo largo de los años sufrió varias modificaciones, ya que se conservan planos fechados entre 1941 y 1947, además de los que acompañan al artículo “Grupo de casas para pescadores en Fuenterrabía” (Fig. 3) publicado en 1947 en la RNA<sup>50</sup>. El poblado inicialmente publicado en 1942 se caracterizaba por estar compuesto por 66 viviendas emplazadas sobre terrenos irregulares contiguos a los núcleos de pescadores existentes en Fuenterrabía en el Barrio de La Marina. Estas se disponían según un trazado regular longitudinal conectado mediante tres accesos al resto del caserío, orientadas al mediodía para disfrutar del mejor soleamiento y refugiándose de los fuertes vientos del norte. No obstante, al final se materializaron 58 viviendas, tanto unifamiliares de dos plantas como colectivas, y seis tiendas<sup>51</sup>, todo ello distribuido en 37 edificaciones con diferentes altu-

---

48 No en vano los planos de abril de 1941 se rotularon con el siguiente texto: “Estudios para mejora de la vivienda”; Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando [en adelante, ARABASF], Madrid, Fondo Pedro Muguruza, Proyecto de Poblado Residencia de Pescadores en Fuenterrabía, 1941, Legajo 6-108-1.

49 El proyecto en Santander es el poblado de Maliaño de Carlos de Miguel González que se explicará en el siguiente apartado. En cambio, se desconoce cuál podría ser el proyecto asturiano, ya en construcción, que se menciona en el artículo de la RNA, puesto que solo se publican en el mismo número artículos sobre los 2 primeros; “Exposición de trabajos en la Dirección General de Arquitectura”, *Revista Nacional de Arquitectura*, 10-11 (1942), pp. 2-3.

50 MUGURUZA OTAÑO, Pedro, “Grupo de casas para pescadores en Fuenterrabía”, *Revista Nacional de Arquitectura*, 64 (abril 1947), pp. 150-154.

51 MUÑOZ FERNÁNDEZ, Francisco Javier, “Viviendas y poblados...”, p.118.



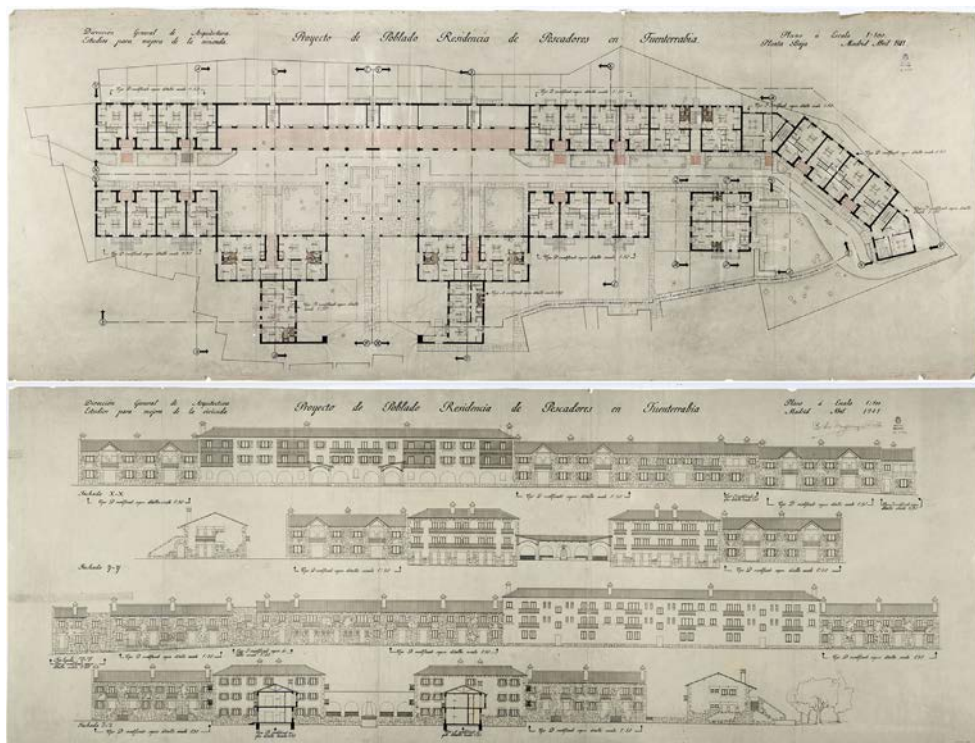


Fig. 3. Planta baja y alzados del “Proyecto de Poblado Residencia de Pescadores en Fuenterrabía. Estudios para mejora de la vivienda”. Pedro de Muguruza Otaño. 1941. Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando [ARABASF], Madrid, Fondo Pedro Muguruza, Legajo 6-108-1, Signatura: Pl 2768\_02616 y Pl 2773\_02621

ras, según la configuración del terreno, y articuladas alrededor de una calle longitudinal y una plaza central con jardines y espacios porticados (Figs. 3).

En general, los principales criterios que se persiguieron en la concepción del proyecto fueron: por una parte, evitar la repetición sistemática y monótona de un tipo de vivienda que únicamente sirviera a un determinado tipo de familia y, por otra parte, no limitar su superficie mínima a la autorizada por el INV para las viviendas protegidas, creando nueve tipos de viviendas diferentes que oscilaban entre los 55,20m<sup>2</sup> y los 158,80m<sup>2</sup>, porque según Muguruza las familias de pescadores eran numerosas o necesitaban mucha amplitud en sus casas, tanto para sus habitantes como para sus enseres<sup>52</sup>.

En relación a las viviendas propuestas, a pesar de la gran variedad de soluciones proyectadas, en la distribución de las estancias, se aprecian ciertos aspectos coincidentes o repetitivos: el uso del salón como pieza de dis-

52 MUGURUZA OTAÑO, Pedro, “Grupo de casas...”, p. 152.

tribución a través del cual se accede a otras habitaciones; la existencia de un único aseo en todas las viviendas, independientemente del número de habitaciones que tuvieran; el diseño de aseos mínimos en los que se intenta independizar sus tres únicas piezas (váter, lavabo y ducha) para permitir su uso simultáneo por varias personas; y la inexistencia de espacios específicos para guardar los enseres de los pescadores, salvo por algún armario ropero o trastero presentes en algunas viviendas bien en la entrada o bien junto al aseo.

Desde el punto de vista constructivo, se emplearon materiales y técnicas tradicionales como: la mampostería, el ladrillo, los revestimientos de cal, la teja y la madera que definen las fachadas del conjunto, mientras que, en el interior, destaca su estructura de hormigón armado y forjados de vigas de madera. En definitiva, una solución técnica barata y sencilla para que fueran viviendas económicas y accesibles.

Por último, formalmente, el conjunto de viviendas presenta claros rasgos que la vincula con la arquitectura tradicional local, es decir, con la denominada arquitectura neovasca, que se aprecia principalmente en los detalles de los zócalos de piedra, las cubiertas, balcones, carpinterías y contraventanas de madera, etc. Ello pone de manifiesto el interés del arquitecto por preservar una imagen de tradición, autóctona y local en su proyecto, que además conocía a la perfección formal y constructivamente, puesto que, desde 1918, se había interesado por la arquitectura tradicional vasca e incluso la había dibujado con detalle para su compañero de universidad Leopoldo Torres Balbás<sup>53</sup>. Al respecto, Muguruza había claramente manifestado su rechazo por la propuesta residencial de la “máquina de habitar” de Le Corbusier y, en cambio, abogaba por recuperar el concepto de “hogar”, y aunque no dejó por escrito la definición de un estilo concreto y único, su idea al respecto quedaba relacionada con el concepto de tradición<sup>54</sup>.

Este proyecto para pescadores en Fuenterrabía no fue el único que Muguruza realizó para los pescadores de la localidad, ya que tan solo unos años después, en 1944, empezó a gestar otra propuesta. La Cofradía de Mareantes de San Pedro de Fuenterrabía la promovió con la colaboración del ISM y

---

53 MUGURUZA OTAÑO, Pedro, “La casa rural en el País Vasco”, *Revista Arquitectura*, 17 (septiembre 1919), pp. 244-248; FRESNEDA COLLADO, Rafael; MUÑOZ COSME, Alfonso; CASTILLO FERNÁNDEZ, Javier y MOLINA GAITÁN, Juan Carlos, *El legajo 57: fondo documental de Leopoldo Torres Balbás en el Archivo General de la Región de Murcia*, Murcia, Tres Fronteras ediciones, 2017, p. 116.

54 MUGURUZA OTAÑO, Pedro, “Ideas generales sobre ordenación y reconstrucción nacional”, en *Texto de las sesiones celebradas en el Teatro Español de Madrid por la Asamblea Nacional de Arquitectos*, Madrid, Servicios Técnicos de FET y de las JONS, Sección de Arquitectura, 1939, pp. 3-13; BUSTOS JUEZ, Carlota, “Muguruza en la arquitectura española (1916-1952)”, *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 2 (2015), pp. 27-46.

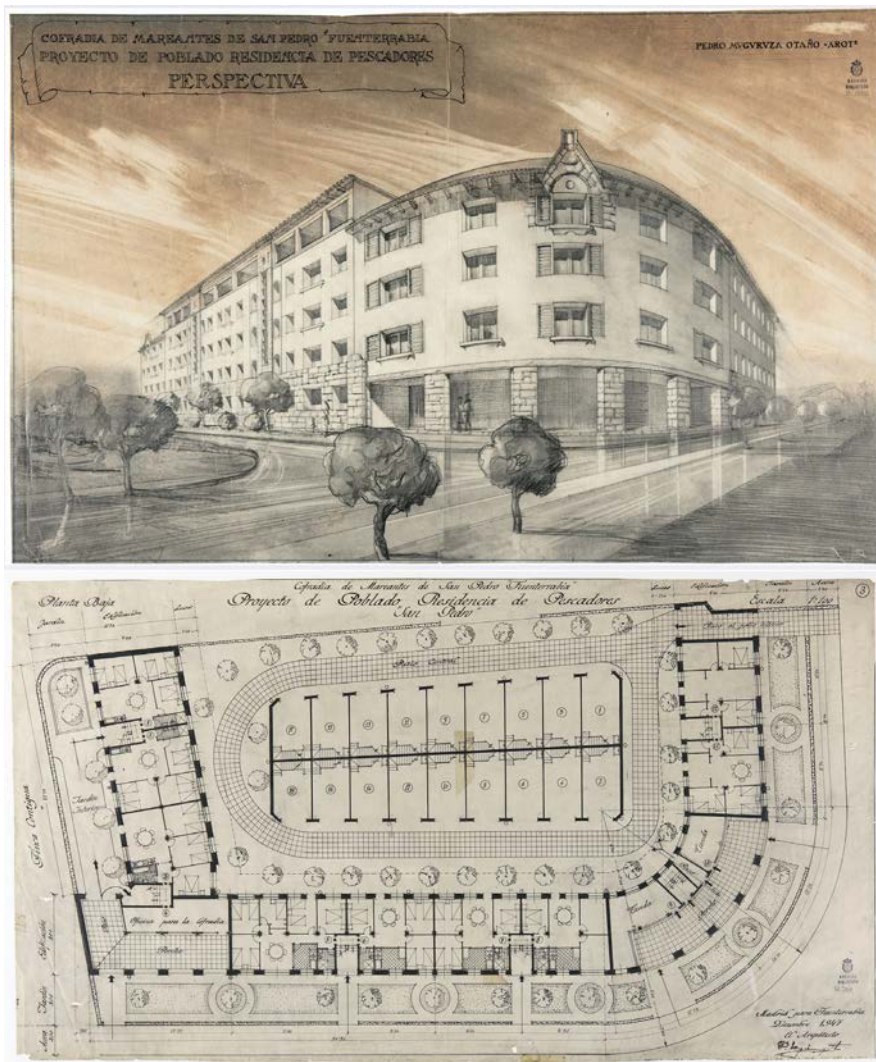


Fig. 4. Perspectiva y planta baja del “Proyecto de Poblado Residencia de Pescadores ‘San Pedro’” promovido por la Cofradía de Mareantes de San Pedro en Fuenterrabía. Pedro de Muguruza Otaño. 1947. Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando [ARABASF], Madrid, Fondo Pedro Muguruza, Legajo 6-108-1, Signatura: PI 2806\_02645 y PI 2809\_02648

nuevamente del alcalde la localidad, quienes contactaron con la OSH, y aún habiendo conseguido financiación para su materialización, al final no logró ser aprobada por el INV<sup>55</sup>. Se trataba del “Proyecto de poblado residencia de pescadores ‘San Pedro’” cuyos planos se conservan también en el Archivo de

55 MUÑOZ FERNÁNDEZ, Francisco Javier, “Viviendas y poblados...”, p. 133.

la RABASF (Fig. 4). Su ejecución habría supuesto la construcción de 49 viviendas, en este caso dispuestas en un único bloque en forma de “U” de tres y cuatro alturas, con acceso por escalera a dos viviendas por planta, con zonas porticadas en planta baja, con un espacio para las oficinas de la cofradía y una construcción menor de 2 alturas, situada en la zona central del solar, para albergar 18 almacenes. Muguruza consideró este proyecto una oportunidad para “perfeccionar las trayectorias marcadas en el poblado actualmente en construcción”<sup>56</sup>, y para experimentar con diferentes distribuciones de viviendas con tres y hasta cinco habitaciones. En el diseño de las viviendas intentó lograr el máximo aprovechamiento, así como la máxima sencillez, pero contemplando nuevamente la existencia de unos servicios higiénicos mínimos –un único baño independientemente del número de habitaciones de la vivienda, salvo algunas excepciones– como ya ocurría en el proyecto anterior y de un espacio de cocina integrado en el salón, que podía quedar independizado con un elemento ligero de división en algunas viviendas.

Desde el punto de vista formal, la fachada se caracteriza por tener una composición tripartita que se diferencia materialmente, con un zócalo de piedra en planta baja, con un desarrollo de sucesivas plantas iguales con un revestimiento continuo pintado y con un remate final en la planta ático nuevamente con detalles decorativos pétreos. Esta propuesta de Muguruza sigue destacando por su estética regionalista, pero en ella se introducen elementos singulares historicistas que evidencian su gusto por la monumentalidad heredado de su profesor Antonio Palacios y que le confieren un carácter ecléctico<sup>57</sup>. Según la documentación custodiada en el Archivo RASBF, Muguruza realizó diversas pruebas, tanto en planta como en alzado del conjunto, firmadas entre 1947 y 1951, pocos meses antes de su fallecimiento. En este sentido, destacan los dibujos de los alzados generales y de los detalles de los elementos decorativos ya que muestran cómo intentó aunar el lenguaje tradicional con el que definió a sus bloques plurifamiliares en Madrid.

Constructivamente, en la memoria del proyecto se especificaba la necesidad de ir: “reduciendo también a límites prudentes los espesores de muros y tabiques”<sup>58</sup>, con el fin de optimizar al máximo el espacio. Su profundo conocimiento y control de las técnicas constructivas tradicionales se lo permitía, teniendo en cuenta además que eran las únicas posibles en una economía autárquica con retraso industrial y escasos recursos<sup>59</sup>.

56 ARABASF, véase nota 48.

57 BUSTOS JUEZ, Carlota, “La obra de Pedro Muguruza...”, pp. 108-109.

58 ARABASF, véase nota 48.

59 CASA MARTÍN, Fernando da, “La construcción en Pedro Muguruza”, *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Anexo II (2015), pp. 121-134.



## 2. 2. *De Miguel y sus proyectos hacia la modernidad: de sus inicios en el norte a su consolidación en el litoral mediterráneo*

Carlos de Miguel González (Madrid 1904-1986) fue ingeniero (1923), arquitecto (1934), crítico y funcionario de la DGA (1942-1974) donde coincidió con Pedro Muguruza hasta 1946. Destacó por ser el Director del *Boletín de Información de la Dirección General de Arquitectura* y de la *Revista Nacional de Arquitectura* (de 1948 a 1973), siendo el organizador de las “Sesiones Críticas de Arquitectura” durante casi 20 años. En consecuencia, fue el responsable de su sello crítico y de la publicación de los artículos firmados por algunos de los arquitectos más relevantes del momento y de la generación posterior, independientemente de su orientación o ideología. Su faceta como divulgador y promotor cultural fue preeminente, no obstante, como proyectista, en colaboración con otros arquitectos, destacan el proyecto de la tribuna del estadio de San Mamés en Bilbao de 1951 y su intervención en la Ciudad de los poetas de 1964 en Madrid<sup>60</sup>.

La figura de Carlos de Miguel González fue determinante a la hora de resolver el problema de la vivienda de pescadores, en primer lugar, por permitir la publicación de numerosas propuestas para este colectivo en la RNA durante el periodo en el que fue su director y, en segundo lugar, por su labor como arquitecto, al ser el responsable de varios proyectos de viviendas promovidos por la DGA, el ISM o determinadas cofradías de distintos puertos españoles<sup>61</sup>.

En este sentido, de especial interés es su poblado de Pescadores de Maliaño (o de Sotileza) en Santander ya que fue, junto al proyecto de Pedro Muguruza para Fuenterrabía, una de las primeras propuestas promovidas por la DGA a cargo de la OSH y materializadas tras la Guerra Civil para mejorar la situación habitacional de los pescadores en el litoral cantábrico<sup>62</sup>. Su principal característica fue la creación de un verdadero poblado, es decir, un conjunto de viviendas y equipamientos que cumplieran con el objetivo de dar respuesta a las necesidades de sus habitantes siguiendo las recomendaciones del INV. Por ello, en su momento fue considerado como un “prototipo”

60 DÍEZ-PASTOR IRIBAS, Concepción, “Carlos de Miguel González”, <https://dbe.rah.es/biografias/43353/carlos-de-miguel-gonzalez>. LA SPINA, Vincenzina, “A fishing village in Cartagena...”, p. 213.

61 Los proyectos de viviendas se localizan principalmente en la costa cantábrica y en la región pesquera de Alicante, Castellón y Valencia, al igual que los equipamientos específicos como el Centro Cívico para la Cofradía de pescadores de Altea-Alicante proyectado con José L. Picardo; LA SPINA, Vincenzina, “A fishing village in Cartagena...”, p. 193; PICARDO, José L. y MIGUEL GONZÁLEZ, Carlos de, “Centro Cívico para la Cofradía de Pescadores de Altea-Alicante”, *Revista Nacional de Arquitectura*, 115 (julio 1951), pp. 36-38.

62 LOSADA VAREA, Celestina, *El Barrio Pesquero de Santander...*, pp. 39-40.



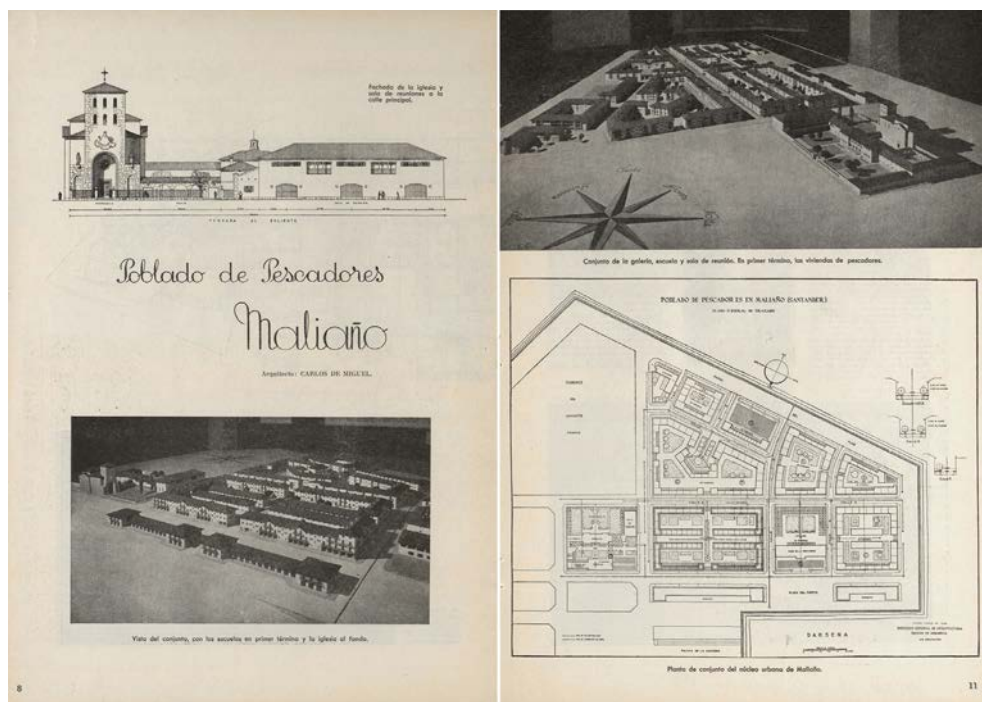


Fig. 5. Páginas del artículo publicado en la RNA de 1942 sobre el Poblado de pescadores, Maliaño (Santander). MIGUEL GONZÁLEZ, Carlos de, "Poblado de Pescadores. Maliaño", *Revista Nacional de Arquitectura*, 10-11 (1942), pp. 8-11

o "ensayo nacional" de lo que debía ser un poblado de pescadores<sup>63</sup> ya que contaba no solo con varios bloques de viviendas tanto unifamiliares como colectivas, sino también con un centro parroquial y grupo escolar compuesto por una iglesia, la vivienda del párroco, casas de maestros, sala de reuniones, catequesis, etc.; con un mercado, una casa de la hermandad, bodegas, etc. e integraba el antiguo lazareto marítimo.<sup>64</sup> (Fig. 5).

Según el texto publicado en la RNA que acompaña a los planos firmados en marzo de 1942 y a las fotografías de la maqueta expuesta en la exposición del mismo año celebrada en el palacio de Cristal de Madrid, el proyecto partía de un edificio existente en el centro de la composición, el lazareto, que se habilitaba para escuelas y alrededor del cual se agrupaban otras construcciones.

63 ANSOLA FERNÁNDEZ, Alberto, "La intervención estatal...", p. 256.

64 "Se construirán 550 viviendas, acogidas al régimen del Instituto Nacional de la Vivienda, con los servicios de casa del pescador, sanatorio, mercado, tiendas, almacenes"; MIGUEL GONZÁLEZ, Carlos de, "Poblado de Pescadores Maliaño", *Revista Nacional de Arquitectura*, 10-11 (1942), pp. 8-11.

El poblado propuesto por De Miguel junto a la nueva dársena industrial del puerto de Santander, estaba diseñado siguiendo los presupuestos urbanísticos-arquitectónicos establecidos en las Ordenanzas de la Ley de Viviendas Protegidas de 1939 promulgadas por el INV, al proponer bloques aislados en manzana abierta, perpendiculares y paralelos entre sí, de máximo tres alturas con viviendas en planta baja, un modelo deudor de la tipología Hof vienesa<sup>65</sup>. Las 550 viviendas finalmente previstas se agrupaban en bloques de dos alturas de casas unifamiliares o en bloques de viviendas colectivas de tres plantas y su edificación se planteó en cinco fases de las cuales solo se ejecutaron las tres primeras entre 1942 y 1951<sup>66</sup>.

La construcción del proyecto fue dirigida por el arquitecto cántabro Javier González de Riancho, quien además adaptó el ambicioso proyecto de Carlos de Miguel y modificó la disposición final de los bloques<sup>67</sup>. En consecuencia, el proyecto no se ejecutó íntegramente según los planos iniciales, como por otra parte fue bastante frecuente en varias de las propuestas promovidas y publicadas en la RNA, que incluso no llegaron a construirse<sup>68</sup>. Formalmente, tanto el proyecto original como las 270 viviendas finalmente edificadas presentaban numerosos elementos derivados de la arquitectura vernácula o tradicional, como cubiertas inclinadas, zócalos de piedra, soporales, balconadas de madera, etc. Sin embargo, estos rasgos distintivos, en parte se han perdido debido a las transformaciones y modificaciones que el conjunto ha sufrido con el paso de los años<sup>69</sup>.

En el litoral cantábrico, De Miguel desarrolló otro proyecto de viviendas para pescadores, en esta ocasión en colaboración con el arquitecto Luís Díaz Tolosana en Santurce (Santurtzi, Vizcaya) y casi a la vez que el anterior, entre 1941 y 1943<sup>70</sup>. Este poblado fue promovido por la DGA y se debía asentar en el barrio de Mamariga en terrenos propiedad del Estado. Su principal característica era su dimensión y extensión, ya que el proyecto inicial preveía la construcción de 186 viviendas, de las cuales, al igual que en el poblado de

---

65 LOSADA VAREA, Celestina, *El Barrio Pesquero de Santander...*, p. 41.

66 Una primera fase de 108 viviendas; la segunda de 24 viviendas, la Casa del Pescador y la Plaza del Mercado, y la última fase, de 138 viviendas. LOSADA VAREA, Celestina, *El Barrio Pesquero de Santander...*, p. 67. Barrio de pescadores, <http://www.barriopesquero.es/historia/>

67 LOSADA VAREA, Celestina, *El Barrio Pesquero de Santander...*, p. 58.

68 ANSOLA FERNÁNDEZ, Alberto, "La intervención estatal...", p. 256.

69 A modo de ejemplo, se modificaron todos los tejados y las cubiertas entre 1988 y 1991 LOSADA VAREA, Celestina, *El Barrio Pesquero de Santander...*, p. 77.

70 El proyecto se encuentra custodiado en el Archivo General de la Administración. Fondo Dirección General de Regiones Devastadas; SANTAS TORRES, Asier, "La vivienda racional en el Gran Bilbao", *Bidebarrieta: Revista de humanidades y ciencias sociales de Bilbao*, 15 (2004), pp. 311-342. MUÑOZ FERNÁNDEZ, Francisco Javier, "Viviendas y poblados...", p.125.

Fuenterrabía, la gran mayoría iban a ser unifamiliares en esta ocasión con patios privados (para huerta y/o corral) y tan solo dos bloques de viviendas colectivas, además de una plaza con iglesia y escuela. Se optaba por una densidad baja de edificación como en el primer proyecto explicado de Muguruza en Fuenterrabía, pero con una solución arquitectónica, desde el punto de vista formal, bastante alejada de éste y de la arquitectura tradicional vasca y, en cambio, más próxima a las propuestas promovidas por otras instituciones de la época como el Instituto Nacional de Colonización o la Dirección de Regiones Devastadas y Reparaciones<sup>71</sup>. Los diferentes edificios se ubicaban adaptándose a la orografía del terreno, por lo que su disposición resultaba quebrada e intermitente, en cierto modo, orgánica lo que favorecía la tan buscada diversidad espacial en los proyectos de esta época.

Un segundo proyecto del poblado se redactó entre octubre de 1942 y abril de 1943 que, por una parte, supuso un considerable incremento del número final de viviendas que pasó a ser de 226 y, por otra, una reducción considerable del número de viviendas de carácter unifamiliar a tan solo 38. La densidad residencial aumentó y las viviendas se dispusieron principalmente en bloques longitudinales de dos plantas con una distribución más rígida. Un detalle curioso del proyecto era que en algunos casos se accedía a las viviendas del piso superior mediante una escalera exterior de madera. Esta peculiaridad condicionaba la distribución interior de las viviendas, que era muy clara y sencilla con una marcada zonificación entre las estancias de día y de noche, ya que se disponían los dormitorios en la fachada principal o en la trasera dependiendo de si la escalera era interior o exterior. Y cabe mencionar también que, en todos los casos, se proyecta un aseo independiente situado en el vestíbulo de acceso (Fig. 6).

Formalmente, De Miguel vuelve a introducir evidentes referencias a la arquitectura vernácula de la zona, como son los tejados a dos aguas, los zócalos de piedra, los balcones de madera o algunas zonas porticadas en planta baja. En consecuencia, las fachadas en esta última solución eran indiscutiblemente más similares a las de otros proyectos para pescadores en el norte de España publicados en la RNA: Fuenterrabía, Maliaño, Moaña, Bueu, Lequeito o Cambados<sup>72</sup>. No obstante, no llegaron a materializarse porque la construcción del poblado se paralizó y no fue hasta 1945 que se retomó, pero con un nuevo proyecto de viviendas promovido por el ISM, firmado por Manuel Bastarreche Lerdo de Tejada e inaugurado en 1950<sup>73</sup>.

71 MUÑOZ FERNÁNDEZ, Francisco Javier, "Viviendas y poblados...", pp. 125-127.

72 Se trata del doble número 21 y 22 de septiembre y octubre 1943 de la RNA.

73 El problema de la vivienda de los pescadores en la primera mitad del siglo xx. El caso de Santurtzi (III y IV), 7 de abril, 2020, <https://elbolintxies.wordpress.com/2020/04/07/el-problema-de-la-vivienda-de-los-pescadores-en-la-primera-mitad-del-siglo-xx-el-caso-de-santurtzi-iii/>

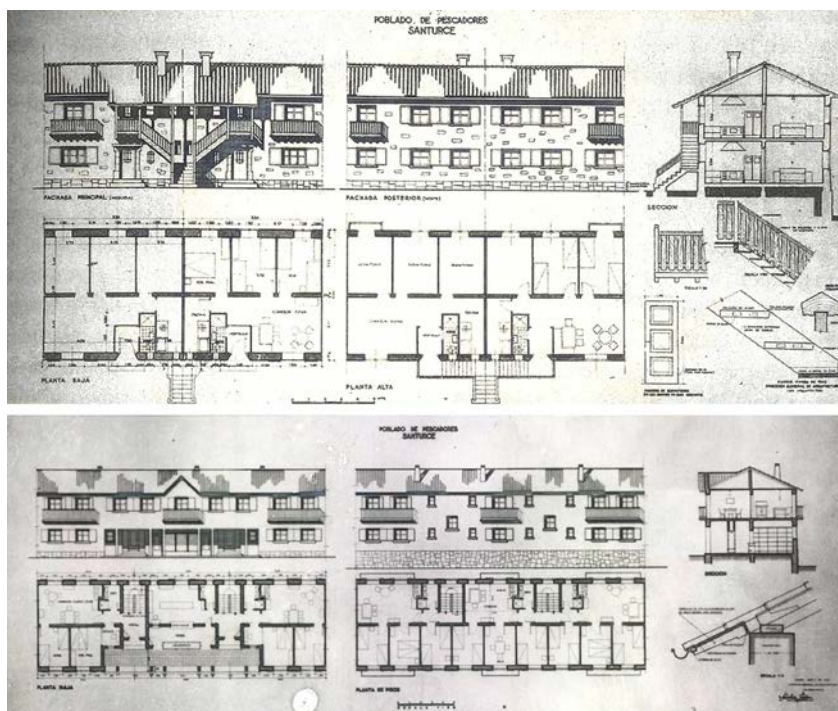


Fig. 6. Planos de las viviendas del proyecto de "Poblado de Pescadores, Santurce". Luís Díaz y Carlos de Miguel. Abril de 1943. SANTAS TORRES, Asier, "La vivienda racional en el Gran Bilbao", *Bidebarrieta: Revista de humanidades y ciencias sociales de Bilbao*, 15 (2004), pp. 3311-342; MUÑOZ FERNÁNDEZ, Francisco Javier, "Viviendas y poblados pesqueros en el litoral vasco durante la posguerra", *Zaniak. Cuadernos de Antropología-Etnografía*, 39 (2021), pp. 99-141

Los continuos cambios y reformulaciones que dan lugar a propuestas, en ocasiones, completamente diferentes a las iniciales, son una constante en los proyectos que Carlos de Miguel redacta para viviendas de pescadores. Un claro ejemplo de ello son sus posteriores proyectos en el litoral mediterráneo, que a diferencia de los anteriores, destacan por sus singulares y modernas soluciones constructivas.

El proyecto residencial del "Poblado de pescadores en Cartagena", promovido por le ISM, empezó a gestarse en marzo de 1947 y tan solo un mes después se hicieron los planos de la "Casa del Pescador". Este preveía la construcción de 62 viviendas y 10 almacenes distribuidos en varios bloques, paralelos y perpendiculares entre sí en un solar trapezoidal con bastante pendiente en el barrio pesquero de Santa Lucía<sup>74</sup> (Fig. 7). Urbanísticamente, se creaban varias manzanas semicerradas y tres patios interiores, conectados

<sup>74</sup> LA SPINA, Vincenzina, "A fishing village in Cartagena...", pp. 194-195.





Fig. 7. *Planta baja y alzados del “Poblado de Pescadores en Cartagena”*. Carlos de Miguel González. Abril de 1947. LA SPINA, Vincenzina, “A fishing village in Cartagena (Spain) by Carlos de Miguel (1947-1955)”, *VLC arquitectura*, 8/2 (2021), pp. 183-217

con la calle principal a través de arcos. La edificación proyectada tenía tres o cuatro alturas, dependiendo de su ubicación en el solar, cubiertas inclinadas de teja a dos o cuatro aguas y, en algunos casos, escaleras comunitarias exteriores y descubiertas que fragmentaban el bloque en dos volúmenes. Al igual que en otros proyectos aquí explicados, se pretendía romper con la monotonía y que hubiera cierta diversidad incluso en las viviendas propuestas. Si bien todas ellas eran muy similares entre sí y constaban de las mismas piezas: dos o tres habitaciones, salón comedor con cocina integrada y un baño completo, se desarrollaron hasta cinco tipos diferentes y variantes de los mismos. En cambio, el edificio de la Casa del Pescador presentaba una solución formal y constructiva completamente diferente, como si de dos proyectos diferentes se tratara<sup>75</sup>. Esta era una construcción compuesta por varios

<sup>75</sup> MIGUEL GONZÁLEZ, Carlos de, “Casa del pescador en Cartagena”, *Revista Nacional de Arquitectura*, 89 (mayo 1949), pp. 200-206.



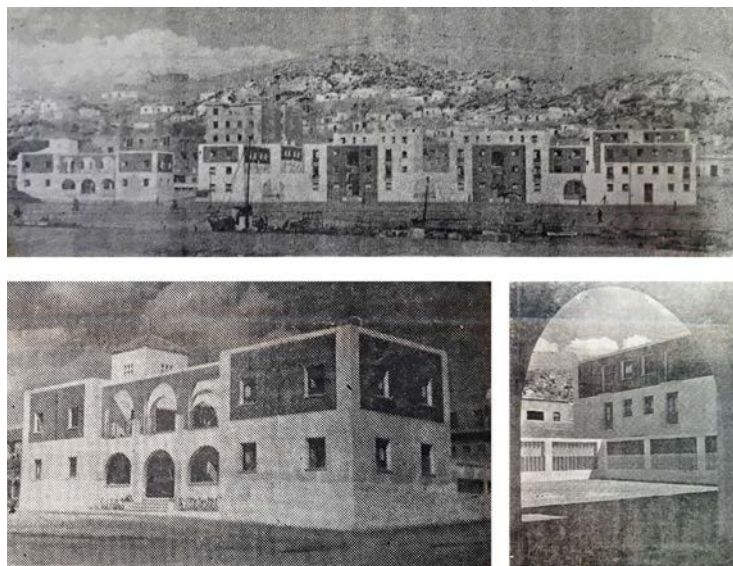


Fig. 8. Fotografías históricas del conjunto de viviendas y de la Casa del Pescador en el barrio de Santa Lucía de Cartagena. Abellán. 1955. *El Noticiero de Cartagena*, (18 de julio de 1955). Hemeroteca del Archivo Municipal de Cartagena

volúmenes prismáticos, dispuestos alrededor de un patio, con cubiertas planas y forjados ejecutados con bóvedas tabicadas de rasilla<sup>76</sup>.

Desde el punto de vista formal, la zona residencial presenta cierta analogía con las propuestas para pescadores en el norte de España, y, en consecuencia, ninguna relación con las soluciones publicadas en la RNA para las localidades portuarias en el sur<sup>77</sup>, como, en cambio, sí se produce con la Casa del Pescador. No obstante, esta descontextualización territorial, De Miguel intentó suplirla adecuando los bloques de viviendas a las condiciones climáticas del litoral mediterráneo y a su arquitectura tradicional con la introducción de las mencionadas escaleras exteriores, así como el dibujo de palmeras y de esteras enrollables de madera en sus planos.

Durante el proceso de ejecución de las obras, que finalmente concluyeron en 1955, se introdujeron cambios significativos en las soluciones cons-

<sup>76</sup> Cabe recordar que en el mismo número de la RNA se publicó también un artículo de Ignasi Bosch i Reig sobre bóvedas vaídas tabicadas y que Luis Moya acababa de publicar su tratado *Bóvedas tabicadas* (1947); LA SPINA, Vincenzina y BARGUES BALLESTER, César, "La arquitectura del mar en Cartagena (España) a mediados del siglo XX: historia constructiva de la lonja, casa y poblado de pescadores", en *Tercer Congreso Internacional Hispanoamericano de Historia de la Construcción Ciudad de México 21-25 enero 2019*, Madrid, Instituto Juan de Herrera, 2019, pp. 505-515.

<sup>77</sup> Un claro ejemplo son los proyectos de Viviendas protegidas en Tarifa (Cádiz) y Viviendas protegidas en puerto de Santa María (Cádiz) publicados en el doble número 21 y 22 de la RNA de 1943 y el Proyecto de poblado de pescadores en Sanlúcar de Barrameda (Cádiz) de Carlos López Romero en el núm. 42 de 1945 de la RNA; LA SPINA, Vincenzina, "A fishing village in Cartagena...", p. 189.

tructurivas que a su vez alteraron la configuración final del conjunto. Por una parte, se sustituyeron las cubiertas inclinadas por cubiertas planas con tierra de láguena<sup>78</sup>, por ello tanto la zona residencial como la Casa del Pescador adquirieron una similar configuración formal y aspecto exterior, ya que aparentemente, todos los edificios tienen una cubierta plana. Y, por otra parte, según las fotografías históricas publicadas en *El Noticiero de Cartagena*<sup>79</sup>, se simplificaron sobremanera las fachadas y se pintaron con dos colores muy contrastados (Fig. 8). La imagen recuerda poderosamente al proyecto de José Antonio Coderch para el ISM en Tarragona, que se va a comentar en este artículo, y que además se publicó en la RNA en 1951. Ya no hay ninguna referencia a la arquitectura tradicional del norte de España, sino a la mediterránea así como una evidente simplificación y nueva racionalización formal, que confirman el inicio del cambio que experimentó la arquitectura española a partir de 1949. En definitiva, el resultado final se vincula más aún con la arquitectura tradicional mediterránea y sus dos principales partes, las viviendas y su equipamiento, finalmente tienen una evidente uniformidad compositiva, formal y visual, que lamentablemente se ha perdido en la actualidad.

Asímimso, las viviendas de pescadores construidas en 1952 en la pedanía de Valencia de El Perellonet, promovidas por el ISM y conocidas como el Grupo Residencial Marqués de Valterra, distan mucho de las inicialmente proyectadas en abril de 1947, según los planos inéditos consultados (Fig. 9)<sup>80</sup>. El proyecto inicial preveía la ejecución de 27 viviendas protegidas de reducidas dimensiones con tres y dos dormitorios, siendo edificaciones de una sola planta y dispuestas en un solar muy irregular a tan solo 300 metros del mar y en la carretera que conecta Valencia con El Perelló. Se trataba de simples e insulsas viviendas unifamiliares de una única planta con cubierta inclinada de teja árabe y fachadas con algún detalle decorativo y ventanas estandarizadas que no destacaban por su modernidad ni tampoco por su vínculo con la arquitectura tradicional local<sup>81</sup>.

La segunda propuesta, firmada en diciembre de 1948, planteaba la realización de una vivienda más, en total 28, aunque el cambio más significativo que presentaba era la ejecución de una cubierta de bóveda tabicadas de 2

78 LA SPINA, Vincenzina; NAVARRO MORENO, David y MARTÍNEZ GIL, Joaquín, “Las cubiertas planas de tierra en la comarca del Campo de Cartagena (España). Caracterización material y definición constructiva”, *Informes De La Construcción*, 75/572 (2023), e516.

79 “La labor patriótica y de justicia social que realiza el Instituto Social de la Marina”, *El Noticiero de Cartagena*, 5444 (18 de julio de 1955).

80 Archivo General, Ministerio de Transportes y Movilidad Sostenible [en adelante AGMT-MS], Madrid, Proyecto de viviendas para pescadores en El Perellonet (Valencia).

81 AGMTMS, Madrid, Proyecto de viviendas para pescadores en El Perellonet – Valencia. Memoria abril 1947, ACMVIV// V-1768-VP.

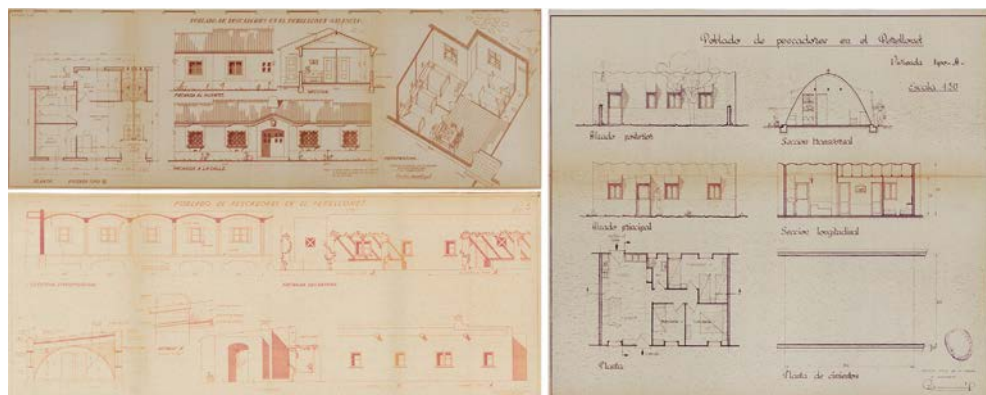


Fig. 9. Plano del proyecto de "Poblado de pescadores en El Perellonet (Valencia)" firmado en abril de 1947 [izq., arriba], en diciembre de 1948 [izq. abajo] y en noviembre de 1951 [der.]. Carlos de Miguel González. 1947. Archivo General, Ministerio de Transportes y Movilidad Sostenible [AGMTMS], Madrid, ACMVIV// V-1768-VP

hojas de rasilla y protegida exteriormente por una terraza plana impermeabilizada con tierra arcillosa. Se trataba de una solución constructiva muy similar a la de Cartagena que provocaba, igualmente, un cambio radical en la configuración formal del conjunto y está vinculada con la arquitectura vernácula mediterránea de casas cúbicas con cubiertas de tierra. Nuevamente se establece una mayor similitud con las propuestas para pescadores en el sur de España<sup>82</sup> y aparecen en los planos pérgolas emparradas, palmeras y árboles de poco porte.

Finalmente, el proyecto ejecutado según la memoria y los planos firmados en noviembre 1951 es bien distinto a los dos anteriores, ya que el conjunto vuelve a sufrir un segundo cambio sustancial gracias a la introducción de un sistema constructivo innovador: las bóvedas de hormigón armado Ctesiphon<sup>83</sup>. Se trata de un sistema de bóveda ondulada de mortero de cemento que adopta una directriz catenaria, por lo que De Miguel rotula en los planos que son "Viviendas de membrana ondulada"<sup>84</sup>. Esta solución constructiva está ligada con la propuesta de "Viviendas ultrabaratadas en Córdoba" que Rafael de la Hoz Arderius junto a José María García de Paredes publica en 1953 en la RNA, en el mismo número en el que también se presenta el proyecto de las viviendas de pescadores en El Perellonet<sup>85</sup> y diversas páginas de

82 LA SPINA, Vincenzina, "A fishing village in Cartagena...", pp. 192-201.

83 VV. AA., *Guía de arquitectura de València...*, p. 297.

84 AGMTMS, Madrid, Proyecto de viviendas para pescadores en El Perellonet (Valencia), Memoria noviembre 1951, ACMVIV// V-1768-VP.

85 MIGUEL GONZÁLEZ, Carlos de, "Viviendas de pescadores en El Perellonet (Valencia)",

publicidad sobre este sistema de construcción<sup>86</sup>. El resultado final, destaca por su modernidad y simplicidad de formas, que además pueden relacionarse con el expresionismo estructural de los ingenieros Robert Maillart y Eugène Freyssinet y de los arquitectos Oscar Niemeyer y Félix Candela<sup>87</sup>. Las viviendas se caracterizan por sus mínimas dimensiones, por carecer de vestíbulo de entrada y de un espacio propio para la cocina, y por tener el único aseo –sorprendentemente sin una ducha dibujada en los planos– así como las habitaciones conectados por un pasillo al que se accede a través del salón.

Por último, su ordenación urbanística, al igual que la propuesta arquitectónica, fue concretándose y modificándose a lo largo de los años debido al complejo solar del que se disponía y en ella destaca la presencia de una ermita, junto a la plaza del barrio, con las mismas características constructivas y formales que el resto de los edificios. En la actualidad, el Grupo ha perdido su coherencia paisajística y arquitectónica debido a las significativas modificaciones realizadas por sus habitantes y a la radical transformación de su entorno.

### *2. 3. Coderch y sus edificios de viviendas para pescadores: de la simplificación a la definición de un nuevo lenguaje moderno*

José Antonio Coderch de Sentmenat (Barcelona 1913–Espolla 1984) estudió arquitectura en la Escuela de Barcelona (1931-1940) y desarrolló sus primeros años profesionales en Madrid con Pedro Muguruza y Secundino de Zuarzo, hasta que a partir de 1942 se estableció en Barcelona con Manuel Valls i Vergés, quien fue su socio durante 30 años. Coderch es uno de los máximos exponentes de la arquitectura española de posguerra que destaca por una obra personal adaptada a su contexto concreto y eminentemente residencial. En la década de 1940, experimentó con una arquitectura moderna de calidad, pero sin menospreciar la arquitectura tradicional mediterránea de la cual tomó varios elementos formales (véase las disposiciones aterrazadas o la organización libre en planta) y asistió, en 1949, a la V Asamblea Nacional de Arquitectos donde conoció a Gio Ponti (fundador y director de la revista *Domus* hasta su fallecimiento) y a Alberto Sartoris. Además, durante este periodo Coderch trabajó para diversos organismos oficiales lo que le permitió abordar con más intensidad el problema de la vivienda social. Estos fueron básicamente:

---

*Revista Nacional de Arquitectura*, 135 (marzo 1953), p. 21.

86 HOZ ARDERÍUS, Rafael de la, “Viviendas ultrabarata”, *Revista Nacional de Arquitectura*, 135 (marzo 1953), pp. 14-20.

87 VV. AA., *Guía de arquitectura de València*,..., p. 297.

la DGA (1940-1942), el Ayuntamiento de Sitges (1942-1945), OSH (1944-1954) y el ISM (1949-1952)<sup>88</sup>.

Su colaboración con el ISM dio como resultado varios proyectos de viviendas para pescadores en las provincias marítimas catalanas, cuando ya formaba parte del Grupo R, que fundó junto a varios arquitectos en 1950. No obstante, con anterioridad, había trabajado con los arquitectos José M<sup>a</sup> Segarra Solsona y Manuel Baldrich Tribau en su proyecto de poblado de pescadores en Barcelona y en las viviendas Les Forques en Sitges (Barcelona), por lo que era un buen conocedor de la situación y de las necesidades de este colectivo de trabajadores<sup>89</sup>.

Uno de los primeros proyectos fue el Grupo Virgen del Carmen en Tarragona de 1949 que desarrolló junto con Manuel Valls i Vergés y Juan Zaragoza i Albí, que es un claro ejemplo de lo que era capaz de lograr con los más modestos medios, pero con criterio arquitectónico. Se trata de un proyecto singular porque es la adaptación de uno previo redactado por otro arquitecto para el ISM<sup>90</sup>. En consecuencia, la intervención de Coderch consistió en llevar a cabo una simplificación formal, funcional y constructiva de la propuesta inicial<sup>91</sup>. Además, es una obra que pertenece a su primera etapa creativa en la que define los estándares habitacionales y se interesa por la arquitectura tradicional mediterránea, ya que deseaba dotar a las viviendas de cierto bienestar que no solo se fundamentara en el *existenzminimum* y que tampoco implicara un desperdicio de espacio<sup>92</sup>.

El rasgo más distintivo del proyecto es la forma curva de su solar en el que las viviendas se distribuyen en dos bloques perfectamente regulares, curvilíneos y paralelos, con doble orientación y diferente altura respectivamente: uno de cuatro plantas y el otro de dos (salvo en un extremo donde tiene tres). En este último volumen, en planta baja hay viviendas, mientras que, en el de mayor altura se aprecian un total de 36 almacenes o bodegas

88 PALOMINO DE LA FUENTE, Andrea, "El otro Coderch de la Barceloneta: viviendas para pescadores Grupo Almirante Cervera, 1950-1960", *Temporánea. Revista de Historia de la Arquitectura*, 4 (2023), pp. 29-50.

89 SEGARRA SOLSONA, José M<sup>a</sup> y BALDRICH TIBAU, Manuel, "Proyecto de poblado de pescadores en Barcelona", *Cuadernos de arquitectura*, 8 (1947), pp. 16-23; Listado de obras de José Antonio Coderch de Sentmenat, <https://joseantoniocoderch.org/wp-content/uploads/2016/02/Listado-obras-JACS.pdf>

90 BLANCO LAGE, Manuel, "El otro Coderch", *Revista Arquitectura*, 268 (septiembre - octubre 1987), pp. 34-39.

91 FOCHS ÁLVAREZ, Carles, J. A. *Coderch de Sentmenat 1913-1984*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2004, p. 186.

92 ZANNI, Fabrizio, "I tre periodi di Coderch", *Domus web*, s. p., <https://www.domusweb.it/it/recensioni/2003/11/24/i-tre-periodi-di-coderch-.html>



con puerta de acceso desde la calle, muy probablemente, para custodiar útiles de trabajo relacionados con la pesca.

En las viviendas se introduce una división espacial en sentido longitudinal que permite situar en la fachada principal la sala de estar junto con el dormitorio principal, y en la opuesta el resto de dormitorios, la cocina, el baño y el núcleo escalera. Además, Coderch introdujo en los muros divisorios transversales un trazado ligeramente oblicuo entre las viviendas y los núcleos de comunicación vertical, logrando así optimizar funcionalmente el espacio comunitario y a su vez economizar el espacio de la cocina y el baño. La organización interior de las estancias gira alrededor de la sala de estar que simultáneamente cumple la función de recibidor y de espacio distribuidor al dar acceso a la cocina y a un pasillo que comunica las habitaciones con el baño.

La sencillez y pureza volumétrica prismática que caracteriza el conjunto queda interrumpido únicamente por el núcleo de escalera, que tan solo se aprecia en las fachadas traseras y que permite acceder a la parte transitable de la cubierta<sup>93</sup>. Sus sencillas y humildes fachadas, sin elementos decorativos y con simples ventanas y balcones, logran destacar por su expresividad, originalidad y modernidad, obtenida con simples técnicas constructivas y sistemas tradicionales españoles. De igual modo, estas consiguen resaltar por el fuerte cromatismo de su revestimiento exterior, caracterizado por el potente contraste entre el blanco y el rojo, así como por tener las viviendas una apariencia muy similar a las obras realizadas por otras instituciones en Almería<sup>94</sup>. Estos rasgos distintivos se aprecian claramente en los artículos que se publicaron en la RNA, incluso antes de su conclusión en 1952, y en las dos principales revistas extranjeras de arquitectura de la época: la italiana *Domus* y la francesa *Architecture d'Aujourd'hui*<sup>95</sup>, gracias a las impactantes fotografías que contienen (Fig. 10).

En 1949, Coderch diseñó también para el ISM una Escuela Primaria en Barcelona, que no llegó a construirse<sup>96</sup> y, entre 1950 y 1951, dos proyectos de viviendas para pescadores en el barrio de la Barceloneta (Barcelona). Am-

93 La otra es de teja curva ligeramente inclinadas y ventiladas a través de pequeños orificios visibles en las fachadas principales.

94 BLANCO LAGE, Manuel, "El otro Coderch...", p. 38.

95 ZARAGOZA ALBI, Juan; CODERCH DE SENTMENAT, José Antonio y VALLS VERGÉS, Manuel, "Viviendas de pescadores en Tarragona", *Revista Nacional de Arquitectura*, 116 (agosto 1951), p. 28; CODERCH DE SENTMENAT, José Antonio y VALLS VERGÉS, Manuel, "Per i pescatori di Tarragona", *Domus*, 273 (septiembre 1952), pp. 6-7; CODERCH DE SENTMENAT, José Antonio y VALLS VERGÉS, Manuel, "Groupe d'habitations pour des pêcheurs, Tarragone", *Architecture d'Aujourd'hui*, 45 (noviembre 1952), pp. 55.

96 FOCHS ÁLVAREZ, Carles, J. A. *Coderch...*, p. 186.



Fig. 10. Primera página del artículo de Coderch sobre las viviendas de pescadores en Tarragona. CODERCH DE SENTMENAT, José Antonio y VALLS VERGÉS, Manuel, "Groupe d'habitations pour des pêcheurs, Tarragone", *Architecture d'aujourd'hui*, 45 (noviembre 1952), p. 55

bos pertenecen a la segunda etapa de Coderch caracterizada por la máxima expresión de su poética arquitectónica, en la que aplica una compleja metodología basada en la relación entre estancia, muro y hueco en fachada y cuando su experimentación sobre la composición de las viviendas alcanza su máxima madurez<sup>97</sup>.

El primero de ellos, es el icónico y famoso edificio situado en el actual Paseo Juan de Borbón, que tuvo gran repercusión, tanto a nivel nacional como internacional, y que ha sido ampliamente investigado y analizado<sup>98</sup>. Fue un encargo del Montepío Marítimo Nacional (en adelante, MMN), una entidad que dependía del ISM y destaca por su marcada modernidad e ima-

97 ZANNI, Fabrizio, "I tre periodi di Coderch...", s. p.

98 Al igual que el proyecto anterior se publicó en la principales revistas extranjeras y ha sido objeto incluso de publicaciones monográficas; FOCHS ÁLVAREZ, Carles, *J. A. Coderch...* p. 187; ARMESTO AIRA, Antonio, *Edificio de viviendas en la Barceloneta, 1951-1955. José Antonio Coderch y Manuel Valls*, Almería, Colegio de Arquitectos de Almería, 1996.

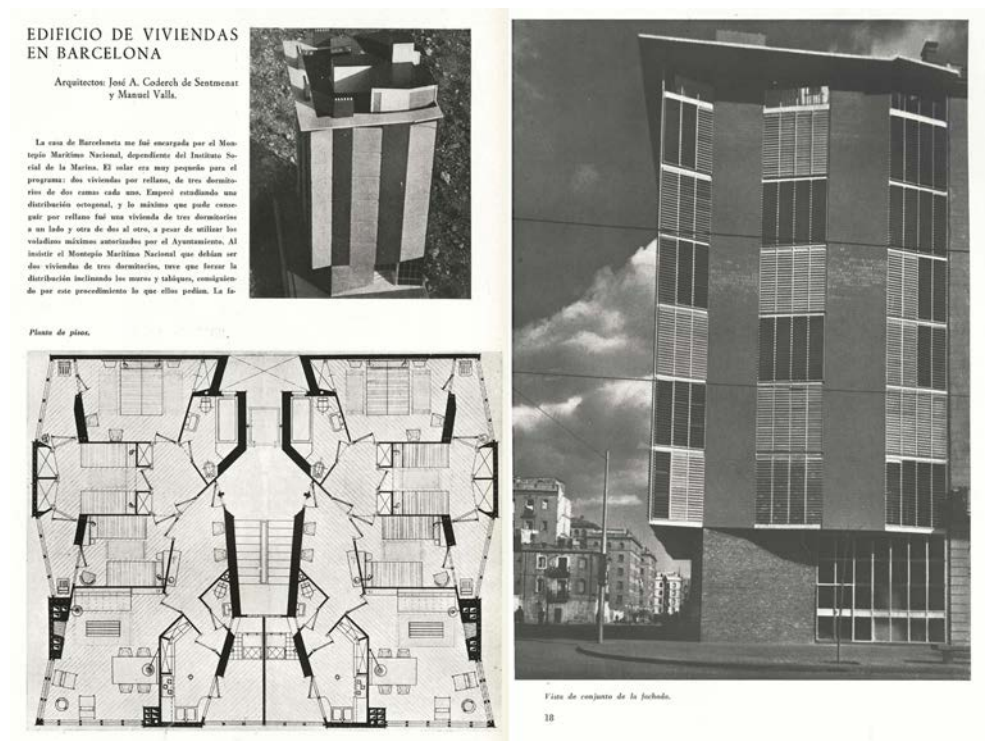


Fig. 11. Páginas del artículo publicado en la RNA sobre el edificio para pescadores en la Barceloneta. CODERCH DE SENTMENAT, José Antonio y VALLS VERGÉS, Manuel, "Edificio de viviendas en Barcelona", *Revista Nacional de Arquitectura*, 158 (febrero 1955), pp. 13-18

gen abstracta, así como por su gran dinamismo espacial, a pesar de sus dimensiones y su carácter de edificio de viviendas sociales. Del proyecto se custodian planos firmados en 1952 y 1953 que junto a numerosos croquis y detalles constructivos permiten conocer cómo se gestó el edificio y la solución finalmente ejecutada (Fig. 11)<sup>99</sup>.

El edificio se levanta en un pequeño solar con una medianera lo que dificultaba poder cumplir con los requisitos impuestos por su promotor: dos viviendas por rellano de tres dormitorios y con dos camas cada uno. Por ello, Coderch estudió y analizó diversas opciones para lograrlo<sup>100</sup>, hasta que forzó la distribución interior inclinando los muros y tabiques, obteniendo así una planta aparentemente distorsionada, pero con una fuerte voluntad ex-

<sup>99</sup> ARMESTO AIRA, Antonio, *Edificio de viviendas...*, pp. 12-16 y 31-42.

<sup>100</sup> CODERCH DE SENTMENAT, José Antonio y VALLS VERGÉS, Manuel, "Edificio de viviendas en Barcelona", *Revista Nacional de Arquitectura*, 158 (febrero 1955), pp. 13-18; Casa de la Marina 1951-1955, <https://www.arquitecturacatalana.cat/es/obras/casa-de-la-marina#anchor2>

presiva y claridad espacial: los dormitorios dan a las fachadas laterales, y las demás ocupan el testero y las esquinas. En definitiva, de forma magistral y aprovechando al máximo el espacio, consiguió que cada vivienda estuviera compuesta por un salón, tres dormitorios con dos camas, una cocina independiente, un baño completo con bañera, un aseo y tres terrazas, una de ellas con un lavadero, y además que cada habitación fuera independiente, gracias a dos espacios de distribución.

En la composición y materialización de las fachadas, según Coderch, las reducidas dimensiones de la sala de estar fueron las que motivaron el tamaño de los huecos (de suelo a techo) y la necesidad de tener que unir a través de uno de los dormitorios, las dos terrazas en la zona de noche. En su conjunto, el edificio se remata con un potente alero que recupera la geometría original del solar y sus fachadas se dividen en franjas verticales de muros de carga aplacados con rasilla vidriada (azulejos) y de persianas de lamas anchas orientables de madera coincidiendo con las ventanas y las terrazas. Éstas se inspiraban en las tradicionales persianas de librillo, tan frecuentes en el ensanche de Barcelona y generan en el interior de las viviendas una agradable luz y una sensación de recogimiento único.

La aparente complejidad visual de las plantas, casi laberínticas, caracteriza esta propuesta de viviendas para pescadores, al igual que su innegable riqueza espacial y la multitud de relaciones visuales que se establecen en su interior entre todas las estancias y con el exterior. Coderch estaba inventando un nuevo lenguaje moderno y personal que se alejaba de la ortodoxia racionalista y era consciente de ello puesto que: “Con la casa de La Barceloneta, después de la casa Ugalde, creo haber encontrado la buena vía en mi profesión...ambas, buenas o malas, son verdaderamente mías”<sup>101</sup>.

El segundo proyecto que construyó Coderch con Valles en la Barceloneta es un conjunto de 140 viviendas sociales y 28 tiendas destinadas a la Cofradía de Pescadores de Barcelona promovidas por el MMN en 1950, pero sin la misma trascendencia que el anterior proyecto. No obstante, tal y como ha sacado a relucir recientemente Palomino de la Fuente<sup>102</sup>, es una obra que merece ser tenida en consideración en la historiografía de Coderch, a pesar de que, en un momento de su ejecución, éste abandonó la dirección de la obra, quedando muchas incógnitas acerca del proyecto.

El conjunto, que recibió el nombre de “Grupo de Viviendas Almirante Cervera” y que hoy se conoce como “Bloc de Pescadors” o “Viviendas para la Cooperativa Obrera La Maquinista”, se emplaza en el solar que ocupó en su

101 “Bloque de Viviendas La Barceloneta. (Barcelona), 1951”, José Antonio Coderch de Sentmenat, <https://joseantoniocoderch.org/viviendasbach/index.html>

102 PALOMINO DE LA FUENTE, Andrea, “El otro Coderch...”, pp. 29-50.

día el antiguo Cuartel de San Fernando y se caracteriza por estar compuesto por un edificio en forma de “U” de planta baja y cinco pisos que se dispone configurando una gran manzana casi cerrada (abierta a sur), mediante la agregación de un módulo base en forma de “T” con tres viviendas.

Según Palomino, existen varias versiones del proyecto y tan solo seis meses después del inicio de las obras, en abril de 1955, Coderch comunicó al ISM su intención de renunciar a cualquier proyecto que le pudieran proponer en el futuro, y el proyecto concluyó probablemente a finales de 1959 o principios de 1960<sup>103</sup>.

Su configuración final es el fruto de un constante estudio y reformulación por parte de Coderch durante cinco años, pero sin renunciar a ciertas premisas irrenunciables: la creación de una nueva plaza pública para el barrio, el rechazo al enfrentamiento frontal entre fachadas vecinas y la garantía de la privacidad de sus habitantes. Así pues, desde el principio planteó soluciones con fachadas plegadas con una envolvente en forma de zigzag a 45º y soluciones distributivas para las viviendas en las que ensayó todas las posibilidades que ofrecían los retranqueos, desfases y giros en las trazas de los tabiques<sup>104</sup>.

Las viviendas finalmente construidas siguen un rígido esquema distributivo en el que se separa la zona de día y de la de noche y que, al igual que en el proyecto anterior, permite la autonomía y privacidad entre ambas. Todas ellas son de tres habitaciones dobles (salvo una de ellas que tiene una habitación simple y dos dobles), salón con terraza, cocina independiente y baño completo. La renuncia a la ortogonalidad en las paredes divisorias introduce en las viviendas una calidad espacial de la cual ya se había percatado Coderch en su anterior proyecto y que vuelve a aplicar en este, donde además logra que todas las salas de estar den al espacio central y así tener una ocupación mínima de fachada<sup>105</sup>.

En la fachada exterior, donde se apoyan los dormitorios secundarios, las cocinas y los núcleos de comunicación vertical del edificio, el muro se pliega generando unas aberturas oblicuas que evitan el contacto visual frontal con el edificio situado enfrente. Se trata de unos planos apantallados que protegen las aberturas y que se caracterizan por tener un revestimiento continuo blanco que contrasta con las fábricas de ladrillo visto del resto de la fachada. En cambio, en el interior de la manzana, donde se crea un espacio verde y público, a modo de plaza semiabierta, las fachadas se definen con los mismos planos apantallados, en correspondencia con los dormitorios, con los tramos

103 PALOMINO DE LA FUENTE, Andrea, “El otro Coderch...”, p. 43.

104 PALOMINO DE LA FUENTE, Andrea, “El otro Coderch...”, p. 39.

105 Viviendas para la Cooperativa Obrera La Maquinista 1951-1953, <https://www.arquitecturacatalana.cat/es/obras/habitatges-per-a-la-cooperativa-obrera-la-maquinista#top>





Fig. 12. Interior de la manzana del conjunto de viviendas para pescadores en la Barceloneta. Coderch. José Hevia Blach. Arxiu Històric del COAC, Barcelona

de muros de fábrica de ladrillo visto y por último, con el vacío de las terrazas, a las que se abren la sala de estar y el dormitorio principal<sup>106</sup> (Fig. 12).

### 3. PARALELISMOS Y DIVERGENCIAS EN LA CONCRECIÓN DE VIVIENDAS PARA PESCADORES

El análisis de los proyectos de viviendas para pescadores permite evidenciar varios aspectos relevantes y coincidentes con otras promociones residenciales españolas de posguerra, pero permite también destacar las principales singularidades y diferencias que les caracteriza, así como su evidente evolución tipológica, formal y constructiva.

No obstante, de igual modo, la revisión histórica y de los proyectos que finalmente se ejecutaron pone de manifiesto como los entusiastas planes de viviendas de pescadores, que se crearon tras varios años de estudio sistemático del estado de las construcciones que habitaban, fueron unas propuestas

<sup>106</sup> PALOMINO DE LA FUENTE, Andrea, "El otro Coderch...", p. 43.

excesivamente pretenciosas para la época y sin el éxito o los resultados esperados.

De los primeros proyectos de “poblados de pescadores”, en los que se pretendía satisfacer todas sus necesidades vitales con la construcción de un verdadero núcleo urbano perfectamente equipado, emulando a los poblados de colonización, se pasó a proponer “barrios de pescadores”, que derivaron en unos simples bloques de edificios o incluso en una única construcción. Se observa el paulatino abandono por parte de la administración de la idea de construir “poblados” para un grupo específico de trabajadores, a favor de la realización de viviendas protegidas que, en cambio, podían destinarse a cualquier otro gremio o habitante. En consecuencia, el inicial predominio de las casas unifamiliares, que incluso podían tener una pequeña parcela con un huerto o corral como en la primera propuesta de Santurce, fue sustituido por el de bloques de viviendas colectivas. Las viviendas unifamiliares hacían referencia más a las propuestas construidas bajo el amparo de la Ley de casas baratas, que se había desarrollado antes de la Guerra Civil, que a las soluciones residenciales que se estaban realizando en el ámbito internacional a partir de 1940. Además, los bloques en altura, que al principio tan solo tenían dos plantas progresivamente, fueron creciendo en altura aumentando su densidad y siendo también propuestas más económicas.

Desde la perspectiva urbanística, se promovió la construcción de viviendas higiénicas y funcionales dentro de un crecimiento urbano controlado, ordenado y cerrado según esquemas descentralizados y polinucleares. En los trazados de los nuevos poblados y barrios se crearon plazas y espacios ajardinados, zonas de relación o de protección como los soportales, que por otra parte eran muy típicos en los puertos del norte peninsular. Las propuestas seguían las pautas formales y constructivas defendidas por la DGA y las normas vigentes, tal y como era frecuente en los demás proyectos residenciales de la época. Dichas pautas estuvieron marcadas, en los primeros años de la posguerra, por la arquitectura tradicional que fue tomada como fuente de inspiración en las nuevas propuestas promovidas por las diversas instituciones y organismos del Estado. Por ello, en los primeros poblados y barrios de pescadores las referencias a la arquitectura vernácula son explícitas. Sin embargo, a partir de 1949, se empezó a mirar hacia las políticas que se estaban implementando en Europa y que estaba afrontando su reconstrucción tras la II Guerra Mundial. Por tanto, se modificaron los programas en las viviendas sociales y se empezaron a plantear otras soluciones, tal y como se aprecia claramente, en los últimos proyectos de Carlos de Miguel y en las viviendas de Coderch.

Tipológicamente, la gran diversidad que presentaban las viviendas tradicionales de pescadores en las diferentes costas españolas, se intentó homo-

genizar y unificar con soluciones muy similares en cuanto a su configuración en planta. En los primeros proyectos, a pesar de que formalmente nada tienen que ver con las propuestas internacionales, sí se aprecian rasgos propios de las soluciones residenciales racionalistas europeas anteriores a la Guerra Civil en lo referente a su distribución interna y a la existencia de una doble orientación y ventilación cruzada. El cumplimiento de unas condiciones mínimas de higiene parece que es indiscutible, más que la posible experimentación en cuanto al hábitat mínimo, como se observa en la obra de Muguruza. No obstante, sí que se produce una constante búsqueda en la organización de los diferentes espacios de la vivienda, por lo que progresivamente el salón deja de ser la pieza central alrededor de la cual se articulan las demás. Así pues, se evoluciona hacia una mayor sectorización, compartimentación e independencia de las estancias con la aparición de nuevos elementos como pasillos y recibidores. En este sentido, cabe destacar la singular manera que tenía Coderch de inclinar los muros para lograr una distribución espacial única. Asimismo, la presencia de espacios específicos para guardar útiles de pesca no es una constante que se da en todos los proyectos explicados ni tampoco analizados en esta investigación. Por ello, en muchos de los casos, incluso en las primeras propuestas, las viviendas podrían haber sido destinadas a cualquier otro gremio o profesión sin que se proyecte por tanto una solución específica para los pescadores.

Atendiendo a la materialización de los proyectos de pescadores, en los primeros años de la posguerra hasta 1950 aproximadamente, la situación económica del país y de su industria no permitía el uso de ciertos materiales. No obstante, tras un primer periodo en el que las únicas soluciones constructivas posibles eran las tradicionales, el escenario cambió y se aprecia una progresiva incorporación de sistemas constructivos modernos y de vanguardia que llega también a los proyectos construidos para las comunidades de pescadores. Éstos incluso son el resultado, en ocasiones, de la reinterpretación o actualización de técnicas de construcción vernáculas, pero que imprimen modernidad a las construcciones, véase el caso de Cartagena. Ello vuelve a poner de manifiesto la gran importancia de la tradición en este periodo de la arquitectura española.

Por último, a modo de conclusión final en relación a los tres arquitectos seleccionados en este artículo y los nueve proyectos es posible recalcar como cada uno de ellos desempeñó un papel destacado y singular a la hora de intentar definir cómo debería ser una vivienda para pescadores. Muguruza fue el principal responsable e iniciador de las propuestas en las que imprimió unos marcados rasgos formales tradicionales que fueron adoptados por otros arquitectos en los primeros años, e igualmente determinante fue su papel institucional y gubernamental. En cambio, Carlos de Miguel, gracias a

su papel relevante al frente de la principal revista de arquitectura española de la época fue conocedor de las principales novedades arquitectónicas del momento y las aplicó en su propia obra, mostrando su capacidad de asimilación y evolución siendo un claro ejemplo de ello las viviendas en El Perellonet. Finalmente, Coderch logró encontrar su propio lenguaje moderno con un edificio de viviendas para pescadores, pero sin dejar tampoco de lado la tradición ni la honestidad constructiva, experimentando y superando los principios generalistas del movimiento moderno, convirtiéndose, sin ninguna duda, en uno de los máximos protagonistas de la arquitectura española de posguerra.

### BIBLIOGRAFÍA

- “Exposición de trabajos en la Dirección General de Arquitectura”, *Revista Nacional de Arquitectura*, 10-11 (1942), pp. 2-3.
- “Mejoramiento de la vivienda en poblado de pescadores”, *Revista Nacional de Arquitectura*, 10-11 (1942), pp. 16-17.
- “Mejoramiento de la vivienda”, *Revista Nacional de Arquitectura*, 14 (1943), p. 51.
- ANSOLA FERNÁNDEZ, Alberto, “Una pesca feliz: Alfredo Saralegui y sus pósitos de pescadores (1915-1936)”, *Historia Social* 57(2007), pp. 3-26, <https://www.jstor.org/stable/40657954>
- ANSOLA FERNÁNDEZ, Alberto, *Cambio económico y modo de vida en las comunidades pescadoras cántabras (siglos XIX y XX)*, tesis doctoral, Santander, Universidad de Cantabria, 1996.
- ANSOLA FERNÁNDEZ, Alberto, “¡Arriba la pesca!: el discurso de la política social pesquera durante el Primer Franquismo”, *Áreas*, 27 (2008), pp. 95-103, <https://revistas.um.es/areas/article/view/118661>
- ANSOLA FERNÁNDEZ, Alberto, “La intervención estatal en el alojamiento pesquero. El caso del litoral cántabro (1940-1980)”, *Eria: revista cuatrimestral de geografía*, 29 (1992), pp. 253-266, <https://reunido.uniovi.es/index.php/RCG/article/view/1127/1046>
- ARMESTO AIRA, Antonio, *Edificio de viviendas en la Barceloneta, 1951-1955. José Antonio Coderch y Manuel Valls*, Almería, Colegio de Arquitectos de Almería, 1996.
- BLANCO LAGE, Manuel, “El otro Coderch”, *Revista Arquitectura*, 268 (septiembre - octubre 1987), pp. 34-39.
- BLAT PIZARRO, Juan, *Vivienda obrera y crecimiento urbano (Valencia 1856-1936)*, Valencia, COACV, Generalitat Valenciana, 2000.
- BUSTOS JUEZ, Carlota y ENCÍO CORTÁZAR, Juan M. de, “Pedro Muguruza Otaño”, *Real Academia de la Historia*, <https://dbe.rah.es/biografias/6493/pedro-muguruza-otano>
- 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, <https://repositorio.upct.es/entities/publication/7935c1b6-3dcf-4418-850a-03a91460112c>

- BUSTOS JUEZ, Carlota, "Muguruza en la arquitectura española (1916-1952)", *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 2 (2015), pp. 27-46, [https://www.realacademiabellasartessanfernando.com/assets/docs/boletines/BOLETIN\\_ANEXO\\_II\\_2015.pdf](https://www.realacademiabellasartessanfernando.com/assets/docs/boletines/BOLETIN_ANEXO_II_2015.pdf)
- CASA MARTÍN, Fernando da, "La construcción en Pedro Muguruza", *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Anexo II (2015), pp. 121-134, [https://www.realacademiabellasartessanfernando.com/assets/docs/boletines/BOLETIN\\_ANEXO\\_II\\_2015.pdf](https://www.realacademiabellasartessanfernando.com/assets/docs/boletines/BOLETIN_ANEXO_II_2015.pdf)
- CENTELLAS SOLER, Miguel, "Los pueblos de colonización de la administración franquista en la España rural", *P+C: proyecto y ciudad, revista de temas de arquitectura*, 1 (2010), pp. 109-126, <https://repositorio.upct.es/entities/publication/d90bf2eb-422a-4685-b595-2e9555c42c03>
- CODERCH DE SENTMENAT, José Antonio y VALLS VERGÉS, Manuel, "Edificio de viviendas en Barcelona", *Revista Nacional de Arquitectura*, 158 (febrero 1955), pp. 13-18.
- CODERCH DE SENTMENAT, José Antonio y VALLS VERGÉS, Manuel, "Groupe d'habitations pour des pêcheurs, Tarragone", *Architecture d'Aujourd'hui*, 45 (noviembre 1952), p. 55.
- CODERCH DE SENTMENAT, José Antonio y VALLS VERGÉS, Manuel, "Per i pescatori di Tarragona", *Domus*, 273 (septiembre 1952), pp. 6-7.
- DÍEZ-PASTOR IRIBAS, Concepción, "Carlos de Miguel González", *Real Academia de la Historia*, <https://dbe.rah.es/biografias/43353/carlos-de-miguel-gonzalez>
- FOCHS ÁLVAREZ, Carles, J. A. *Coderch de Sentmenat 1913-1984*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2004.
- FRESNEDA COLLADO, Rafael, MUÑOZ COSME, Alfonso, CASTILLO FERNÁNDEZ, Javier y MOLINA GAITÁN, Juan Carlos, *El legajo 57: fondo documental de Leopoldo Torres Balbás en el Archivo General de la Región de Murcia*, Murcia, Tres Fronteras ediciones, 2017.
- GALDEANO GARCÍA, Antonia, "Alfredo Saralegui y Casellas", *Diccionario biográfico de Almería*, Instituto de Estudios Almerienses, <https://www.dipalme.org/Servicios/IEA/edba.nsf/xlecturabiografias.xsp?ref=629>
- HOZ ARDERÍUS, Rafael de la, "Viviendas ultrabarata", *Revista Nacional de Arquitectura*, 135 (marzo 1953), pp. 14-20.
- INSTITUTO NACIONAL DE LA VIVIENDA, *Reglamento para la ejecución de la Ley de 19 de abril de 1939 de Viviendas Protegidas y Normas y Ordenanzas oficiales para su construcción*, Madrid, Blass, 1939.
- KLEIN, Alexander, *Vivienda mínima*, Barcelona, Gustavo Gili, 1980.
- LA SPINA, Vincenzina y BARGUES BALLESTER, César, "La arquitectura del mar en Cartagena (España) a mediados del siglo XX: historia constructiva de la lonja, casa y poblado de pescadores", en *Tercer Congreso Internacional Hispanoamericano de Historia de la Construcción Ciudad de México 21-25 enero 2019*, Madrid: Instituto Juan de Herrera, 2019, pp. 505-515, [https://sedhc.es/biblioteca/actas/CIHAHC\\_59.pdf](https://sedhc.es/biblioteca/actas/CIHAHC_59.pdf)



- LA SPINA, Vincenzina, "A fishing village in Cartagena (Spain) by Carlos de Miguel (1947-1955)", *VLC arquitectura*, 8/2 (2021), pp. 183-217, <https://doi.org/10.4995/vlc.2021.14256>
- LA SPINA, Vincenzina; NAVARRO MORENO, David y MARTÍNEZ GIL, Joaquín, "Las cubiertas planas de tierra en la comarca del Campo de Cartagena (España). Caracterización material y definición constructiva", *Informes de la Construcción*, 75/572 (2023), e516, <https://doi.org/10.3989/ic.6178>
- LÓPEZ ALARCÓN, Mariano, "El arrendamiento de las viviendas de renta limitada y de las subvencionadas", *Digitum*, XX/2 (1962), pp. 164-208, <https://revistas.um.es/analesumderecho/article/view/103471/98441>
- LOSADA VAREA, Celestina, *El Barrio Pesquero de Santander. Un paisaje cultural identitario*. Santander, Universidad de Cantabria, 2023.
- LLOPART i VILALTA, Amadeo, "Tres proyectos de poblados pesqueros en Cataluña", *Cuadernos de arquitectura*, 8 (1947), pp. 3-5.
- MIGUEL GONZÁLEZ, Carlos de, "Casa del pescador en Cartagena", *Revista Nacional de Arquitectura*, 89 (mayo 1949), pp. 200-206.
- MIGUEL GONZÁLEZ, Carlos de, "Poblado de Pescadores Maliaño", *Revista Nacional de Arquitectura*, 10-11 (1942), pp. 8-11.
- MIGUEL GONZÁLEZ, Carlos de, "Viviendas de pescadores en El Perellonet (Valencia)", *Revista Nacional de Arquitectura*, 135 (marzo 1953), p. 21.
- MUGURUZA OTAÑO, Pedro, "Grupo de casas para pescadores en Fuenterrabía", *Revista Nacional de Arquitectura*, 64 (abril 1947), pp. 150-154.
- MUGURUZA OTAÑO, Pedro, "Ideas generales sobre ordenación y reconstrucción nacional", en *Texto de las sesiones celebradas en el Teatro Español de Madrid por la Asamblea Nacional de Arquitectos*, Madrid, Servicios Técnicos de FET y de las JONS, Sección de Arquitectura, 1939, pp. 3-13.
- MUGURUZA OTAÑO, Pedro, "La casa rural en el País Vasco", *Revista Arquitectura*, 17 (septiembre 1919), pp. 244-248.
- MUGURUZA OTAÑO, Pedro, "Poblado residencia de pescadores. Fuenterrabía", *Revista Nacional de Arquitectura*, 10-11 (1942), pp. 4-7.
- MUÑOZ FERNÁNDEZ, Francisco Javier, "Viviendas y poblados pesqueros en el litoral vasco durante la posguerra", *Zaniak. Cuadernos de Antropología-Etnografía*, 39 (2021), pp. 99-141, <https://www.eusko-ikaskuntza.eus/PDFAnlt/zainak/39/39099141.pdf>
- PALOMINO DE LA FUENTE, Andrea, "El otro Coderch de la Barceloneta: viviendas para pescadores Grupo Almirante Cervera, 1950-1960", *Temporánea. Revista de Historia de la Arquitectura*, 4 (2023), pp. 29-50, <https://doi.org/10.12795/TEMPORANEA.2023.04.02>
- PALOMINO y MARTÍNEZ DEL CERRO, Alfonso, "Pascual Díez de Rivera y Casares", *Real Academia de la Historia*, <https://dbe.rah.es/biografias/46686/pascual-diez-de-rivera-y-casares>
- PICARDO, José L. y MIGUEL GONZÁLEZ, Carlos de, "Centro Cívico para la Cofradía de Pescadores de Altea-Alicante", *Revista Nacional de Arquitectura*, 115 (julio 1951), pp. 36-38.

- Plan Nacional de Mejoramiento de la Vivienda en los Poblados de Pescadores*, tomo I-III, Madrid, Ministerio de la Gobernación - Dirección General de Arquitectura, 1942-1946.
- RÓDENAS LÓPEZ, Manuel Alejandro, *Los orígenes de la vivienda social en la Región de Murcia. 1900-1936. Las iniciativas de casas baratas en Cartagena y Murcia*, Valencia, Tesis Doctoral, Valencia, Universitat Politècnica de València, 2016.
- SAMBRICIO R. ECHEGARAY, Carlos, "Introducción", en *L'habitation minimum*, Zaragoza, COAA, 1997, pp. 11-50.
- SAMBRICIO R. ECHEGARAY, Carlos, "Políticas de vivienda en el primer franquismo: 1936-1949", *Temporánea. Revista de Historia de la Arquitectura*, 1 (2020), pp. 59-96, <https://doi.org/10.12795/TEMPORANEA.2020.01.03>
- SANTAS TORRES, Asier, "La vivienda racional en el Gran Bilbao", *Bidebarrieta: Revista de humanidades y ciencias sociales de Bilbao*, 15 (2004), pp. 311-342, <https://ojs.ehu.eus/index.php/Bidebarrieta/article/view/18572>
- SEGARRA SOLSONA, José M<sup>a</sup> y BALDRICH TIBAU, Manuel, "Proyecto de poblado de pescadores en Barcelona", *Cuadernos de arquitectura*, 8 (1947), pp. 16-23.
- VALTERRA, Marqués de, "La vivienda de los pescadores", en *Plan Nacional de Mejoramiento de las Viviendas en los Poblados de Pescadores*, tomo I, Madrid, Ministerio de la Gobernación, Dirección General de Arquitectura, 1942.
- VV. AA., *Guía de arquitectura de València*, Valencia, Colegio Territorial de Arquitectos de Valencia, 2023.
- ZANNI, Fabrizio, "I tre periodi di Coderch", *Domus web*, s. p., <https://www.domusweb.it/it/recensioni/2003/11/24/i-tre-periodi-di-coderch-.html>
- ZARAGOZA ALBI, Juan; CODERCH DE SENTMENAT, José Antonio y VALLS VERGÉS, Manuel, "Viviendas de pescadores en Tarragona", *Revista Nacional de Arquitectura*, 116 (agosto 1951), p. 28.

# El indigenismo y el mundo indígena en el arte mural de Cuernavaca (Morelos, México)

## Indigenism and the indigenous world in the mural art of Cuernavaca (Morelos, Mexico)

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: 8/1/2025. Aceptado: 19/6/2025

Referencia: *Santander. Estudios de Patrimonio*, 8 (2024), pp. 233-294.

DOI: <https://doi.org/10.22429/Euc2025.sep.08.06>

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



**Resumen:** Este trabajo hace un recorrido cronológico por el conjunto del patrimonio mural —relieves escultóricos, pinturas y mosaicos— de Cuernavaca (Morelos, México), poniendo de manifiesto la dualidad historia/mitología allí representada. Se muestra cómo la cultura y el arte prehispánicos se constituyen como antecedente del arte posterior realizado en un contexto de pensamiento indigenista, especialmente durante el virreinato y en la etapa posrevolucionaria, llegando hasta la actualidad.

**Palabras clave:** Cuernavaca; Arte mural mexicano; Muralismo mexicano; Cultura prehispánica en México; Indigenismo mexicano.

**Abstract:** This paper takes a chronological tour through the entire mural heritage —sculptural reliefs, paintings and mosaics— of Cuernavaca (Morelos, Mexico), highlighting the duality of history/mythology represented there. It shows how pre-Hispanic culture and art constitute a precedent to late art made in a context of indigenist thought, especially during the viceroyalty and in the post-revolutionary stage, reaching up to the present.

**Keywords:** Cuernavaca; Mexican mural art; Mexican muralism; Pre-Hispanic Mexican culture; Mexican indigenism.

\*\*\*\*\*

La ciudad de Cuernavaca<sup>1</sup> y su entorno cuentan con un valioso patrimonio en el ámbito del denominado movimiento muralista mexicano<sup>2</sup>. Es el caso

1 INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA, “Cuernavaca, historia e identidad. Centro histórico y sus pueblos tradicionales”, 2022, <https://www.youtube.com/watch?v=QKbq7p-QEr4>

2 GONZÁLEZ MELLO, Renato (coord.) y otros, *UNAM: 100 Años de Muralismo*, Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas,

de obras como las de Diego Rivera (1930) y Salvador Tarazona (1938) ubicadas en el Palacio de Cortés (Museo Regional de los Pueblos de Morelos); los murales de Alfonso Xavier Peña (Hotel La Bella Vista, 1940-1941); el de Norberto Martínez Moreno (Biblioteca Miguel Salinas, Universidad Autónoma del Estado de Morelos, 1951-1954) y los de José Reyes Meza en el Casino de la Selva, 1959-1965 (actualmente en el Museo Papalote). Son también de destacar los murales de Diego Rivera realizados con teselas de mosaico por encargo de dos conocidos personajes de la cinematografía mexicana para sus residencias en Cuernavaca: el *Mural subacuático* (1952-1954), en la casa del actor Mario Moreno “Cantinflas” (actual Museo Cassa Gaia) y el titulado *Río Juchitán* (1953-1956), en la mansión del productor Santiago Reachí Fayad, expuesto desde el año 2010 en el Museo Soumaya (Ciudad de México).

Todos estos murales tienen como elemento común la plasmación de imágenes relativas a los pueblos originarios de México, reivindicándolos, cuestión que estaría ligada indisolublemente a una corriente de pensamiento nacionalista posrevolucionaria.

Esta corriente muralista tuvo su inicio, en la década de 1920, en edificios públicos de Ciudad de México a instancias y con patrocinio gubernamental, presentando temas culturalistas, históricos, alegóricos y políticos que utilizaban “lo indígena” y el “pasado prehispánico” como elementos determinantes de la singularidad del México moderno, al margen del “pasado colonial” y de la influencia norteamericana. Se creaba, de esta forma, un hilo conductor a través del arte que conectaba la época prehispánica con la posrevolución (1917-1940), con el objetivo de contribuir culturalmente a establecer una nueva identidad nacional.

No obstante, la valoración de “lo indígena” —el denominado “indigenismo”— en México y su repercusión en las artes no se circunscribe a esa época ni al movimiento muralista, ya que ha existido desde los tiempos de la conquista española, manteniéndose con distintos enfoques ideológicos.

El indigenismo se entendería como un proceso histórico en la conciencia colectiva nacional que reconoce y estima al indígena —individuos y grupos sociales— y a su cultura —“lo indígena”—, por parte de la sociedad “no indígena” dominante. Este proceso, paradójicamente, coincidiría con una situación de represión, marginación o explotación de los indígenas<sup>3</sup>.

En México se consideran tres etapas históricas fundamentales del indigenismo<sup>4</sup>, a su vez relacionadas con las artes plásticas: el virreinato, con su

---

2022, <https://www.dgcs.unam.mx/docs/100Muralismo.pdf>

3 VILLORO, Luis, *Los grandes momentos del indigenismo en México*, México D. F., El Colegio de México/El Colegio Nacional/Fondo de Cultura Económica, 1996, pp. 212, 215, 241, 243, 249, 262 y 263.

4 VILLORO, Luis, *Los grandes momentos del indigenismo en México*, pp. 8-19.

cosmovisión religiosa procedente de España y el desarrollo del arte *tequitqui* —de aportación indígena<sup>5</sup>— en los conventos novohispanos de las órdenes mendicantes; la época de la independencia relacionada con la ilustración del siglo XVIII y el cientificismo del XIX, significada por el redescubrimiento de zonas arqueológicas prehispánicas; y la época de la posrevolución (1917-1940)<sup>6</sup> ya mencionada, marcada por un muralismo de carácter indigenista llevado a cabo por artistas criollos, mestizos o españoles transterrados.

Todo ello remite a la cultura y arte prehispánicos como origen.

En el Estado de Morelos esto se concretaría en las manifestaciones artísticas de la cultura *nahua*<sup>7</sup> (periodo epiclásico de la civilización mesoamericana, años 650-900), quedando constancia de ello en la zona arqueológica de *Xochicalco* (área metropolitana de Cuernavaca), redescubierta por los arqueólogos en el año 1777<sup>8</sup>. Respecto al arte *tequitqui*, sería una constante en muchos conventos del siglo XVI, destacando los de *Tepoztlán*, *Yecapixtla*, *Yautepec* y en la propia Cuernavaca, en el convento franciscano de Nuestra Señora de la Asunción, la actual catedral<sup>9</sup>.

El objetivo de este trabajo es desarrollar la evolución del arte mural en Cuernavaca en sus distintas etapas, desde la época prehispánica hasta la posrevolucionaria y su continuación hasta la actualidad, poniendo de manifiesto cómo el arte y la cultura indígenas, muchas veces en el marco del indigenismo, se han constituido como una de las raíces del muralismo mexicano.

Con este fin, utilizaremos modelos historiográficos emprendidos con anterioridad por historiadores del arte como Raúl Flores, Pedro Rojas y Raquel Tibol (1963)<sup>10</sup>, Justino Fernández (1968)<sup>11</sup>, Orlando S. Suárez (1972)<sup>12</sup>, o Rafael Carrillo Azpeitia en su obra, ya clásica, “Pintura mural de México.

5 MORENO VILLA, José, *La escultura colonial mexicana*, México D. F., Fondo de Cultura Económica, 1986, pp. 16-17.

6 Esta cronología se puede extender según algunos autores hasta 1967.

7 GOBIERNO DE MÉXICO, “Etnografía de los nahuas de Morelos”, <https://www.gob.mx/inpi/articulos/etnografia-de-los-nahuas-de-morelos>

8 LÓPEZ LUJÁN, Leonardo, “Las primeras exploraciones ilustradas a Xochicalco (1777 y 1784)”, *Arqueología Mexicana*, 179 (2023), pp. 28-33.

9 MATEOS, Frida Itzel, “La pintura mural en el Estado de Morelos. Un viaje en el tiempo”, *El Tlacuache* (INAH, Morelos), 1027 (2022), pp. 1-14, [https://www.inah.gob.mx/images/suplementos/20220505\\_Tlacuache\\_1027.pdf](https://www.inah.gob.mx/images/suplementos/20220505_Tlacuache_1027.pdf)

10 FLORES, Raúl, ROJAS, Pedro y TIBOL, Raquel, *Historia General del Arte Mexicano. Épocas Prehispánica/Colonial/Moderna y contemporánea*, México D. F., Hermes, 1963.

11 FERNÁNDEZ, Justino, *Arte mexicano. De sus orígenes a nuestros días*, México D. F., Editorial Porrúa, 1968.

12 SUÁREZ, Orlando S., *Inventario del muralismo mexicano. Siglo VII a. de C./ 1968*, México D. F., Universidad Nacional Autónoma de México, 1972.



La Época Prehispánica, el Virreinato y los grandes artistas de nuestro siglo" (1981)<sup>13</sup>.

## 1. CUERNAVACA: CONTEXTO HISTÓRICO

Con anterioridad a la fundación de Cuernavaca —denominada *Cuauhnáhuac* en época prehispánica—, hacia el año 1200, una ciudad antecesora, enclavada en ese mismo territorio, conocida como *Xochicalco* (situada en el actual término de Temixco, zona metropolitana de Cuernavaca), despuntaba en torno al año 700.

La ciudad de *Xochicalco*, construida por un pueblo con una cultura de influencias maya y teotihuacana, permanecería activa doscientos años con gran esplendor económico, cultural y militar; no obstante, por causas desconocidas y tras una decadencia gradual, fue totalmente abandonada hacia el año 1100. Su arquitectura tenía características comunes con las de otros lugares de Mesoamérica —templos sobre basamentos piramidales con estructura talud/tablero y edificios especializados—, pero se distinguiría porque todos los paramentos de los edificios estaban estucados y policromados en un ejercicio de integración plástica de escultura y pintura en conjunción con la arquitectura<sup>14</sup>.

Como se ha mencionado, hacia el año 1200, treinta kilómetros al norte del ya fenecido enclave de *Xochicalco*, se desarrolló la ciudad de *Cuauhnáhuac* —la actual Cuernavaca—, con una población de origen tlahuica, constituyéndose como un importante centro agrícola y económico en la región que sería, además, lugar de residencia del *tlatoani*, la máxima autoridad del señorío.

En el año 1371, *Cuauhnáhuac* fue conquistada por los tepanecas de *Azcapotzalco*, conservando los tlahuicas su estatus de independencia mediante acuerdos. Posteriormente la ciudad pasaría a manos de la triple alianza formada por *Tenochtitlán*, *Texcoco* y *Tlacopan*, siendo incorporada al imperio mexica en el año 1439<sup>15</sup>.

Así, a la llegada de los conquistadores españoles, en 1519, el señorío de *Cuauhnáhuac* se encontraba bajo dominio del pueblo mexica y era obligado a pagar tributos en mano de obra, bienes materiales y sacrificios humanos a la metrópolis de Tenochtitlán. *Cuauhnáhuac*/Cuernavaca, sería una de las

13 CARRILLO, Rafael, *Pintura mural de México. La Época Prehispánica, el Virreinato y los grandes artistas de nuestro siglo*, México D. F., Panorama Editorial, 1981.

14 CONACULTA/INAH, "Xochicalco. Morelos", [https://arqueologia.inah.gob.mx/imagenes/publicaciones/publicaciones\(98085\)-8362.pdf](https://arqueologia.inah.gob.mx/imagenes/publicaciones/publicaciones(98085)-8362.pdf)

15 GARZA, Isabel, "Del Cuauhnáhuac", *El Tlacuache (INAH Morelos)*, 124 (2004), p. 1, <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/eltlacuache/issue/view/1956>

primeras ciudades tomadas por Hernán Cortés, y sus habitantes tlahuicas colaborarían con él en la conquista de la capital del imperio en 1521. Por este éxito, la Corona española otorgaría a Cortés el título de marqués del Valle de Oaxaca, área donde se incluía *Cuauhnáhuac*, ciudad donde el conquistador construyó su residencia sobre las ruinas del antiguo *Tlatlocayacalli*<sup>16</sup>: el denominado “Palacio de Cortés” (1526-1529), un edificio de estilo renacentista pero fortificado al modo medieval con torres almenadas, adarves, aspilleras, etc.

Con esas mismas protecciones se construyeron también los primeros conventos novohispanos, que sirvieron para dar cobijo y resguardo a los frailes de las órdenes religiosas mendicantes que llegaron a México, desde 1524, para evangelizar el Nuevo Mundo. Así se erigiría en Cuernavaca el convento franciscano de Nuestra Señora de la Asunción (1525-1586).

Más allá de la evangelización, durante el virreinato se produciría un importante desarrollo demográfico y económico en el antiguo señorío de *Cuauhnáhuac*. Su privilegiada situación geográfica, en el camino que unía el océano Atlántico —Veracruz— y el Pacífico —Acapulco— pasando por México-Tenochtitlán, favorecieron el comercio, lo que unido a una benigna climatología y a los terrenos húmedos y fértiles de su entorno, posibilitaron una agricultura próspera, especialmente en relación al cultivo y explotación de la caña de azúcar. Así, se acrecentaron los asentamientos de población bajo el sistema de encomiendas, que permaneció hasta mediados del siglo XVII<sup>17</sup>.

Tras la independencia de México (1810-1821), manteniéndose la mencionada situación de desarrollo y esplendor, se establecieron en Cuernavaca las segundas residencias de importantes personalidades mexicanas, como el emperador Maximiliano de Habsburgo y su corte (1866), poniendo la ciudad de moda y atrayendo así a otros personajes célebres.

A comienzo de los años treinta, Cuernavaca, conocida ya como “la ciudad de la eterna primavera” se había convertido, como se ha indicado, en el lugar predilecto de descanso tanto para acaudalados mexicanos como para personalidades políticas, tales como el presidente de la República Lázaro Cárdenas (1933-1940), —en la finca “Palmira”—, el expresidente de la República Plutarco Díaz Calles o los futuros presidentes Manuel Ávila Camacho y Miguel Alemán. Además, se instalaron allí artistas y escritores como Gerardo Murillo (“Doctor Atl”), Frida Kahlo, Leonora Carrington o Malcolm Lowry, y posteriormente otros como Pablo Neruda (1941) o Ro-

16 Palacio-santuario de un cacique tlahuica donde se entregaban los tributos.

17 VON WOBESER, Gisela, “La hacienda azucarera en época colonial”, Universidad Nacional Autónoma de México. Instituto de Investigaciones Históricas, 2004, [https://historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/hacienda/04\\_03\\_la\\_industria.pdf](https://historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/hacienda/04_03_la_industria.pdf)

bert Brady (1961), que atrajeron a un sin fin de personalidades del mundo de la cultura internacional.

## 2. XOCHICALCO Y LA PIRÁMIDE DE LAS “SERPIENTES EEMPLUMADAS” (AÑOS 700-900)

Como se ha mencionado, tras la caída y posterior abandono de *Xochicalco*, entre los años 900 y 1100, muchas de sus estructuras arquitectónicas comenzarían a acumular depósitos de tierra y maleza que terminaron por ocultarlas. No obstante, de manera excepcional, los relieves escultóricos de la pirámide denominada de “Las serpientes emplumadas” quedaron salvaguardados ya que desde algún momento de la vida de la ciudad habían sido cubiertos con una capa de cal y arena<sup>18</sup>.

Tras la conquista, los españoles conocerían pronto este lugar, ya que se tiene la certeza de que de allí se extrajeron materiales para la construcción de edificios en el municipio de *Miacatlán* y para realizar el empedrado del atrio de la iglesia de San Agustín Tetlama, donde además se encontró una escultura prehispánica de ese origen, conocida como *Xochiquetzal* (diosa de la belleza y el amor)<sup>19</sup>, expuesta actualmente en el Museo Regional de los Pueblos de Morelos (Palacio de Cortés).

La noticia histórica más temprana escrita sobre *Xochicalco* proviene de la crónica del siglo XVI, “Historia General de las Cosas de la Nueva España (Código Laurentino/Florentino, 1540-1585)”, de fray Bernardino de Sahagún que, en sus averiguaciones sobre los antepasados de los indígenas, refería la existencia de “un edificio llamado *Xochicalco*, que está en los términos de Quauhnahuac” (*Cuauhnahuac* o Cuernavaca en época virreinal) refiriéndose, en concreto, a la mencionada pirámide de “Las serpientes emplumadas”<sup>20</sup> (Fig. 1).

En cuanto a las primeras descripciones escritas sobre esta zona arqueológica, junto a diversos dibujos litográficos, proceden de un texto de José Antonio Alzate, titulado *Antigüedades de Xochicalco* (1791)<sup>21</sup>, en el marco

18 ALVARADO, Claudia, *Recuento de las contribuciones a la arqueología de Xochicalco*, Ciudad de México, Instituto Nacional de Arqueología e Historia, 2018, p. 18.

19 LINARES, Alejandro, “Xochiquetzal Palacio CV”, 2010, <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:XochiquetzalPalacioCV.JPG>. ALVARADO, Claudia, *Recuento de las contribuciones a la arqueología de Xochicalco...*, p. 18.

20 SAHAGÚN, Fray Bernardino, *Historia General de las Cosas de Nueva España*, México D. F., Editorial Pedro Robredo, 1938, Tomo I, pp. 9 y 228.

21 ALZATE, José Antonio, *Descripción de las antigüedades de Xochicalco*, Puebla, Gacetas de Literatura de México, T. II, 1831, pp. 1-17, <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=ucm.5324329654&seq=473&q1=Xochicalco>



Fig. 1. *Pirámide de las Serpientes emplumadas*. 750-800. Xochicalco (Temixco, área metropolitana de Cuernavaca, Morelos, México). Foto del autor

de una conceptualización indigenista propia del racionalismo ilustrado del siglo XVIII. En dicho texto se reseñaba la citada “pirámide” —en realidad, basamento piramidal— como:

“Un cuadrilongo todo formado de piedra de talla, hermosísimamente labrado [...] La parte del primer cuerpo, que está fabricado en talús, está adornado con geroglíficos mexicanos, esculpidos a medio relieve [...] Algunas juntas de piedra a piedra están suplidas con mezcla de cal y arena. En las fachadas que miran al Sur y Oeste permanecen algunos pedrones [donde] se hallan unos danzantes de medio relieve [...] Aun se ven algunos restos de pintura con bermellón ó cinabrio, lo que hace congeturar que á todo el castillo le dieron el color referido”<sup>22</sup>.

Posteriormente, en 1909, Leopoldo Batres llevó a cabo excavaciones sistemáticas en la ciudad y realizó la primera intervención arqueológica de restauración de la pirámide de “Las serpientes emplumadas”, con una interpretación formal del edificio que, aunque con errores, favorecería su conservación patrimonial hasta la actualidad<sup>23</sup>.

Esta pirámide es el edificio emblemático de *Xochicalco* debido a la buena conservación y belleza de los relieves escultóricos que cubren los muros de su basamento y templo superior. Dicho basamento, como otros edificios de

22 ALZATE, José Antonio, *Descripción de las antigüedades de Xochicalco...*, pp. 8-9.

23 ARCHIVO GENERAL DE LA NACIÓN. GOBIERNO DE MÉXICO, “Descubrimiento, reconstrucción y protección de Xochicalco”, 31 de marzo de 2023, <https://www.gob.mx/agn/es/articulos/descubrimiento-reconstruccion-y-proteccion-de-xochicalco?idiom=es/1000>



Fig. 2. *Relieves del basamento de la pirámide de las Serpientes emplumadas (fragmento). 800-900. Xochicalco (Temixco, área metropolitana de Cuernavaca, Morelos, México). Foto del autor*

Mesoamérica, tiene la típica estructura de talud —muro inclinado— y tablero, que sobresale, presentando además una cornisa biselada. Los vestigios del templo sustentado sugieren una estructura similar.

Los relieves escultóricos poseen una gran complejidad iconográfica y diversas influencias estilísticas, transmitiendo un mensaje que, más allá de un sentido religioso, dotan al edificio un valor simbólico y un carácter de documento histórico (Fig. 2).

Estos relieves realizados sobre piedra caliza y tallados con utensilios de obsidiana estarían, ya desde su origen, totalmente coloreados, posiblemente con color bermellón o rojo cinabrio —de influencia teotihuacana<sup>24</sup>—, como ya proponía Antonio Peñafiel en el año 1890<sup>25</sup>, con dibujos del pintor Domingo Carral (Fig. 3). Con este mismo enfoque existen otras hipótesis que plantean una policromía de ascendiente maya, como reflejó en sus acuarelas y dibujos la artista británica Adela Breton (1897) siguiendo modelos cromáticos de Chichén Itzá<sup>26</sup> (Fig. 4).

Los relieves de los taludes del basamento, en los cuatro costados del edificio, presentan el tema iconográfico principal, consistente en ocho enormes

24 En Teotihuacán el color rojo oscuro era el más ampliamente utilizado. ALZATE, José Antonio, "Descripción de las antigüedades de Xochicalco...", p. 9. FUENTE, Beatriz de la, y otros, *Pintura mural prehispánica*, Barcelona/Madrid, Lunwerg, 1999, p. 46.

25 PEÑAFIEL, Antonio, *Monumentos del arte mexicano antiguo: Ornamentación, mitología, tributos y monumentos*, Vol. 3, Berlín, A. Asher & Co., 1890, pp. 209-210, <https://libmma.contentdm.oclc.org/digital/collection/p16028coll4/id/12212>

26 BAQUEDANO, Elizabeth, "Xochicalco y Adela Breton", *Arqueología Mexicana*, 17/101 (2010), pp. 68-71, [https://www.researchgate.net/publication/281686032\\_Xochicalco\\_y\\_Ade-la\\_Breton](https://www.researchgate.net/publication/281686032_Xochicalco_y_Ade-la_Breton)



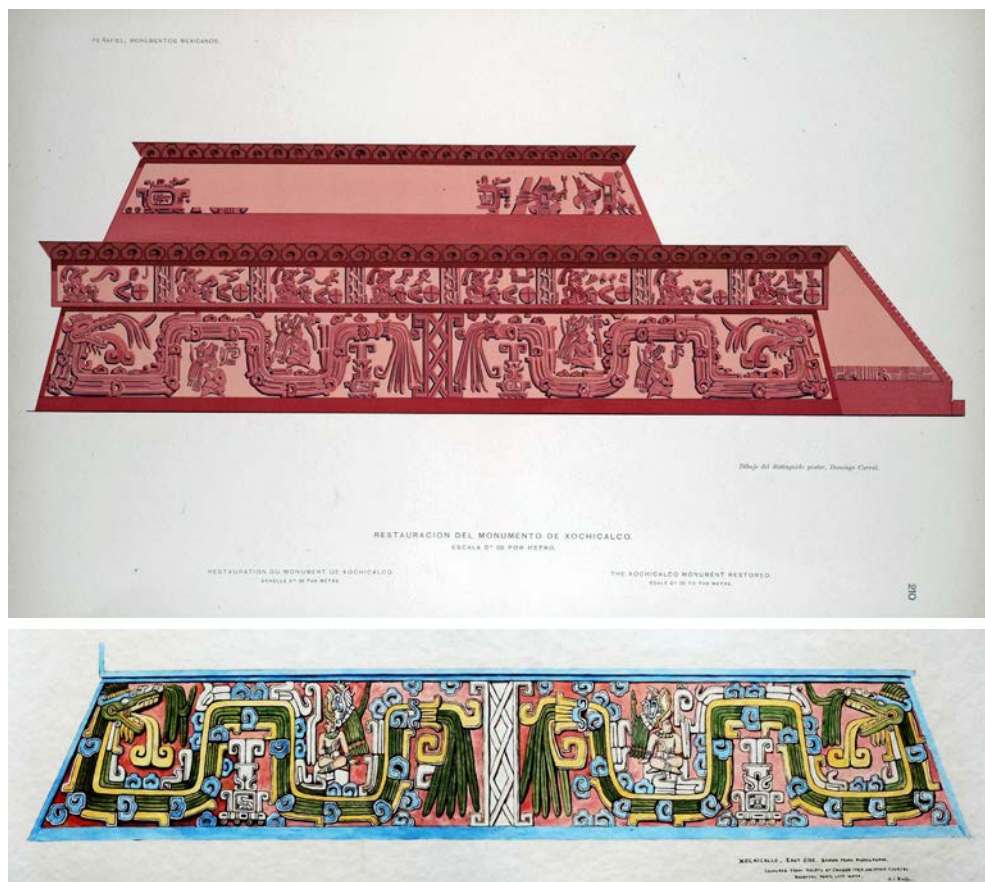


Fig. 3, arriba. *Restauración del Monumento de Xochicalco*. Domingo Carral. H. 1890. Ilustración del libro "Monumentos del arte mexicano antiguo" (Antonio Peñafiel, Berlín, A. Asher & Co., 1890)

Fig. 4, abajo. *Xochicalco. East side. Coloured from reliefs of Chichen Itza and other sources*. Adela Breton. 1897. Bristol Museum (Inglaterra). Foto del autor

serpientes emplumadas de cuerpos ondulantes, que han sido interpretadas como la representación del dios pájaro-serpiente *Quetzalcóatl* o una divinidad similar a las serpientes emplumadas teotihuacanas<sup>27</sup>. Estas serpientes —o *Quetzalcóatl*— a su vez, personificarían, en un proceso de humanización, al "Gran Señor de Xochicalco". Este gobernante, la autoridad máxima de la ciudad, conformaría el poder político-sacerdotal de la misma con el apoyo de una aristocracia y de los "Sabios sacerdotes de Tláloc"<sup>28</sup>. Todos ellos apa-

27 CONACULTA/INAH, "Xochicalco. Morelos"...

28 GARZA, Silvia y PALAVICINI, Beatriz, "Humanización de la Serpiente", *Arqueología mexicana*, 9/53 (2002), pp. 42-45, <https://arqueologiamexicana.mx/mexico-antiguo/humaniza->

recen plasmados iconográficamente entre las ondulaciones de la serpiente, siendo representados mediante figuras de seres humanos —con iconografía de influencia maya— sentados con las piernas cruzadas, en posición de loto; otra imagen repetitiva, entre las ondulaciones de la serpiente sería el *xiuhmolpilli* —el “brasero en llamas”—, como símbolo iconográfico del “Fuego nuevo” o necesaria renovación solar<sup>29</sup>.

Todas las figuras humanas del talud/tablero, sin variar notablemente el aspecto físico y posición, pero con distintos atavíos, se encuentran en actitud de conversar/discutir o de pronunciar un discurso cuyas palabras, recogidas en glifos, están cada vez menos adornadas desde el nivel inferior al superior. Se trataría de un debate de los grupos de poder sobre un importante conflicto interno. De aquí la denominación de “Mural del Debate”<sup>30</sup>.

Los glifos del nivel principal del discurso —talud del basamento— indicarían la dedicación del edificio a *Quetzalcóatl* como portador del tiempo, enfocándose la temática en relación al origen del poder y la responsabilidad inherente de los gobernantes.

En el tablero oriental aparecen los mencionados sacerdotes o personajes de la élite gobernante, orando ante una vasija para transportar pulque y ante símbolos calendáricos referidos al dios del pulque y a la luna. En los otros tres tableros estos personajes, que se encuentran frente a los topónimos de los pueblos aliados o conquistados, llevan atavíos como el del dios *Tláloc* teotihuacano, llevando en su mano izquierda una bolsa —como los portadores de granos de maíz de algunas estelas mayas de época clásica—, lo que se relacionaría con la agricultura y con el pago de tributos a *Xochicalco*<sup>31</sup>.

Los relieves de los paramentos del segundo cuerpo —templo— representan figuras de guerreros que expresan una amenaza —configurada iconográficamente mediante glifos que salen de sus labios— en relación al sometimiento de otros pueblos; se trataría de un mensaje basado en mitos astrales de carácter agresivo y sanguinario<sup>32</sup>.

Un motivo que se repite por todos los muros de la pirámide es el “glifo del eclipse”, que representaría un eclipse total de sol ocurrido el día 1º de

---

cion-de-la-serpiente

29 OLMEDO, Bertina, *Xiuhmolpilli*, Ciudad de México, Museo Nacional de Antropología, 2016, [https://mna.inah.gob.mx/detalle\\_pieza\\_mes.php?id=81](https://mna.inah.gob.mx/detalle_pieza_mes.php?id=81)

30 GARZA, Silvia, “El Mural de Debate. Xochicalco, Morelos...”, pp. 16-19, <https://arqueologiamexicana.mx/mexico-antiguo/el-mural-del-debate-xochicalco-morelos>

31 MORANTE, Rubén B., “El Templo de las Serpientes Emplumadas de Xochicalco”, *La Palabra y el Hombre (Universidad Veracruzana)*, 91 (1994), pp. 114-116, <https://cdigital.uv.mx/handle/123456789/1232>

32 MORANTE, Rubén B., “El Templo de las Serpientes Emplumadas...”, p. 115

mayo del año 664 y que se considera como la razón principal que originó la construcción de este edificio. Otro tema repetitivo sería un personaje cuya acción simboliza un ajuste del calendario<sup>33</sup>.

El conjunto de los relieves escultóricos constituye un grandioso sistema de símbolos en relación a la vida del pueblo xochicalteca, tanto en lo material como lo ideológico —agricultura, tributos, calendario y religión—, confluyendo todo ello en el mencionado “Debate” que representa, a su vez, una grave desavenencia entre grupos de poder de la élite gobernante en relación a las citadas cuestiones. Esta disputa desataría, posteriormente, una guerra civil que marcaría la destrucción parcial de la ciudad de *Xochicalco* y su abandono<sup>34</sup>.

### 3. “LO INDÍGENA” Y EL INDIGENISMO EN LA ETAPA VIRREINAL: LOS MURALES DEL EXCONVENTO FRANCISCANO DE NUESTRA SEÑORA DE LA ASUNCIÓN (ACTUAL CATEDRAL DE CUERNAVACA), SS. XVI Y XVII

El convento franciscano de la Asunción (H. 1525-1585), uno de los primeros construidos en Nueva España, contiene un conjunto de pinturas murales de los siglos XVI y XVII, de especial relevancia para conocer las particularidades de la evangelización emprendida por esa Orden mendicante. Las pinturas más tempranas comparten temática religiosa y sobriedad estética con otras de los monasterios franciscanos del Altiplano Central de México<sup>35</sup>, mostrando en sus programas la inclusión de elementos decorativos y simbólicos de origen indígena que conforman conjuntos sincréticos tolerados por los religiosos franciscanos<sup>36</sup>. Esto se produce en el marco de lo que se interpreta como la primera etapa del indigenismo en México que se mostraría ya en los escritos de Hernán Cortés y en los del franciscano Fray Bernardino de Sahagún a mediados del siglo XVI<sup>37</sup>.

Este indigenismo se manifestaría en ambos personajes de manera contradictoria. Cortés, en una dimensión humanista, no presentará al pueblo indígena como salvaje o inferior, sino como una gran civilización a la que, simplemente, había que hacer conocer “muchas cosas nuevas que serán en

33 GÁNDARA, Manuel, “Xochicalco, Lugares INAH”, <https://lugares.inah.gob.mx/es/node/5655>

34 GARZA, Silvia, “El Mural de Debate. Xochicalco, Morelos...”, pp. 16-19.

35 FLORES, Aban, “El desarrollo de la pintura mural conventual de la Orden de San Francisco...”, p. 8 y ss.

36 ALBERRO, Solange, *El águila y la cruz. Orígenes religiosos de la conciencia criolla. México siglos XVI y XVII*, México D. F., Fondo de Cultura Económica/El Colegio de México, 1999, pp. 29 y 57.

37 VILLORO, Luis, *Los grandes momentos del indigenismo en México...*, pp. 40-110.

su provecho y salvación”<sup>38</sup>. Reconocería, con admiración, la magnificencia de sus ciudades, sus artes, el orden y cortesía de su sociedad, comparándolas con las de la propia España. Concedería a los indígenas derechos como a cualquier otro pueblo; sin embargo, en su faceta de conquistador, se valdría de todo tipo de engaños y violencias para someterlos en función de su afán de lucro y poder.

Sahagún, por su parte, desde una perspectiva humanista, estimaba al pueblo mexica por su fortaleza y austeridad, destacando la buena organización social, su urbanidad y especialmente sus virtudes morales<sup>39</sup>. Sin embargo, como colonizador, consideraba que los pueblos indígenas habían profesado una religión satánica, identificando a su dios supremo *Tezcatlipoca* con Lucifer y a los otros dioses con los demonios, que habían engañado a sus antepasados, haciéndose adorar en forma de ídolos. Para este franciscano, los aztecas y por extensión todos los indígenas eran un pueblo caído, aunque ya se anunciaba el final del imperio de Luzbel y el inicio del “reinado de Cristo” en Nueva España:

“Vosotros, los habitantes de esta Nueva España [...] que todos habéis vivido en grandes tinieblas de infidelidad e idolatría en que os dejaron vuestros antepasados, como está claro por vuestras escrituras y pinturas y ritos idolátricos en que habéis vivido hasta ahora. Pues oíd ahora con atención, y atended con diligencia la misericordia que Nuestro Señor os ha hecho, por sola su clemencia, en que os ha enviado la lumbré de la fe católica, para que conozcáis que Él solo es el verdadero Dios, Creador y Redentor, el cual solo rige todo el mundo; y sabed, que los errores en que habéis vivido todo el tiempo pasado, os tienen ciegos y engañados; y para que entendáis la luz que os ha venido, conviene que creáis y con toda voluntad recibáis lo que aquí está escrito, que son palabras de Dios, las cuales os envía vuestro rey y señor que está en España y el vicario de Dios, Santo Padre, que está en Roma, y esto es para que os escapéis de las manos del diablo en que habéis vivido hasta ahora, y vayáis a reinar con Dios en el cielo”<sup>40</sup>.

No obstante, para Sahagún, la caída de estos pueblos bajo el poder de Satán, el haber “delinquido”, no eran motivos para considerar a los indígenas como inferiores ya que eran hermanos de los cristianos: “proceden del tronco de Adán, como nosotros, son nuestros prójimos a quienes somos obligados a amar como a nosotros mismos”<sup>41</sup>. Además, serían iguales a los cristianos tanto en esencia como en lo accidental y por lo tanto en habilidades y virtudes; de esta manera, Sahagún indica que:

38 VILLORO, Luis, *Los grandes momentos del indigenismo en México...*, p. 30.

39 SAHAGÚN, Fray Bernardino de, *Historia general de las cosas...*, tomo II, pp. 39-250.

40 SAHAGÚN, Fray Bernardino de, *Historia general de las cosas...*, tomo I, p. 53.

41 SAHAGÚN, Fray Bernardino de, *Historia general de las cosas...*, tomo I, p. 10.

“Vemos por experiencia ahora que son hábiles para todas las artes mecánicas, y las ejercitan; son también hábiles para aprender todas las artes liberales y la santa teología como por experiencia se ha visto en aquellos que han sido enseñados en estas ciencias”<sup>42</sup>.

Como se verá más adelante, esta valoración de carácter indigenista, de inicios de la época virreinal, se pondrá de manifiesto en el convento de la Asunción de Cuernavaca tanto en una praxis artística nativa como en las aportaciones sincréticas de la cultura náhuatl a la iconografía cristiana del momento.

### 3. 1. *El exconvento franciscano de Nuestra Señora de la Asunción, actual catedral de Cuernavaca*

La construcción de este convento franciscano —iglesia, claustro y dormitorios— fue iniciada hacia 1525 sobre las ruinas de un antiguo templo prehispánico, y finalizada entre 1585 y 1586. Actualmente mantiene su estructura original que posee, además, un amplio atrio con un templete o Calvario, tres capillas posas en los ángulos del recinto amurallado —con forma trapezoidal— y una capilla abierta, o de indios (H. 1538), anexa a los pies de la iglesia. Cabe señalar que las estructuras anteriormente citadas —gran atrio, capillas posas y capilla abierta— tienen una marcada especificidad para la evangelización de la población nativa en el contexto indigenista de la época.

Posteriormente, a finales del siglo XVI o principios del XVII se iniciaría la construcción de un segundo nivel en la zona conventual, destinado a las celdas de los frailes, constituyendo un claustro alto, lo que configuraría la disposición final del complejo<sup>43</sup>.

En la parte sur del atrio y al oeste del complejo conventual se sitúa la capilla abierta, de grandes proporciones, cubierta con dos bóvedas transversales (de cañón y de tracería gótica), con acceso directo al claustro y anexos a través de una puerta adintelada.

La iglesia, orientada de oeste a este, tiene una planta rectangular cubierta por una bóveda de cañón corrido de quince metros de altura, con un casquete en la zona del presbiterio. La puerta principal, se sitúa al oeste, y la “Porciúncula” al norte, siguiendo los cánones de la Orden franciscana.

En el interior, a los pies de la iglesia, se sitúa un coro alto y un sotacoro con una bóveda de tracería gótica, similar a la de la capilla abierta, con arranques adornados con esculturas de cabezas de perro y un relieve de la

42 SAHAGÚN, Fray Bernardino de, *Historia general de las cosas...*, tomo I, p. 10.

43 Las capillas posas se convirtieron posteriormente en tres pequeños templos: el de la “Tercera Orden” ángulo noroeste del recinto), el de “El Carmen” (noreste) y “Nuestra Señora de los Dolores” (suroeste, lindando con la capilla abierta).



Asunción en la clave central. Colindando, al sur con la iglesia, se encuentra el claustro enmarcado por arcos de medio punto, y el sobreclaustro con arcos rebajados. La sala capitular, por su conexión con la iglesia, ha sido utilizada como sacristía y actualmente es la capilla del Santísimo.

En el siglo XVIII se sustituiría la capilla posa noroeste por una capilla dedicada a la Tercera Orden franciscana —finalizada en 1722—, de estilo barroco indígena novohispano.

### 3.2. *El arte mural tequitqui: relieves escultóricos y pintura mural*

La participación de mano de obra indígena tanto en el aspecto constructivo como ornamental en los conventos novohispanos de los siglos XVI y XVII está ampliamente corroborada por crónicas de la época<sup>44</sup>. Su aportación en lo decorativo —el denominado arte *tequitqui*<sup>45</sup>— implicaría, además de cuestiones propias de su sensibilidad artística, la inclusión de elementos de los repertorios mitológicos y ornamentales característicos de los pueblos originarios. Esta cuestión fue planteada inicialmente para la escultura en piedra de portadas y capillas posas, tal y como observó el historiador Luis McGregor, en 1935: “En determinadas fachadas, en juego con elementos platerescos importados, se mezclan jeroglíficos y signos netamente aborígenes y, en muchos casos, los ornatos provienen de estilizaciones de la fauna y de la flora americana”<sup>46</sup>.

En el convento de la Asunción de Cuernavaca esta contribución indígena se haría patente tanto al exterior, en la talla de relieves en piedra, como en la pintura mural de diversas zonas interiores del recinto conventual.

#### 3. 2. 1. *Relieves escultóricos murales en el atrio del complejo conventual*

La contribución de “lo indígena” en el exconvento de la Asunción (actual catedral) se plantea, inmediatamente, al traspasar los muros almenados —barda perimetral poniente— del recinto. Allí se puede observar la presencia de un templete con una cruz atrial sustentada sobre una base de piedra, que podría haber sido un *cuauhxicalli*<sup>47</sup> utilizado originalmente en sacrificios hu-

44 MARCO DORTA, Enrique, *Arte en América y Filipinas...*, p. 24.

45 ROMANO RODRÍGUEZ, María Carmen, “Arte Tequitqui en el siglo XVI novohispano”, *Saber novohispano*, 2 (1995), pp. 333-344, [https://www.iifilologicas.unam.mx/pnovohispano/uploads/95sabernovo/art22\\_95.pdf](https://www.iifilologicas.unam.mx/pnovohispano/uploads/95sabernovo/art22_95.pdf)

46 MCGREGOR, Luis, “Cien ejemplares de plateresco americano”, *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 31 (1935), p. 36.

47 GONZÁLEZ TORRES, Yolotl, “Entre cuauhxicalli y temalacates”, *Estudios de Cultura Náhuatl*, 65 (2023), p. 117, <https://nahuatl.historicas.unam.mx/index.php/ecn/article/>



Fig. 5. *Puerta de la Porciúncula del exconvento de Nuestra Señora de la Asunción. 1525-1586. Cuernavaca (Morelos, México). Foto del autor*

manos prehispánicas, donde ocasionalmente se depositaban los corazones de las víctimas. A su vez, la cruz tiene esculpida a su pie una calavera que, aunque tiene una lectura simbólica cristiana en relación al Gólgota<sup>48</sup>, poseería características iconográficas netamente indígenas<sup>49</sup>.

En cuanto a los relieves murales *tequitqui*, aparecen en la portada norte de la iglesia —puerta Porciúncula— y en la fachada principal de la capilla de San Francisco en el atrio.

Sobre el frontón de la mencionada puerta norte aparece, nuevamente, el relieve de un “Gólgota”, representado mediante un acúmulo de piedras de forma monticular sobre el que se eleva una cruz con un cráneo —“la calavera de Adán” — y dos huesos cruzados a su pie<sup>50</sup> (Fig. 5). Esto que, en principio, parecería una imagen cristiana de carácter doctrinario, con la función de re-

---

view/78135/69652

48 RODRÍGUEZ PEINADO, Laura, “La Crucifixión”, *Revista Digital de Iconografía Medieval*, 4 (2010), pp. 29-30., <https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2013-11-21-6.%20Crucifixi%C3%B3n.pdf>

49 Este tema se trata posteriormente en relación al relieve escultórico situado sobre la portada norte, porciúncula, de la iglesia del exconvento y respecto a la pintura mural de la capilla del Santísimo. Notas 51 y 55.

50 RODRÍGUEZ PEINADO, Laura, “La Crucifixión” ..., pp. 29-30.



Fig. 6. *Fachada principal de la capilla de la Tercera Orden Franciscana. 1723-1726. Exconvento de Nuestra Señora de la Asunción. Cuernavaca (Morelos, México). Foto del autor*

cordar la fugacidad de la vida terrenal<sup>51</sup>, se plantearía también como una representación en el ámbito de un sincretismo de factura indígena<sup>52</sup>.

En el México prehispánico se exponían cráneos humanos de enemigos caídos en combate o sacrificados, en unos altares en forma de bastidor denominados *tzompantlis*<sup>53</sup> como parte de los usos rituales, religiosos y simbólicos<sup>54</sup>. Esas calaveras eran representadas, a su vez, junto con manos cortadas, corazones, ojos arrancados, etc., en la pintura mural (época postclásica, años 900-1521) como alegoría de las “plegarias” dirigidas a lo sagrado y al ciclo vital<sup>55</sup>.

El mencionado sincretismo se produciría por la fusión de estos conceptos en la mente del artista indígena. Hipótesis que quedaría avalada, al

51 ARCHIVO GENERAL DE LA NACIÓN. GOBIERNO DE MÉXICO, “La resignificación de la imagen de la calavera en México”, <https://www.gob.mx/agn/es/articulos/la-resignificacion-de-la-imagen-de-la-calavera-en-mexico>

52 FONTANA, María Celia, *Las pinturas murales del antiguo convento franciscano de Cuernavaca*, Cuernavaca, Gobierno del Estado de Morelos/Catedral de Cuernavaca/UAEM, 2010, p. 86.

53 Su representación se llevó a los códices de época virreinal: Códice Durán, códice Ramírez, etc.

54 TIESLER, Vera, “Simbolismo de la cabeza en Mesoamérica”, *Arqueología mexicana*, 25/148 (2017), pp. 22-27.

55 DURÁN, Diego, *Historia de la Indias de la Nueva España e islas de la Tierra Firme*, México D. F., Porrúa, 1984, I, p. 280. (Publicación original 1867)

menos, por la iconografía de la supuesta “calavera de Adán” que presenta características propias de los cráneos dibujados en relieves y pinturas prehispánicas: arcos superciliares de la calavera muy peculiares con especial prominencia<sup>56</sup>.

En relación a otras aportaciones artísticas de manufactura indígena, hay que destacar las de la fachada principal de la capilla de la Tercera Orden de San Francisco (situada en el lugar de la antigua capilla posa noroeste del atrio). Aquí aparecen tallas decorativas que sugieren figurillas prehispánicas similares a las que se realizaban en *Xochicalco*<sup>57</sup>. Además, en los laterales de esa fachada se localizan dos tallas de buen tamaño, esculpidas en piedra, que representan a dos personajes indígenas que portan tocados de plumas de grandes dimensiones —atributos suntuarios de los soberanos y “grandes señores” aztecas<sup>58</sup>— que parecen escoltar, por ambos lados, la escena principal dedicada a San Francisco (Fig. 6).

### 3. 2. 2. *Pinturas murales conventuales con aportaciones indígenas*

Las pinturas murales del exconvento franciscano de Cuernavaca desaparecieron o fueron ocultadas en el curso de diversas vicisitudes acaecidas a lo largo de los siglos. Algunas de ellas, principalmente las situadas en el claustro y en la nave de la iglesia, fueron recuperadas en intervenciones de restauración o acondicionamiento realizadas en 1927 y posteriormente entre 1957 y 1959. Se conservan, además, las pinturas situadas en la puerta de entrada al claustro y anexos desde la capilla abierta y otra, también notable, en la puerta de entrada a la antigua sala capitular desde la iglesia. En las estancias conventuales y claustro estas pinturas —del siglo XVI— fueron realizadas principalmente en grisalla —también aparece en menor proporción el bermellón, el ocre amarillo y el azul— sobre fondo blanco, con pintura negra para perfilar los contornos de las figuras. En la nave de la iglesia —pinturas del siglo XVII y posteriores— aparece una marcada policromía.

Tras la remodelación de la iglesia a finales de la década de 1950 —ya entonces catedral de Cuernavaca<sup>59</sup>— aparecieron, bajo capas de cal, diversas pinturas decorativas, algunas en trampantojo. Además, emergió un inmenso mural policromado —sesenta metros de longitud total por 5,8-7 de altu-

56 FONTANA, María Celia, *Las pinturas murales...*, p. 86.

57 ALVARADO, Claudia, “Las figurillas de piedra de Xochicalco”, <https://arqueologiamexicana.mx/mexico-antiguo/las-figurillas-de-piedra-de-xochicalco>

58 DURÁN, Diego, *Historia de la Indias de la Nueva España...*, II, pp. 211-213.

59 ESPINO, Saúl, “Vandalismo embellecedor. El reacondicionamiento de la catedral de Cuernavaca”, *Quiroga. Revista de Patrimonio Iberoamericano*, 7 (2015), pp. 10-21, <https://revista-seug.ugr.es/index.php/quiroga/article/view/16399>

ra— que abarcaba ambos muros laterales de la nave, entre el coro y el arco triunfal. Este mural, que registra la persecución religiosa y martirio de los primeros cristianos de Japón, a finales del siglo XVI, es conocido como el de los *Protomártires de Nagasaki*<sup>60</sup>.

Gran parte de las pinturas murales conventuales, serían realizadas mediante una técnica en seco consistente en la aplicación del color sobre el soporte mural deshidratado añadiendo algunos materiales aglutinantes, ya usados en época prehispánica, como el jugo de orquídea, el gel de nopal o el aceite de chía. Estas sustancias, junto al bruñido final y los procesos de carbonatación posteriores a la aplicación de los pigmentos, harían que muchas de estas pinturas fueran muy resistentes a los agentes externos, favoreciendo su conservación.

El uso de esta técnica, junto a la inclusión de elementos decorativos y símbolos de la mitología prehispánica, en el marco del programa pictórico católico, servirán para considerar la autoría material de muchas de estas obras como de pintores indígenas. Se estima que la permanencia de estos motivos sería el resultado de un acuerdo tácito con los frailes —al no poder estos erradicar completamente sus conocimientos y creencias— en el ámbito de la citada conciencia indigenista evangelizadora<sup>61</sup>.

Todo ello se muestra en diversas zonas del complejo conventual; a saber, claustro, sobreclaustro, capilla del santísimo (antigua sala capitular) e iglesia.

a). La decoración del claustro presenta diversas pinturas murales de estilo renacentista, de la segunda mitad del siglo XVI, sin conocerse hasta el momento los modelos xilográficos utilizados en su caso. Está realizada siguiendo un programa que se iniciaría en los ángulos del recinto, imitando altares —trampantojos— u ornamentando otros verdaderos que quedan enmarcados con estilizaciones del “árbol de la vida” ornado con cintas y flores<sup>62</sup>. Otras decoraciones muestran flores y frutos simbólicos que se han interpretado como racimos de uvas —posiblemente en alusión a la “sangre de Cristo”—, hojas de vid y granadas —como símbolo de la “inmortalidad”<sup>63</sup>—, todo ello rodeado por sinuosos tallos vegetales.

60 OTA, María Elena, “Un mural novohispano en la catedral de Cuernavaca: los veintiséis mártires de Nagasaki”, *Estudios de Asia y África*, XVI/4 (1981), pp. 675-697, <https://estudiosdeasiayafrika.colmex.mx/index.php/ea/article/view/704/704>

61 SAHAGÚN, Fray Bernardino de, *Historia general de las cosas...*, tomo I, p. 53.

62 El “árbol de la vida” es un tema franciscano de reflexión popularizado por san Buenaventura en su *Lignum Vitae*: la cruz de madera vuelve a la vida por la acción de la sangre de Cristo y se convierte en árbol, “el árbol de redención”.

63 OLIVARES, Diana, “Granada”, Base de datos digital de iconografía medieval, Universidad Complutense de Madrid, <https://www.ucm.es/bdiconografiamedieval/granada>



La aportación indígena se mostraría en estas últimas iconografías. En realidad, las representaciones de frutos con muchos granos, a la manera de racimos, con grandes hojas, podría corresponderse con la de algunas plantas autóctonas con esas características, como son los racimos de “corozos” (*Bactris guineensis* o especies similares). Tampoco se ha podido identificar el género/especie de las flores —flores con muchos pétalos y un gran pistilo que sobrepasa la corola— que aparecen en la cenefa del dintel del altar noroccidental, que podrían coincidir con especies nativas<sup>64</sup>. De la misma manera, la representación de granadas —en el altar del ángulo sureste— podría ser, en realidad, la de los “tunales”, los frutos del nopal —también conocido como tuna o chumbera; *opuntia ficus-indica*— que era uno de los símbolos utilizados por los pintores indígenas para representar los corazones de los sacrificados a los dioses<sup>65</sup>.

b). Las pinturas del sobreclaustro, aunque más tardías, siguen un programa similar al del claustro: altares fingidos en las esquinas y figuras de santos en el centro de cada uno de los muros. Todas ellas, de notable policromía, quedan enmarcadas mediante diseños, en trampantojo, al modo de retablos portátiles con las puertas abiertas y orlados con plumas a la manera prehispánica.

c). En el muro de la capilla del Santísimo —anteriormente sacristía de la iglesia y sala capitular del antiguo convento—, en comunicación con la nave del templo, se encuentra una pintura mural del siglo XVI realizada, probablemente, con participación de pintores indígenas o *tlacuilos*. Se trata de un “Calvario”, enclavado en un paisaje natural con elementos arquitectónicos italianizantes; presenta notables conexiones estilísticas —gótico— y de composición con otros que se encuentran en los conventos agustinos de *Acolman* (Estado de México) y *Yecapixtla* (Morelos)<sup>66</sup>.

Esta pintura, enmarcada mediante una cuadrícula en negro, se sitúa bajo un friso, en grisalla, con dibujos de cabezas de ángeles y sartas de cuentas. La escena, realizada también en grisalla y tonos ocre, presenta la figura de Cristo crucificado con el rostro y torso borrados posiblemente como consecuencia de los acontecimientos en torno a la Ley Calles y la Guerra cristera (1926-1929)<sup>67</sup>. El Cristo se sitúa en una cruz franciscana de travesaño alarga-

64 FONTANA, María Celia, *Las pinturas murales...*, p. 51.

65 DUVERGER, Christian, *Agua y fuego. Arte sacro indígena de México en el siglo XVI*, México D. F., Santander Serfin, 2003, p. 154.

66 ISLAS, Luis, *Los murales de la catedral de Cuernavaca. Afronete de México y Oriente*, México, Imprenta La Esfera, 1967, p. 18.

67 MOLINA, Mariana Guadalupe, “El conflicto cristero en México: el otro lado de la Revolución”, *Itinerantes. Revista de Historia y Religión*, 4 (2014), pp. 163-188, <https://revistas.unsta.edu.ar/index.php/Itinerantes/article/view/63>



Fig. 7. Friso perimetral inferior de la nave de la iglesia. Ss. XVI-XVII. Exconvento de Nuestra Señora de la Asunción. Cuernavaca (Morelos, México). Foto del autor

do, con la forma de la letra griega tau. Bajo la cruz se encuentra la figura de la Virgen María, a la izquierda, en actitud “dolorosa”, con un pañuelo en sus manos y un cordón “franciscano” atado con un nudo en la cintura; el discípulo Juan, a la derecha, le dirige la mirada mientras cruza sus brazos sobre el pecho. A los pies de la cruz se sitúa el motivo iconográfico de la “calavera de Adán”, pintada al modo de las calaveras de las pinturas mesoamericanas prehispánicas, como se citó anteriormente. Este motivo queda a su vez flanqueado por esferas que en su momento pudieron ser otros tantos cráneos pintados al modo de los indígenas prehispánicos en relación a los sacrificios humanos<sup>68</sup>.

d). Nave de la iglesia. El friso que rodea la parte superior de la nave de la iglesia, a lo largo de los muros laterales, está dispuesto bajo ménsulas fingidas y enmarcado por crestería. Sobre un fondo azul se destaca el escudo franciscano de las “Cinco Llagas” con dos aves como tenantes, junto con la corona de María, rosas Tudor y racimos de uvas u otro fruto autóctono similar tipo “corozo”. Destaca la policromía, el tratamiento formal y el contenido temático cercano a la tradición prehispánica. Otra iconografía que puede destacarse muestra brotes sinuosos de plantas con flores dibujadas a la manera prehispánica, que sugieren la imagen de la “flor calendárica” o *Xóchitl*, que aparece en el *Códice Laud* <sup>69</sup>, junto a las mencionadas rosas

68 FONTANA, María Celia, *Las pinturas murales...*, p. 86.

69 FONTANA, María Celia, *Las pinturas murales...*, p. 107.

Tudor de tradición occidental. Por otra parte, la citada corona de María tiene como distintivo el símbolo del oro en el México prehispánico, el *teocuitlatl*, o “excremento divino”<sup>70</sup>.

Sobre el zócalo o guardapolvo de los muros laterales de la nave, de intenso color rojizo, se dispone otro friso (Fig. 7), en tonos azules, decorado con cabezas de ángeles, sartas de cuentas y jarrones. Este friso queda enmarcado, por la parte superior e inferior, con largos cordones franciscanos, y está coronado por una crestería longitudinal. Las cuentas o perlas ensartadas que cuelgan de las cabezas de los querubines están perforadas de manera suplementaria en su parte central, lo que podría remitir a la iconografía prehispánica de los *chalchihuites* —características piedras verdes semipreciosas de jadeíta utilizadas por los indígenas—, descritas en el Códice Florentino (1576). Los *chalchihuites* representarían la creencia en una continuidad circular de la vida, donde no hay principio ni fin, y con ese significado eran utilizadas como ofrenda o como parte del ajuar funerario en las tumbas reales<sup>71</sup>. De acuerdo a esta hipótesis se trataría de una representación sincrética en la cual los ángeles del friso recogerían la sangre de la pasión de Cristo y la exhibirían, a la manera de la Verónica de la tradición cristiana, mediante los *chalchihuites* mesoamericanos, utilizándolos en lugar del “pañó o velo”<sup>72</sup>.

e). El mural de los *Protomártires de Nagasaki* (s. XVII)

Este mural de tipo narrativo, muy diferente de las pinturas del claustro, relata el apresamiento, traslado (Fig. 8), suplicio y muerte por crucifixión (Fig. 9) de veintiséis cristianos —franciscanos, jesuitas y laicos conversos— en Nagasaki (Japón), en el marco de la persecución religiosa emprendida por el gobierno del *daimio* —soberano feudal— Toyotomi Hideyoshi<sup>73</sup> en el año 1597. En este proceso sería ejecutado el fraile franciscano mexicano Felipe de Jesús.

La pintura abarca, de manera perimetral, los muros laterales de la nave de la iglesia con una lectura visual que se inicia a partir del arco triunfal en el “lado de la epístola”. Las escenas se presentan de manera cronológica formando un conjunto unitario, asemejándose a las pinturas típicas de los biombos japoneses; un tipo de pintura ya conocida en México por el tránsito de mercancías desde oriente hacia España.

70 FONTANA, María Celia, *Las pinturas murales...*, pp. 106-107.

71 ACHIM, Miruna, “El aliento de las piedras verdes: historias globales del jade”, UNAM, 2020, <https://www.filosoficas.unam.mx/sitio/itinerante-el-aliento-de-las-piedras-verdes>

72 FONTANA, María Celia, *Las pinturas murales...*, p. 108.

73 LÓPEZ-VERA, Jonathan, *Toyotomi Hideyoshi y los europeos*, Barcelona, Ediciones Universidad de Barcelona, 2020, pp. 259-277, <https://diposit.ub.edu/dspace/bits-tream/2445/189972/1/9788491688525%20%28Creative%20Commons%29.pdf>



Fig. 8. Traslado de cristianos de Osaka a Nagasaki (Mural de los Protomártires de Japón). H. 1625. Iglesia del exconvento de Nuestra Señora de la Asunción. Cuernavaca (Morelos, México). Foto del autor

Las secuencias del mural muestran una ambientación “asiática”, aunque el resultado final resulta netamente novohispano<sup>74</sup>, conformando un conjunto estilísticamente asimilable a algunos murales del convento franciscano de Huejotzingo (Puebla)<sup>75</sup>.

Aunque no se dispone de documentos sobre su realización se considera que el mural sería llevado a cabo por pintores de Nueva España a partir del conocimiento de los hechos, a principios de siglo XVII o durante el proceso de beatificación de los mártires decretado por el papa Urbano VIII en 1627. Se desconocen las fuentes literarias o iconográficas utilizadas, aunque se propone un libro editado en Barcelona, en 1601, de Fr. Marcelo de Ribadeneira<sup>76</sup>, que habría sido un testigo presencial —indultado por el gobernador de Kioto— de los acontecimientos<sup>77</sup>. En cualquier caso, la realización de este mural en el convento de la Asunción de Cuernavaca estaría relacionado con su carácter de punto de encuentro y reunión de los franciscanos en su tránsito-

74 OTA, María Elena, “Un mural novohispano...”, pp. 692-693.

75 FONTANA, María Celia, *Las pinturas murales...*, pp. 128-129.

76 RIBADENEIRA, Fray Marcelo de, *Historia de las islas del archipiélago filipino y reinos de la Gran China, Tartaria, Conchinchina, Malaca, Siam, Cambodge y Japón*, Madrid, Editorial Católica, 1947.

77 FONTANA, María Celia, *Las pinturas murales...*, p. 114.





Fig. 9. *Crucifixión de cristianos en Nagasaki (Mural de los Protomártires de Japón)*. H. 1625. Iglesia del exconvento de Nuestra Señora de la Asunción. Cuernavaca (Morelos, México). Foto del autor

to misionero desde España y México hacia Filipinas y Japón, —y en sentido inverso— a través del puerto de Acapulco<sup>78</sup>.

Respecto a la autoría de los murales existe cierta controversia. Los primeros estudios consideraban que el autor sería un artista oriental, nativo de Japón o de otro país asiático:

“Un lego [de origen japonés] avecindado en el convento de Cuernavaca que habría llegado a la Nueva España en uno de los tornaviajes del galeón de Filipinas, antes de que Japón cerrara las puertas a Occidente en 1647, a quien ayudarían los normales pintores de los murales de los conventos: los artistas indígenas de la Nueva España”<sup>79</sup>.

Esta hipótesis se basaría en un amplio estudio temático que avalaría, en principio, la autoría por parte de un artista oriental<sup>80</sup>.

78 ISLAS, Luis, *Los murales de la catedral de Cuernavaca...*, pp. 57-60.

79 ISLAS, Luis, *Los murales de la catedral de Cuernavaca...*, p. 70.

80 ISLAS, Luis, *Los murales de la catedral de Cuernavaca...*, pp. 67-70.



Estudios posteriores, sin embargo, han cuestionado tal hipótesis apoyando una teoría relativa a una creación de artistas indígenas mexicanos, siguiendo la información recibida sobre los hechos ocurridos en Japón<sup>81</sup>. Además, se evidenciaba que el mural no reflejaba en ningún momento el Japón de la época, sino más bien el ambiente de las Filipinas, bien conocido por los franciscanos de Nueva España:

“Siendo el mural de Cuernavaca de líneas simples, nada tiene que ver con los pintores barrocos españoles [...] tampoco es producto de pintores japoneses ya que nada japonés revela el mural, ni las casas de piedra, ni las barcas, ni los remos, ni las carretas, ni las puntas de las lanzas [...] más bien da la impresión de una pintura filipina”<sup>82</sup>.

“No es necesario buscar a los autores del mural de Cuernavaca en Asia o en Europa. No es nada extraño tampoco que este mural abierto de los veintiséis mártires de Nagasaki haya sido pintado en el siglo XVII como una manifestación tardía de la pintura mural novohispana”<sup>83</sup>.

#### **4. ETAPA POSREVOLUCIONARIA: LOS MURALES DE DIEGO RIVERA Y SALVADOR TARAZONA EN EL PALACIO DE CORTÉS**

Entre los años 1930 y 1931 Diego Rivera realizaría en el Palacio de Cortés (actual Museo Regional de los Pueblos de Morelos) el mural emblemático titulado “La historia de Cuernavaca y Morelos desde la conquista española en 1521 hasta la revuelta agraria capitaneada por Zapata en 1911”. También en dicho palacio, en el denominado “Salón del Congreso”, el pintor español Salvador Tarazona Pérez llevaría a cabo un conjunto de pinturas murales con una temática en la que destacan las alegorías sobre los pueblos originarios (1938-1942). Todas estas obras se efectuaron en la época posrevolucionaria caracterizada por un marcado nacionalismo e indigenismo en el arte.

##### *4. 1. El Palacio de Cortés*

El palacio-castillo de Hernán Cortés, probablemente el edificio colonial de carácter civil más antiguo de Nueva España, fue construido en el siglo XVI sobre el *Tlatocayancalli* —el centro de recaudación de tributos *tlahuica* (1325-1521)— de *Cuauhnáhuac* (Cuernavaca), incendiado y destruido por los conquistadores. Desde el inicio de la “encomienda” se constituyó como residencia para Cortés y posteriormente, a partir de 1535, también para su esposa Juana Zúñiga y su hijo Martín.

81 OTA, María Elena, “Un mural novohispano...”, pp. 691-693.

82 FUKUSAKU, Mitsuda, *Acerca de México*, Tokio, Kadokawa Shoten, 1967, p. 16.

83 OTA, María Elena, “Un mural novohispano...”, p. 694.

El desarrollo constructivo y transformaciones del edificio a lo largo de cerca de cinco siglos, resulta complejo<sup>84</sup> por sus múltiples utilidades: sede del marquesado del Valle de Oaxaca, hasta su abandono en 1629; “Cárcel Real” (1747-1821), Palacio de la República (1821-1870), residencia de Maximiliano de Habsburgo (1864-1866), Palacio de Gobierno del Estado de Morelos (1873-1916 y 1928-1967). Finalmente pasaría a convertirse en museo de antropología y arqueología, el “Museo Cuauhnáhuac” (1974), actualmente “Museo Regional de los Pueblos de Morelos”.

Este palacio ubicado en el centro histórico de Cuernavaca es de estilo renacentista con aportes hispanomusulmanes, destacando del resto de las edificaciones por su majestuosa volumetría remarcada por un torreón y almenas. Consta de una planta baja y un piso superior. La fachada principal, realizada en mampostería, está orientada al oeste, presentando en ambos niveles galerías con cuatro arcos de medio punto frontales con ornamentación plateresca —en el piso superior— y vistas a los volcanes Popocatepetl e Iztaccíhuatl.

La fachada oriental se abre en los dos pisos con sendas galerías de ocho arcos escarzanos divididos en dos grupos de cuatro; la superior ofrece vistas en dirección a la ciudad de *Tepotzotlán*. Es precisamente en esta última galería donde se encuentran las pinturas murales de Diego Rivera.

#### 4. 2. *Arte nacionalista e indigenismo en la época posrevolucionaria (1917-1940)*

Desde la época del porfiriato (dictadura del general Porfirio Díaz, 1876-1911), con anterioridad a la Revolución (1910-1921), la valoración de “lo indígena” fue uno de los elementos principales del discurso sobre la identidad nacional mexicana, lo que marcaba un hito distintivo con las demás naciones. Se pondría así, un enaltecimiento de la antigüedad histórica, anterior a la Conquista, que ennoblecía al “indígena del pasado” convirtiendo su figura, por ejemplo, en uno de los temas habituales del arte académico. Sin embargo, paradójicamente, el “indígena contemporáneo” se encontraba marginado del proyecto nacional de progreso. Esta situación continuaría en el periodo revolucionario cuando los grupos sociales indígenas y su cultura solo eran valorados en función de su participación en la lucha armada al servicio de los intereses de los distintos gobiernos.

Ya en época posrevolucionaria —la “nueva era” de renovación política, social y cultural de la nación— se retomó la valoración de la antigüedad

84 SILLER, Juan Antonio, “El Museo Regional Cuauhnáhuac en el Palacio de Hernán Cortés en Cuernavaca”, Instituto Nacional de Antropología e Historia. México, <https://lugares.inah.gob.mx/es/node/5053>

prehispánica centrada en “lo indígena” como núcleo fundacional de la cultura nacional. En este contexto, eminentemente nacionalista, se integraron los héroes revolucionarios y los de la independencia con los del pasado prehispánico, como modelos o arquetipos para las artes plásticas y especialmente para un arte mural destinado a propagar una aspiración de homogeneidad cultural nacional —paralela a un pretendido mestizaje racial— esencia de la mexicanidad<sup>85</sup>. El muralismo se constituyó así, con Diego Rivera a la cabeza, como eje central de ese arte revolucionario, incluyendo en sus realizaciones múltiples temas del repertorio mitológico prehispánico, del arte y cultura indígenas y de la historia de la Conquista.

4. 3. *La pintura mural de Diego Rivera: “Historia de Cuernavaca y Morelos desde la conquista española en 1521 hasta la revuelta agraria capitaneada por Zapata en 1911” (Palacio de Cortés, 1930-1931)*

Este conjunto mural realizado por Diego Rivera trata diversos aspectos de la historia de la conquista de *Tenochtitlán* y *Cuauhnáhuac* contrastando peyorativamente las figuras de los conquistadores españoles frente a los héroes de la independencia, José María Morelos y de la Revolución, Emiliano Zapata, en un marco idiosincrático nacionalista e indigenista. Para desarrollar este tema, como se verá, el artista asumiría la conquista española y la colonización en sus aspectos más negativos, propios de la leyenda negra<sup>86</sup>.

Rivera pintó estos frescos con el patrocinio del embajador estadounidense en México, Dwight W. Morrow (1927-1930), con la finalidad de ser donados al pueblo mexicano como gesto de amistad —utilizando la diplomacia cultural para favorecer sus negociaciones políticas y económicas— en un momento diplomático en el que el gobierno de Estados Unidos pasaba de una habitual política de agresión a otra de “buena voluntad”<sup>87</sup>. D.W. Morrow pondría como condición a Rivera —por su afamada condición de activista social— el no herir sensibilidades políticas; no obstante, el artista elegiría dicho tema histórico<sup>88</sup> visto bajo el prisma de su ideología marxista y de un nacionalismo radical, tratando de demostrar la tesis de que el atraso del México del momento derivaba del “sistema imperial de la España cató-

85 INSTITUTO DE LA MEXICANIDAD, “Definiciones de la mexicanidad”, 9 de septiembre de 2018, <https://mexicanidad.org/definiciones-de-la-mexicanidad/>

86 LÓPEZ GONZÁLEZ, Valentín, *El Palacio de Cortés en Cuernavaca*, Cuernavaca, Universidad de Morelos, 1958, pp. 37-45.

87 AZUELA, Alicia, “Un muro entre dos imperios...”, p. 72.

88 En ese momento Diego Rivera trabajaba en la realización de los murales titulados “Historia de México” en el Palacio Nacional (en el Zócalo de la Ciudad de México), justamente en la parte del muro central relativa a la Conquista española.

lica y oscurantista”, dejando al margen la narración de cada acontecimiento concreto en todos sus aspectos<sup>89</sup>. Este ciclo mural daría lugar a la indignación de muchos residentes españoles en México que desembocaría en un conflicto diplomático<sup>90</sup>.

Para llevar a cabo su discurso visual, Diego Rivera elegiría personajes, momentos históricos e iconografías<sup>91</sup> con un alto poder simbólico a partir de fuentes históricas de la época temprana de la Conquista, como la “Historia General de las Cosas de Nueva España” (Bernal Díaz del Castillo), el Códice Florentino (Bernardino de Sahagún), el Lienzo de Tlaxcala<sup>92</sup> y el Códice Mendocino. Estas fuentes serían interpretadas por Rivera de manera hipercrítica, de acuerdo con la historiografía anglosajona<sup>93</sup> de la conquista y la colonia española difundida en México desde el siglo XIX, que propagaba un discurso indigenista hispanóphobo, de tono populista, característico del nacionalismo mexicano a partir de mediados de la década de 1920<sup>94</sup>.

El mural está realizado, como se ha indicado, en la galería oriental del primer piso del palacio. El discurso visual, dividido en ocho partes, siguiendo una narración histórica cronológica, se inicia en su muro norte, sigue por el oeste y finaliza en la pared sur. Queda interrumpido en algunas zonas por arcos ciegos y puertas. Se alternan escenas pictóricas policromadas de gran tamaño y otras en grisalla, más pequeñas, a modo de predela en todo el perímetro. Además, se incluyen pinturas en un arco escarzano que divide transversalmente la galería<sup>95</sup>.

La narración mural gira principalmente en torno a la conquista militar española del señorío de *Cuauhnáhuac* y la implantación del régimen colonial, con el contrapunto de pinturas de personajes heroicos —Morelos y Zapata— e imágenes simbólicas de la Revolución.

89 AZUELA, Alicia, “Un muro entre dos imperios...”, p. 75.

90 AZUELA, Alicia, “Un muro entre dos imperios...”, pp. 85-92.

91 CATLIN, Stanton L., “Some sources and uses of Precolumbian Art in the Cuernavaca Frescos of Diego Rivera”, *Actas del XXXV Congreso Internacional de Americanistas*, México D. F., INAH, 1964, pp. 4369-4449.

92 GOBIERNO DE MÉXICO (SECRETARÍA DE CULTURA), “El Lienzo de Tlaxcala; los tlaxcaltecas y su labor en la conquista”, 2019, <https://www.gob.mx/cultura/articulos/el-lienzo-de-tlaxcala-los-tlaxcaltecas-y-su-labor-en-la-conquista?idiom=es>

93 Como la obra de Prescott; PRESCOTT, William H., *History of the conquest of México*, New York, Harper and brothers, 1847, 3 vols. PRESCOTT, Guillermo H., *Historia de la conquista de México*, Madrid, Editorial Mercurio, 1928.

94 AZUELA, Alicia, “Un muro entre dos imperios...”, p. 76.

95 MUSEO REGIONAL DE LOS PUEBLOS DE MORELOS, PALACIO DE CORTÉS (INAH), “Terraza Galería del Mural de Diego Rivera ‘Historia de Morelos, Conquista y Revolución’”, <https://lugares.inah.gob.mx/es/node/4249>

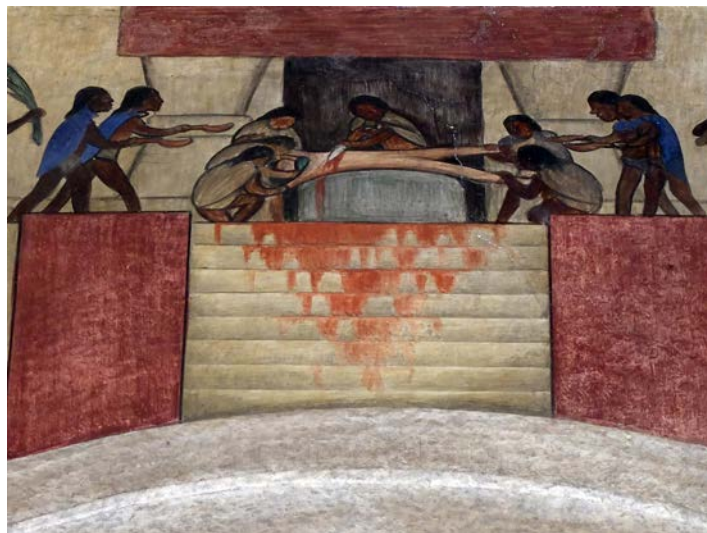


Fig. 10. *Sacrificios humanos prehispánicos* (Mural *Historia de Cuernavaca y Morelos*). Diego Rivera. 1930-1931. Palacio de Cortés. Cuernavaca (Morelos, México). Foto del autor

#### 4. 3. 1. Panel de “La conquista”

Las pinturas del muro norte de la citada galería se reparten a ambos lados de un arco ciego y por encima del mismo. Así mismo se presentan dos escenas en grisalla a modo de predelas como se ha indicado. En estos episodios Diego Rivera reivindica, con un sentido épico, al mundo indígena y sus guerreros, a los que muestra con sus espléndidos atuendos de guerra recreados a partir de su investigación iconográfica en los códices ya mencionados. Además, se trataría de un homenaje a los mexicas caídos en la defensa de su territorio y cultura.

Se inicia en la parte superior del muro con una pintura de la vida indígena antes de la llegada de los españoles, incidiendo en escenas ceremoniales y de sacrificios humanos (Fig. 10). De derecha a izquierda se muestra la batalla de indígenas y españoles en la cuenca del valle de México, previa a la caída de *Tenochtitlan* en 1521: se presenta el combate entre conquistadores y aborígenes, resaltando la notable diferencia de armamentos: los nativos pelean con flechas, palos y lanzas, mientras los españoles usan armaduras de hierro, arcabuces y bombardas.

Sigue la imagen de los tlaxcaltecas —aliados de los españoles— con atuendo de batalla en combate cuerpo a cuerpo con los aztecas; en la zona superior izquierda un “guerrero Águila” mexica, levanta un *macuáhuite* —garrote con hojas de obsidiana— amenazante, y en la zona inferior, un “guerrero Tigre” ataca con una daga a un soldado español protegido con armadura (Fig. 11).





Fig. 11. *La Conquista, fragmento* (Mural *Historia de Cuernavaca y Morelos*). Diego Rivera. 1930-1931. Palacio de Cortés. Cuernavaca (Morelos, México). Foto del autor

#### 4. 3. 2. Panel de “La conquista” (continuación), “La toma de Cuernavaca” y “Cortés y los encomenderos”

La primera pintura en el muro oeste, relativa también a la “conquista”, trataría de expresar las diferencias culturales y nuevamente la desigualdad de fuerzas entre indígenas y conquistadores, mediante una escena en la que otro “guerrero Águila” lucha contra un soldado español con armadura y espada montado en un caballo blanco (Fig. 12). El fresco siguiente corresponde a un suceso histórico de la conquista de *Cuauhnáhuac*/ Cuernavaca: el “cruce de la barranca de Amanalco” (12 de abril de 1521); una acción épica y llena de penalidades, entre bosques y barrancos, de los conquistadores españoles y sus aliados tlaxcaltecas para tomar la ciudad. Diego Rivera muestra aquí el momento en el que los invasores arrastran un enorme árbol talado para utilizarlo como pasarela sobre dicha barranca para poder cruzarla, lo que daría paso a la conquista de la ciudad<sup>96</sup> (Fig. 13).

A continuación, viene otra narración pictórica que recrea la toma de Cuernavaca, incidiendo, en este caso, sobre una temática propia de la leyenda negra: los conquistadores españoles arrasan la ciudad y masacran a los nativos; mientras, Cortés supervisa el saqueo y se incauta el botín para las arcas reales (Fig. 14); además, muestra cómo uno de sus oficiales marca con un hierro candente a una indígena arrodillada con las manos atadas a la espalda.

El discurso mural sobre la conquista queda interrumpido aquí por el pilar de un arco escarzano que presenta una pintura en trampantojo, a tamaño

96 BOILS, Guillermo, “Los puentes del diablo y la arquitectura novohispana”, *Academia XXII*, 15 (2017), pp. 166-169, <https://revistas.unam.mx/index.php/aca/article/view/60406>



Fig. 12, arriba. *La Conquista, fragmento* (Mural *Historia de Cuernavaca y Morelos*). Diego Rivera. 1930-1931. Palacio de Cortés. Cuernavaca (Morelos, México)

Fig. 13, abajo. *Cruce de la barranca de Amanalco* (Mural *Historia de Cuernavaca y Morelos*). Diego Rivera. 1930-1931. Palacio de Cortés. Cuernavaca (Morelos, México).

Fotos del autor

casi natural, del libertador José María Morelos en actitud desafiante, portando una espada en la mano derecha y un rollo de pergamino en la izquierda con la Constitución de Apatzingán o “Decreto Constitucional para la libertad de la América Mexicana” (1814).





Fig. 14. *La toma de Cuernavaca* (Mural *Historia de Cuernavaca y Morelos*). Diego Rivera. 1930-1931. Palacio de Cortés. Cuernavaca (Morelos, México). Foto del autor

Siguen, en el muro, una serie de escenas sobre la Conquista que explicarían cómo se llevó a cabo la implantación del sistema institucional —las encomiendas<sup>97</sup>— para el ejercicio del gobierno, la explotación económica del territorio y el dominio cultural e ideológico. Se inicia con el panel titulado “Cortés y los encomenderos”: Hernán Cortés toma posesión del marquesado del Valle de Oaxaca en una ceremonia presidida por un religioso que sostiene una enorme cruz sobre la que el conquistador apoya su espada, simbolizando la alianza entre el poder imperial español y la Iglesia.

#### 4. 3. 3. Paneles titulados “Construyendo el Palacio de Cortés” y el “Ingenio azucarero”

Continúa el relato con una pintura en relación a la construcción del Palacio de Cortés que Rivera asocia, pictóricamente, a la creación del “andamiaje

97 GARCÍA MARTÍNEZ, Bernardo y ORTIZ, Edith, “Las encomiendas de Cortés y los pueblos primigenios del Marquesado del Valle”, *Historia Mexicana*, 2 (2022), pp. 495-538, <https://historiamexicana.colmex.mx/index.php/RHM/article/view/4502/4864>

institucional” necesario para desarrollar la “encomienda” y el régimen colonial: Cortés supervisa una obra en la que los indígenas labran piezas de cantería y las suben a través del armazón de un edificio en construcción. Al pie de esta escena, una mujer nativa y una niña, arrodilladas, ofrecen a uno de los lugartenientes de Cortés los productos de su trabajo —un cesto con peces y otros con frutas—; mientras tanto, va llegando un abigarrado grupo de nativos con más tributos en especie para los conquistadores.

En la pintura siguiente, el “Ingenio azucarero”, el artista presenta los sistemas de producción y las condiciones de trabajo del campesinado indígena en una plantación de caña de azúcar en Morelos; aquí, Rivera viene a interrelacionar ambos conceptos con una visión marxista, para condenar la explotación de los trabajadores bajo la crueldad del látigo del capataz y la indiferencia del hacendado, que descansa plácidamente en una hamaca<sup>98</sup>.

#### 4. 3. 4. Panel sobre “La nueva religión y los frailes”

Rivera presenta escenas con las que realiza una crítica satírica, pero radical, del papel de la Iglesia colonial y de la religión en general como instrumento de explotación económica y control ideológico. Para ello dibuja imágenes de diversas actividades de los frailes misioneros en la primera etapa de la Conquista: catequesis, predicaciones, bautismos colectivos, cobro de diezmos a los nativos y construcción de conventos.

Comienza la narración con la representación de una cuadrilla de nativos que tallan sillares y suben a través de los andamios de una obra —posiblemente el convento de *Tepoztlán*—, bajo las órdenes de un fraile franciscano (Fig. 15); en el siguiente registro aparece un bautismo colectivo donde se muestra a los nativos conversos en actitud sumisa con los ojos bajos y expresión hierática.

A los costados de esta escena, Rivera expresa las dos caras de la evangelización: por un lado, la labor positiva de algunos frailes, como fray Toribio de Benavente —“Motolinia”—, al que escuchan con reverencia un grupo de nativos; por otro, ya en el muro sur de la galería, se muestra como un fraile dominico y otro franciscano reciben el diezmo de los nativos: oro, plata y alimentos (Fig. 16).

Un último fresco de esta serie, de pequeñas dimensiones, sobre el arco ciego del muro sur, cierra el ciclo pictórico sobre Nueva España: presenta la ejecución, presidida por unos inquisidores, de tres mujeres indígenas que son quemadas en la hoguera<sup>99</sup>.

98 AZUELA, Alicia, “Un muro entre dos imperios...”, p. 82.

99 Esta escena no se correspondería con los hechos históricos porque los indígenas no esta-



Fig. 15. *La nueva religión y los frailes I* (Mural *Historia de Cuernavaca y Morelos*). Diego Rivera. 1930-1931. Palacio de Cortés. Cuernavaca (Morelos, México). Foto del autor



Fig. 16. *La nueva religión y los frailes II* (Mural *Historia de Cuernavaca y Morelos*). Diego Rivera. 1930-1931. Palacio de Cortés. Cuernavaca (Morelos, México). Foto del autor

#### 4. 3. 5. Panel titulado “Emiliano Zapata, caudillo agrario morelense”

Con un importante salto cronológico y temático, Rivera dedica la última pintura del muro sur, en su extremo izquierdo, al líder revolucionario Emiliano Zapata durante la insurrección armada de 1910. El artista le representa de pie, vestido con un atuendo blanco, típico de los campesinos indígenas y mestizos, con actitud y expresión de triunfo, mientras sujeta con su mano izquierda las bridas de un caballo blanco y con la derecha una hoz. A sus pies, aparece una figura yacente, posiblemente de un hacendado muerto, cuya espada —su instrumento de sometimiento—, ya inútil, es pisada por Zapata.

---

ban sujetos a la Inquisición. AZUELA, Alicia, “Un muro entre dos imperios...”, p. 84.



#### 4. 3. 6. *Ciclo pictórico del zócalo de la galería*

A lo largo de todo el zócalo de la galería, siguiendo la dirección norte/oeste/sur, Diego Rivera realiza un discurso pictórico temáticamente paralelo al de los muros. Está realizado con la técnica pictórica de la grisalla en escenas enmarcadas al modo de predelas de retablo. Las escenas, siguiendo el orden mencionado, son las siguientes:

- Cortés desembarcando en *Chalchihueyecan* (Veracruz) en 1519.
- *Malintzin* (la “Malinche”) como interprete entre Cortés y los emisarios del emperador *Moctezuma*, en 1519.
- Alianza de Cortés y *Xicotencatl* “el Viejo”, jefe de los tlaxcaltecas.
- Cortés y los tlaxcaltecas sitiando *Tenochtitlan* desde el lago con bergantines, antes de la segunda toma de la ciudad.
- Tormento de *Cuauhtémoc* (último emperador azteca) y de *Tetlepanquetzal* (gobernante de *Tlacopan*), en Coyoacán.
- Muerte de *Cuauhtémoc* vestido de “guerrero Águila”, ahorcado en un árbol y colgado de los pies, por orden de Cortés, en 1525.
- Destrucción de la cultura (templos y esculturas de deidades) de los pueblos originarios.
- Trabajos forzados de los indígenas en las minas de plata.
- Fray Bartolomé de las Casas, protector de mujeres y niños frente a los encomenderos.
- Fray Vasco de Quiroga y la introducción del telar.
- *Acualmetzti* (bautizado como Ignacio Alarcón de Roquetilla) incorporado a la insurrección de los chichimecas contra los españoles, en la llamada Guerra del Mixtón (1540-1551) y su muerte en batalla en 1542.

#### 4. 4. *Las pinturas murales de Salvador Tarazona Pérez en el Salón del Congreso (Palacio de Cortés, 1938-1942)*

La Sala del Congreso del Estado de Morelos, situada en la planta alta del Palacio de Cortés, fue decorada durante el porfiriato, el régimen callista (de Plutarco Elías Calles) y en el periodo cardenalista (de Lázaro Cárdenas) con ciclos pictóricos —tres ciclos sobrepuestos— de considerable valor artístico y documental en relación a los paradigmas identitarios regionales y nacionales de cada época<sup>100</sup>.

En 1938, bajo el mandato del gobernador Elpidio Perdomo, se encargó al pintor español Salvador Tarazona la que sería la última renovación de las pinturas de la Sala del Congreso, con la finalidad de reflejar aspectos sobre-

100 CAMBIERI, Federico y AYALA, Denise, “La Sala del Congreso del Palacio de Cortés. La pintura mural como documento de los programas gubernamentales del Estado de Morelos (1897-1938)”, *El Tlacuache (Centro INAH, Morelos)*, 1094 (2023), pp. 2-26.

salientes de la cultura prehispánica en el territorio de Morelos<sup>101</sup>. Este ciclo mural, finalizado hacia 1942, fue ocultado en un momento indeterminado, entre 1958 y 1970, y rescatado posteriormente de manera parcial tras la restauración del edificio llevada a cabo tras el sismo de 2017.

Salvador Tarazona llevaría a cabo una amplia decoración mural de tipo escenográfico de bóvedas y paredes. La cabecera de la sala estaba presidida con un gran retrato de José María Morelos rodeado de una iconografía de tipo prehispánico —serpientes— a lo que se unirían, colateralmente, epígrafes con fechas históricas, nombres de personajes y hechos de la Revolución. La mesa del *presídium* y la sillería estaban ornamentadas con motivos indígenas basados en códices mexicanos y en temas históricos; y el zócalo en torno al estrado mostraría una estilización de la serpiente emplumada del friso de la pirámide de *Xochicalco*<sup>102</sup>. Todo ello está desaparecido actualmente.

En la zona destinada a los diputados y público destacarían grandes pinturas murales, que se describen a continuación:

- Paramento oeste: se representa una festividad religiosa prehispánica en la pirámide de *Tepozteco*, lugar de peregrinación de diversos pueblos mesoamericanos. En la zona inferior, el proceso de construcción de los basamentos piramidales de *Chimalacatlán*, y separado por una puerta, otra pintura que muestra la fabricación artesanal de imágenes de deidades.
- Paramento este: muestra ceremonias rituales en honor a *Huitzilopochtli*. Debajo, dos escenas separadas que resaltan al dios *Quetzalcóatl*; en la primera, se plasma la ofrenda a *Ometochtli* en Tepoztlán, donde tenía su templo adoratorio, y en la segunda se representa al señor de *Jiutepec*, ataviado con oro y piedras preciosas, que se presenta ante el señor de *Cuauhnáhuac* para solicitar el casamiento con su hija.
- Bóvedas 1 y 2: Estas bóvedas, situadas entre arcos, están pintadas en trampantojo, simulando cuatro gajos, con diversas pinturas: la adoración de los tlahuicas al sol; la manufactura de mosaicos de pluma y piedras preciosas; un casamiento tlahuica; el proceso de fabricación del papel amate; la elaboración de la cerámica; la recolección del algodón; la realización de tejidos; y la recaudación de tributos de los tlahuicas para el imperio de Moctezuma (Fig. 17).
- Bóveda 3 (central): Al centro de esta bóveda el artista pintó el árbol truncado de *Tamoanchan*, o paraíso sagrado<sup>103</sup> (Fig. 18), sobre un fondo rojo. Rodeando este árbol místico se representan cuatro escenas en espacios trapezoidales con mitos y costumbres de la época prehispánica explicados con textos que indican tanto la temática como las fuentes utilizadas: “México a través de los siglos”, “Relatos de Sahagún” y “Mitos de México”. Las escenas mencionadas son:

101 LÓPEZ GONZÁLEZ, Valentín, *El Palacio de Cortés en Cuernavaca...*, pp. 47-50.

102 LÓPEZ GONZÁLEZ, Valentín, *El Palacio de Cortés en Cuernavaca...*, p. 47.

103 LEÓN-PORTILLA, Miguel, “En el mito y en la historia. De Tamoanchan a las siete ciudades”, *Arqueología mexicana*, 67 (2004), pp. 24-31.



Fig. 17, arriba. *Vida cotidiana tlahuica*. Salvador Tarazona Pérez. 1938-1942. Salón del Salón del Congreso, Palacio de Cortés. Cuernavaca (Morelos, México). Foto del autor

- Ceremonia del “Fuego nuevo”: representación de una secuencia del ceremonial del sacrificio humano —*Tlacaxipehualixtle*— en la fiesta del Fuego nuevo.
- Fiesta de *Tlaxochimaco* —novenio mes del calendario azteca— en homenaje al dios *Huitzilopochtli*.
- Fiesta de las batallas ganadas por *Moctezuma Ilhuicamina*. Sacrificio (humano) o *Tlacaxipehualixtle*.
- “Fiesta en honor del dios” ... (está desaparecida el resto de la leyenda pintada por Tarazona)
- Bóveda 4: Las pinturas de esta bóveda, conservadas parcialmente en la actualidad, están sobrepuestas a pinturas anteriores de Eduardo Solares (1934)<sup>104</sup>. Simulan bajorrelieves en monocromo verde y están inspiradas en códices prehispánicos de la región. Esta bóveda se diferencia de las anteriores por ser menos narrativa y presentar más elementos geométricos. Además, Tarazona pintó un retrato de José María Morelos dentro de un marco oval, del que solo queda la parte superior.

<sup>104</sup> De este artista solo se preserva una pequeña pintura mural —alegórica de los ideales de la Revolución mexicana— que presenta unas figuras femeninas desdibujadas entre ropajes que flotan en un cielo azul.



Fig. 18. *Tamoanchan, o paraíso sagrado*. Salvador Tarazona Pérez. 1938-1942. Salón del Salón del Congreso, Palacio de Cortés. Cuernavaca (Morelos, México). Foto del autor

## 5. MURALES DE COMPONENTE INDIGENISTA EN ÉPOCA CONTEMPORÁNEA (1940-1965)

Desde principios de la década de 1930, Cuernavaca y su entorno se constituyeron gracias a su climatología benigna y hermosos paisajes como un lugar predilecto de descanso para conocidos políticos mexicanos y personajes extranjeros del mundo de la cultura. Del mismo modo, llegarían también otros visitantes con alto poder adquisitivo que promovieron un importante desarrollo económico de la región. Esto llevó consigo una promoción de las artes<sup>105</sup> en las que, en contraposición, se manifestaba una realidad social radicalmente diferente, donde el indígena permanecía marginado<sup>106</sup>.

105 SISNIEGA, Vera Carolina, *El renacimiento de Cuernavaca: historia de la ciudad de 1930 a 1934* (Tesis de Licenciatura), México D. F., Facultad de Filosofía y Letras UNAM, 2014, pp. 28-42, <https://ru.dgb.unam.mx/bitstream/20.500.14330/TES01000716805/3/0716805.pdf>

106 VILLORO, Luis, *Los grandes momentos del indigenismo en México...*, p. 229.



Pero a pesar de esta decadencia de los pueblos indígenas, obligados a cumplir leyes que desdeñaban por no comprenderlas e imposibilitados para desarrollar sus propias creaciones, mientras iba desapareciendo todo lo que les era propio, “lo indígena” perviviría con sus rasgos específicos en sus instituciones primitivas, costumbres, destrezas y en una religiosidad propia revestida con el ropaje del catolicismo<sup>107</sup>. Todo ello se mostrará en la pintura mural de la época.

### 5. 1. *Los murales del Casino de la Selva (1944-1965)*

Este complejo hotelero y lúdico propiedad, desde 1934, del empresario de origen español Manuel Suárez y Suárez ostentó hasta su demolición, en 2001, una decoración mural de importante valor patrimonial, de la que se conserva solo una parte significativa.

Inicialmente, Manuel Suárez encargaría al artista español refugiado en México, Josep Renau, la decoración mural de la techumbre de la “cantina” del hotel, en el año 1944; un trabajo que realizó en colaboración con su esposa, la pintora Manuela Ballester. Entre ambos desarrollaron cincuenta y tres viñetas en una alegoría múltiple realizada en diversas series<sup>108</sup>: una estaría dedicada a los doce signos del zodiaco; otra presentaría veinte pictogramas correspondientes a los días del calendario ritual *nahua* o *Tonalpohualli*<sup>109</sup> y a diversos motivos propios de la mitología azteca<sup>110</sup>; finalizaría con una serie dedicada a los planetas del sistema solar y otra sobre los volcanes mexicanos. Estas pinturas murales fueron destruidas durante la mencionada demolición del edificio.

A finales de 1945, Renau y Manuela Ballester comenzaron el proyecto pictórico más relevante encomendado por Suárez: la decoración mural de la antigua “Sala de juegos”, en ese momento denominada “Salón de fiestas”<sup>111</sup>. Se trataba de un encargo muy ambicioso pues se tenía que decorar pictóricamente los cuatro muros de la sala —uno dedicado a la historia de España y los otros tres a la de México en la época prehispánica, de la conquista y con-

107 VILLORO, Luis, *Los grandes momentos del indigenismo en México...*, p. 233.

108 GARCÍA CORTÉS, Adrián, *Los murales del Casino de la Selva*, México D. F., Manuel Quesada Brandi editor, 1975, p. 37.

109 GARCÍA CORTÉS, Adrián, *Los murales del Casino de la Selva...*, pp. 141-158.

110 “Los cuatro soles aztecas” y “monstruos vivientes que habitan en el fondo de los mares”. PÉREZ AGUIRRE, Dulce María, “El proyecto muralístico de José Renau en el Casino de la Selva en Cuernavaca, México”, *Letras Históricas*, 24 (2021), p. 124.

111 Renau realizaba los diseños y Manuela Ballester los plasmaba pictóricamente en los muros.



temporánea<sup>112</sup>—, equivalentes a trescientos cuarenta y tres metros cuadrados en un espacio rectangular. Los dos muros longitudinales albergarían, de manera paralela y confrontada, imágenes de la historia de España y de México prehispánico, hasta la Conquista, ligando así las dos historias con un sentido espacial y plástico. Con este planteamiento, el muro norte desarrollaría la historia de España desde la prehistoria y primeras culturas —íberos, fenicios y romanos— hasta la llegada de Colón a América, poniendo de manifiesto a través de hechos y personajes, la formación de la cultura hispánica; por su parte, el muro opuesto debería expresar “el sentido cósmico-mitológico de las civilizaciones mexicanas, describiendo particularmente la historia y cosmografía aztecas, para así ofrecer el contraste con la senda misticorracional [sic] de la civilización clásica española”<sup>113</sup>.

Renau y Manuela Ballester solo llegarían a realizar las pinturas del primer muro —el mural denominado “España hacia América” / “El nacimiento de la cultura hispánica”— ya que por desavenencias con el promotor se rescindiría su contrato en 1953<sup>114</sup>. Para continuar la decoración mural, tanto de las tres paredes restantes como de la bóveda de cañón corrido de la sala, Suárez contrataría en 1959 al artista mexicano José Reyes Meza, cuyo trabajo diferiría notablemente en estilo, técnica y composición con el de Renau/Ballester.

Reyes Meza llevaría a cabo una amplia serie de pinturas murales, hasta el año 1965, dividida en dos series, denominadas genéricamente: el mural de la “Cultura indígena” y el mural titulado “De la conquista al México moderno”.

Todo este patrimonio sería puesto en peligro en el año 2001, tras múltiples vicisitudes por la propiedad del edificio y terrenos. El complejo hotelero y todo su predio fue comprado por el grupo norteamericano COSTCO en asociación con la cadena de supermercados “Comercial Mexicana” para realizar un centro comercial con dos hipermercados. Estas empresas decidieron derribar todo el complejo, cuestión que llevaron a cabo a pesar de un importante movimiento ciudadano en pro de la conservación de dicho patrimonio<sup>115</sup>.

Para intentar solventar la situación de cara a la opinión pública, las empresas en cuestión presentaron un proyecto museístico para salvaguardar

---

112 PALENCIA, Ceferino, “Los murales de José Renau en Cuernavaca”, *México en la Cultura* (México D. F.), 10 de julio de 1949, p. 4.

113 PALENCIA, Ceferino, “Los murales de José Renau...”, p. 4.

114 PÉREZ AGUIRRE, Dulce María, “El proyecto muralístico de José Renau...”, pp. 139-144.

115 GLEASON, Pablo, “El Casino de la Selva: la defensa del patrimonio”, 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=7GTcB7PCWR8>

algunos de los murales. Se construyó un pequeño museo, el “Museo de los Muros”, dentro del recinto de la zona comercial, al que se trasladaron fragmentos de los murales extraídos de la “Sala de fiestas”; además se incorporaría la colección “Gelman”, de arte mexicano<sup>116</sup>. Esta iniciativa funcionó hasta 2008, cuando se retiró dicha colección por problemas legales. En ese contexto, COSTCO vendió el museo a otra institución museística denominada “Papalote Museo del Niño”, que creó allí un centro cultural para desarrollar actividades educativas y recreativas infantiles.

En la actualidad, solo se conserva el mural “España hacia América” de Renau/Ballester (1945-1953) y los de José Reyes Meza ya mencionados, “Cultura indígena” y “De la Conquista al México moderno” (1959-1965), que conviven de manera muy artificiosa en el mencionado “Museo Papalote” quedando, además, ocultos en gran parte con los múltiples decorados y atrezos dedicados a juegos y actividades para los niños visitantes.

5. 1. 1. *“España hacia América” / “El nacimiento de la cultura hispánica”*  
(Josep Renau/Manuela Ballester, 1945-1953)

Este mural es un relato particular de los autores en relación a las raíces y desarrollo histórico de la cultura española, quedando al margen de la corriente indigenista mexicana del momento; no obstante, en la parte final del mural, se observaría un atisbo de esa corriente indigenista cuando aparecen las naves de Cortés incendiándose entre las olas y justo debajo, la flora y fauna marina del golfo de México con un esqueleto que representaría la antigüedad del indígena en ese continente<sup>117</sup>. Además, se muestran pelícanos y grandes raíces de plantas que evocan una selva verde, símbolo de la fecundidad y feracidad del nuevo continente descubierto. Arriba se ve un sol que se desdobra en tres discos que inundan con sus rayos las costas del Nuevo mundo, con una explosión de vegetación, destacando las imágenes de cuatro mujeres indígenas rodeadas de variadas representaciones de la flora americana con sus frutos al alcance de la mano (Fig. 19).

5. 1. 2. *“La Cultura indígena”* (José Reyes Meza, 1959-1965)

Este mural realizado también originariamente en el Salón de fiestas del Casino de la Selva —actualmente en el Museo del Papalote— plasma imágenes de la cultura indígena en el Valle de Cuernavaca, de acuerdo a una concepción e interpretación propias de su autor. Queda confrontado con el mural

116 Colección particular de arte del magnate del cine Jacques Gelman y su esposa Natasha, actualmente en fase de dispersión.

117 GARCÍA CORTÉS, Adrián, *Los murales del Casino de la Selva...*, p. 91.



Fig. 19. *El nuevo mundo (España hacia América, fragmento)*. Josep Renau/Manuela Ballester. 1945-1953. Papalote Museo del Niño (anteriormente Casino de la Selva). Cuernavaca (Morelos, México). Foto del autor

“España hacia América”, de Renau/Ballester, tanto físicamente —justamente en el muro opuesto— como ideológicamente, al valorar de manera igualitaria la conformación de la cultura indígena y la española; sigue, además, el mismo sentido direccional en su narración, simbolizando así de manera figurativa y cromática un paralelismo —anacrónico— de ambos procesos culturales hasta su encuentro con un choque violento y una fusión en lo que se constituirá como la cultura mexicana moderna.

El mural se inicia —primera sección— con un panel que describe simbólicamente el mito teotihuacano de los “Cuatro soles”<sup>118</sup>, según el cual sucesivos cataclismos dieron lugar a la creación del mundo y del hombre actual (Fig. 20). La pintura muestra una total “oscuridad” —un fondo negro— de donde surge, en primer plano, la figura de un jaguar con las fauces abiertas y en disposición de lucha, que simboliza una de las edades o “soles” —“el sol de jaguar o de tierra” — en las que la humanidad sucumbe ante la hecatombe; por encima, las figuras de dos gigantes/hombres, uno de ellos transfigurado como el dios *Tláloc* —antifaz, dientes, barbas y orejeras— y otro como *Chalchiuhtlicue* —la diosa del agua, ríos, lagos y mares— que alza el brazo izquierdo con el símbolo del agua mientras brota un manantial de su mano derecha. Entre los gigantes y el jaguar se encuentra una serpiente —el dios *Quetzalcóatl*— que, en uno de sus intentos de crear la humanidad, mató a *Tláloc* y lo sustituyó por su mujer *Chalchiuhtlicue*. Abajo, dentro de un se-

118 El mito se configuraría en la cultura teotihuacana (100 a.e.c.-600 e.c.) que consideraban la “Edad del Quinto sol”



Fig. 20, arriba. *El mito de los cuatro soles (La cultura indígena)*. José Reyes Meza. 1959-1965. Papalote Museo del Niño (anteriormente Casino de la Selva). Cuernavaca (Morelos, México). Foto del autor



Fig. 21, izq. *El Tamoanchan (La cultura indígena)*. José Reyes Meza. 1959-1965. Papalote Museo del Niño (anteriormente Casino de la Selva). Cuernavaca (Morelos, México). Foto del autor

micírculo oscuro, aparece un pez y un hueso fosilizado de gigante, símbolos que tipifican dos de las cuatro edades/soles en la que los dioses ensayaron la creación del mundo y del género humano. Esta sección del mural conecta con la segunda, en la que se representa ya el mundo real de los valles de *Anáhuac* — valle de México — y *Cuauhnáhuac* y sus primeros pobladores, conjugándose con elementos mitológicos.

La segunda sección muestra unos rayos solares rojos — procedentes del panel anterior — que iluminan al “hombre nuevo” ubicado en un paraíso terrenal: el *Tamoanchan* de la mitología nahua. Junto a él, aparecen las figuras de un pájaro y un simio, como símbolos de la fuerza vital del paraíso, a su vez símbolos correspondientes a dos de los soles/edades ya desaparecidas en las que los humanos se convirtieron en aves y monos para salvarse de la des-



trucción. El *Tamoanchan* es representado por Reyes Meza con características tropicales —vegetación exuberante— para poder situarlo concretamente en el Valle de Cuernavaca —aportando para ello una imagen del cerro de *Tepozteco*— y hacer coincidir al “hombre nuevo” con sus habitantes, los *tlahuicas*. El artista presenta a un hombre robusto cubierto solo con una prenda de cadera o *máxtlatl*, que porta una cerbatana apuntando al pájaro antes mencionado<sup>119</sup> (Fig. 21); a sus pies, aparece una mujer desnuda sentada, con los pies en el agua, portando un niño en sus brazos, que alza con su mano derecha una manzana (fragmento desaparecido). Bajo esta escena, aparece otra zona con densa vegetación donde se esconde la diosa del maíz —también de la subsistencia y de la fertilidad—, la diosa *Chicomecóatl* o *Xilonen*.

En el cuadrante superior izquierdo de esta sección se muestra el mencionado cerro *Tepozteco*<sup>120</sup>, en cuya cúspide se sitúa un templo-fortaleza asociado al dios *Tepoztecatl*, el dios de la fermentación y de la embriaguez, lo que el artista asocia con imágenes de plantaciones de maguey y elaboración del pulque: un indígena extrae de esa planta, a través de un tubo, el aguamiel cuya fermentación producirá dicha bebida alcohólica. La figura del dios aparece también entre la vegetación, precisamente en la parte inferior de esa escena.

La tercera sección del mural aporta una descripción de la cultura tlahuica en el Valle de Cuernavaca asociada plásticamente —registro superior— con las imágenes de la Sierra Nevada y los volcanes *Popocatepetl* y el *Iztaccíhuatl*. En la parte derecha, aparecen chozas circulares y ovoides con techos de cañas, entre huertos tropicales, en una escena dedicada específicamente al cultivo de la tierra y la organización del trabajo comunal: los agricultores recogen la cosecha y los recaudadores hacen recuento de los frutos para un reparto igualitario entre los miembros del poblado<sup>121</sup>. En la zona inferior —muy deteriorada actualmente— se muestra una escena alegórica al culto de la deidad de la lluvia y la fertilidad, el dios *Tláloc*: en una plantación de maíz donde ya se aprecian los frutos, se presenta a un indígena con un hato de cañas de maíz verde y con mazorcas ya maduras, mientras una mujer indígena prepara alimentos, entre ellos una rana, que se correspondería con el animal identificativo de *Tláloc* en la mitología; simultáneamente un joven aparece en la escena con estandartes que muestran adornos e inscripciones rituales.

El lado izquierdo de esta sección está dedicado a la vida pública de los tlahuicas. Bajo las figuras de los dioses *Xochipilli*, *Tláloc* y *Chalchiuhtlicue*, apa-

119 La figura no es concreta y podría tratarse de una flauta de caña para entonar el canto de la naturaleza.

120 Situado en la Sierra de Tepoztlán, cercana a Cuernavaca.

121 Se reservaba una parte de las cosechas para el culto a los dioses y otra para el pago de tributos a los dominadores aztecas.





Fig. 22. *La vida cotidiana tlahuica* (*La cultura indígena*). José Reyes Meza. 1959-1965.

Papalote Museo del Niño (anteriormente Casino de la Selva). Cuernavaca (Morelos, México). Foto del autor

rece un registro con una escena relativa al trabajo de los indígenas. Estos desuellan y asan un venado y otros animales comestibles mostrando, además, como secan las pieles; todo ello en régimen de comunidad. Debajo se describe un “tianguis” indígena: puestos de vendedores de peces, de granos, etc., y mujeres, con niños a sus espaldas, que cocinan alimentos mientras conversan. Más abajo, a la izquierda, se muestra otra escena de mercado: una mujer sentada sobre sus talones ofrece frutos, perros sin pelo —*xoloitzcuintle*—, armadillos, peces, aves, hongos y hierbas comestibles (Fig. 22).

En la cuarta sección del mural se destacan las ofrendas al dios del fuego, *Xiuhtecuhtli* y el fuego de un volcán que avanza y colabora en la lucha contra los conquistadores españoles. Las ofrendas las realizan un grupo de mujeres que llevan frutos y primicias de las cosechas al altar del templo donde se le rendía culto junto a *Tláloc* y *Tezcatlipoca*. Una mujer, que hace las veces de sacerdotisa, empuja las volutas de un fuego que surge de un pebetero alimentado por hatos de maíz y hojas de maguey.

De este templo, con forma de volcán y paredes pintadas con los símbolos del *Tonallo* —los cuatro signos que representarían el calor del sol—, sale el fuego de forma impetuosa y abrasadora en dirección a los guerreros tlahuicas a los que impulsa en defensa contra los invasores españoles.

La quinta sección está protagonizada por los guerreros tlahuicas con vestiduras y tocados de águila y jaguar, con escudos y lanzas, que se enfrentan a un sol que brota con destellos fulgurantes y llamas que invaden la escena; mientras tanto, otra esfera solar situada sobre ellos, se apaga. Aquí el artista representaría la caída del “quinto sol” de la mitología mesoamericana-



Fig. 23. *El cataclismo de la conquista y el advenimiento de una nueva era* (La cultura indígena). José Reyes Meza. 1959-1965. Papalote Museo del Niño (anteriormente Casino de la Selva). Cuernavaca (Morelos, México). Foto del autor

na: el cataclismo originado por la conquista española y el advenimiento de un “nuevo mundo”, parejo al ocaso de la cultura indígena. Esto se traduce iconográficamente con el símbolo *Ce-Acatl* (año 1-caña) —que se corresponde con el año 1519, cuando Hernán Cortés toma *Tenochtitlan*— situado bajo los guerreros. Esta sección, final, queda rematada con la imagen de una armadura metálica hispana que se sitúa bajo los rayos de ese otro “nuevo sol” (Fig. 23).

### 5. 1. 3. “De la conquista española al México moderno” (José Reyes Meza, 1959-1965)

Este mural abarca los dos lados cortos de la sala —cabecera y pie— y la bóveda de cañón que la cubre. Reyes Meza desarrolló aquí una continuación del mural anterior intentando sintetizar la historia de México desde la conquista española a la Revolución.

- Cabecera oriental.
  - En este muro aparece la imagen de un gran centauro con la cabeza y torso protegidos con una coraza metálica que representaría al conquistador; este ataca violentamente con un arma, en forma de cruz, a una figura que cae inerte y arde entre llamas, simbolizando así al pueblo indígena personificado por *Cuauhtémoc*<sup>122</sup>. En esta sección, bajo el centauro, aparecen también unas columnas rotas, símbolo de la destrucción del antiguo orden, y dos figuras humanas, contorsionadas y sumidas

122 Último emperador azteca, sucesor de Moctezuma, que se enfrentó con su ejército a los conquistadores españoles en la defensa de Tenochtitlán en 1521. Fue tomado como prisionero y en 1526, torturado y ejecutado. MATOS MOCTEZUMA, Eduardo, “Cuauhtémoc”, *Real Academia de la Historia*, <https://dbe.rah.es/biografias/5480/cuauhtemoc>



Fig. 24. *El horror de la Colonia* (De la conquista española al México moderno). José Reyes Meza. 1959-1965. Papalote Museo del Niño (anteriormente Casino de la Selva). Cuernavaca (Morelos, México). Foto del autor

por el fuego, con los signos de *Tlazolteotl* —diosa de la tierra y de la fecundidad— que levantan sus puños en señal de rebeldía, en actitud de dar a luz a un nuevo ser que preludia el nacimiento de la cultura mexicana moderna.

- Bóveda.
- En la primera sección, el pintor dramatiza el inicio de la época colonial en sus rasgos más violentos; muestra una imagen alegórica de la implantación del nuevo orden mediante la imagen de un antiguo *Tzompantli*<sup>123</sup>, con cráneos humanos procedentes de los sacrificios rituales, que asimila al horror de la Colonia: aparece el cuerpo de un indígena con la cabeza cortada y dos cráneos humanos —de un español y un indígena— junto a otros, de un caballo y un jaguar, insertados en varas y sostenidos por una espada y una cruz de grandes dimensiones (Fig. 24).
- La segunda sección, que se conoce como “La lucha por la libertad”, está dedicada a la insurgencia mexicana (1810-1821) que dio lugar a la independencia del dominio español. Se configura mediante dos grandes figuras estereotipadas que representan a Miguel Hidalgo y José María Morelos, en una escena simbólica de iconografía dinámica y pasional. Con este propósito el artista uniría a un criollo —Hidalgo— y a un mestizo —Morelos— enarbolando, al unísono, la antorcha de la libertad, pero

123 Antiguos altares aztecas donde se exponían los cráneos de los sacrificados para honrar a los dioses.

intercambiando sus roles revolucionarios: Hidalgo porta el estandarte de la Virgen de Guadalupe —símbolo de la fusión de las dos razas— que representaría la rebelión de los mestizos; Morelos, por su parte, lleva un espada —atributo iconográfico habitual de las representaciones de Hidalgo— lo que expresaría el espíritu libertario de la nueva generación criolla mexicana. Ambos personajes se unen en el “Fuego nuevo” de la Revolución, mientras una figura humana toma una espada y otra porta las banderas de la insurgencia. En la parte inferior de la escena, un águila imperial coronada, símbolo de la monarquía española, dirige su mirada hacia la espada con expresión furiosa.

- En la tercera sección se muestran banderas mexicanas enarboladas por Benito Juárez, Melchor Ocampo y Nicolás Bravo, junto a fusiles, como símbolo de la defensa de la nación contra la invasión estadounidense (1846-1848) que dio lugar a la pérdida de una gran parte del territorio nacional, y contra la ocupación francesa entre 1861 y 1867.
- La cuarta sección presenta a cuatro de los principales ideólogos de la Revolución —Madero, Zapata, Flores Magón y Carranza— portando hoces, una canana y el texto de la Constitución de 1917, enfrentados a los fusiles y lanzas de la dictadura de Porfirio Díaz. Del fuego revolucionario surge una figura gigante que representa al ciudadano mexicano actual, envuelto en la bandera nacional y en actitud de triunfo, que toma el estandarte con la mano izquierda y el símbolo del átomo con la derecha. Sería la imagen del nuevo mexicano, ya en un país en desarrollo, dispuesto a una nueva revolución en los campos de la ciencia y la tecnología, sentando así las bases del México moderno.
- Cabecera occidental (final).
  - Aquí se cierra el ciclo histórico planteado por Reyes Meza en los paneles anteriores. En primer término, aparece la figura de una mujer indígena desnuda, que representa a la “tierra madre mexicana” (Fig. 25); en el fondo se configura un águila —el símbolo patrio— transformada en una estructura de tipo industrial que sostiene con sus garras a esa figura de la “tierra madre”, que rinde los frutos necesarios para el desarrollo del país.
  - A sus costados, aparecen otras dos figuras femeninas, al modo de cariátides, que sostienen la bandera nacional, de la que se desprende un fuego renovador, símbolo de la esperanza en la ciencia y la industrialización como elementos esenciales para el progreso económico y social de la nación.

## 5. 2. *Mural subacuático (Diego Rivera, 1952-1954. Museo “Cassa Gaia”)*

Diego Rivera llevó a cabo este mural mosaico en la casa del actor cinematográfico Mario Moreno “Cantinflas” (Bulevar Benito Juárez, 102) para la decoración del interior de la alberca de su jardín. Esta residencia privada es actualmente un museo-galería de arte, el Museo “Cassa Gaia”, que alberga





Fig. 25. *La tierra madre mexicana (De la conquista española al México moderno)*. José Reyes Meza. 1959-1965. Papalote Museo del Niño (anteriormente Casino de la Selva). Cuernavaca (Morelos, México). Foto del autor

una importante colección de pintura mexicana de los siglos XIX y XX. El mural en cuestión fue realizado con telas venecianas siguiendo un diseño basado en motivos indígenas<sup>124</sup> (Fig. 26), con el antecedente del realizado en el Bosque de Chapultepec (México D. F.), en concreto en el “Cárcamo de Dolores” y la “Fuente de Tláloc” (1943-1951)<sup>125</sup>.

Este mural, poco conocido, ha permanecido prácticamente anónimo durante mucho tiempo ya que así lo quisieron tanto “Cantinflas” como Diego Rivera; de hecho, está firmado, desapercibidamente, como “El Sapo”, en realidad el término que utilizaba Frida Kahlo para referirse al pintor.

### 5. 3. “Río Juchitán” (Diego Rivera, 1953-1956. Residencia Santiago Reachi. Cuernavaca/ Museo Soumaya. Ciudad de México)

Este mural, titulado también como “Baño de Tehuantepec”, actualmente expuesto de manera permanente en el Museo Soumaya (Ciudad de México)<sup>126</sup>,

124 MUSEO CASSA GAIA, “Gaia Diego Rivera 1952 Mural sub acuático. Técnica mosaico veneciano”, 2023, <https://www.tiktok.com/@museocassagaiamx/video/7305481019400932613>

125 GOBIERNO DE MÉXICO, “Cárcamo de Dolores, fusión de arte y urbanismo”, <https://www.gob.mx/conagua/articulos/carcamo-de-dolores-fusion-de-arte-y-urbanismo?idiom=es>

126 SECRETARÍA DE CULTURA DE MÉXICO, “Juchitán de Diego Rivera en el Museo Soumaya”, 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=bhLjvhSWqLQ>





Fig. 26. *Mural subacuático*. Diego Rivera. 1952-1954. Museo Casa Gaia. Cuernavaca (Morelos, México). Foto Erin Durban

fue realizado por Diego Rivera para la casa de su amigo, el productor cinematográfico, Santiago Reachí en Cuernavaca (2 Humboldt 61). Fue diseñado para la decoración del jardín, junto a una piscina, y materializado con una técnica de mosaico veneciano<sup>127</sup> (dimensiones de 8,72 por 1,54 metros). Tiene la particularidad de presentar dos caras, con una temática en relación a la vida cotidiana de los indígenas que vivían junto al río *Juchitán*, en la zona geográfica del istmo de *Tehuantepec*<sup>128</sup>, en el Estado de Oaxaca. En el mural aparecen mujeres con el torso desnudo que lavan la ropa, se asean, bañan a sus hijos y descansan a la sombra de una vegetación exuberante; en un lateral, un hombre vestido a la usanza campesina arrastra hacia el río a un niño que parece se niega al baño (Fig. 27).

El elemento unificador del mural es el agua, representada con sus líneas onduladas y envolventes. Entre la policromía del conjunto, con azules, rojos, verdes, ocre y terracotas, destacan los cuerpos de las mujeres y niños que, en un ambiente natural, paradisíaco, disfrutaban de la vida. El conjunto retro-

127 Teselas de vidrio de la empresa "Mosaicos venecianos de México", adheridas con cemento cerámico color terracota y enmarcado en un bastidor de metal.

128 Diego Rivera había visitado la zona de Tehuantepec en 1921 quedando atrapado por la belleza del paisaje y la riqueza de las tradiciones culturales de la región, idealizando la vida de sus habitantes como hiciera Paul Gauguin en la Polinesia francesa.



Fig. 27. *Rio Juchitán*. Diego Rivera. 1953-1956. Museo Soumaya. Ciudad de México.  
Foto del autor

trae a las pinturas de Paul Gauguin —al que Diego Rivera admiraba— en su periodo polinésico. Además, se considera que determinados elementos plásticos unirían a los dos pintores: el ritmo de las composiciones en friso, el tratamiento simplificado de las figuras humanas mediante un solo trazo, la carencia de la perspectiva tradicional y el rico cromatismo<sup>129</sup>.

En 1960, la casa de Santiago Reachí fue vendida al empresario Manuel Suárez y Suárez, pasando el mural a ser propiedad de este último que lo trasladaría a principios de la década de 1980 a México D. F., para decorar el “Hotel de México” (colonia Nápoles). Cuando, en 1972, comenzó la transformación de este hotel para la construcción del actual *World Trade Center*, el mural pasó a unos almacenes hasta el año 2007. Al año siguiente fue trasladado nuevamente a Cuernavaca para exponerlo en el Centro Cultural/ Museo “Muros” (en el predio del antiguo Casino de la Selva), al aire libre. Después pasaría a manos del industrial regiomontano Lorenzo H. Zambrano; tras el fallecimiento de este, fue subastado en el año 2014, en Sotheby’s (Nueva York), sin llegar a ser adjudicado. Finalmente, sería comprado por la Fundación Carlos Slim para exponerlo, como se ha mencionado, en el Museo Soumaya de la capital federal, donde se encuentra actualmente.

#### 5. 4. Otros murales en Cuernavaca (1940-1994)

La actividad muralística en Cuernavaca, con signo indigenista, no se restringe a las relevantes obras citadas. Se deben destacar también otros muchos trabajos de artistas menos conocidos, que también se pueden contemplar *in situ*.

129 ARTEAGA, Agustín (com.), *Mexique 1900-1950. Diego Rivera, Frida Kahlo, José Clemente Orozco et les Avant-Gardes* (Dossier pedagógico de la exposición realizada en el Grand Palais), París, Réunion des Musées Nationaux, 2016, p. 19.



5. 4. 1. “Danzas mexicanas” (antiguo Hotel La Bella Vista —actual pasaje comercial Bellavista, Jardín Juárez—, Alfonso Xavier Peña, 1940-1941)

Este mural pintado en el transcurso de una reforma del mencionado hotel, entonces propiedad del expresidente mexicano Emilio Portes Gil y familia, sería parte de su decoración de estilo colonial. Fue pintado con la técnica de “pasta Segura”<sup>130</sup>, representando la danza de los *Quetzales* de la sierra norte de Puebla (Fig. 28), la *Pazcola* o danza del venado de la región *Yaqui*, el baile tehuano de la *Zandunga*, la danza de la “Pluma” de Guerrero y Oaxaca, la danza de *Cuetzalan* (Veracruz), el *Jarabe tapatío* de Jalisco y los *Chinelos* de Morelos.

Estas pinturas, tituladas también como “Bailes típicos mexicanos”, han sido documentadas con detalle por el Instituto Nacional de Antropología e Historia (Centro INAH Morelos)<sup>131</sup>.

Un diseño similar a la mencionada *Zandunga* se puede apreciar también en otra obra del mismo autor realizada en acuarela de grandes dimensiones, *Baile en Tehuantepec* (1936)<sup>132</sup>, perteneciente al Museo Colección Blaisten (Ciudad de México).

130 Materiales y procedimiento inventado por el artista mexicano Juan José Segura (1901-1964) para pintar al óleo, mediante una emulsión, sobre una superficie húmeda.

131 LARA, Mitzi de y PALAFOX, Adriana, “Los murales modernos de Cuernavaca 2ª parte”, *El Tlacuache*, 1157 (2024), pp. 13-16, <https://www.revistas.inah.gob.mx/index.php/eltlacuache/issue/view/3387/3731>

132 COLECCIÓN BLAISTEN, “Alfonso X. Peña. Baile en Tehuantepec, 1936”, <https://museo-blaisten.com/Obra/8902/Baile-en-Tehuantepec>





Fig. 28. *Danza de los Quetzales. Bailes típicos mexicanos (fragmento)*. Alfonso Xavier Peña. 1940-1941). Pasaje Bellavista (antiguo Hotel La Bella Vista). Cuernavaca (Morelos, México). Foto Mitzi de Lara

5. 4. 2. *Mural titulado “Las aportaciones de la región de Cuauhnáhuac a la cultura mexicana” (Biblioteca Miguel Salinas de la Universidad Autónoma del Estado de Morelos, Norberto Martínez Moreno, 1951-1954)*

Ubicado en la pared oeste de la galería principal de dicha biblioteca, esta inmensa pintura mural de 190 metros cuadrados, recientemente restaurada, presenta imágenes realistas y alegóricas en relación a las industrias indígenas del papel amate y del algodón en las que destacó históricamente la ciudad de Cuernavaca y su entorno (Fig. 29).

Es una obra que el autor —discípulo de Diego Rivera— todavía estudiante en la Academia de San Carlos en 1951, concluyó después de múltiples avatares, especialmente de tipo económico, por las constantes carencias de presupuesto, teniendo que trabajar solo, sin ayudantes y sin remuneración alguna, pero empujado por sus sólidas convicciones en pro de las causas sociales como partícipe de la “célula de pintores” del Partido Comunista Mexicano<sup>133</sup>.

133 SOTELO, Gina, “Homenaje a Norberto Martínez Moreno”, *Universo Xalapa, Veracruz, México*, 277 (2007), s. p., <https://www.uv.mx/universo-hemeroteca/277/arte/arte09.htm>



Fig. 29. Alegoría sobre la industria indígena del papel amate (*Las aportaciones de la región de Cuauhnáhuac a la cultura mexicana*). Norberto Martínez Moreno. 1951-1954. Biblioteca Miguel Salinas UAEM). Cuernavaca (Morelos, México). Foto Fabiola Guerrero

#### 5. 4. 3. “Juego de luna/Trópico/Creación y naturaleza” (*Fraccionamiento Lomas de Cuernavaca, José García Narezo, 1958*)

El pintor José García Narezo (Madrid, 1922– México D. F., 1994), exiliado en México por causa de la guerra civil española, llevó a cabo una amplia y exitosa carrera artística en el ámbito de la pintura surrealista de corte europeo fusionada con elementos indígenas. Realizó múltiples exposiciones nacionales e internacionales, especialmente en Estados Unidos (1938-1952); además fundó junto a Diego Rivera el primer Salón de la Plástica Mexicana (1949). Se uniría también al movimiento muralista mexicano realizando trabajos en México D. F., Ciudad Obregón (Sonora), Allegan —Michigan— (Regent Theatre) y Cuernavaca.

García Narezo realizó en esta ciudad el mural en cuestión, situado en la glorieta de Chapultepec, conocida como “glorieta de la Luna” (Paseo de la Reforma, Lomas de Cuernavaca). Se trata de un mosaico veneciano que forma un conjunto decorativo junto a camellones del mismo material a lo largo de la calzada, que exalta la exuberante belleza de *Cuauhnáhuac*/Cuernavaca, a través de su flora y fauna —armadillos, iguanas, alcatraces y otras especies tropicales— destacando su gran colorido y representación de personajes alegóricos del sol, la luna, planetas y estrellas en relación a su transparente atmósfera y benevolente climatología<sup>134</sup>.

134 BORBOA, Martín, “Mural en la Glorieta de La luna. Lomas de Cuernavaca. Morelos.



5. 4. 4. *“Historia y mestizaje de un Pueblo” (Santuario/complejo parroquial Iglesia de Nuestra Sra. de los Milagros y Templo de San José, colonia de Tlaltenango, Roberto Martínez García, 1981-1982)*

En el atrio del complejo parroquial de la colonia de *Tlaltenango* (Cuernavaca), junto a la capilla de San José (1521-1523), considerada la primera capilla católica en el continente americano<sup>135</sup>, el pintor mexicano Roberto Martínez García realizó el mural, “Historia y mestizaje de un Pueblo” (1981) por encargo eclesiástico, obra que fue inaugurada en 1982 por el renovador obispo de Cuernavaca Méndez Arceo<sup>136</sup>. Se trata de una obra de doce metros de largo por dos metros de altura que según la placa que lo describe sirve “para testimoniar la devoción de quienes peregrinan buscando los caminos de Jesucristo, en el culto de la Virgen María, desde la experiencia de la fe y el mestizaje de este antiguo pueblo tlahuica”.

El mural muestra dos peregrinaciones —ficticias y anacrónicas— al santuario, a donde se dirigen personajes de la época colonial por un lado y otros de las etapas de la Revolución y posrevolución mexicana, por otro. Todos ellos confluyen en el pórtico —situado centralmente—, bajo el cual se dibuja un pergamino con el texto anteriormente citado (Fig. 30).

En dichas comitivas se muestran más de cien personajes, algunos reconocibles por sus rasgos fisionómicos. Los de la izquierda, correspondientes a la época de la colonia, están encabezados por uno con calzas y zapatos blancos, probablemente representando a Hernán Cortés, seguido por figuras vestidas como caballeros españoles, una dama cubierta con velo que porta un abanico, soldados con cascos metálicos a la usanza española, un fraile franciscano, un dominico y otros devotos españoles que portan un crucifijo de gran tamaño, que está girado de cara al espectador; a ellos siguen un grupo de indígenas, la mayoría mujeres, finalizando la comitiva una imagen de San José con el Niño.

A la derecha, el cortejo va presidido por una imagen de la Virgen, que tiene a sus pies ramos de flores de alcatraz colocados por un devoto indígena o mestizo. Esta imagen va a ser entronizada por el líder revolucionario Emiliano Zapata que porta la corona. Detrás aparece la inequívoca figura del pintor Diego Rivera con un sombrero mexicano en la mano; sobre el pintor y sus acompañantes se muestra una filacteria que dice: “El que está con los pobres está con Cristo”. Le siguen un grupo de mujeres indígenas, con rebozo,

---

Obra de José García Narezo, 1958”, 2023, [https://www.youtube.com/watch?v=0P4HqOXr\\_NI](https://www.youtube.com/watch?v=0P4HqOXr_NI)

135 Signada por la Sociedad de amigos del museo Cuauhnáhuac, cat. INAH 73-17.7.1. 3 1977.

136 DIÉGUEZ, María, “Un obispo, una catedral, un ajuar. Sergio Méndez Arceo y Cuernavaca (México)”, *Actas de arquitectura religiosa contemporánea*, 10 (2023), pp. 124-143, [https://revistas.udc.es/index.php/aarc/article/view/aarc.2023.10.0.10186/g10186\\_pdf](https://revistas.udc.es/index.php/aarc/article/view/aarc.2023.10.0.10186/g10186_pdf)



Fig. 30. *Historia y mestizaje de un Pueblo*. Roberto Martínez García. 1981-1982. Santuario de Tlaltenango. Cuernavaca (Morelos, México). Foto José Luis Urióstegui

arrodilladas junto a un perro sentado y otras figuras de tipo popular, indígenas y mestizos, que llevan un enorme arreglo floral que indica el origen de la peregrinación, la demarcación de *Iztapalapa*, en México D. F.. Finalmente aparece la figura del impulsor del mural, el párroco del santuario, Baltasar López Bucio, y al fondo un tianguis o mercadillo, muy colorido, donde se ven a dos vendedores de “panes de pulque”, que simbolizarían la fusión de culturas, ya que están confeccionados con harina de trigo —producto originario de España— y pulque mexicano. También se observan a mujeres indígenas vendedoras de cerámica y la figura de una mujer rubia con gafas de sol, probablemente representando a una turista norteamericana. Al fondo un gran mercado al aire libre con multitud de puestos cubiertos con techos de manta. Al extremo derecho, en la parte más baja, se muestra una leyenda en idioma náhuatl junto a la firma del artista, que dice: “*IN MEXICAYOTL YELIZTLI OYII IXPOLIHUIZ*”, que significa “la mexicanidad jamás desaparecerá”.

#### 5. 4. 5. “El ventanal de nuestra Historia/ Historia del Estado de Morelos” (Biblioteca 17 de abril, Parque de la Alameda Solidaridad, Roberto Rodríguez Navarro “Roguez”, 1994) y otros murales de Rodríguez Navarro en Cuernavaca

Roberto Rodríguez Navarro (1945-2023), pintor guerrerense formado en la Escuela Nacional de Pintura “La Esmeralda” (México D. F.), fue uno de los discípulos de Siqueiros. Posee un amplio repertorio mural con veinticuatro murales repartidos entre Ciudad de México, Guerrero y Morelos. En Cuernavaca, donde se afincó en 1987, destaca el citado mural “El ventanal de nuestra Historia”<sup>137</sup>.

137 CUERNAVACA. GOBIERNO MUNICIPAL, “Vive Cuernavaca. Parque Alameda”, 2024,

Se trata de una obra, compuesta de diez paneles de nueve por cuatro metros, en la que se muestra la historia del Estado de Morelos desde la época prehispánica hasta la contemporánea, a través de los siguientes episodios<sup>138</sup>:

- Leyenda del Quinto Sol (época prehispánica).
- El señorío tlahuica (época prehispánica).
- Cortés conquista Cuernavaca junto a sus aliados indígenas.
- Cuernavaca en época del marquesado del Valle de Oaxaca.
- El cultivo de la caña de azúcar y la zafra en las haciendas.
- José María Morelos rompe heroicamente el sitio de *Cuautla* (época de la Independencia).
- Cuernavaca sede de la presidencia (Juan Álvarez Hurtado) de la República mexicana.
- Creación del Estado de Morelos.
- Emiliano Zapata y la Revolución.
- El Estado de Morelos en época contemporánea.

También de Roberto Rodríguez Navarro es el mural titulado “Independencia de México” (2010), situado en una glorieta de la colonia “La Estación” (entre la calle Río Balsas y Calzada Leandro Valle Ote), llevado a cabo con patrocinio municipal. Esta realizado con mosaico bizantino sobre un soporte de piedra que imita los basamentos piramidales prehispánicos. Este mural es una exaltación de la independencia nacional, con los héroes Miguel Hidalgo, José María Morelos y Vicente Guerrero unidos simbólicamente con antorchas y portando los estandartes de los ejércitos mexicanos insurgentes; al fondo Nicolás Bravo a caballo y un artillero disparando un cañón. Todo ello en un paisaje típicamente mexicano con una bandera nacional en un extremo.

### 5. 5. *Muralismo del nuevo milenio e indigenismo*

Al inicio del nuevo milenio el indigenismo se mantenía en México como una política de Estado de tipo asistencialista y paternalista, en una nueva etapa denominada neoindigenismo<sup>139</sup>, basada en determinados proyectos de desarrollo de los pueblos originarios.

En 2007, frente a lo que se consideraba un abandono de las obligaciones del Estado en relación a la justicia social, se planteó un “indigenismo mili-

---

[https://cuernavaca.gob.mx/?page\\_id=14534](https://cuernavaca.gob.mx/?page_id=14534)

138 MACAZAGA, César, *La historia morelense*, México D. F., Editorial Cosmos, 1994.

139 KORSBAEK, Leif y SÁMANO-RENTERÍA, Miguel Ángel, “El indigenismo en México: antecedentes y actualidad”, *Ra Ximhai*, 1 (2007), pp. 218-219, <https://raximhai.uaim.edu.mx/index.php/rx/article/view/1168/1112>

tante de los propios indígenas”<sup>140</sup>. Se trataría de obtener el reconocimiento de derechos y aspiraciones de estos pueblos, siguiendo:

“La rica tradición oral, pictográfica y literaria que durante largo tiempo ha sido el medio para mantener viva la memoria e historia de los pueblos del México profundo y que sigue constituyendo el mecanismo idóneo para mantener, enriquecer y transmitir su legado cultural, sus formas de gobierno y organización”<sup>141</sup>.

Entre 2019 y 2021 se conseguiría plantear una propuesta de iniciativa de reforma constitucional en relación a los derechos de los pueblos indígenas, con respaldo de ciudadanos/as, autoridades y asambleas generales comunitarias, principal institución de toma de decisiones de dichos pueblos<sup>142</sup>. Resultado que se alcanzaría en el año 2024, mediante la reforma del artículo 2 de la Constitución Mexicana, recogiendo entre otras cuestiones la obligatoriedad de “preservar, proteger y desarrollar su patrimonio cultural, material e inmaterial, que comprende todos los elementos que constituyen su cultura e identidad”<sup>143</sup>.

En este contexto de “indigenismo militante”, el muralismo en Cuernavaca se transforma en un arte colectivo que regresa a las raíces de las culturas ancestrales. Son numerosos los trabajos realizados, destacando el mural del parque del poblado de Santa María de Ahuacatitlán (2021)<sup>144</sup>, llevado a cabo por un grupo de artistas (Bernardo Pérez, José Olivares, Alfonso Paredes e Isela Rojas) coordinado por el pintor Miguel Oliván, en una obra donde se plasman las tradiciones morelenses de los “Huehuenches” y los “Chinelos”<sup>145</sup>.

Otro mural de autoría colectiva es el titulado “Reencuentro” (2023), realizado por el Colectivo “18 ½” y dirigido por el artista Victor Emilio Eskide.

140 KORSBAEK, Leif y SÁMANO-RENTERÍA, Miguel Ángel, “El indigenismo...”, p. 219.

141 REGINO MONTES, Adelfo, “Editorial”, *México Indígena*, 1 (2013), p. 2.

142 HERNÁNDEZ GARCÍA, Krhistian, “Propuesta de reforma constitucional sobre los derechos de los pueblos indígenas y afroamericano”, *México Indígena*, 1 (2023), pp. 8-9, <https://www.gob.mx/cms/uploads/attachment/file/857255/Revista-Mexico-Indigena-N-01-2023.pdf>

143 PODER EJECUTIVO. SECRETARÍA DE GOBERNACIÓN, “Decreto por el que se reforman, adicionan y derogan diversas disposiciones del artículo 2 de la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos, en materia de Pueblos y Comunidades Indígenas y Afroamericanos”, *México Indígena*, Número especial febrero (2024), p. 6, <https://www.gob.mx/cms/uploads/attachment/file/948902/Revista-Mexico-Indigena-especial-septiembre-2024.pdf>

144 CUEVAS, Maritza, “Santa María e Ahuacatitlán, un pueblo de tradiciones, cultura y singular belleza”, *El Sol de Cuernavaca*, 12 de julio de 2024, <https://oem.com.mx/elsoldecuernavaca/local/santa-maria-ahuacatitlan-un-pueblo-de-tradiciones-cultura-y-singular-belleza-13513456>

145 ELMOREMEX, “Hermoso mural en el kiosco de Santa María de Ahuacatitlán”, Cuernavaca, Morelos, México, 2023, <https://www.youtube.com/watch?v=fhLcp4r9ELM>





Fig. 31. *Reencuentro*. Colectivo 18 ½. 2023. Explanada de la Fuente Porfirio Díaz. Cuernavaca (Morelos, México). Foto Fabiola Guerrero

Es una pintura —situada en la Explanada de la Fuente Porfirio Díaz, Calzada Leandro Valle Ote— que viene a fusionar la flora, fauna, cultura e historia de Cuernavaca (Fig. 31). Se muestra un *cuexcomate* —silo prehispánico de semillas, especialmente utilizado para la conservación del maíz—, una imagen alegórica de la Madre Tierra o *Pachamama* que echa raíces de diferentes colores y sostiene el “Lienzo de Tetlama” (o “Lienzo de Miacatlán/Códice de Xochicalco”), un documento histórico del siglo XVI que, mediante glifos, muchos de ellos en lengua náhuatl, describe escenas relativas a la historia indígena prehispánica del poblado de San Agustín de Tetlama (Temixco, área metropolitana de Cuernavaca)<sup>146</sup>.

Todos estos trabajos de arte mural, llevados a cabo por creadores relacionados con los pueblos originarios, muestran una gran diversidad temática y estilística, desarrollando discursos visuales vinculados con el complejo mundo en el que viven estos colectivos, lejos de la consideración de “lo indígena” como un todo homogéneo. Sin embargo, como característica común, se percibe que en muchos casos tratarían de evidenciar y sensibilizar a la población sobre las situaciones y problemas actuales que sufren los indígenas, como son la destrucción ambiental, el desplazamiento territorial, la pobreza, la segregación o la violencia racista, todo ello en contra de sus derechos y autonomía como pueblos.

De cualquier manera, en el contexto dominante del arte contemporáneo

146 INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS. UNAM, “Tetlama, Lienzo de”, [https://www.iifilologicas.unam.mx/wikfil/index.php/Tetlama,\\_Lienzo\\_de](https://www.iifilologicas.unam.mx/wikfil/index.php/Tetlama,_Lienzo_de)



mexicano, dichas manifestaciones artísticas se encuentran en riesgo de ser percibidas simplemente como folklóricas, o bien en la contingencia de ser idealizadas o apropiadas por parte de esa cultura hegemónica, lo que conduciría a su despolitización y permanencia en el olvido histórico.

### BIBLIOGRAFÍA

- ALBERRO, Solange, *El águila y la cruz. Orígenes religiosos de la conciencia criolla. México siglos XVI y XVII*, México D. F., Fondo de Cultura Económica/El Colegio de México, 1999.
- ALVARADO, Claudia, *Recuento de las contribuciones a la arqueología de Xochicalco*, Ciudad de México, Instituto Nacional de Arqueología e Historia, 2018.
- ALZATE, José Antonio, *Descripción de las antigüedades de Xochicalco*, Puebla, Gacetas de Literatura de México, 1831.
- ARTEAGA, Agustín (com.), *Mexique 1900-1950. Diego Rivera, Frida Kahlo, José Clemente Orozco et les Avant-Gardes* (Dossier pedagógico de la exposición realizada en el Grand Palais), París, Réunion des Musées Nationaux, 2016.
- AZUELA, Alicia, "Un muro entre dos imperios: los frescos de Diego Rivera en el Palacio de Cortés", en AZUELA, Alicia y GONZÁLEZ, Carmen (eds.), *México y España: huellas contemporáneas*, Murcia, Universidad de Murcia, 2010, pp. 69-97.
- BAQUEDANO, Elizabeth, "Xochicalco y Adela Breton", *Arqueología Mexicana*, 17/101 (2010), pp. 68-71.
- BOILS, Guillermo, "Los puentes del diablo y la arquitectura novohispana", *Academia XXII*, 15 (2017), pp.160-183.
- CAMBIERI, Federico y AYALA, Denise, "La Sala del Congreso del Palacio de Cortés. La pintura mural como documento de los programas gubernamentales del Estado de Morelos (1897-1938)", *El Tlacuache (Centro INAH, Morelos)*, 1094 (2023), pp. 2-26.
- CARRILLO, Rafael, *Pintura mural de México. La Época Prehispánica, el Virreinato y los grandes artistas de nuestro siglo*, México D. F., Panorama Editorial, 1981.
- CATLIN, Stanton L., "Some sources and uses of Precolumbian Art in the Cuernavaca Frescos of Diego Rivera", *Actas del XXXV Congreso Internacional de Americanistas*, México D. F., INAH, 1964, pp. 4369-4449.
- DIÉGUEZ, María, "Un obispo, una catedral, un ajuar. Sergio Méndez Arceo y Cuernavaca (México)", *Actas de arquitectura religiosa contemporánea*, 10 (2023), pp. 124-143.
- DURÁN, Diego, *Historia de la Indias de la Nueva España e islas de la Tierra Firme*, México D. F., Porrúa, 1984.
- DUVERGER, Christian, *Agua y fuego. Arte sacro indígena de México en el siglo XVI*, México D. F., Santander Serfin, 2003.
- ESPINO, Saúl, "Vandalismo embellecedor. El reacondicionamiento de la catedral de Cuernavaca", *Quiroga. Revista de Patrimonio Iberoamericano*, 7 (2015), pp. 10-21.
- FERNÁNDEZ, Justino, *Arte mexicano. De sus orígenes a nuestros días*, México D. F., Editorial Porrúa, 1968.

- FLORES, Aban, "El desarrollo de la pintura mural conventual de la Orden de San Francisco en el Altiplano Central de México (siglo XVI)", *Itinerantes. Revista de Historia y Religión*, 17 (2022), pp. 8-40.
- FONTANA, María Celia, *Las pinturas murales del antiguo convento franciscano de Cuernavaca*, Cuernavaca, Gobierno del Estado de Morelos/Catedral de Cuernavaca/UAEM, 2010.
- FUKUSAKU, Mitsuda, *Acerca de México*, Tokio, Kadokawa Shoten, 1967.
- GARCÍA CORTÉS, Adrián, *Los murales del Casino de la Selva*, México D. F., Manuel Quesada Brandi editor, 1975.
- GARCÍA MARTÍNEZ, Bernardo y ORTIZ, Edith, "Las encomiendas de Cortés y los pueblos primigenios del Marquesado del Valle", *Historia Mexicana*, 2 (2022), pp. 495-538.
- GARZA, Silvia y PALAVICINI, Beatriz, "Humanización de la Serpiente", *Arqueología mexicana*, 9/53 (2002), pp. 42-45.
- GARZA, Silvia, "El Mural del Debate. Xochicalco. Morelos", *Arqueología mexicana*, 23/136 (2015), pp. 16-19.
- GONZÁLEZ MELLO, Renato (coord.) y otros, *UNAM: 100 Años de Muralismo*, Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2022.
- GONZÁLEZ QUEZADA, Raúl F., "Apuntes para una arqueología del saber arqueológico desde Xochicalco", *El Tlacuache (INAH, Morelos)*, 775 (2017), pp. 1-4.
- GONZÁLEZ TORRES, Yolotl, "Entre cuauhxicalli y temalcates", *Estudios de Cultura Náhuatl*, 65 (2023), pp. 115-119.
- HERNÁNDEZ GARCÍA, Krhistian, "Propuesta de reforma constitucional sobre los derechos de los pueblos indígenas y afroamericano", *México Indígena*, 1 (2023), pp. 8-9.
- ISLAS, Luis, *Los murales de la catedral de Cuernavaca. Afronte de México y Oriente*, México, Imprenta La Esfera, 1967.
- KORSBAEK, Leif y SÁMANO-RENTERÍA, Miguel Ángel, "El indigenismo en México: antecedentes y actualidad", *Ra Ximhai*, 1 (2007), pp. 195-224.
- LARA, Mitzi de y PALAFOX, Adriana, "Los murales modernos de Cuernavaca 2ª parte", *El Tlacuache*, 1157 (2024), pp. 13-16.
- LEÓN-PORTILLA, Miguel, "En el mito y en la historia. De Tamoanchan a las siete ciudades", *Arqueología mexicana*, 67 (2004), pp. 24-31.
- LÓPEZ GONZÁLEZ, Valentín, *El Palacio de Cortés en Cuernavaca*, Cuernavaca, Universidad de Morelos, 1958.
- LÓPEZ-VERA, Jonathan, *Toyotomi Hideyoshi y los europeos*, Barcelona, Ediciones Universidad de Barcelona, 2020.
- MACAZAGA, César, *La historia morelense*, México D. F., Editorial Cosmos, 1994.
- MATEOS, Frida Itzel, "La pintura mural en el Estado de Morelos. Un viaje en el tiempo", *El Tlacuache (INAH, Morelos)*, 1027 (2022), pp. 1-14.
- MCGREGOR, Luis, "Cien ejemplares de plateresco americano", *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 31 (1935), pp. 31-45.
- MOLINA, Mariana Guadalupe, "El conflicto cristero en México: el otro lado de la Revolución", *Itinerantes. Revista de Historia y Religión*, 4 (2014), pp. 163-188.

- MORANTE, Rubén B., "El Templo de las Serpientes Emplumadas de Xochicalco", *La Palabra y el Hombre (Universidad Veracruzana)*, 91 (1994), pp. 113-133.
- MORENO VILLA, José, *La escultura colonial mexicana*, México D. F., Fondo de Cultura Económica, 1986.
- OTA, María Elena, "Un mural novohispano en la catedral de Cuernavaca: los veintiséis mártires de Nagasaki", *Estudios de Asia y África*, XVI/4 (1981), pp. 675-697.
- PALENCIA, Ceferino, "Los murales de José Renau en Cuernavaca", *México en la Cultura (México D. F.)*, 10 de julio de 1949, p. 4.
- PEÑAFIEL, Antonio, *Monumentos del arte mexicano antiguo: Ornamentación, mitología, tributos y monumentos*, Vol. 3, Berlín, A. Asher & Co., 1890.
- PÉREZ AGUIRRE, Dulce María, "El proyecto muralístico de José Renau en el Casino de la Selva en Cuernavaca, México", *Letras Históricas*, 24 (2021), pp. 114-148.
- PRESCOTT, Guillermo H., *Historia de la conquista de México*, Madrid, Editorial Mercurio, 1928. [Edición original: PRESCOTT, William H., *History of the conquest of México*, New York, Harper and brothers, 1847, 3 vols., <https://archive.org/details/ConquestOfMexicoPart3/Conquest%20of%20Mexico%20part%201/page/n11/mode/2up>
- REGINO MONTES, Adelfo, "Editorial", *México Indígena*, 1 (2013), pp. 2-3.
- RIBADENEIRA, Fray Marcelo de, *Historia de las islas del archipiélago filipino y reinos de la Gran China, Tartaria, Conchinchina, Malaca, Siam, Cambodge y Japón*, Madrid, Editorial Católica, 1947.
- RODRÍGUEZ PEINADO, Laura, "La Crucifixión", *Revista Digital de Iconografía Medieval*, 4 (2010), pp. 29-40.
- ROMANO RODRÍGUEZ, María Carmen, "Arte Tequitqui en el siglo XVI novohispano", *Saber novohispano*, 2 (1995), pp. 333-344.
- SAHAGÚN, Fray Bernardino, *Historia General de las Cosas de Nueva España*, México, D. F., Editorial Pedro Robredo, 1938, [https://ia601506.us.archive.org/24/items/b29827620\\_0001/b29827620\\_0001.pdf](https://ia601506.us.archive.org/24/items/b29827620_0001/b29827620_0001.pdf)
- SISNIEGA, Vera Carolina, *El renacimiento de Cuernavaca: historia de la ciudad de 1930 a 1934* (Tesis de Licenciatura), México D. F., Facultad de Filosofía y Letras UNAM, 2014.
- SOTELO, Gina, "Homenaje a Norberto Martínez Moreno", *Universo Xalapa, Veracruz, México*, 277 (2007), s. p.
- SUÁREZ, Orlando S., *Inventario del muralismo mexicano. Siglo VII a. de C./ 1968*, México D. F., Universidad Nacional Autónoma de México, 1972.
- TIESLER, Vera, "Simbolismo de la cabeza en Mesoamérica", *Arqueología mexicana*, 25/148 (2017), pp. 22-27.
- VILLORO, Luis, *Los grandes momentos del indigenismo en México*, México D. F., El Colegio de México/El Colegio Nacional/Fondo de Cultura Económica, 1996.



# Retratos del centro histórico de Barranquilla, Colombia: análisis y reflexión sobre sus problemáticas urbanas y patrimoniales

## Portraits of Barranquilla's historic center, Colombia: analysis and reflection on its urban and heritage challenges

Christian Javier MALDONADO BADRÁN<sup>1</sup> Y

Paola Ivama HERNÁNDEZ AHUMADA<sup>2</sup>

Universidad de la Costa [U²]

Departamento de Arquitectura y Diseño

Calle 58 # 55 – 66, Barranquilla, Colombia

cmaldona6@cuc.edu.co / ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1388-0794> [1]

phernand3@cuc.edu.co / ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6320-9416> [2]

Fecha de envío: 12/8/2024. Aceptado: 19/6/2025

Referencia: *Santander. Estudios de Patrimonio*, 8 (2025), pp. 295-324.

DOI: <https://doi.org/10.22429/Euc2025.sep.08.07>

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



**Resumen:** El artículo presenta un análisis y una reflexión del estado actual del Centro Histórico de Barranquilla, Bien de Interés Cultural del Ámbito Nacional. A partir de la observación actual del sitio con criterios arquitectónicos y urbanísticos, y el análisis en perspectiva histórica con fuentes primarias y secundarias, se muestran y evalúan los hechos y elementos que han contribuido y contribuyen a su deterioro físico y ambiental. Concluimos que a pesar de que desde hace un tiempo han sido llevadas a cabo algunas acciones para su recuperación integral, estas no han logrado ser completamente efectivas, lo cual contribuye a un deterioro sostenido y a la pérdida de representación identitaria.

**Palabras clave:** Centro Histórico de Barranquilla; patrimonio cultural; patrimonio urbano; problemáticas urbanas.

**Abstract:** The article provides an analysis and reflection on the current state of Barranquilla's Historic Centre, a National Cultural Heritage site. The factors and elements that have contributed to and continue to cause its physical and environmental deterioration are identified and evaluated drawing on present-day observation of the area by the use of architectural and urban criteria, as well as on a historical analysis based on primary and secondary sources. We conclude that, despite some measures for its comprehensive recovery that have been implemented for some time, they have not been proven fully effective, thereby contributing to ongoing deterioration and to the erosion of its identity representation.

**Keywords:** architecture; Barranquilla historic center; cultural heritage; urban heritage; urban issues.

\*\*\*\*\*



## 1. INTRODUCCIÓN

El artículo plantea un análisis y reflexión sobre las condiciones urbanas y patrimoniales del centro histórico de la ciudad de Barranquilla, Colombia. Una ciudad caribeña ubicada al norte de Colombia, bordeada por el río Magdalena y con apertura al mar Caribe (Fig. 1). Este sector urbano fue declarado Bien de Interés Cultural de Ámbito Nacional (BICAN) por el Ministerio de Cultura en 1999<sup>1</sup>, porque en él se configuran hechos históricos, culturales y estéticos, materializados estos últimos en una arquitectura que da cuenta de diferentes momentos de la historia de la ciudad. Por tanto, en los discursos de la urbe constantemente se resalta al centro como el núcleo de una Barranquilla que se circunscribe a una historia de progreso y desarrollo económico, características aún latentes en la principal actividad económica de la ciudad, así como en su cultura. Viejos espacios y escenarios en donde se desarrolló el comercio y se construyeron inmuebles que antes fueron bancos, casas comerciales y teatros, por mencionar unos pocos, hoy siguen mostrándose como parte importante la ciudad.

No obstante, la realidad del centro histórico dista de ser aquella que en los discursos institucionales se promueve. En él hay muchos problemas de precariedad urbana y social consecuencia de años de abandono y de poca intervención efectiva por parte de los organismos distritales (gobierno local). Esta es una realidad que hoy se inscribe en el paisaje urbano del sector y en el imaginario colectivo de los ciudadanos. Motivo por el que el centro no pasa de ser mayoritariamente un lugar de tránsito, a veces obligado, en vez de un lugar de referencia histórica y cultural.

Cada vez se diluye más el significado cultural del centro de Barranquilla, muy a pesar de que los organismos del gobierno local llevan a cabo labores para su puesta en valor, su rescate y valoración. Esto pasa porque las estrategias de intervención no han sido constantes en el tiempo ni enmarcadas en un proyecto un integral de recuperación<sup>2</sup>. En consecuencia, el espacio

---

1 Ministerio de Cultura, Resolución 1614 de 1999 de noviembre 26 de 1999, por la cual se declara Bien de Interés Cultural de Carácter Nacional el Centro Histórico de Barranquilla – Atlántico y se delimita su área de influencia, [https://normograma.mincultura.gov.co/mincultura/compilacion/docs/resolucion\\_mincultura\\_1614\\_1999.htm](https://normograma.mincultura.gov.co/mincultura/compilacion/docs/resolucion_mincultura_1614_1999.htm)

2 Los esfuerzos por recuperar y revitalizar el centro histórico de Barranquilla han enfrentado obstáculos significativos que han mermado la efectividad de las estrategias implementadas. A pesar de los esfuerzos, la falta de una visión integral y sostenible ha llevado a intervenciones esporádicas que no abordan las raíces del deterioro urbano (mercados, plazas, reubicación de vendedores estacionarios y ambulantes). La ausencia de un enfoque colaborativo entre el gobierno, los inversores y la comunidad ha resultado en proyectos que no reflejan las necesidades ni el espíritu de los habitantes locales. Además, la insuficiente asignación de recursos y la falta de mantenimiento continuo han contribuido a que el patrimonio arquitectónico y cultural del centro histórico de Barranquilla continúe su declive.

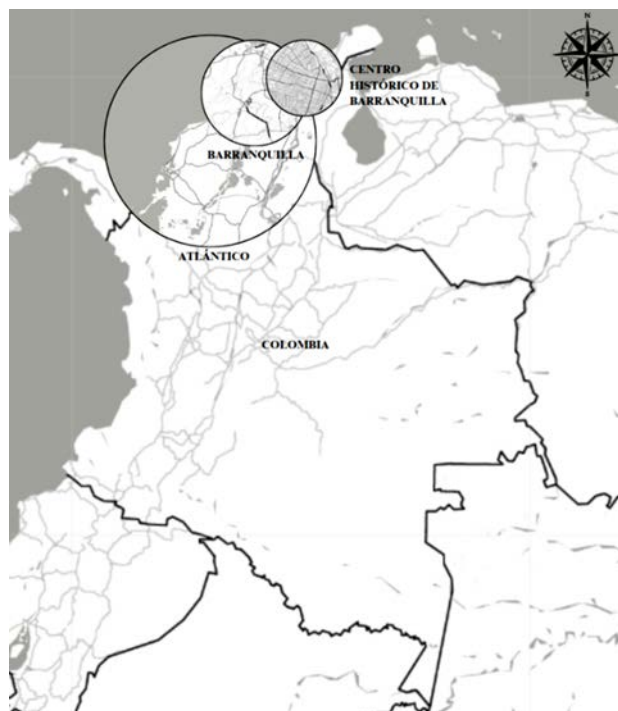


Fig. 1. Localización en escalas de la ciudad de Barranquilla y su centro histórico. Elaboración de los autores

público y los inmuebles históricos no son completamente recuperados, lo que hace que los problemas presentes se acentúen y que el valor patrimonial del centro se pierda o, en su defecto, no logre activarse. Por lo tanto, mientras que los discursos institucionales promueven la historia y reconocimiento del centro histórico, la realidad muestra algo diferente: un espacio urbano que no genera sentimientos fuertes de identidad y apropiación.

El estado de deterioro del centro histórico no es nuevo, y los problemas mencionados no son ajenos al gobierno local, ni a la ciudadanía, ni a la academia. Esta última ha mencionado la importancia de la recuperación de ese sector de la ciudad, especialmente desde el momento en el que fue declarado BICAN a finales del siglo pasado. Fue este hecho el que propició el debate académico, con autores como Alarcón Meneses, quien, desde el enfoque de la historia, consideró que el centro histórico tenía una importancia capaz de catalizar una historia urbana de Barranquilla<sup>3</sup>. En tanto epicentro de la ciudad, evidenciaba y hacía palpable a los sentidos el desarrollo de la ciudad. Una idea retomada posteriormente en un trabajo que describe el desarrollo del centro de la ciudad. Si bien dicho texto no aborda al centro en tanto pa-

3 ALARCÓN MENESES, Luis, "Por una historia urbana de Barranquilla", *Memorias. Revista digital de Historia y Arqueología desde El Caribe*, 6 (2007), pp. 1-8.

trimonio, sí deja implícito la idea de que desde dicho sector se inició la evolución arquitectónica de la ciudad<sup>4</sup>.

Otros autores también han estudiado y generado reflexiones sobre los problemas y posibles soluciones para el estado de abandono del centro histórico de Barranquilla. En este sentido, Adrián Vergara<sup>5</sup>, se preguntó en su momento si era posible hablar de la existencia de un centro histórico con tantos problemas como el de Barranquilla. Frente a la realidad de caos y desorden urbano que lo caracterizaba, la pregunta parecía direccionarse a la búsqueda de una centralidad urbana escondida, que era evidencia de un pasado de la ciudad no perceptible por el estado de abandono en el que se encontraba el sector, entendiendo que para el autor la renovación urbana era una herramienta de activación y recuperación del patrimonio construido.

Rafael Eduardo Carrillo y José Alfredo Cabana retomaron una idea similar a la anterior, al considerar que una recuperación del centro histórico desde sus valores patrimoniales urbanos llevaría a superar el estado de desorden en el que se encontraba<sup>6</sup>. Para estos autores la renovación urbana era la acción a seguir para la recuperación del centro histórico de Barranquilla. Por su parte, para Gustavo Rodríguez Albor y José Luis Ramos la renovación urbana del centro de la ciudad era una acción que necesitaba de la participación de actores públicos y privados<sup>7</sup>. A partir del análisis histórico al proceso de renovación urbana que hasta el momento se había llevado a cabo, los autores muestran y llegan a la conclusión de que las acciones de renovación no pueden ser aisladas ni individualizadas.

Si bien los trabajos mencionados concluyen que los problemas sociales y urbanos del centro histórico de Barranquilla afectan a sus valores culturales y patrimoniales, su enfoque parte más desde la reflexión de la realidad presente del momento. Una realidad que poco ha cambiado. Se configura casi como una constante histórica. No obstante, en las siguientes páginas se muestra parte de dicha realidad, pero desde un análisis histórico urbano y arquitectónico que no prima un periodo temporal preciso, por el contrario,

---

4 MESTRE HERMINES, Juan Pablo, *Desarrollo urbano y arquitectónico del centro histórico de Barranquilla Atlántico, 1905–1955*, Barranquilla, Gobernación del Atlántico, 2019, pp. 68–106.

5 VERGARA, Adrián, “¿Tiene o no Barranquilla un centro histórico y que hacemos entonces con él?”, *Memorias. Revista digital de historia y arqueología desde el caribe*, 8 (enero–junio 2008), pp. 164–167.

6 CARRILLO PUMAREJO, Rafael Eduardo y CABANA YEJAS, José Alfredo, “Los problemas sociales del centro histórico y cultural de Barranquilla”, *Dictamen Libre*, 12/13 (2013), pp. 89–95.

7 RODRÍGUEZ ALBOR, Gustavo y RAMOS, José Luis, “Renovación urbana del centro histórico de Barranquilla: orígenes y evolución del proceso”, *Memorias. Revista digital de historia y arqueología desde el caribe*, 6/ 11, (2009), pp. 46–62.

aborda momentos distintos del problema para tratar de entenderlo en su complejidad. El salto temporal entre el presente y el pasado guía los análisis y los argumentos esgrimidos en los apartados del texto, cuyo objetivo es observar y analizar los problemas del centro histórico en profundidad.

Así, la situación actual del centro histórico de Barranquilla es nuestro punto de partida. Para comprender cómo las condiciones y problemas urbanos y patrimoniales actuales son el resultado de una serie de hechos y condiciones que se han presentado a lo largo del tiempo, hacemos un análisis en retrospectiva que fusiona la mirada arquitectónica y urbana *in situ*, con el análisis de fuentes primarias y secundarias<sup>8</sup>. Esta es una metodología encaminada a entender al centro de la ciudad no como un espacio urbano congelado en el tiempo, anclado a unos valores patrimoniales estéticos, sino como un espacio urbano que está en constante movimiento y cambio por las actividades y acciones de los actores que allí convergen. Por este motivo, a pesar de que en varios momentos del escrito apelamos al pasado del centro, no establecemos una periodización puntual, por el contrario, nos remitimos a esos momentos pretéritos que hacen posible rastrear y, a la vez entender, los fenómenos actuales.

## **2. PRIMER RETRATO: LA REALIDAD HISTÓRICA Y PATRIMONIAL DEL CENTRO DE BARRANQUILLA**

Los centros históricos son las zonas de las ciudades en donde confluye su historia, en una continuidad que permite mostrar su punto de su origen. No son necesariamente centralidades urbanas, pero sí son el epicentro del desarrollo histórico de una urbe, dependiendo de las delimitaciones que cada ciudad realiza y la manera en cómo cada una escoge, delimita y ubica espacialmente su historia<sup>9</sup>. La mezcla de diferentes periodos y estratos del tiempo que allí convergen, permite hacer una lectura de su desarrollo histórico, con sus cambios y sus permanencias.

Sin embargo, el crecimiento de las ciudades, con los problemas naturales que se generan (sociales y económicos), hace que las áreas centrales no queden aisladas de las dinámicas y problemas que pueden afectarlas. Entre estas problemáticas, el deterioro físico y el deterioro ambiental, el tráfico vehicular, junto con las ventas estacionarias y la inseguridad, son algunas de las afectaciones que se presentan e impactan de forma negativa al entorno

8 Algunas de estas fuentes son bibliografía especializada, prensa diversa con noticias del centro histórico de Barranquilla y documentos de archivo.

9 CARRIÓN, Fernando, "Medio siglo en camino al tercer milenio: los centros históricos en América Latina", en CARRIÓN, Fernando (ed.), *Centros Históricos de América Latina y el Caribe*, Quito, FLACSO, 2001, pp. 29-93.

y a sus usuarios. Esta es una realidad que está muy presente en las ciudades latinoamericanas, las cuales se han visto desde los años 50 del siglo XX volcadas a un crecimiento acelerado y poco controlado, que se refleja en procesos de tugurización, metropolización, y a partir de los años 80 y 90, en la presencia en los centros (vaciados demográficos por el desarrollo urbano y su búsqueda de otras zonas urbanizadas en la ciudad) de actividades informales en el espacio público que son vistas por Carrión como estrategias de supervivencia de las clases populares frente al crecimiento de la pobreza<sup>10</sup>.

Lo anterior muestra que en los centros históricos conviven dos realidades: el pasado material de la urbe y las dinámicas de exclusión urbana que afectan a las personas de pocos recursos. Muchas veces estas dos realidades no dialogan entre sí y son vistas como antagónicas, e incluso las segundas se perciben como afectaciones que desvirtúan los valores patrimoniales del centro y ocasionan una pérdida de valor de los componentes estéticos y compositivos de los inmuebles<sup>11</sup>. Por lo tanto, si entendemos que en el caso del patrimonio material los distintos valores patrimoniales mantienen una correlación entre ellos<sup>12</sup>, podríamos comprender que, a pérdida de los valores estéticos, habría una pérdida del valor histórico, y con este, de los valores simbólicos y de representatividad.

Las edificaciones patrimoniales de los centros históricos, parte importante del patrimonio material, son representación y narrativa de su historia. Si bien no son los únicos elementos culturales presentes en los espacios urbanos, dotados también de manifestaciones y expresiones no tangibles, ese patrimonio material contribuye en buena medida a darle connotación cultural al sector. En especial si se entiende a la historia como una construcción cultural de larga duración que sustenta la identidad cultural, fundamento de dicho patrimonio. No obstante, muchas veces esa historia pasa desapercibida frente a la realidad presente e inmediata de estos sectores que, en ocasiones, presentan problemas de tipo social y urbano. Algunos de estos tienen que ver con un mal uso del suelo, carencia de vivienda, movilidad y alta densidad de tráfico, entre otros. Realidades que para nada son ajenas a las

---

10 CARRIÓN, Fernando, "El espacio público es una relación, no un espacio", en CARRIÓN MENA, Fernando y DAMMART-GUARDIA, Manuel (eds.), *Derecho a la ciudad: una evocación de las transferencias urbanas en América Latina*, Lima, CLACSO – Flacso, 2019, pp. 207.

11 Los inmuebles en desuso o abandonados son ocupados por el comercio considerado informal y por personas que ven en ellos oportunidades de vivienda o habitabilidad a bajo precio. Esto es una consecuencia "natural" del proceso de desplazamiento y vaciamiento en los centros históricos de las actividades comerciales y de vivienda.

12 GONZÁLEZ VARAS, Ignacio, *Patrimonio cultural. Conceptos, debates y problemas*, Madrid, Cátedra, 2015, pp. 99-113.



dinámicas urbanas, pero que, no controladas, afectan la imagen patrimonial de los sectores que son patrimonio urbano.

El casco histórico de Barranquilla no es ajeno a ninguna de las anteriores problemáticas, ya que su estado actual muestra en el abandono prolongado al que sometieron desde la segunda mitad del siglo XX distintas administraciones locales y ciudadanos. Elevado a la categoría de BICAN, actualmente el centro histórico, uno de los dos sectores urbanos de Barranquilla con declaratoria nacional, colindante al río Magdalena, cuenta con un área amplia de zonas declaradas con niveles de protección 1, 2 y 3. Estos niveles responden a conservación integral, conservación arquitectónica y conservación contextual (Fig. 2).

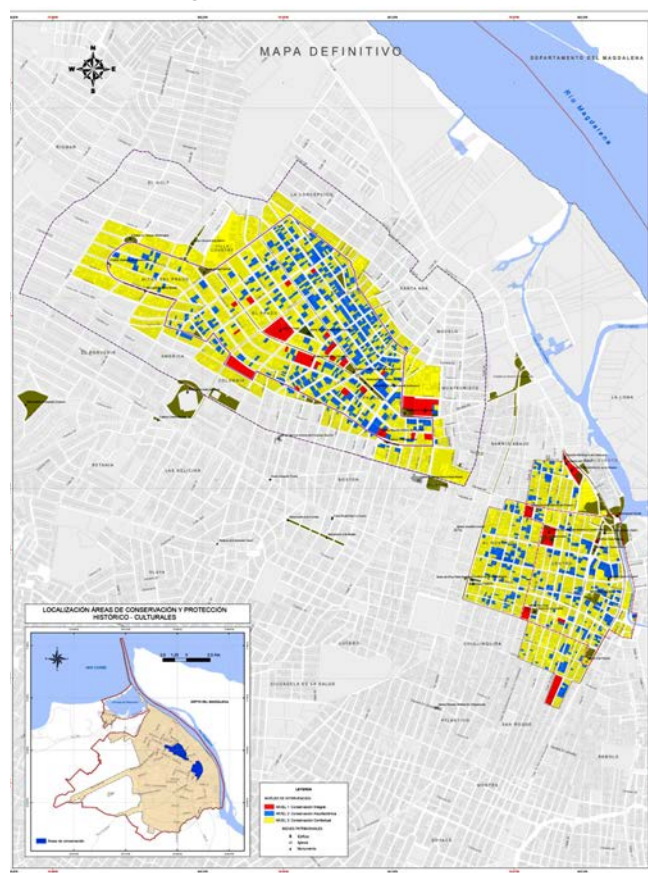


Fig. 2. Sectores patrimoniales de la ciudad de Barranquilla. Plan de Ordenamiento Territorial de Barranquilla (2014) U9 Conservación Histórico Cultural. Plan de Ordenación Territorial, Barranquilla

A pesar de que el centro es el núcleo de muchas actividades sociales, culturales y económicas, y al reconocimiento que tiene como patrimonio nacional, pasa “desapercibido” en tanto lugar histórico, relacional y simbólico,



Fig. 3. Delimitación Pase de Bolívar y calle 30 en Centro Histórico de Barranquilla. Elaboración de los autores

como es entendido por Marc Augé<sup>13</sup>, es decir, como un *lugar antropológico* que genera significados y representaciones a través de sus valores culturales. Esto porque el deterioro en que se encuentra afecta completamente su imagen y representación social.

En ese orden de ideas, la pobreza, el crecimiento de la informalidad urbana, el alto flujo vehicular, la contaminación ambiental y auditiva, y el deterioro ambiental y físico del patrimonio edificado, por mencionar algunos factores, hoy se configuran en las variables que crean una imagen y construyen un imaginario del centro histórico de Barranquilla como un lugar desordenado. Principalmente en el sector que se demarca entre el Paseo Bolívar (uno de los puntos céntricos del sector) y la calle 30 (Fig. 3).

En los últimos años el gobierno distrital, departamental y nacional han hecho algunas intervenciones en el sector para recuperarlo y convertirlo en polo de desarrollo económico y cultural. Sin embargo, a pesar de que dichas

13 AUGÉ, Marc, *Los "no lugares", espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Barcelona, Gedisa, 2000, pp. 49-79.

intervenciones han buscado transformar la imagen urbana del centro histórico de Barranquilla, aún hace falta mejorar en la concreción y ejecución de los planes urbanos, lo cual tiene que ver principalmente con la carencia de una cultura de planeación urbana<sup>14</sup>, que ha llevado al inicio de obras que no se concretan. Igualmente, se agrega la falta de coherencia y comunicación fluida entre los distintos organismos encargados de la planificación de la ciudad<sup>15</sup>. Como resultado, a la fecha, los planes y proyectos que se contemplaron en el Plan Especial de Protección (PEP) del centro histórico del 2005 no han sido ejecutados en su totalidad. Además, hay que resaltar el hecho de que el PEP fue el primer instrumento de protección y recuperación para los centros históricos en Colombia, y en la actualidad ese instrumento se ha actualizado a Planes Especiales de Manejo y Protección (PEMP): el centro histórico de la ciudad aún no cuenta con uno.

De esta manera, la historia pesa, toda vez que, Barranquilla es una ciudad cuya organización ha respondido a una serie de acontecimientos e intereses sociales, económicos, culturales y políticos que la han configurado en cada momento de su historia. Así, es posible encontrar limitantes en su desarrollo, el cual no siempre es organizado. De allí que Barranquilla, una urbe ni fundada ni planificada, haya tenido un crecimiento que obedeció a distintos intereses que se dieron a lo largo del siglo XIX y XX<sup>16</sup>.

## 2. 1. Orígenes de Barranquilla y su centro histórico

Entre el siglo XIX y el siglo XX, Barranquilla fue denominada La Puerta de Oro de Colombia porque por sus puertos cercanos en el municipio de Puerto Colombia y por el Ferrocarril de Bolívar ingresó parte del desarrollo al

---

14 PANZA, Edgardo, *Planeación en Barranquilla (1950-1990): Elementos para la construcción de su historia*, Barranquilla, Educosta, 2009, pp. 89-154; PADILLA LLANO, Samuel Esteban; LARIOS GIRALDO, Paola Milena y MALDONADO BADRÁN, Christian Javier, "Barranquilla, ciudad inacabada: crónica de una urbe conformada por retazos urbanos", *Módulo Arquitectura CUC*, 33 (2024), pp. 176-201.

15 En el caso del centro histórico de Barranquilla, a inicios de la década de 1990 el extinto Instituto Colombiano de Cultura (Colcultura) instó al gobierno local a iniciar las labores de recuperación del centro de la ciudad y de su patrimonio construido. Para eso se concertaron unas labores que estarían encabezadas por los organismos locales encargados de la planificación de la ciudad. Sin embargo, al momento de la evaluación del proyecto por parte de Colcultura, se encontró que no hubo avances en él porque en el gobierno local no había designado responsables claros para la ejecución de las acciones requeridas. "Informe de visita No.1", Colcultura (22 y 23 de junio de 1994), correspondencia sobre el centro histórico de Barranquilla, Programa de recuperación del centro; Archivo General de la Nación (AGN, en adelante), en reserva para organización en municipio de Funza, Colombia.

16 LLANOS HENRÍQUEZ, Efraín, *Una aproximación a la geografía histórica de Barranquilla en el siglo XX*, Barranquilla, Universidad del Atlántico, 2011, pp. 26-123.

país, un desarrollo vinculado con el comercio y la industria<sup>17</sup>. Esta noción de desarrollo propició, a su vez, una idea de progreso que fue producto del crecimiento económico, cuyos protagonistas fueron inmigrantes llegados de otras partes del país y del exterior.

Gran parte de la industria y crecimiento económico con casas comerciales y negocios se desarrolló espacialmente en lo que hoy se denomina centro histórico de la ciudad, en la cercanía a los caños que conectan con el río Magdalena<sup>18</sup>. El agua sirvió como sustento de un comercio muy básico concentrado en la comercialización de productos como cacao, café, maíz, cuero, panela y madera, por mencionar unos cuantos<sup>19</sup>. Posteriormente, este comercio fue mejorado y ampliado por el barco a vapor, con el que la ciudad pudo conectarse hacia Puerto Colombia y Sabanilla, y así ampliar su red comercial e industrial, y abrirse al mundo. Así, la ciudad se convirtió en epicentro de una industria internacional que atrajo a empresarios nacionales y extranjeros que establecieron sus casas comerciales y aportaron a su desarrollo económico<sup>20</sup>.

De esta manera, el centro de Barranquilla como núcleo de la ciudad y base de su desarrollo<sup>21</sup>, es testimonio de una gran parte de sus transformaciones urbanas, así como de una historia que aún se recuerda y se manifiesta constantemente en los discursos histórico-institucionales, los cuales se fundamentan en el progreso y en la modernidad, en tanto experiencia transhistórica<sup>22</sup>. Así, a pesar de que el centro de Barranquilla no es el mismo

---

17 El Ferrocarril de Bolívar fue el segundo ferrocarril con el que contó el país, y clave para el desarrollo económico de Barranquilla, al permitir el contacto directo con el municipio de Sabanilla y con Puerto Colombia.

18 Se denomina caños a los canales del río Magdalena que se forman en la parte oriental de la ciudad.

19 SOLANO, Sergio Paolo y CRUZ, Luis Eduardo, "Comercio, transporte y sociedad en Barranquilla, en la primera mitad del siglo XIX", *Boletín cultural y bibliográfico*, 26/21 (1989), p. 31.

20 CABALLERO TRUYOL, Tomás, "Comerciantes y casas comerciales relacionados con las actividades financieras en una ciudad caribeña de Colombia durante la segunda mitad del siglo XIX", *Anuario de historia regional y de las fronteras*, 20/1 (2015), pp. 141-160.

21 MESTRE HERMINES, Juan Pablo, *Desarrollo urbano y arquitectónico...*, pp. 127-153.

22 Para Dominick Lacapra la experiencia transhistórica es aquella experiencia transmitida generacionalmente y experimentada incluso por aquellos que no la vivieron. Se instaura como una constante y continuum histórico dentro de un grupo o comunidad. Si bien Lacapra usa el término para referirse a las experiencias límites, el concepto puede aplicarse a aquellas experiencias, no necesariamente difíciles, que se instauran históricamente dentro de una sociedad y crean formas de percibirse y autoidentificarse. Es el caso de Barranquilla, ciudad que constantemente remite al progreso en tanto idea fundante de su identidad histórica como urbe volcada al comercio y a la industria. Del siglo XIX a la actualidad, esta idea de progreso se rastrea en los discursos institucionales, oficiales y mediáticos. Se remite a la obra de LACAPRA, Dominick, *Historia en tránsito, Experiencia, identidad, teoría crítica*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2006, pp. 57-103.

de hace muchos años, pues en él son percibidos varios problemas urbanos, actualmente hace parte de la memoria colectiva de muchas personas que lo miran y aprecian por su historia y por su arquitectura de transición, propia de finales del siglo XIX y de los primeros 30 años del XX<sup>23</sup>. Unos estilos arquitectónicos que se fusionan con otros estilos modernos que evidencian la penetración de las ideas del Movimiento Moderno en Colombia y en la ciudad<sup>24</sup>. Esta variedad arquitectónica recuerda y, a su vez, remite a un pasado comercial en el que casas que sirvieron como comercio y edificaciones políticas e institucionales muestran, periodos de crecimiento económico.

En este sentido, el centro histórico de Barranquilla es portador de unos valores de pasado que para autores como Joaquín Santamaría reconoce como “vestigios [de] urbanismo de diferentes épocas y arquitecturas de distintos estilos [que nos] muestran la historia viva del pasado de la ciudad”<sup>25</sup>. Sin embargo, a pesar de que se reconoce su valor como receptáculo de un pasado urbano que tiene implicaciones en nuestro presente, las acciones realizadas para recuperarlo han sido limitadas. Su valoración no pasa de percibir unos valores históricos y estéticos, un tanto monumentales, más no unos valores de contemporaneidad que lleven a interrogarnos por el lugar que debe ocupar el centro histórico en la ciudad, tanto en su representación y en la memoria colectiva, como en la práctica<sup>26</sup>. Es decir, como un centro histórico que sea funcional a la urbe y no como un museo al aire libre como los entiende Françoise Choay<sup>27</sup>, con sus “edificaciones vitrinas” desconectadas de la realidad urbana.

## 2. 2. Deterioro del centro histórico y estado actual de su patrimonio

La desaceleración económica que experimentó Barranquilla a mediados de los años 50, la transición demográfica y las migraciones desde el campo a la ciudad, impactaron en el espacio urbano. La ciudad, como otras ciudades

---

23 ARANGO, Silvia, *Historia de la arquitectura en Colombia*, Bogotá, Centro Editorial y Facultad de Artes – Universidad Nacional de Colombia, 1989, pp. 175-202.

24 BELL LEMUS, Carlos, *Arquitectura: el movimiento moderno en Barranquilla 1946–1964*, Barranquilla, Fondo Mixto de Cultural del Atlántico y Universidad del Atlántico, 2001, pp. 33-77.

25 SANTAMARÍA, Joaquín, “Centros históricos: Análisis y perspectivas desde la geografía”, *Geographos*, 4/ 37 (2013), p. 116.

26 La importancia del valor de contemporaneidad en el patrimonio material radica en el hecho de los que bienes patrimoniales (casas, edificios, conjuntos urbanos) puedan tener una funcionalidad que vaya más allá del discurso identitario, para tener un valor de uso en el presente. Es decir, que puedan ser usados, ya sea porque la restauración o rehabilitación les encuentra una nueva funcionalidad que permita una relación con los usuarios. Se remite a GONZÁLES VARAS, Ignacio, *Patrimonio cultural...*, pp. 109-113.

27 CHOAY, Françoise, *L'allégorie du patrimoine*, Paris, Éditions du Seuil, 1992, pp. 148-151.



capitales de Colombia, recibió grandes olas migratorias de otras partes del país<sup>28</sup>, y como esas otras ciudades, no pudo afrontar las nuevas necesidades urbanas. Como consecuencia, hubo un déficit habitacional, expresado en carencia de vivienda. Con este fenómeno se presentó la expansión urbana no planificada y tampoco controlada hacia las periferias, con nuevos ensanches urbanos que dieron forma a un conjunto de barrios que posteriormente serían catalogados social y administrativamente como suroccidente de la ciudad<sup>29</sup>.

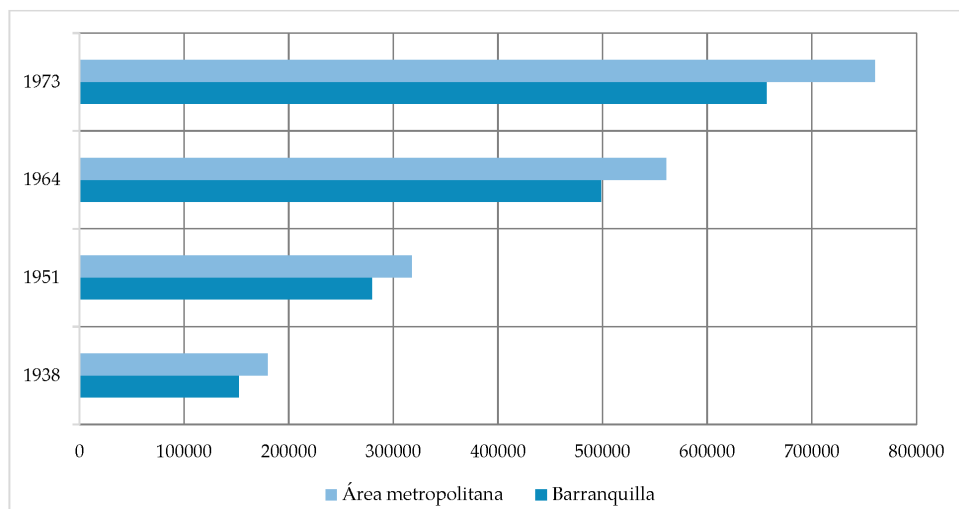


Fig. 4. Crecimiento demográfico de Barranquilla y su área metropolitana (municipios circundantes) entre 1938 y 1973. Elaboración de los autores a partir de SIERRA OQUENDO, Cesar e INSIGNARES CANEDO, Víctor, *Problemática de Barranquilla en relación con los asentamientos humanos*, Barranquilla, Servicio de Salud del Departamento del Atlántico, (documento ubicado en hemeroteca Luis Eduardo Nieto Arteta, Barranquilla, Colombia) 1979

Frente a esta realidad, la ciudad se vio desbordada en su capacidad para hacer frente al crecimiento poblacional. Este fenómeno impactó en la organización del centro y en su morfología urbana, tanto física como social, puesto que las personas ubicadas en las periferias convergían en el sector para desempeñar sus actividades comerciales. Mucha de ellas eran vistas como

28 GAVIRIA, Alejandro, "Población y sociedad", en CARBÓ POSADA, Eduardo (dir.) y MELO, Jorge Orlando (coord.), *Colombia. La búsqueda de la democracia*, tomo 5, 1960-2010, Barcelona, Taurus, 2016, pp. 181-186.

29 Para profundizar en el proceso de expansión de la ciudad de Barranquilla durante el siglo XX, se remite a LLANOS HENRÍQUEZ, Efraín, *Una aproximación a la geografía histórica...*, pp. 89-112.

informales. Aparte de esto, el crecimiento de Barranquilla y la configuración de una primera área metropolitana también fue importante en el desbordamiento de los espacios urbanos, especialmente entre los años 60 y 70 cuando el flujo migratorio desde los municipios del departamento del Atlántico alcanzó un punto más alto (Fig. 4<sup>30</sup>). La consecuencia fue que Barranquilla se convirtió en una ciudad que no tenía capacidad de acogida para tantas personas.

A lo anterior se agrega el nacimiento de otros ensanches urbanos que poco a poco fueron movilizand o a las personas hacia otros barrios residenciales, algunos existentes y otros en proceso de urbanización<sup>31</sup>. Así, con la construcción del Barrio El Prado entre finales de los años 20 y mediados de los 30 del siglo XX, uno de los primeros sectores urbanos planificados del país<sup>32</sup> la ciudad buscó otros espacios en donde establecer barrios netamente residenciales, y el centro fue quedando aislado de esa dinámica.

En tanto polo de atracción, en el centro de Barranquilla se fusionaron las ventas estacionarias con la ocupación del espacio público y algo de ocupación residencial no legal. Sumado a esto, y como consecuencia de haber sido una ciudad que no contó con una planificación constante<sup>33</sup>, el uso del suelo se volvió mixto y las distintas actividades se mezclaron y hasta confundieron, lo que hizo que una imagen de desorden se inscribiera en el paisaje del sector. Además, la alta concentración de las funciones urbanas y de transporte en el distrito ha causado problemas como la confusión de usos de suelo, congestión de tráfico, contaminación ambiental, deterioro de la infraestructura patrimonial, entre otros.

Por lo tanto, el centro histórico de Barranquilla presenta problemas relacionados con la pobreza, las ventas estacionarias y la concentración de habitantes en estado de indigencia, con el agravante de que muchos de estos

---

30 En la información del gráfico se excluye al municipio de Baranoa.

31 OSPINO CONTRERAS, Porfirio, "El desarrollo urbano de Barranquilla y su dinámica regional 1777-1993", en SANCHEZ BONETT, Luis E. (comp.), *Barranquilla: Lecturas urbanas*, Bogotá, Observatorio del Caribe Colombiano y Universidad del Atlántico, 2003, pp. 21-28; LLANOS HENRÍQUEZ, Efraín, *Una aproximación a la geografía histórica...*, pp. 47-58.

32 VERGARA DURÁN, Ricardo Adrián y VIDAL ORTEGA, Antonino, *El Barrio El Prado. Hito histórico y urbano de Barranquilla*, Barranquilla, Ediciones Uninorte, 2009, pp. 1-18.

33 Anotamos que desde la segunda mitad del siglo XX fueron contemplados algunos proyectos de organización urbana. Algunos de estos fueron la *ciudad futura* impulsada por Ricardo Olano con base a los planteamientos de Karl Brunner en los años 40, el plan regulador en los años 50 inspirado en las ideas de Le Corbusier, y el plan Civitas en los años 70. Sin embargo, ninguno se ejecutó completamente. Se remite a PADILLA LLANO, Samuel Esteban; LARIOS GIRALDO, Paola Milena y MALDONADO BADRÁN, Christian Javier., *Barranquilla, ciudad inacabada...*, p. 189.

ocupan algunas edificaciones que hoy están abandonadas, pero que cuentan con características patrimoniales.

Todos estos factores impactan en la calidad urbanística del sector, que hoy se erige como un lugar “informal” de la ciudad en donde se desarrollan actividades comerciales formales e informales, que se confunden en una marea de personas que diariamente transitan por sus calles y andenes. Al mismo tiempo, la ocupación no autorizada de los edificios que otrora fueron casas comerciales e inmuebles institucionales, junto con su deterioro, desvirtúa el carácter patrimonial del sector y hace que para mucha gente sea difícil percibir al centro de Barranquilla como parte integrante de la historia de la ciudad. En especial cuando la arquitectura que allí se encuentra configura un *continuum* histórico con el estilo arquitectónico del Barrio Prado, pues ambos remiten a al desarrollo económico promovido por olas migratorias que llegaron a la ciudad<sup>34</sup>. Por lo tanto, la continuidad histórica urbana que representa el centro histórico<sup>35</sup> se ve fracturada por las dinámicas sociales actuales. Esto hace que sea imposible configurar unas narrativas patrimoniales homogéneas que promuevan la protección del centro, pero que, a su vez, constituyan un discurso patrimonial y urbano para la ciudad.

La consecuencia de lo antes mencionado es el olvido a medias de una parte del patrimonio de la ciudad, y la jerarquización de unos patrimonios sobre otros, lo que se expresa en una historia fragmentada de Barranquilla. Así, por ejemplo, es más recurrente encontrar que en el imaginario colectivo el patrimonio urbano está representado en el Barrio El Prado y en su historia de inmigrantes extranjeros<sup>36</sup>. Una historia reproducida desde distintos escenarios académicos y no académicos, con unos discursos asociados al progreso y pujanza económica de la ciudad, siempre recordando a esa Barranquilla que fue y hoy no es, pero que quiere volver a ser<sup>37</sup>. De esta manera, una *nostalgia*

---

34 Nos referimos a las migraciones nacionales, muchas de ellas llegadas desde el caribe, y a las extranjeras. Sin desconocer la importancia de ambas para el desarrollo empresarial de la ciudad, anotamos que la presencia de los inmigrantes se percibe en la materialidad de los inmuebles en el Centro Histórico y en el Barrio Prado, expresión de un capital simbólico y cultural que desde la arquitectura se aprecia por los valores estéticos que poseen.

35 CARRIÓN, Fernando, “Medio siglo en camino....”.

36 VERGARA DURÁN, Ricardo Adrián y VIDAL ORTEGA, Antonino, *El Barrio El Prado...*

37 Desde el momento en que el barrio El Prado fue declarado en 1993 Monumento Nacional, la historiografía y el patrimonio urbano de la ciudad ha estado encaminado a resaltar los valores históricos-estéticos y simbólicos del barrio, siempre recordándolo y mostrándolo en la esfera y en el espacio público como expresión de una ciudad moderna construida por los inmigrantes sirio-libaneses, italianos, franceses, ingleses y de distintas partes del mundo. Se han constituido en la memoria histórica de Barranquilla en unas “buenas olas migratorias”, a diferencia de las migraciones internas que se presentaron durante la segunda mitad del siglo XX y que constituyeron los barrios periféricos de la urbe.

*reflexiva*<sup>38</sup> que evoca la memoria de un “mejor pasado” se instaura en los valores simbólicos y estéticos del barrio, encadenados muy bien en un discurso heroico patrimonial que exalta a los inmigrantes. Lo mismo no sucede con el centro histórico, en el cual priman los valores estéticos sobre los simbólicos, en tanto los inmuebles considerados huellas de una época de progreso están insertos en un espacio urbano con algunos signos de deterioro.

Lo anterior se ejemplifica en el proceso de patrimonialización de ambos sectores urbanos, iniciado a principios de los años 90, dentro del proyecto para el fortalecimiento de la cultura regional, llevado a cabo por el Instituto Colombiano de Cultura (Colcultura) y el Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD)<sup>39</sup>. Una vez declarado Monumento Nacional el barrio El Prado, los esfuerzos y las discusiones se volcaron a su protección, claro está, no sin inconvenientes, mientras que el Centro Histórico se mantuvo en vilo pues los efectos del abandono extendido en el tiempo, la falta de voluntad política y los cambios en su delimitación demoraron su declaratoria<sup>40</sup>. Además, las administraciones distritales que siguieron a la declaratoria patrimonial de este espacio mostraron poco interés en su protección, pues primó la renovación urbana y la nostalgia histórica sobre la protección del patrimonio construido. Esto quedó demostrado en las discusiones en torno a la demolición del edificio de la antigua Caja Agraria, inicialmente considerado como parte del patrimonio arquitectónico moderno del país<sup>41</sup>, y luego Monumento Nacional<sup>42</sup> pero que, a ojos de la Empresa de Desarrollo Urbano

38 BOYM, Svetlana, *El futuro de la nostalgia*, Madrid, Antonio Machado Libros, 2015, pp. 13-21.

39 MALDONADO BADRÁN, Christian Javier y FIGUEROA PEREIRA, Erick Abdel, “En busca del pasado: la ciudad de Barranquilla frente a su patrimonio urbano y arquitectónico (1981-1999)”, en CAMARGO SIERRA, Angélica (comp.), *Políticas urbanas y dinámicas socioespaciales: vivienda, renovación urbana y patrimonio*, Bogotá, Universidad Sergio Arboleda – Asociación Colombiana de Investigadores Urbano Regionales (ACIUR) – Universidad Pontificia Bolivariana, 2020, p. 290.

40 En mayo de 1993, Colcultura junto con el Consejo de Monumentos Nacionales solicitó al Departamento de Planeación Municipal de Barranquilla delimitar el centro histórico de la ciudad. En respuesta, el funcionario al frente de dicho departamento, Carlos Bell Lemus, respondió manifestando que el centro Histórico sería el sector priorizado por los estudios de la JICA: núcleo histórico, Barrio El Rosario, San Roque, Barrio Abajo y Las Quintas (Correspondencia enviada por el Departamento Administrativo de Planeación Municipal al Consejo de Monumentos Nacionales, Barranquilla, mayo de 1993). Unos años después dicha delimitación se cambió para establecer la que actualmente está. Se remite a MALDONADO BADRÁN, Christian Javier, *Los sentidos del pasado: patrimonio e identidad cultural en Colombia, 1968-1997*, (Tesis doctoral inédita), Sevilla, Universidad Pablo de Olavide, 2021.

41 Acta de reunión No. 7, Actas del Consejo de Monumentos Nacionales (28 de junio de 1994); Archivo Ministerio de Cultura (AMC).

42 Resolución 051 de 1994, por la cual se propone al Gobierno Nacional como Monumento Nacional 17 inmuebles representativos de la arquitectura moderna en Colombia; Ministerio



Fig. 5. *Edificio Palmas y posterior edificio de la Caja Agraria, ubicados en el Paseo de Bolívar. Paseo Bolívar y, al fondo, el desaparecido edificio Palma en una imagen de 1939. Archivo Histórico del Atlántico. Torre Manzur, Edificio Caja Agraria, 2022. Archivo personal*

de Barranquilla (EDUBAR) y la Alcaldía Distrital, era un inmueble que impedía la conexión natural con el río Magdalena. Dicha conexión fue pensada en los años 50 cuando se demolió el edificio Palmas<sup>43</sup> (Fig. 5).

De esta manera, treinta años han pasado desde el momento en que iniciaron las discusiones para recuperar el centro de Barranquilla, y si bien algunas iniciativas han sido desarrolladas para ese propósito, su situación poco ha cambiado. Principalmente porque dichas iniciativas se perciben como acciones aisladas en algunos sectores e inmuebles, sin efectos transformadores en la morfología social del sector. Es así como la Iglesia de San Nicolás, la Intendencia Fluvial y la Iglesia San Roque, por mencionar tres casos de inmuebles intervenidos (Fig. 6), quedan como construcciones “pintorescas” en un paisaje urbano “informal”. En ellas prima el valor estético arquitectónico, resaltado como vestigio de un pasado cosmopolita que vuelve tangible la historia universal de la arquitectura, porque “hay muestras de todos los estilos arquitectónicos del mundo y la historia”<sup>44</sup>.

En este sentido, los inmuebles del centro histórico de Barranquilla son objetos de una valoración que los considera casi reliquias, en el sentido sacro

---

de Educación Nacional e Instituto Colombiano de Cultura, AMC.

43 CABALLERO, Linda, *Un monumento descontextualizado en un momento histórico: El caso del edificio de la Caja Agraria (1995-2013)* (Tesis de pregrado no publicada), Barranquilla, Universidad del Atlántico, 2021.

44 “Centro Histórico de Barranquilla: un museo a cielo abierto”, *El Heraldo* (Colombia), (17 de octubre de 2021), p. 5A.



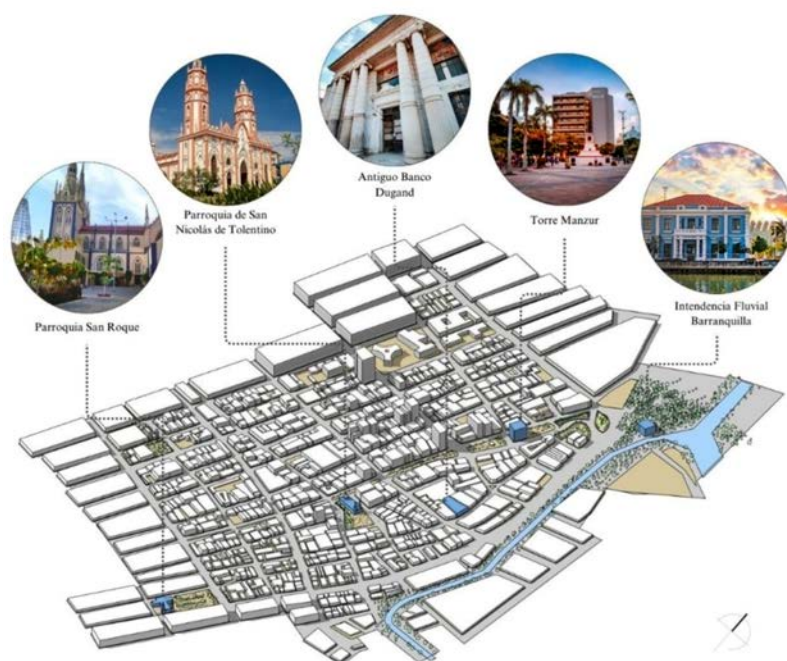


Fig. 6. Parroquia San Roque; Parroquia San Nicolas; Antiguo Banco Dugand; Torre Manzur; Intendencia Fluvial. Elaboración de los autores

de la palabra<sup>45</sup>, portadores de valores de pasado por la importancia de su materialidad, más que por el valor de uso que puedan tener, toda vez que remiten y veneran, de manera constante, a los ancestros: aquellos que construyeron empresa y pusieron a Barranquilla a la vanguardia del comercio mundial. Hay una valoración asociada a la idea del monumento y al aura que contiene<sup>46</sup>, aunque en el discurso se habla de patrimonio arquitectónico. Esto promueve una constante legitimación del pasado del lugar por encima de las realidades sociales presentes y el grado de responsabilidad de las administraciones distritales.

Lo anterior es importante si tenemos en cuenta que la valoración y patrimonialización del centro histórico de Barranquilla ha sido realizada en mayor medida por disposiciones externas, es decir, por agentes ajenos al gobierno distrital. Sin embargo, el distrito se ha mostrado con acciones puntuales, como mencionamos antes, aunque limitadas. Por lo tanto, la patrimonializa-

45 Para profundizar en la relación entre patrimonio y objeto de culto, en tanto reliquia, se remite a BABELON, Jean Pierre y CHASTEL, André, *La notion du patrimoine*, Paris, Liana Levi, 1994, pp. 13-25.

46 RIEGL, Alois, *El culto moderno a los monumentos*, Madrid, Visor, 1987, pp. 17-21.



Fig. 7. Imágenes de la informalidad en el centro histórico de Barranquilla

ción agenciada desde los organismos institucionales ha tomado su tiempo para dar resultados, muy distinto a lo que sucede con la patrimonialidad, la cual muestra signos diferentes, aunque también limitados. Mientras que la patrimonialización remite a las acciones desarrolladas o llevadas a cabo por un aparato institucional, la patrimonialidad hace énfasis en el reconocimiento natural de los bienes patrimoniales por parte de las personas y/o una comunidad<sup>47</sup>. La primera, según los gremios y personas que día a día habitan el centro histórico, ha carecido de acciones constantes en el tiempo por parte de las distintas administraciones de la ciudad, que aseguren su recuperación sostenida<sup>48</sup>. Por su parte, la segunda, toma la forma de iniciativas como “Mira al Centro” o el festival “No conocí El Palma”, eventos que giran en torno a los valores patrimoniales del centro de la ciudad a través de una mirada nostálgica del mismo y, a la vez, un tanto folclórica. Este es el caso del primer evento, el cual, a través del lente de una cámara muestra la cara de una centralidad urbana en la que la informalidad se convierte en manifestación de una cotidianidad popular y pintoresca<sup>49</sup>.

47 Para profundizar en la diferencia entre patrimonialización y patrimonialidad, se remite a POULOT, Dominique, *Une histoire du patrimoine en occident. XVIII<sup>e</sup>–XXI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 2006, pp. 14-21.

48 “Jaime Pumarejo hace balance de la renovación del Centro Histórico de Barranquilla”, *La República* (Colombia), (31 de mayo de 2023), <https://www.larepublica.co/especiales/el-poder-del-caribe-2023/jaime-pumarejo-hace-balance-de-la-renovacion-del-centro-historico-de-barranquilla-3626152>

49 Si bien el evento promueve una mirada global del centro histórico de Barranquilla a través de las distintas categorías en el que se enmarca, las cuales pretenden acaparar el patrimonio del lugar en su totalidad, en la práctica prima la mirada costumbrista de “situaciones y oficios” que registran una cotidianidad de informalidad y precariedad, vista de manera

Las cámaras fotográficas transforman las calles intransitables, las aceras sin limpiar y los inmuebles sin intervenir, donde se congregan los vendedores estacionarios y convergen la informalidad con la precariedad, en escenarios de una cultura popular que pretende mostrar la esencia del centro, como una especie de primitivismo cultural<sup>50</sup>, que se hace latente en el espacio urbano. Si bien el objetivo es mostrar la parte social, humana e inmaterial del centro de Barranquilla, partiendo de la idea de que los centros urbanos no son únicamente un cúmulo de inmuebles “viejos” sino que su parte intangible es igual de importante y complementaria a la materialidad<sup>51</sup>, en la práctica no se producen cambios significativos en las situaciones fotografiadas. Por el contrario, la imagen fotográfica naturaliza la informalidad, la doméstica, y mantiene en un estado de visibilidad/invisibilidad a esa cultura popular: se hace visible en la medida en que se fotografían y divulgan por distintos medios audiovisuales el estado y la situación de las personas (en su mayoría vendedores estacionarios), pero al mismo tiempo ese estado en el que se encuentran los hace “atractivos”, como un objeto exótico (Fig. 7). Es el exotismo del otro.

Lo anterior encuentra asidero en lo que Álvaro Santoyo reconoce como las bases folclóricas y populares del patrimonio inmaterial, las cuales reproducen elementos de alteridad, distinción y diferenciación cultural, agenciados, según en él, desde las élites<sup>52</sup>, hoy integrados en nuestras propias nociones de lo popular e inmaterial del patrimonio. Esto quiere decir que ese

---

pintoresca, en tanto esencia del centro. Las fotografías de la indigencia y la pobreza se sitúan como “corazón” y magia un “centro histórico por descubrir”. Esta lógica está presente no solo en las fotografías resultantes de los concursos sino en la percepción de los participantes y los organizadores; “El equipo verde que recorrió el centro”, *El Heraldo* (Colombia), (2 de diciembre de 2018), <https://www.elheraldo.co/tendencias/2018/12/02/el-equipo-verde-que-corrrio-la-fotomaratón/>; “Tres mil fotografías compiten en la XVI fotomaratón”, *El Heraldo* (3 de noviembre de 2022), <https://www.elheraldo.co/sociedad/2022/11/03/tres-mil-fotografias-compiten-en-la-xvi-fotomaratón/>; “Fotomaratón, una mirada al centro histórico de Barranquilla”, *Zona Cero*, s. f., <https://zonacero.com/multimedia/fotomaratón-una-mirada-al-centro-histórico-de-barranquilla>

50 Para Peter Burke los escenarios públicos de la cultura popular son las plazas, las tabernas, los mercados y/o las iglesias, pues son aquellos espacios en donde se congregan las personas, pertenecientes al pueblo y esencia de este. Se remite a BURKE, Peter, *La cultura popular en la Europa moderna*, Madrid, Alianza Editorial, 1991, pp. 35-60.

51 GÓMEZ CONZUEGRA, Lourdes y KIRENIA PÉREZ, Justo, “Reflexiones sobre patrimonio cultural. Lo inmaterial del centro histórico de Camagüey, patrimonio mundial”, *Apuntes*, 24/2 (2011), pp. 260-275.

52 SANTOYO, Álvaro Andrés, “Del folclor y el patrimonio inmaterial en Colombia. Reflexiones críticas sobre dos conceptos antagónicos”, en HERNÁNDEZ LÓPEZ, José de Jesús; ROTMAN, Mónica Beatriz y GONZÁLEZ de CASTELLS, Alicia Norma (eds.), *Patrimonio y cultura en América Latina: nuevas vinculaciones con el estado, el mercado y el turismo y sus perspectivas actuales*, México, Acento Editores, 2010, pp. 112-135.

otro que porta elementos de la cultura popular es mirado como distante: “lo vemos, pero no lo integramos”. Se mantiene en los márgenes. A su vez, esta es una actitud incorporada en la manera de cómo el país ha asumido su patrimonio intangible y a las personas que lo representan, mantenidas en los límites, al tiempo que se prima o se le da más valor a los bienes materiales, especialmente a los inmuebles<sup>53</sup>.

De esta manera, las iniciativas de patrimonialidad y las de patrimonialización que se han desplegado en el centro de Barranquilla, en la práctica, no generan los resultados deseados. Si bien ambas promueven la valoración del centro histórico a través de un discurso del valor de los elementos materiales e inmateriales, con iniciativas y acciones que parecen ser concretas e ir direccionadas hacia un fin claro, lo cierto es que se ven limitadas. No se materializan de la manera esperada, quizás porque los problemas sociales, una realidad muy presente y constante en el tiempo, desbordan la capacidad de acción del distrito y de la sociedad civil.

### **3. SEGUNDO RETRATO: ESPACIO PÚBLICO Y DETERIORO DEL PATRIMONIO CONSTRUIDO**

#### *3. 1. Espacio público*

La Alcaldía de Barranquilla en un intento de apoyar o ayudar a los vendedores estacionarios, ha donado algunas de las denominadas “chazas” para tratar de ayudar y reorganizar a los vendedores en el espacio público. Esto es reflejo de la explosión de la economía informal del sector y de la imposibilidad de las administraciones distritales para solucionar la problemática. También, hay que anotar que el fenómeno evidencia un problema mayor: la marginalidad en la que vive una parte de la ciudad, la misma que desde los años 60 pasó a conformar los mal denominados tugurios y zonas marginales de Barranquilla. Pocos cambios se han visto.

A pesar de que la Administración Distrital de la ciudad ha tratado de controlar y organizar a los vendedores estacionarios, en los últimos años también han sido implementados algunos procesos para controlar la ocupación del espacio público en el sector. Entre estos, las llamadas “jornadas de control y vigilancia” se han encargado de controlar en las calles y aceras las ventas estacionarias consideradas por la administración distrital ilegales e informales, para despejar las vías vehiculares y calles peatonales. Estas “lim-

---

53 MALDONADO BADRÁN, Christian Javier, “No todo pasado puede protegerse: la diferenciación del patrimonio cultural colombiano entre los años setenta y noventa del siglo XX”, *Anuario de Historia Regional y de las Fronteras*, 28/1 (2023), pp. 175-206.

piezas" del espacio público, conocidos como operativos de control urbano<sup>54</sup> son acciones realizadas en zonas del centro en donde se prohíben las ventas no formalizadas, a menos que los vendedores cuenten con un permiso de ocupación del espacio que otorga el distrito. De esta manera, la administración local ejerce una regulación sobre el uso del espacio público, no tan público, si se le mira desde la lógica de la vigilancia sobre el uso que el vendedor estacionario hace del espacio.

Es una dinámica de ocupación y desalojo, que responde a la naturaleza misma del espacio público y a las tensiones que allí se presentan entre unos actores que regulan y otros que "transgreden", convirtiéndose en un espacio que debe ser regulado y dominado<sup>55</sup>. Cuestión que normalmente la realiza el Estado en sus diferentes escalas de representación<sup>56</sup>. Además, la regulación del espacio público responde también a las acciones aceptadas y no aceptadas de las personas, que a su vez hacen visibles las diferencias entre los actores allí convergen<sup>57</sup>. Las diferencias no son dirimidas, es decir, no se establece un diálogo entre los actores sociales que lleven a consensos para que todos se expresen y apropien del espacio público. Por el contrario, prima la visión de lo bueno y formal, lo que es permitido, frente a lo informal, considerado un factor que afecta e impacta negativamente en el uso general y común de dicho espacio público<sup>58</sup>.

En ese sentido, en el centro histórico de Barranquilla la administración distrital pretende gestionar, administrar y regular el espacio público en nombre del bien común, por lo que los vendedores estacionarios son desalojados. No obstante, este "despeje" del espacio público es momentáneo, puesto que,

---

54 "Distrito retira mobiliarios sin uso en el espacio público del Centro Histórico", *El Heraldo* (Colombia), (17 de octubre de 2017), <https://www.elheraldo.co/local/2017/10/17/distrito-retira-mobiliarios-sin-uso-en-el-espacio-publico-del-centro-historico/>

55 DELGADO, Manuel, *El espacio público como ideología*, Madrid, Los libros de la Catarata, 2011, pp. 15-33..

56 Por escalas de representación del Estado nos referimos a los niveles de presencia de este en el territorio: nacional, regional, departamental y local.

57 CASSEGÅRD, Carl, "Contestation and bracketing: the relation between public space and the public sphere", *Environment and Planning D-Society & Space*, 32/4, (2014), pp. 692-695; BODNAR, Judit, "Reclaiming public space", *Urban Studies*, 52/12 (2015), pp. 2095-2100.

58 A pesar de que con los años el gobierno local de Barranquilla ha tratado de implementar acciones de recuperación del espacio público, a la fecha no se han logrado mejoras sustanciales en la situación de los vendedores estacionarios. Además, ha primado una visión del vendedor estacionario como un invasor del espacio que hay que regular. Desde los años 90 esa es una visión que ha primado en la prensa local, por ende, en los discursos en la esfera pública. Aunque hoy es menos latente dicho discurso, permanecen las imágenes de los vendedores estacionarios como actores que afectan la integralidad patrimonial del centro histórico, al no permitir el "buen uso" del espacio público.





Fig. 8. Grupo de vendedores estacionarios con chazas móviles, ubicados en parte del Centro Histórico de Barranquilla. Fotografía de los autores

pasados los días, cuando los funcionarios de control y vigilancia del distrito se retiran, los vendedores estacionarios regresan y vuelven a ocupar los mismos sitios de los que fueron sacados. Este fenómeno es resultado de unas políticas no tan claras para la reubicación de los vendedores en las calles y aceras, además de falta de diálogo y constancia por parte del distrito con las personas, pues, para la Asociación de Comerciantes del Centro de Barranquilla (ASOCENTRO): “no nos hemos encontrado una administración que cuide lo que hacen sus antecesoras y la continuidad siempre ha sido interrumpida”<sup>59</sup>.

Hay que agregar que este fenómeno de ocupación del espacio público por parte de las ventas estacionarias, y la poca efectividad de las estrategias y acciones llevadas a cabo por la administración distrital no es nuevo. Desde el momento que iniciaron en los años 90 las discusiones para recuperar el centro histórico, el problema de la invasión del espacio público emergió como el principal obstáculo para lograr la recuperación integral del espacio, el cual, junto con los demás problemas urbanos, hacían de él un no lugar, una “tierra de nadie”. A la fecha, poco ha cambiado la situación. De hecho, pareciera que el problema se ha incrementado con los vendedores generando sus propias estrategias de “supervivencia”. Esta supervivencia, según Fernando Carrión, forma parte de una economía informal que se enquistó en los centros históricos, en tanto manifestación de un “mundo popular urbano”: “[...]”

<sup>59</sup> “Jaime Pumarejo hace balance de la renovación...”.

los CHs (sic) se convierten en el espacio estratégico para el mundo “popular urbano”, donde cobra vida el tugurio, el comercio ambulante, la prostitución y la informalidad como mecanismos o estrategias de sobrevivencia para los sectores populares urbanos”<sup>60</sup>.

En este sentido, una de las estrategias que han encontrado los vendedores en el espacio público es la itinerancia y la circulación con las “chazas móviles” (Fig. 8). Como muchas de estas “chazas” están diseñadas para ser móviles, por lo que funcionan como carretillas o móviles estacionarios, que al poco tiempo vuelven a ubicarse en el espacio público, a veces en donde estaban o en otras partes del sector. De la misma manera, los vendedores estacionarios se han ingeniado mecanismos para evitar los controles<sup>61</sup>.

### 3. 2. Deterioro de los inmuebles patrimoniales

Algunos inmuebles patrimoniales han sido intervenidos y recuperados, otros no. Por esa razón, a parte de los problemas que hemos mencionado, el abandono de edificaciones de valor patrimonial sigue teniendo un impacto negativo en la imagen urbana del centro histórico. Abandonados y en un alto grado de deterioro, las edificaciones se han convertido en parte de un paisaje de desorden, puesto que a pesar de que mucha de la arquitectura responde a distintos estilos, como el republicano, el *art déco* y el moderno, y ofrecen una lectura histórica de la ciudad, en la actualidad no han sido todas intervenidas ni rescatadas.

El estado en el que se encuentran las edificaciones, el abandono y el mal uso que se les ha dado, afectados por el olvido social e institucional, hace que sólo sean frecuentados por las personas que van a comercializar o a adquirir diversos productos. Poco o nada de apreciación del valor histórico de los inmuebles interviene en las dinámicas sociales y comerciales que allí se dan. Por lo tanto, en el tránsito diario de las personas, las viejas edificaciones se invisibilizan ante el conglomerado de “chazas” y ventas estacionarias que ocupan todo el espacio, y las edificaciones abandonadas se convierten en albergues para las personas sin hogar que habitan en el centro.

Sumado a lo anterior, hay que decir que las condiciones estructurales de los edificios no son las mejores. Presentan fallas y problemas en las insta-

---

60 CARRIÓN, Fernando, “Los centros históricos en la era digital”, *Iconos Revista de Ciencias Sociales*, 20 (2004), p. 36.

61 En algunas ocasiones, cuando se realizan las jornadas, la mayoría de ellos logra evadir a los funcionarios del control urbano, ocultándose en patios de edificaciones cercanos e incluso en parqueaderos, para perderse entre un paisaje de desorden y caos. Esto evidencia no solo las “estrategias de supervivencia” sino también el enfoque policivo y punitivo de las medidas implementadas por la alcaldía distrital.



Fig. 9. Planimetría del centro histórico de Barranquilla. Elaboración de los autores

laciones de las redes hidráulicas, sanitarias y eléctricas, como consecuencia de los años de abandono. Igualmente, los inmuebles llevan muchos años sin mantenimiento adecuado, en especial en sus redes eléctricas, algunas alteradas con conexiones ilegales que han causado incendios, con pérdidas estructurales completas o, en algunos casos, internas.

Sin embargo, mientras que algunos edificios se han visto afectados por el abandono, otros han contado con mejor suerte, siendo recuperados y convertidos en locales comerciales; otros edificios se han intervenido, pero aún no se les ha dado valor de uso, es decir, al momento no son útiles<sup>62</sup>. Además, algunos inversionistas creen que, debido a los problemas de ocupación del espacio público por parte de los vendedores estacionarios, el proceso de intervención se ve perjudicado, ya que el espacio resulta no adecuado para quienes desean adquirir los inmuebles. Esto es un problema porque no se

62 Es el caso del Banco Dugand cuya restauración inició en 2017 y a la fecha aún permanece cerrado sin que se haya concluido su recuperación. Se remite a ARROYO, Ivonne, "Restauración del antiguo Banco Dugand estaría lista en seis meses", El Heraldo (Colombia), (11 de julio de 2017), <https://www.elheraldo.co/local/2017/07/11/restauracion-del-antiguo-banco-dugand-estaria-lista-en-seis-meses/>

logra llevar a cabo una intervención completa, toda vez que uno de los factores que permitiría la conservación y recuperación del centro histórico es la rehabilitación de los inmuebles con una finalidad ya determinada.

### 3. 3. Zonas verdes y accesibilidad

Otro de los problemas que se presenta en el centro histórico de Barranquilla es la ausencia de arborización y de zonas verdes que constituyan ecosistemas naturales. Muy a pesar de que en la calle 30 hay un cuerpo de agua, el caño con el que colinda la vía, actualmente se encuentra en un estado lamentable porque está altamente contaminado por las basuras que allí se arrojan y por la falta de mantenimiento de las zonas aledañas.

No obstante, algo se ha hecho por arborizar el espacio público. En las pocas zonas que se han intervenido y recuperado del centro hay espacios verdes y arborización. Por ejemplo, la plaza de San Nicolás y el Paseo Bolívar son algunas zonas donde hay más presencia de arborización. Sin embargo, los árboles que allí se encuentran no son suficientes, debido a que al estar focalizadas en unos puntos determinados y bastantes abiertos, ocasionan que la inclemencia del sol y del calor los haga intransitable durante gran parte del día.

Además de lo anterior, es importante anotar que el centro de Barranquilla se caracteriza por tener un tipo de tejido urbano compacto y cerrado, con un suelo que en su mayor parte no es permeable, es decir, que está pavimentado y prima el concreto, por lo que hay poca arborización. Además, hay edificaciones de media altura. Esto hace que el sector se caracterice por un déficit en cuanto a la presencia de arborización y de zonas verdes (Fig. 9).

Aparte de la falta de arborización, un componente importante para la estética y las condiciones medioambientales del centro de Barranquilla, la contaminación visual es también un factor que está presente entre los problemas que enfrenta el centro histórico. Esta contaminación se presenta en los avisos y carteles que tienen muchas edificaciones. Algunas de estas edificaciones cuentan con valor patrimonial, por lo que se ven afectadas en su calidad estética y afectan su capacidad comunicativa de valores de pasado e historia, fundamentales para la construcción de identidad cultural. También, el entorno en sí se ve perjudicado por el estado de las conexiones eléctricas que, como telarañas, se entrelazan y enredan entre las fachadas de los inmuebles, condicionándose como un posible agente degradante para el edificio, con una potencial afectación mecánica.

Por tanto, son diversos los factores y las variables que se configuran en torno al centro histórico de Barranquilla para crear en él la imagen de un espacio informal con algunos valores culturales. Sin embargo, la realidad es

que la idea del centro histórico de Barranquilla en tanto de patrimonio cultural y las estrategias de activación de los valores patrimoniales<sup>63</sup>, desplegadas por las autoridades locales y por la comunidad general, no han producido los resultados esperados. Incluso las acciones de patrimonialidad tampoco han mostrado efectividad. Sin embargo, es cierto que más allá de las acciones y de resultados concretos, existe una sensibilidad frente al valor patrimonial del centro histórico de la ciudad, y es esa sensibilidad, que es ciudadana y en parte espontánea, lo que debería ser núcleo de las estrategias para su recuperación.

#### 4. CONCLUSIONES

La visión arquitectónica y urbanística de los problemas actuales del centro histórico de Barranquilla, junto con la perspectiva histórica de dichos problemas, nos permite inferir que la situación en la que se encuentra el sector no es nueva. Viene presentándose hace tiempo, y con el paso de los años se agrava sin que se vislumbren soluciones concretas y organizadas. También, la doble mirada que hemos aplicado sirve de retratos que muestran los problemas del centro de la ciudad al situarlos en puente temporal, entre el presente y el pasado, la cual ofrece una explicación de los diferentes factores y situaciones que han afectado al sector y lo han llevado al estado en el que se encuentra.

En ese sentido, hemos abordado al centro histórico como un objeto de estudio que es histórico en su esencia patrimonial, pero al mismo tiempo como un sector urbano “vivo” por las condiciones sociales que allí se presentan y que no están exentas de tensiones y conflictividad. En otras palabras, abordamos un centro histórico que no permanece congelado, sino que está en constante cambio.

De esta manera, concluimos que a pesar de que se han llevado a cabo algunas estrategias para tratar de recuperar el centro histórico de Barranquilla, su situación de deterioro se mantiene, en mayor medida porque dichas estrategias han demostrado no ser eficientes frente a la realidad del sector. En primer lugar, los proyectos de recuperación del patrimonio cultural se han concentrado en la restauración de los inmuebles, pero se ha prestado atención a la recuperación del sector, es decir, al trabajo con las personas que constantemente se encuentran allí y que conviven diariamente con el espacio. En segundo lugar, la administración distrital no ha logrado una total efectividad en las estrategias de patrimonialización que creen conciencia

---

63 MONCUSÍ FERRÉ, Albert, “La activación patrimonial y la identidad”, en ASENSI PÉREZ, Manuel (dir.), *La memoria construida. Patrimonio cultural y modernidad*, Valencia, Tirant Lo Blanch, 2005, pp. 91-118.



colectiva sobre el valor histórico y cultural del centro, así como de su importancia para el presente de la ciudad.

Como consecuencia, la ciudadanía identifica al sector, pero poco se relaciona con él, cayendo en un relato más de ciudad que en una parte integrante de ella. Por lo tanto, la manera en que hoy se aborda al centro histórico de Barranquilla atiende a una lógica de patrimonialización vertical con la toma de decisiones en mano de un grupo pequeño de representantes del Estado, en este caso a escala local, sin la participación de la ciudadanía. El resultado de esto son intervenciones realizadas desde una mirada técnica y no desde una mirada social que tenga en cuenta la manera en que las personas se apropian del espacio. En este sentido, la política pública resulta indispensable, no solamente porque provee herramientas e instrumentos que deben propender a la protección del carácter patrimonial e histórico de la zona, sino porque permite articular proyectos complejos —en el mediano y largo plazo— con los que sea posible la recuperación integral del centro histórico desde las consideraciones comunitaria, social, cultural y económica

Si bien es cierto que la situación en la que se encuentra el centro histórico de Barranquilla no es distinta a la de otros núcleos urbanos del país y de otras ciudades de América Latina, también lo es que su proceso de recuperación ha sido tardío, si se tiene en cuenta el periodo de tiempo que comprende la evaluación de sus valores patrimoniales, su declaratoria y las intervenciones aisladas que se han realizado. Desde 1992 hasta la fecha, los entes gubernamentales de la ciudad vienen discutiendo sobre la recuperación del casco histórico, sin que haya sido posible asegurarse su recuperación integral. Esto ha impactado en el deterioro continuo del sector y en la invisibilización de las acciones hasta el momento ejecutadas. Como consecuencia, hoy el centro histórico de la ciudad tiene problemas para constituirse como un lugar histórico, referencial y cultural de la ciudadanía.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALARCÓN MENESES, Luis, "Por una historia urbana de Barranquilla", *Memorias. Revista digital de Historia y Arqueología desde El Caribe*, 6 (2007), <https://www.redalyc.org/pdf/855/85530612.pdf>
- ARANGO, Silvia, *Historia de la arquitectura en Colombia*, Bogotá, Centro Editorial y Facultad de Artes - Universidad Nacional de Colombia, 1989.
- AUGÉ, Marc, *Los "no lugares", espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Barcelona, Gedisa, 2000.
- BABELON, Jean Pierre y CHASTEL, André, *La notion du patrimoine*, Paris, Liana Levi, 1994.

- BELL LEMUS, Carlos, *Arquitectura: El movimiento moderno en Barranquilla 1946–1964*, Barranquilla, Fondo Mixto de Cultural del Atlántico y Universidad del Atlántico, 2001.
- BODNAR, Judit, “Reclaiming public space”, *Urban Studies*, 52/12 (2015), pp. 2090–2104, <https://doi.org/10.1177/0042098015583626>
- BOYM, Svetlana, *El futuro de la nostalgia*, Madrid, Antonio Machado Libros, 2015.
- BURKE, Peter, *La cultura popular en la Europa moderna*, Madrid, Alianza Editorial, 1991.
- CABALLERO TRUYOL, Tomás, “Comerciantes y casas comerciales relacionados con las actividades financieras en una ciudad caribeña de Colombia durante la segunda mitad del siglo XIX”, *Anuario de historia regional y de las fronteras*, 20/1 (2015), pp. 141–160, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5755148>
- CABALLERO, Linda, *Un monumento descontextualizado en un momento histórico: El caso del edificio de la Caja Agraria (1995–2013)* (Tesis de pregrado inédita), Barranquilla, Universidad del Atlántico, 2021.
- CARRIÓN, Fernando, “Medio siglo en camino al tercer milenio: los centros históricos en América Latina”, en CARRIÓN, Fernando (ed.), *Centros Históricos de América Latina y el Caribe*, Quito, FLACSO, 2001, pp. 29–93, [https://biblio.flacsoandes.edu.ec/shared/biblio\\_view.php?bibid=11257&tab=opac](https://biblio.flacsoandes.edu.ec/shared/biblio_view.php?bibid=11257&tab=opac)
- CARRIÓN, Fernando, “Los centros históricos en la era digital”, *Iconos Revista de Ciencias Sociales*, 20 (2004), pp. 35–44, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4823335>
- CARRIÓN, Fernando, “El espacio público es una relación, no un espacio”, en CARRIÓN MENA, Fernando y DAMMART-GUARDIA, Manuel (eds.), *Derecho a la ciudad: una evocación de las transferencias urbanas en América Latina*, Lima, CLACSO – Flacso, 2019, pp. 191–219, <https://biblio.flacsoandes.edu.ec/libros/151182-opac>
- CARRILLO PUMAREJO, Rafael Eduardo y CABANA YEJAS, José Alfredo, “Los problemas sociales del centro histórico y cultural de Barranquilla”, *Dictamen Libre*, 12/13 (2013), pp. 89–95, <https://l1nq.com/vRWZ7>
- CASSEGÅRD, Carl, “Contestation and bracketing: the relation between public space and the public sphere”, *Environment and Planning D-Society & Space*, 32/4 (2014), pp. 689–703.
- CHOAY, Françoise, *L'allégorie du patrimoine*, Paris, Éditions du Seuil, 1992.
- DELGADO, Manuel, *El espacio público como ideología*, Madrid, Los libros de la Cata-rata, 2011.
- GAVIRIA, Alejandro, “Población y sociedad”, en CARBÓ POSADA, Eduardo (Dir.) y MELO, Jorge Orlando (coord.), *Colombia. La búsqueda de la democracia*, tomo 5, 1960–2010, Barcelona, Taurus, 2016, pp. 176–227.
- GÓMEZ CONZUEGRA, Lourdes y KIRENIA PÉREZ, Justo, “Reflexiones sobre patrimonio cultural. Lo inmaterial del centro histórico de Camagüey, patrimonio mundial”, *Apuntes*, 24/2 (2011), pp. 260–275.
- GONZÁLEZ VARAS, Ignacio, *Patrimonio cultural. Conceptos, debates y problemas*, Madrid, Cátedra, 2015.

- MALDONADO BADRÁN, Christian Javier y FIGUEROA PEREIRA, Erick Abdel, “En busca del pasado: la ciudad de Barranquilla frente a su patrimonio urbano y arquitectónico (1981–1999)”, en CAMARGO SIERRA, Angélica (comp.), *Políticas urbanas y dinámicas socioespaciales: vivienda, renovación urbana y patrimonio*, Bogotá, Universidad Sergio Arboleda – Asociación Colombiana de Investigadores Urbano Regionales (ACIUR) – Universidad Pontificia Bolivariana, 2020, pp. 283-303, [https://www.researchgate.net/profile/Maria-Yanez-5/publication/361375772\\_libro\\_Políticas\\_urbanas/links/62acb727a920e8693efbf5c1/libro-Políticas-urbanas.pdf](https://www.researchgate.net/profile/Maria-Yanez-5/publication/361375772_libro_Políticas_urbanas/links/62acb727a920e8693efbf5c1/libro-Políticas-urbanas.pdf)
- MALDONADO BADRÁN, Christian Javier, *Los sentidos del pasado: patrimonio e identidad cultural en Colombia, 1968-1997*, (Tesis doctoral), Sevilla, Universidad Pablo de Olavide, 2021, <https://rio.upo.es/entities/publication/247fab85-bb38-4f38-b82b-f83d62d129fd>
- MALDONADO BADRÁN, Christian Javier, “No todo pasado puede protegerse: la diferenciación del patrimonio cultural colombiano entre los años setenta y noventa del siglo XX”, *Anuario de Historia Regional y de las Fronteras*, 28/1 (2023), pp. 175-206, <https://doi.org/10.18273/revanu.v28n1-2023007>
- MESTRE HERMINES, Juan Pablo, *Desarrollo urbano y arquitectónico del centro histórico de Barranquilla Atlántico, 1905-1955*, Barranquilla, Gobernación del Atlántico, 2019.
- LACAPRA, Dominick, *Historia en tránsito, Experiencia, identidad, teoría crítica*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2006.
- MONCUSÍ FERRÉ, Albert, “La activación patrimonial y la identidad”, en ASENSI PÉREZ, Manuel (dir.), *La memoria construida. Patrimonio cultural y modernidad*, Valencia, Tirant Lo Blanch, 2005, pp. 91-118.
- LLANOS HENRÍQUEZ, Efraín, *Una aproximación a la geografía histórica de Barranquilla en el siglo XX*, Barranquilla, Universidad del Atlántico, 2011.
- OSPINO CONTRERAS, Porfirio, “El desarrollo urbano de Barranquilla y su dinámica regional 1777–1993”, en SANCHEZ BONETT, Luis E. (comp.), *Barranquilla: Lecturas urbanas*, Bogotá, Observatorio del Caribe Colombiano y Universidad del Atlántico, 2003, pp. 3-43.
- PADILLA LLANO, Samuel Esteban; LARIOS GIRALDO, Paola Milena y MALDONADO BADRÁN, Christian Javier, “Barranquilla, ciudad inacabada: crónica de una urbe conformada por retazos urbanos”, *Módulo Arquitectura CUC*, 33 (2024), pp. 176-201, <https://doi.org/10.17981/mod.arq.cuc.33.1.2024.07>
- PANZA, Edgardo, *Planeación en Barranquilla (1950-1990): Elementos para la construcción de su historia*, Barranquilla, Educosta, 2009.
- POULOT, Dominique, *Une histoire du patrimoine en occident. XVIII<sup>e</sup>–XXI<sup>e</sup> siècle*, Paris: Presses Universitaires de France, 2006.
- SANTAMARÍA, Joaquín, “Centros históricos: Análisis y perspectivas desde la geografía”, *Geographos*, 4/ 37 (2013), pp. 117-139.
- SANTOYO, Álvaro Andrés, “Del folclor y el patrimonio inmaterial en Colombia. Reflexiones críticas sobre dos conceptos antagónicos”, en HERNÁNDEZ LÓPEZ, José de Jesús; ROTMAN, Mónica Beatriz y GONZÁLEZ de CASTELLS, Alicia Norma (eds.), *Patrimonio y cultura en América Latina: nuevas vinculaciones con el*

*estado, el mercado y el turismo y sus perspectivas actuales*, México, Acento Editores, 2010, pp. 109-135.

SOLANO, Sergio Paolo y CRUZ, Luis Eduardo, "Comercio, transporte y sociedad en Barranquilla, en la primera mitad del siglo XIX", *Boletín Cultural y Bibliográfico*, 26/21 (1989), pp. 25-33, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4160302>

RIEGL, Alois, *El culto moderno a los monumentos*, Madrid, Visor distribuciones, S.A., 1987.

RODRÍGUEZ ALBOR, Gustavo y RAMOS, José Luis, "Renovación urbana del centro histórico de Barranquilla: orígenes y evolución del proceso", *Memorias*, 6/11, (2009), pp. 46-62.

VERGARA, Adrián, "¿Tiene o no Barranquilla un centro histórico y que hacemos entonces con él?", *Memorias. Revista digital de historia y arqueología desde el caribe*, 8 (enero-junio 2008), pp. 164-167, <https://www.redalyc.org/pdf/855/85540814.pdf>

VERGARA DURÁN, Ricardo Adrián y VIDAL ORTEGA, Antonino, *El Barrio El Prado. Hito histórico y urbano de Barranquilla*, Barranquilla, Ediciones Uninorte, 2009.

La arquitectura sacra y la nostalgia: el conde Edoardo Arborio Mella (1808-1884) y la Iglesia de San Giovanni Evangelista en Turín (1882)

Sacred architecture and nostalgia: count Edoardo Arborio Mella (1808-1884) and the Church of San Giovanni Evangelista in Turin (1882)

Ana MARTÍN GARCÍA

Museo Casa Don Bosco

Via Maria Ausiliatrice, 32, 10152 - Turín (Italia)

ana.martingarcia@museocasadonbosco.it

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4439-6820>

Fecha de envío: 20/5/2025. Aceptado: 11/9/2025

Referencia: *Santander. Estudios de Patrimonio*, 8 (2025), pp. 325-342.

DOI: <https://doi.org/10.22429/Euc2025.sep.08.08>

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



**Resumen:** Este artículo analiza la nostalgia por el pasado en el siglo XIX y la reivindicación de la supremacía del Medioevo en la arquitectura sacra, a partir de la visión del conde Edoardo Arborio Mella (1808-1884). Se examinan su enfoque sobre la coherencia y la armonía estilística, así como su concepción del papel del arquitecto. Como expresión de su pensamiento, el estudio se centra en el proyecto arquitectónico de la Iglesia de San Giovanni Evangelista en San Salvario (Turín), a través del análisis de sus diseños.

**Palabras clave:** Edoardo Arborio Mella; Neolombardo; Turín; Don Bosco.

**Abstract:** This article analyses the nineteenth-century nostalgia for the past and the assertion of the supremacy of the Middle Ages in sacred architecture through the vision of Count Edoardo Arborio Mella (1808-1884). It examines his approach to stylistic coherence and harmony, as well as his conception of the role of the architect. As an expression of his thought, the study focuses on the architectural project of the Church of San Giovanni Evangelista in San Salvario (Turin), through an analysis of its design elements.

**Keywords:** Edoardo Arborio Mella; Neo-lombard; Turin; Don Bosco.

\*\*\*\*\*

Esta investigación se focaliza en el papel del conde Edoardo Arborio Mella (1808-1884) de Vercelli como proyectista integral de la Iglesia de San Giovanni Evangelista en San Salvario, Turín (1870-1882). Tras una vida entregada al estudio y la restauración de la arquitectura medieval, este proyecto puso fin a su carrera y dio inicio a su jubilación.



La extraordinaria e inusual biografía del conde aún no ha sido lo suficientemente abordada<sup>1</sup>, y en la historiografía es conocido por su faceta como restaurador de proyectos de arquitectura medieval como el Duomo de Casale Monferrato, en el que intervino entre los años 1857 y 1861, o el Duomo de Alba entre 1867 y 1872. Sin embargo, su trayectoria no se limitó exclusivamente a dirigir proyectos de restauración, fue un fervoroso estudioso, teórico y maestro de taller, que movido por su apasionado interés por la arquitectura gótica visitó diversos países para estudiar los edificios *in situ*. Fruto de estos viajes e investigaciones publicó diferentes estudios, monografías, análisis de iglesias medievales e incluso obras de carácter más general<sup>2</sup>.

La Iglesia de San Giovanni Evangelista, edificada bajo el encargo del comitente don Giovanni Bosco (1815-1888), fue la única construcción que realizó de nueva planta y diseñó en cada una de sus partes. No obstante, teniendo en cuenta los numerosos bocetos, esbozos y croquis conservados del proyecto, esta obra no ha sido aún objeto de un estudio crítico<sup>3</sup>.

## 1. EL SIGLO XIX, LA NOSTALGIA DEL PASADO Y LA ARQUITECTURA SACRA NEOMEDIEVAL

Las tendencias del Romanticismo, que convivieron simultáneamente con el Neoclasicismo<sup>4</sup>, favorecieron lentamente el impulso de una arquitectura cristiana, pero no predominante, basada en la nostalgia del Medioevo. De esta manera, durante el siglo XIX, la arquitectura religiosa católica presentó también un singular “romanticismo clasicista”<sup>5</sup>. Una corriente de la cultura cristiana *ottocentesca* consideró que se encarnaban sus propios principios en este período del pasado, por lo que estos modelos, que hasta el momento habían sido considerados “bárbaros”, se utilizaron como inspiración en la arquitectura.

1 Su perfil biográfico no se encuentra entre los volúmenes del *Dizionario biografico degli Italiani*, <https://www.treccani.it/biografico/>

2 ARBORIO MELLA, Edoardo, *Elementi gotici da documenti antichi trovati in Germania*, Milano, Lit. Corbetta, 1857. ARBORIO MELLA, Edoardo, *Delle misure e proporzioni nei monumenti*, Genova, Tipografia Sordo-muti, 1876. ARBORIO MELLA, Edoardo, *Elementi di architettura gotica da documenti antichi, offerti agli artisti*, Milano, Ronchi, 1880.

3 A excepción de la publicación de Ennio Innaurato, autor que analizó las planimetrías presentadas a las autoridades municipales. Sin embargo, estas tablas fueron estudiadas como si fueran de Arborio Mella, a pesar de estar firmadas por Antonio Spezia. INNAURATO, Ennio, *Nel centenario della Chiesa di San Giovanni Evangelista dell'architetto Edoardo Arborio Mella. Rivisitazione Critica*, Torino, SEI, 1982.

4 PLAZAOLA, Juan, *Historia y sentido del arte cristiano*, Madrid, BAC, 1996, p. 874.

5 PLAZAOLA, Juan, *La iglesia y el arte*, Madrid, BAC, 2001, p. 60.



Fig. 1. *Fachada de la Iglesia de San Giovanni Evangelista*. 1880. Turín. Fuente: SDB

El estilo gótico, al que se le había atribuido connotaciones negativas, se cargó de valores ideológicos, morales, religiosos, sentimentales y hasta políticos. La preeminencia del pasado medieval produjo los denominados “historicismos neomedievales”<sup>6</sup>, donde se contextualiza la trayectoria del piemontés Edoardo Arborio Mella. La recuperación arqueológica y el lenguaje historicista fueron la base de sus proyectos de restauración. Arborio Mella se apoyaba y seguía con precisión teorías, metodologías y modelos arquitectónicos característicos principalmente de la Edad Media.

La Iglesia de San Giovanni Evangelista fue el único edificio que fue erigido *ex novo* bajo sus diseños e imitó principalmente un modelo autóctono: el estilo neorrománico, concretamente neolombardo<sup>7</sup>. De esta manera, la igle-

6 HERNANDO CARRASCO, Javier, “Los historicismos neomedievales”, en RAMÍREZ, Juan Antonio (coord.), *Historia del arte. El mundo contemporáneo*, Madrid, Alianza Editorial, 2018, pp. 12-21.

7 El denominado “estilo neolombardo” constituye una reinterpretación historicista del románico lombardo, desarrollado originalmente entre las últimas décadas del siglo XI y el siglo XII en el territorio de la antigua Lombardía, cuya extensión histórica abarcaba también Emilia y parte del Piamonte. Esta recuperación formal se inscribe dentro del eclecticismo arquitectónico del siglo XIX, en el cual los lenguajes del pasado fueron reutilizados con fines simbólicos, estéticos y funcionales. El neorrománico lombardo retomó elementos estructurales y decorativos propios del románico medieval, tales como los arcos de medio punto, las bóvedas de crucería, los muros de piedra y las características decoraciones con arquillos ciegos y lesenas. Aunque se preservó el uso del ladrillo visto, también se incorporaron otros materiales como

sia presenta una planta basilical de tres naves con influencias del modelo à *clocher-porche*, con una gran torre campanario en su fachada (Fig. 1).

## 2. MÁS DE UN DECENIO DE DIFICULTADES, TENSIONES Y CONFLICTOS (1870-1882): PROGETTO DELL'ORATORIO E SCUOLE PER POVERI FANCIULLI (1877)

Don Bosco, en calidad de comitente y propietario, era el responsable último de la dignidad del proyecto arquitectónico. Pero el fundador de los salesianos no aspiraba a la construcción de una iglesia aislada. Como las demás estructuras arquitectónicas construidas de nueva planta en los orígenes de la Sociedad Salesiana, el proyecto era más ambicioso y, aunque el primer edificio en construirse era siempre la iglesia, necesitaba de otros ambientes anejos.

El complejo constructivo en San Salvario debía de estar compuesto por una iglesia, un hospicio, como sucursal del Oratorio situado en el barrio de Valdocco de la misma ciudad, y un jardín destinado a la recreación de los jóvenes<sup>8</sup>. La presentación oficial del proyecto se localiza en una carta datada el 12 de octubre de 1870<sup>9</sup> escrita por don Bosco, donde delineó las causas y la justificación de la edificación de esta iglesia que, desde su óptica y discurso apologético, la consideraba un imperativo urgente por ser una antítesis a la presencia protestante en la zona, que había construido un templo valdense<sup>10</sup>.

---

el granito, acorde con las posibilidades técnicas y expresivas del siglo XIX. Las decoraciones escultóricas, inspiradas en repertorios medievales, fueron reinterpretadas con mayor libertad formal. Este estilo se aplicó principalmente en edificios de carácter religioso, aunque también encontró expresión en obras de arquitectura civil y doméstica, lo que refleja su versatilidad y su arraigo en la cultura arquitectónica de la Italia unificada.

8 MAURIZIO VIGNA, Carlo, *Ospizio che il Reverendo Sacerdote Giovanni Bosco intende costruire sull'angolo del Corso Vittorio Emanuele e via Madama Cristina Facciata verso Corso Vittorio Emanuele*, 1881, núm. 1881/198, tabla. 1. *Pianta del piano terreno*, 1881, núm. 1881/198, tabla 2. *Facciata verso Corso Vittorio Emanuele*, 1881, núm. 1881/198, tabla 3. *Pianta del piano terreno*, 1881, núm. 1881/198, tabla 4, Progetti edilizi, Archivio Storico della Città di Torino (en adelante ASCT).

9 Carta núm. 1475: Circolare, Torino 12 ottobre 1870. BOSCO, Giovanni, *Epistolario. Introduzione, testi critici e note a cura di Francesco Motto*. Vol. III (1869-1872) lett. 1264-1714, Roma, LAS, 1999, pp. 261-263.

10 Los valdenses surgieron en la segunda mitad del siglo XII en el sur de Francia como un movimiento centrado en la predicación y la pobreza evangélica. Se dispone de escasa información sobre el fundador del movimiento, cuyo nombre aparece con diversas variantes: Valdés, Valdès, Valdensis, Valdesius, Valdus o Gualdensis. Véase ARMAND-HUGON, Augusto y GONNET, Giovanni, "Bibliografía valdese", *Bollettino della Società di Studi Valdesi*, 73, n. 93, Torre Pellice: Tipografia subalpina, 1953. Para un análisis más profundo de la controversia generada en torno a los valdenses, consúltase EGIDI, Pieri, "Radici e vicende del Tempio Valdese", en GRISERI, Andreina y ROCCIA, Rosanna (coords.), *Torino: i percorsi della religiosità*, Torino, Archivio Storico della Città di Torino, 1998, pp. 259-272.

Don Bosco esperaba terminar la construcción en dos años y, durante ese periodo de tiempo, hacía un llamamiento a la caridad de los católicos que ya conocían su trabajo con los jóvenes desfavorecidos en Turín, para contribuir de manera económica o con medios materiales a la construcción. En esa misma misiva, don Bosco anunció la titularidad de la iglesia y añadió la escena que sería representada en la iconografía del retablo (Jn 19: 25-27): “*la chiesa è dedicata a s. Giovanni Evangelista, e l'ancona rappresenterebbe il Salvatore che dalla croce affida la sua Madre SS. al prediletto apostolo S. Giovanni, siccome sta esposto nel santo Vangelo*”<sup>11</sup>. De este modo, la iglesia fue dedicada a san Juan Evangelista, pero también en memoria y como monumento al pontífice Pío IX (1792-1878), lo que después causó controversia en el contexto<sup>12</sup>. Sin embargo, los diseños, bocetos y planimetrías presentadas en el Municipio datan de siete años después (1877).

El conflicto con los valdenses, la dificultad de la compra de la franja de terreno necesaria para completar la construcción de la iglesia y la tensa relación con el arzobispo Monseñor Lorenzo Gastaldi (1815-1883) demoraron el inicio efectivo de las obras. Por ello, desde que don Bosco divulgó oficialmente la idea del proyecto hasta que iniciaron los trabajos transcurrieron siete años (desde 1870 a 1877). Con ello, tras la presentación de las planimetrías en 1877, su construcción se aprobó e inició el año siguiente. Con todo, las disputas y la ausencia de medios económicos hicieron que las obras se paralizasen varias veces y se extendiesen hasta 1882, momento de la consagración y apertura al culto de la iglesia, en concreto, el 28 de octubre de 1882<sup>13</sup>.

El proyecto arquitectónico fue presentado como *Progetto dell'Oratorio e scuole per poveri fanciulli*. Aunque fue firmado por el conde, el ingeniero que realizó las planimetrías del proyecto para su aprobación ante las autoridades municipales de Turín fue Antonio Spezia (1814-1892)<sup>14</sup> (Fig. 2).

11 Carta núm. 1475: Circolare, Torino 12 ottobre 1870. BOSCO, Giovanni, *Epistolario. Introduzione, testi critici e note a cura di Francesco Motto*. Vol. III (1869-1872) lett. 1264-1714, Roma, LAS, 1999, pp. 261-263.

12 MOTTO, Francesco, “Don Bosco e la costruzione della chiesa di San Secondo”, en BRACCO, Giuseppe (coord), *Torino e Don Bosco. Vol I.*, Torino, Archivio Storico della Città di Torino, 1989, p. 214.

13 Gioachino Berto, *Discorso fatto consacrazione di S. Giovanni Evangelista (1882)*, copia di don Gioachino Berto, F6000407, Archivio Salesiano Centrale (en adelante ASC). Carta Giovanni Bosco-Pío IX, 20 ottobre 1882, F6000404, ASC. *Concedido il permesso*, 24 ottobre 1882, F6000405, ASC. “Consacrazione della Chiesa di San Giovanni Evangelista”, *Bollettino Salesiano*, (novembre 1882), p. 173.

14 En la segunda tabla, de las seis presentadas, la parte manuscrita aporta importantes datos, puesto que alude a las diferentes fechas del proyecto (desde 1872 al 1877) y se constata que la caligrafía es de Spezia. Este documento concretiza los diferentes cargos con respecto a la construcción: el sacerdote don Giovanni Bosco como comitente y propietario, el arzobispo como superior eclesiástico que otorga su aprobación, Silvio Spaventa como *Ministro dei Lavori*





ron la construcción fueron privados: benefactores y cooperadores salesianos. El conde Arborio Mella, que no poseía la formación oficial que le otorgase la dirección efectiva como arquitecto o ingeniero, estuvo presente durante el desarrollo de los trabajos de construcción con el fin de armonizar los elementos del estilo propuesto a don Bosco.

Desde este primer momento se presentó la iglesia con un hospicio anexo. Don Bosco la introdujo como "*lavori di costruzione d'un edificio ad uso di ospizio e scuole pei poveri fanciulli abbandonati e di una chiesa ad uso pubblico*"<sup>15</sup>. La iglesia, sostuvo el sacerdote, sería destinada fundamentalmente al culto de adultos y jóvenes del barrio. Mientras, la capilla construida en los subterráneos y con una capacidad de quinientos niños, adolescentes y jóvenes, sería dedicada especialmente al Oratorio.

### 3. UNA MIRADA CONSTANTE AL MEDIOEVO: EL PROTAGONISMO DE LA FIGURA DEL ARQUITECTO

Edoardo Arborio Mella, como fiel defensor de la primacía de la época medieval en la arquitectura y la importancia de la armonía de la decoración sacra en los edificios eclesiásticos, efectuó un trabajo meticuloso e integral que comprendía la representación de cada una de las partes del conjunto. Los bocetos que se conservan son múltiples planimetrías y esbozos de cada uno de los elementos arquitectónicos. A este material se añaden las seis tablas del ingeniero Scipione Cappa (1857-1910), editadas solo tres años después de la apertura al culto del templo<sup>16</sup>.

El conde trabajó tanto en el diseño del mobiliario como en cada uno de los elementos decorativos y funcionales que ocupaban el espacio arquitectónico sacro: las ventanas y sus vidrieras, las balaustradas, el pavimento, los lampadarios, los capiteles de las columnas y las estructuras marmóreas que debían acoger los grandes cuadros de altar. Cada una de estas piezas fue materializada artesanalmente por diferentes fábricas o artesanos. Esta metodología de trabajo corresponde con su mirada constante a la Edad Media en lo que respecta a las formas arquitectónicas, la decoración pictórica, pero incluso en el método de trabajo en las construcciones. En este sentido, Arborio Mella defendía la primacía de esta época y aludía a las formas, el estilo y los medios, pero también a la metodología de trabajo y el protagonismo central

15 Municipio di Torino Ufficio Lavori Pubblici, *Trasmissione di Decreto Reale*, 9 febbraio 1879, F6000249, ASC.

16 CAPPÀ, Scipione, *Album degli ingegneri ed architetti: scelta collezione di disegni delle più pregiate costruzioni moderne italiane. Serie 1*, Torino, Augusto Federico Negro, 1885. Las tablas utilizadas proceden de una colección privada.

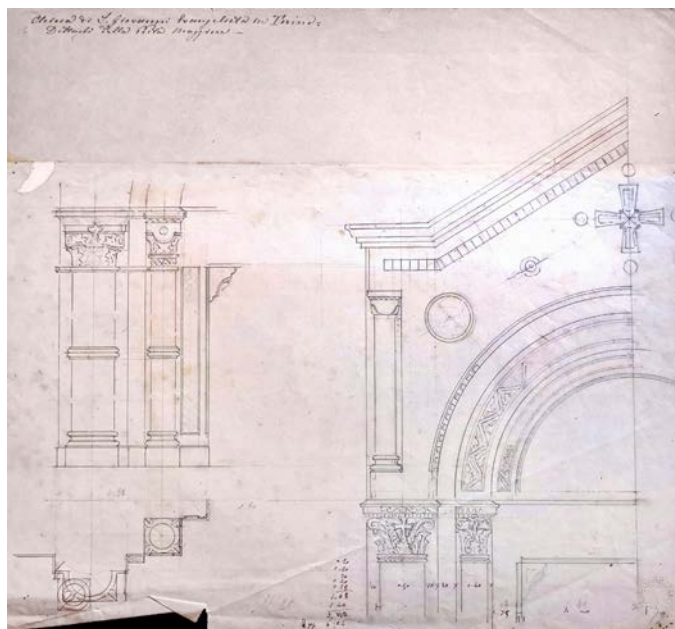


Fig. 3. Dettagli della porta maggiore. Edoardo Arborio Mella. H. 1877. Archivio Storico Istituto di Belle Arti IBAB. A-IV-46a, n. 479. Vercelli

del arquitecto. Con motivo de la apertura de la iglesia sostuvo firmemente su postura señalando que:

“Trattandosi di Chiesa, la quale non soffre moda; invariabile nei suoi riti, nei suoi ammaestramenti, uopo è tornare all’armonia della più o meno ricca, ma sempre maestosa decorazione medioevale, condizione primaria a risvegliarvi il sentimento religioso. Ma l’armonia è figlia dell’unità di concetto, e parlando praticamente dell’unità di comando. Ed è questo il gran segreto di quell’arcano misticismo che regna nelle costruzioni sacre del Medio Evo. In esse l’architetto o era da tanto da far egli solo ogni cosa, il che spesso avveniva essendo allora frequentemente gli artisti architetti, pittori, plasticatori ad un tempo; od imponeva altrimenti ai veri artisti colleghi limiti ben precisi alle loro parziali attribuzioni; e questi tolleravano in quei tempi d’esser chiamati a servire e non comandare”<sup>17</sup>.

Esta argumentación sobre la unidad de mando y el hecho de recalcar que en la época los artesanos servían y no mandaban, abre cuestiones sobre las omisiones claras en su conferencia a otros involucrados en la construcción. En ese sentido, sostuvo que el arquitecto era tan hábil que podía hacer todo por sí solo, por lo que se convertía en un punto central y, era, al mismo tiempo, arquitecto, pintor y escultor. Esta afirmación explica la ausencia de referencias al ingeniero Spezia, quien trabajó en la dirección del proyecto en

17 ARBORIO MELLA, Edoardo, “Nell’apertura della nuova Chiesa di S. Giovanni Evangelista eretta dal Sac. D. Giovanni Bosco in Torino 1882”, *Atti della Società degli ingegneri e degli industriali di Torino*, 1882, p. 21.

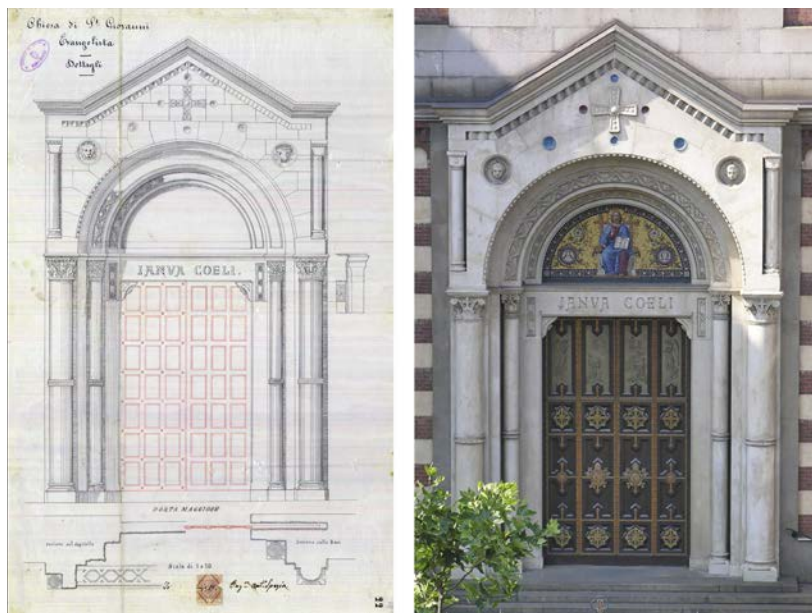


Fig. 4, izq. Chiesa di S. Giovanni Evangelista. Dettagli. Porta maggiore. Antonio Spezia. Torino 20 giugno 1877. Número 1878/19. tabla 1. Progetti edilizi, Archivio di Stato di Torino ASCT. Turín

Fig. 5, der. Puerta principal de la Iglesia de San Giovanni Evangelista. Turín. SDB

,un primer momento, lo que plantea las probables tensiones entre ellos. Y, en esta línea, el conde tampoco hizo ninguna referencia pública o agradecimiento a creadores, artesanos y artistas que debían materializar el complejo aparato arquitectónico, escultórico y pictórico propuesto. Su creatividad y sus diseños, de hecho, no fueron siempre respetados, y alguno de los elementos trazados no se llevaron a cabo *ad litteram*.

La dificultad para la obtención de recursos financieros es un elemento clave que no debe pasar desapercibido. Los trabajos de la iglesia se suspendieron en diferentes ocasiones por la ausencia de medios económicos para pagar a trabajadores y proveedores. La dificultad radicaba en que, para hacer frente a estos gastos, el dinero provenía de donaciones benéficas privadas y de la creación de loterías, que eran rifas celebradas con autorización pública de cientos de objetos y obras de arte<sup>18</sup>. Probablemente este factor hizo que, con la construcción paralizada, varios elementos fueran realizados por los jóvenes de los talleres del Oratorio salesiano de Valdocco, mientras que otros fueron costeados de manera individual por bienhechores privados. El altar mayor, los dos altares laterales de gran tamaño y la puerta mayor habían

18 BOSCO, Giovanni, "Il Sacerdote Bosco ai benemeriti Signori cooperatori e cooperatorici – Mezzi materiali", *Bollettino Salesiano*, (gennaio 1880), p. 3.

sido trabajos asumidos por benefactores en la totalidad del coste<sup>19</sup>. La puerta de acceso principal fue esbozada, junto con la estructura, por Arborio Mella (Fig. 3). Antonio Spezia la simplificó, y fue la que presentó a las autoridades municipales (Fig. 4). Sin embargo, se llevó a cabo siguiendo los diseños de Giuseppe Antonio Boidi-Trotti, quien integró escenas en bajorrelieve y el escudo del Pontífice Pío IX (Fig. 5). Este acontecimiento fue subrayado *a posteriori* por el conde, quien a pie de página precisó: *“qualche particolare fu disegnato da altri, od arbitrariamente variato pendente esecuzione. Si noti fra i primi le imposte della porta principale, e fra i secondi il pavimento inferiore della Chiesa, precedente il presbiterio”*<sup>20</sup>. Así, el ingeniero Alberto Buffa, al hacer referencia al mobiliario, escribió:

“le opere in legno, come la cattedra dell’ebdomedario, i confessionali, tutte le porte interne della Chiesa, i telai delle finestre in ferro, ecc. uscirono dai laboratori dell’Oratorio Salesiano di Valdocco, e vanno encominciati per l’esattezza nelle parti, e per la loro finitezza, e per un assieme che tutto armonizza collo stile del tempio. Persino nelle graticelle dei confessionali e nei genuflessori e panche fu posto uno studio ed una cura particolare”<sup>21</sup>.

#### 4. LA CORRESPONDENCIA ARTÍSTICA: UN PROYECTO INTEGRAL

Arborio Mella había elaborado los diseños de cada uno de los elementos internos y, por lo tanto, se llevaron a cabo múltiples contratos con diferentes artesanos y fábricas para su ejecución. Toda la estructura externa e interna fue edificada siguiendo al detalle, dentro de lo posible, los diseños del conde, desde el tímpano de medio punto que descansa sobre el dintel de la puerta de acceso, con la inscripción latina *JANVA COELI*, hasta la parte central del frontispicio, donde se posiciona una cruz rodeada simétricamente por seis *ciottole* de esmalte veneciano y, siguiendo los bocetos, dos cabezas de angelitos inscritas en dos circunferencias. Con algunas diferencias a la iconografía presentada en los esbozos del conde, se presentaron los mosaicos de los tímpanos de la fachada con el *Redentor* y la *Ascensión al cielo de San Giovanni Evangelista* (Fig. 6).

En lo que concierne al interior de la iglesia, de planta basilical de tres naves, la nave central termina en un ábside semicircular, las naves laterales continúan en torno al ábside formando un deambulatorio que permitía a los fieles circular en torno al altar. El cruce de los nervios forma las bóvedas de crucería, que dividen la nave central en tres grandes espacios, y a cada uno

19 “Motivi di conforto”, *Bollettino Salesiano*, (julio 1880), p. 2.

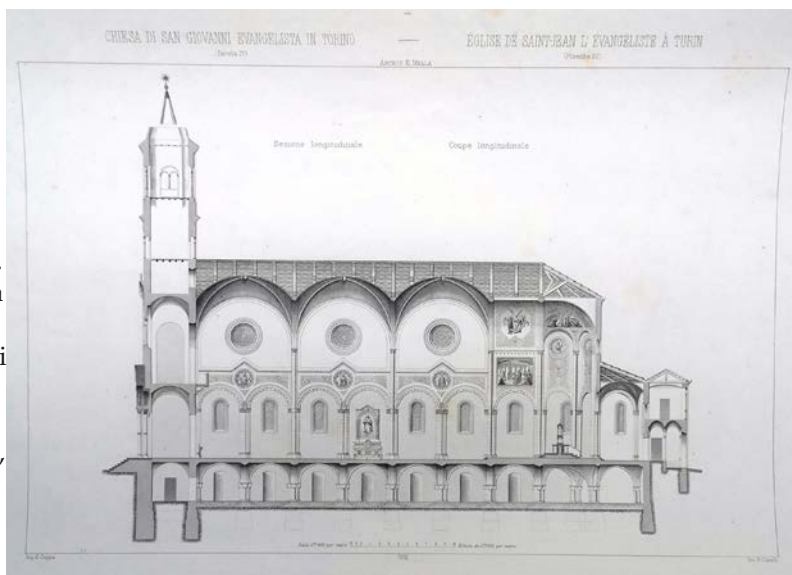
20 ARBORIO MELLA, Edoardo, “Nell’apertura della nuova Chiesa...”, p. 19.

21 BUFFA, Alberto, *La Chiesa di San Giovanni Evangelista in Torino*, Torino, Tipografia e Libreria Salesiana, 1882, p. 14.



Fig. 6. Ascesa di San Giovanni Evangelista e il Redentore. Edoardo Arborio Mella. H. 1877. Archivio Storico Istituto di Belle Arti IBAY. A-IV-46a, n. 485. Vercelli

Fig. 7. Sezione longitudinale, Chiesa di San Giovanni Evangelista in Torino. Scipione Cappa [ingeniero] y Giacomo Carelli [grabador]. 1885. Augusto Federico Negro, tabla IV, n. 11. Colección privada



de ellos corresponden dos de las naves menores con sus respectivas bóvedas, como reflejó el ingeniero Cappa (Fig. 7).

Cada elemento decorativo de las columnas y sus capiteles con motivos vegetales fue dibujado por el conde. En el muro superior de la nave central hay un total de seis rosetones y diez vanos de luz en las naves laterales. El



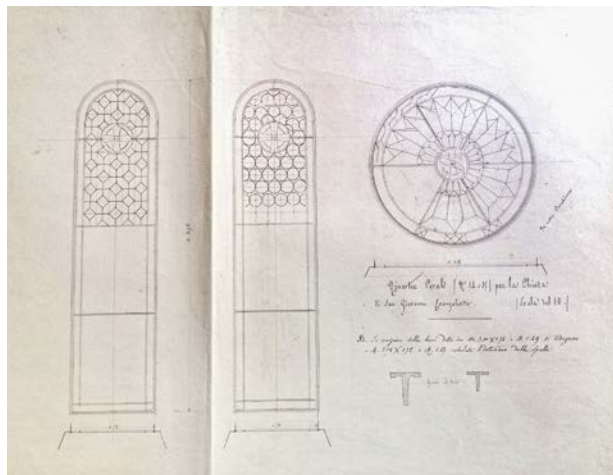


Fig. 8. *Finestre corali*. Edoardo Arborio Mella. H. 1877. Archivio Storico Istituto di Belle Arti IBAV. A-IV-46a,n. 480. Vercelli

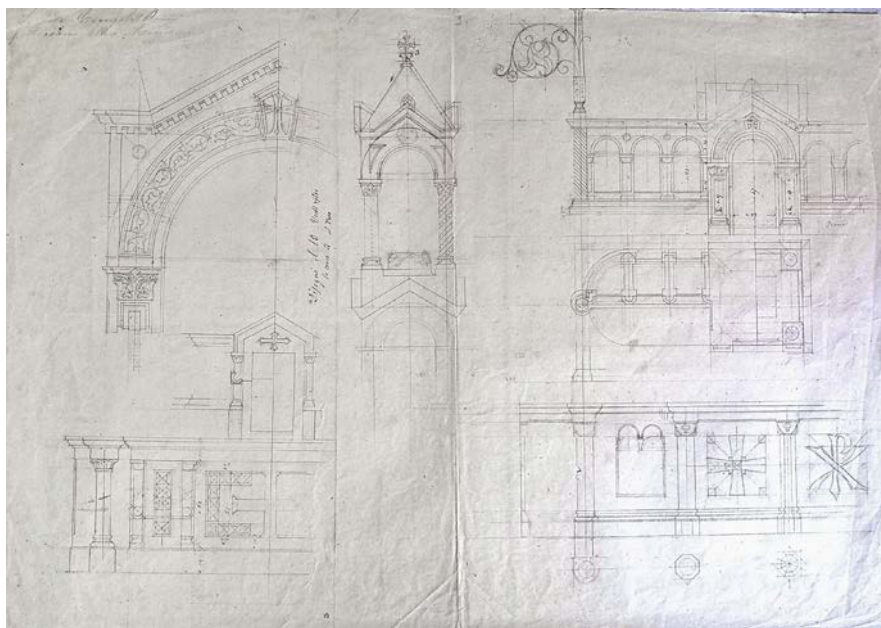


Fig. 9. *Altare maggiore*. Edoardo Arborio Mella. H. 1877. Archivio Storico Istituto di Belle Arti IBAV. A-IV-46a,n. 481. Vercelli

diseño de todas las ventanas y sus vidrieras originales siguieron con precisión los diseños de Arborio Mella (Fig. 8). En el presbiterio se encontraba el altar mayor, característico por tener una doble mesa de altar. Arborio Mella lo dibujó con precisión en todas sus partes y fue alabado por sus contemporáneos por sus particularidades (Figs. 9 y 10). Además del altar mayor, la iglesia presenta seis altares laterales: dos de gran tamaño y cuatro de peque-



Fig. 10. *Altare maggiore*. H. 1880. Archivio Ispettorica salesiana ICP. Torino-S. Giovanni Evangelista. Turín

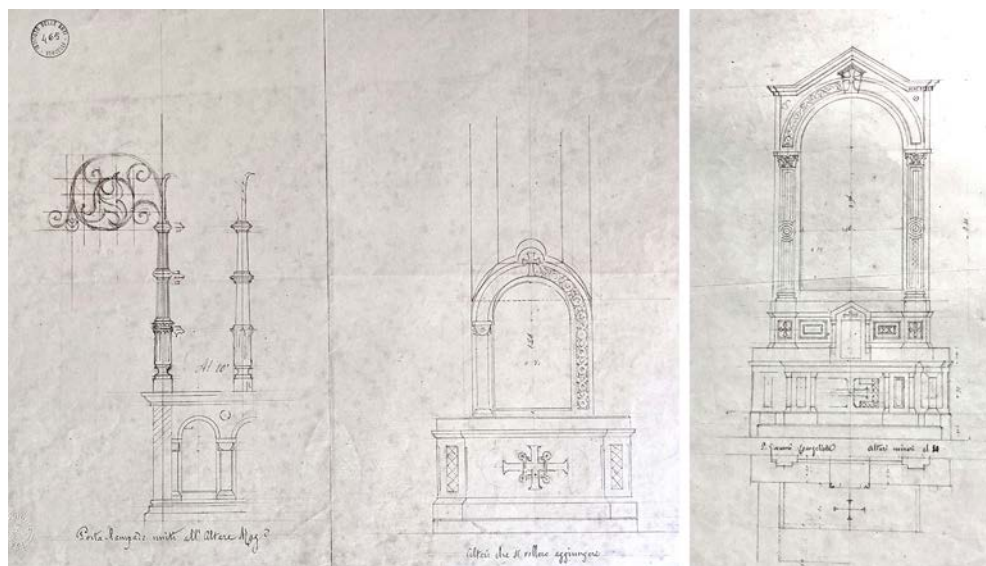


Fig. 11, izq. *Porta-lampade uniti all'altare maggiore e altari [minori] che se vollero aggiungere*. Edoardo Arborio Mella. H. 1877. Archivio Storico Istituto di Belle Arti IBAV. A-IV-46a,n. 465. Vercelli

Fig. 12, der. Edoardo Arborio Mella. *Altari minori, S. Giovanni Evangelista*. H. 1877. Archivio Storico Istituto di Belle Arti IBAV. A-IV-46a. n. 469. Vercelli



Fig. 13. *Altare di San Giuseppe*. H. 1880. Archivio Ispettoria salesiana ICP. Torino-S. Giovanni Evangelista. Turín

ñas dimensiones. La estructura marmórea de los altares fue realizada por los artesanos siguiendo minuciosamente los bocetos del conde (Figs. 11, 12 y 13).

En definitiva, prácticamente todos los elementos y cada una de las partes propuestas por Arborio Mella fueron llevados a cabo rigurosamente, como se presentó en el estudio elaborado por Cappa de la iglesia en 1885 (Fig. 14).

Al finalizar la parte arquitectónica, se inició la decoración pictórica y la colocación de los ornamentos litúrgicos o *arredi sacri*<sup>22</sup>. Por lo que se refiere a la ornamentación y decoración mural, al igual que la estructura arquitectónica, el proyecto decorativo también siguió un programa de intervenciones muy preciso y probablemente estrictamente controlado por el conde y el ecónomo de la Sociedad Salesiana, especialmente en lo que respecta a la ornamentación del presbiterio y el mobiliario litúrgico.

Los muros de las naves se encontraban completamente cubiertos por pintura y presentaban una decoración al óleo de motivos geométricos de los que no se han encontrado diseños de Arborio Mella, pero sí la colaboración de su pintor de confianza, Carlo Costa, con quien había trabajado en otros muchos proyectos (Fig. 15).

22 Era frecuente la publicación de listados de los materiales de construcción, obras con los precios u objetos necesarios para la correcta ornamentación de la iglesia y las ceremonias. "Per la prossima apertura della Chiesa di S. Giovanni Evangelista", *Bollettino Salesiano*, (marzo 1882), p. 45.

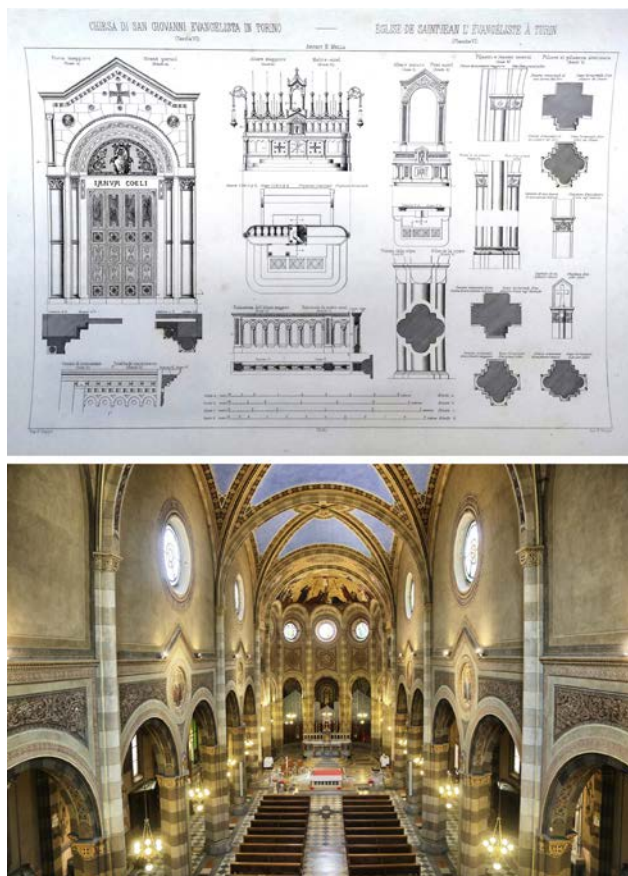


Fig. 14, arriba. *Porta maggiore, cornice di coronamento, altare minore, pilastri e lesene interne, capitello di un pilastro minore, ecc. Chiesa di San Giovanni Evangelista in Torino*, Scipione Cappa [ingeniero] y Pio Proja [grabador]. 1885. Augusto Federico Negro, tabla VI, n. 13. Colección privada

Fig. 15, abajo. *Interior de la Iglesia de San Giovanni Evangelista. Turín.*  
Fotógrafo: Andrea Cherchi

La correspondencia en el estilo del mobiliario y la completa construcción en cada uno de sus detalles respondía en gran medida a un proyecto único: los diseños del conde. La búsqueda de una escrupulosa correspondencia en el estilo fue ya una característica que en la época se señaló como una “cualidad”<sup>23</sup>. Los contemporáneos alabaron esta armonía, como el ingeniero Buffa, quien además valoró el trabajo de los demás involucrados en la construcción:

<sup>23</sup> CASANOVA, Francesco; RATTI, Carlo, *Alcuni giorni in Torino: Guida descrittiva storica artistica illustrata pubblicata per commissione del municipio*, Francesco Casanova Libraio di S. M. il Re d'Italia e di S. A. R. il Principe Eugenio di Savoia-Carignano, Torino, 1884, p. 50.



"I disegni del Conte Mella furono eseguiti inappuntabilmente anche nei particolari dai Capi-mastri impresari Fratelli Carlo e Giosuè Buzzetti, i quali si resero veramente degni di lode e continuatori della fama giustamente acquistata col condurre e compiere le opere con esattezza e con gusto. Per due anni diresse i lavori il Cav. Ing. Spezia; dopo i quali prese la direzione generale d'ogni lavoro il Reverendo Sacerdote don Antonio Sala della Congregazione Salesiana. Notiamo con vera soddisfazione che questi con una costanza e con una pazienza invincibile, con una perizia ed una maestria degna di ammirazione seppe far sì che ogni opera fosse condotta colle migliori regole dell'arte anche nei più minuti particolari; egli trattò per ogni provvista, per ogni contratto; in alcune parti poi dell'edificio e specialmente nella cappella sotterranea si mostrò uomo perito nell'arte delle costruzioni e di buon gusto"<sup>24</sup>.

De igual modo, Casanova y Ratti sostuvieron que "*nell'interno si notano fra i tanti pregi, le giuste proporzioni, la scrupolosa corrispondenza di stile nelle varie parti e negli accessori*"<sup>25</sup>.

## 5. MERCEDE REMISSA: CONCEPÌ E TRACCIÒ IL DISEGNO, DANDO LUMINOSA PROVA DEL SUO AMORE ARDENTE PEI SACRI EDIFICI DI STILE ANTICO

Como comitante, don Bosco hizo referencia a la dificultad de iniciar los trabajos de construcción y citó a las personas que hicieron posible llevarla a término. Sin mencionar a pintores, decoradores, artesanos y obreros, nombró solo a empresarios y arquitectos de la siguiente manera:

"Il Conte Edoardo Arborio Mella da Vercelli concepì e tracciò il disegno, dando luminosa prova del suo amore ardente pei sacri edifici di stile antico, e di quella incontestata sua perizia nell'architettura, per cui gode una ben meritata fama: il Cav. Spezia lo eseguì e diresse: e l'ingegnere Vigna ne accudì egli pure i lavori, come se fossero opera sua"<sup>26</sup>.

Otro aspecto importante al que hizo alusión don Bosco fue la pasión del conde por los "edificios sagrados de estilo antiguo" es posiblemente consecuencia del *mercede remissa*. Es decir, se hizo referencia a un sentimiento religioso que movía internamente al conde para proyectar los componentes de la obra. Esta idea la destacó también Buffa cuando sostuvo: "*sincero cattolico studiò d'imprimere nelle opere sue il carattere delle sue religiose convinzioni*"<sup>27</sup>.

En esta línea, las narraciones posteriores de la historiografía salesiana afirmarán que "*don Bosco scelse, come progettista della Chiesa di san Giovanni*

24 BUFFA, Alberto, *La Chiesa di San Giovanni Evangelista...*, p. 22.

25 CASANOVA, Francesco; RATTI, Carlo, *Alcuni giorni in Torino...*, 1884, p. 50.

26 CERIA, Eugenio, *Annali della Società Salesiana dalle origini alla morte di San Giovanni Bosco. Volume primo (1841-1888)*, Torino, SEI, 1941, p. 411.

27 BUFFA, Alberto, *La Chiesa di San Giovanni Evangelista in Torino*, Torino, Tipografia e Libreria Salesiana, 1882, p. 6



*Evangelista, un uomo, un cristiano e un artista di statura decisamente superiore alla media. E in una costruzione sacra, rivelatrice e ispiratrice di valori, il conte Edoardo Arborio Mella esprime la ricchezza della sua personalità*"<sup>28</sup>. De este modo, en la lápida del ingreso a la iglesia, se puede leer mercede remissa: "che non volle alcuna ricompensa per tutto il suo lavoro; e con lui una infinità di anime buone e generose con offerte anonime o assumendosi l'impegno di pagare singole parti, come pavimenti, altari, porte, finestre"<sup>29</sup>.

## 6. CONCLUSIONES

En conclusión, la Iglesia de San Giovanni Evangelista en Turín no solo representa un testimonio significativo de la arquitectura religiosa neolombarda de finales del siglo XIX, sino que también constituye una fuente primaria para el estudio del pensamiento, la teoría y la metodología de trabajo del conde Edoardo Arborio Mella, quien defendió el papel central del arquitecto como diseñador integral. Esta iglesia, consagrada y abierta al culto apenas dos años antes de su muerte, se convierte en el máximo exponente de su labor en el diseño meticuloso de cada elemento decorativo, tanto en el interior como en el exterior del espacio sagrado, con el propósito de dotarlo de dignidad, coherencia y armonía. Su presencia constante durante el proceso constructivo fue fundamental para garantizar que la ejecución de los elementos decorativos se realizara, según su visión, de manera precisa y adecuada.

Más allá de las posibles tensiones y conflictos con sus contemporáneos en torno a la teoría arquitectónica, el legado de Arborio Mella no ha recibido el reconocimiento que merece dentro de la investigación especializada, lo que subraya la necesidad de una reevaluación crítica y un análisis más profundo de su contribución al campo de la arquitectura del siglo XIX en el Piamonte.

## BIBLIOGRAFÍA

- "Consacrazione della Chiesa di San Giovanni Evangelista", *Bollettino Salesiano*, (novembre 1882), p. 173.
- "Per la prossima apertura della Chiesa di S. Giovanni Evangelista", *Bollettino Salesiano*, (marzo 1882), p. 45.
- ARBORIO MELLA, Edoardo, "Nell'apertura della nuova Chiesa di S. Giovanni Evangelista eretta dal Sac. D. Giovanni Bosco in Torino 1882", *Atti della Società degli ingegneri e degli industriali di Torino* (1882), pp. 19-21.

<sup>28</sup> *La chiesa di San Giovanni Evangelista: un secolo di vita*, Torino, (28 ottobre 1982), p. 21.

<sup>29</sup> *La chiesa di San Giovanni Evangelista...*, pp. 11-13.

- ARBORIO MELLA, Edoardo, *Delle misure e proporzioni nei monumenti*, Genova, Tipografia Sordo-muti, 1876.
- ARBORIO MELLA, Edoardo, *Elementi di architettura gotica da documenti antichi, offerti agli artisti*, Milano, Ronchi, 1880.
- ARBORIO MELLA, Edoardo, *Elementi gotici da documenti antichi trovati in Germania*, Milano, Lit. Corbetta, 1857.
- ARMAND-HUGON, Augusto y GONNET, Giovanni, "Bibliografia valdese", *Bollettino della Società di Studi Valdesi*, 73, n. 93, Torre Pellice: Tipografia subalpina, 1953.
- ARNEUDO, Giuseppe Isidoro, *Torino Sacra Illustrata nelle sue Chiese e nei suoi Monumenti Religiosi nelle sue Reliquie*, Torino, Giacomo Arneodo Editore, 1898.
- BOSCO, Giovanni, "Il Sacerdote Bosco ai benemeriti Signori operatori e cooperatori – Mezzi materiali", *Bollettino Salesiano*, (gennaio 1880), p. 3.
- BOSCO, Giovanni, *Epistolario. Introduzione, testi critici e note a cura di Francesco Motto. Vol. III (1869-1872) lett. 1264-1714*, Roma, LAS, 1999.
- BUFFA, Alberto, *La Chiesa di San Giovanni Evangelista in Torino*, Torino, Tipografia e Libreria Salesiana, 1882.
- CAPPA, Scipione, *Album degli ingegneri ed architetti: scelta collezione di disegni delle più pregiate costruzioni moderne italiane. Serie 1*, Torino, Augusto Federico Negro, 1885.
- CASANOVA, Francesco; RATTI, Carlo, *Alcuni giorni in Torino: Guida descrittiva storica artistica illustrata pubblicata per commissione del municipio*, Francesco Casanova Libraio di S. M. il Re d'Italia e di S. A. R. il Principe Eugenio di Savoia-Carignano, Torino, 1884.
- CERIA, Eugenio, *Annali della Società Salesiana dalle origini alla morte di San Giovanni Bosco. Volume primo (1841-1888)*, Torino, SEI, 1941.
- EGIDI, Pieri, "Radici e vicende del Tempio Valdese", en GRISERI, Andreina y ROCCIA, Rosanna (coords.), *Torino: i percorsi della religiosità*, Torino, Archivio Storico della Città di Torino, 1998, pp. 259-272.
- HERNANDO CARRASCO, Javier, "Los historicismos neomedievales", en RAMÍREZ, Juan Antonio (coord.), *Historia del arte. El mundo contemporáneo*, Madrid, Alianza Editorial, 2018, pp. 12-21.
- INNAURATO, Ennio, *Nel centenario della Chiesa di San Giovanni Evangelista dell'architetto Edoardo Arborio Mella. Rivisitazione Critica*, Torino, SEI, 1982.
- La chiesa di san Giovanni Evangelista: un secolo di vita*, Torino, Vittorio Emanuele 13, 1882.
- MOTTO, Francesco, "Don Bosco e la costruzione della chiesa di San Secondo", en BRACCO, Giuseppe (coord.), *Torino e Don Bosco. Vol I*, Torino: Archivio Storico della Città di Torino, 1989, pp. 195-216.
- PLAZAOLA, Juan, *Historia y sentido del arte cristiano*, Madrid, BAC, 1996.
- PLAZAOLA, Juan, *La iglesia y el arte*, Madrid, BAC, 2001.

# Altamira y las primeras exploraciones turísticas en las cuevas prehistóricas de Cantabria: balnearios y viajeros del siglo XIX

## Altamira and the first tourist explorations of Cantabria's Prehistoric Caves: spas and travellers in the 19th century

Isabel MORO PALACIOS

CIESE Fundación Comillas

Avda. de la Universidad Pontificia, s/n, 39520 – Comillas (Cantabria)

[moroi@fundacioncomillas.es](mailto:moroi@fundacioncomillas.es)

ORCID: <https://orcid.org/0009-0007-3393-5370>

Fecha de envío: 5/7/2025. Aceptado: 22/10/2025

Referencia: *Santander. Estudios de Patrimonio*, 8 (2025), pp. 343-372.

DOI: <https://doi.org/10.22429/Euc2025.sep.08.09>

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



**Resumen:** Este artículo, centrándose en el caso de Altamira, estudia el interés por las cuevas con arte rupestre en Cantabria antes de su reconocimiento científico en 1902. A través de fuentes literarias, prensa y relatos de viajeros, se analiza el modo en que dichos espacios fueron visitados desde mediados del siglo XIX, especialmente por veraneantes e intelectuales vinculados al turismo termal. Estas prácticas, previas a la patrimonialización oficial, revelan formas tempranas de ocio cultural y percepción estética del paisaje subterráneo. El estudio propone una revisión del origen del turismo de cuevas como fenómeno social y cultural anterior a su institucionalización.

**Palabras clave:** arte rupestre; Altamira; turismo termal; patrimonio territorial; visitas turísticas.

**Abstract:** This article, focusing on the case of Altamira, examines the interest in caves with rock art in Cantabria prior to their scientific recognition in 1902. Drawing on literary sources, press articles, and travelers' accounts, it analyzes how these spaces were visited from the mid-19th century, particularly by summer visitors and intellectuals linked to thermal tourism. These practices, preceding official processes of heritage recognition, reveal early forms of cultural leisure and aesthetic appreciation of the subterranean landscape. The study offers a reassessment of the origins of cave tourism as a social and cultural phenomenon prior to its institutionalization.

**Keywords:** rock art; Altamira; spa tourism; territorial heritage; tourist visits.

\*\*\*\*\*

## 1. INTRODUCCIÓN

El descubrimiento de las pinturas rupestres de la cueva de Altamira en 1879 por Marcelino Sanz de Sautuola marcó un hito en la historia del arte prehistórico, aunque su verdadera relevancia no fue aceptada por la comuni-

dad científica hasta 1902, cuando Émile Cartailhac reconoció públicamente la autenticidad del arte parietal paleolítico en su célebre artículo “*La grotte d’Altamira. Mea culpa d’un sceptique*”<sup>1</sup>. El principal problema para reconocer la autenticidad de las pinturas de Altamira era la ausencia de ejemplos previos conocidos y, ante todo, el pensamiento predominante de la época<sup>2</sup> entre prehistoriadores, científicos y eruditos, quienes no podían admitir que el ser humano primitivo fuera capaz de crear obras artísticas de gran belleza y perfección técnica<sup>3</sup>. Las pinturas de Altamira no obtuvieron reconocimiento científico hasta la identificación de arte parietal en cavidades francesas como Font de Gaume y Les Combarelles<sup>4</sup>, cuyo valor comparativo permitió legitimar el hallazgo cántabro y propició su aceptación por parte de la comunidad científica<sup>5</sup>. Este acto de retractación supuso, no solo la consagración internacional de Altamira, sino también el punto de partida para el reconocimiento científico de otras cavidades decoradas en la cornisa cantábrica, como las cuevas de El Castillo o Covalanas, cuya autenticidad fue validada en la publicación de 1906<sup>6</sup>.

Pero el interés por visitar las cuevas prehistóricas no coincidió, necesariamente, con su reconocimiento científico. Antes de que se consolidara la autenticidad del arte rupestre, ya se documentaban visitas y excursiones a cavidades con presencia de arte parietal. Estas prácticas reflejan una valoración previa centrada en los valores geológicos, paisajísticos y en la posibilidad de contemplar pinturas que se intuían de origen antiguo, aunque

1 CARTAILHAC, Émile, “La grotte d’Altamira, Espagne. Mea culpa d’un sceptique”, *L’Anthropologie*, 13 (1902), p. 350.

2 PALACIO PÉREZ, Eduardo, *Construcción y transformación del concepto de arte paleolítico: las bases teóricas de una idea*, Santander, Universidad de Cantabria, 2016, tesis doctoral dirigida por Óscar Moro Abadía y César González Sainz, p. 42.

3 Ello se ve reflejado en la presentación pública de Altamira en el Congreso Internacional de Arqueología y Antropología Prehistóricas celebrado en Lisboa en 1880. Véase, AYARZAGÜENA SANZ, Mariano, “Altamira en el Congreso Internacional de Antropología y Arqueología Prehistóricas de Lisboa de 1880”, *Zona Arqueológica*, 7/1 (2006), p. 43.

4 CAPITAN, Louis y BREUIL Henri, “Les figures peintes à l’époque paléolithique sur les parois de la grotte de Font-de-Gaume (Dordogne)”, *Comptes rendus des séances de l’Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 47/2 (1903), p. 118.

5 A partir de estos primeros descubrimientos comienza el interés por conocer y estudiar otras cuevas con arte prehistórico. Véase MORO ABADÍA, Óscar y GONZÁLEZ MORALES, Manuel R, “1864-1902: el reconocimiento del arte paleolítico”, *Zephyrus*, 57 (2004), p. 122.

6 Hermilio Alcalde del Río, director de la Escuela de Artes y Oficios de Torrelavega, consideraba que podría existir más cuevas en Cantabria que presentaran pinturas similares a las de Altamira. En 1903, él mismo junto con Lorenzo Sierra descubren las cuevas de Covalanas y El Castillo, entre otras cavidades de la región. Véase ALCALDE DEL RÍO, Hermilio, *Las pinturas y grabados de las cavernas prehistóricas de la Provincia de Santander. Altamira, Covalanas, Hornos de la Peña y El Castillo*, Santander, Blanchard y Arce, 1906, pp. 8-9.

no estuvieran aún validadas por la ciencia. Esta desincronización entre descubrimiento, legitimación arqueológica e interés social permite comprender mejor cómo medios como la literatura, la prensa o el incipiente turismo ilustrado desempeñaron un papel clave en la difusión de estas experiencias. La percepción cultural de las cuevas, alimentada por discursos estéticos y recreativos, precedió al discurso académico, contribuyendo a su integración progresiva en los imaginarios del ocio ilustrado y en los primeros itinerarios turísticos de finales del siglo XIX.

En este sentido, es posible establecer una periodización que ayuda a contextualizar la evolución de las primeras visitas a cuevas en Cantabria y su relación con el arte rupestre. Un primer periodo se sitúa en torno a 1880, fecha de la publicación de Sanz de Sautuola<sup>7</sup>, momento en el que algunas cavidades eran visitadas en el marco de otras prácticas de ocio propias de la segunda mitad del siglo XIX, como el turismo termal. La cornisa cantábrica ya era, por aquel entonces, un destino estacional apreciado por la aristocracia y la alta burguesía, tanto por sus balnearios como por las visitas regias que generaban una creciente visibilidad del territorio, proceso estudiado ampliamente en las últimas décadas<sup>8</sup>. Estas motivaciones paisajísticas, científicas o simplemente recreativas propiciaban incursiones a cavidades aún no reconocidas como sitios arqueológicos, pero ya valoradas por su singularidad geológica o por el imaginario de lo subterráneo.

A partir de la década de 1880, tras las primeras publicaciones sobre Altamira, hasta el reconocimiento de Cartailhac en 1902, se inicia un segundo periodo caracterizado por un aumento del interés hacia las cuevas con presencia de arte rupestre, tanto por parte de los viajeros pertenecientes a la élite social y cultural, así como por otros viajeros, a pesar de la ausencia de reconocimiento oficial. La curiosidad por lo prehistórico y la fascinación por los orígenes del arte humano se fusionan con características propias de un incipiente turismo cultural, dando lugar a nuevas formas de valorización que anteceden a los modelos institucionales de protección y musealización que se consolidarían ya bien entrado el siglo XX.

---

7 SANZ DE SAUTUOLA, Marcelino, *Breves apuntes sobre algunos objetos prehistóricos de la provincia de Santander*, Santander, Imp. y lit. de Telesforo Martínez, 1880, p. 11.

8 Con trabajos como GIL DE ARRIBA, Carmen, "La práctica social de los baños de mar. Establecimientos balnearios y actividades de ocio en Cantabria (1868-1936)", *Documents d'Anàlisi Geogràfica*, 25 (1994), p. 81; SAZATORNIL RUIZ, Luis, *Arquitectura y Desarrollo Urbano de Cantabria en el siglo XIX*, Santander, Universidad de Cantabria, 1996, pp. 107-117; GONZÁLEZ MORALES, Juan Carlos, "Los orígenes de la industria española de los forasteros", *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 37, (2015), p. 149; ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, Miguel Ángel, "La imagen de Antonio López, primer marqués de Comillas", *Santander. Estudios de Patrimonio*, 1 (2018), p. 35.



Este marco de análisis permite, por tanto, comprender la evolución del interés por las cuevas con arte rupestre desde una nueva perspectiva, que tiene en cuenta no solo los hitos científicos, sino también las prácticas culturales, los discursos estéticos y las dinámicas sociales que contribuyeron a transformar estos espacios en símbolos y destinos turísticos singulares.

Por estos motivos, el presente artículo se centra en analizar el interés que despertaron las cuevas con valor prehistórico antes de su reconocimiento científico oficial. Estas cavidades comenzaron a integrarse en los primeros recorridos turísticos de finales del siglo XIX, muchas veces como actividades complementarias al turismo de salud. Un fenómeno este que, al estar estrechamente vinculado a los balnearios y a la movilidad estacional de las élites, constituye una fase clave en la historia del turismo de cuevas en regiones como Cantabria.

## **2. CANTABRIA COMO DESTINO DE OCIO ILUSTRADO: BALNEARIOS, ÉLITES SOCIALES Y PRIMERAS EXPLORACIONES SUBTERRÁNEAS**

A lo largo del siglo XIX, Cantabria se consolidó como un destino predilecto para las élites sociales y la realeza, atraídas por los beneficios terapéuticos de sus aguas termales y por el creciente prestigio de sus enclaves naturales y de villas estivales. En este contexto, surgió un turismo estacional protagonizado por la alta burguesía, cuya movilidad se articulaba en torno a los balnearios, favoreciendo también la exploración del entorno inmediato. Las cuevas, a menudo próximas a estos lugares, comenzaron a formar parte de los itinerarios de ocio, aunque todavía se desconociera su valor arqueológico y artístico. Estas visitas se integraban en una oferta turística más amplia que combinaba salud y otras actividades en línea con los gustos de una sociedad ilustrada<sup>9</sup>.

En efecto, a partir de mediados de siglo, la actividad termal y los baños de ola ganaron popularidad en España, especialmente en las costas cantábrica y atlántica<sup>10</sup> adoptando una tendencia que ya se había establecido en Gran

---

9 GIL DE ARRIBA, Carmen, "Los espacios litorales españoles en la estructuración de las geografías turísticas del primer tercio del siglo XX", en VALLEJO POUSADA, Rafael y LARRINAGA RODRÍGUEZ, Carmen (dirs.), *Los orígenes del turismo moderno en España: el nacimiento de un país turístico: 1900-1939*, Madrid, Silex, 2019, p. 172; VILAR RODRÍGUEZ, Margarita y LINDOSO TATO, Elvira, "El turismo de salud: balnearios y empresas balnearias", en VALLEJO POUSADA, Rafael y LARRINAGA RODRÍGUEZ, Carmen (dirs.), *Los orígenes del turismo...*, p. 764.

10 GIL DE ARRIBA, Carmen y LARRINAGA Carlos, "Configuring the northern coast of Spain as a privileged tourist enclave: the cities of San Sebastián and Santander, 1902-1931", *Journal of Tourism History*, 15/2 (2023), p. 204.

Breña<sup>11</sup>. La región cantábrica se convirtió en un destino preferente para el turismo de las élites mucho antes del auge del turismo masivo<sup>12</sup>. Dicho fenómeno estuvo influenciado, entre otros motivos, por las visitas regias como las iniciales de Isabel II a San Sebastián y Santander, y también, posteriormente, por las prolongadas estancias estivales de la familia real durante el reinado de Alfonso XIII<sup>13</sup>.

El veraneo termal desarrollado en torno a los establecimientos balnearios de interior permitió, a su vez, el desarrollo de otras actividades de ocio localizadas en estos entornos rurales<sup>14</sup>, lo que asimismo contribuía a fomentar las relaciones interpersonales, realizar transacciones comerciales y establecer vínculos entre los grupos minoritarios que realizaban estas prácticas. Si, además, asociamos estos hechos a que la presencia de la familia real, durante las primeras décadas del siglo XX, atraía a la región a las élites sociales, se puede apreciar cómo pudo desarrollarse un gran interés económico, social y cultural por la región a escala española e incluso internacional.

Estas prácticas se desarrollaron especialmente en la provincia, donde ya existían entornos turísticos atractivos, cuales eran el balneario de Puente Viesgo u otros como los balnearios de Solares, Las Caldas del Besaya, Liérganes, Ontaneda y Alceda o La Hermida, así como en localidades costeras o de interior atractivas para su visita como Comillas, Suances o Santillana del Mar<sup>15</sup>, de manera que se fueron promoviendo las visitas a todas estas zonas. Estos entornos se convirtieron, así pues, en destinos de interés para

---

11 WALTON, John. K. y SMITH, Jenny, "The First Century of Beach Tourism in Spain: San Sebastián and the Playas del Norte from the 1830s to the 1930s", en TOWNER, J.; BARKE, M., y NEWTON, M. J., (eds.), *Tourism in Spain. Critical Issues*, Wallingford, CAB Publications, 1996, pp. 35-61.

12 ROZO BELLÓN, Edna Esperanza, "Paradigmas del turismo: desde el Grand Tour hasta el turismo posmoderno o contemporáneo", *Turismo y Sociedad*, XXXIV (2024), p. 286.

13 BOYER, Marc, "El turismo en Europa, de la Edad Moderna al siglo XX", *Historia Contemporánea*, 25 (2002), p. 25.

14 GONZÁLEZ MORALES Juan Carlos, "Los orígenes de la industria española de los forasteros", *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 37, (2015), p. 149; VILAR RODRÍGUEZ, Margarita y LINDOSO TATO, Elvira, "De la belle époque a la nueva era del turismo termal: los balnearios en España desde una perspectiva histórica (1874-2016)", *Ayer. Revista De Historia Contemporánea*, 114/2 (2019), p. 31.

15 A este respecto, véase, entre otros trabajos GIL DE ARRIBA, Carmen, "Las génesis de las actividades de ocio en Cantabria: estudio del caso de Comillas", *Treballs de geografia*, 43 (1990), p. 113; SÁNCHEZ-BROCH, Paloma, "Trabajos de restauración y conservación del patrimonio en Santillana del Mar durante el primer tercio del Siglo XX", en VILLEGAS CABREDO, Luis (coord.), *Rehabend 2016. Euro-American Congress. Construction pathology, rehabilitation technology and heritage management: (6th Rehabend Congress)*, Instituto Tecnológico de la Construcción, Universidad de Cantabria y Universidad de Burgos, 2016, p. 2380.

visitantes aún minoritarios que buscaban formas de ocio socialmente reconocidas, como elemento de distinción y prestigio social, lo que contribuyó al crecimiento del turismo de élite en la región y ello abrió la posibilidad de las primeras visitas a cuevas.

La incorporación de las cavidades al repertorio de actividades recreativas no respondía, en sus orígenes, al reconocimiento del arte parietal, sino a su valor como espacios misteriosos y apropiados para la contemplación o la aventura. Así, antes de que se oficializara el descubrimiento de Altamira o se identificaran otras cuevas decoradas, ya existía una práctica incipiente de visitas, vinculada a la experiencia turística de las élites y reforzada por discursos literarios y científicos que exaltaban el carácter pintoresco y natural del paisaje cántabro. Este fenómeno evidencia cómo la valorización cultural de las cuevas precede a su institucionalización patrimonial, siendo parte de un proceso más amplio de apropiación simbólica y disfrute selectivo del territorio por parte de las clases acomodadas.

El caso de Cantabria, aunque especialmente significativo por el posterior reconocimiento internacional de Altamira, no constituye una excepción en el panorama europeo. Desde finales del siglo XVIII y durante el siglo XIX, se documentan en distintos países prácticas similares en las que las cuevas comenzaron a formar parte de los circuitos turísticos vinculados al termalismo, al excursionismo ilustrado y al incipiente interés por lo natural y lo pintoresco. Ejemplos como la cueva de Niaux (en Francia) o la de Ardales (en Andalucía) demuestran que la visita a cavidades subterráneas fue una actividad complementaria habitual en los contextos de turismo de salud o de ocio estacional, en los que las élites buscaban experiencias recreativas que combinaran placer, curiosidad y prestigio cultural. Aunque resulta difícil asegurar con exactitud la vinculación entre el turismo termal y el interés de los bañistas por visitar cuevas cercanas, parece existir una relación directa entre las actividades de recreo ofrecidas por los espacios termales para entretener a sus huéspedes durante el tiempo que duraba su estancia y la visita a cuevas como posible actividad complementaria de exploración, recreo y ocio.

Con el avance de las investigaciones científicas y la validación del arte rupestre a partir de 1902, la percepción de estas cavidades se transformó: de espacios de asombro natural pasaron a ser símbolos del origen del ser humano y, finalmente, destinos turísticos de relevancia internacional. Esta evolución permite comprender el paso de un turismo experiencial e ilustrado a uno patrimonializado e institucionalizado, convirtiéndose en atracciones turísticas en sí mismas.

### 3. VISITAS A CUEVAS PREHISTÓRICAS EN FRANCIA Y ESPAÑA DURANTE EL SIGLO XIX ANTES DE SU RECONOCIMIENTO CIENTÍFICO

Este primer interés por las cuevas lo podemos conocer a través de los relatos de viajeros y cronistas locales. Estos testimonios literarios<sup>16</sup> nos permiten comprender cómo eran estas primeras incursiones documentadas en las cuevas, lo que a su vez nos ayuda a entender una actividad turística existente ya en estos primeros tiempos, aunque realizada de manera informal<sup>17</sup>.

En el año 1575, el escritor François de Belleforest<sup>18</sup> describe las cuevas y las pinturas de Rouffignac, en el actual departamento francés de Dordoña, y la cueva de Gargas, en el departamento de Hautes-Pyrénées, en la obra *Cosmographie universelle de tout le monde* (Cosmografía Universal del mundo entero). En aquel momento, las pinturas prehistóricas se describieron como representaciones gráficas vinculadas a los celtas y sociedades antiguas.

Más recientemente, con el fin de investigar algunas de las primeras visitas a cuevas, se han llevado a cabo análisis de las inscripciones realizadas por visitantes en algunas de ellas<sup>19</sup>. Por ejemplo, durante los siglos XVI al XVIII, la cueva de Niaux, situada en el departamento de Ariège, en la zona de Pirineos franceses, fue visitada regularmente, como lo demuestran las muchas inscripciones y grafitis encontrados en la cueva. Según los trabajos realizados, actualmente hay contabilizadas unas 1.200 inscripciones<sup>20</sup>. La mayoría

16 RIPOLL PERELLÓ, Eduardo, "Historiografía del arte prehistórico de la Península Ibérica: I, hasta 1914", *Espacio, Tiempo y Forma, Serie I, Prehistoria y Arqueología*, 10 (1998), p. 93; BIOT, Vincent, *Etude géographique d'une forme ancienne de durabilité: l'exemple du tourisme souterrain en France*, Université Savoie Mont Blanc, 2003, tesis doctoral dirigida por Claude Meyzenq y codirector Christophe Gauchon, pp. 38-49.

17 Con precedentes en época renacentista, fue sobre todo durante el siglo XVIII, es decir coincidiendo con el pensamiento ilustrado, cuando los viajes se convirtieron en una de las principales fuentes de conocimiento para los intelectuales y aristócratas de la época. En particular, el *Grand Tour* fue un fenómeno frecuente en Europa, y consistía en un viaje educativo que permitía a la aristocracia ampliar su cultura y conocimientos. A este respecto, véase, entre otros HIBBERT, Christopher, *The grand tour*, London, Weidenfeld & Nicolson, 1969, pp. 10-26; TOWNER, John, "The grand tour: A key phase in the history of tourism", *Annals of Tourism Research*, 12/2 (1985), p. 300; MUÑOZ DE JULIÁN, Daniel, *El Grand Tour: guía para viajeros ilustrados*, Madrid, Akal, 2017, pp. 5-15.

18 François de Belleforest (1530-1583) fue un escritor y erudito francés de la época del Renacimiento. Publicó la obra *Cosmographie universelle de tout le monde* en el año 1575. Esta obra comprende cartografía y láminas sobre diferentes ciudades y territorios de Francia.

19 LADURÉE, Jean-René; PIGEAUD, Romain; BETTON, Jean-Pierre y BERROUET, Florian, "Du Paléolithique au paléographique: étude des graffiti modernes dans la grotte Margot (Thorigné-en-Charnie, Mayenne)", *Bulletin de la Société préhistorique française*, 110/4 (2013), p. 607.

20 LAMIABLE, Jean-Noël, "La grotte de Niaux au cours des Temps modernes. Etude préliminaire des graffitis de la grotte de Niaux et de leurs auteurs", *Préhistoire, art et sociétés: bulletin de la Société Préhistorique de l'Ariège*, 61 (2006), p. 15.

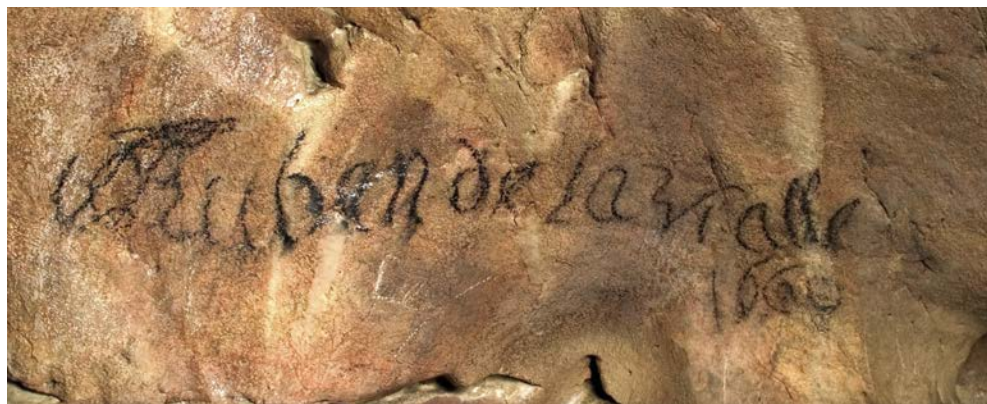


Fig. 1. *Graffiti de Ruben de la Vialle* realizado en 1660 en la cueva de Niaux. Fotografía de E. Demoulin Sesta, 2006,

<https://www.sites-touristiques-ariege.fr/es/niaux-la-historia-de-un-descubrimiento/>

de estas inscripciones están fechadas, la más antigua lleva la fecha de 1561 y una de las más recientes es de 1789. Este notable conjunto de inscripciones halladas en la cueva de Niaux, no solo evidencia una temprana frecuentación de estos espacios subterráneos, sino que también permite reflexionar sobre el perfil social de quienes accedían a ellos (Fig. 1). Muchas de estas firmas parecen corresponder a miembros de las élites y pertenecientes a círculos ilustrados. La práctica de dejar constancia escrita del paso por la cueva puede interpretarse, por tanto, como una forma de apropiación simbólica del espacio, en la que el acto de inscribirse no solo afirmaba la presencia, sino también el estatus y la pertenencia a una cultura letrada.

Durante el siglo XVIII, la cueva de Niaux comienza a tener una gestión de visitas de manera regular y lucrativa. Así, la cueva se alquilaba a un particular que debía residir en la localidad de Niaux y este, a su vez, era el encargado de contratar a los guías que acompañaban a los visitantes. Por lo general, estos visitantes eran bañistas procedentes del balneario termal de Ussat. Las visitas, claramente planteadas como un complemento de actividades de ocio, se establecieron bajo una normativa y regulación restrictiva para visitantes y guías, como la prohibición de tocar y llevarse formaciones geológicas o la necesidad de la limpieza en la ropa con la que se entraba a la cueva. Sin embargo, todavía en esta primera época de visitas, los organizadores de estas no eran capaces de describir con exactitud ni la antigüedad ni el origen de esas pinturas paleolíticas.

En el caso español, se dispone de varios ejemplos históricos de actividades de ocio realizadas en cuevas vinculadas, por su proximidad en cuanto a la localización, al turismo termal. Comencemos con el caso la cueva de Ardales, en la provincia de Málaga. Aunque se sabe que desde 1823 se podía



realizar alguna visita de manera informal a la cueva, su relevancia aumentó cuando fue adquirida en 1852 por Trinidad Grund<sup>21</sup>. En ese momento, la propietaria del terreno inició trabajos para adaptar la cueva al turismo, instalando escaleras y lámparas de aceite. Los visitantes mayoritarios de esta cueva eran los alojados en el balneario termal que la misma propietaria tenía cerca de la cueva, en el municipio de Carratraca. Aunque la actividad turística en la cueva cesó en 1896, a principios del siglo XX se descubrió un importante yacimiento paleolítico con arte parietal. La cueva fue reabierta al público por el Ayuntamiento de Ardales en 1985 y actualmente continúa visitándose.

Situándonos ahora en el caso de Cantabria, la localidad de Puente Viesgo ofrece un ejemplo significativo de visitas tempranas a cuevas, ya documentadas en el siglo XIX. Estas visitas estaban protagonizadas por los bañistas que acudían al establecimiento balneario de la zona<sup>22</sup>, en un contexto en el que la región se consolidaba como un destino atractivo por sus aguas termales. Con la proliferación de balnearios modernos, cada vez más orientados al ocio, sus promotores comenzaron a organizar actividades complementarias para entretener a sus huéspedes, entre ellas excursiones a lugares cercanos. Este tipo de propuestas fomentó el interés por enclaves naturales poco transitados, como las cuevas del entorno, que empezaron así a integrarse en los primeros circuitos turísticos vinculados al turismo de salud. La presencia de una clientela con tiempo libre y recursos favoreció, en definitiva, las primeras experiencias turísticas en cavidades próximas a los complejos termales. En esta coyuntura concreta, algunos indicios señalan que, ya desde fechas tempranas en dicho municipio, se podía visitar cuevas del entorno, como actividad complementaria a los baños termales<sup>23</sup>.

---

21 ESPEJO HERRERÍAS, María del Mar y CANTALEJO DUARTE, Pedro, "Cueva de Ardales: yacimiento recuperado", *Revista de arqueología*, 84 (1988), p. 16.

22 Desde 1796, se conoce cierta actividad termal en Puente Viesgo, aunque en aquel entonces las infraestructuras de alojamiento eran limitadas. Sin embargo, en un segundo periodo, que abarca desde 1867 hasta 1920, el complejo termal de Puente Viesgo experimenta una transformación, convirtiéndose paulatinamente en un centro de ocio relevante, al tiempo que se transforma en un motor económico para la localidad. SAN PEDRO MARTÍNEZ, Azucena, *El balneario de Puente Viesgo (1796-1936): el turismo balneario de interior en Cantabria: génesis, esplendor y decadencia de un espacio de ocio*, Santander, Universidad de Cantabria y Fundación Marcelino Botín, 1993, pp. 112-113.

23 Según datos de la memoria acerca de las aguas mineromedicinales de Puente Viesgo publicada 1910: "el agua baja por una cascada artificial formada con estalactitas, en las que se divide y subdivide, con lo que se facilita el desprendimiento de los gases y de las emanaciones radiactivas". El propio balneario de Puente Viesgo contaba con fragmentos de estalactitas originales de cuevas cercanas e incorporados al balneario como decoración en las instalaciones. Véase SAN PEDRO MARTÍNEZ, Azucena, "El turismo balneario de interior en Cantabria...", p. 38.

Por lo indicado en las memorias del médico y director del establecimiento balneario de Puente Viesgo, Juan Mata Herrero<sup>24</sup>, en el año 1848 cavidades situadas en Monte Castillo empezaban a ser conocidas y frecuentadas por los habitantes locales y por los usuarios del balneario. Reproducimos, a continuación, dicha cita del médico y director del balneario:

“El Cerro llamado del Castillo es de figura piramidal, que se eleva verticalmente sobre el nivel del pueblo de Viesgo [...] A la mediana de tan elevada y enorme montaña, toda de piedra, frente al camino Real, hay una formidable cueva, cuya descripción parecerá novelesca y fabulosa, pero es cierto, y positivo; y cuyo fin nadie ha osado ver. Preparado con faroles y buenos bastones [...] se penetra por una estrecha entrada y al momento sorprende la vista de un gran salón ovalado de cincuenta pies de longitud y latitud, y de setenta á ochenta de altura, formando media naranja en donde se ven piedras cristalizadas de hermosas figuras. En seguida de este y sobre su derecha, hay otra entrada de bastante amplitud y altura seguida de un descenso precipitado pero escalonado de rocas a cuyo remate se halla otro salón de figura de un corredor que tiene 400 pies de largo, en cuyos costados se ven pendientes enormes trozos de piedra que infunden pavor, figurando columnas filigranadas por la naturaleza con la destilación del agua gota á gotas y algunas tienen cincuenta pies de altura. Como á ciento cincuenta pasos sorprende admirablemente una especie de galería con tres o cuatro arcos de magníficos relieves y peregrinas labores que no podría igualar el mejor de los artífices humanos: su techo es abovedado. Pasase después a un bonito gabinete, de diez a doce pies de longitud y latitud por otros tantos de altura, siendo su suelo techo y costados de un color hermoso, dorado claro. Luego la diversidad de senos é indecisa dirección de los mismos junto con la perplejidad de los guías no permiten pasar adelante y se regresa no sin un tanto de pavor”<sup>25</sup>.

Si, como parece, la cueva mencionada por Mata Herrero en su memoria de 1848 corresponde a la cueva de El Castillo, su testimonio adquiere un notable valor, ya que el descubrimiento oficial de su arte rupestre y del yacimiento arqueológico no se produjo hasta 1903, de la mano de Hermilio Alcalde del Río. El hecho de que esta cavidad, en Puente Viesgo, pudiera haber sido visitada por bañistas y curiosos más de medio siglo antes de su reconocimiento científico constituye un dato de gran interés para comprender

---

24 Juan de Mata Herrero fue el director del Balneario de Puente Viesgo durante los periodos 1848 a 1850 y 1853 a 1864. Las memorias de actividades del balneario, entre los años 1848 y 1866, se encuentran digitalizadas en los Fondos de la Biblioteca de Medicina de la Universidad Complutense de Madrid en las “Memorias de balnearios españoles”, <https://biblioteca.ucm.es/med/patrimonio-digital-medicina>

25 Tomado de la memoria sobre las aguas salino-termales de Puente-Viesgo en la provincia de Santander escrita por D. Juan de Mata Herrero, director del balneario, en 1848. “Memorias de balnearios españoles”, <https://biblioteca.ucm.es/med/patrimonio-digital-medicina>

los procesos tempranos de valorización social del patrimonio subterráneo en Cantabria.

La memoria del médico Juan de Mata Herrero no solo documenta la existencia de un itinerario turístico hacia la cueva, sino que ofrece una detallada descripción de su interior, del asombro de los visitantes y del papel desempeñado por los guías locales. Este testimonio sitúa la experiencia de visita en un contexto cultural previo a la institucionalización científica del arte rupestre, evidenciando que explorar la cavidad era una actividad habitual entre los agüistas. La visita incluía acompañamiento especializado y elementos de apoyo, como faroles para la iluminación, además de instrucciones prácticas para facilitar el recorrido.

Estas experiencias no deben entenderse como simples anécdotas locales, sino como síntomas de una transformación más amplia: el tránsito de la cueva como objeto de curiosidad a su progresiva patrimonialización, mediada por nuevas formas de consumo cultural. El turismo termal actuó, en este sentido, como agente dinamizador: ofrecía un contexto favorable para la movilidad, la contemplación, el relato y la inscripción simbólica del paisaje subterráneo. Es precisamente en estos márgenes, entre la ciencia incipiente y el ocio burgués, donde se fraguan muchas de las tensiones que acompañarán el desarrollo del turismo de cuevas a lo largo del siglo XX: la dialéctica entre acceso y conservación, entre uso y conocimiento, entre espectáculo y saber.

La importancia de estas visitas no radica únicamente en su carácter pionero, sino en el modo en que revelan una sensibilidad estética y una disposición exploratoria que prefiguran muchas de las lógicas posteriores de valorización patrimonial. Lejos de tratarse de una práctica marginal, la exploración de la cueva formaba parte del repertorio de actividades complementarias ofrecidas por el balneario, lo que pone de manifiesto la estrecha vinculación entre el turismo de salud, el ocio ilustrado y el descubrimiento de espacios singulares del paisaje cantábrico. La cueva era percibida como un enclave natural que provocaba admiración, asombro e incluso temor, como sugieren las descripciones.

Este tipo de relatos contribuye a desestabilizar las narrativas lineales que hacen depender la valorización de las cuevas exclusivamente de su reconocimiento científico. En realidad, antes de su institucionalización, muchos de estos espacios ya eran objeto de interés, visitados y comentados por sectores ilustrados de la sociedad, como médicos, viajeros ilustres o escritores.

Además, el hecho de que estas visitas fueran guiadas y promovidas desde un establecimiento termal indica la existencia de una incipiente organización y estructura turística que articulaba accesibilidad, relato y experiencia sensorial. Este modelo, aunque rudimentario, prefigura los dispositivos de



Fig. 2, izq. *Gruta de la Fuente del Francés, junto al balneario de Hoznayo, en el siglo XIX.* Julián Fresnedo de la Calzada, Hoznayo, 1895-1897. Centro Documental de la Imagen de Santander (CDIS), Ayuntamiento de Santander

Fig. 3, der. *Gruta de la Fuente del Francés en la actualidad.* Foto de Juan Vizcaíno, 2023

mediación cultural que décadas después formarían parte de los circuitos institucionalizados de visita a las cuevas prehistóricas.

Por todo ello, recuperar y valorar estos testimonios tempranos permite enriquecer la historia del turismo de cuevas en Cantabria, otorgando centralidad a los actores, prácticas y discursos que desde el ámbito local y termal contribuyeron, sin saberlo, a sentar las bases de lo que hoy entendemos como patrimonio arqueológico visitable. La cavidad situada en Puente Viesgo y visitada por agüistas en 1848, no era aún “un sitio arqueológico”, pero ya era un espacio vivido, narrado y apreciado, inscrito en el imaginario colectivo como lugar de misterio y belleza. Ese es, quizás, el germen más profundo del turismo patrimonial: la capacidad de mirar con asombro antes incluso de lograr interpretar los valores arqueológicos y artísticos.

Otro interesante ejemplo, también en Cantabria, lo encontramos en la localidad de Hoznayo, en el municipio de Medio Cudeyo (Cantabria), donde asociado al balneario de la Fuente del Francés se desarrollaron actividades termales desde el siglo XIX<sup>26</sup> y donde podemos situar nuevamente una vin-

26 CAGIGAL Y RUIZ, José María y ESCALANTE GONZÁLEZ, José, *Aguas termales clorurado-sódicas, bicarbonatadas, alcalinas, nitrogenadas de Hoznayo (Fuentes del francés)*, Santander, Tip. de El Cantábrico, 1900; RUIZ RUIZ, Carmen, *El complejo termal de las Fuentes del Francés y las*



Fig. 4. *Detalle de la escalera de piedra construida para facilitar el acceso a la cavidad de la Fuente del Francés. Foto de la autora, junio de 2023*

culación entre el uso de las aguas termales y la realización de visitas al espacio de la cueva cercana, denominada Gruta del Diablo.

En este caso, no se conservan testimonios escritos que documenten visitas a la cueva vinculadas directamente al turismo termal. No obstante, ciertos elementos presentes en la cavidad permiten interpretar su adaptación para la recepción de visitantes, presumiblemente procedentes del entorno balneario. La existencia de estructuras artificiales, como un banco de piedra situado junto al río, sugiere una intervención intencionada con fines funcionales para los visitantes. Asimismo, el interior de la cueva muestra signos de modificaciones antrópicas, indicio de una voluntad de facilitar su tránsito o de acondicionarla como espacio de interés. Todo ello hace pensar que estas adaptaciones se produjeron en el mismo lapso de tiempo y que, en suma, el lugar era utilizado y visitado por los bañistas<sup>27</sup> (Figs. 2, 3 y 4).

Al mismo tiempo, es posible encontrar diversas referencias a visitas de cuevas en Cantabria a finales del siglo XIX. Sirvan como ejemplo los relatos publicados en *Cuarenta leguas por Cantabria* de Benito Pérez Galdós (1876)

---

*Aguas de Hoznayo*, Librucos, 2025, pp. 84-94.

27 Además, la Fuente del Francés fue frecuentada por el estudioso local Eduardo de la Pedraja, ya que Sanz de Sautuola le sitúa realizando investigaciones en este yacimiento antes de 1880. Véase MADARIAGA DE LA CAMPA, Benito, *Marcelino Sanz de Sautuola y la Cueva de Altamira*, Santander, Librería Estvdio, 2004, pp.68-90.



aparecidos por primera vez en la Revista de España, números 210 a 212<sup>28</sup>. El escritor, veraneante asiduo en Santander desde 1871, hace referencia en su relato a excursiones por cuevas del municipio de Comillas, posiblemente refiriéndose a la cueva de La Meaza<sup>29</sup> en la localidad de Ruiseñada: “Para que nada falte, también hay expediciones a cercanas grutas; que si no hay olla sin tocino, tampoco hay hidroterapia sin estalactitas, ni mal de nervios que se prive de la fácil medicina de los paisajes”<sup>30</sup>

Galdós presenta las excursiones a grutas como una parte esencial del repertorio terapéutico y recreativo que conformaba la experiencia veraniega de las élites. La hidroterapia no se limita a la aplicación estricta del agua con fines curativos, sino que se enmarca en una lógica más amplia de “cura integral” que incluía también el contacto con la naturaleza, el paseo, la contemplación del paisaje y, como indica el autor, la visita a cavidades subterráneas con formaciones geológicas sorprendentes, como las estalactitas.

Al introducir la frase “ni mal de nervios que se prive de la fácil medicina de los paisajes”, Galdós está apelando a un imaginario médico y cultural que vinculaba la salud con el entorno natural. La mención a las “grutas cercanas” sugiere una práctica habitual, una especie de ritual veraniego entre quienes buscaban alivio a los padecimientos físicos o emocionales, como el llamado “mal de nervios”, mediante el retiro temporal a zonas rurales y montañosas. En este sentido, el relato contribuye a perfilar una geografía del ocio ilustrado en la que las cuevas, incluso sin un reconocimiento arqueológico explícito, ya eran valoradas como espacios de maravilla natural, ligados a la salud, al descubrimiento y al descanso.

Desde el punto de vista literario, las palabras de Galdós otorgan mayor riqueza a nuestro planteamiento al poner en evidencia cómo las prácticas de bienestar se mezclaban con formas de consumo simbólico de la naturaleza.

---

28 PÉREZ GALDÓS, Benito, *Cuarenta leguas por Cantabria*, Santander, Ayuntamiento de Santander – ONCE, 1989, p. 36, ed. de Benito Madariaga de la Campa (publicado originalmente en, *Revista de España*, Madrid, LIII/210 (1876), pp. 198-211 y LIII/212 (1876), pp. 495-508; reeditado en *Revista Cántabro-Asturiana: (continuación de La Tertulia)*, I (1 de enero de 1877), pp. 298-306, 347-350, 375-378 y 429-433.

29 Los valores arqueológicos y artísticos de la cueva de La Meaza fueron descubiertos por Hermilio Alcalde del Río en 1907. Para más información, véase: ALCALDE DEL RÍO, Hermilio; BREUIL, Henri y SIERRA, Lorenzo, *Les cavernes de la région cantabrique (Espagne)*, Monaco, A. Chéne, 1911.

30 La expresión “tampoco hay hidroterapia sin estalactitas” resulta de gran valor para comprender la conexión existente en estos años de finales del siglo XIX entre la actividad termal y las visitas a las cuevas cercanas a los balnearios, aunque sin descartar desplazamientos hacia cavidades más distantes, como veremos en otros ejemplos, pudiéndose interpretar como actividades complementarias de practicar el veraneo en la región.

Así, las estalactitas se convierten en un icono pintoresco de esa experiencia terapéutica, que articulaba salud, modernidad y espectáculo natural.

El valor de este testimonio radica, por tanto, en que evidencia cómo las cuevas de Cantabria formaban parte de circuitos de ocio y exploración anteriores a su reconocimiento como sitios patrimoniales. El hecho de que Galdós las mencione en este contexto, inscribiéndolas dentro de una experiencia burguesa de descanso y terapia, muestra que el interés por lo subterráneo no surgió con la ciencia, sino que ya circulaba en los imaginarios turísticos y literarios de la época.

El caso de la cueva de Santián, también llamada “Santiyán”, situada en Puente Arce (municipio de Piélagos), ofrece una valiosa oportunidad para reflexionar sobre los vínculos entre la apropiación simbólica de los espacios naturales y el uso turístico de las cuevas por parte de las élites sociales en la segunda mitad del siglo XIX. Descubierta en 1880 por Manuel Santiyán<sup>31</sup>, la cueva no solo adoptó el apellido de su descubridor, sino que fue objeto de un temprano proceso de acondicionamiento para su visita, lo cual implica una intención clara de integrar este espacio subterráneo en una red de sociabilidad y recreo dirigida a un público específico.

Lo más significativo en este caso es que la cueva fue conocida popularmente como “Los Señores”, denominación que trasciende el carácter meramente descriptivo para instalarse en una lógica de distinción social. El nombre funciona como un marcador simbólico que refuerza la exclusividad del acceso, aludiendo a un tipo de visitante concreto: caballeros o familias burguesas con capacidad económica, tiempo de ocio y sensibilidad ilustrada hacia lo pintoresco o lo natural. En este sentido, la práctica de visitar cuevas no se democratiza, sino que permanece circunscrita a una élite cultural que convierte el paisaje subterráneo en una prolongación de sus circuitos de prestigio y sociabilidad.

Desde esta perspectiva, la cueva de Santián se inscribe en el ocio burgués que ya había empezado a configurarse en otras partes del norte peninsular, especialmente en torno a los balnearios y enclaves naturales frecuentados por las clases acomodadas. El interés por las cuevas responde también a una dimensión simbólica de apropiación del territorio: visitar una cueva, dejar constancia de ello, e incluso participar en su acondicionamiento, se convertía en un acto de capital cultural y social.

E insistimos en el hecho de que, en este marco, la designación “Los Señores” no solo indicaba quiénes podían acceder a la cueva, sino que también delimitaba quién quedaba excluido de dicha experiencia. El disfrute del patrimonio natural, en este estadio temprano del turismo de cuevas, operaba

---

31 MOURE ROMANILLO, Alfonso, “Documentación del Arte rupestre cantábrico: La Cueva de Santián (Piélagos, Cantabria)”, *Zephyrus*, 44-45 (1992), p. 8.

como un filtro de clase. Esto no es anecdótico: nos permite entender cómo las primeras fases del turismo en espacios naturales se estructuraron sobre jerarquías sociales que organizaban el acceso al conocimiento, al ocio y a la experiencia estética.

Por tanto, el caso de Santián evidencia que el turismo de cuevas en Cantabria no fue un fenómeno espontáneo ni exclusivamente científico, sino una práctica codificada por normas sociales implícitas, en las que las élites ocuparon un lugar central como agentes de apropiación simbólica y material del paisaje subterráneo. Esta dimensión elitista se manifestaba tanto en la denominación (“Los Señores”) como en la forma de visita de carácter exclusivo, contribuyendo así a construir un imaginario de la cueva como espacio de distinción y refinamiento cultural.

#### 4. ALTAMIRA Y LOS VIAJEROS DEL XIX

El descubrimiento oficial, en 1879, de las pinturas de la cueva de Altamira resultó ser un fenómeno que despertó también el interés de algunos visitantes distinguidos, además de investigadores y científicos. Desde este momento se conocen testimonios documentados de la visita a las cuevas de intelectuales, escritores, filósofos, artistas, incluyendo la llegada de eruditos en busca de objetos arqueológicos<sup>32</sup>. Este interés de la élite cultural y social por las cuevas quedó reflejado en la prensa y en las obras literarias de la época, lo cual posiblemente impulsó el desarrollo de visitas turísticas en torno a la cueva de Altamira.

Poco después de dar a conocer su descubrimiento, Sautuola buscó un pintor capaz de reproducir la cúpula de la cueva de forma completa y precisa<sup>33</sup>. Finalmente, el pintor francés afincado en Santander Paul Ratier fue el encargado de realizar la primera reproducción pictórica del techo de Altamira<sup>34</sup> (Fig. 5).

Aparentemente, durante la década de los 80 del siglo XIX, se organizaron varias visitas desde lugares cercanos a Santillana del Mar<sup>35</sup>, lo que evi-

---

32 Entre ellos podemos incluir al francés E. Harlé, interesado por la prehistoria y autor de un trabajo temprano sobre Altamira 1881. Véase HARLÉ, Édouard, “La grotte d’Altamira”, *Matériaux pour l’Histoire Primitive de l’Homme*, 17 (1881), pp. 275-284.

33 MADARIAGA DE LA CAMPA, Benito, *Marcelino Sanz de Sautuola. Escritos y Documentos*, Santander, Institución Cultural de Cantabria de la Diputación Provincial, 1976.

34 GUTIÉRREZ DÍAZ, Francisco, *Paul Ratier, un artista con leyenda*, Santander, Centro de Estudios Montañeses, 2013, pp. 11-17.

35 MEDEROS MARTÍN, Alfredo, “Análisis de una decadencia. La Arqueología Española del Siglo XIX. II. la crisis de la restauración (1868-1885)”, *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología de la Universidad Autónoma de Madrid*, 39 (2014), pp. 152.



Fig. 5. *Techo de policromos de la cueva de Altamira*. Paul Ratier. 1880. Foto, Museo de Arte de Santander (MAS). Exposición *Terra*, 2020, <http://www.museosantandermas.es/es/PDF/Terra/TERRA21-Ratier.pdf>

dencia el rápido y gran interés que la cueva de Altamira despertó entre la sociedad de la época, incluyendo a los veraneantes en la provincia.

Ello demuestra que el interés por visitar y conocer las pinturas de Altamira, a pesar de no contar con el apoyo científico, posiblemente estuviera motivado por la curiosidad de estos primeros turistas y el deseo de encontrar actividades novedosas que llenaran sus jornadas de ocio veraniego. El siguiente texto, publicado en el diario monárquico y conservador *La Época* (Madrid) hace referencia a la visita que realizó la infanta Isabel de Borbón, hija de Isabel II, a Santillana del Mar y a la cueva de Altamira, el 11 de septiembre de 1881. En el texto podemos apreciar la referencia al reciente descubrimiento y al constante incremento de las visitas:

“Los marqueses de Casa-Mena esperaban á la infanta doña Isabel á la entrada del pueblo, y la acompañaron á la colegiata, que visitó S.A. con gran detenimiento, apreciando, con esa elevada inteligencia que todos admiran, las bellezas artísticas que encierra este templo. [...]”

Después de un delicado refresco que los marqueses ofrecieron á la infanta, marchó ésta a visitar la renombrada cueva de Altamira, que era uno de los principales objetos de la expedición. Mucho me alegro de haber tenido ocasión de ver esta verdadera maravilla y comprobar por mí mismo las curiosas noticias que oí al infatigable Vilanova en sus conferencias club Ateneo.

Media hora duró la ascensión á la cueva, disfrutándose en todo el trayecto de ese hermoso paisaje de la provincia de Santander. [...] Hasta hace ocho ó diez años, que á consecuencia de un desprendimiento se ensancho la entrada, la existencia de la cueva era desconocida; hoy ya rara es la persona que viaja por esta parte de la costa que deje de ir á visitarla”<sup>36</sup>.

36 *La Época*, 10 486 (14 de septiembre de 1881).

La visita de la infanta Isabel de Borbón no sólo refleja la apropiación de estos espacios por parte de la aristocracia y la élite ilustrada, sino que pone de manifiesto cómo Altamira comenzaba a insertarse en un circuito de visitas regias y de alta sociedad que contribuía a legitimar su atractivo. La alusión al paisaje, al esfuerzo físico de la ascensión y al goce estético refuerzan una visión romántica del lugar, mientras que la mención al conferenciante científico Vilanova sugiere un incipiente vínculo entre el saber ilustrado y la divulgación pública. Por último, la referencia al aumento de visitantes en la última década indica que Altamira ya había comenzado a construirse como destino turístico antes incluso de que la arqueología la consagrara como patrimonio.

El mismo año, el rey Alfonso XII visita la cueva de Altamira en 1881, en el marco de su recorrido estival por diferentes enclaves de la entonces provincia de Santander, constituye un testimonio clave para comprender cómo la cueva ya formaba parte del imaginario cultural y turístico de las élites. Este tipo de visitas oficiales no solo consolidaban el prestigio de ciertos territorios como destinos privilegiados de ocio, sino que también proyectaban sobre espacios aún no patrimonializados una mirada de curiosidad, descubrimiento y simbolismo. En este sentido, el relato publicado en *La Época* ofrece una perspectiva especialmente reveladora: mezcla la fascinación por el paisaje con una valoración aún incipiente de las pinturas, descritas como “infantiles”, lo que refleja tanto la dificultad de interpretar su verdadero origen como la influencia de los cánones artísticos decimonónicos en la percepción de estas representaciones. Al mismo tiempo, la mención a signos semejantes a caracteres góticos anticipa una lectura estética del arte rupestre más próxima a lo decorativo que a lo arqueológico, situándonos en una fase liminar entre la experiencia sensorial del viajero y la mirada analítica del científico. La presencia del monarca, además, reforzaba el valor simbólico de Altamira, proyectándola ante la opinión pública como un lugar de interés digno de ser conocido, aunque su significado aún estuviese por descifrar:

“Al día siguiente y antes de partir para Comillas las augustas personas, recorrieron te población, bajando además á visitar la renombrada cueva de Altamira.

Media hora duró la ascensión á la cueva, en cuyo trayecto disfrutóse sin cesar del mas hermoso paisaje. La bajada á te boca de te misma es un tanto peligrosa.

Lo notable de esta galería, y que hace de ella el más curioso ejemplar de la manifestación artística de la edad de Piedra, son las pinturas de te bóveda hechas con ocre negro y rojo. Todas estas pinturas están dibujadas con un estilo verdaderamente infantil, de la misma manera que podría interpretar el natural un niño de cinco años.





Fig 6, izq. *Grabado de la entrada de la cueva Altamira*. Eugenio Lemus y Olmos. 1880. Imagen recogida en *La gruta de Altamira*, Actas de la Sociedad Española de Historia Natural, Madrid, 1886, <https://bvpb.mcu.es/es/consulta/registro.do?control=B-VPB20210009105>

Fig 7, der. *Fotografía de la entrada de Altamira a inicios del siglo XX*. Archivo Wunderlich, Fototeca del Instituto del Patrimonio Cultural de España. Fotografía tomada entre 1915 y 1936. Signatura: WUN-14012

En todas estas galerías se encuentran dibujos parecidos á los de la primera, viéndose en la segunda una greca que desde lejos parece formada por caracteres góticos.

S. M. el Rey recorrió con gran detenimiento la cueva, regresando después á Comillas<sup>37</sup>.

Desde el punto de visita de la figura del descubridor, y con intenciones de conservación, cabe destacar que un año antes, tanto Marcelino Sanz de Sautuola con el apoyo del Ayuntamiento de Santillana mostraron pronto su preocupación por la conservación de la cueva, ante la creciente afluencia de visitas. En este sentido, ya a comienzos de la década de los ochenta del siglo XIX, se instaló una verja de cierre en la entrada de la cueva, para evitar que los curiosos causaran daños en su interior<sup>38</sup>.

<sup>37</sup> *El Diario español*, 9357 (15 de septiembre de 1881).

<sup>38</sup> HERAS, Carmen de las; FATÁS, Pilar y LASHERAS, José Antonio, "La cueva de Altamira

Más en concreto, en 1880, Eugenio Lemus y Olmos<sup>39</sup> llevó a cabo la representación de la mencionada entrada (Figs. 6 y 7). Asimismo, sus declaraciones quedaron registradas en las actas de la Sociedad Española de Historia Natural, destacándose, además de un minucioso análisis artístico y técnico de las pinturas de la bóveda de la cueva, su preocupación por la conservación del patrimonio artístico:

“En efecto, este verano promoví la expedición, y un día de madrugada nos dirigimos desde Torrelavega a Santillana las ocho personas que la componíamos. Visitamos la Colegiata, monumento precioso de estilo románico que atesora Santillana. Después de admirar aquella maravilla del arte del siglo XII nos dirigimos al cerro donde se halla situada la cueva de Altamira. Cierra la gruta una verja que el Ayuntamiento de Santillana ha costestado para defender de malas intenciones las muestras de arte que suponen dejó allí el hombre de las cavernas. Al llegar a la cueva lleno de impresiones por las antigüedades que había admirado en la Colegiata, y dispuesto a recibirlas mayores con las que había de ver en la gruta de tan remotos tiempos, me parecía que tardaba en abrir la verja el guía que nos acompañaba. Quedó franca la entrada, y encendiendo la bujía que cada uno llevaba, penetramos en aquella mansión prehistórica”<sup>40</sup>.

La cita y la documentación gráfica analizadas permiten subrayar un hecho de enorme relevancia en la historia de la cueva de Altamira: el interés por su conservación antecede al reconocimiento científico de su arte rupestre. Esta constatación resulta clave para desmontar la cronología lineal que ha dominado tradicionalmente los relatos sobre la patrimonialización de las cuevas prehistóricas, según la cual la protección y valorización surgirían de forma casi automática tras su validación académica. El caso de Altamira demuestra, en cambio, que existió un proceso mucho más complejo, en el que la percepción estética, el prestigio cultural y el incipiente sentido de “responsabilidad patrimonial” jugaron un papel decisivo.

La instalación de una verja en la entrada de la cueva a comienzos de la década de 1880, como documenta el grabado de Eugenio Lemus y Olmos, revela que tanto Marcelino Sanz de Sautuola como el propio Ayuntamiento de Santillana eran conscientes de los riesgos que implicaba la creciente afluencia de visitantes. Esta acción no puede entenderse únicamente como una medida física de cierre, sino como el primer gesto institucional de pro-

---

y sus museos”, *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, 35 (2017), p. 826.

39 Eugenio Lemus y Olmos (1843-1911), oriundo de Torrelavega, se formó en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Visitó la cueva de Altamira con el fin de estudiar y verificar la autenticidad de sus pinturas. Participó en las sesiones del 3 de noviembre y 1 de diciembre de 1886 de la Sociedad de Historia Natural.

40 La gruta de Altamira, extracto de las Actas de las Sesiones de la Sociedad Española de Historia Natural del 3 de noviembre y 1 de diciembre de 1886, p. 6.

tección ante una amenaza derivada, paradójicamente, del mismo interés que despertaba la cueva. La verja, por tanto, marca el tránsito entre la cueva como espacio natural y su condición de “bien a custodiar”, incluso antes de su consagración científica.

El testimonio de Lemus, recogido en las actas de la Sociedad Española de Historia Natural, amplía esta lectura. Su narración se inscribe en la retórica del viaje ilustrado y espiritual, cargado de emociones ante la monumentalidad de la Colegiata románica y la expectativa de adentrarse en la “mansión prehistórica”. Sin embargo, lo que más llama la atención es su natural referencia a la existencia de la verja y la intervención del Ayuntamiento, a la que atribuye el propósito de “defender de malas intenciones” las huellas del arte paleolítico. Esta afirmación, aparentemente marginal, constituye una evidencia precoz de la toma de conciencia sobre la vulnerabilidad del patrimonio arqueológico y de la necesidad de preservarlo frente a la curiosidad descontrolada o el vandalismo.

En este sentido, es importante considerar cómo se articula en estos relatos una doble escala de valores patrimoniales: por un lado, el valor artístico y monumental de la Colegiata, legitimado por siglos de historia, culto religioso y restauraciones documentadas; por otro, el valor incipiente, aún frágil, de la cueva de Altamira, percibida como un bien cultural emergente, aún no fijado por el canon científico, pero ya investido de una cierta “autoridad simbólica” derivada de su antigüedad y su misterio. La coexistencia de ambos monumentos en el mismo relato permite observar un cambio de sensibilidad que atraviesa el siglo XIX, en el que el pasado remoto comienza a rivalizar con el pasado histórico en términos de interés, admiración y legitimidad cultural.

Finalmente, cabe destacar el papel del guía local, que abre la verja y acompaña a los visitantes. Esta figura anticipa una forma rudimentaria pero esencial de mediación cultural, en la que el conocimiento empírico del entorno y la relación directa con la comunidad local son claves para acceder a los espacios patrimoniales. El guía actúa como intermediario entre la cueva y el visitante, entre el patrimonio natural y el discurso ilustrado, entre el pasado subterráneo y su reconocimiento en la esfera pública.

En definitiva, esta fase inicial de visitas, protección y descripción de Altamira constituye un momento fundacional para entender la historia del patrimonio subterráneo en España. A través de gestos aparentemente modestos, como la presencia de la verja y las primeras expediciones, se va configurando un nuevo régimen de sensibilidad patrimonial que prefigura muchos de los debates contemporáneos sobre conservación, acceso y apropiación cultural de los bienes arqueológicos.

Por su parte, en 1894, la escritora Emilia Pardo Bazán visitó la cueva de Altamira aprovechando su estancia en el balneario de Ontaneda<sup>41</sup>. Gracias a las descripciones de dicha visita efectuadas por la propia autora, podemos presuponer cómo la cueva debía resultar un caso interesante y curioso para la realización de visitas por parte de los veraneantes<sup>42</sup>. Entre las descripciones periodísticas que Emilia Pardo Bazán realiza de su excursión a la cueva, como la recogida en el periódico madrileño *La Época*<sup>43</sup>, es relevante destacar su observación sobre los desprendimientos en la bóveda, sugiriendo además por sus palabras la realización de intervenciones, posiblemente en el suelo, para mejorar la accesibilidad, dado que las personas con las que visita la cueva llevan palas y menciona que la bóveda se eleva por diez metros de altura.

Además, Pardo Bazán menciona la presencia de guías durante la visita, debido al peligro que entrañaba explorar la cueva sin acompañamiento, así como la existencia de elementos que facilitaban la visita, como las luces disponibles gracias a la presencia de acompañantes reclutados entre la población local. La escritora destaca su asombro ante la experiencia y menciona la presencia, con anterioridad, de otras personalidades, como las hermanas de Alfonso XII, que también visitaron la cueva:

“Y olvidando la cuestión de la autenticidad de las pinturas, pienso en la azarosa vida de nuestros progenitores de la Edad de Piedra, obligados a albergarse en estas lobregueces, revueltos con los despojos de su grosera manutención y despertados de su sueño intranquilo por el ronco resuello de la fiera agonizante. En mi alma se eleva un himno a nuestra civilización, que nos sacó de las cuevas sombrías y nos dio luz, serenidad y reposo. Cuando en apacible gabinete leemos el último libro del pensador o del poeta, no nos acordamos de aquel desventurado abuelo, que luchaba con los osos sin más armas que el hacha de pedernal. Volviendo a las pinturas, declaro que las encuentro demasiado bien hechas para la fecha que se les atribuye [...].

41 Estamos ante otro ejemplo de visitas a cuevas asociadas a la actividad termal. En este caso, el balneario de Ontaneda y la cueva de Altamira, en Santillana del Mar, se encuentran a unos 50 kilómetros de distancia la una del otro; sin embargo, esto no fue un obstáculo para la realización de la visita, así como tampoco lo fue el hecho de que las pinturas no se consideraran todavía oficialmente auténticas. Véase AZCUÉNAGA VIERNA Juan, “Ferias y Exposiciones de ganado en Cantabria en la primera mitad del siglo XIX (Primera Parte)”, *Anales del Instituto de Estudios Agropecuarios*, XIX (2009-2010), p. 25.

42 Emilia Pardo Bazán publicó entre los años 1880 y 1921 cuentos y narraciones cortas en diversos periódicos y revistas ilustradas de gran difusión en España e Hispanoamérica. Algunos de estos textos tenían como temática principal la arqueología y la prehistoria. Además, en el año 1912, Pardo Bazán publicó la novela titulada *En las cavernas*. A este respecto véase MORA RODRÍGUEZ, Gloria, “Como en las cavernas. Primitivismo y progreso en los cuentos de épocas pasadas de Emilia Pardo Bazán”, *Veleia* 36 (2019), p. 61.

43 Véase Programa de investigación para la conservación preventiva y régimen de acceso de la cueva de Altamira (2012-2014). Anexo II. Inventario de obras literarias relacionadas con Altamira, [https://digital.csic.es/bitstream/10261/113175/4/Anexo\\_II\\_obras%20literarias.pdf](https://digital.csic.es/bitstream/10261/113175/4/Anexo_II_obras%20literarias.pdf)

“Del peligro que envuelven los desprendimientos de la bóveda habla Rodrigo Amador de los Ríos, y nuestro amable huésped el marqués de Robledo, al poner á nuestra disposición una brigada de aldeanos provistos de linternas, palas y azadones, nos encomendó la prudencia. Los aldeanos a su vez, sin temor á las piedras ni á los abismos, no las llevaban todas consigo respecto á la contingencia de que en las cuevas se apareciese alguna ojáncana, ó bruia de un solo ojo en la frente, cuya mirada es mortal [...]”.

No cavilemos más, y vamos a visitar las otras estancias. Aseguran los guías que para semejante atrevimiento, ‘se requieren pantalones’; pero yo sé que damas tan pulcras como las hermanas de Alfonso XII han realizado la aventura, y no la creo superior a mis fuerzas ni a las de Blanca, siquiera se hayan borrado con el tiempo las entalladuras abiertas en el precipicio para facilitar el camino que habían de recorrer sus Altezas. Ánimo pues; agacharse y enjaretarse como se pueda, de lado o de rodillas, por un pasadizo salpicado de fragmentos de roca que nos conduce a una estancia de mediana altura, de suelo blanco, resbaladizo y húmedo. Allá a lo lejos, entre medrosas sombras, ábrese algo que parece abismo, y no es sino la catedral, con su bóveda de diez metros de elevación y su lindo púlpito de estalactitas y estalagmita”<sup>44</sup>.

La visita de Emilia Pardo Bazán a la cueva de Altamira en 1894 constituye un valioso testimonio en la historia temprana del turismo cultural vinculado al patrimonio subterráneo. Lejos de tratarse de una anécdota aislada, su experiencia, recogida en el periódico *La Época*, ofrece valiosos indicios sobre las condiciones materiales de la visita, la percepción social del lugar y la configuración incipiente de una práctica que, aunque aún no institucionalizada, empezaba a inscribirse en los imaginarios ilustrados y aristocráticos de la época.

En primer lugar, el hecho de que la escritora aprovechara su estancia en el balneario de Ontaneda para desplazarse hasta Santillana pone de relieve el papel del turismo termal como motor de movilidad estacional y cultural. La conexión entre ambos espacios revela la existencia de circuitos veraniegos de élite, que articulaban salud, ocio y cultura en un mismo marco experiencial. Esta articulación refuerza la idea de que Altamira ya ocupaba un lugar simbólico en el mapa de lo “curioso” y lo “digno de ver”.

Las descripciones de Pardo Bazán son especialmente reveladoras por su precisión material y por el tono narrativo, entre lo literario y lo etnográfico. La autora menciona, por ejemplo, los desprendimientos de la bóveda y la altura de diez metros, así como la existencia de elementos que facilitarían la accesibilidad, como las palas, azadones o luces portadas por aldeanos. Estos datos sugieren la realización de acondicionamientos rudimentarios para la visita, lo cual indica ya una organización emergente como recurso visitable.

---

44 *La Época*, 15 985 (19 de noviembre de 1894).



Particularmente significativa es la dimensión social y de género del relato. Pardo Bazán alude al hecho de que las visitas requerían “pantalones”, algo impropio para las damas de la época, pero lo relativiza aludiendo a precedentes aristocráticos que legitiman su propia osadía. Esta observación permite visibilizar una temprana presencia femenina en la exploración cultural del patrimonio subterráneo, y al mismo tiempo cuestiona los códigos de conducta impuestos al cuerpo femenino en los espacios de aventura y descubrimiento. Su actitud representa una forma de apropiación simbólica del espacio cavernario por parte de una mujer ilustrada y con voz pública.

Por último, la estética de lo subterráneo se manifiesta en su manera de describir la catedral de estalactitas y estalagmitas, las sombras, la humedad y la sensación de abismo, reforzando una dimensión sensorial que se convertirá, décadas después, en argumento clave para la valorización turística del patrimonio rupestre.

En suma, el testimonio de Emilia Pardo Bazán no solo enriquece la historia de las visitas a Altamira antes de su institucionalización científica, sino que permite iluminar aspectos fundamentales del incipiente turismo de cuevas: la participación de las élites ilustradas, el papel de la prensa, los vínculos con el turismo termal, las condiciones materiales de acceso, la presencia de mediadores locales, y las dimensiones simbólicas y de género que atraviesan la experiencia patrimonial en el tránsito del siglo XIX al XX.

Por lo tanto, a partir de estas y otras referencias, es posible afirmar que el turismo de cuevas surge o tiene sus precedentes en Cantabria entre finales del siglo XIX y principios del XX, asociado a diversos procesos históricos y culturales propios de esa época. Desde el descubrimiento de la cueva de Altamira hasta la declaración de autenticidad de las pinturas en 1902, hemos observado tanto las primeras labores orientadas a la investigación como el interés que despertó entre curiosos, intelectuales y eruditos, que manifestaron y propagaron, durante este último tercio del siglo XX, su deseo de visitar la cueva. Sin embargo, no cabe duda de que el interés por este tipo de prácticas de visita se intensifica de manera evidente a partir de 1902, año en que las pinturas de Altamira se consideraron oficialmente auténticas.

## 5. A MODO DE CONCLUSIÓN

El análisis realizado en este artículo demuestra que el interés por las cuevas prehistóricas en Cantabria, y en particular por Altamira, no puede entenderse únicamente desde la óptica del reconocimiento científico formal alcanzado en 1902. Si bien la validación por parte de Émile Cartailhac supuso un punto de inflexión decisivo en la consolidación del arte rupestre como patrimonio universal, las fuentes literarias, los testimonios de viajeros y los

documentos históricos evidencian la existencia de prácticas de visita anteriores, inscritas en los marcos sociales, culturales y turísticos propios del siglo XIX. En este contexto, las primeras incursiones a cavidades como Altamira deben situarse dentro del ocio ilustrado y el turismo burgués, en el que las cuevas eran concebidas no solo como enclaves naturales, sino como espacios de exploración estética, contemplación y distinción social, cuya valoración simbólica antecedió a su legitimación científica.

La articulación de itinerarios turísticos en torno a balnearios, villas veraniegas y enclaves naturales permitió que determinadas cavidades comenzaran a integrarse en recorridos culturales antes incluso de que su valor arqueológico fuera reconocido. Este fenómeno fue posible gracias a la movilidad estacional de las élites, a la consolidación de una sensibilidad paisajística y naturalista, y a la existencia de intermediarios que facilitaron el acceso a estos lugares.

Casos como el de la cueva de Santián, conocida como “Los Señores”, o las referencias literarias de Benito Pérez Galdós, ponen de manifiesto cómo las cuevas fueron espacios de sociabilidad restringida, donde el acceso y la experiencia estaban mediados por códigos de clase, género y capital cultural. La cueva no era solo un objeto de curiosidad científica, sino un escenario de la experiencia estética y del ocio selecto.

En conjunto, estos hallazgos contribuyen a ampliar la comprensión del proceso de patrimonialización del arte rupestre, incorporando dimensiones sociales, culturales y territoriales que complejizan la visión tradicional centrada únicamente en los hitos científicos. Asimismo, permiten situar el caso de Cantabria en un contexto europeo más amplio, donde el turismo termal, la cultura del paisaje y la exploración de lo subterráneo forman parte de una misma lógica de construcción del imaginario moderno.

En este sentido, el turismo termal desempeñó un papel fundamental como agente movilizador del ocio estacional de las élites, favoreciendo la exploración de espacios subterráneos aún no reconocidos oficialmente. Las cuevas fueron incorporadas como actividades complementarias de ocio termal dentro de una oferta más amplia de ocio y salud. La articulación de estos primeros circuitos turísticos ayudó a conformar una mirada moderna sobre la cueva, no solo como objeto científico, sino también como experiencia estética, emocional y cultural.

El caso de Altamira resulta paradigmático. A través de testimonios como los de Emilia Pardo Bazán o Eugenio Lemus y Olmos, se constata una percepción precoz de su excepcionalidad, así como una preocupación temprana por su conservación. Estos textos revelan cómo la literatura, la prensa y la opinión ilustrada contribuyeron a construir un imaginario simbólico en

torno a la cueva, anticipando muchos de los discursos y dispositivos que más tarde formarían parte de la legitimación patrimonial.

Asimismo, este trabajo ha puesto de relieve la dimensión social y simbólica de las visitas, especialmente en lo relativo al papel de las mujeres ilustradas y a las primeras estrategias de organización turística que acompañaban a estas prácticas, como el uso de guías locales o el acondicionamiento rudimentario de las cavidades. Todo ello demuestra que el turismo de cuevas en Cantabria, lejos de ser un fenómeno reciente o exclusivo del siglo XX, tiene raíces profundas en la cultura del ocio decimonónico y en las redes intelectuales que circularon por la región.

En definitiva, la historia del turismo de cuevas en Cantabria, con Altamira como caso emblemático, no puede separarse de los procesos de institucionalización cultural, apropiación simbólica y consumo cultural que caracterizaron el tránsito del siglo XIX al XX. Repensar este origen permite no solo enriquecer la narrativa patrimonial dominante, sino también reconocer el papel de otros actores como viajeros, escritores, bañistas, guías locales, en la construcción social del patrimonio subterráneo.

Recordemos, además, que la cueva de Altamira no fue la única cavidad visitada antes del reconocimiento oficial y científico del arte rupestre. A mediados del siglo XIX, ya se documentaban visitas a cavidades cercanas al balneario de Puente Viesgo, específicamente en Monte Castillo, lugar donde se encuentra la actualmente conocida cueva de El Castillo. En definitiva, el estudio de estas prácticas permite complejizar la genealogía del turismo patrimonial en cuevas y nos invita a repensar los orígenes de su institucionalización, no tanto como resultado exclusivo del reconocimiento académico, sino como producto de una red de prácticas, sensibilidades y agentes que, desde los márgenes del saber oficial, contribuyeron a dotar de sentido cultural y valor social a estos espacios.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALCALDE DEL RÍO, Hermilio, *Las pinturas y grabados de las cavernas prehistóricas de la Provincia de Santander. Altamira, Covalanas, Hornos de la Peña y El Castillo*, Santander, Blanchard y Arce, 1906.
- ALCALDE DEL RÍO, Hermilio; BREUIL, Henri y SIERRA, Lorenzo, *Les cavernes de la région cantabrique (Espagne)*, Monaco, A. Chéne, 1911.
- ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, Miguel Ángel, "La imagen de Antonio López, primer marqués de Comillas", *Santander. Estudios de Patrimonio*, 1 (2018), pp. 13-68, <https://doi.org/10.22429/Euc2018.sep.01.01>
- AYARZAGÜENA SANZ, Mariano, "Altamira en el Congreso Internacional de Antropología y Arqueología Prehistóricas de Lisboa de 1880", *Zona Arqueológica*, 7/1 (2006), pp. 41-46.

- AZCUÉNAGA VIERNA Juan, "Ferias y Exposiciones de ganado en Cantabria en la primera mitad del siglo XIX (Primera Parte)", *Anales del Instituto de Estudios Agropecuarios*, XIX (2009-2010), pp. 15-176.
- BIOT, Vincent, *Etude géographique d'une forme ancienne de durabilité: l'exemple du tourisme souterrain en France*, Université Savoie Mont Blanc, 2003, tesis doctoral dirigida por Claude Meyzenq y codirector Christophe Gauchon.
- BOYER, Marc, "El turismo en Europa, de la Edad Moderna al siglo XX", *Historia Contemporánea*, 25 (2002), pp. 13-31.
- CAGIGAL Y RUIZ, José María y ESCALANTE GONZÁLEZ, José, *Aguas termales clorurado-sódicas, bicarbonatadas, alcalinas, nitrogenadas de Hoznayo (Fuentes del francés)*, Santander, Tip. de El Cantábrico, 1900;
- CAPITAN, Louis y BREUIL Henri, "Les figures peintes à l'époque paléolithique sur les parois de la grotte de Font-de-Gaume (Dordogne)". *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 47/2 (1903), pp. 117-129, <https://doi.org/10.3406/crai.1903.19308>
- CARTAILHAC, Émile, "La grotte d'Altamira, Espagne. Mea culpa d'un scéptique", *L'Anthropologie*, 13 (1902), pp. 348-354.
- ESPEJO HERRERÍAS, María del Mar y CANTALEJO DUARTE, Pedro, "Cueva de Ardales: yacimiento recuperado", *Revista de arqueología*, 84 (1988), pp. 14-24.
- GIL DE ARRIBA, Carmen, "La práctica social de los baños de mar. Establecimientos balnearios y actividades de ocio en Cantabria (1868-1936)", *Documents d'Anàlisi Geogràfica*, 25 (1994), pp. 79-97.
- GIL DE ARRIBA, Carmen, "Las génesis de las actividades de ocio en Cantabria: estudio del caso de Comillas", *Treballs de geografia*, 43 (1990), pp. 111-118.
- GIL DE ARRIBA, Carmen, "Los espacios litorales españoles en la estructuración de las geografías turísticas del primer tercio del siglo XX", ", en VALLEJO POU-SADA, Rafael y LARRINAGA RODRÍGUEZ, Carmen (dirs.), *Los orígenes del turismo moderno en España: el nacimiento de un país turístico: 1900-1939*, Madrid, Silex, 2019, pp. 171-211.
- GIL DE ARRIBA, Carmen y LARRINAGA Carlos, "Configuring the northern coast of Spain as a privileged tourist enclave: the cities of San Sebastián and Santander, 1902-1931", *Journal of Tourism History*, 15/2 (2023), pp. 201-223, <https://doi.org/10.1080/1755182X.2023.2228285>
- GONZÁLEZ MORALES, Juan Carlos, "Los orígenes de la industria española de los forasteros", *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 37 (2015), pp. 145-175, [https://doi.org/10.5209/rev\\_CHCO.2015.v37.50990](https://doi.org/10.5209/rev_CHCO.2015.v37.50990)
- GUTIÉRREZ DÍAZ, Francisco, *Paul Ratier, un artista con leyenda*, Santander, Centro de Estudios Montañeses, 2013.
- HARLÉ, Édouard, "La grotte d'Altamira", *Matériaux pour l'Histoire Primitive de l'Homme*, 17 (1881), pp. 275-284.
- HERAS, Carmen de las; FATÁS, Pilar y LASHERAS, José Antonio, "La cueva de Altamira y sus The grand tour museos", *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, 35 (2017), pp. 825-840.
- HIBBERT, Christopher, *The grand tour*, London, Weidenfeld & Nicolson, 1969.

- LADURÉE, Jean-René; PIGEAUD, Romain; BETTON, Jean-Pierre y BERROUET, Florian, "Du Paléolithique au paléographique: étude des graffiti modernes dans la grotte Margot (Thorigné-en-Charnie, Mayenne)", *Bulletin de la Société préhistorique française*, 110/4 (2013), pp. 605-621, <https://doi.org/10.3406/bspf.2013.14316>
- LAMIABLE, Jean-Noël, "La grotte de Niaux au cours des Temps modernes. Etude préliminaire des graffitis de la grotte de Niaux et de leurs auteurs", *Préhistoire, art et sociétés: bulletin de la Société Préhistorique de l'Ariège*, 61 (2006), pp. 11-33.
- MADARIAGA DE LA CAMPA, Benito, *Marcelino Sanz de Sautuola y la Cueva de Altamira*, Santander, Librería Estvdio, 2004.
- MADARIAGA DE LA CAMPA, Benito, *Marcelino Sanz de Sautuola. Escritos y Documentos*, Santander, Institución Cultural de Cantabria de la Diputación Provincial, 1976.
- MEDEROS MARTÍN, Alfredo, "Análisis de una decadencia. La Arqueología Española del Siglo XIX. II. la crisis de la restauración (1868-1885)", *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología de la Universidad Autónoma de Madrid*, 39 (2014), pp. 201-243, <https://doi.org/10.15366/cupauam2013.39.009>
- MORA RODRÍGUEZ, Gloria, "Como en las cavernas. Primitivismo y progreso en los cuentos de épocas pasadas de Emilia Pardo Bazán", *Veleia*, 36 (2019), pp. 57-71, <https://doi.org/10.1387/veleia.20830>
- MORO ABADÍA, Óscar y GONZÁLEZ MORALES, Manuel R. "1864-1902: el reconocimiento del arte paleolítico", *Zephyrus*, 57 (2004), pp. 119-135.
- MOURE ROMANILLO, Alfonso, "Documentación del Arte rupestre cantábrico: La Cueva de Santián (Piélagos, Cantabria)", *Zephyrus*, 44-45 (1992), pp. 8-15.
- MUÑOZ DE JULIÁN, Daniel, *El Grand Tour: guía para viajeros ilustrados*, Madrid, Akal, 2017.
- PALACIO PÉREZ, Eduardo, *Construcción y transformación del concepto de arte paleolítico: las bases teóricas de una idea*, Santander, Universidad de Cantabria, 2016, tesis doctoral dirigida por Óscar Moro Abadía y César González Sainz.
- PÉREZ GALDÓS, Benito, *Cuarenta leguas por Cantabria*, Santander, Ayuntamiento de Santander – ONCE, 1989, ed. de Benito Madariaga de la Campa.
- RIPOLL PERELLÓ, Eduardo, "Historiografía del arte prehistórico de la Península Ibérica: I, hasta 1914", *Espacio, Tiempo y Forma, Serie I, Prehistoria y Arqueología*, 10 (1998), pp. 89-127.
- ROZO BELLÓN, Edna Esperanza, "Paradigmas del turismo: desde el Grand Tour hasta el turismo posmoderno o contemporáneo", *Turismo y Sociedad*, XXXIV (2024), pp. 281-308, <https://doi.org/10.18601/01207555.n34.11>
- RUIZ RUIZ, Carmen, *El complejo termal de las Fuentes del Francés y las Aguas de Hoznayo*, Librucos, 2025.
- SAN PEDRO MARTÍNEZ, Azucena, "El turismo balneario de interior en Cantabria: El caso de Puente Viesgo (1796-1936)", *Estudios Turísticos*, 121 (1994), pp. 27- 66.
- SAN PEDRO MARTÍNEZ, Azucena, *El balneario de Puente Viesgo (1796-1936): el turismo balneario de interior en Cantabria: génesis, esplendor y decadencia de un espacio de ocio*, Santander, Universidad de Cantabria y Fundación Marcelino Botín, 1993.
- SÁNCHEZ-BROCH, Paloma, "Trabajos de restauración y conservación del patrimonio en Santillana del Mar durante el primer tercio del siglo XX", en VILLEGAS



- CABREDO, Luis (coord.), Rehabend 2016. Euro-American Congress. *Construction pathology, rehabilitation technology and heritage management: (6th Rehabend Congress)*, Instituto Tecnológico de la Construcción, Universidad de Cantabria y Universidad de Burgos, 2016, pp. 2380-2386.
- SANZ DE SAUTUOLA, Marcelino, *Breves apuntes sobre algunos objetos prehistóricos de la provincia de Santander*. Santander, Imp. y lit. de Telesforo Martínez, 1880.
- SAZATORNIL RUIZ, Luis, *Arquitectura y Desarrollo Urbano de Cantabria en el siglo XIX*, Santander, Universidad de Cantabria, 1996.
- TOWNER, John, "The grand tour: A key phase in the history of tourism", *Annals of Tourism Research*, 12/2 (1985), pp. 297-333, [https://doi.org/10.1016/0160-7383\(85\)90002-7](https://doi.org/10.1016/0160-7383(85)90002-7)
- VILAR RODRÍGUEZ, Margarita y LINDOSO TATO, Elvira, "De la belle époque a la nueva era del turismo termal: los balnearios en España desde una perspectiva histórica (1874-2016)", *Ayer. Revista De Historia Contemporánea*, 114/2 (2019), pp. 23-64, <https://doi.org/10.55509/ayer/114-2019-02>
- VILAR RODRÍGUEZ, Margarita. y LINDOSO TATO, Elvira, "El turismo de salud: balnearios y empresas balnearias", en VALLEJO POUSADA, Rafael y LARRI-NAGA RODRÍGUEZ, Carmen (dirs.), *Los orígenes del turismo moderno en España: el nacimiento de un país turístico: 1900-1939*, Madrid, Silex, 2019, pp. 763-798.
- WALTON, John. K. y SMITH, Jenny, "The First Century of Beach Tourism in Spain: San Sebastián and the Playas del Norte from the 1830s to the 1930s", en TOWNER, J.; BARKE, M., y NEWTON, M. J., (eds.), *Tourism in Spain. Critical Issues*, Wallingford, CAB Publications, 1996, pp. 35-61.



# Santo Toribio de Mogrovejo, entre Mayorga y Villaquejida

## Saint Turibius of Mogrovejo, between Mayorga and Villaquejida

María Nieves RUPÉREZ ALMAJANO

Universidad de Salamanca

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

C/ Cervantes, 2. 37002 – Salamanca

nruperez@usal.es

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

Fecha de envío: 21/5/2025. Aceptado: 19/6/2025

Referencia: *Santander. Estudios de Patrimonio*, 8 (2025), pp. 373-414.

DOI: <https://doi.org/10.22429/Euc2025.sep.08.10>

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



**Resumen:** Este artículo destaca la intencionalidad reivindicativa y simbólica, más allá de la finalidad de culto, que revisten algunas imágenes de santo Toribio de Mogrovejo que encontramos en las localidades de Mayorga y Villaquejida, ante la controversia sobre su verdadero lugar de nacimiento surgida tras la beatificación en 1679. Esta circunstancia puede explicar la selección de los temas allí representados, pasando a segundo plano la proyección del arzobispo en el Nuevo Mundo. En particular, se señalan las fuentes grabadas utilizadas, ejemplo de la difusión que alcanzaron varios tipos iconográficos creados en Roma, y la influencia en esas obras del Colegio de Oviedo a través de colegiales vinculados a estas poblaciones.

**Palabras clave:** Santo Toribio de Mogrovejo; iconografía; fuentes grabadas; hagiografía barroca; Colegio de Oviedo; siglos XVII y XVIII.

**Abstract:** This article highlights the vindictive and symbolic intentionality, aside from cultic importance, of some of the images of Saint Turibius of Mogrovejo found in the towns of Mayorga and Villaquejida, in light of the controversy over his true birthplace that arose after his beatification in 1679. This circumstance may explain the selection of themes represented there, with the archbishop's influence in the New World taking second place. In particular, attention is drawn to the engraved sources used, an example of the reach achieved by various iconographic types created in Rome, and the influence of the College of Oviedo on these works through students connected to these towns.

**Keywords:** Saint Toribio of Mogrovejo; iconography; engraving sources; baroque hagiography; College of Oviedo; XVIIth and XVIIIth Century

.

**Keywords:** Saint Toribio of Mogrovejo; Iconography; Engraving sources; baroque hagiography; College of Oviedo; XVIIth and XVIIIth Century.

\*\*\*\*\*

La beatificación de Toribio Alfonso de Mogrovejo en 1679 y su posterior canonización en 1726 supusieron un enorme orgullo para su villa natal, Ma-

yorga de Campos (Valladolid), que alcanzó una proyección internacional como nunca había pensado. Su historia estuvo desde entonces inseparablemente unida a la de su eminente paisano. Al margen del afecto y devoción que inmediatamente suscitó entre los mayorganos, ser la cuna de un santo era un gran motivo de prestigio, por lo que no es extraño que Villaquejida se atreviese a reivindicar este honor ante la Sagrada Congregación de Ritos, e incluso se adelantase en erigirle un retablo<sup>1</sup>.

Debido a estas circunstancias, Mayorga es posiblemente la localidad española que reúne el mayor conjunto de obras dedicadas a santo Toribio en la Edad Moderna. Son en general conocidas y su calidad no es excepcional, pero su consideración aislada no ha permitido advertir las peculiaridades y el trasfondo simbólico que revisten. El objetivo que nos proponemos en este caso es señalar las fuentes gráficas de esas imágenes destinadas al culto y mostrar cómo, en la selección llevada a cabo, se buscó ilustrar no tanto algunas virtudes de este santo prelado, sino sobre todo destacar su vinculación con una u otra villa y algunos hechos de su vida en España, con una intencionalidad evidente. Queda en un segundo plano la proyección americana de Mogrovejo y su gran contribución a la evangelización del Nuevo Mundo<sup>2</sup>, que acaparó buena parte de los grabados, pinturas y esculturas que se hicieron con ocasión de su elevación a los altares<sup>3</sup>. También llegaron hasta aquí, y se utilizaron con ese fin, algunas de esas estampas y pinturas, posiblemente a través de antiguos becarios del Colegio Mayor de San Salvador de Oviedo,

---

1 Agradezco al párroco de Mayorga, don Juan M. Nieto Santos, las facilidades proporcionadas para acceder a las obras. Estoy también en deuda con Feliciano Martínez Redondo por su ayuda y con Juan M. Ámez Zapatero, que ha realizado la mayoría de las fotografías de Mayorga y Villaquejida que ilustran el artículo.

2 Son muchos los estudios que, desde perspectivas diversas —organización de la iglesia en Perú, conocimiento de las lenguas indígenas, labor educativa, derecho canónico, etc.— ha suscitado la rica personalidad de este obispo y la enorme actividad pastoral y misionera que desarrolló en consonancia con los postulados del Concilio de Trento, especialmente desde su toma de posesión de la archidiócesis de Lima en 1580, hasta su muerte en Saña en 1606, durante su tercera visita pastoral. Reseñarlos nos llevaría lejos de nuestro objetivo. Sirva de referencia general la entrada del *Diccionario biográfico electrónico de la Real Academia de la Historia* (<https://dbe.rah.es/>), preparada por Javier Burrieza Sánchez, además de la bibliografía que se adjunta.

3 RUPÉREZ ALMAJANO, María Nieves, “De América a Roma: producción artística para la beatificación del Arzobispo Mogrovejo”, *Bulletin of Spanish Visual Studies*, vol. III, 1 (2019), pp. 95-126; QUILES GARCÍA, Fernando, “Regalos artísticos en Roma. A propósito de la santificación de Santo Toribio de Mogrovejo”, *Boletín de Arte*, 30-31 (2009-2010), pp. 97-118; GRANADOS SALINAS, Rosario Inés, “Entre tiaras, calles y plumas: santo Toribio de Mogrovejo en el Madrid del siglo XVIII”, en ELENA ALCALÁ, Luisa y NAVARRETE PRIETO, Benito (coords.), *América en Madrid. Cultura material, arte e imágenes*, Iberoamericana-Vervuert, 2023, pp. 263-283.



Fig. 1. 1, izq. *Santo Toribio en oración*. Anónimo. Último tercio siglo XVII. Óleo sobre lienzo. Iglesia de san Salvador, Mayorga de Campos (Valladolid). (Fotografía: Juan Amez)

Fig. 1. 2, der., arriba. *Retrato del arzobispo Toribio de Mogrovejo*. Pedro de Villafranca. 1653. Grabado sobre papel, en Antonio León Pinelo, *Vida del ilustrísimo i reverendísimo don Toribio Alfonso Mogrovejo [...]* (Madrid, 1653). Biblioteca Histórica de la Universidad de Valladolid.

Fig. 1. 3, der, abajo. *El venerable Toribio de Mogrovejo en oración*. C. Maratta (atrib.), inventor, G. Vallet, grabador. Grabado sobre papel. En Michel Angelo Lapi, *Vita del servo di Dio [...]* (Roma, 1655). (John Carter Brown Library, Providence (Rhode Island))

que asimismo tuvieron un protagonismo decisivo en varias de las creaciones que encontramos tanto en Villaquejada como en Mayorga.

Es el caso del óleo conservado en la parroquia de san Salvador, una de las primeras imágenes de santo Toribio que debieron realizarse para esta



última villa, con anterioridad a la canonización<sup>4</sup> (Fig. 1. 1). Probablemente en su representación el anónimo pintor tuvo presente el retrato del arzobispo grabado en 1653 por Pedro de Villafranca, bien conocido al haberse incluido en la primera biografía que se publicó en Madrid, escrita por León Pinelo<sup>5</sup> (Fig. 1. 2). Con él guarda una gran semejanza el busto orante, pero al mismo tiempo se debió de inspirar en uno de los tipos iconográficos que se hicieron en Roma desde 1655, a partir de Carlo Maratta, donde se muestra a Mogrovejo arrodillado ante una imagen de la Virgen con el Niño (Fig. 1. 3)<sup>6</sup>, con el fin de resaltar la especial devoción mariana que había manifestado el prelado desde su juventud, en que fue curado milagrosamente de un lobanillo que tenía en su mano izquierda al pedírselo a Nuestra Señora del Sagrario en la iglesia de san Benito de Valladolid<sup>7</sup>. Sin embargo, en este caso, más que estar rezando ante un cuadro parece tener una aparición, en que el Niño le bendice. Como notas singulares, además de incluir un sillón tras el personaje en forzada perspectiva, con el que se aludiría a la autoridad del arzobispo, se dispone en primer plano un ostentoso reclinatorio con almohadón que sirve de apoyo a una rica mitra episcopal con largas ínfulas y a la beca del Colegio Mayor de San Salvador de Oviedo, las dos condiciones que debieron considerarse más destacables en el todavía beato, tal como expresamente recoge la inscripción incorporada al cuadro: “El Yllustrissimo y Beato Santo Toribio Alfonso Mogrovejo, Colejial del Mayor de Obiedo de Salamanca y segundo Arcobispo de la ciudad, de Lima natural de la villa de Mayorga, de cuia veatificación” [se interrumpe por el marco]. Reforzando el mensaje, aparece a la izquierda el escudo episcopal de Mogrovejo, con la sierpe, el castillo, el león y las flores de lis correspondientes a las armas de su noble linaje, que según la hagiografía de Montalvo no se contentó con heredar, sino que “trató de merecerlas”, al destacar en las virtudes de la prudencia, justicia, fortaleza y castidad que aquellas simbolizaban<sup>8</sup>. Pero en Mayorga, más que esta asociación virtuosa, todos identificarían al retratado como perteneciente a una de las familias locales más ilustres, aunque los Mogrovejo fuesen oriundos de la localidad cántabra de este nombre<sup>9</sup>. Lo mismo sucedería con el escudo del Colegio de Oviedo emplazado a la derecha, con la cruz potenziada

4 ANDRÉS ORDAX, Salvador, “Iconografía hagiográfica”, en *Arte Americanista en Castilla y León*, Valladolid, Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo, 1992, pp. 105-106.

5 *Vida del ilustrissimo i reverendisimo don Toribio Alfonso Mogrovejo [...]*, Madrid, 1653.

6 RUPÉREZ ALMAJANO, María Nieves, “De América a Roma...”, pp. 9-12.

7 LEÓN PINELO, Antonio de, *Vida del Ilustrísimo...*, pp. 16-17.

8 MONTALVO, Francisco Antonio de, *Breve Teatro de las acciones mas notables de la vida del bienaventurado Toribio Arcobispo de Lima*, Roma, Impr. Tinasi, 1683, pp. 3-4.

9 RODRÍGUEZ VALENCIA, Vicente, *Santo Toribio de Mogrovejo. Organizador y apóstol de suramérica*, Madrid, CSIC, 1956, T. I, pp. 3-22.

en plata sobre campo de gules y bordura con el lema de su fundador don Diego de Muros —*cruces sectemur coetera autem lutum putemus*—, timbrado también con el capelo y las borlas, porque antes y después de Toribio otros mayorganos habían disfrutado de becas en esta institución<sup>10</sup>, y este hecho nunca se olvidaba.

## 1. LA CELEBRACIÓN DE LA SANTIDAD EN MAYORGA

La villa de Mayorga fue uno de los lugares, junto con la ciudad y diócesis de Lima y el Colegio salmantino de San Salvador de Oviedo, en donde primero se pudo tributar culto público al nuevo beato<sup>11</sup>, con Oficio y Misa propios, según indicaba el Breve de la beatificación de Inocencio XI de 28 de junio de 1679, si bien las manifestaciones festivas en la localidad fueron entonces muy modestas. Según Montalvo<sup>12</sup>, se celebró la noticia el 23 de septiembre de 1679 “con fuegos y luces” y al día siguiente hubo una misa “de toda solemnidad y asistencia del Ayuntamiento”.

Con ocasión de la canonización el esfuerzo realizado fue mayor, aunque los festejos no alcanzaron la esplendidez de otros promotores<sup>13</sup>. Nos dice Guerrero<sup>14</sup> que “hizo en obsequio de su Santo Hijo mas de lo que pudo, aunque nunca hizo tanto como quiso; porque podrá magnanimo un corazón amante, exceder a la cortedad de su caudal lucido, pero nunca podrá la raya de sus nobles idéas mas alta que los vuelos de su encendido amor”. El 20 de

10 RUPÉREZ ALMAJANO, María Nieves, “Toribio Alfonso de Mogrovejo: iconografía y devoción promovida por los colegiales mayores”, *Goya. Revista de Arte*, 360 (2017), p. 232.

11 Urbano VIII había promulgado el decreto de *non cultu* que impedía cualquier manifestación de este tipo antes de la decisión pontificia. ARMOGATHE, Jean Robert, “La fábrica de los santos. Causas españolas y procesos romanos de Urbano VIII a Benedicto XIV (siglos XVII-XVIII)”, en VITSE, Marc (ed.), *Homenaje a Henri Guerreiro. La hagiografía entre historia y literatura en la España de la Edad Media y del Siglo de Oro*, Madrid, Universidad de Navarra, Iberoamericana-Vervuert, 2005, pp. 152-154.

12 MONTALVO, Francisco Antonio de, *El Sol del nuevo mundo, ideado y compuesto en las esclarecidas operaciones del bienaventurado Toribio, arzobispo de Lima* [...], Roma, Impr. de Angel Bernavò, 1683, p. 518.

13 RIPODAS ARDANAZ, Daisy, “El culto a Santo Toribio de Mogrovejo, un capítulo de la historia de América en España”, *II Congreso Argentino de Americanistas*, Buenos Aires, Sociedad Argentina de Americanistas, 1998, pp. 292-298. Una amplia referencia a las celebraciones en, GUERRERO MARTÍNEZ RUBIO, Nicolás Antonio, *El phenix de las becas, Santo Toribio Alphonso Mogrovejo* [...], Salamanca, viuda de Gregorio Ortiz, 1728, libro II, pp. 55-61; 88-99 y todo el libro III; GARCÍA IRIGOYEN, Carlos, *Santo Toribio. Obra escrita con motivo del tercer centenario de la muerte del santo Arzobispo de Lima*, Tomo III. Lima, Imprenta de San Pedro, 1907, pp. 64-77; 236-241.

14 GUERRERO MARTÍNEZ RUBIO, Nicolás Antonio, *El phenix de las becas...*, libro II, pp. 92-94.

septiembre de 1726 se llevó en solemne procesión la reliquia del santo, acompañada por todo el clero, las comunidades religiosas, el Ayuntamiento y los vecinos, desde la iglesia del convento de San Pedro Mártir, donde se guardaba, hasta la iglesia de san Salvador, cuyo interior había sido engalanado con colgaduras, alhajas y abundantes luces en el altar que se preparó. Las fiestas litúrgicas se prolongaron en los tres días siguientes, con “sabios oradores”, y no faltaron otras diversiones profanas habituales, como fuegos artificiales durante esas noches y “dos alegres corridas de novillos, (pues para mas no les dieron arbitrio sus cortos medios)”. A diferencia de lo que sucedió en otras ciudades que festejaron al beato Toribio, no se menciona aquí la utilización de ninguna imagen o retrato, aparte de la reliquia.

Pese a sus limitados recursos, no había faltado ambición a los mayorganos. Al poco de la beatificación manifestaron el deseo de erigir una iglesia en honor de Toribio de Mogrovejo sobre la casa solariega en la que había nacido, que seguía en manos de los descendientes de su hermana Grimanesa. Con este fin el rey Carlos II concedió a la villa la imposición de un arbitrio extraordinario—un cuarto en cada azumbre de vino vendido al por menor—, pero finalmente se abandonó esa idea al considerar que su alejamiento del centro no favorecería la concurrencia de los fieles. En su lugar, por real cédula de 8 de diciembre de 1683 se dio autorización para reconstruir y dedicar al “glorioso santo arzobispo” la arruinada iglesia del convento dominico de San Pedro Mártir, donde había profesado su hermana María Coco, que se encontraba en la calle principal de la villa y en la que podría alcanzar mayor culto<sup>15</sup>.

Casi al mismo tiempo, a través del presbítero don Antonio Dávila, natural de Mayorga y residente en Lima, se solicitó al arzobispo- virrey, don Melchor de Liñán y Cisneros, una reliquia del beato Toribio, que llegó a España en 1693. De acuerdo con el certificado de autenticidad de noviembre de 1690, era una costilla de unos doce centímetros (un jeme) dentro de “un relicario de plata en blanco que acompañan dos columnas y en la coronación grabadas las cinco llagas de Jesucristo nuestro Señor labradas de buril, y en la parte inferior dos serafines de realce, y dentro dos caldeleritos con cuatro claveles de seda”. Fue costeadado por el propio don Antonio<sup>16</sup> y sigue manteniendo estos rasgos.

15 RODRÍGUEZ VALENCIA, Vicente, *Santo Toribio...*, T. I, p. 33 t. II, pp. 471-472. El convento, una fundación medieval de patronato real, recibió desde el siglo XVI numerosas donaciones de los condes de Benavente, de los señores de Grajal y también por parte de los Mogrovejo, que permitieron afrontar el mantenimiento de las diversas dependencias monásticas. ANIZ IRIARTE, Cándido, CALLEJO DE LA PAZ, Rufino, *Real Monasterio de San Pedro Mártir de Mayorga: fundación de la reina Catalina de Lancaster*, Salamanca, Editorial de San Esteban, 1994, pp. 97 y ss.

16 El 30 de mayo de 1693 la recibió en Madrid el corregidor en nombre de la villa y de las

No obstante, por esas fechas todavía no estaba concluido el templo, a pesar de tener una sola nave con el coro a los pies separado por una gran reja. Los escasos recursos del Ayuntamiento debieron de ralentizar las obras. En 1700 y 1701 se contrataba la consolidación de los tres arcos torales y poco después debieron rehacerse las bóvedas de cañón con lunetos<sup>17</sup>.

## 2. INICIATIVAS PIONERAS DE VILLAQUEJIDA

Mientras tanto, en la cercana localidad de Villaquejida (León)<sup>18</sup>, perteneciente entonces a la vicaría de san Millán de la diócesis ovetense, le erigieron un retablo. Fue contratado en mayo de 1700 por los mayordomos de la iglesia de Santa María de las Eras con el “maestro arquitecto” Francisco de Palacio, junto con el colateral del lado del evangelio dedicado a la Virgen del Rosario, por la cantidad total de 2100 reales de vellón<sup>19</sup>. Son retablos relativamente pequeños—ocho pies de ancho— de un solo cuerpo sobre el banco, que acoge una hornacina flanqueada por dobles columnas salomónicas dispuestas en dos planos sobre ménsulas, y ático con amplio copete que acentúa la verticalidad (Fig. 2. 1). La fábrica y posterior policromía del retablo de santo Toribio fue costeada casi en su totalidad por el conde de Gramedo, título que había recaído en 1693 en don Antonio Ronquillo Briceño, antiguo colegial del Mayor de Oviedo y caballero de la Orden de Santiago. Estaba en el Consejo de Indias cuando fue beatificado Mogrovejo y desde 1785 era, entre otros cargos, consejero de la Inquisición<sup>20</sup>. Como testimonio, su escudo

---

clarisas, y a mediados de junio llegaba a Mayorga. Con anterioridad, en una carta de 1685 el propio don Antonio Dávila había hablado a su prima doña Antonia de Castro, monja en ese convento, de otra reliquia consistente en la firma del santo. ANIZ IRIARTE, Cándido, CALLEJO DE LA PAZ, Rufino, *Real Monasterio...*, pp. 167 y 170-173. VV. AA., *Clausuras: el patrimonio de los conventos de la provincia de Valladolid. III, Medina de Rioseco, Mayorga de Campos, Tordesillas, Fuensaldaña, Villafrechós, Valladolid*, Diputación de Valladolid, Arzobispado, 2004, p. 45.

17 Se desconoce el coste total de la reedificación, pero el propio convento tuvo que prestar al Ayuntamiento 13.000 reales para este fin (ANIZ IRIARTE, Cándido, CALLEJO DE LA PAZ, Rufino, *Real Monasterio...*, p. 168) y sería solo una parte de lo invertido. El edificio se realizó en ladrillo y hormigón. Las bóvedas de cañón del coro están decoradas con yeserías planas y puntas de diamante. URREA FERNÁNDEZ, Jesús y BRASAS EGIDO, José Carlos, *Antiguo Partido Judicial de Villalón de Campos. Catálogo Monumental de la Provincia de Valladolid*, Valladolid, Diputación de Valladolid, 1981, pp. 70-71.

18 La distancia entre Villaquejida y Mayorga de Campos no llega a 36 km.

19 La documentación recogida en los libros de fábrica ha sido publicada en MARTÍNEZ REDONDO, Feliciano, “Orígenes del retablo de Santo Toribio”, *El Puente* 21 (2010), pp. 30-31.

20 Con anterioridad había sido catedrático de derecho civil en la Universidad de Salamanca entre 1663 y 1669. MENDOZA GARCÍA, Isabel y SÁNCHEZ RIVILLA, Teresa, “Ronquillo Briceño, Antonio”, en *Diccionario biográfico español*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2009-2013, XLIV, p. 419.





Fig. 2. 1, izq. Retablo de santo Toribio. Francisco de Palacio. h. 1700. Iglesia parroquial de Villaquejida (León). (Fotografía: Juan Ámez)

Fig. 2. 2, der., arriba. Escultura de santo Toribio confirmando a santa Rosa de Lima. Cristóbal de Cifuentes. 1703. (Fotografía: Juan Ámez)

Fig. 2. 3, der., abajo. Santo Toribio confirmando a santa Rosa de Lima. Grabado sobre papel. G. B. Gaetano, inventor, B. Thiboust, grabador, en *Breve Teatro...*, Roma, 1683 (Universidad Complutense de Madrid)

de armas, con cruz de Santiago acolada, culmina el ático sostenido por dos *putti*. Contribuyó para este fin con cien fanegas de trigo de las numerosas



tierras que poseía en Villaquejida. Por lo que respecta a la imagen del santo, según los libros parroquiales, en 1703 la estaba esculpiendo Cristóbal de Cifuentes<sup>21</sup> y la policromó un anónimo pintor, de manera que en 1704 estaba ya dispuesta al culto en su retablo.

Para la representación del arzobispo se eligió el tipo iconográfico de santo Toribio de Mogrovejo confirmando a santa Rosa de Lima<sup>22</sup>, que se incluyó por primera vez en la biografía que le dedicó fray Cipriano de Herrera en 1670 —*Mirabilis Vita, et mirabilia acta Dei Vener. Servi Toribii [...]*, Roma, Typis Nicolai Angeli Tinassii—, a los dos años de la beatificación de la joven, cuya santidad en cierto modo se consideraba que había presagiado aquel cuando le cambió el nombre al administrarle ese sacramento en la lejana localidad peruana de Quives. No obstante, para la ejecución de la escultura, parece que Cifuentes pudo inspirarse no tanto en esa primera estampa, en la que el arzobispo Toribio aparecía sedente y sin aureola<sup>23</sup>, sino en otros grabados realizados con ocasión de la beatificación, en los que se le representa erguido, aunque ligeramente inclinado hacia santa Rosa, que se arrodilla a la izquierda en actitud orante, vestida con el hábito dominico. En concreto, pudo tomar como modelo el grabado 24 de la historia ilustrada titulada *Breve Teatro de las acciones mas notables de la vida del bienaventurado Toribio* que se publicó en Roma 1683 con afán divulgador (Fig. 2. 3), a semejanza de las que se habían realizado de santa Teresa, santa Rosa y otros santos.

Con anterioridad, el postulador de la causa, don Juan Francisco de Valladolid, había mandado imprimir una serie de treinta y dos estampas de pequeño formato, 9 x 6 cm, precedida de unas palabras manuscritas de dedicación a la reina María Luisa de Borbón, bajo el título *Vita beati Turribii archiepiscopi Limani in Indies*<sup>24</sup>. Pero para la versión definitiva que alcanzó mayor difusión, Valladolid contó con la colaboración de su amigo, el fraile antonino Francisco Antonio Montalvo, que no solo le ayudaría en la selección de los episodios, sino que también se encargó de redactar los textos en castellano con que se acompañaron las imágenes, de manera que figura como autor de la obra. Se aprovecharon las antiguas planchas, abiertas por el francés Benoit Thiboust a partir de diseños de Giovanni Battista Gaetano, pero se incrementó su número hasta un total de cuarenta, que ilustran desde su nacimiento hasta la decisión de Inocencio XI de beatificarlo. Además, se

21 Como parte de su paga le entregaron 400 reales obtenidos de la venta de un toro ofrendado al Cristo. MARTÍNEZ REDONDO, Feliciano, “Orígenes del retablo...”, p. 31.

22 En la peana se identifica así el grupo: “S<sup>to</sup> Thoribio Mogrovejo natural de Villa Quexida confirmando a Santa Rosa”. Sobre el suceso, RODRÍGUEZ VALENCIA, Vicente, *Santo Toribio de Mogrovejo...*, pp. 496-497.

23 RUPÉREZ ALMAJANO, María Nieves, “De América a Roma...”, pp. 14-15.

24 Conozco un único ejemplar en la Biblioteca Casanatense de Roma.

enriquecieron con un marco de roleos y la incorporación bajo el título de un dístico latino que sintetiza el suceso, explicado con más detalle a continuación<sup>25</sup>. El *Breve Teatro* fue conocido muy pronto en España, especialmente a través del Colegio de Oviedo y del Consejo de Indias.

Al igual que en la estampa 24 de esta obra, santo Toribio viste alba, capa pluvial abrochada al pecho, con una de sus caídas recogida en la cintura, y mitra, aunque se ha prescindido de todos los personajes que daban a la escena un carácter narrativo para transformarla en una imagen de culto (Fig. 2. 2). Pero además se han introducido algunas variaciones en el tipo iconográfico, que de algún modo lo transforman. De hecho, el arzobispo sostiene en su mano izquierda el báculo y un libro abierto, en lugar de los santos óleos, y no dirige ningún dedo de su diestra hacia la frente de la joven para la crismación, como es habitual, sino que la extiende abierta sobre su cabeza en gesto de protección, que podría interpretarse de manera amplia para cualquier fiel. Por lo demás muestra un rostro idealizado, con barba y bigote<sup>26</sup>.

No fue una casualidad que precisamente mientras se hacía este retablo, Villaquejida, que había guardado completo silencio durante los más de veinte años transcurridos desde la beatificación, decidiese reclamar su reconocimiento como lugar de nacimiento y bautismo del beato Toribio frente a Mayorga. El 14 de marzo de 1705 el abogado de los reales Consejos y agente fiscal del Consejo de Indias, don Cristóbal Navarro Fernández de Melgar declaraba ante un notario madrileño que el párroco de aquella localidad don Francisco de Fuentes y el procurador Francisco Redondo le habían pedido en 1703 que acudiese a Roma para solicitar una reliquia del “glorioso santo Toribio” y entregar a la Congregación de Ritos, encargada de las causas de canonización, una serie de testimonios notariales que permitiesen enmendar la equivocación que había privado a Villaquejida de los “honores, y privilegios que son debidos a los lugares donde nacieron ... los Santos”<sup>27</sup>.

25 RUPÉREZ ALMAJANO, María Nieves, “De América a Roma...”, pp. 29-30.

26 La imagen fue restaurada por José Luis González Santos en 2008 y poco después se ocupó también del retablo. Se encuentra ahora emplazado en la que fuera capilla del Cristo construida con mayor amplitud en la segunda mitad del siglo XVIII y transformada en iglesia parroquial a mediados del siglo XX, al haberse arruinado el templo al que estaba unida. MARTÍNEZ RENDONDO, Feliciano y ÁMEZ ZAPATERO, Juan Manuel, *El Cristo de Villaquejida y su capilla*, Instituto leonés de Cultura, Ayuntamiento de Villaquejida, 2016, pp. 16-17 y 87-91.

27 Los documentos —conservados actualmente en la Real Academia de la Historia, Signatura: 9/3725(6), 9/3725(7) y 9/3725(8)— fueron publicados en castellano por MATEOS, F. “Sobre el lugar de nacimiento de Santo Toribio de Mogrovejo”, *Missionalia Hispánica*, 34 (1955), pp. 193-202. En italiano, RODRÍGUEZ VALENCIA, Vicente, *Santo Toribio de Mogrovejo...*, tomo II, pp. 457-462. También, “Breves noticias para las pretensiones de la villa de Villaquexida en Roma, sobre la beatificación de Santo Toribio Alfonso Mogrovejo, Arçobispo de Lima”, 6

Citaban en su argumentación la biografía latina de Herrera que así lo indicaba, lo que prueba que pudo inspirar también la elección del tipo iconográfico representado. Pero, fundamentalmente, apoyaban su demanda en la declaración de doña Ana Robledo, natural de esa villa y madre del futuro arzobispo, y en una apócrifa partida de bautismo en la iglesia de Santa María de las Eras, recogidas en las investigaciones llevadas a cabo por el Colegio de Oviedo sobre los pretendientes de sus becas, seguramente en un intento de que su hijo tuviera más posibilidades de obtener una de ellas, al tener prioridad los originarios de la diócesis ovetense, a la que estaba adscrita Villaquejida, frente a Mayorga que pertenecía por entonces a la de León, diócesis por la que finalmente opositó Toribio de Mogrovejo y fue recibido en ese Colegio.

Rodríguez Valencia rebatió en 1958, en un riguroso y documentado artículo, todos y cada uno de los puntos en los que Villaquejida apoyaba su pretensión<sup>28</sup> y dio cuenta del resultado. Al recibir el *libellus*, la Sagrada Congregación de Ritos se limitó a remitirlo al Ordinario de Oviedo el 6 de diciembre de 1704, para que realizase las informaciones correspondientes. Entre las preguntas preparadas para interrogar a los testigos, que quedaron sin respuesta, se hace referencia expresa al altar que le habían erigido en esta villa “llevados de su fervorosa devoción y afecto”, como si en él se hubiesen ya realizado numerosos actos de culto, e incluso señalan, en una afirmación un tanto equívoca, que habían expuesto “a la veneración de los fieles en su altar reliquia, parte y porción de su glorioso cuerpo, y firma de su propia mano siendo arzobispo del año de 1592, con mucha decencia, aseo y adorno”<sup>29</sup>, cuando lo único que por el momento debían de tener es el escrito, pero no la reliquia corpórea que precisamente pretendían obtener también a partir de estos trámites.

También se aludía en el cuestionario a la milagrosa imagen del “Santo Cristo de Villaquexida”, que según la tradición era “hechura de Nicodemo” y se veneraba en una capilla separada dentro de la iglesia de Santa María de las Eras. En concreto, en defensa de su reclamación señalaban la funda-

---

febrero de 1701, en la Biblioteca Nacional de Madrid.

28 RODRÍGUEZ VALENCIA, Vicente, “Una última palabra sobre la patria de Santo Toribio de Mogrovejo”, *Miscelánea Comillas: Revista de Ciencias Humanas y Sociales*, 16/29 (1958), pp. 29-56. Sus argumentos siguen siendo válidos para los que han defendido con posterioridad el nacimiento y bautismo del santo en Villaquejida—entre otros GARCÍA SÁNCHEZ, Justo, “Disputa inconclusa entre dos poblaciones castellano-leonesas, Villajequida-Mayorga de Campos, por la verdadera patria natal de Santo Toribio de Mogrovejo”, *Brigecio: revista de estudios de Benavente y sus tierras*, 11 (2001), pp. 201-204—, dada la falsedad de la partida de bautismo, una práctica por otro lado frecuente, y la abrumadora mayoría de testimonios en favor de Mayorga, aunque no se haya logrado zanjar el debate.

29 MATEOS, F. “Sobre el lugar de nacimiento...”, pp. 201-202.



Fig. 3. 1, arriba. Medalla con la glorificación del beato Toribio Mogrovejo y Cristo de Villaquejida. Principios s. XVIII. Bronce. En <https://www.cruces-medallas.com/>

Fig. 3. 2, abajo, izq. Beato Toribio de Mogrovejo ascendiendo a la gloria. H. 1679. Grabado sobre papel. G. B. Gaetano (atr.), B. Thiboust, grabador, en Francisco A. de Montalvo, *El Sol del Nuevo Mundo*, Roma, 1683. (Real Biblioteca de Madrid)

Fig. 3. 3, abajo, der. Santo Cristo de Villequejida. Juan de Valmaseda (atrib.), h. 1525. Madera policromada. Iglesia parroquial de Villaquejida. (Fotografía: Juan Ámez)

ción de misas en favor de sus antepasados maternos que habría realizado Mogrovejo en esa capilla, aunque silenciaban que no la hizo en vida. La co-



nexión del prelado con esta imagen se plasmó en una expresión artística y devocional que debió de surgir en este contexto reivindicativo. Se trata de una medalla oval, en bronce, de 31 x 28 mm<sup>30</sup>, que presenta en el reverso el “Cristo de Villaquexida” tal como indica la inscripción (Fig. 3. 1). A pesar del desgaste producido por el uso, se aprecian bien algunos rasgos de esta escultura atribuida a Juan de Valmaseda (Fig. 3. 3), como el tipo de lazada del paño de pureza y la inclinación de la cabeza típicos de este escultor, que pudo realizarla a fines del primer cuarto del siglo XVI<sup>31</sup>. Se conserva la plancha de cobre de una estampa del “Verdadero retrato de la Milagr<sup>sa</sup> Efigie del S<sup>to</sup> XP<sup>to</sup> de Villa Quexida”, que se realizó en 1714 por encargo de dos devotos, don Diego Hernández Manso y su mujer doña Agustina Fernandez<sup>32</sup>, quizá del mismo artista que hizo la medalla.

Por lo que respecta a la imagen del beato Toribio tallada en el anverso, sigue fielmente, aunque más simplificado, el modelo del grabado de su glorificación que incluyó Francisco A. de Montalvo en *El Sol del Nuevo Mundo*<sup>33</sup>, otra de las pocas biografías de las muchas que se publicaron antes y después de la beatificación, en la que se decía que “el bienaventurado Toribio nació al Mundo en Villaquexida”<sup>34</sup>, y que citó esta villa en su reclamación ante la Sagrada Congregación junto con la de Herrera y fray Antonio de Lorea, aunque el autor se desdijese en otra publicación del mismo año<sup>35</sup>. Al igual que en la estampa firmada por Benoit Thiboust (Fig. 3. 2), el “B. Thoribio Mogroveio” —según reza la inscripción—, vestido de pontifical extiende sus brazos y dirige su rostro enmarcado por rayos hacia el cielo, mientras es llevado entre nubes por varios angelitos, uno de los cuales sostiene la cruz.

Asimismo, recurrieron a grabados realizados en Roma el citado don Cristóbal Navarro Fernández de Melgar y su mujer doña Felipa Carrillo de Sosa cuando en 1700, el mismo año en que se comenzó el retablo, movidos por su devoción, encargaron una estampa del “Verdadero Retrato del venerable Beato Thoribio Alphonso Mogobejo (sic) Natural de Villaquexida...” (Fig. 4. 1). En ella se lleva más lejos la relación del arzobispo de Lima con el

30 Reproducida en: <http://www.cruces-medallas.com/t975-beato-toribio-de-mogrovejo-cristo-de-villaquejida-rmsxvii-o37-sxviii-c14-sxviii-o99>

31 PARRADO DEL OLMO, Jesús María, “Un crucifijo de Juan de Valmaseda en Villaquejida (León)”, *Tierras de León*, 36-37 (1979), pp. 150-151.

32 La estampa se actualizó en 1768 utilizando el reverso de la misma plancha. MARTÍNEZ RENDONDO, Feliciano y ÁMEZ ZAPATERO, Juan Manuel, *El Cristo de Villaquejida...*, p. 19.

33 RUPÉREZ ALMAJANO, María Nieves, “De América a Roma...”, pp. 19-20.

34 MONTALVO, Francisco Antonio de, *El Sol del nuevo mundo...*, p. 105.

35 RODRÍGUEZ VALENCIA, Vicente, “Una última palabra...”, pp. 50-52.





Fig. 4. 1, izq. Beato Toribio celebrando la misa. Anónimo. 1700. Grabado sobre papel. Iglesia parroquial de Villaquejida. (Fotografía: Juan Ámez)

Fig. 4. 2, der. B. T. stellam in fronte demonstrat dum Sacrum dixit. Grabado sobre papel. G. B. Gaetano, inventor, B. Thiboust, grabador, en *Breve Teatro...*, Roma, 1683 (John Carter Brown Library, Providence (Rhode Island)).

Cristo<sup>36</sup>, al situar anacrónicamente en Villaquejida un suceso milagroso acaecido en Perú: “estando diciendo Misa se le aparece una estrella en la frente”. El hecho lo narra Montalvo en el capítulo XXIX del *Breve Teatro* con su correspondiente ilustración, que se tomó aquí como modelo (Fig. 4. 2). Como en ella, el beato aparece de pie en un momento de la celebración eucarística, revestido con alba, casulla y palio, con las manos juntas y mirando al Cristo que preside el altar, identificado por una leyenda como “El S<sup>o</sup> Cristo de Villaquexida”, mientras su rostro está iluminado por un intenso resplandor y presenta un lucero en la frente. El grabado español introduce, además, otras variaciones significativas: se han puesto las armas del prelado en el frente del altar; se ha ampliado el escenario, con pilares y arcos que evocan el interior de un iglesia, en cuyas enjutas se ven personificaciones de la fe y la esperan-

36 La estampa, de 24 x 18 cm, se conserva en el archivo parroquial de la iglesia. Al parecer la plancha se encontró tras el incendio acaecido en la iglesia parroquial de Cifuentes (Segovia), en 1814, como se indica en la inscripción incorporada. No sabemos si fue entonces cuando se añadieron los “40 días de indulgencia por cada credo que se rezase”.

za, y, sobre todo, se ha dado mayor protagonismo a los dos personajes arrodillados detrás del arzobispo que asisten a la misa, un hombre que sostiene el báculo y la mitra, y una mujer, que cabría identificar con los comitentes de la estampa, a pesar de las ropas que visten, dado que expresamente se nombran en el rótulo que acompaña el grabado.

Con las medallas, las estampas y el retablo se habría tratado de incrementar la devoción y el culto al beato Toribio entre los vecinos de Villaquejida y su entorno, pero en la diócesis de Oviedo parece que no se llevó a cabo la información solicitada desde Roma, por lo que en 1715 la Sagrada Congregación de Ritos se desentendió de la reclamación y no concedió el rito y misa que pedían. De hecho, se vuelve a consignar el dato del nacimiento en Mayorga en la bula de canonización de 10 de diciembre de 1726<sup>37</sup>.

### 3. IMÁGENES DE SANTO TORIBIO PARA LOS MAYORGANOS

Mientras tanto en Mayorga se había concluido la iglesia de las dominicas —si bien “no con la decencia que correspondía”, según el decir del canónigo lectoral de la iglesia de Oviedo, don Juan Manuel Vela Cabeza de Vaca— y se había inaugurado en 1707 “con universal regocijo de los fieles”<sup>38</sup>. Aunque se dedicó al beato Toribio, parece que no tenía las cualidades que algunos mayorganos habían deseado. A falta de nuevos retablos, la presencia del santo se reducía a la reliquia ya mencionada colocada en el altar, sin que tampoco se hubiese modificado la advocación titular del templo.

Quizá por este motivo, o quizá para contrarrestar la reclamación cursada por Villaquejida, a los pocos años Mayorga decidió retomar la idea inicial de construir una iglesia sobre la casa solariega del beato Toribio, que había quedado arruinada. Las obras se iniciaron en 1722 gracias al impulso decisivo del párroco de san Salvador, que dedicó a esta empresa todas sus rentas y movió a los vecinos para que contribuyesen con sus limosnas. Pero como los recursos obtenidos seguían siendo insuficientes, al poco de haberse publicado el decreto de canonización por Benedicto XIII, el canónigo don Juan Manuel Vela, doblemente paisano de Mogrovejo como mayorgano y colegial del Mayor de Oviedo, escribió el 18 de diciembre de 1726 al deán y cabildo de la Catedral de Lima—tres días después de que lo hiciera el Ayuntamiento—dándole la enhorabuena y pidiéndole dos gracias. La primera, una reliquia del cuerpo del santo para colocarla en la nueva iglesia que se estaba fabricando y, en segundo lugar, “una ayuda de costa, por vía de limosna, para la más pronta y decorosa erección de aquel templo, que no puede costear su

37 RODRÍGUEZ VALENCIA, Vicente, “Una última palabra...”, pp. 54-55.

38 GARCÍA IRIGOYEN, Carlos, *Santo Toribio...*, tomo III, p. 249.

patria, ni la piadosa devoción de los fieles". Dejó encomendada esta empresa al doctor Miguel de la Bárcena, fiscal de la Audiencia de Lima, al oidor de la misma y también colegial de Oviedo, el doctor don Álvaro de Navia y Bolaño, así como a un franciscano, el Padre Maestro Tineo<sup>39</sup>. Años después llegó de Lima la reliquia solicitada y, seguramente, también algún dinero, con el que se pudo terminar la iglesia.

Como otras construcciones del lugar, el templo se fabricó en ladrillo. Su tamaño es relativamente grande, aunque habitualmente se conoce como "ermita". Consta de tres naves separadas por pilares en los que se apoyan arcos de medio punto, con tres tramos cubiertos por bóvedas de cañón, cúpula en el crucero y coro alto a los pies. Tras la cabecera se dispuso un amplio camarín que permite acceder a la escultura del titular, para bajarla del retablo y llevarla en procesión en fechas señaladas. La fachada está dividida en dos cuerpos decorados con bandas alargadas en intervalos irregulares, que rematan en una cornisa quebrada en el centro para abrir una ventana. Sobre ellos se eleva una espadaña con dos niveles de vanos en disminución, apoyada sobre una amplia base a modo de aletones, que contrarresta la acusada horizontalidad del conjunto. El uso de la piedra se reserva para la puerta de ingreso, en arco carpanel flanqueado por pilastras; sobre ella se suceden, acentuando el eje central, las líneas de un frontón triangular que interrumpe una pequeña hornacina semicircular, prevista sin duda para acoger una imagen de santo Toribio que no llegó a ponerse, la ventana del coro, un óculo, los dos vanos de las campanas y otro más en el cuerpo superior de la espadaña cerrada en frontón.

En la culminación de las obras de la ermita tuvo un papel decisivo la creación en 1733 de la Congregación de los caballeros de Santo Toribio, compuesta inicialmente por doce personas, aunque las constituciones contemplaban que podían llegar hasta veinticuatro, tanto clérigos como seglares. A diferencia de la Congregación Nacional de Naturales de los Reinos de Castilla y León que se erigió en Madrid en 1727 bajo la advocación de Santo Toribio, integrada como otras Cofradías Nacionales por miembros de la nobleza y altos dignatarios de la Iglesia y el Estado de esos territorios<sup>40</sup>, la

---

39 GARCÍA IRIGOYEN, Carlos, *Santo Toribio...*, tomo III, pp. 242-249; RIPODAS ARDANAZ, Daisy, "El culto a Santo Toribio...", pp. 304-305.

40 Tenía como principal finalidad perpetuar el culto a santo Toribio e imitar sus virtudes, fundamentalmente la caridad, con una labor asistencial de socorro a presos, enfermos, niños y pobres desamparados. RIPODAS ARDANAZ, Daisy, "El culto a Santo Toribio...", pp. 307-318. GRANADOS SALINAS, Rosario Inés, "Entre tiaras, calles...", pp. 268-276. Este tipo de cofradías nacionales se incrementaron en Madrid a raíz de la fundación de la Congregación de san Fermín de los Navarros. Además de sus fines devocionales y caritativos, servían también para establecer relaciones personales y fortalecer la identidad de grupo. Una visión general en SÁNCHEZ DE MADARIAGA, Elena, "Caridad, devoción e identidad de origen: las





Fig. 5. Retablo mayor de la ermita de Santo Toribio. 1733-1734. Madera policromada. Condiciones Manuel Díez Tejerina. Ejecución Andrés Moratinos. Mayorga de Campos. (Fotografía: Juan Ámez)

de Mayorga tuvo ante todo un carácter local, pero supuso una contribución fundamental para mantener vivo allí el culto a santo Toribio. Entre los primeros congregantes numerosos se encontraban el regidor don Francisco

---

cofradías de naturales y nacionales en el Madrid de la Edad Moderna", en ÁLVAREZ GILA, Oscar, ANGULO MORALES, Alberto y RAMOS MARTÍNEZ, Jon Ander (coord.), *Devoción, paisanaje e identidad. Las cofradías y congregaciones de naturales en España y América (siglos XVI-XIX)*. Universidad del País Vasco, 2014, pp. 17-32.

Vaca Osorio, el escribano Francisco de Herrera y Armada, dos más que eran consiliarios pero de los desconocemos su dedicación, el hidalgo José Fernández Rosal y Gaspar García Uceda, y seguramente también el licenciado don José Gascó, racionero del cabildo eclesiástico de san Vicente, en quien estaban depositadas distintas cantidades procedentes de limosnas entregadas para el culto al santo<sup>41</sup>.

### 3. 1. *El retablo mayor de la ermita*

Una de las primeras ocasiones en que debió de intervenir la Congregación, a través de don José Gascó, fue en la contratación del retablo mayor de la ermita a finales de 1733, lo que indica que la arquitectura estaba ya muy avanzada. Para realizar las condiciones recurrieron a Manuel Díaz Tejerina, vecino de Valderas, con la indicación de que debía realizarse “a imitación de el de Nuestra Señora de Fuentes”, una ermita situada en Villalón de Campos, no lejos de Mayorga. De acuerdo con esas indicaciones, y tal como puede verse hoy en día, el retablo tenía que cubrir toda la anchura y altura del presbiterio<sup>42</sup> (Fig. 5). Debía llevar en el pedestal “cuatro rrepisas con sus netos ensamblados y con sus cogollos de talla”, acomodando en el neto del medio “una urnilla con su guarnición de talla acudillada por la parte de arriba y su tarxeta en ella buena que sirva de peana para el asiento de el santo”. En el cuerpo principal, dividido en tres calles, debían ponerse columnas “arrimadas a la caja” y en los dos extremos estípites, coincidiendo los netos y macizos con los del pedestal. Por lo que respecta a la caja u hornacina central, el tamaño estaba ya determinado por la apertura que se había realizado en el muro del testero, en comunicación con el camarín. En la base debía llevar un torno que permitiese dar la vuelta a la escultura allí colocada. Tanto el arco de medio punto como la profundidad de las jambas debían decorarse con cogollos de talla y, en el exterior, con una gran tarjeta que superase la cornisa. Esta última debía dibujar el mismo movimiento de zonas en resalte y rehundidas de los niveles inferiores, con su correspondiente ornamentación de modillones, talla en los frisos y molduras. El ático se ajusta al medio punto del testero, con el centro delimitado por estípites y un gran golpe de hojarasca en la culminación. En la ermita de Fuentes hay aquí un cuadro de san Miguel dominando al diablo, pero según las condiciones de Tejerina su obligación no incluía “el san Miguel”, sino exclusivamente el ensamblaje y

41 POLO BARRERA, Ángela, *Santo Toribio de Mogrovejo hijo y patrono de Mayorga y organizador de la Iglesia sudamericana*. Valladolid, Diputación Provincial de Valladolid, 2002, pp. 55-58; RODRÍGUEZ VALENCIA, Vicente, *Santo Toribio de Mogrovejo...*, tomo II, pp. 474-478.

42 Archivo Histórico Provincial de Valladolid (AHPValladolid), Protocolo 12824, f. 181r. y v. Reproduce la escritura Rodríguez Valencia (*Santo Toribio de Mogrovejo...*, tomo II, f. 75), pero omite algunos párrafos que son relevantes.



talla del retablo, a excepción de tres angelitos en la guarnición exterior de la caja que sirviesen para sostener una vela, que finalmente no se colocaron.

Este maestro fijó el precio en 2.500 reales, pero tras haber salido a subasta en distintas localidades del entorno, se adjudicó el contrato a Andrés Moratinos Gutiérrez, vecino de Grajal de Campos, que el 23 de noviembre de ese año se comprometió a rebajar el precio una sexta parte. Un mes más tarde, el 27 de diciembre de 1733, don José Gascó firmaba con él el contrato por 2.083 reales y doce maravedís, que incluían los materiales —fundamentalmente la madera— y el traslado hasta Mayorga, a pagar en tres plazos iguales, el último en septiembre de 1734 cuando estuviese ya colocado<sup>43</sup>.

Nada se dice en la escritura sobre el contenido iconográfico. De hecho, el retablo de Nuestra Señora de Fuentes, a excepción de la Virgen titular emplazada en la caja y la citada pintura de San Miguel, no incluye ninguna representación figurativa, sino exclusivamente ornamentación vegetal. Sin embargo, en el de Mayorga las escenas narrativas cobran un gran protagonismo, al tratarse de ocho imágenes realizadas en bajorrelieve, tres en el banco, cuatro en los intercolumnios y una en el ático, además de la escultura en bulto redondo de la caja.

Es evidente que lo que se pretendió fue reafirmar los lazos de santo Toribio con esta villa, con claro carácter propagandístico, frente a los que en las últimas décadas habían empezado a cuestionarlos, en particular Villaquejida. Para ello recurrieron a la misma fuente gráfica, el *Breve Teatro de las acciones mas notables de la vida del bienaventurado Toribio* que, como hemos señalado, debió de ser conocido muy pronto entre los miembros del Consejo de Indias, los colegiales del Mayor de Oviedo y todos los que tenían devoción a este santo.

Buena parte de los grabados incluidos en esa publicación recogen la intensa actividad evangelizadora llevada a cabo por el arzobispo Mogrovejo en el Virreinato de Perú y algunos de los sucesos milagrosos acaecidos en su vida en ese tiempo, pero el retablo apenas permite vislumbrar estos hechos, al dar prioridad a escenas de su infancia que lo vinculan a Mayorga, y de sus primeros reconocimientos en España, relacionados con su condición de colegial. Por otra parte, el anónimo tallista se limitó a copiar las estampas que le proporcionaron con la mayor fidelidad posible, pero con clara torpeza, especialmente en la ejecución de las perspectivas. La tosquedad e ingenuidad de los rasgos se intentó disimular con la policromía en la que se prodigan los dorados.

Para la predela se seleccionaron las dos primeras estampas de la serie, alusivas al nacimiento y al bautismo (Fig. 6. 1 y 6. 2). En la primera, acompa-

43 AHPValladolid, Prot. 12824, ff. 179r.-180v. Dio como fiadores a Luis Linacero y Pedro de Moratinos, “maestros arquitectos” de Grajal, tal como se autotitula Magarinos.



Fig. 6. 1 Predela del retablo mayor. Nacimiento en Mayorga (lado de la epístola) y bautismo (lado del evangelio). 1734. (Fotografía: Juan Ámez)

Fig. 6. 2. Grabados 1 y 2 del *Breve Teatro...*, Roma, 1683. G. B. Gaetano, inventor, B. Thiboust, grabador. (Universidad Complutense de Madrid)

ñada en el grabado del título "B. Turribus nascitur Mayorgae", tres mujeres se disponen a bañar al niño mientras se ve al fondo a la madre recostada, según esquemas compositivos utilizados con frecuencia para el nacimiento de la Virgen. En la segunda escena, colocada en el lado del evangelio, destaca una gran pila bautismal, sobre la que los padres sostienen al niño mientras un presbítero le echa el agua y un acólito sostiene un cirio encendido. La pila del



Fig. 7. 1, izq. Grabado 8 del *Breve Teatro...*, Roma, 1683. G. B. Gaetano, inventor, B. Thiboust, grabador

Fig. 7. 2, der. Predela. Puerta del sagrario. Santo Toribio colegial

grabado pudo servir de modelo para la que se puso en la ermita, reforzando el mensaje. En la puerta del sagrario situado en el centro se representa a Toribio como colegial del Mayor de Oviedo, en donde entró en 1571 tras obtener, en reñida competencia, una de las becas de la prestigiosa institución salmantina, siguiendo los pasos de su afamado tío, el legista don Juan de Mogrovejo. Como en la estampa 8 de la serie, viste el hábito y la beca colegial mientras contempla arrodillado a un ángel que le muestra una mitra a la que pronto será acreedor, dadas sus dotes intelectuales y ejemplaridad de vida (Fig. 7. 1 y 2). En este caso se ha invertido la composición con respecto al grabado.

La narración sigue en el cuerpo principal sin ningún orden lógico de lectura, e incluso de relevancia en la vida del prelado. Comienza por el bajorrelieve alojado en la parte superior de la calle de la epístola, que recoge un acontecimiento puramente anecdótico reflejado en la estampa 4 del *Breve Teatro* (Fig. 9, derecha arriba), el momento en que el joven Toribio, montado en un caballo visto de escorzo, se despide de sus padres para ir a realizar sus estudios en la Universidad de Valladolid, cronológicamente anterior a su traslado a Salamanca y a su entrada en el Colegio de Oviedo.

De este último salió con el nombramiento de inquisidor de Granada —tal como se le representa en la calle lateral izquierda—, el primer paso



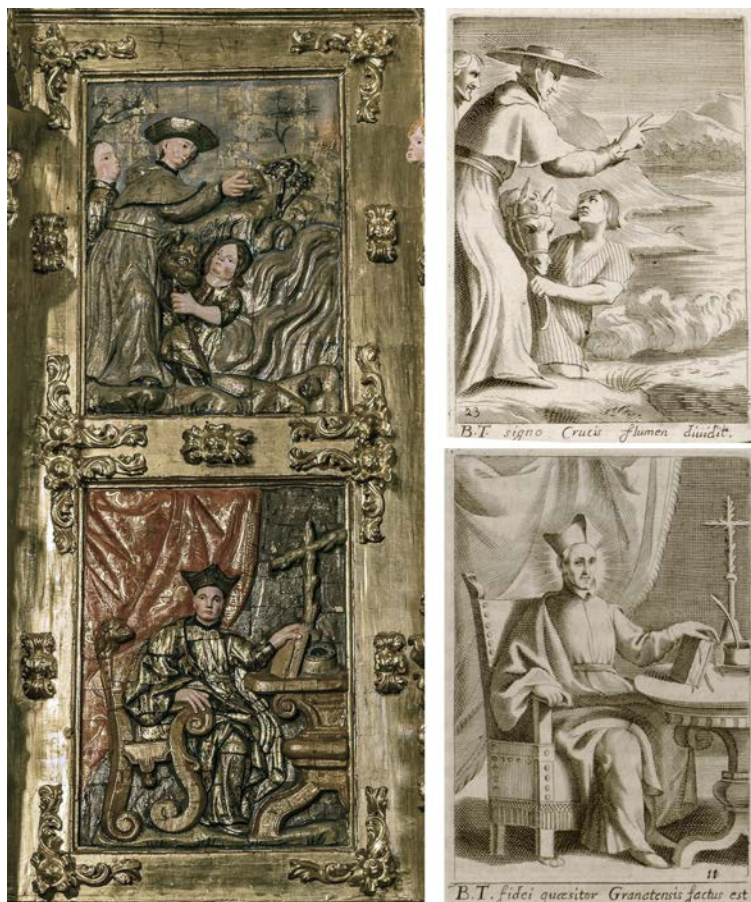


Fig. 8. Izq. Cuerpo central del retablo, calle del evangelio. 1734. (Fotografía: Juan Ámez)  
 Der. Grabados 23 y 11 del *Breve Teatro...*, Roma, 1683. G. B. Gaetano, inventor, B. Thiboust, grabador. (Universidad Complutense de Madrid)

para “subir como luz sobre el candelero”, según Montalvo<sup>44</sup>. Desarrolló este cargo con fama de justo y moderado desde agosto de 1574 a 1578<sup>45</sup>, en que fue presentado por Felipe II para ocupar la sede episcopal de Lima. Como en la estampa 11 del *Breve Teatro* (Fig. 8, izquierda abajo), don Toribio de Mogrovejo aparece sentado en un sillón para subrayar su autoridad, vestido con sotana y manteo y tocado con bonete, delante de una mesa sobre la que sostiene un libro, ante un tintero y una cruz de madera de troncos sin des-

44 MONTALVO, Francisco Antonio de, *Breve Teatro...*, p. 47.

45 PÉREZ DE COLOSÍA RODRÍGUEZ, María Isabel, “Toribio de Mogrovejo, inquisidor del Santo Oficio de Granada”, *Baetica. Estudios de Arte, Geografía e Historia*, 11, 1988, pp. 417-433.



Fig. 9. Izq. Cuerpo central del retablo, calle de la epístola. 1734. (Fotografía: Juan Ámez) Der. Grabados 4 y 16 del *Breve Teatro...*, Roma, 1683. G. B. Gaetano, inventor, B. Thiboust, grabador. (Universidad Complutense de Madrid)

bastar, teniendo como fondo un gran cortinaje rojo parcialmente corrido que realza la grandeza del personaje representado.

La escena situada encima recoge uno de los milagros relacionados con el agua que realizó santo Toribio, siendo ya arzobispo de Lima, durante sus frecuentes visitas al amplio territorio de su diócesis. El más famoso fue el de Macate, citado expresamente en el decreto de beatificación a la vez que se establecía un paralelismo entre su persona y Moisés. Sin embargo, en este caso se eligió otro prodigio que seguía manteniendo similitudes con aquel profeta, el momento en que dividió las aguas de “un caudaloso río, haciendo la señal de la cruz”, en el valle de Hervay, para poder atravesarlo y llegar a la villa de Cañete, donde le esperaban en la catedral para consagrar los



óleos<sup>46</sup> (Fig. 8, izquierda arriba). Este pasaje, y no el de Macate como a veces se ha señalado, fue el que representó también Sebastiano Conca en la pintura de gran formato que se regaló al papa Benedicto XIII y al rey de España con motivo de la canonización en 1726, de la que se hicieron numerosas copias al óleo para entregar a otras personas distinguidas, según la costumbre<sup>47</sup>. Esta pintura muestra un amplio paisaje natural, donde se multiplican los personajes de todas las edades a uno y otro lado del río, en actitudes y ropajes variados. El agente español don Félix Cornejo mandó reproducirla en una estampa dedicada a Felipe V abierta por Paolo Pilaja en 1727<sup>48</sup>, que tuvo mayor difusión en España. Posiblemente el protagonismo dado a este milagro a través de las artes, determinó también su inclusión en el retablo de Mayorga, aunque aquí, como en la estampa 23 del *Breve Teatro* en que se plasmó el suceso, tanto los personajes como el paisaje quedan reducidos al mínimo. En el grabado santo Toribio, vestido con traje de viaje y tocado con amplio sombrero, está asistido solamente por un servidor y un indígena que sujeta la cabalgadura, con el característico flequillo cuadrado sobre la frente y la túnica a rayas propia de los ya convertidos, según el proceder habitual de Thiboust<sup>49</sup>. Tras él se ven las aguas detenidas por el gesto de bendición. Sin embargo, el tallista no ha logrado traducir el gesto ni la perspectiva de una manera creíble y ha prescindido de los rasgos formales del acompañante que remitían a las Indias, seguramente por desconocimiento del significado.

Finalmente, la imagen inferior de la calle lateral derecha muestra a santo Toribio haciendo penitencia (Fig. 9, derecha abajo). Con medio cuerpo descubierto y sin ningún atributo que aluda a su condición arzobispal, está flagelándose al tiempo que contempla a Cristo crucificado situado en un altar, en presencia de un hombre que dirige su mano al corazón. Según resume el título de la estampa 16 del *Breve Teatro*, tomada como modelo, había conseguido enmendar a un “sacerdote relajado” —que maltrataba a los indios, buscaba sus propias ganancias y llevaba una vida licenciosa— castigándose a sí mismo con este tormento<sup>50</sup>. Al margen del suceso concreto al que hacía referencia, ajeno a la mayoría de los fieles mayorganos, constituiría para todos ellos un ejemplo de la vida ascética de su paisano.

La única escena que no copia directamente un grabado es la incluida en el ático, enmarcada por una orla semicircular con cabezas de querubines entre nubes (Fig. 5). Parece como si allí se hubiese querido realizar una

46 MONTALVO, Francisco Antonio de, *El Sol del nuevo mundo ...*, pp.235-236.

47 QUILES GARCÍA, Fernando, “Regalos artísticos en Roma...”, pp. 91-103.

48 Biblioteca Nacional de España, INVENT/22752. Existen ejemplares en diferentes centros.

49 GRANADOS SALINAS, Rosario Inés, “Entre tiaras, calles...”, pp. 266-267.

50 MONTALVO, Francisco Antonio de, *Breve Teatro...*, pp. 67-68.



Fig. 10. 1, izq. Santo Toribio confirmando a santa Rosa de Lima. Caja del retablo mayor.

Anónimo. 1734. Debajo: Reliquia de Santo Toribio. (Fotografía: Juan Ámez)

Fig. 10. 2, der. Santo Toribio confirmando a santa Rosa. Grabado sobre papel. 1791.

Miguel de la Cuesta. (Biblioteca Nacional de Madrid)

réplica a la estampa de Villaquejida, de manera que santo Toribio, vestido con alba, casulla y estola estaría celebrando la misa, en este caso, frente a un Crucificado del siglo XV procedente de la iglesia de san Juan — que se conserva ahora en la del Salvador — ante el que habría rezado en vida, según la tradición mayorgana<sup>51</sup>. Cristo en la cruz está flanqueado por la Virgen y san Juan, a modo de los calvarios con que es frecuente culminar los retablos. La interpretación formal vuelve a incurrir en los mismos errores, incluso acentuados, propios de un artífice más popular que experimentado.

Para presidir el retablo de la ermita se recurrió también al mismo tipo iconográfico utilizado en Villaquejida: santo Toribio confirmando a santa Rosa de Lima (Fig. 10. 1). Bien es verdad que este suceso de la vida del prelado se destacó de manera especial en el proceso de beatificación y, de he-

51 POLO BARRERA, Ángela, *Estudio sobre Mayorga. Historia, Arte, Cultura y Tradiciones*. Valladolid, Diputación de Valladolid, 1999, p. 85.

cho, fue uno de los primeros en ser representado, con diversas versiones, y por tanto de los más conocidos por quienes no tenían acceso a la lectura<sup>52</sup>. Pero a la hora de interpretar estas imágenes de bulto redondo se hizo con las pequeñas variaciones que veíamos en aquella escultura con respecto al grabado. Así, Mogrovejo, vestido de pontifical y con un extremo de la capa pluvial recogido en la cintura, sostiene en su mano izquierda un libro abierto y la cruz arzobispal —una obra añadida de plata repujada—, al tiempo que extiende su mano derecha sobre la cabeza de santa Rosa, arrodilla a los pies en actitud orante sobre doble almohadón. Aunque el acontecimiento ocurrió antes de que la joven fuese terciaria dominica, el hábito que viste y la ausencia de cualquier otra referencia a la historia, admite una lectura más amplia, como si el arzobispo estuviese manifestando su protección sobre las monjas dominicas, en cuya iglesia se le había empezado a dar culto en Mayorga. La escultura del santo presenta la particularidad de que la cabeza se puede girar en diferentes posturas, mitigando un poco su frontalidad. La calidad de esta escultura supera claramente a la de los relieves.

No debió de transcurrir mucho tiempo entre la conclusión de la talla y el dorado y policromado de todo el retablo<sup>53</sup>, que estaría ya terminado el 20 de mayo de 1737 cuando el obispo de León bendijo la iglesia y celebró allí la misa. Ese mismo día por la tarde se trasladó en procesión la imagen de santo Toribio desde la iglesia del Salvador hasta la ermita y se colocó en la hornacina central, continuando las celebraciones durante los dos días siguientes<sup>54</sup>.

A los pies de la iglesia hay otra imagen embutida en el muro que seguramente se realizó al mismo tiempo que las escenas del retablo mayor, dada la similitud de la factura y también el recurso a la misma fuente gráfica. En este caso se plasma un milagro recogido en la estampa 35 del *Breve Teatro*, que incluye también el título latino que la acompaña: “B.T. infirmo moribundo repente sanitate impertitur” (Fig. 11. 1). El hecho habría sucedido en Lima cuando, tras predicar a los indios, el prelado acudió a casa de uno de ellos que estaba moribundo y le sanó de repente, sirviéndose de una hierba que desde entonces fue conocida como “yerba del arzobispo”<sup>55</sup>. En el relieve se han obviado los rasgos de los indígenas, claros en el grabado, por una interpretación más local, al tiempo que se le da un significado más amplio, animando expresamente a todos los enfermos a recurrir a la intercesión de santo Toribio con los versos incisos debajo: *DEVOTOS A ESTA PISZINA/*

52 Fue el tipo iconográfico que eligió el postulador de la causa para dedicárselo a la ciudad de Lima. RUPÉREZ ALMAJANO, María Nieves, “De América a Roma...”, pp. 14-15 y 27.

53 El retablo se limpió y restauró en 2021.

54 POLO BARRERA, Ángela, *Santo Toribio...*, p. 55.

55 MONTALVO, Francisco Antonio de, *Breve Teatro...*, pp. 143-144.





Fig. 11. 1, izq. Santo Toribio curando a un moribundo. Grabado 35 del Breve Teatro..., Roma, 1683. G. B. Gaetano, inventor, B. Thiboust, grabador

Fig. 11. 2, der. Santo Toribio curando a un moribundo. Anónimo, h. 1734. Pies de la ermita. (Fotografía: Juan Ámez)

ACUDID POR LA SALUD/ PUES IA VEIS QUE SU VIRTUD/ ES DE ENFERMOS MEDIZINA (Fig. 11. 2).

Según la tradición de la villa, tiempo después, un 27 de septiembre llegaba a Mayorga la deseada reliquia corporal que se había pedido a Lima: un peroné entero colocado verticalmente en un relicario de forma piramidal con molduras de plata sobredorada<sup>56</sup>. Se exhibe en ocasiones especiales en el retablo, en una pequeña hornacina dispuesta entre el sagrario y la peana de la caja (Fig. 10. 1). La recepción de la reliquia se produjo de noche y el pueblo salió a recibirla con antorchas de pez encendidas. Desde entonces la Congregación de los veinticuatro caballeros tomó a su cargo la celebración de la llamada Fiesta de la Reliquia el 27 de septiembre, que se prolonga durante los cinco días siguientes, donde tiene especial protagonismo la procesión cívica

<sup>56</sup> Según Polo Barrera (*Santo Toribio...*, p. 119) fue el mismo año en que se inauguró la ermita, pero la mayoría señalan que llegó en 1752. BENITO RODRÍGUEZ, José Antonio, *Crisol de lazos solidarios. Toribio Alfonso Mogrovejo*. Lima, Universidad Católica "Sedes Sapientiae", Ministerio de Educación, Cultura y Deporte de España, 2001, s.n.

de “El Vitor”, declarada fiesta de Interés Turístico Nacional en 2003<sup>57</sup> y parte indiscutible del patrimonio inmaterial. Este Vitor, “con un significado aclamativo de ‘Viva’ y una finalidad de aplauso visual”, viene a ser una variante del Vitor académico usado en distintas celebraciones de tipo religioso, de la que se conservan testimonios en distintas partes de España<sup>58</sup>. Con anterioridad, en 1728 el Ayuntamiento había hecho el *voto de villa* de atender a todas las necesidades de la fiesta el 27 de abril, aunque no se hizo oficial hasta su incorporación en 1742 en un capítulo de las ordenanzas municipales. Desde entonces Ayuntamiento y Congregación se reparten las dos celebraciones en honor de santo Toribio<sup>59</sup>.

Así como la Congregación Nacional imprimió en 1730 una estampa de la imagen de su titular y patrono que se veneraba entonces en la iglesia del convento de San Agustín de Madrid<sup>60</sup>, para fomentar su devoción también los mayorganos tuvieron ocasión de difundir la efigie que presidía la ermita de Santo Toribio gracias al grabado que costeó en 1791 doña Josefa Alonso Pimentel, duquesa de Benavente y señora de Mayorga. Abrió la lámina el grabador Miguel de la Cuesta, natural del valle de Cofrentes, y antes de haberla terminado recibió por ella 1000 reales<sup>61</sup>. Muestra la figura del arzobispo magnificada frente al reducido tamaño de santa Rosa y por el rompimiento de gloria que le envuelve parcialmente, con nubes, querubines y ráfagas luminosas rodeando su rostro (Fig. 10. 2). El marco arquitectónico, un arco flanqueado por columnas de un jónico compuesto, responde más al gusto del momento en que se realizó la estampa, que al retablo de la ermita.

57 BOE, 194 (14 de agosto de 2003), pp. 31728-31729. Sobre la fiesta del Vitor, POLO BARREIRA, Ángela, *Santo Toribio...*, pp. 119-141.

58 RODRÍGUEZ-SAN PEDRO, Luis E. y WERUAGA, A., “Glorias académicas. Los vítores clásicos de Salamanca, siglos XV-XVIII”, en GIL, Emilio y AZOFRA, Eduardo (ed.), *De Vítores y Letras*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2017, pp. 12, 20. En esas fechas el Vitor no estaba vinculado a la obtención del doctorado, como se señala con frecuencia erróneamente.

59 RODRÍGUEZ VALENCIA, Vicente, *Santo Toribio...*, tomo I, p. 61

60 Seguía un tipo iconográfico similar al que había incluido Echave y Assu en su hagiografía, con el arzobispo en el centro vestido de pontifical —alba, capa pluvial, mitra y cruz pectoral— flanqueado por dos niños ataviados con faldillas y coronas de plumas a los que el santo entrega un catecismo, en clara referencia visual a su trabajo evangelizador en el virreinato de Perú. RUPÉREZ ALMAJANO, María Nieves, “De América a Roma...”, pp. 17 y 31-32; GRANADOS SALINAS, Rosario Inés, “Entre tiaras, calles...”, pp. 268-270.

61 Es un grabado calcográfico de 370 x 222 mm. Biblioteca Nacional de España, INVENT/14289. Archivo Histórico Nacional, Osuna, leg. 516, D. 191 y D. 192. En 1793 recibió otros 2000 reales por otras láminas realizadas para el duque, pero no se especifica su temática.



### 3. 2. Regalos de los colegiales y un nuevo retablo

La duquesa de Benavente no fue la única que contribuyó a propagar el culto de santo Toribio en Mayorga sin residir en la localidad. Ya en 1737 la Congregación nombró miembros honorarios a varias personas que se habían distinguido por sus donaciones, a veces monetarias, pero también de objetos destinados al culto y al enriquecimiento de la ermita. Es el caso del regidor de León y primer marqués de Inicio, don Francisco Quijada Roxas, perteneciente a una influyente familia leonesa, y de su segunda esposa, doña María Leonarda Bernardo de Quirós, natural de Mayorga y heredera de importantes mayorazgos<sup>62</sup>, que donaron un terno completo, un alba y manteles de altar; o doña María Miguel, viuda de don Bernardino Vela Benavides Cabeza de Vaca, y su hijo, el ya citado don Juan Manuel Vela Benavides, que entregaron diferentes ornamentos —varias albas, algunas de ellas con encajes, amitos y cíngulos—, dos pinturas de san Pedro y san Pablo, ambas de Roma; varias láminas enmarcadas, cuatro aras de altar, dos pinturas sobre cobre —una del Señor atado a la columna y la otra de la Virgen de Guadalupe del pintor novohispano Juan de Correa—, así como dos esculturas, de san Pedro de Alcántara y de santo Toribio “cuando colegial”<sup>63</sup>.

Se trata en este caso de una pequeña escultura de bulto redondo que debió de encargar don Juan Manuel Vela para su devoción particular, con posterioridad a su entrada en el Colegio de Oviedo en 1711. Entre los becarios de este Colegio Mayor fue muy frecuente la preferencia por este tipo iconográfico, en el que de algún modo se veían representados, además de constituir en sí mismo un refrendo de la actividad de estas instituciones, que eran capaces de formar santos<sup>64</sup>. Al igual que en el dibujo incluido en el manuscrito *Constitutiones, precepta et ritus per celebris Ovetensis Collegi Maiorum*<sup>65</sup> (Fig. 12. 2), Mogrovejo aparece erguido, con un pie ligeramente adelantado, la mano derecha posando sobre el corazón y el brazo izquierdo extendido, en el que quizá sostuviese un pequeño libro de rezos o, más probablemente, el bonete, colocado ahora malamente sobre su cabeza, que dirige la mirada hacia lo alto. Viste el característico manto pardo oscuro sin mangas sobre la sotana negra y beca de paño azul cruzada sobre el pecho con los ramales

62 POLO BARRERA, Ángela, *Santo Toribio...*, p. 57. PÉREZ ÁLVAREZ, M<sup>a</sup> José, “Estrategias familiares en la ciudad de León en la Edad Moderna: los Quijadas-Rojas”, en TORREMOCHA HERNÁNDEZ, Margarita (coord.), *Matrimonio, estrategia y conflicto: (ss. XVI-XIX)*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2020, p. 59.

63 Muchas de estas obras se conservan todavía en la ermita. POLO BARRERA, Ángela, *Santo Toribio...*, pp. 57-58; RODRÍGUEZ VALENCIA, Vicente, *Santo Toribio...*, Tomo II, 476-478.

64 RUPÉREZ ALMAJANO, María Nieves, “Toribio Alfonso de Mogrovejo: iconografía y devoción promovida por los colegiales mayores”, *Goya. Revista de Arte*, 360 (2017), pp. 221-224.

65 BN, mss/940, f. 112.



Fig. 12. 1, izq. *Santo Toribio colegial*. Anónimo. Primer cuarto s. XVIII. Retablo del crucero. Ermita de Santo Toribio. Mayorga de Campos

Fig. 12. 2, der. *Santo Toribio colegial*. Anónimo. Biblioteca Nacional de Madrid, Ms. 940, p. 112

a la espalda y los guantes, que solían usar los colegiales los días festivos, alojados en el pliegue. El sencillo atuendo se enriqueció aplicando un esgrafiado dorado en las aperturas laterales, el bajo del manto, las bocamangas y, especialmente, en la beca. Por lo demás, presenta un rostro todavía joven e idealizado, sin preocupación por plasmar los rasgos reales, algo que sucede también en las imágenes del retablo mayor (Fig. 12. 1). Para dar a esta escultura mayor realce, avanzado el siglo XVIII se construyó el pequeño retablo en madera marmoleada que le acoge en el crucero, a semejanza de otro igual en el lado del evangelio dedicado a san Pedro, con columnas y entablamento clasicistas, pero aletones decorados todavía con rocallas. En este caso la hornacina resulta totalmente desproporcionada para el tamaño de la imagen.

Hay además en la ermita y en otras iglesias otras pinturas cuya presencia en Mayorga pensamos que, también, puede estar relacionada con otros

colegiales de San Salvador de Oviedo, naturales de esta localidad, que no dejaron de manifestar la devoción por su paisano y condiscípulo allí donde estaban. Me refiero a don Antonio de Medina Cachón y Ponce de León que entró en el Colegio el 24 de julio de 1650 y, después de ocupar la cátedra de Artes, llegó a ser obispo de Ceuta, Lugo y, desde 1685 hasta su muerte en 1694, de Cartagena (Murcia); y a su sobrino don Baltasar, admitido veinte años después, en 1671, que obtuvo la cátedra de Decretales en 1684 y, posteriormente, llegó a ser deán de la sede cartaginense<sup>66</sup>. Don Antonio vivía en el Colegio de Oviedo en la década de 1650, cuando este se implicó de manera muy activa en la promoción de la beatificación de su antiguo becario<sup>67</sup>. Por ello no es extraño que entre sus pertenencias tuviese en 1670 un retrato de Toribio de Mogrovejo “vestido de colegial de Oviedo”, además de otro de cuerpo entero de don Diego de Muros, fundador de ese Colegio<sup>68</sup>, y que contribuyese a la construcción de la nueva capilla que le dedicó el Colegio de San Salvador de Oviedo tras la beatificación<sup>69</sup>.

Antes de entrar en el Colegio, el obispo de Cartagena había sido párroco de la iglesia de san Salvador de Mayorga<sup>70</sup>, por lo que es posible que fuese él quien regalase el cuadro del beato Toribio conservado en la misma (Fig. 1. 1), que mencionamos al principio. Tuvo fácil acceso a los dos grabados que pudieron servir como modelos compositivos: al retrato de Pedro de Villafraña, incorporado en la biografía de León Pinelo, dado que el autor mantuvo correspondencia con el Colegio; y también a la estampa del “venerable siervo de Dios” en actitud orante ante la Virgen realizada en Roma por Carlo Maratta, pues seguramente el postulador de la causa en Roma, don Juan

66 BN, mss/940 *Constitutiones...*, f. 156v. ; f. 168v. y 179v. En 1694 también entró el hermano de don Baltasar, del mismo nombre que su tío, don Antonio de Medina Cachón. Aparecen con los números 295, 354 y 418 en la relación de colegiales. Otro hermano, Jerónimo, fue maestrescuela de la catedral de Murcia y fundó un mayorazgo al que vinculó las donaciones hechas por su tío obispo y diferentes cantidades y objetos de plata que se remitieron a Mayorga. IRIGOYEN LÓPEZ, Antonio, *Entre el cielo y la tierra, entre la familia y la institución*, Murcia, Universidad de Murcia, 2000, p. 288.

67 RUPÉREZ ALMAJANO, María Nieves, “Toribio Alfonso...” p. 218

68 Inventario realizado antes de ser consagrado obispo de Ceuta. SÁNCHEZ MORENO, J., “Noticia de perdidas colecciones pictóricas en Murcia”, *Anales de la Universidad de Murcia*, 1945-1946, pp. 780-781.

69 Proporciona la noticia don Juan Manuel Vela en la carta que escribió al cabildo de Lima en 1726 para solicitar una reliquia, si bien sabemos que fue el Colegio de Oviedo el que reclamó varias cantidades del expolio del obispo, que el Consejo mandó pagarle. GARCÍA IRIGOYEN, Carlos, *Santo Toribio...*, tomo III, pp. 246. RUPÉREZ ALMAJANO, María Nieves, “José de Churiguera en Salamanca (1692-1699)”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. IX-X (1997-98), p. 213.

70 RISCO, Manuel, *España sagrada. Theatro geographico-historico de la iglesia de España*, Tomo XLI, Madrid, Oficina de la viuda e hijo de Marín, 1798, pp. 234-235.



Fig. 13. 1. *B. Toribio de Mogrovejo*. Senén Vila. H. 1700. Procedente del desaparecido retablo de las Capuchinas de Murcia. Archivo General de la Región de Murcia

Fig. 13. 2, centro. *Beato Toribio colegial de San Salvador de Oviedo, inquisidor de Granada, arzobispo de Lima*, en *Breve Teatro...*, Roma, 1683. G. B. Gaetano, inventor, B. Thiboust, grabador. (Universidad Complutense de Madrid)

Fig. 13. 3, der. *Milagro del B. Toribio en Macate*. H. 1679. C. Maratta, inventor, P. dell'Aquila (atrib.), grabador. (Real Biblioteca de Madrid)

Francisco de Valladolid, envió a Salamanca algunos ejemplares, además de incluirla en la hagiografía italiana de Lapi, editada en 1655 para que el papa y los consultores tuviesen un mayor conocimiento de la vida del arzobispo y de su aspecto físico<sup>71</sup>.

Por su parte, don Baltasar de Medina mandó colocar al beato Toribio de Mogrovejo, como santo de su devoción, en el retablo mayor de la iglesia de las Capuchinas de Murcia, que costó junto con el racionero de la catedral, don Jerónimo Zabala y Villarroel. Estas pinturas fueron realizadas en el último decenio del siglo XVII por el pintor valenciano vecindado en Murcia Senén Vila, en colaboración con su hijo Lorenzo<sup>72</sup>. El lienzo de gran tamaño del “B. Toribio Mogrovejo Arzobispo de Lima”, como se anota en la esquina inferior izquierda, se guarda ahora en el nuevo convento<sup>73</sup> (Fig. 13. 1).

71 RUPÉREZ ALMAJANO, María Nieves, “De América a Roma...”, pp. 9-10.

72 CABALLERO CARRILLO, M. Rosario, *Pintura Barroca Murciana: Senén y Lorenzo Vila*, Murcia Alfonso X el Sabilo, 1985, pp. 67-73. PEÑA VELASCO, Concepción de la, *El Retablo Barroco en la Antigua Diócesis de Cartagena, 1670-1785*, Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1992, pp. 189-190. AGÜERA ROS, José Carlos, *Pintores y Pintura del Barroco en Murcia*, Murcia, Liga Comunicación y Tecnología, 2002, pp. 395-396.

73 Una fotografía en Archivo General de la Región de Murcia, FOT\_NEG,061/032



Sin duda la fuente de referencia para su representación fue la estampa 36 del *Breve Teatro* de Montalvo, la más apropiada para una imagen conceptual dedicada al culto. Como en esta, se muestra de frente, caracterizado con bigote y perilla, vestido con las principales insignias episcopales — alba, estola, cíngulo, capa pluvial y mitra —, en actitud de bendecir y sosteniendo en su mano izquierda el báculo, en lugar de la vara con la cruz que lleva en el grabado (Fig. 13. 2). Para realzar la figura, poco expresiva, se ha incluido como fondo una columna sobre alto pedestal y un cortinón anudado a la derecha, mientras a la izquierda el espacio se abre a un paisaje donde se vislumbra —tomando la composición básica de un grabado de Maratta (Fig. 13. 3)— al propio Mogrovejo, en este caso con la casulla tras la celebración de la misa, haciendo brotar el agua en Macate en presencia de dos personas arrodilladas, un milagro esencial en el reconocimiento de la santidad de este prelado. Sin duda, la decisión de representarlo de este modo se debió no tanto al pintor Senén Vila, como al comitente, el deán don Baltasar de Medina<sup>74</sup>.

Es muy probable que fuese el mismo don Baltasar, o quizá su tío don Antonio, el que encargase a este pintor una imagen de santo Domingo para enviarla como regalo al convento masculino del mismo nombre que esta Orden tenía en Mayorga de Campos, de donde pasó a la ermita de Santo Toribio tras la desamortización<sup>75</sup>. Habitualmente se ha puesto también en el haber de Senén Vila un cuadro de la vida del arzobispo de Lima<sup>76</sup> de la misma procedencia, aunque en este caso no está firmado. Por la temática esta pintura puede relacionarse con otro lienzo anónimo conservado en el convento de San Pedro Mártir, que pudo haber sido también un presente enviado por los Medina Cachón, dado que don Baltasar tenía en él varias hermanas monjas<sup>77</sup> y la iglesia se iba a dedicar a santo Toribio.

Al margen de la autoría, las dos pinturas comparten el hecho de tener como fuente grabados realizados por Carlo Maratta en 1679 con ocasión de la beatificación del arzobispo. Formaban parte de una serie de “milagros famosos” o “acciones heroicas en el ejercicio de las virtudes o en el cumpli-

74 Siguiendo a Candel, De la Peña —*El Retablo Barroco...*, p. 190— ya señaló que en la inclusión de Mogrovejo en el retablo debió de pesar la procedencia de Mayorga de los Medina Cachón, más que el apoyo que aquel habría prestado en América a los franciscanos, como apuntaba Caballero Carrillo (*Pintura Barroca...* p. 73); pero, además, no hay que olvidar el peso de ser miembros del mismo Colegio Mayor.

75 URREA FERNÁNDEZ, Jesús, “Dos cuadros del pintor Senén Vila”, *BSAA*, 45 (1979), pp. 485-487.

76 ANDRÉS ORDAX, Salvador, “Iconografía hagiográfica”, pp. 106-107. PORRAS GIL, M. Concepción, “El obispo Toribio de Mogrovejo con los indios”, *Aqua*. Catálogo de la Exposición, Valladolid, Fundación las Edades del Hombre, 2016, p. 372.

77 CANDEL CRESPO, Francisco, *Deanes de la Catedral de Murcia*, Murcia, Tip. S. Francisco, 2005, p. 108-109.





Fig. 14. 1, izq. *Milagro del beato Toribio en el camino de Carrasmal*. H. 1700. Senén Vila (atrib.). Óleo sobre lienzo. Ermita de Santo Toribio. Mayorga de Campos. (Fotografía: Juan Ámez)

Fig. 14. 2, der. *Milagro del beato Toribio en el camino de Carrasmal*. H. 1679. C. Maratta, inventor, P. dell'Aquila (atrib.), grabador. (Biblioteca Casanatense. Roma)

miento del oficio" del beato Toribio, encargada por el postulador, don Juan Francisco de Valladolid, para regalarlas como muestra de agradecimiento a las personas o instituciones que habían apoyado el proceso<sup>78</sup>. En este caso se han elegidos dos milagros que guardan una afinidad simbólica, al estar relacionados con el agua, lo que ha llevado a confundir el tema representado, pese a haber una clara diferencia en los tipos iconográficos, que traducen con exactitud sendos episodios narrados en las hagiografías.

Según León Pinelo:

"yendo de Moyobamba a la provincia de los Chillaos, por "el camino i cuesta de Carrasmal, era el sol muy ardiente, grande el calor, y los que le acompañaban iban fatigados de sed, por no aver hallado agua, ni averla en aquel parage. Y viendo el santo arzobispo un sitio con alguna humedad, mandó que cavasen allí, y que sacarían agua; y a pocos golpes que dieron salió una fuente muy fresca, i clara, de que todos bebieron, i se consolaron. Esta fuente quedó perene, y permanece hasta oy, conservando el nombre de *Fuente del Arzobispo*

<sup>78</sup> RUDOLF, Stella, "The Toribio illustrations and some considerations of engravings after Carlo Maratti", *Antologia di Belle Arti*, 7-8, (1978), pp. 195-196. RUPÉREZ ALMAJANO, María Nieves, "De América a Roma...", pp. 24-29.



Fig. 15. 1, izq. *Milagro del beato Toribio en el pueblo de Macate*. Fines XVII. Anónimo. Óleo sobre lienzo. Iglesia de san Salvador. Mayorga de Campos. (Fotografía: Juan Ámez)



Fig. 15. 2, der. *Milagro del beato Toribio en el pueblo de Macate*. Fines XVII/inicio XVIII. Anónimo. Diócesis de Bolonia (Beni Ecclesiastici in WEB)

[...] i los indios la llaman Agua santa. Y en memoria deste milagro, ay allí una cruz muy grande<sup>79</sup>.

Esto es lo que representó Maratta en la estampa dedicada a la Inquisición (Fig. 14. 2) y lo que reproduce con todo detalle la pintura de la ermita<sup>80</sup> (Fig. 14. 1). En ambas Mogrovejo, vestido con sobrepelliz y muceta sobre la sotana, dirige su oración a Dios acompañado por dos asistentes, mientras un grupo de indios, en algún caso caracterizados por su desnudez y coronas de plumas, se aproximan a beber y otro ya “civilizado” erige como recuerdo una gran cruz de madera sobre la roca. El pintor se sirve de la luz para realzar el rostro del santo y la intervención divina, en un ambiente tenebrista utilizado con frecuencia por Senén Vila en su última etapa, y solo se permite,

79 LEÓN PINELO, *Vida del ilustrísimo...*, 294-295.

80 El suceso lo recoge también MONTALVO en *El Sol de Nuevo Mundo*, pp. 238-230, y lo refleja de manera más abreviada en la estampa 32 del *Breve Teatro* (pp. 192-123), que enuncia como “Saca agua de una piedra para remediar la sed de los Indios”. Discrepamos de los que lo identifican con el milagro obrado en Macate. PORRAS GIL, M. Concepción, “El obispo Toribio...”, p. 372.

con respecto a la estampa, un mayor desarrollo de la vegetación y profundidad en el paisaje.

Por lo que respecta a la pintura perteneciente a las dominicas (Fig. 15. 1), depositada en la iglesia de san Salvador desde que dejaron Mayorga, aunque guarda similitudes con la anterior, el contexto en que se produjo el milagro fue diferente. Narra en este caso Montalvo, que en un lugar llamado Macate administrado por “los religiosos de Santo Domingo”, había ido disminuyendo la copiosa fuente de agua que surtía a los vecinos para el consumo y el riego, y estaban decididos a marcharse. Al llegar allí de visita:

“nuestro Toribio...compadeciose de su miseria, y disuadioles la mudanda diciendoles que confiassen en Dios...Dicho esto, mandó que junto a la fuente se levantase un altar, donde asistiendo todo el lugar celebró el Santo Sacrificio de la missa. Al tiempo de acabarla, hecho la bendicion al pueblo, y a la fuente, y al instante comenzó por multiplicadas vocas a brotar tanta copia de agua cristalina y saludable, que hasta oy... fructifican aquella tierra...”<sup>81</sup>.

El hecho fue ilustrado por Carlo Maratta en un grabado que el postulator dedicó al embajador Marqués del Carpio (Fig. 13. 3); sin embargo, al haber sido citado expresamente en el Decreto de beatificación como uno de los milagros probados<sup>82</sup>, también se debieron realizar un número indeterminado de cuadros como regalo, en copias de diversa calidad<sup>83</sup>. De ser así, la pintura de este tema que hay en Mayorga pudo haberse enviado desde Roma como reconocimiento a la patria del beato a fines del siglo XVII y depositarse en el convento de las dominicas cuya iglesia le iban a dedicar una vez reconstruida. También se pudo encargar una reproducción en España tomando como modelo uno de esos lienzos. Sólo así se pueden explicar las grandes similitudes entre esta pintura y las conservadas en el Museo de Salamanca<sup>84</sup> —procedente seguramente del Colegio de Oviedo— y en la diócesis de Bolonia (Fig. 15. 2), lo que no sucede en otras versiones del milagro<sup>85</sup>. En las tres, el arzobispo, vestido todavía con los ornamentos litúrgicos de la celebración

81 MONTALVO, Antonio F., *El sol de...*, pp. 239-240. El mismo relato en *Breve Teatro...*, pp. 103-104.

82 Recogido en GARCÍA IRIGOYEN, Carlos, *Santo Toribio...*, tomo III, p. 54.

83 RUPÉREZ ALMAJANO, María Nieves, “De América a Roma...”, p. 26. El grabado presenta una composición más rica, aunque no haya que descartar la influencia de Maratta en esas pinturas. Se conserva también un dibujo preparatorio del mismo en la Biblioteca Nacional (ATERIDO, Ángel, *El final del siglo de oro: la pintura en Madrid en el cambio dinástico 1685-1726*. Madrid, CSIC, 2015, pp. 48-50).

84 Una imagen en Museo de Salamanca, inventario 034.

85 Por ejemplo, muestra cambios formales la pintura que hay en el propio lugar de Macate, aunque se reconozca el mismo tipo iconográfico por la presencia del altar, santo Toribio vestido con la casulla y golpeando la roca con el báculo y diversos personajes alrededor. Ver, <https://ietoribianos.blogspot.com/2019/04/macate-y-santo-toribio.html>.





Fig. 16. *Retablo colateral dedicado a Santo Toribio. 1746. Anónimo. Madera policromada. Convento de San Pedro Mártir. Mayorga de Campos (Patrimonio Diócesis de Valladolid)*

de la misa, de espaldas al altar bendice la fuente que empieza a manar, ante el asombro o la actitud orante de los hombres y mujeres que le rodean, en su mayoría indígenas. La versión de Mayorga está mal conservada y es de peor calidad, como se aprecia en el tratamiento anatómico de los personajes, más simplificado, y en la menor riqueza cromática, con un predominio de los tonos cálidos. Asimismo, se han acentuado los toques tenebristas, con luces contrastadas en el celaje y envolviendo el rostro de santo Toribio.

Además del cuadro y la reliquia, la presencia de santo Toribio en la iglesia de las dominicas de Mayorga se incrementó a partir de 1746, cuando se acometió por fin la fábrica de los dos retablos colaterales en honor a Mogrovejo y a san Nabor como patronos de la villa, al tiempo que se hacía también el mayor, que mantuvo la dedicación a san Pedro Mártir. La colocación se celebró con sermón y fuegos artificiales<sup>86</sup>. Estilísticamente estos retablos se han relacionado con un ensamblador que conocía la obra de los Tomé, con un uso de similares recursos formales, que ponen más el acento en los as-

<sup>86</sup> ANIZ IRIARTE, Cándido, CALLEJO DE LA PAZ, Rufino, *Real Monasterio...*, p. 256.

pectos ornamentales de la estructura, que en la calidad de la talla<sup>87</sup>, como se aprecia en el de santo Toribio (Fig. 16). El banco aloja el sagrario, flanqueado por medallones de dos virtudes cardinales, que en este caso corresponden a la Fortaleza y la Justicia, apropiadas para quien debe ejercer la autoridad. El cuerpo principal, tetrástilo, acoge en una hornacina la imagen exenta del santo destinada al culto. Aparece caracterizado exclusivamente como obispo en actitud de bendecir, a la manera del grabado 36 del *Breve Teatro* de Montalvo (Fig. 13. 2), con alba, estola, cíngulo, cruz pectoral, capa pluvial, mitra y báculo con la cruz arzobispal en su mano izquierda, ajeno por completo a los rasgos personales conocidos; dos angelitos, emplazados en las jambas de la caja, sostienen también la mitra y la cruz. Este tipo iconográfico es muy frecuente en distintas localidades americanas, pero en España fue bastante habitual singularizarlo a la manera que lo hizo la Congregación Nacional fundada en Madrid, que incorporó a sus lados las figuras de niños ataviados con faldillas y plumas, recibiendo del santo el catecismo, en clara alusión a la actividad evangelizadora de Mogrovejo en el virreinato de Perú<sup>88</sup>.

La inscripción de la estampa del *Breve Teatro* le identifica como “B.T. collega S. Salv.<sup>is</sup> Oveti Granatae Inquis.<sup>or</sup> Lime Archiep.<sup>us</sup>”, es decir, Colegial de San Salvador de Oviedo, Inquisidor de Granada, Arzobispo de Lima, tres empleos que en opinión de Montalvo acreditan su perfección. Sin embargo, la elección de la escena en bajorrelieve del ático no deja de sorprender. De nuevo, se soslaya la intensa labor pastoral del prelado en el Nuevo Mundo, por la que ha llegado a ser universalmente reconocido, y se le representa como estudiante en su habitación del Colegio salmantino de Oviedo, en el que vivió poco más de tres años. Este hecho cabría achacarlo de nuevo a una posible intervención de algunos de los colegiales en el encargo. Dejando al margen los errores formales, santo Toribio viste el hábito colegial singularizado por la beca azul, con el bonete en su mano derecha y un libro abierto en la izquierda, según uno de los tipos frecuentes<sup>89</sup>, junto a una mesa donde se apilan otros tres libros y teniendo como fondo una pared de sillería con un cortinón a un lado y nubes y rayos luminosos al otro. Una mitra y un báculo a sus pies preconizan su posterior designación como obispo.

En conclusión, si bien Mayorga de Campos celebró desde el primer momento la beatificación de Toribio de Mogrovejo, la reclamación de ser la cuna del santo promovida en 1700 por Villaquejida conllevó un incremento de la producción artística relacionada con el arzobispo, como parte de sus estrate-

87 URREA FERNÁNDEZ, Jesús y BRASAS EGIDO, José Carlos, *Antiguo Partido...*, p. 71. VV. AA., *Clausuras...*, p. 40.

88 GRANADOS SALINAS, Rosario Inés, “Entre tiaras...”, p. 270.

89 RUPÉREZ ALMAJANO, María Nieves, “Toribio Alfonso...”, pp. 238-239.



gias reivindicativas. En ambos casos, detrás de esta promoción encontramos individuos vinculados con el Colegio Mayor de Oviedo, una institución tan interesada como estas poblaciones en dar a conocer la santidad de Mogrovejo. Las dos localidades se sirvieron de tipos iconográficos creados en Roma con ocasión de la beatificación, especialmente de las estampas incluidas en la biografía ilustrada *Breve Teatro de las acciones mas notables de la vida del bienaventurado Toribio*, publicada en 1683 que, como pone de manifiesto este hecho, alcanzó una pronta difusión en España, pero también de algunos grabados más exclusivos encargados a Carlo Maratta y distribuidos por el postulador como regalo en 1679. Sin embargo, las imágenes seleccionadas tanto por Mayorga como por Villaquejida, sin perder la finalidad religiosa, tienen un sentido propagandístico que no está presente en otras obras destinadas al culto. Así, más que reflejar la intensa actividad evangelizadora llevada a cabo por el arzobispo Mogrovejo en el Virreinato de Perú y algunos de los sucesos milagrosos acaecidos en su vida, dan prioridad a escenas de su infancia, incluso anecdóticas, a su condición de colegial y a los primeros reconocimientos en España; interpretan determinados sucesos como si hubiesen acontecido en esos lugares o les dan un significado más amplio, obviando los rasgos de los indígenas que aparecían en esos grabados y despreocupándose también de plasmar una fisonomía real de santo Toribio.

La vinculación del arzobispo con estas poblaciones ha contribuido a mantener viva hasta la actualidad la devoción popular y a crear unas fuertes tradiciones, pasando a un plano totalmente secundario los intereses particulares que, más allá de su piedad, pudieron tener en su día algunos mayoranos relacionados con el Colegio de Oviedo al promocionar a este santo en una determinada apariencia.

## BIBLIOGRAFÍA

- AGÜERA ROS, José Carlos, *Pintores y Pintura del Barroco en Murcia*, Murcia, Liga Comunicación y Tecnología, 2002.
- ANDRÉS ORDAX, Salvador, "Iconografía hagiográfica", en *Arte Americanista en Castilla y León*, Valladolid, Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo, 1992, pp. 105-120.
- ANIZ IRIARTE, Cándido, CALLEJO DE LA PAZ, Rufino, *Real Monasterio de San Pedro Mártir de Mayorga: fundación de la reina Catalina de Lancaster*, Salamanca, Editorial de San Esteban, 1994.
- ARMOGATHE, Jean Robert, "La fábrica de los santos. Causas españolas y procesos romanos de Urbano VIII a Benedicto XIV (siglos XVII-XVIII)", en VITSE, Marc (ed.), *Homenaje a Henri Guerreiro. La hagiografía entre historia y literatura en la España de la Edad Media y del Siglo de Oro*, Madrid, Universidad de Navarra, Iberoamericana-Vervuert, 2005, pp. 149-168.

- ATERIDO, Ángel, *El final del siglo de oro: la pintura en Madrid en el cambio dinástico 1685-1726*. Madrid, CSIC, 2015.
- BENITO RODRÍGUEZ, José Antonio, *Crisol de lazos solidarios. Toribio Alfonso Mogrovejo*. Lima, Universidad Católica "Sedes Sapientiae", Ministerio de Educación, Cultura y Deporte de España, 2001, <https://www.ucss.edu.pe/publicaciones/crisol-de-lazos-solidarios-toribio-alfonso-mogrovejo>
- CABALLERO CARRILLO, María Rosario, *Pintura barroca murciana: Senén y Lorenzo Vila*, Murcia, Alfonso X el Sabio, 1985.
- CANDEL CRESPO, Francisco, *Deanes de la Catedral de Murcia*, Murcia, Tip. S. Francisco, 2005.
- GARCÍA IRIGOYEN, Carlos, *Santo Toribio. Obra escrita con motivo del tercer centenario de la muerte del santo Arzobispo de Lima*. Tomo III. Lima, Imprenta de San Pedro, 1907.
- GARCÍA SÁNCHEZ, Justo, "Disputa inconclusa entre dos poblaciones castellano-leonesas, Villaquejida-Mayorga de Campos, por la verdadera patria natal de Santo Toribio de Mogrovejo", *Brigecio: revista de estudios de Benavente y sus tierras*, 11 (2001), pp. 201-204, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1402473>
- GRANADOS SALINAS, Rosario Inés, "Entre tiaras, calles y plumas: santo Toribio de Mogrovejo en el Madrid del siglo XVIII", en ELENA ALCALÁ, Luisa y NAVARRETE PRIETO, Benito (coords.), *América en Madrid. Cultura material, arte e imágenes*, Iberoamericana-Vervuert, 2023, pp. 263-283.
- GUERRERO MARTÍNEZ RUBIO, Nicolás Antonio, *El phenix de las becas, Santo Toribio Alphonso Mogrovejo [...]*, Salamanca, viuda de Gregorio Ortiz, 1728.
- HERRERA, Cipriano, *Mirabilis Vita, et mirabilia acta Dei Vener. Servi Toribii ....* Roma, Typis Nicolai Angeli Tinassii, 1670.
- IRIGOYEN LÓPEZ, Antonio, *Entre el cielo y la tierra, entre la familia y la institución*, Murcia, Universidad de Murcia, 2000.
- LEÓN PINELO, Antonio de, *Vida del Ilustrísimo y Reverendísimo D. Toribio Alfonso Mogrovejo, Arzobispo de la ciudad de los Reyes*, Madrid, 1653.
- MARTÍNEZ REDONDO, Feliciano, "Orígenes del retablo de Santo Toribio", *El Puente* 21 (2010), pp. 29-31, <https://www.villafer.es/images/stories/revista-puente/el-puente21.pdf>
- MARTÍNEZ RENDONDO, Feliciano y ÁMEZ ZAPATERO, Juan Manuel, *El Cristo de Villaquejida y su capilla*. Instituto leonés de Cultura, Ayuntamiento de Villaquejida, 2016.
- MATEOS, F. "Sobre el lugar de nacimiento de Santo Toribio de Mogrovejo", *Misionalia Hispánica*, 34 (1955), pp. 193-202.
- MENDOZA GARCÍA, Isabel y SÁNCHEZ RIVILLA, Teresa, "Ronquillo Briceño, Antonio", en *Diccionario biográfico español*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2009-2013, XLIV, p. 419, <https://historia-hispanica.rah.es/biografias/39077-antonio-ronquillo-briceno>
- MONTALVO, Francisco Antonio de, *Breve Teatro de las acciones mas notables de la vida del bienaventurado Toribio Arçopispo de Lima*, Roma, Impr. Tinasi, 1683.

- MONTALVO, Francisco Antonio de, *El Sol del nuevo mundo, ideado y compuesto en las esclarecidas operaciones del bienaventurado Toribio, arzobispo de Lima* [ ...], Roma, Impr. de Angel Bernavò, 1683.
- PARRADO DEL OLMO, Jesús María, "Un crucifijo de Juan de Valmaseda en Villaquejida (León)", *Tierras de León*, 36-37 (1979), pp. 150-151, [https://biblioclele.es/descargas/search-result.html?filter\\_search=parrado&layout=table&show\\_category=0](https://biblioclele.es/descargas/search-result.html?filter_search=parrado&layout=table&show_category=0)
- PEÑA VELASCO, Concepción de la, *El Retablo Barroco en la Antigua Diócesis de Cartagena, 1670-1785*, Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1992.
- PÉREZ ÁLVAREZ, M<sup>a</sup> José, "Estrategias familiares en la ciudad de León en la Edad Moderna: los Quijadas-Rojas", en TORREMOCHA HERNÁNDEZ, Margarita (coord.), *Matrimonio, estrategia y conflicto: (ss. XVI-XIX)*. Salamanca, Universidad de Salamanca, 2020, pp. 49-65.
- PÉREZ DE COLOSÍA RODRÍGUEZ, M<sup>a</sup> Isabel, "Toribio de Mogrovejo, inquisidor del Santo Oficio de Granada", *Baetica. Estudios de Arte, Geografía e Historia*, 11, 1988, pp. 417-433, <https://riuma.uma.es/xmlui/handle/10630/9129>
- POLO BARRERA, Ángela, *Estudio sobre Mayorga. Historia, Arte, Cultura y Tradiciones*. Valladolid, Diputación de Valladolid, 1999.
- POLO BARRERA, Ángela, *Santo Toribio de Mogrovejo hijo y patrono de Mayorga y organizador de la Iglesia sudamericana*. Valladolid, Diputación Provincial de Valladolid, 2002.
- PORRAS GIL, María Concepción, "El obispo Toribio de Mogrovejo con los indios", en *Aqua*. Catálogo de la Exposición, Valladolid, Fundación las Edades del Hombre, 2016, pp. 372-373.
- QUILES GARCÍA, Fernando, "Regalos artísticos en Roma. A propósito de la santificación de Santo Toribio de Mogrovejo", *Boletín de Arte*, 30-31 (2009-2010), pp. 97-118, <https://doi.org/10.24310/BoLArte.2010.v0i30-31>
- RIPODAS ARDANAZ, Daisy, "El culto a Santo Toribio de Mogrovejo, un capítulo de la historia de América en España", *II Congreso Argentino de Americanistas*, Buenos Aires, Sociedad Argentina de Americanistas, 1998, pp. 289-318.
- RISCO, Manuel, *España sagrada. Theatro geographico-historico de la iglesia de España*, Tomo XLI, Madrid, Oficina de la viuda e hijo de Marín, 1798.
- RODRÍGUEZ VALENCIA, Vicente, "Una última palabra sobre la patria de Santo Toribio de Mogrovejo", *Miscelánea Comillas: Revista de Ciencias Humanas y Sociales*, 16 /29 (1958), pp. 29-56.
- RODRÍGUEZ VALENCIA, Vicente, *Santo Toribio de Mogrovejo. Organizador y apóstol de Suramérica*, Madrid, CSIC, 1956-1957, tomo I y II.
- RODRÍGUEZ-SAN PEDRO, Luis E. y WERUAGA, A., "Glorias académicas. Los vótores clásicos de Salamanca, siglos XV-XVIII", en GIL, Emilio y AZOFRA, Eduardo (ed.), *De Vótores y Letras*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2017, pp. 10-25.
- RUDOLF, Stella, "The Toribio illustrations and some considerations of engravings after Carlo Maratti", *Antologia di Belle Arti*, 7-8, (1978), pp. 191-203.

- RUPÉREZ ALMAJANO, María Nieves, "José de Churriguera en Salamanca (1692-1699)", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, IX-X (1997-98), pp. 211-229, <https://doi.org/10.15366/anuario1998.10.014>
- RUPÉREZ ALMAJANO, María Nieves, "Toribio Alfonso de Mogrovejo: iconografía y devoción promovida por los colegiales mayores", *Goya. Revista de Arte*, 360 (2017), pp. 232-255.
- RUPÉREZ ALMAJANO, María Nieves, "De América a Roma: producción artística para la beatificación del Arzobispo Mogrovejo", *Bulletin of Spanish Visual Studies*, vol. III, 1 (2019), pp. 95-126.
- SÁNCHEZ DE MADARIAGA, Elena, "Caridad, devoción e identidad de origen: las cofradías de naturales y nacionales en el Madrid de la Edad Moderna", en ÁLVAREZ GILA, Oscar, ANGULO MORALES, Alberto y RAMOS MARTÍNEZ, Jon Ander (coord.), *Devoción, paisanaje e identidad. Las cofradías y congregaciones de naturales en España y América (siglos XVI-XIX)*. Universidad del País Vasco, 2014, pp. 17-32.
- SÁNCHEZ MORENO, José, "Noticia de perdidas colecciones pictóricas en Murcia", *Anales de la Universidad de Murcia*, 1945-1946, pp. 773-785.
- URREA FERNÁNDEZ, Jesús y BRASAS EGIDO, José Carlos, *Antiguo Partido Judicial de Villalón de Campos. Catálogo Monumental de la Provincia de Valladolid*, Valladolid, Diputación de Valladolid, 1981.
- URREA FERNÁNDEZ, Jesús, "Dos cuadros del pintor Senén Vila", *BSAA*, 45 (1979), pp. 485-487, <https://uvadoc.uva.es/handle/10324/12528>
- VV. AA., *Clausuras: el patrimonio de los conventos de la provincia de Valladolid. III, Medina de Rioseco, Mayorga de Campos, Tordesillas, Fuensaldaña, Villafrechós*, Valladolid, Diputación de Valladolid, Arzobispado, 2004.

El Trust Joyero de Zaragoza, “la casa preferida por las personas inteligentes y de buen gusto”

The Trust Joyero of Zaragoza, “the house of choice for intelligent and tasteful people”

Mónica VÁZQUEZ ASTORGA

Universidad de Zaragoza

Departamento de Historia del Arte. Facultad de Filosofía y Letras

C/ Pedro Cerbuna, 12. 50009 – Zaragoza

mvazquez@unizar.es

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7849-8772>

Fecha de envío: 15/3/2025. Aceptado: 11/9/2025

Referencia: *Santander. Estudios de Patrimonio*, 8 (2025), pp. 415-446.

DOI: <https://doi.org/10.22429/Euc2025.sep.08.11>

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

Este estudio se ha llevado a cabo en el marco del grupo de investigación de referencia *Vestigium* (H19\_23R), financiado por el Departamento de Ciencia, Universidad y Sociedad del Conocimiento del Gobierno de Aragón (2023-2025). Asimismo, se inscribe en el Instituto de Investigación en Patrimonio y Humanidades de la Universidad de Zaragoza.



**Resumen:** Con el inicio de la Edad Contemporánea, Europa asistió al nacimiento de nuevos espacios comerciales, en buena medida vinculados a la formación de la urbe decimonónica y a la aparición de nuevos ritos cotidianos y formas de consumo. Uno de esos nuevos establecimientos fueron los almacenes de joyería, platería y relojería que, bajo la denominación de *El Trust*, se caracterizaron por la elegancia de sus instalaciones. Los primeros fundados en España abrieron sus puertas en Madrid en 1906 y, dos años después, se instalaron en Zaragoza. En este artículo se pretende trazar la historia de *El Trust* de Zaragoza y valorar su importancia como lugar de consumo de objetos suntuarios.

**Palabras clave:** arquitectura comercial contemporánea; cultura del consumo; almacenes de joyería; platería; relojería; *El Trust*; Modesto Largo Álvarez; Joaquín Figueras Luna; Sixto Genzor Aguirán; Zaragoza.

**Abstract:** At the beginning of the contemporary era, Europe witnessed the emergence of new commercial spaces, largely connected to the formation of the nineteenth-century city and to new everyday rituals and ways of consumption. Among those novel establishments were the jewellery, silver and watch shops, which, under the name of *El Trust*, were characterised by the elegance of their premises. The first ones founded in Spain opened their doors in Madrid in 1906 and, two years later, they settled in Zaragoza. This article aims to outline the history of *El Trust* in Zaragoza and to emphasise the importance of the establishment as a place for the consumption of sumptuary objects.

**Keywords:** contemporary commercial architecture; culture of consumption; jewellery; silverware; watchmaking stores; *El Trust*; Modesto Largo Álvarez; Joaquín Figueras Luna; Sixto Genzor Aguirán; Zaragoza.

\*\*\*\*\*



*La posesión es claramente un proceso espiritual y emocional, no es uno de tipo técnico. La posesión del comprador comienza cuando sus sentidos perciben los objetos<sup>1</sup>.*

## 1. INTRODUCCIÓN

Los años finales del siglo XIX y el primer tercio del siglo XX fueron cruciales para el progreso del comercio, especialmente en el ámbito textil, con la aparición de los grandes almacenes y de los bazares. Estos nuevos comercios ocuparon con sus llamativos escaparates, que mostraban todos los artículos de forma atractiva, los centros de las capitales y de las ciudades con una población numerosa. Un recorrido por su interior permitía al público disfrutar de la vista de sus riquezas acumuladas. Como precisaba Veblen, posesión y consumo son el estandarte que anuncia el triunfo, que proclama, según las normas aceptadas por la comunidad, que quien posee es una persona de éxito<sup>2</sup>.

**El Trust**  
Sindicato Internacional de Joyería y Relojería  
Capital: 1.250.000 pesetas  
Madrid: Puerta del Sol, núms. 11 y 12 y Carmen, 1

**RELOJES DE PRECIOS INVARIABLES**  
25 por 100 más barato que en toda España, 25 por 100

Para que en todas partes se conozca lo muy ventajoso que son los relojes de nuestro depósito, tanto por la precisión de su marcha como por los gustos de sus modelos, publicamos anuncios ilustrados en grabados, reproduciendo las clases que más se venden, las cuales serviremos a vuelta de correo a todo el que nos honre con sus pedidos, acompañados de su importe en libranzas del Giro Meteo, sobre cualquiera ó letras de fácil cobro.

Todos nuestros relojes están observados y reajustados por expertos profesores, lo que nos permite asegurar y garantizar su buena marcha, sea cual fuere su precio.

Relojes calculadores, cronógrafos, cronómetros y repeticiones son nuestra especialidad.

Para la correspondencia dirigirse al Director  
**EL TRUST, Sindicato Internacional, Puerta del Sol, 11 y 12, y Carmen, 1**

**Número 1**  
Reloj de bolsillo en platino con esmeralda y rubí, precio de 1.250 pesetas.  
Puntas 25

**Número 2**  
Reloj de bolsillo en oro con esmeralda y rubí, precio de 1.000 pesetas.  
Puntas 25

**Número 3**  
Reloj de bolsillo en oro con esmeralda y rubí, precio de 800 pesetas.  
Puntas 25

**Número 4**  
Reloj de bolsillo en oro con esmeralda y rubí, precio de 600 pesetas.  
Puntas 25

**Número 5**  
Reloj de bolsillo en oro con esmeralda y rubí, precio de 400 pesetas.  
Puntas 25

**Número 6**  
Reloj de bolsillo en oro con esmeralda y rubí, precio de 300 pesetas.  
Puntas 25

**Número 7**  
Reloj de bolsillo en oro con esmeralda y rubí, precio de 200 pesetas.  
Puntas 25

**Número 8**  
Reloj de bolsillo en oro con esmeralda y rubí, precio de 150 pesetas.  
Puntas 25

**Número 9**  
Reloj de bolsillo en oro con esmeralda y rubí, precio de 100 pesetas.  
Puntas 25

**Número 10**  
Reloj de bolsillo en oro con esmeralda y rubí, precio de 80 pesetas.  
Puntas 25

**EL TRUST JOYERO**  
Alhajas de Perlas Finas

**Número 1**  
Pendientes de perla y oro, precio de 1.250 pesetas.  
Puntas 25

**Número 2**  
Collar de perla y oro, precio de 1.000 pesetas.  
Puntas 25

**Número 3**  
Anillo de perla y oro, precio de 800 pesetas.  
Puntas 25

**Número 4**  
Pendientes de perla y oro, precio de 600 pesetas.  
Puntas 25

**Número 5**  
Collar de perla y oro, precio de 400 pesetas.  
Puntas 25

**Número 6**  
Anillo de perla y oro, precio de 300 pesetas.  
Puntas 25

**Número 7**  
Pendientes de perla y oro, precio de 200 pesetas.  
Puntas 25

**Número 8**  
Collar de perla y oro, precio de 150 pesetas.  
Puntas 25

**Número 9**  
Anillo de perla y oro, precio de 100 pesetas.  
Puntas 25

**Número 10**  
Pendientes de perla y oro, precio de 80 pesetas.  
Puntas 25

Fig. 1, izq. Anuncio de El Trust, Sindicato Internacional de Joyería y Relojería, de Madrid. 1907. *España Nueva*, 13 de febrero de 1907. Hemeroteca Provincial de Zaragoza [HPZ]

Fig. 2, der. Anuncio de El Trust Joyero de Madrid con ilustración de Luis Quintanilla Isasi. 1917. *Mundo Gráfico*, 5 de diciembre de 1917. HPZ

1 Cita extraída de OROPESA MÁRQUEZ, Salvador A., *Literatura y comercio en España: las tiendas (1868-1952)*, Málaga, Universidad de Málaga, 2014, p. 19.

2 VEBLEN, Thorstein, *Teoría de la clase ociosa*, México, Fondo de Cultura Económica, XXV, 1974.

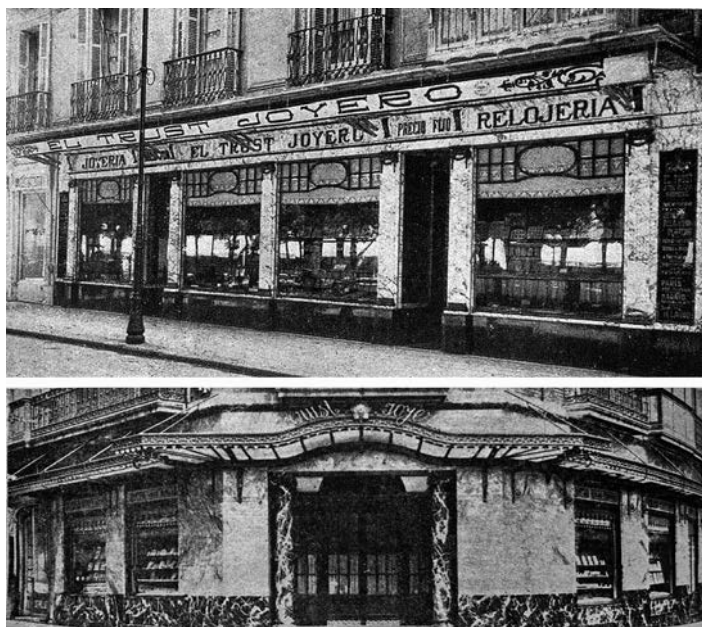


Fig. 3, arriba. Fachada de la espléndida instalación que acaba de inaugurar El Trust Joyero en San Sebastián (Alameda, núm. 25). 1917. *La Esfera*, 1 de septiembre de 1917. HPZ  
 Fig. 4, abajo. Suntuosa fachada de El Trust Joyero de Bilbao. 1922. *ABC*, 23 de agosto de 1922. HPZ

En este contexto de desarrollo socio-económico se constituyó la agrupación de los fabricantes de joyería, platería y relojería de Alemania, Suiza, Francia, España y Bélgica que, con el carácter de Sindicato Internacional, formaron *El Trust* a finales del siglo XIX. La intención de esta asociación era que el público pudiese adquirir “en inmejorables condiciones de calidad y precio” productos de joyería, platería y relojería. Al prescindir de toda clase de intermediarios, podía vender los artículos un 25% más barato que las tiendas, y estas favorables condiciones explican el inmediato éxito alcanzado. Al principio ineludible “más barato que nadie” se sumaba el del precio fijo. El hecho de que *El Trust* tuviera precios fijos —en sustitución del crédito al cliente y del regateo común hasta entonces— “marcados a la vista del público para una mayor confianza” en sus objetos suntuarios, que se servían en lujosos estuches y que estaban garantizados con factura, debe entenderse como signo de modernidad y reflejo de una nueva política económica (Figs. 1-2). *El Trust* ponía en venta al por mayor y al por menor sus mercancías a los precios de fábrica, mediante una pequeña comisión comprendida en los precios marcados para el público<sup>3</sup>.

3 “Progresos del comercio. El Trust”, *El País*, Madrid (23 de marzo de 1908), p. 5.

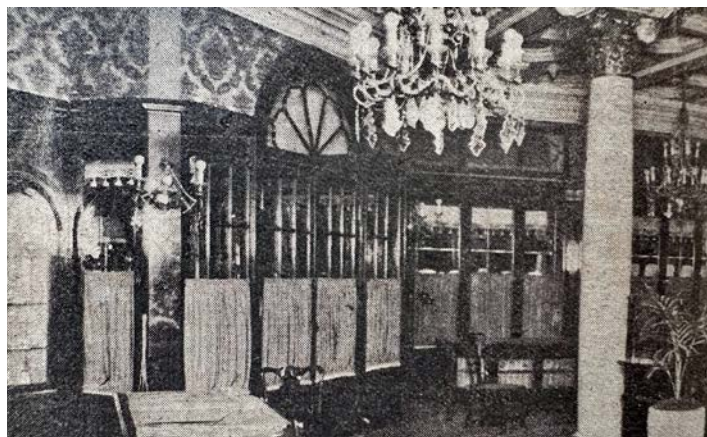


Fig. 5. *Aspecto del interior de El Trust Joyero de Bilbao. 1922. ABC, 23 de agosto de 1922. HPZ*

El primer establecimiento denominado *El Trust* o *El Trust Joyero* — como fue conocido inicialmente — fundado en España se abrió en Madrid en 1906, bajo la dirección de Modesto Largo Álvarez. Esta empresa creció aceleradamente en las siguientes décadas, instalando suntuosas sucursales — hoy desaparecidas — en otras capitales como Zaragoza, Barcelona<sup>4</sup>, San Sebastián (Fig. 3)<sup>5</sup>, Bilbao (Figs. 4-5)<sup>6</sup> y Sevilla<sup>7</sup> e, incluso, en otros países como en Ar-

4 En julio de 1911 se abrió el establecimiento de joyería, platería y relojería *El Trust* de Barcelona, en la Rambla de los Estudios, núm. 11, cerca de los grandes almacenes *El Siglo*. Los señores Ollé y Banquells solicitaron, el 2 de junio de 1911, el registro del nombre comercial “El Trust” para distinguir su establecimiento, que le fue concedido el 1 de julio de 1912. “Registro de nombres comerciales. Nombres comerciales solicitados”, *Industria é invenciones*, Barcelona (15 de julio de 1911), p. 20; y “Registro de nombres comerciales. Concedidos”, *Boletín Oficial de la Propiedad Industrial*, Madrid (16 de julio de 1912), p. 1024.

5 Este comercio se instaló en la céntrica calle Alameda, núm. 15, ocupando el local del antiguo *café Novelty*. Se inauguró el 28 de julio de 1917. Destacaba su portada, en la que se emplearon ricos mármoles y una marquesina con vidrieras de colores, y la decoración de su interior conforme al estilo Luis XVI. Las obras se realizaron bajo la dirección del reputado arquitecto donostiarra Ramón Cortázar Urruzola (1867-1945). Al frente de la joyería estaba Alfonso Fortis como encargado. La decoración original de este local se ha conservado en su mayor parte hasta la actualidad. “La sucursal de El Trust Joyero en San Sebastián”, *La Esfera*, Madrid (1 de septiembre de 1917), p. 24.

6 *El Trust* de Bilbao se inauguró durante la Semana Grande de 1922. El arquitecto Manuel María Smith solicitó, por encargo de esta sociedad, licencia municipal el 30 de enero de 1922 para llevar a cabo la decoración exterior — revistiendo en mármol las fachadas y diseñando la portada — e interior, así como la colocación de marquesinas, rótulos y muestrarios en la planta baja de este edificio situado en Gran Vía, núm. 8, esquina con la calle Berástegui. Archivo Municipal de Bilbao, Sección XIV, Legajo 1004, número 445, Expediente 18-211-46: “El Trust de Bilbao”, 1922; e “Informaciones de ABC. La actualidad en Bilbao”, *ABC*, Madrid (23 de agosto de 1922), p. 4.

7 Este negocio se ubicó en la calle O'Donnell, núm. 4.



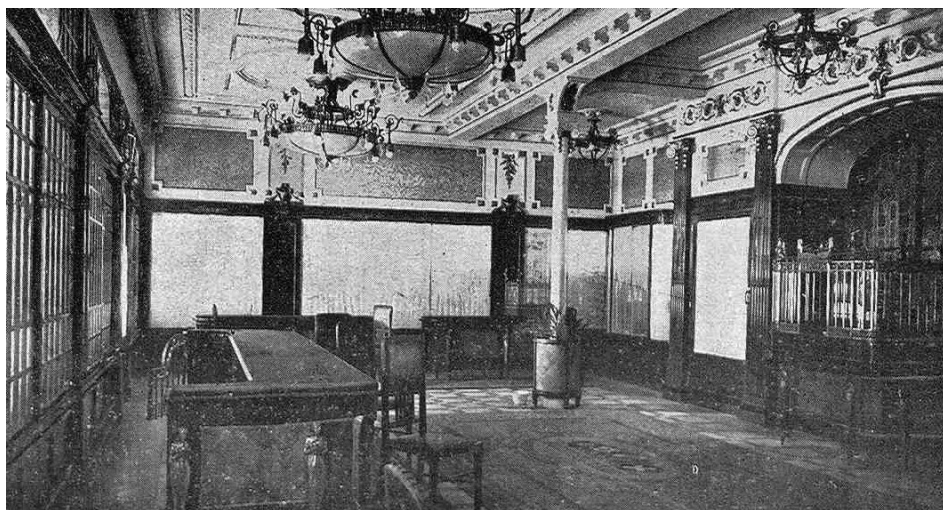


Fig. 6. Elegante salón de ventas de la nueva sucursal inaugurada en San Sebastián (Alameda, núm. 25). 1917. *La Esfera*, 1 de septiembre de 1917. HPZ

gentina<sup>8</sup>. Su aparición es representativa de los profundos cambios socio-económicos que venían experimentándose en los comercios de las principales urbes desde el siglo XIX.

El *Trust Joyero* tiene una historia de gran éxito en la pasada centuria, afianzado ya en cierto modo porque *trust* significa confianza, término significativo que era reiterado constantemente en la publicidad comercial de esta casa, junto con eslóganes como “novedad, baratura y buen gusto”, como estrategia de mercado que evidencia los nuevos procesos motivacionales y culturales del consumo que se quería impulsar en esos momentos. En efecto, la publicidad de la época está llena de llamadas a la modernidad y a la ruptura con el pasado, con una carga efectiva y simbólica muy positiva. Esta empresa se dedicó a la venta de diversos artículos como relojes suizos, cristalería de Bohemia, joyería fina y alhajas de París. Pero quizás su acierto más notable fue la importación de relojes de distinguidas marcas como Longines, Omega, Tissot o Titan. Y, dada la fastuosidad de estas mercancías, se cuidaba especialmente la elección del emplazamiento de sus tiendas.

Estos establecimientos eran instalados con arreglo a las exigencias del comercio moderno (salubridad, higiene, ventilación, iluminación, etc.) y, algunos de ellos, eran verdaderos y suntuosos palacios. Su aparición pone de

8 En Argentina se fundaron varias sucursales de *El Trust*, siendo la más importante la existente en Buenos Aires. Su magnífico palacio se emplazó en 1924 en la zona de ensanche de esta ciudad y se dedicó a la venta de joyas, cristalería y relojes suizos. “El Trust Joyero Relojero”, *Caras y Caretas*, Buenos Aires (4 de octubre de 1930), p. 54.

manifiesto que la vida en las ciudades se estaba transformando a gran velocidad, una nueva sociedad urbana más dinámica y pujante hacía acto de presencia, cambiando pautas culturales, estilos de vida y costumbres.

La importancia alcanzada por estos edificios (Fig. 6), con una elegante estética de reminiscencias clásicas, está relacionada con el desarrollo del sistema capitalista y de la industria y, de manera concreta, con el complejo fenómeno social de la compra y posesión en los que están en juego la sociedad y las relaciones sociales. Los productos no se fabrican y difunden para satisfacer las necesidades mayoritarias, sino que responden a su capacidad de generar un fuerte efecto de demostración de estatus y prestigio. Como indica Salvador A. Oropesa, todas las culturas dotan a ciertos objetos de un significado profundo, de ahí que la democratización del consumo y la multiplicación del número de productos que se poseen acaban cifrando las identidades individuales y colectivas en adquisiciones específicas. Gracias al consumo afirmamos nuestra individualidad aun cuando los artículos en muchos casos no son más que clichés. La combinación personal y contingente de nuestras posesiones nos define dentro de la masa<sup>9</sup>. A este respecto, y en opinión de Luis Enrique Alonso y Fernando Conde, lo que caracteriza a la denominada sociedad de consumo contemporánea es la producción para el deseo, esto es, una producción derivada de la creación de aspiraciones individualizadas por un aparato cultural (y publicitario/comercial) que logra crear identificaciones inconscientes o preconsientes y siempre personales entre el consumidor real y potencial y el valor simbólico de los objetos y los servicios<sup>10</sup>.

Asimismo, Luis Enrique Alonso y Fernando Conde señalan que los modelos de consumo que existieron en este país, en el primer tercio del siglo XX, fueron el restringido y de élite<sup>11</sup>. El ejemplo de *El Trust* responde esencialmente al modelo de consumo de élite, limitado a las clases más acomodadas, es decir, a los caballeros y a las damas de la aristocracia que dominan la situación —dado su poder adquisitivo y su posición en la pirámide social—, aunque también abarca a la nueva clase dominante, la burguesía, con su afán de ascenso político y social. Pero su objetivo radica igualmente, como evidencian sus campañas publicitarias, en “poner sus artículos al alcance de

9 OROPESA MÁRQUEZ, Salvador A., *Literatura y comercio en España...*, pp. 22 y 36.

10 ALONSO, Luis Enrique y CONDE, Fernando, *Historia del consumo en España: una aproximación a sus orígenes y primer desarrollo*, Madrid, Editorial Debate, S.A., 1994, p. 15.

11 El consumo restringido comprende desde el consumo de subsistencia a una etapa intermedia de consumo mesocrático en el que entran piezas suntuarias y objetos que se perciben como necesarios dada su asociación con la modernidad. Por su parte, los objetos de consumo característicos del modelo de élite se inscriben en la lógica “de la elegancia y de la distinción”. ALONSO, Luis Enrique y CONDE, Fernando, *Historia del consumo en España...*, pp. 65-67.



todas las fortunas, realizando, para ello, enormes compras en centros de producción"<sup>12</sup>. De este modo, y según la tipología de pieza, diseño y materiales, se podía atender a los demás grupos sociales. Durante la Segunda República se produjo la expansión del consumo, que sufrirá un retroceso fuerte en la posguerra y que no cambiará hasta el *boom* económico de los sesenta, una vez que la economía se abra tras el Plan de Estabilización de 1959<sup>13</sup>.

La arquitectura comercial contemporánea constituye uno de los patrimonios más importantes en nuestras ciudades, siendo testimonio significativo de un modelo sociocultural arraigado en la cultura del consumo como forma de vida. Se entiende como el conjunto de construcciones concebidas para albergar en su interior el intercambio de bienes y servicios entre oferentes y demandantes. Ha sido analizada desde perspectivas sociológicas, estéticas o antropológicas, aunque siguen siendo todavía escasas las aportaciones histórico-artísticas. Por este motivo, este artículo se centra en la historia, hasta este momento prácticamente desconocida, de uno de esos espacios como fue *El Trust Joyero* de Zaragoza, dentro del contexto de la época. Abrió sus puertas en 1908, dos años después de la sucursal fundada por esta empresa en Madrid. Su estudio puede servir de testimonio paradigmático extrapolable a otras ciudades.

## **2. EL TRUST JOYERO DE MADRID, "CASA DE MODA POR SU GRAN SURTIDO, BUEN GUSTO EN LOS MODELOS Y ECONOMÍA DE SUS PRECIOS"**

Estos primeros almacenes de joyería y relojería abrieron sus puertas en Madrid el 18 de octubre de 1906 en una ubicación privilegiada y, en concreto, en un edificio situado en la Puerta del Sol, núm. 12, esquina con la calle del Carmen, núm. 1<sup>14</sup>, y bajo la dirección del joyero y relojero Modesto Largo Álvarez<sup>15</sup>. Ocupaban las plantas baja y entresuelo de este inmueble. Como señalaba este director general el día de su inauguración, quería presentar en *El Trust* "cuantas novedades ofrezca el mercado extranjero en toda clase

12 "Exigencias de la vida", *La Época*, Madrid (28 de agosto de 1908), p. 3.

13 MORADIELLOS, Enrique, *La España de Franco, 1939-1975. Política y sociedad*, Madrid, Síntesis, 2008, p. 27.

14 "Sección de noticias", *El Imparcial*, Madrid (19 de octubre de 1906), p. 3.

15 Este director general solicitó el 4 de mayo de 1906 el registro del nombre comercial "El Trust" para su establecimiento situado en Madrid, siéndole concedido un mes después. "Registro de nombres comerciales. Nombres comerciales solicitados", *Industria é invenciones*, Barcelona (16 de junio de 1906), p. 248.

Por su parte, el 24 de diciembre de 1907, se otorgó a Modesto Largo Álvarez el nombre comercial "El Trust" para sus tiendas abiertas en otras capitales españolas. "Registro de nombres comerciales. Nombres comerciales solicitados", *Industria é invenciones*, Barcelona (25 de enero de 1908), p. 39.

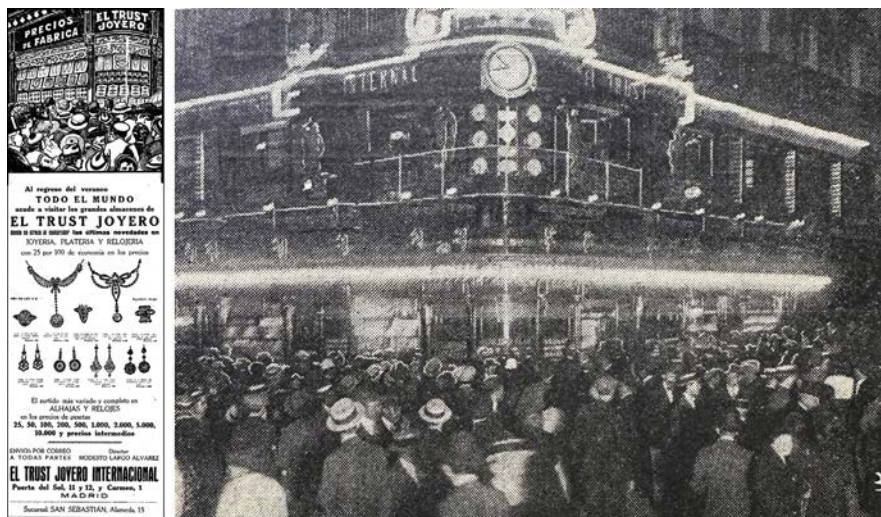


Fig. 7, izq. Anuncio de El Trust Joyero de Madrid con ilustración de Gaspar Montes Iturriz. 1919. *El Sol*, 2 de octubre de 1919. HPZ

Fig. 8, der. Aspecto que ofrecía El Trust Joyero de Madrid la noche de su inauguración. 1915. *ABC*, 16 de junio de 1915. HPZ

de joyería y relojería, para lo cual mis corresponsales en París, Londres y Pforzheim tienen amplios poderes para que me remitan al día las últimas creaciones de aquellos centros de la moda en cuanto a las especialidades que vamos a cultivar"<sup>16</sup>. Destacaba su portada con aplicaciones ornamentales en metal, obra de los notables artistas Climent Hermanos. Para facilitar las compras estaba organizado en secciones (zona de exposición pública, despacho privado, etc.) y contaba con amplios y llamativos escaparates (Fig. 7), veintidós vitrinas y mostradores, en los que se podían admirar desde las más suntuosas y ricas joyas hasta las más modestas y económicas —pero de “perfectísima construcción e irreproachable buen gusto”—, para llegar así a todas las clases sociales. Además, esta casa comercial contaba con talleres especializados, en los que trabajaban artistas del ramo que se encargaban de la creación de modelos y de la reforma de piezas.

En el otoño de 1914, Modesto Largo emprendió obras para la ampliación de sus locales y la renovación de la instalación y del mobiliario de la planta baja. Durante la ejecución de estos trabajos, la actividad del negocio continuó en el salón del entresuelo<sup>17</sup>. Su reapertura tuvo lugar el 13 de junio

16 “Joyas y relojes. El Trust, Sindicato internacional”, *Heraldo de Madrid*, Madrid (18 de octubre de 1906), p. 2.

17 “El Trust Joyero”, *Heraldo de Madrid*, Madrid (22 de abril de 1915), p. 5.



Fig. 9, izq. Anuncio del reloj Fix a la venta en El Trust. 1918. Blanco y Negro, 3 de febrero de 1918. HPZ

Fig. 10, der. Anuncio de El Trust Joyero de Madrid. 1919. El Fígaro, 21 de julio de 1919. HPZ

de 1915 (Fig. 8)<sup>18</sup>. Después de dichas obras, realizadas por el constructor Ignacio Robledo, quedó convertido en uno de los establecimientos más acreditados en su género “no solamente en España, sino también del extranjero”. Como estos negocios estaban orientados a un público distinguido no se escatimaron esfuerzos ni recursos en sus equipamientos: marquesina con toldo automático —cuya instalación, según la prensa madrileña “era la primera y única en España”—; reloj eléctrico en la fachada, luminoso, con una gran esfera y seis pequeños cuadrantes que marcaban la hora de otros países; iluminación exterior para destacar la fachada; y acera de mosaico romano. Por su parte, se emplearon materiales selectos como caoba de Cuba, fresno de Hungría, mármoles de Bélgica e Italia o lunas de Saint-Gobain. En el decorado interior presidió el estilo Luis XVI modernizado, entrando en elegante combinación la caoba con artísticas aplicaciones de metal<sup>19</sup>. Con esta reforma se inauguró una nueva sección de compras y de ventas y, en concreto, para la adquisición de piedras preciosas, oro, metales finos y alhajas antiguas, así como para la venta de joyas modernas adquiridas por compras de lotes y muestrarios. Para estas operaciones se contaba con un servicio de tasación garantizada<sup>20</sup>. El edificio se convirtió así en un destacado testimonio de buen gusto y modernidad.

Entre sus especialidades se encontraba una amplia y variada oferta para aumentar el consumo: pulseras media-caña con diamantes finos en oro, relojes de bolsillo y de pulsera de la marca Fix Watch —creada por el director gerente de este establecimiento— y de todas las clases y precios, alhajas modernas (sortijas, pulseras, pendientes, collares, imperdibles, alfileres de

18 “Reapertura de un gran establecimiento”, *ABC*, Madrid (16 de junio de 1915), p. 2.

19 “La actualidad. La inauguración de El Trust Joyero”, *El Liberal*, Madrid (14 de junio de 1915), p. 2.

20 “Vida madrileña. El Trust Joyero”, *Heraldo de Madrid*, Madrid (14 de junio de 1915), p. 4.



Fig. 11, izq. *El Trust Joyero de Madrid. Anuncio de joyas modernas. 1918. Mundo Gráfico, 23 de enero de 1918. HPZ*

Fig. 12, cent. *Anuncio de El Trust Joyero de Madrid. 1927. Mundo Gráfico, 12 de octubre de 1927. HPZ*

Fig. 13, der. *Anuncio de El Trust Joyero de Madrid con ilustración de Luis Quintanilla Isasi. 1917. La Unión Ilustrada, 20 de diciembre de 1917. HPZ*

corbata, etc.) con diamantes, perlas y piedras, bolsillos, medallas artísticas, botonaduras, gemelos y cubiertos, entre otro surtido (Figs. 9-10). Se publicitaron en la prensa periódica y gráfica del momento con una información descriptiva y con una imagen de los bienes. En ocasiones, se acompañaban con una ilustración que anunciaba la llegada de nuevas mercancías o la celebración de festividades y momentos especiales que podían comprender desde la petición de mano hasta las fiestas del Pilar y poder obsequiar así con alhajas a las "Pilares o Pilarcitas" (Figs. 11-12). Esta significativa presencia de la publicidad avala la pujanza adquirida por este negocio. En la década de los diez y veinte de la pasada centuria, hemos constatado anuncios más atractivos y acordes con las modas estéticas vigentes en las revistas gráficas *Blanco y Negro*, *Mundo Gráfico* o *La Unión Ilustrada* y en periódicos como *El Sol*, que se acompañan con magníficas ilustraciones realizadas por artistas como Quintanilla —Luis Quintanilla Isasi (1893-1978)—<sup>21</sup> (Fig. 13), Jarque y

21 Acerca de este comprometido artista santanderino, se recomienda la consulta de publicaciones como LÓPEZ SOBRADO, Esther, *Luis Quintanilla (1893-1978). Estampas y dibujos en el legado de Paul Quintanilla* (catálogo de la exposición celebrada en el Paraninfo de la Universidad de Cantabria, 26 de mayo-16 de julio de 2005), Santander, Universidad de Cantabria. Fundación Bruno Alonso. Caja Cantabria, 2005; y LÓPEZ SOBRADO, Esther (comis.), *Luis Quintanilla, testigo de guerra* (catálogo de la exposición celebrada en el Paraninfo de la Universidad de Cantabria, 20 de noviembre de 2009-9 de enero de 2010), Santander, Universidad de Cantabria. Fundación Bruno Alonso. Consejería de Cultura, Turismo y



**EL TRUST JOYERO**  
RELOJERO INTERNACIONAL  
RELOJES CON PULSERA  
MODELOS DE GRAN NOVEDAD - MÁQUINAS DE PRECISION  
Distribución de repuestos, tornillos, tornillos y adornos en oro de 18 y 24 kates, en platino, plata, acero y níquel. Recambios de la buena marcha de nuestros relojes con garantía de garantía.

**EL TRUST JOYERO**  
1.ª CASA DE ESPAÑA  
EN SU GÉNERO  
por su incomparable surtido.  
por sus modernas y elegantes modelas.

**JOYAS ANTICAS Y RELOJES DE PRECISION.**  
Por sus excelentes precios, en la 1.ª Casa de España en su género y la preferencia de las personas inteligentes y de buen gusto.

**ENVÍOS POR CORREO**  
El Trust Joyero se ocupa activamente de enviar a su clientela los artículos que desea, con el mayor cuidado y seguridad, por correo certificado, con seguro y con el pago a la entrega.

**CATALOGOS ESPECIALES**  
Reservados, una muestra de nuestra actividad, artículos especiales para el público y artículos especiales para el público de comercio exterior.

**DON DOMINGO LARGO ALVAREZ**  
Jefe de la 1.ª Casa de España en su género y la preferencia de las personas inteligentes y de buen gusto.

**El Trust Joyero Internacional**  
Paseo de la Castellana, 116 - Madrid.  
Teléfono 156

**EL TRUST JOYERO**  
por su incomparable surtido.  
por sus modernas y elegantes modelas.

**JOYAS ANTICAS Y RELOJES DE PRECISION.**  
Por sus excelentes precios, en la 1.ª Casa de España en su género y la preferencia de las personas inteligentes y de buen gusto.

**ENVÍOS POR CORREO**  
El Trust Joyero se ocupa activamente de enviar a su clientela los artículos que desea, con el mayor cuidado y seguridad, por correo certificado, con seguro y con el pago a la entrega.

**CATALOGOS ESPECIALES**  
Reservados, una muestra de nuestra actividad, artículos especiales para el público y artículos especiales para el público de comercio exterior.

**DON DOMINGO LARGO ALVAREZ**  
Jefe de la 1.ª Casa de España en su género y la preferencia de las personas inteligentes y de buen gusto.

**El Trust Joyero Internacional**  
Paseo de la Castellana, 116 - Madrid.  
Teléfono 156

**EL TRUST JOYERO**  
por su incomparable surtido.  
por sus modernas y elegantes modelas.

**JOYAS ANTICAS Y RELOJES DE PRECISION.**  
Por sus excelentes precios, en la 1.ª Casa de España en su género y la preferencia de las personas inteligentes y de buen gusto.

**ENVÍOS POR CORREO**  
El Trust Joyero se ocupa activamente de enviar a su clientela los artículos que desea, con el mayor cuidado y seguridad, por correo certificado, con seguro y con el pago a la entrega.

**CATALOGOS ESPECIALES**  
Reservados, una muestra de nuestra actividad, artículos especiales para el público y artículos especiales para el público de comercio exterior.

**DON DOMINGO LARGO ALVAREZ**  
Jefe de la 1.ª Casa de España en su género y la preferencia de las personas inteligentes y de buen gusto.

**El Trust Joyero Internacional**  
Paseo de la Castellana, 116 - Madrid.  
Teléfono 156

Fig. 14, izq. Anuncio de El Trust Joyero de Madrid. 1916. *La Unión Ilustrada*, 14 de diciembre de 1916. HPZ

Fig. 15, cent. Anuncio de El Trust Joyero de Madrid con ilustración de Gaspar Montes Iturriz. 1916. *La Unión Ilustrada*, 20 de enero de 1916. HPZ

Fig. 16, der. Anuncio de El Trust Joyero de Madrid. 1915. *Mundo Gráfico*, 9 de junio de 1915. HPZ

Montes — Gaspar Montes Iturriz (1901-1998)<sup>22</sup> —. Como puede comprobarse, esta publicidad se concentra en informar a los potenciales consumidores —principalmente pertenecientes a la distinguida sociedad— de la relevancia y necesidad de estos artículos.

En este contexto, cabe aludir a la proliferación de fabricantes y negocios que se produjo a partir de la segunda mitad del siglo XIX, hecho que hizo que su consolidación y prosperidad dependiera del dominio de diversas acciones dedicadas a la persuasión, unas estrategias que se ponían en práctica en los catálogos comerciales y anuncios periodísticos. A través de estos medios se establecían los rasgos de la oferta de la casa proveedora y se promovía su consumo, cometidos que se atendían empleando un lenguaje publicitario en sintonía con la estrategia empresarial y competitiva<sup>23</sup>. Un análisis de la retórica desplegada en las introducciones de los catálogos revela usos expresivos, patrones lingüísticos y eslóganes que responden a diversas tácticas comunicativas. Los propietarios manejaban un vocabulario que incitaba a la renovación y al interés por las novedades y el progreso. A este respecto, en

Deporte del Gobierno de Cantabria, 2009.

22 Sobre la biografía y trayectoria de este pintor y dibujante irunés, que estudió en Madrid, se recomienda la consulta de MARTÍNEZ RUIZ, Julián, "Gaspar Montes Iturriz", *Boletín de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País*, XLV, 3-4 (1989), pp. 551-588.

23 GUIJARRO MORA, Víctor, "Retórica y persuasión en los catálogos comerciales españoles de material científico-educativo (1920-1936)", *Llull*, 43, 87 (2020), p. 178.



los anuncios de *El Trust* se recurre con frecuencia a la imagen de una mano que indica los rasgos distintivos de esta casa y sus últimas novedades (Fig. 14), a expresiones como "Joyas modernas", "Relojes de precisión", "Modelos de gran novedad", "Garantía verdadera" y "Absoluta confianza" y lemas como "Las personas inteligentes y de buen gusto compran siempre sus alhajas y relojes en El Trust Joyero" y "Quien compra una vez en El Trust Joyero se hace cliente para siempre" (Figs. 15-16).

Por tanto, *El Trust* recurría a estrategias de comercialización como a los catálogos ilustrados —con modelos de tamaño natural y remitidos gratuitamente a domicilio— que muestran las diferentes y variadas piezas en venta de joyería, platería y relojería a precios de fábrica (y, por tanto, a un 25% más barato que en las tiendas tradicionales) que se remitían de manera gratuita a provincias. Los pedidos eran enviados, tanto a España como al extranjero, por correo postal certificado previo pago. Además, esta casa madrileña contaba con viajantes que llevaban muestrarios a varias ciudades españolas. Así, por ejemplo, y tal y como anunciaba la prensa, la "sociedad santanderina y los distinguidos veraneantes pudieron contemplar la maravillosa exposición de joyas y relojes presentada por *El Trust* en el Hotel Redón (calle Atarazanas, núm. 3) el 1 de agosto de 1911, siendo muchas y muy importantes las compras hechas"<sup>24</sup>. No obstante, y pese a estar al tanto de las últimas novedades y estrategias comerciales, este negocio no pudo hacer frente al estallido de la contienda civil.

### 3. ZARAGOZA, UNA CIUDAD DIGNA PARA *EL TRUST*

Como señala Luis Germán, durante el primer tercio del siglo XX se produjo una serie de transformaciones en la estructura económica (notable crecimiento natural de la población, proceso de cambio técnico en el sector agrario, impulso de la industrialización, desarrollo de la red de transportes, etc.), que protagonizaron el avance lento pero constante en la modernización de un país de economía atrasada<sup>25</sup>. Asimismo, tuvo lugar una mejora de la economía agraria que, en Aragón, se constató de manera especial en Zaragoza. Esta ciudad muestra, junto al crecimiento demográfico y urbano, la rentabilidad de sus transformaciones agrícolas con un claro aumento de su producto agrícola per cápita y un florecimiento de un nuevo sector financiero local y de diversos grupos empresariales. La industria aragonesa, muy concentrada en Zaragoza (alrededor de las 2/3 partes de la población activa), siguió vinculada al subsector de alimentación, siendo ahora sus dos pilares las habi-

24 "Jubileo", *El Cantábrico*, Santander (2 de agosto de 1911), p. 2.

25 GERMÁN ZUBERO, Luis, *Historia económica del Aragón contemporáneo*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2012, pp. 205-206.

tuales harineras y el nuevo e importante núcleo azucarero y alcoholero que surgió a partir de finales del siglo (frente a la decadencia de las industrias derivadas del viñedo). Junto con la alimentación destacó el predominio conseguido por el metal, y esta nueva industria fabril se completó con la presencia del subsector de construcción, edificación y obras públicas en expansión, especialmente desde finales de los años veinte<sup>26</sup>.

Al término del siglo XIX una serie de empresas lograron consolidar el entramado comercial e industrial de la capital. De este modo, en el último tercio de esa centuria, y en el subsector agroalimentario, iniciaron su actividad industrial las fábricas de chocolates *La Imperial*<sup>27</sup> o *La Constante* —antigua *La Estrella*—<sup>28</sup> y, con posterioridad, la nueva fábrica de Joaquín Orús<sup>29</sup>; y las de harinas como *La Constancia* o las azucareras como la Azucarera Aragonesa<sup>30</sup> o la Labradora en Calatayud<sup>31</sup>. La nómina continuó de la mano de más industrias y el posterior desarrollo de actividades comerciales e industriales de la nueva generación de comerciantes. De este modo, fueron apareciendo espacios de consumo y sociabilidad que, generalmente, se congregaron en las mismas zonas urbanas, como los bazares (como el *Bazar del Siglo* o *Bazar X*), almacenes (como los *del Pilar*, *El Águila* o *Nuevos Almacenes de Aragón*<sup>32</sup>),

---

26 GERMÁN ZUBERO, Luis, “Aragón 1900-1930. Atraso económico y dualismo interno”, en AA. VV., *Historia de Aragón. II. Economía y sociedad*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1996, pp. 215-216, 218 y 220.

27 “Diario de anuncios”, *El Diario de Zaragoza*, Zaragoza (21 de febrero de 1864), p. 4.

28 “Sección de anuncios”, *El Diario de Zaragoza*, Zaragoza (9 de agosto de 1868), p. 4.

29 El acto de inauguración se realizó el 25 de octubre de 1914. “Zaragoza industrial. La nueva fábrica de chocolates de D. Joaquín Orús”, *Heraldo de Aragón*, Zaragoza (26 de octubre de 1914), p. 2.

30 “Crónica del día”, *El Diario de Zaragoza*, Zaragoza (31 de mayo de 1894), p. 3.

31 Su inauguración tuvo lugar el 9 de diciembre de 1900. “Noticias”, *Heraldo de Aragón*, Zaragoza (6 de diciembre de 1900), p. 2.

32 El *Bazar del Siglo* estaba situado en la calle del Coso, núm. 22, esquina con Arco Cineja. En él se vendían quincalla fina, porcelana y perfumes, entre otras mercancías. “Parte Local”, *El Zaragozano. Diario de Avisos*, Zaragoza (1 de enero de 1854), p. 3.

El *Bazar X* (calle del Coso, núm. 27) fue inaugurado el 6 de octubre de 1904 por la familia Sanz Benedí. Archivo Municipal de Zaragoza [en adelante, AMZ], Sección de Fomento, Licencias de obras, Caja 1257, Expediente 2069: “Licencia para modificar la portada de la casa número 27 en la calle del Coso”, 1904. Para más información sobre este bazar se recomienda la consulta de DÍEZ CALVO, Patricia, *El Bazar X y su historia (1904-1974)*, *historia de un comercio zaragozano*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2023.

Los *Almacenes del Pilar* (calle Alfonso I, núm. 17, y calle Fuenclara, núms. 5, 7 y 9) eran propiedad de los hermanos López Tudela. Esa casa fue fundada en 1870 y su establecimiento reformado en 1913, pasando a denominarse *Grandes Almacenes del Pilar*, con arreglo al proyecto del arquitecto Luis de la Figuera y Lezcano firmado el 16 de junio de 1913. AMZ, Sección de Fomento, Licencias de obras, Caja 1958, Expediente 1893: “Santos Sanz. Obras. Fuenclara

los teatros (como el *Principal*)<sup>33</sup> o cafés (*Suizo, de París, Moderno u Oriental*, entre otros),<sup>34</sup> que simbolizaban el vertiginoso crecimiento demográfico, industrial, económico, cultural y social que experimentaba Zaragoza<sup>35</sup>, una urbe que, como otras españolas, se transformaba y abrazaba la modernización.

A partir de comienzos de la pasada centuria se fue incrementando la fundación de modernos establecimientos, como fue el caso de *El Trust*, para atender al progreso producido en los sectores de la industria y del comercio, así como a la nueva sociedad de consumo que se estaba configurando. Estas nuevas modalidades mercantiles coexistieron con el comercio tradicional.

#### 4. LOS PRIMEROS AÑOS DE *EL TRUST* DE ZARAGOZA. "NO COMPRAR SIN VISITAR ESTA CASA PRIMERO Y ECONOMIZARÉIS DINERO"

El 11 de octubre de 1908, en pleno fervor de las fiestas del Pilar y de la celebración de la Exposición Hispano-Francesa, se anunciaba en la prensa zaragozana la apertura de *El Trust* como un "nuevo y soberbio establecimiento de joyería, relojería y platería que representaba el mayor éxito comercial de Zaragoza desde hace muchos años y que ha sido instalado con el mismo lujo y buen gusto que el central de Madrid". Ocupó los bajos del edificio del Centro Mercantil, Industrial y Agrícola situado en la céntrica calle del Coso,

---

(almacén del Pilar)", 1913. Sobre los *Grandes Almacenes El Águila* que abrieron en esta ciudad en mayo de 1904 se recomienda la consulta de VÁZQUEZ ASTORGA, Mónica, "¡París llega a Zaragoza! Los *Grandes Almacenes El Águila*, templo para el consumo y el ocio", *Archivo Español de Arte*, 97, 387 (2024), pp. 1289-1304. Los *Nuevos Almacenes de Aragón* se inauguraron el 13 de abril de 1914 y ocuparon las plantas baja y entresuelo de la casa núm. 10, recientemente construida, de la calle Alfonso I. Este negocio destacó por su amplitud, abundante iluminación y ventilación. La fachada fue diseñada por el arquitecto Francisco Albiñana y decorada con esbeltas semicolumnas anilladas de orden dórico y jónico, de piedra, que encuadraban las lunas de los escaparates y los ventanales. AMZ, Sección de Fomento, Licencias de obras, Caja 1976, Expediente 2196: "Pedro Cativiela. Obras en Alfonso I, 10", 1914.

Este comercio era propiedad de Pedro Cativiela, personaje de singular relieve en la industria de tejidos y con un notable carácter emprendedor. "Nuevos almacenes de Aragón de P. Cativiela", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza (13 de abril de 1914), pp. 3-4.

33 Sobre la historia de este teatro, véase MARTÍNEZ HERRANZ, Amparo, *Teatro Principal de Zaragoza, 225 años construyendo ciudad*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 2024.

34 Acerca de estos espacios de sociabilidad zaragozanos, instalados en la antigua plaza de la Constitución, en el Coso o en la calle Alfonso I, puede consultarse VÁZQUEZ ASTORGA, Mónica, *Cafés de Zaragoza. Su biografía, 1797-1939*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2015.

35 FORCADELL ÁLVAREZ, Carlos y FERNÁNDEZ CLEMENTE, Eloy, "Crecimiento económico, diversificación social y expansión urbana en Zaragoza, 1900-1930", en GARCÍA DELGADO, José Luis (ed.), *Las ciudades en la modernización de España. Los decenios interseculares*, Madrid, Siglo XXI de España Editores, S.A., 1992, pp. 435-457.



Fig. 18. Anuncio de El Trust de Zaragoza. 1910. *Heraldo de Aragón*, 3 de mayo de 1910. HPZ



El primer emplazamiento de los almacenes *El Trust* estuvo en el Coso núm. 29 (Fig. 18), que es, como bien señala María del Pilar Poblador Muga, el sector comprendido entre la plaza de la Constitución (hoy plaza de España) y la calle Alfonso I que ya, a principios del siglo XX, era uno de los más comerciales y más concurridos de la ciudad<sup>38</sup>. Una zona en la que el Modernismo se estaba desarrollando entonces con todo su esplendor en el frente de la manzana que daba al Coso. Así, comprendía desde la casa de Antonio

38 POBLADOR MUGA, María del Pilar, *La arquitectura modernista en Zaragoza* (tesis doctoral, Universidad de Zaragoza), 1994, p. 163.

García Gil en la esquina con la calle de Alfonso I, núm. 2 (según proyecto del arquitecto Fernando de Yarza de 1902)<sup>39</sup>, y colindante con el edificio núm. 27 donde estaba el *Bazar X* (1904), y con la casa de Cecilio Gasca en el núm. 31 (según proyecto de José de Yarza de 1905) cuya fachada abría a la plaza de la Constitución, donde se encontraban otros establecimientos modernistas como en el núm. 39, esquina con la calle de los Mártires, con el *café Oriental* regentado por Fructuoso Obón (con el primer diseño modernista que se proyecta en la ciudad, realizado en abril de 1900)<sup>40</sup>.

*El Trust* se instaló en las plantas baja y entresuelo del edificio de la calle del Coso, núm. 29, que estaba llena de tiendas modernas como la pastelería de Victorino Zorraquino (núm. 56, inmediata al *café de París*)<sup>41</sup>, el *Bazar X* (núm. 27)<sup>42</sup> o los almacenes de tejidos *El Siglo* (núm. 18)<sup>43</sup>. La decoración de su portada, con la colocación de un toldo, fue realizada por José González, propietario de un reputado taller de carpintería (paseo de los Plátanos) y de un comercio de muebles (paseo de la Independencia, núm. 28)<sup>44</sup> en Zaragoza. Solicitó licencia municipal el 7 de septiembre de 1908, siéndole concedida el día 15 de ese mes con la condición de que se ajustara al diseño presentado y de que "no excediera de diez centímetros el vuelo o salida de la misma sobre el paramento de la fachada"<sup>45</sup>. El plano con el alzado de la portada en madera y con dos plantas, de diseño modernista, incluye varios rótulos publicitarios donde se lee: en el centro "*EL TRUST. SINDICATO DE FABRICANTES. JOYAS RELOJES Y PLATERIA. 25 POR CIENTO MÁS BARATO QUE EN LAS TIENDAS. MADRID. PUERTA DEL SOL, 12 Y CARMEN, 1*", a su derecha "*JOYERÍA*" (en la ventana) "*NOVEDADES DE PARÍS Y PFORZHEIM (ALE-*

39 AMZ, Sección de Policía Urbana, Licencias de obras, Caja 598, Expediente 561: "D. Antonio García Gil pidiendo permiso para reconstruir la casa nº 23 de la calle del Coso y decorar la fachada de la nº 2 de la calle de Alfonso I", 1902.

40 AMZ, Sección de Policía Urbana, Licencias de obras, Caja 577, Expediente 642: "D. Fructuoso Obón pidiendo permiso para abrir un hueco para ventanas dentro de un rehundido de puerta en la fachada de la casa nº 39 de la calle del Coso por la de los Mártires, construir una portada en el cuerpo bajo de ambas fachadas con puertas de acero ondulado", 1900.

41 Victoriano Zorraquino inauguró este nuevo establecimiento de pastelería suiza el 20 de abril de 1889. "Crónica del día", *El Diario de Zaragoza*, Zaragoza (20 de abril de 1889), p. 2. Por su parte, el *café de París* se abrió al público el 2 de octubre de 1876. VÁZQUEZ ASTORGA, Mónica, *Cafés de Zaragoza...*, pp. 61 y 100-102.

42 La apertura de este bazar se realizó en la noche del 6 de octubre y, según la prensa zaragozana, fue "montado a la altura de los mejores establecimientos bazares de ese género en Madrid". "Noticias", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza (6 de octubre de 1904), p. 2.

43 "Noticias", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza (14 de octubre de 1911), p. 4.

44 "Noticias", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza (8 de marzo de 1911), p. 2.

45 AMZ, Sección de Policía Urbana, Licencias de obras, Caja 406, Expediente 1714: "José González. Decorar portada y colocar toldo en la portada de la casa, Coso 29", 1908.



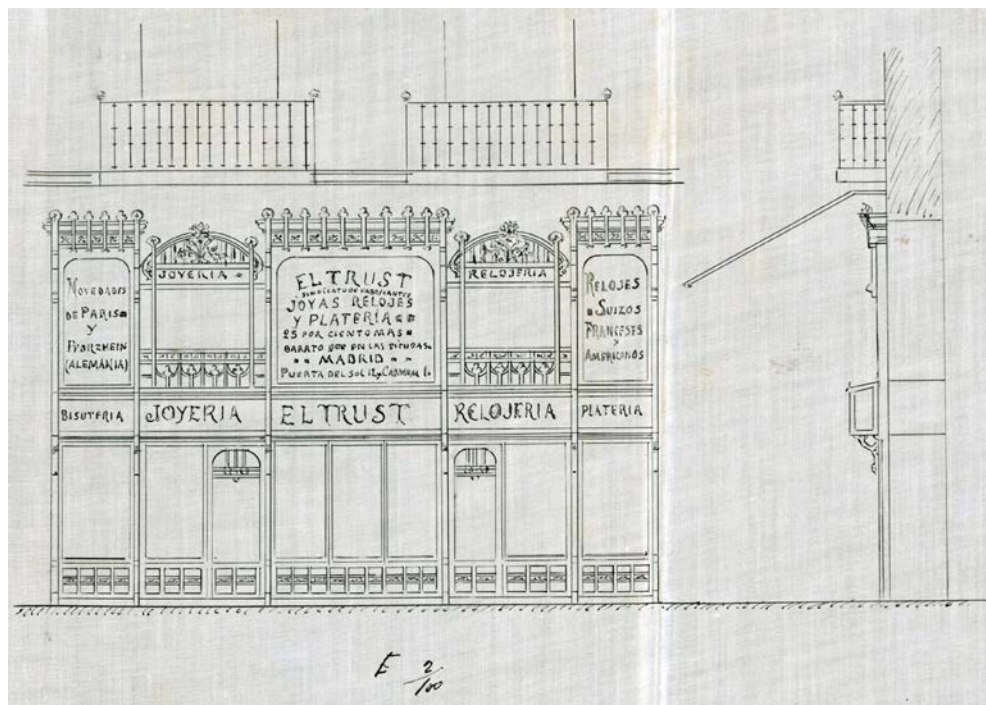


Fig. 19. Diseño de portada para el establecimiento El Trust (calle del Coso, núm. 29) de Zaragoza. José González. 1908. Archivo Municipal de Zaragoza [AMZ]

MANIA)" (sobre el macizo), a su izquierda "RELOJERÍA" (en la ventana), "RELOJES SUIZOS, FRANCESES Y AMERICANOS" (sobre el macizo) y más abajo "BISUTERÍA. JOYERÍA. EL TRUST. RELOJERÍA. PLATERÍA" (Fig. 19).

Como puede constatar, se puso especial cuidado en el trazado de esta portada puesto que su finalidad era advertir a la clientela sobre lo que seguidamente encontraría en el interior y debía invitarla a entrar en el establecimiento. Por ello, la fachada asimila la eficiencia y eficacia de los medios de publicidad y llega a ser entendida como un cartel anunciador<sup>46</sup>. Además, llama la atención su elegante diseño con escaparates para la exhibición y promoción visual de las mercancías. Se entienden como espejos donde el viandante se explora a sí mismo, donde descubre los objetos que aún no posee, donde comienza el proceso de seducción.

Cuatro años más tarde de su apertura, y dado que en 1912 había tenido lugar el derribo de la fachada del Casino Mercantil, Industrial y Agrícola para acometer su reforma, este establecimiento tuvo que desalojar el local y pasó a ocupar las plantas sótano (para almacén) y baja (para tienda, salón

46 NONELL, Jorge, "Escaparates", *Arte Comercial. Revista Técnica de Publicidad y Organización*, 13 (1948), pp. 55-57.

Por estar próxima la fecha en que tiene que desalojar los locales que ocupa

# EL TRUST

## Rebaja

### 75 por 100

liquida á precios verdaderamente baratos cuantos objetos de Bisería, Relojería, Joyería y Platería le quedan en existencia, haciendo sobre los precios marcados una

tan considerable, que en algunos artículos llega á ser hasta del

Medallas del Pilar, chapado extra, más baratas que en fábrica.

Comprad en el Trust y encontraréis verdadera economía.

## No lo olvidéis: COSO, 29

---

**¿Tenéis que comprar Joyas, Relojes ó Medallas?** Visitad **EL TRUST**, que es sin duda la casa donde encontraréis el surtido más moderno y completo de los artículos que comprende este ramo y que ofrece verdaderas garantías

# EL TRUST,

Alfonso I, núm. 2  
(esquina al Coso) ZARAGOZA

**JOYERIA  
RELOJERIA  
PLATERIA Y BISUTERIA**

PRECIOS MARATIMOS

Cada objeto lleva el precio en la etiqueta

Todos los artículos de oro y plata tienen la garantía del Estado.

No confundir: Alfonso I, 2: Esquina al Coso

Fig. 20, arriba. Liquidación por cierre de El Trust de Zaragoza situado en calle del Coso, núm. 29. 1912. *Heraldo de Aragón*, 24 de enero de 1912. HPZ

Fig. 21, abajo. Anuncio de El Trust (calle Alfonso I, núm. 2, esquina con la calle del Coso, núm. 23) de Zaragoza. 1912. *Heraldo de Aragón*, 14 de octubre de 1912. HPZ

para visitas, despacho y trastienda con WC y cabina telefónica) del inmueble sito en la calle de Alfonso I, núm. 2, esquina con la calle del Coso, núm. 23, conocida como la casa del sr. Molins. De ahí que liquidara todos los artículos con grandes rebajas de hasta el "75 por ciento sobre los precios que figuran en las etiquetas" (Fig. 20)<sup>47</sup>.

Este renombrado edificio con tiendas en la planta baja y viviendas para particulares en las restantes fue construido para Eusebio Molins, según proyecto del arquitecto Juan Antonio Atienza fechado en 1869<sup>48</sup>. En marzo de 1902, Fernando de Yarza proyectaba una reforma global consistente en la elevación de una planta y en la decoración de sus fachadas según la tendencia estética deudora del Modernismo<sup>49</sup>. Por tanto, este negocio se instaló en dos de las principales vías de la ciudad histórica con un intenso tráfico comer-

47 "Noticias", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza (24 de enero de 1912), p. 5.

48 AMZ, Sección de Policía Urbana, Licencias de obras, Caja 1773, Expediente 110: "D. Eusebio Molins construir casa en calle Alfonso I esquina con calle del Coso", 1868.

49 POBLADOR MUGA, María del Pilar, *La arquitectura modernista en Zaragoza: revisión crítica*, Zaragoza, Diputación General de Aragón. Departamento de Cultura y Educación, D. L., 1992, pp. 97-106.

cial y confluencia de peatones. Para las fiestas del Pilar de 1912, este nuevo comercio ya se publicita en la prensa periódica (Fig. 21)<sup>50</sup>. Con esta nueva ubicación, *El Trust* ganó en espacio y, de alguna manera, en relevancia y potencia empresarial, además de convertir el edificio en un icono de esta casa.

A este respecto, cabe decir que las reformas urbanísticas de Zaragoza abrieron nuevas oportunidades comerciales para poder satisfacer las necesidades de la burguesía. Así, para la instalación de este negocio se eligió un enclave privilegiado vinculado con la transformación experimentada por un área del casco urbano. Se trata de la apertura de la calle Alfonso I, cuyo proyecto fue redactado por el arquitecto municipal José de Yarza Miñana en 1858, y se concluyó en la segunda década del siglo XX<sup>51</sup>. El trazado recto y amplio de esta calle hizo de este nuevo espacio burgués una selecta y elegante zona residencial, donde también se asentaron las actividades comerciales e industriales de la nueva generación de comerciantes<sup>52</sup>, convirtiéndose “en cuna del comercio más selecto del siglo”. En esta vía existían entonces antiguas y reputadas tiendas de joyería y platería como *Aladrén*, que abrió sus puertas, bajo la dirección de Alberto Aladrén, el 28 de noviembre de 1885<sup>53</sup>; o la renombrada confitería y pastelería *El Buen Gusto* (Coso, núm. 23, esquina con la calle Alfonso I, núm. 2), cuyo local fue ocupado por *El Trust*. A este tipo de comercios se sumaban otros espacios de sociabilidad como el *café Moderno* (inaugurado el 1 de octubre de 1902)<sup>54</sup>, que estaba situado frente a esta casa (Fig. 22).

El dueño de *El Trust*, Joaquín Figueras Luna, pidió el 6 de abril de 1912 licencia municipal para decorar la portada de su establecimiento, consistente en cuatro huecos y dos macizos, correspondiendo dos huecos a la calle de Alfonso I, uno al Coso y otro y los dos macizos al chaflán de ambas calles. Obtuvo licencia el 11 de abril con la condición de que se ajustara al diseño presentado firmado por el renombrado tallista zaragozano Enrique Cubero (Fig. 23) y de que “no excediera de diez centímetros el vuelo o salida de la misma sobre el paramento de la fachada”<sup>55</sup>. El diseño de esta elegante

50 “Noticias”, *Heraldo de Aragón*, Zaragoza (14 de octubre de 1912), p. 9.

51 TORQUET ESCRIBANO, Nardo, *La reforma urbana en la Zaragoza de mediados del siglo XIX. Apertura de la calle Alfonso I (1858-1868)*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1987, p. 17.

52 RUIZ MARÍN, Julián, *Memoria amante y personal de las calles de Zaragoza*, Tomo I, Zaragoza, Artes Gráficas UBAU, 1991, p. 166.

53 “Gacetillas”, *El Diario de Zaragoza*, Zaragoza (28 de noviembre de 1885), p. 2.

54 VÁZQUEZ ASTORGA, Mónica, *Cafés de Zaragoza...*, pp. 107-109.

55 AMZ, Sección de Policía Urbana, Licencias de obras, Caja 1587, Expediente 878: “J. Figueras, obras Alfonso I, 2”, 1912.



Fig. 22. El Trust de Zaragoza situado en calle del Coso, núm. 23, esquina con la calle de Alfonso I, núm. 2. Finales de 1912. AMZ

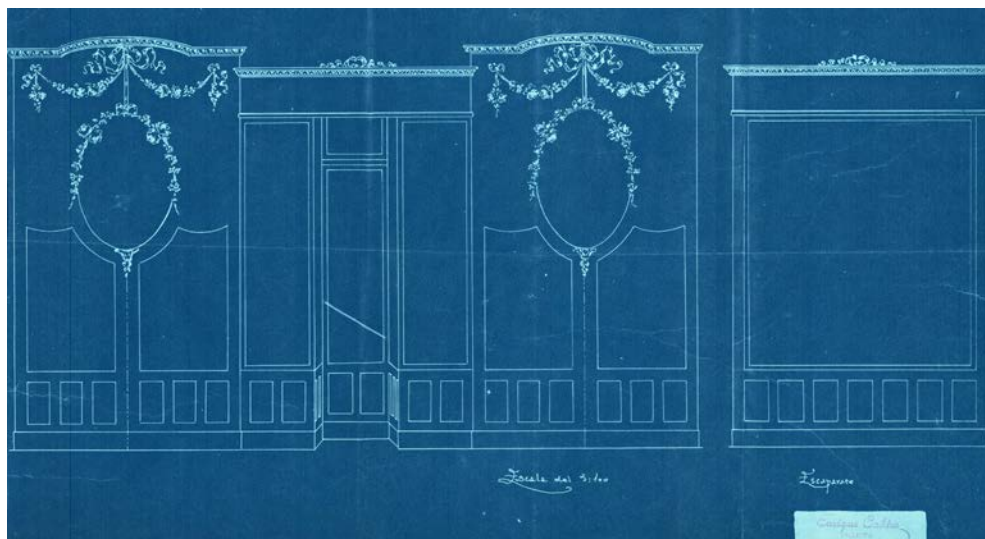


Fig. 23. Diseño de portada para el establecimiento El Trust (calle Alfonso I, núm. 2, esquina con la calle del Coso, núm. 23) de Zaragoza. Enrique Cubero. Abril de 1912. AMZ

portada denota una inspiración clásica con adornos de guirnaldas florales y medallones ovalados.



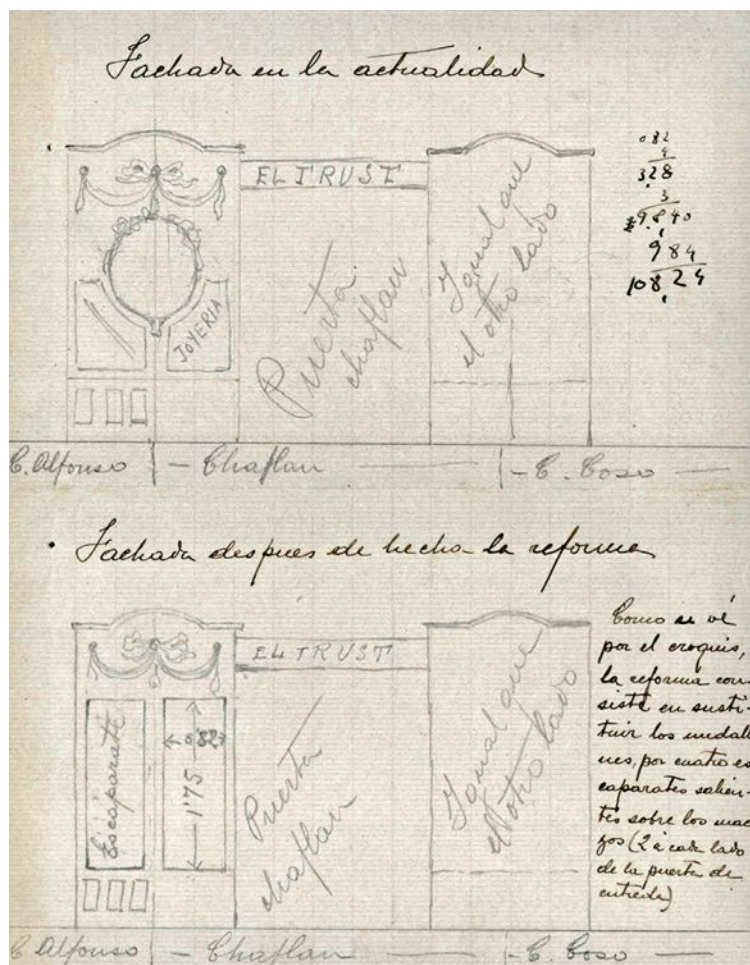


Fig. 24. Croquis de la fachada existente y de la reforma planteada en El Trust de Zaragoza. 1913. AMZ

Este mismo propietario solicitó nuevamente licencia municipal el 14 de julio de 1913 para verificar unas reformas en la fachada de su negocio. En concreto, este interesado deseaba sustituir los medallones por cuatro escaparates de 1,75 de altura y 0,82 metros de anchura cada uno, dos a cada lado de la puerta de entrada, como se precisa en el croquis que acompaña la petición (Fig. 24)<sup>56</sup>. Se le concede permiso el 22 de julio de 1913 siempre que “no sobresalgan más de quince centímetros de la línea de fachada”. Con

56 AMZ, Sección de Policía Urbana, Licencias de obras, Caja 1958, Expediente 2055: “J. Figueras. Obras, Coso, 23 y D. Alfonso I, 2”, 1913.



esta reforma se amplió la superficie dedicada a escaparates sobre los que se mantuvieron los motivos decorativos de las guirnaldas.

Joaquín Figueras estuvo al frente de este establecimiento hasta la década de los veinte de la pasada centuria. La actividad comercial de *El Trust* fue importante en los años siguientes, siendo una de las joyerías más célebres de la ciudad junto con otras como *La Joyita* (Coso, núm. 64), *Casa Baena* (paseo de la Independencia, núm. 10), *Joyería Faci* (Alfonso I, núm. 16), de Ginés García Sánchez (calle Alfonso I, núm. 36) o de Pérez de Mezquía (calle de San Miguel, núm. 9).

## 5. NUEVA GESTIÓN. SABIENDO COMPRAR...

*El Trust* de Zaragoza estuvo a nombre de Sixto Genzor Aguirán, natural de Buenos Aires, desde comienzos de los años treinta y hasta que causó baja en 1988<sup>57</sup>. Este comerciante tomó este negocio en traspaso recién llegado de su tierra natal y su dependiente entonces era Enrique Sarsa Piedrafita. Con su gestión, la empresa experimentó un notable desarrollo y tuvo que adaptarse ineludiblemente a los tiempos.

El surtido de objetos seguía siendo el mismo: relojes, alhajas, joyas y platería. Pero, además, *El Trust* acuñaba, por encargo, medallas (como la realizada con el busto de Alfonso XIII, a la edad de 18 años, con uniforme militar de cuello alto cerrado); ejecutaba trofeos (como el que le encargó la Diputación Provincial de Zaragoza para el Campeonato de Orden Público celebrado en 1944)<sup>58</sup>; y colaboraba en eventos deportivos con la aportación de artículos. Así, con motivo de la organización del Trofeo Amanecer en septiembre de 1958, Genzor se sumó a este trofeo otorgado por este periódico zaragozano con la entrega de "un reloj de oro de señora o caballero, a elección, para el máximo goleador de Zaragoza, y otro cronómetro, también de oro e igualmente de señora o caballero, para el máximo goleador del Amistad en la competición liguera"<sup>59</sup>.

Sobre Sixto Genzor hemos encontrado pocas noticias biográficas y parece que fue una persona con "sus luces y sus sombras". Era natural de Buenos Aires y en 1937, cuando está al frente de *El Trust*, tenía 30 años de edad. Según la documentación que hemos localizado en archivos, su nombre aparece involucrado, resultando inculpado, en un delito de contrabando de relojes

57 Secretaría General, Libro de Actas. Resoluciones de la Alcaldía de Zaragoza, Libro de actas 1114, 28 de enero de 1988, p. 229.

58 Diputación Provincial de Zaragoza, Fondo del Pleno, Libros de Actas, Acta del 14 de agosto de 1944, p. 88.

59 "Un reloj de oro, al máximo goleador del Zaragoza", *Amanecer*, Zaragoza (26 de septiembre de 1958), p. 9.

y maquinaria de procedencia extranjera, hecho que conduce a pensar que Genzor era un librecambista que intentaba esquivar un impuesto que impedía la libre circulación de mercancías. En relación con esto, cabe mencionar los fenómenos del contrabando, que implica la tendencia del mercado al librecambismo y contra los aranceles, del estraperlo y del mercado negro, que surgió durante la época de escasez de la autarquía en el franquismo<sup>60</sup>.

Así, el 14 de abril de 1943, fue levantado en la aduana de Canfranc (Huesca) un acta de descubrimiento de un robo de 79 relojes y 180 maquinarias de procedencia suiza y con destino a Portugal. La valoración de los relojes importaba la cantidad de 17 626,55 pesetas. Dos arrumbadores de la aduana sustrajeron esta mercancía y, sin pago de los derechos de arancel y sin licencia especial, la vendieron al dueño de *El Trust Joyero* de Zaragoza (44 relojes) y a otro comerciante. Por este negocio ilícito, la Delegación de Hacienda impuso una multa a los autores del acto (de 14 894,67 pesetas a cada uno) y a los dos cómplices del mismo (de 7447,33 pesetas a cada uno). Según declaración de Enrique Sarsa Piedrafita, dependiente de Genzor, “se compraron debido a la escasez de géneros que tienen en el comercio y desconociendo la procedencia de los mismos, no habiendo realizado en ninguna otra ocasión ninguna operación de esta clase ya que siempre los adquirían a los representantes oficiales de las distintas marcas de relojes”. Por su parte, Genzor declaró ante el Juez Municipal:

“Haber abonado directamente la suma de 15 100 pesetas como importe de los 44 relojes no exigiendo el declarante al vendedor ninguna factura de la venta ni tampoco el justificante de haberse satisfecho el impuesto de aduana ni el permiso de importación toda vez que tratándose de un Agente Comercial colegiado nunca tiene costumbre el declarante de pedir tales justificantes”<sup>61</sup>.

Asimismo, estos inculpados fueron detenidos provisionalmente en la cárcel de Jaca por el Juez de Instrucción de Huesca y su Partido.

Con anterioridad a este asunto, hay constancia documental de que la policía practicó el 1 de febrero de 1943 un registro en el establecimiento de Genzor dado que parece ser que había adquirido unos relojes de procedencia dudosa. Fue entonces cuando “se encontró en la caja fuerte una pistola con su funda correspondiente marca F.N., calibre 6,35, número de fabrica-

---

60 Sobre este tema se recomienda la consulta de publicaciones como BARCIELA, Carlos (ed.), *Autarquía y mercado negro. El fracaso económico del primer franquismo, 1939-1959*, Barcelona, Crítica, 2003.

61 Archivo Histórico Provincial de Huesca, Caja J/001635, Expediente 14: “Daños por contrabando contra Francisco Casaña García, Ángel Borau Casaña, Miguel Mur Latorre, José María Gil Castillo y Sixto Genzor Aguirán. Huesca”, 1943.

ción 65605 con su cargador y seis cápsulas"<sup>62</sup>. El interesado manifestó ante la policía:

"que dicha pistola es un recuerdo familiar y que carece de la licencia y guía correspondientes; que había regalado la citada arma al director de la Prisión de San Juan de Mozarrifar, Francisco Franco Blas, y que este señor hasta la fecha no se la había llevado por haberle dicho que se la grabara; que durante el Movimiento fue el arma que usó en primera línea de Falange Española Tradicionalista y de las JONS".

El Juez Instructor del Juzgado Militar nº 9 de Zaragoza señaló, el 14 de abril de 1943, que "Sixto Genzor Aguirán, persona honorable de orden afecta en todo al Movimiento Nacional desde su iniciación y actuó al lado de las fuerzas del mismo, es de creer que ha obrado de buena fe y que no dio cuenta de la cesión del arma". El 10 de junio de 1943, el Auditor expresó que "estando autorizado Francisco Franco Blas por razón de su cargo para su uso y no constituyendo la mera tenencia, en las condiciones expuestas, delito alguno, esta causa fue sobreseída definitivamente"<sup>63</sup>.

Por tanto, se abrió el correspondiente procedimiento sumarísimo ordinario y Sixto Genzor quedó, y como persona "afecta al Movimiento Nacional", en situación de prisión atenuada durante un período en su domicilio.

Asimismo, este negocio fue objeto, en alguna ocasión, de hurto de joyas y relojes. Así, el 20 de noviembre de 1937 se sustrajo del mismo un reloj de pulsera marca Longines, de oro y valorado en 250 pesetas, perteneciente a un cliente —el Brigada de Artillería Joaquín Argudo Rivero—, el cual lo había dejado en esta tienda para que le colocaran un vidrio<sup>64</sup>; o, el 27 de mayo de 1938, fueron robadas 80 sortijas con emblemas patrióticos con un valor

62 Archivo del Juzgado Togado Militar Territorial Nº 32 de Aragón y Navarra [en adelante, AJTZ], Capitanía General de la 5ª Región Militar, Caja 1404, Expediente 8: "Sixto Genzor Aguirán. Delito tenencia ilícita de armas", 1943.

63 AJTZ, Capitanía General de la 5ª Región Militar, Caja 1404, Expediente 8: "Sixto Genzor...".

64 El 20 de noviembre de 1937, después del robo, se presentó en la relojería Pérez de Mezquía sita en la calle de San Miguel, núm. 11, Antonio Llovet Jover, "mecánico adscrito a la Jefatura del Aire de la plaza de Castelar, con un reloj, que coincidía en todo con el que había sido sustraído, para que le colocaran el cristal, y el cual había manifestado haberlo adquirido momentos antes a un moro, a quien no conocía y que fue el sustractor del instrumento, en la cantidad de 35 pesetas". Este hecho fue denunciado en la Comisaría de Investigación y Vigilancia de la Provincia de Zaragoza quien intervino al respecto y se personó en la Jefatura del Aire para que Llovet hiciera entrega del reloj. El 10 de diciembre fue devuelto a su propietario. Dado que no había motivos suficientes para acusar a una determinada persona, esta causa fue sobreseída y archivada. AJTZ, Juzgado de Instrucción, Caja 1590, Expediente 11: "Causa número 2209 seguida a consecuencia del robo de un reloj. Sixto Genzor Aguirán", 1937.

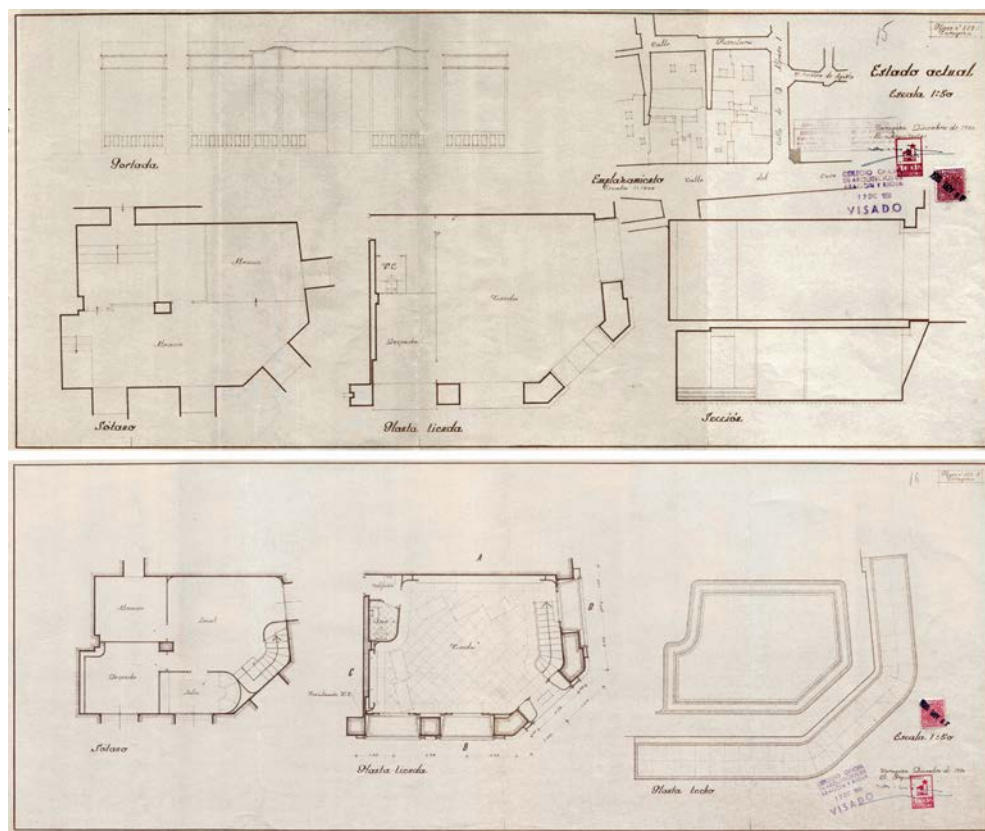


Fig. 25, arriba. *Plano. Estado actual. Emplazamiento, plantas sótano y baja y portada de El Trust de Zaragoza.* Antonio Chóliz. Diciembre de 1950. AMZ

Fig. 26, abajo. *Plano. Reforma. Plantas sótano, baja y techo de El Trust de Zaragoza.* Antonio Chóliz. Diciembre de 1950. AMZ

de 100 000 pesetas. Se procedió al sobreseimiento de este caso por parte del Juzgado de Instrucción número 2 de Zaragoza por deficiencia de pruebas<sup>65</sup>.

Dado que habían pasado más de treinta años desde la última reforma y una vez superada la dureza de la crisis económica de la década de los cuarenta, Sixto Genzor solicitó, el 12 de diciembre de 1950 y con la debida autorización del propietario de la finca, licencia municipal para reformar y decorar el establecimiento *El Trust*, de acuerdo con el proyecto del arquitecto Antonio Chóliz Alcrudo redactado en diciembre de 1950 (Figs. 25-26)<sup>66</sup>. Esta

<sup>65</sup> Archivo Histórico Provincial de Zaragoza, Negociado Causa Criminal, Caja J/57221, Expediente 11: "Hurto de sortijas", 1938.

<sup>66</sup> Archivo Municipal de Zaragoza. Edificio Seminario [en adelante, AMZES], Caja 200446, Sección de Fomento, Licencias, Expediente 5973: "Sixto Genzor Aguirán, reformar y decorar

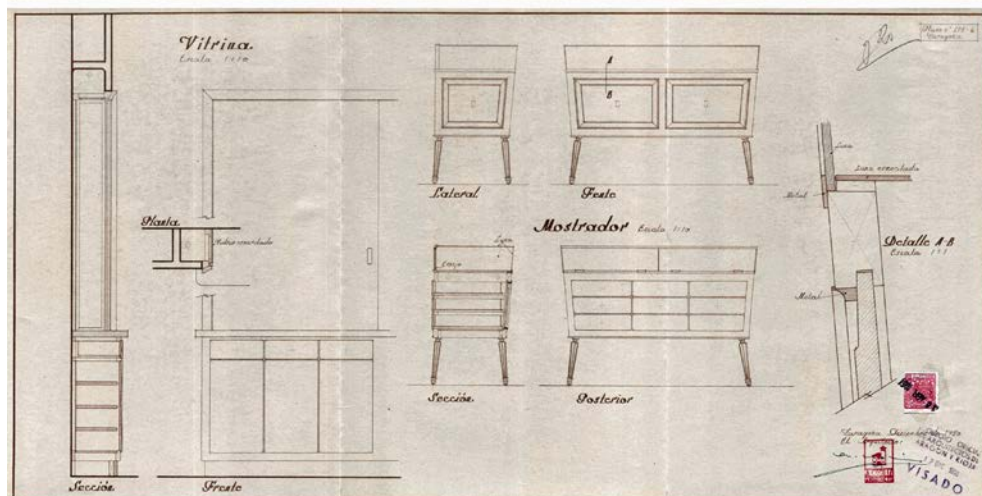
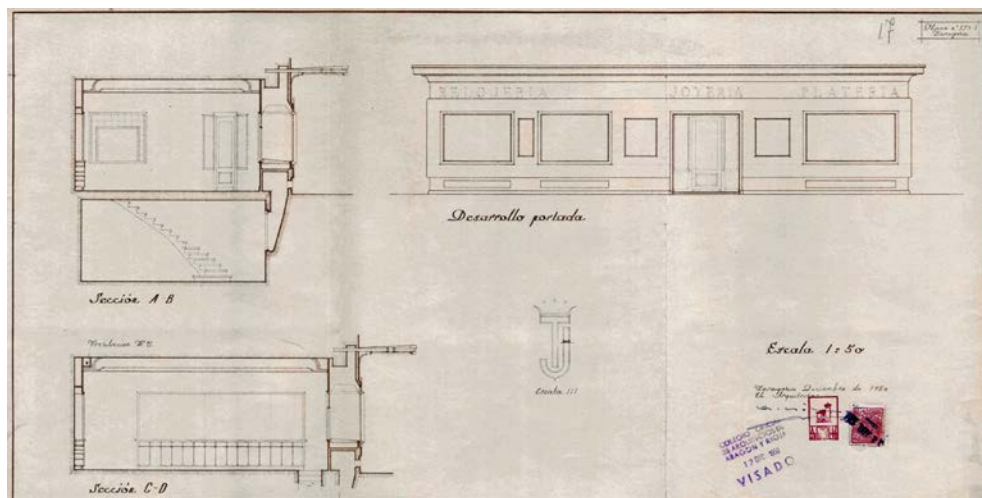


Fig. 27, arriba. Plano. Reforma. Portada y secciones A-B y C-D de El Trust de Zaragoza. Antonio Chóliz. Diciembre de 1950. AMZ

Fig. 28, abajo. Plano. Reforma. Vitrina y mostrador de El Trust de Zaragoza. Antonio Chóliz. Diciembre de 1950. AMZ

ampliación del espacio físico del negocio respondía, consecuentemente, a una bonanza en las ventas. Este local comercial contaba con 41,82m<sup>2</sup> en la planta baja y con 43,20m<sup>2</sup> en la planta sótano. El acceso a la primera citada se produce en chaflán y al sótano mediante la escalera general del inmueble. La tienda contaba con dos escaparates a la calle Alfonso I y, uno, al Coso. La reforma proyectada no afectó a la gruesa estructura del edificio y se ajustó a

fachada establecimiento El Trust, nº 23 Coso y nº 2 de Alfonso I", 1950.



las luces de los huecos existentes a la calle, sustituyendo tan solo el forjado de piso de la zona del chaflán que se encontraba en mal estado de conservación. Por tanto, la baja se destinó a tienda propiamente dicha y a trastienda y, el sótano, además de dedicarse a almacén, acogió el despacho y la sala para visitas que, anteriormente, estaban situados en la planta baja.

Por su parte, la decoración de la portada se ideó con una banda volada que enmarcando la línea de escaparates permitía recoger en segundo término los rótulos del establecimiento, valorizados por iluminación interior oculta (por medio de tubos fluorescentes) y por el vuelo de la marquesina (Fig. 27). Se recurrió a chapado de mármol tipo “serpentina” y a embocaduras en latón bronceado y mate para los escaparates, puerta y vitrinas, al igual que en las letras de los rótulos. Los laterales de los primeros citados se forraron con espejos a fin de lograr un efecto continuo curvo y su iluminación consistió en tubos fluorescentes ocultos. Las dos vitrinas curvas del chaflán y la situada en la calle Alfonso I contaban con una iluminación similar a la indicada anteriormente. En el atrio de ingreso se proyectaron sendas vitrinas engastadas con sus cuerpos bajos de cajones y armarios, con iluminación lateral y cenital mediante tubos fluorescentes y con fondos tapizados en pana de terciopelo (Fig. 28). También, y como pieza de mobiliario esencial en estos comercios, se diseñaron cinco mostradores individuales para la venta, que constaban de un cuerpo bajo ejecutado en caoba, patas talladas y provistas de casquillo de bronce cincelado y un cuerpo alto a base de lunas para la exposición directa de los artículos. El pavimento de la planta baja se realizó en mármol blanco con el anagrama T “en serpentina” mientras que para el sótano se recurrió a pavimento de baldosa hidráulica. Esta obra alcanzó un presupuesto total de 332 005,28 pesetas.

El 16 de diciembre de 1950, y una vez examinado este proyecto, la Sección de Arquitectura del Ayuntamiento de Zaragoza formuló las siguientes observaciones:

“Se proyecta una marquesina de 1,70 m. de vuelo, no pudiendo autorizarla, ya que según el artículo 48 de la O.M. solo se tolera la construcción de marquesinas en calles de 16 mts o mayor altitud, y siendo la calle Alfonso I de 12 metros no se permite lo proyectado. Ahora bien, por razones de estética y decoración, cabría construir un vuelo o cornisa que, al estar a una altura inferior de 4,50mts, solo puede tener un vuelo de 0,30 mts del paramento de fachada, pero que por las razones de estética invocadas anteriormente se ha admitido que el vuelo citado puede ser contado a partir del saliente máximo de portadas, lográndose así una solución armónica”<sup>67</sup>.

67 AMZES, Caja 200446, Sección de Fomento, Licencias, Expediente 5973: “Sixto Genzor Aguirán...”.



Fig. 29, izq. Anuncio de El Trust de Zaragoza. 1959. *Zaragoza Deportiva*, 20 de julio de 1959. HPZ

Fig. 30, der. Anuncio de El Trust de Zaragoza. 1977. *Aragón Exprés*, 18 de octubre de 1977. HPZ

Poco tiempo después, el 22 de diciembre de 1950, compareció el arquitecto Antonio Choliz, quien manifestó que:

“El actual establecimiento cuenta con toldos establecidos en sus tres lienzos de fachada (Coso, chaflán y Alfonso I). Al redactar el proyecto de decoración se ha tendido a la supresión de toldos, por considerarlos antiestéticos y molestos. Como las Ordenanzas Municipales autorizan esta marquesina para la calle del Coso y chaflán, se consideró que resultaba más estético correr ésta a lo largo de su fachada de la calle Alfonso I. Por otra parte, se consideró que las Ordenanzas Municipales al tratar de fincas de esquina a dos calles, tienden a ampliar las Ordenanzas de la calle mayor en una profundidad determinada de la más estrecha; desde luego se hace la salvedad en lo que se refiere a vuelos, pero parece indicar como si esta concesión a la calle más estrecha viniese impuesta por razones de estética, que es precisamente lo que nos ocupa. Por las consideraciones expuestas, se suplica se autorice esta marquesina, tal como está proyectada o con vuelo ligeramente menor, con el fin de no obligar a una nueva colocación de toldos, dada la especial orientación de este establecimiento”.

El arquitecto jefe del Servicio de Edificación de la Sección de Arquitectura, José Beltran Navarro, se ratificó el 4 de enero de 1951 en su escrito del 16 de diciembre, en el que expresaba que el vuelo máximo permitido era de 30 cm. a partir del paramento de fachada y que no veía inconveniente en que el referido vuelo pudiera contarse a partir del saliente de portada (que en el Coso era de 20 cm y en la calle Alfonso I, de 12 cm). La Sección de Fomento encontró conforme esta decisión y Sixto Genzor Aguirán solicitó nuevamente licencia, el 12 de febrero de 1951, que le fue autorizada el 12 de abril de ese año<sup>68</sup>.

68 AMZES, Caja 200446, Sección de Fomento, Licencias, Expediente 5973: “Sixto Genzor Aguirán...”.

En la década de los sesenta el negocio seguía regentado por Sixto Genzor y en la publicidad en prensa se anunciaba sencillamente como concesionario de los relojes Omega y Tissot (Fig. 29). Una década después, la riqueza informativa de sus primeros años quedó concretada en el nombre del establecimiento y en su anagrama coronado (Fig. 30).

En noviembre de 1978, *El Trust* fue noticia a causa del robo llevado a cabo en él la noche del 20 de noviembre de ese año, que causó cuantiosas pérdidas. La esposa de Sixto Genzor contó a la prensa que su empleado fue el que advirtió “tras abrir a las nueve de la mañana de ese día, que faltaban de los escaparates relojes, pulseras y objetos de valor, y se apercibió de un agujero que había sido abierto en el techo, a la izquierda de la entrada en la tienda”. No era la primera vez que hurtaban en esta joyería, porque 14 años antes se produjeron dos robos en una semana<sup>69</sup>.

Una década después cerró sus puertas, y en su local se instaló una tienda de confecciones llamada *Dress*<sup>70</sup> y, en la actualidad, acoge un negocio de zapatillas y ropa deportiva propiedad de la sociedad Central Sport.

## 6. CONCLUSIONES

Dentro de tres años se cumplirán 120 años de la apertura de *El Trust Joyero* en Zaragoza. Formó parte de una empresa de joyería, platería y relojería nacional, con sucursales también en Europa y en Argentina, que adquirió una extraordinaria fama gracias a la suntuosidad de sus locales, a la calidad y novedad de sus objetos suntuarios y a la eficacia de sus campañas publicitarias.

Este establecimiento centenario fue adaptándose a los tiempos a lo largo de su historia, pero lamentablemente no consiguió mantenerse abierto después de tantos años. Cabe destacar que contribuyó a la configuración del paisaje y a la identidad del centro histórico de la ciudad de Zaragoza; un centro que, en la actualidad, se enfrenta a profundos cambios funcionales y sociales.

A este respecto, me gustaría expresar que estos comercios tradicionales son los que hacen que las capitales sean diferentes y únicas, por lo que es importante seguir apostando por la generación de identidad de los centros y de los barrios a través de la autenticidad de sus negocios, fuera de la estandarización de la mayor parte de las grandes ciudades a nivel mundial. Esta iniciativa debe contar con el apoyo de la administración pública<sup>71</sup>. Sin

69 “Sucesos. En Zaragoza: Robo Trust Joyero”, *Amanecer*, Zaragoza (21 de noviembre de 1978), p. 16.

70 RUIZ MARÍN, Julián, *Memoria amante y personal...*, p. 167.

71 A este respecto, véase GARCÍA-HENCHE, Blanca y CUESTA-VALIÑO, Pedro, “Patrimonio

renunciar a la tradición, a los comercios que han conseguido sobrevivir hasta nuestros días les quedaría, al estilo de los clásicos, *innovare aut mori*.

### BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO, Luis Enrique y CONDE, Fernando, *Historia del consumo en España: una aproximación a sus orígenes y primer desarrollo*, Madrid, Editorial Debate, S.A., 1994.
- BARCIELA, Carlos (ed.), *Autarquía y mercado negro. El fracaso económico del primer franquismo, 1939-1959*, Barcelona, Crítica, 2003.
- DÍEZ CALVO, Patricia, *El Bazar X y su historia (1904-1974), historia de un comercio zaragozano*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2023.
- FORCADELL ÁLVAREZ, Carlos y FERNÁNDEZ CLEMENTE, Eloy, "Crecimiento económico, diversificación social y expansión urbana en Zaragoza, 1900-1930", en GARCÍA DELGADO, José Luis (ed.), *Las ciudades en la modernización de España. Los decenios interseculares*, Madrid, Siglo XXI de España Editores, S.A., 1992, pp. 435-457.
- GARCÍA-HENCHE, Blanca y CUESTA-VALIÑO, Pedro, "Patrimonio comercial de los centros históricos. El caso de los Comercios Centenarios de Madrid, como estrategia para mantener los valores culturales en los barrios históricos", *Journal of Tourism and Heritage Research*, 5/1 (2022), pp. 348-369, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=9058147>
- GERMÁN ZUBERO, Luis, "Aragón 1900-1930. Atraso económico y dualismo interno", en AA. VV., *Historia de Aragón. II. Economía y sociedad*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1996, pp. 214-221.
- GERMÁN ZUBERO, Luis, *Historia económica del Aragón contemporáneo*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2012.
- GUIJARRO MORA, Víctor, "Retórica y persuasión en los catálogos comerciales españoles de material científico-educativo (1920-1936)", *Llull*, 43, 87 (2020), pp. 177-196, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7602754>
- LÓPEZ SOBRADO, Esther, *Luis Quintanilla (1893-1978). Estampas y dibujos en el legado de Paul Quintanilla* (catálogo de la exposición celebrada en el Paraninfo de la Universidad de Cantabria, 26 de mayo-16 de julio de 2005), Santander, Universidad de Cantabria. Fundación Bruno Alonso. Caja Cantabria, 2005.
- LÓPEZ SOBRADO, Esther (comis.), *Luis Quintanilla, testigo de guerra* (catálogo de la exposición celebrada en el Paraninfo de la Universidad de Cantabria, 20 de noviembre de 2009-9 de enero de 2010), Santander, Universidad de Cantabria. Fundación Bruno Alonso. Consejería de Cultura, Turismo y Deporte del Gobierno de Cantabria, 2009.
- MARTÍNEZ HERRANZ, Amparo, *Teatro Principal de Zaragoza, 225 años construyendo ciudad*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 2024.

---

comercial de los centros históricos. El caso de los Comercios Centenarios de Madrid, como estrategia para mantener los valores culturales en los barrios históricos", *Journal of Tourism and Heritage Research*, 5/1 (2022), pp. 348-369.

- MARTÍNEZ RUIZ, Julián, "Gaspar Montes Iturrioz", *Boletín de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País*, XLV, 3-4 (1989), pp. 551-588.
- MORADIELLOS, Enrique, *La España de Franco, 1939-1975. Política y sociedad*, Madrid, Síntesis, 2008.
- NONELL, Jorge, "Escaparates", *Arte Comercial. Revista Técnica de Publicidad y Organización*, 13 (1948), pp. 55-57.
- OROPESA MÁRQUEZ, Salvador A., *Literatura y comercio en España: las tiendas (1868-1952)*, Málaga, Universidad de Málaga, 2014.
- POBLADOR MUGA, María del Pilar, *La arquitectura modernista en Zaragoza: revisión crítica*, Zaragoza, Diputación General de Aragón. Departamento de Cultura y Educación, D. L., 1992.
- POBLADOR MUGA, María del Pilar, *La arquitectura modernista en Zaragoza* (tesis doctoral, Universidad de Zaragoza), 1994.
- RUIZ MARÍN, Julián, *Memoria amante y personal de las calles de Zaragoza*, Tomo I, Zaragoza, Artes Gráficas UBAU, 1991.
- TORQUET ESCRIBANO, Nardo, *La reforma urbana en la Zaragoza de mediados del siglo XIX. Apertura de la calle Alfonso I (1858-1868)*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1987.
- VÁZQUEZ ASTORGA, Mónica, *Cafés de Zaragoza. Su biografía, 1797-1939*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2015, [https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/35/01/\\_ebook.pdf](https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/35/01/_ebook.pdf)
- VÁZQUEZ ASTORGA, Mónica, "¡París llega a Zaragoza! Los Grandes Almacenes El Águila, templo para el consumo y el ocio", *Archivo Español de Arte*, 97, 387 (2024), pp. 1289-1304, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=9824492>
- VEBLEN, Thorstein, *Teoría de la clase ociosa*, México, Fondo de Cultura Económica, XXV, 1974.







Investigaciones iniciadas



# Precisiones biográficas y profesionales sobre el arquitecto Manuel de Larra Churriguera (Madrid, 1691 - Salamanca, 1755)

## Biographical and professional data on the architect Manuel de Larra Churriguera (Madrid, 1691 - Salamanca, 1755)

Eduardo AZOFRA-AGUSTÍN<sup>1</sup> y Víctor GONZÁLEZ GARCÍA<sup>2</sup>

Universidad de Salamanca [<sup>1</sup>y<sup>2</sup>]

Departamento de Historia del Arte – Bellas Artes. Facultad de Geografía e Historia [<sup>1</sup>]

Doctorando en Historia del Arte y Musicología [<sup>2</sup>]

C/ Cervantes, 2. 37002 – Salamanca

azofra@usal.es [<sup>1</sup>]

u98015@usal.es [<sup>2</sup>]

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9518-2374> [<sup>1</sup>] /

<https://orcid.org/0009-0001-9431-0223> [<sup>2</sup>]

Fecha de envío: 23/7/2025. Aceptado: 22/10/2025

Referencia: *Santander. Estudios de Patrimonio*, 8 (2025), pp. 449-476.

DOI: <https://doi.org/10.22429/Euc2025.sep.08.12>

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



**Resumen:** El arquitecto Manuel de Larra Churriguera, natural de Madrid, pasó toda su infancia en Salamanca, donde se formó como arquitecto al lado de su tío, Joaquín de Churriguera. Se casó en 1712 con Antonia Escobar. Fruto de ese matrimonio nacieron ocho hijos; de ellos, Manuel fue maestro de obras y escultor, Mateo maestro escultor y Roque maestro organero. Juana, su hija menor, falleció soltera y sin descendencia. Manuel de Larra falleció en 1755 después de tener una dilatada carrera, en la que se mostró como un buen arquitecto conocedor de la tradición constructiva de los siglos anteriores.

**Palabras clave:** Manuel de Larra Churriguera; arquitectura; Siglo XVIII; Salamanca; Real Monasterio de Guadalupe; Cáceres; Ciudad Rodrigo; Fuenteguinaldo.

**Abstract:** The architect Manuel de Larra Churriguera, a native of Madrid, spent his entire childhood in Salamanca, where he trained as an architect with his uncle, Joaquín de Churriguera. He married Antonia Escobar in 1712. Eight children were born to them: Manuel was a master builder and sculptor, Mateo a master sculptor, and Roque a master organ builder. Juana, their youngest daughter, died unmarried and childless. Manuel de Larra died in 1755 after a long career, in which he demonstrated his proficiency as an accomplished architect with a knowledge of the building traditions of the previous centuries.

**Keywords:** Manuel de Larra Churriguera; architecture; 18th century; Salamanca; Royal Monastery of Guadalupe; Cáceres; Ciudad Rodrigo; Fuenteguinaldo.

\*\*\*\*\*

## 1. PARTIDA INÉDITA DE BAPTISMO Y PRIMEROS AÑOS

Manuel Manrique de “Lara”, como consta en su partida de bautismo, nació el 7 de abril de 1691 en Madrid, en la calle del Oso, en una casa propiedad de sus padres, el escultor José de Larra y Mariana de Churriguera, frente al colegio de San Cayetano. Fue bautizado en la iglesia de San Justo y Pastor el 22 del mismo mes, siendo su padrino Santiago Ambrona<sup>1</sup>, propietario de una imprenta en Madrid, “enfrente del Colegio de Santo Tomas en la calle de Atocha”<sup>2</sup>. Este dato, inédito hasta el momento, da a conocer con exactitud la fecha de su nacimiento, ya que, en ocasiones, el propio artista había llevado a error a los historiadores. Así, por ejemplo, en 1726, con motivo de la realización del Arco de la Estrella en Cáceres, se declara “natural de Madrid y mayor de 36 años”<sup>3</sup>, cuando, en realidad, “solo” tenía 35 años.

Manuel de Larra Churriguera pasó su infancia en Salamanca, a donde debió llegar con dos o tres años, cuando sus padres se trasladaron a la ciudad del Tormes entre 1693 y 1695. Aquí, sin duda, José de Larra encontró unas circunstancias muy favorables de trabajo, ya que sus cuñados, los Churriguera, “vivían un momento estelar e informaban con su arte el barroco salmantino”<sup>4</sup>. Así, en 1698 la familia Larra Churriguera ya estaba asentada en Salamanca, siendo otro hijo del matrimonio, Lorenzo Antonio, bautizado el 4 de agosto en la iglesia de San Blas —de la que en 1703 era mayordomo José de Larra<sup>5</sup>— y teniendo como padrino al maestro arquitecto Domingo Díez<sup>6</sup>. El 19 de octubre de 1709, “Joseph Manrique de Lara, maestro de escultura, y Mariana de Churriguera, su mujer, firman un poder en favor de su hijo Manuel Manrique de Lara, para que en su nombre pueda cobrar la renta de una casa que Mariana tiene en la calle del Oso en Madrid”<sup>7</sup>. El poder no

1 Archivo Diocesano de Madrid. Archivo Iglesia Parroquial de San Justo y Pastor de Madrid, Libro de Bautismos nº. 17, Años 1690-1692, f. 155.

2 Realizó la primera reducción del plano de Madrid de Texeira, que fue acometida por el grabador Gregorio Fosman y Medina en 1683. Estampado en Madrid en la librería del editor Santiago Ambrona. En el mapa de Portugal la casa de Ambrona figura junto al convento de Santo Thomas, al igual que en otro mapa que estampa el impresor en 1705, *Descripcion de España y sus reynos... con la adnotacion de los lugares mas principales*, grabado por Clemens Puiche.

3 VELO Y NIETO, Gervasio, *El Arco de la Estrella, Cáceres, siglo XVIII*, Cáceres, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Cáceres, 1960, pp. 56-57.

4 TOVAR MARTÍN, Virginia, “Algunas noticias sobre el arquitecto Manuel de Larra Churriguera”, *Archivo Español de Arte*, 45/179 (1972), p. 274.

5 Archivo Histórico Provincial de Salamanca [en adelante, AHPsA], Protocolo Notarial [en adelante, PN] 3044. ff.116-118.

6 Archivo Diocesano de Salamanca [en adelante, ADSa], Archivo Iglesia Parroquial de San Blas de Salamanca, Libro de Bautismos 415/5, f. 265 r.

7 AHPsA, PN 5295, f. 59.



especifica si Manuel de Larra viajó a Madrid o si estaba allí llevando a cabo parte de su formación como arquitecto; si bien, cabe suponer que, como ya señalara Virginia Albarrán —opinión que compartimos— “es muy probable que Manuel de Larra se formara al lado de [su tío] Joaquín”<sup>8</sup>, y no tanto con su tío Alberto de Churriguera, de quien Rodríguez G. de Ceballos le consideró colaborador, para pasar a calificarle, a continuación, de manera muy negativa, al afirmar que fue de “talento mediocre y poco progresivo”<sup>9</sup>.

## 2. EL MATRIMONIO LARRA ESCOBAR E HIJOS

El 14 de febrero de 1712<sup>10</sup>, Manuel de Larra Churriguera se casó con Antonia Hernández Escobar y Cornejo<sup>11</sup> —en la bibliografía más conocida aparece siempre como Antonia Escobar, denominación que seguiremos manteniendo— en Salamanca, en la iglesia de San Adrián, de la que ambos eran parroquianos. El matrimonio tuvo ocho hijos: Francisco Manrique “del Ara”, nacido el 14 de abril de 1715, fue bautizado en la iglesia de San Adrián, siendo su padrino Francisco Fernández<sup>12</sup>; Josefa Ignacia Manrique “del Ara”, nacida el 30 de marzo de 1717, bautizada en la misma iglesia, siendo su padrino Ignacio de Santo Tomás, religioso del colegio Trinitario de Salamanca<sup>13</sup>; Joaquín Patricio, maestro de obras, nacido el 4 de abril de 1719, fue bautizado también en la iglesia de San Adrián, siendo su padrino Joaquín de Churriguera<sup>14</sup>; Mateo Eugenio, nació el 1 de agosto de 1720, bautizado en San Adrián, de él no se sabe quién fue su padrino ya que por un descuido del párroco su nom-

8 ALBARRÁN MARTÍN, Virginia, “Aproximación al desarrollo artístico en Salamanca durante la primera mitad del siglo XVIII”, *BSAA Arte*, 78 (2012), p. 186.

9 RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso, *Los Churriguera*, Madrid, Instituto Diego Velázquez del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1971, p. 42.

10 ADSa, Iglesia Parroquial de San Adrián de Salamanca [en adelante, IPSASa]. Libro de Matrimonios 412/3, ff. 94-95. Citado por RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso, “El escultor José de Larra Domínguez, cuñado de los Churriguera”, *Archivo Español de Arte*, 59/233 (1986), p. 5.

11 Antonia Hernández Escobar fue bautizada el 7 de diciembre de 1692 en Salamanca, en la iglesia de San Adrián. ADSa, IPSASa, Libro de Bautismos [en adelante, LB] 412/1, f. 92.

12 ADSa, IPSASa, LB 412/1, f. 141. El 20 de agosto de 1755, da un poder notarial en Salamanca en el que se declara casado y vecino de Segovia (AHPsa, PN 4809, sin foliar).

13 ADSa, IPSASa, LB 412/1, f. 145. En 1718 Manuel “del Ara” apadrina a Ana Guerrero, su sobrina, hija de Manuel Guerrero y Josefa Ignacia Manrique del Ara. ADSa, IPSASa, LB 412/1, f. 147.

14 ADSa, IPSASa, LB 412/1, f. 148.

bre no se apuntó<sup>15</sup>. Fue escultor<sup>16</sup> y se formó con Alejandro Carnicero. Falleció en Salamanca, soltero, el 22 de diciembre de 1789<sup>17</sup>, siendo enterrado en la iglesia de San Justo y Pastor; Manuel, maestro de obras y escultor<sup>18</sup>, debió nacer hacia 1723 en la villa cacereña de Brozas, siendo bautizado en la iglesia parroquial de Santa María del referido lugar<sup>19</sup>; Roque, que tuvo que venir al mundo hacia 1724, fue maestro organero y se le conocen varias actuaciones en órganos de Extremadura, León, Salamanca y Zamora<sup>20</sup>; Juana, de la que no se ha localizado su partida de bautismo, aunque pudo nacer hacia 1730<sup>21</sup>, falleció, soltera y mayor de edad, el 8 de octubre de 1796, siendo enterrada en la parroquia de San Justo y Pastor de Salamanca, tras recibir los santos sacramentos<sup>22</sup>. Por último, de Miguel, de quien no sabemos ni cuando nace ni muere, sólo se tiene la noticia —ya publicada por Jiménez Priego— de que estaba trabajando en Guadalupe (Cáceres) como peón en 1742 y sustituyendo a su padre, como maestro de obras, en ciertos trabajos en 1745<sup>23</sup>.

Por no interrumpir el relato de los hijos, hemos dejado para este momento otros datos familiares de cierto interés, como el recordatorio de que

15 ADSa, IPSASa, LB 412/1, f. 152.

16 En el Catastro de la Ensenada se declara escultor con un oficial, con un salario al día de dos reales de vellón. *Catastro de la Ensenada*, 1752, p. 138, <https://pares.cultura.gob.es/catastro/servlets/ImageServlet>

17 Otorgó testamento junto a su hermana Juana de Larra, también soltera, en 1789 ante el notario Juan Francisco de Paula Gallego. Nombró por testamentarios a la expresada Juana y a Joseph Ramírez de Arellano. AHPsa, PN 4050, ff. 72-75. Teniendo en cuenta los datos conocidos hasta hoy, en 1789 debían de ser los dos únicos hijos que sobrevivían del matrimonio de Manuel de Larra y Antonia Escobar.

18 En 1742 debió de realizar alguna obra por su cuenta, ya que su padre le cede unos ladrillos para realizarla (AHPsa, PN 1356, f. 194). En el Catastro de la Ensenada se declara como oficial de escultor con un salario al día de cinco reales. *Catastro de la Ensenada*, 1752, p. 138, <https://pares.cultura.gob.es/catastro/servlets/ImageServlet>

19 Muere inesperadamente en Salamanca el día 17 de noviembre de 1777, sin poder testar (*ab intestato*) debido a su demencia. ADSa, Iglesia Parroquial de San Justo y Pastor de Salamanca [en adelante, IPSJyPSa], Libro de Difuntos [en adelante, LD] 421/8, f. 18.

20 En el Catastro de Ensenada de 1752 figura como estudiante de la Universidad de Salamanca con la edad de veintiocho años, pero sin especificar qué tipo de estudios realizaba. AHPsa, libro 2055, citado en PAREDES GIRALDO, M<sup>a</sup> del Camino y DÍAZ EREÑO, Gregorio, "Aportaciones documentales al conocimiento de los órganos y los maestros organeros de la segunda mitad del siglo XVIII en Salamanca", *Norba. Revista de Arte*, 8 (1988), pp. 190-196.

21 En 1756 Juana de Larra da un poder a Santiago Ortiz Gallardo, prior de causas de número de Salamanca, donde se reconoce mayor de 25 años (AHPsa, PN 4809, f. 2).

22 ADSa, IPSJyPSa, LD 421/8, f. 92v. No testó por ser pobre, enterrándose de limosna en esta parroquia.

23 JIMÉNEZ PRIEGO, M<sup>a</sup> Teresa, "Nuevas aportaciones sobre Manuel de Larra Churriguer", *BSAA*, 40-41 (1975), p. 343.



Fig. 1. Casa que fue de José de Larra Domínguez y de su hijo Manuel de Larra Churriguera, hoy Sede del Ilustre Colegio de Abogados. Salamanca, c/ Consuelo 21. Fuente: <https://www.icasal.com/area-institucional/historia-del-colegio/>

su madre, Mariana de Churriguera Ocaña, falleció el 17 de julio de 1729, tras una rápida enfermedad<sup>24</sup>, mientras Manuel de Larra trabajaba en varias obras abiertas en Ciudad Rodrigo. No había transcurrido un año cuando su padre, José de Larra, vecino de Salamanca, que contaba con 65 años, compró el 1 de junio de 1730 una casa (Fig. 1)

“sita en la calle Caldereros frente a la huerta de dicho convento [se refiere al de los Trinitarios Descalzos], que linda por la parte de la Alberca con casas del mayorazgo del Sr. Conde de Villagonzalo y por la parte de atrás y lado de la calle Miñagustín con casas del convento de Santa María de las Dueñas, que sus puertas principales caen frente de la puerta de la torre que llaman del Clabero en precio de siete mil y quarenta y seis reales de vellón”<sup>25</sup>,

que compartió con su hijo Manuel de Larra, su mujer Antonia Escobar y sus nietos. Quizá la compró para estar acompañado por su familia y consolar

24 AHPSa, PN 3421, ff. 604-607. *Testamento de D<sup>a</sup> Mariana de Churriguera, muger de D. Joseph de Larra*. El testamento se realizó el 12 de diciembre de 1729, incluyendo una mejora económica para su hija María Francisca. Citado por RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso, “El escultor José de Larra...”, p. 7.

25 AHPSa, PN 5344, ff. 166-170. Citado por RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso, “El escultor José de Larra...”, p. 7. Se trata de la casa que en la actualidad lleva el número 21 (tachado) —anteriormente número 23— de la calle del Consuelo, junto a la plaza de la Abogacía, donde está la sede del Ilustre Colegio de Abogados. Más adelante desemboca la calle Miñagustín, como ya se cita en el documento de venta. La separa de la calle Caldereros la tapia de lo que era la huerta del convento de los Trinitarios Descalzos, posteriormente Cuartel de la Guardia Civil y que hoy aloja los Juzgados de Salamanca. La alberca que lindaba con las casas del mayorazgo del conde de Villagonzalo, a la que también se alude en el documento de venta, era el antiguo arroyo de Santo Domingo.

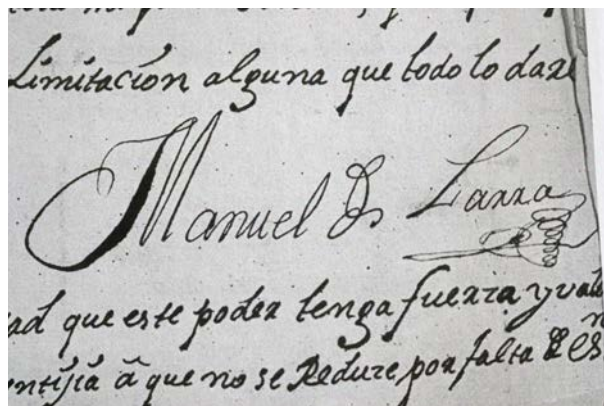


Fig. 2. Firma de Manuel de Larra. 20 de agosto de 1739. Archivo Histórico Provincial de Salamanca. Protocolo Notarial 3431, f. 681 v

así la soledad por la muerte de su mujer, y estar más cerca de la iglesia de la Trinidad, donde reposaban sus restos.

Y el 17 de agosto de 1739 falleció José de Larra Domínguez<sup>26</sup>. Tres días más tarde Manuel de Larra escribió una carta desde Aldea del Obispo (Salamanca), señalando:

“sepase por este publico ynstrumento de poder, como yo Don Manuel de Larra Churriquera, maestro Arquitecto, vecino de la ciudad de Salamanca, digo que por quanto es llegado a mi noticia en que mi padre Don Joseph de Larra, vecino de dicha ciudad, se halla al presente de gravosa enfermedad y en términos de fallescimiento, y hallándome ymposibilitado a pasar en tan urgente ocasión a la referida ciudad por la ocupación en que me hallo al quidado de las Reales Obras del Fuerte de la Concepción que estan a mi cargo, para concurrir con el dicho mi padre a las disposiciones de su testamento y ultima voluntad, por cuio motivo doy todo mi poder cumplido el que de derecho se requiere y es necesario a Doña Antonia Escovar, mi legitima mujer, y a Don Manuel Biciente Jaque, opositor a catedra, para en mi nombre, y representando mi propia persona acepten o renuncien a la erencia, con beneficio, o sin el del ynventario, cobren, y paguen deudas, cumplan funerales y mandas y últimamente les doy todo mi poder general, y cumplido y para quanto ocurra sin limitación alguna que todo lo dare por bien echo = Manuel de Larra”<sup>27</sup> (Fig. 2).

Si bien algunos autores —como Rodríguez G. de Ceballos<sup>28</sup>— habían señalado que Manuel de Larra y su familia estaban fuera cuando falleció el escultor, esta carta pone de manifiesto que el único ausente era el arquitecto, pero no su familia, ya que él le dio poder a su mujer, a Antonia Escobar, para

26 ADSa, IPSJyPSa, LD 421/8, f. 52. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso, “El escultor José de Larra...”, p. 8.

27 AHPsa, PN 3431, f. 681. Si bien este documento fue dado a conocer por Alfonso Rodríguez G. de Ceballos, en el artículo referido en la nota anterior, nada dice acerca de los datos que se acaban de indicar.

28 RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso, “El escultor José de Larra...”, p. 8.

que, junto a Manuel Vicente Jaque, llevara a cabo todas las gestiones que fueran necesarias para que se cumplieran las últimas voluntades y disposiciones del testamento de su padre. Este dato demuestra que José de Larra no murió solo con un criado, como señala el citado historiador, y que estaba acompañado por su nuera y de sus nietos. Por la fecha en la que redacta la carta, el 20 de agosto, la noticia del fallecimiento de su padre aún no había llegado al Real Fuerte de la Concepción de Aldea del Obispo. Para que la carta tuviera efecto de escritura pública, Manuel de Larra señala que fueron testigos de ella y la firmaron: “Miguel Durán, vecino de la ciudad de Salamanca y Don Andrés García, vecino de dicha ciudad, aparte de otras personas”. La firma de Andrés García —que, en realidad, no es otro que el unos años más tarde conocido arquitecto Andrés García de Quiñones—, pone de manifiesto que en esas fechas estaba trabajando a las órdenes de Manuel de Larra Churriguera en las obras del Real Fuerte de la Concepción, como ya sugirió acertadamente Rupérez Almajano y que Rodríguez G. de Ceballos había pasado por alto<sup>29</sup>.

En el inventario de bienes a la muerte de José de Larra se relata de manera detallada cómo era la casa que compartía con su hijo y su familia, y que en la historiografía salmantina se conoce popularmente como la *casa taller de los Churriguera*<sup>30</sup>. Tenía dos plantas, dedicando el escultor la baja a taller y quedando recogidos en su inventario los libros, estampas, herramientas y materiales que empleaba para su trabajo. En la primera planta se abrían seis habitaciones, que posiblemente fueron amuebladas por Manuel de Larra si se tiene en cuenta la relación que hizo en 1730

“de vienes muebles que traje cuando vine a esta ciudad y a casa de mi padre Don Joseph de Larra y es a saber: seis camas con diez colchones y ropa correspondiente, la una con su colgadura de damasco color carmesí franqueada de oro falso. Una lazena dada de negro de pino con una mesa. Quatro tapices, siete cortinas de bayeta, seis verdes y una encarnada. Seis baules de carga y tres arcas con ropa blanca y de vestir y diferentes papeles. Doce taburetes de tijera de nogal, y baqueta de moscovia. Un bufete de nogal y un tablón de dicha madera con mesa y bufetillos. Un escritorio dorado con su bufete de nogal. Una romana. Un peso de doblones con las pesas correspondientes”<sup>31</sup>.

29 RUPÉREZ ALMAJANO, M<sup>a</sup> Nieves, “Los inicios profesionales de Andrés García de Quiñones. Su actividad en Portugal y Ciudad Rodrigo”, *Goya. Revista de Arte*, 338 (2012), p. 44; RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso, “El escultor José de Larra...”, pp. 11-12.

30 ALBARRÁN DIEGO, Juan y NÚÑEZ IZQUIERDO, Sara, “La fotografía como herramienta crítica ante la evolución urbanística y arquitectónica de Salamanca: de la posguerra a la capitalidad cultural”, *De Arte. Revista de Historia del Arte*, 8 (2009), p. 142.

31 AHPSa, PN 3432, f. 253. Este documento fue dado a conocer por Rodríguez G. de Ceballos en el artículo sobre José de Larra, citado varias veces, donde insinúa que el escultor compartía su casa, pero nada dice sobre el motivo ni tampoco refleja los enseres traídos por su hijo, por Manuel de Larra Churriguera.



Esa primera planta también constaba de una sala amplia con dos balcones, que daban a la calle, y estaba decoraba con numerosos cuadros probablemente aportados por Manuel de Larra.

“Pinturas: Quatro cuadros de a dos bars de alto con sus marcos negros que son, Nuestra Señora de la Soledad, otra con el Niño en los brazos, un Christo, y un San Antonio. Otras dos de a bara de un Niño Jesus y San Juan, otra de Nuestra Señora de Guadalupe. Otra de Nuestra Señora de Belen con marco dorado. Otra lamina de Nuestro Señor y san Yldephonso antigua. Dos cuadros de San José patrono de los escultores; otro de la Virgen de Belén, abogada de los arquitectos de Madrid, aportados quizás por José de Larra”. [A él también pertenecían] “un escaparate dorado con un Niño Jesus y San Juan de escultura”. [Y, asimismo, contribuyó con el] “menaje de la cocina: cuatro sartenes, un belon, dos cazuelas de cobre, un cazo de azofar, una chocolatera de cobre, una cuchilla de picar, seis fuentes, y diez y ocho platos de peltre, seis tapaderas de yerro, tres grandes y tres pequeñas, dos bujías, dos asadores y un garabazo”<sup>32</sup>. [En una alcoba había] “dos camas, una mesa de nogal, tres cofres con vestidos y ropa de los hijos de Manuel de Larra y Antonia Escovar”. [En la misma estancia] “un aparador con libros del arquitecto y en otro escritorio también había libros ordinarios de arquitectura, trazas, cartas y papeles”. [En otra alcoba, encima de un] “bufete una arquilla encerraba más planos y papeles del arquitecto”<sup>33</sup>.

La relación de bienes arriba citada pone de manifiesto que Manuel de Larra y su familia tenían su residencia fija en Salamanca desde 1730, como además se pone de manifiesto en diferentes protocolos notariales en los que aparece como vecino de Salamanca, y, como es de suponer, cuando él abandonaba Salamanca por las obras que tenía a su cargo, su mujer e hijos se quedaban viviendo con José de Larra.

En la “escriptura de aprobación de cuenta y participación de los vienes de Don Joseph de Lara y de convenio entre sus hijos y herederos”<sup>34</sup>, fechada en 1740, Manuel de Larra señala que “ayudaba económicamente a su padre desde hacía treinta y tres meses y mantenía a un mancebo para que le asistiera”<sup>35</sup>; detalles que confirman la avanzada edad de José de Larra y que estaba impedido para ganarse la vida, a causa de los achaques que tenía propios de la vejez, y que él mismo reconoce en su testamento<sup>36</sup>.

32 AHPSa, PN 3432, f. 254.

33 RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso, “El escultor José de Larra...”, pp. 11-12.

34 AHPSa, PN 3432, ff. 248-255. Citado por RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso, “El escultor José de Larra...”, p. 10.

35 Los caudales de José de Larra debían de ser escasos, ya que tuvo que empeñar en el Monte de la Piedad y a particulares joyas de plata por valor de mil reales; RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso, “El escultor José de Larra...”, p. 12.

36 AHPSa, PN3430, f.652. Véase, RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso, “El escultor José

El total de los bienes muebles y raíces que dejó José de Larra fue de “49 500 reales de vellón, de ellos ocho mil serían del valor de las casas de la calle del Oso de Madrid y siete mil de la casa de Salamanca y cuatro mil del taller del escultor. Cada hijo recibiría siete mil reales”<sup>37</sup> y María Francisca, la única hija del escultor, percibiría el doble, “catorce mil reales, según lo dispuesto en el testamento de Mariana de Churriguera”. Debido a que la heredera había fallecido, su parte pasó a Juana, la hija menor de Manuel de Larra que, por ese motivo y al ser el curador de ella, pudo quedarse con las casas de Salamanca —en la que vivirá hasta su muerte en 1755— y la de Madrid<sup>38</sup>.

### 3. PRIMERAS PRECISIONES PROFESIONALES, DE 1715 A 1727

La primera vez que aparece documentado el nombre de un Manuel de Lara trabajando en Salamanca —que, a nuestro entender, se trata de Manuel de Larra Churriguera—, es en los libros de cuentas de la Catedral Nueva de Salamanca, correspondientes a los años que van de 1715 a 1717, donde se le registra dorando los “florones” y trabajando en los “arranques de las bóvedas”<sup>39</sup>. Entre 1716 y 1722 no se han encontrado más noticias del arquitecto, aunque consideramos que debió de colaborar en las obras que su tío Joaquín de Churriguera tenía a su cargo en la ciudad del Tormes<sup>40</sup>. Y el primer traba-

---

de Larra...”, pp. 8-10. En 1726, cuando José de Larra rondaba los 61 años y se encontraba tallando la sillería del coro de la Catedral Nueva de Salamanca, el Cabildo, debido a su tardanza en entregar los paneles, le instaba a que la concluyera por “allarse el dicho Joseph de Lara en los últimos tercios de una vida regular en que se podía disfrutar de el muy poco”.

37 José de Larra, en su testamento, reconocía que le había prestado a Manuel de Larra ocho mil reales en diferentes ocasiones; estos habrían sido para las diferentes fianzas que tuvo que aportar el arquitecto. Aunque confesaba esta deuda en conciencia, no insistía en que se le descontasen, ya que había estado viviendo a su costa. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso, “El escultor José de Larra...”, p. 8.

38 El 12 de abril de 1741 Manuel de Larra inició los trámites legales para la venta de la casa de la calle del Oso de Madrid (AHPsa, PN 3433, ff. 282-289). El 10 de julio de 1742 da poder a Eugenio González, maestro de obras, vecino de Madrid, para que en su nombre pueda vender la casa que heredó de su difunto padre José de Larra, sita en la calle del Oso, frente al colegio de San Cayetano de Madrid (AHPsa, PN 5532, f. 35). A pesar de ello, seis años después la casa seguía en poder del arquitecto. Así, el 9 de abril de 1748 expide un poder para que, en su nombre y poniendo como garantía la casa que tiene en Madrid, parroquia de San Justo y Pastor, calle del Oso, tomen a censo un préstamo de 500 ducados (AHPsa, PN 5186, f. 299).

39 Archivo de la Catedral de Salamanca [en adelante, ACSa]. Expedientes de Gestión de Fábrica, 1715-1717. Actas Capitulares [en adelante, AC], f. 107.

40 Joaquín de Churriguera desde 1714 hasta su fallecimiento en 1724 fue en Salamanca maestro de obras del Convento de San Esteban, maestro mayor de la Catedral Nueva de Salamanca, del Colegio de la Compañía de Jesús de Salamanca, del Convento de las Agustinas de Monterrey de Salamanca, del Colegio Mayor de Cuenca de Salamanca, de la Hospedería del Colegio Mayor de Anaya, del Hospital de Niños Expósitos y arquitecto de la corporación

jo documentado en el que Manuel de Larra Churiguera aparece como maestro arquitecto es en la iglesia de Santa María de Brozas (Cáceres) en 1723<sup>41</sup>. La intervención llevada a cabo en este templo fue tan bien considerada, que ese año el Consejo de las Órdenes le nombró “Maestro Mayor de las Iglesias de la Orden de Alcántara”, cargo que desempeñó hasta 1736. La familia Larra Escobar, con sus cuatro hijos nacidos hasta ese momento (Francisco, Josefa Ignacia, Joaquín Patricio y Mateo Eugenio), se trasladó a Brozas, donde nació Manuel y quizá también Roque. Algunos autores señalan que pudo colaborar en la realización del retablo de la ermita de la Virgen de la Montaña de Cáceres<sup>42</sup>.

El título de Maestro Mayor de las Iglesias de la Orden de Alcántara le sirvió como carta de presentación para que en 1725 pudiera opositar al puesto de maestro mayor de las obras de la Catedral Nueva de Salamanca, que había quedado vacante a la muerte de su tío Joaquín. También concurrieron al puesto Pedro de Gamboa y su tío Alberto de Churiguera, por quien se acabó inclinando, por recomendación de José de Churiguera, el cabildo salmantino. En su momento, Virginia Tovar ya se preguntó si concursar al cargo de maestro mayor de la seo tormesina fue “una osadía extrema” o un acto de “madurez profesional”<sup>43</sup>. Quizá la respuesta más plausible sea pensar que pudo haber algo de ambas, un tanto de osadía y otro tanto de madurez profesional, sobre todo si se tiene en cuenta que para esas fechas ya llevaba casi una década dedicándose a la arquitectura, ejerciendo como maestro arquitecto —en 1744 se quejó ante el Concejo de Salamanca porque “apoyaran las nuevas trazas contra su estima y crédito de 28 años de ejercicio

---

municipal, aunque sin nombramiento oficial, en RUPÉREZ ALMAJANO, M<sup>a</sup> Nieves, *Urbanismo de Salamanca en el siglo XVIII*, Salamanca, Delegación en Salamanca del Colegio Oficial de Arquitectos de León, 1992, p. 40.

41 MARTÍN NIETO, Dionisio Antonio, “Dos obras inéditas del arquitecto Manuel de Larra Churiguera: Santa María de Brozas y Santa María de Almocóvar de Alcántara”, *Revista de Estudios Extremeños*, 59/3 (2003), pp. 1221-1258; MARTÍN NIETO, Dionisio Antonio, “Santa María la Mayor de Brozas, un largo proceso de reedificación desde finales del siglo XV hasta el XVIII”, *Revista de Estudios Extremeños*, 64/3 (2008), pp. 1386-1393.

42 El 25 de abril de 1724 se acuerda por parte de la Cofradía la materialización de un retablo con José de Churiguera, siendo factible que en su realización también interviniera Manuel de Larra que, por esas fechas, estaba llevando a cabo la obra del Arco de la Estrella en Cáceres. “Porque en adelante no conste en libro, cuando ni como se hizo el retablo que hoy tiene la ermita; se previene le contestaron y mandaron hacerse en Salamanca con beneplácito del obispo D. Sancho Antonio de Velunza; los señores D. Juan de Carvajal y Sande, conde la Enjarada; D. Fernando de Aponte, Marqués de Torreorgaz y D. García Golfín del Águila [...] Que con portes de su conducción costó dieciséis mil reales”, en RAMOS RUBIO, José Antonio y DE SAN MACARIO SÁNCHEZ, Óscar, *Estudio histórico-artístico de las ermitas y oratorios de la tierra de Cáceres*, Mérida, Asamblea de Extremadura, 2013, pp. 87 y 154.

43 TOVAR MARTÍN, Virginia, “Algunas noticias sobre el arquitecto...”, p. 274.

de la arquitectura”<sup>44</sup>—, y, además, ostentaba el cargo de Maestro Mayor de la Orden de Alcántara.

A partir de 1725 Manuel de Larra Churriguera fue consiguiendo un cierto prestigio como arquitecto, siendo solicitado para dirigir simultáneamente obras en distintas localidades extremeñas y salmantinas. Así, en 1726 asumirá la dirección de las obras del coro de la iglesia de San Juan Bautista de Fuenteguinaldo en Salamanca<sup>45</sup>. El 25 de octubre de ese año, se declara residente de la villa de Cáceres y junto a Juan del Valle y Francisco Endriales, maestros arquitectos y alarifes de Cáceres, se obligan a la realización del Arco de la Estrella de esa ciudad, quedando al cuidado de la obra Álvaro Barros. Por esta obra y los litigios que hubo entre el conde de la Quinta de la Enjarada, Bernardino de Carvajal y Sande, y el obispo Sancho Antonio Velunza y Corcuera, Manuel de Larra fue excomulgado por el Vicario y Juez Eclesiástico de la villa de Cáceres<sup>46</sup>. Y en ese año también realiza, junto a Nicolás de Requejo, el retablo de la iglesia de Nuestra Señora de Rocamador en Valencia de Alcántara<sup>47</sup>.

#### 4. AÑOS DE INTENSA ACTIVIDAD PROFESIONAL, 1728-1737

El 10 de abril de 1728 contratará —teniendo como colaboradores al pintor Manuel Araujo y al dorador Lorenzo Martín, y como fiador y testigo de las condiciones al sastre Francisco Tejada— la transformación de la capilla de Nuestra Señora de los Dolores de la catedral de Ciudad Rodrigo como lugar de enterramiento del obispo Gregorio Téllez<sup>48</sup>. El contacto con este prelado va a ser determinante, ya que le abrirá una etapa de trabajo muy fructífera

44 CADIÑANOS BARDECI, Inocencio, “Precisiones sobre la antigua y la nueva Casa Consistorial de Salamanca”, *BSAA Arte*, 85 (2019), p. 163.

45 HERRERO DURÁN, Agustín, *Fuenteguinaldo en el espejo de su iglesia*, Salamanca, Lletra, 1999, pp. 75-77.

46 VELO Y NIETO, Gervasio, *El Arco de la Estrella...*, p. 70.

47 MIRANDA DÍAZ, Bartolomé, “La desdicha historia constructiva de una iglesia rayana. Nuestra Señora de Rocamador de Valencia de Alcántara, siglos XVI-XVIII”, *Revista de Estudios Extremeños*, 64/3 (2008), p. 1507.

48 AHPSa, PN 1355, s/f. Véase, NIETO GONZÁLEZ, José Ramón, “Catedral de Ciudad Rodrigo: intervenciones arquitectónicas de los siglos XIX y XX”, en *Sacras Moles. Catedrales de Castilla y León. T.3. Tempux edax, homo edacior*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1996, pp. 33-40; NIETO GONZÁLEZ, José Ramón, *Ciudad Rodrigo, análisis del patrimonio artístico*, Salamanca, Caja Duero, 1998, pp. 58-59; AZOFRA AGUSTÍN, Eduardo, “Criterios de intervención en las actuaciones arquitectónicas acometidas en la catedral de Ciudad Rodrigo en el siglo XVIII”, en *La catedral de Ciudad Rodrigo a través de los siglos. Visiones y revisiones*, Salamanca, Diputación de Salamanca, Caja Duero. Obra Social y Diócesis de Salamanca, 2006, pp. 526-536 y 562-565.

en Miróbriga. Así, mientras realizaba la capilla, el concejo le encargó el reconocimiento y planta del puente Mayor de la ciudad, proyecto que no se llegó a materializar<sup>49</sup>.

En su condición de Maestro Mayor de las obras de la Orden de Alcántara fue requerido en 1729 para llevar a cabo, asistido por el aparejador Teodosio Magallanes, la remodelación de la iglesia de Santa María de Almocóvar<sup>50</sup>, en la villa cacereña de Alcántara. El 7 de junio firma en Coria las condiciones para la “postura y mejora del nuevo archivo”. El cabildo y el deán, tras examinarlas, las consideran excesivas, pero le encargan la realización de la Casa Hospital para la ciudad<sup>51</sup>. No había transcurrido un mes, cuando el 1 de julio concertará la obra de la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción de La Alberca en Salamanca. El obispo de Coria que lo excomulgó por el litigio en la realización del Arco de la Estrella de Cáceres, Sancho Antonio Velunza y Corcuera, contribuirá a la reconstrucción de la iglesia, por pertenecer en el siglo XVIII este pueblo salmantino a la diócesis de Coria<sup>52</sup>. El 10 de febrero de 1730 presentó las trazas y condiciones para la reconstrucción en Ciudad Rodrigo de la “hermita del santo Christo de la Cruz Tejada”, denominándose natural de Madrid<sup>53</sup> (Fig. 3), quedando ajustada la obra con los maestros albañiles Francisco Miguel y Juan Sánchez Barragán. Y ese mismo año realizó la caja del órgano mayor para la catedral de Ciudad Rodrigo<sup>54</sup>.

---

49 NIETO GONZÁLEZ, José Ramón, “Ciudad Rodrigo. Trazas para tres obras arquitectónicas municipales”, *Salamanca. Revista Provincial de Estudios*, 15 (1985), pp. 188-191 y 201-203; AZOFRA AGUSTÍN, Eduardo y RUPÉREZ ALMAJANO, M<sup>a</sup> Nieves, “Los puentes del camino de Ciudad Rodrigo a Salamanca en el siglo XVIII: realizaciones y proyectos”, en *Puentes singulares de la provincia de Salamanca*, Salamanca, Diputación de Salamanca, 2005, p. 89.

50 MARTÍN NIETO, Dionisio Antonio, “Dos obras inéditas...”, pp. 1230-1234.

51 JIMÉNEZ PRIEGO, M<sup>a</sup> Teresa, “Nuevas aportaciones sobre Manuel de Larra...”, p. 344. El 12 de diciembre de 1730 contestaba desde Ciudad Rodrigo al Cabildo de Coria que no podía bajar el precio del archivo y se comprometía a pasar para tratar la construcción de la Casa Hospital.

52 HOYOS, Manuel M<sup>a</sup>, de los, *La Alberca. Monumento Nacional*, Salamanca, Diputación de Salamanca, 2013, pp. 104-111. Las noticias aparecen en la copia del cuaderno de un dominico donde se denomina: “*Fabrica de la iglesia y sus fundaciones*”. También en la documentación arriba mencionada se señala la realización de la iglesia de San Martín de Trevejo. Aparte de los documentos del citado cuaderno, en el AHPSa, PN 6103, con fecha de 1733, le reclaman su presencia en La Alberca por problemas con la puerta de la iglesia, contestando que está trabajando en Guadalupe.

53 AHPSa, PN 1355, ff. 129-132.

54 NIETO GONZÁLEZ, José Ramón, *Ciudad Rodrigo, análisis...*, p. 70; SPAETH, Carmen, “Homenaje al Rey de los instrumentos. Criterios de restauración de los Órganos de la catedral de Ciudad Rodrigo”, en *La catedral de Ciudad Rodrigo a través de los siglos. Visiones y revisiones*, Salamanca, Diputación de Salamanca, Caja Duero. Obra Social y Diócesis de Salamanca, 2006, pp. 321-336.



Figura 3: Una fotografía de un documento manuscrito que muestra la firma de Manuel Larra y Churiguera. La firma está escrita en una caligrafía cursiva fluida. Encima de la firma, se puede leer parcialmente el texto "digo a diez dias de febrero de". Debajo de la firma, está escrita la fecha "10/02/1730".

Fig. 3. Firma de Manuel de Larra y Churiguera. 10 de febrero de 1730. Archivo Histórico Provincial de Salamanca. Protocolo Notarial 1355, f. 132 r

Entre 1730 y 1736 Manuel de Larra tuvo a su cargo obras de bastante entidad en Ciudad Rodrigo, Coria y Guadalupe, empezando una etapa itinerante en su carrera como arquitecto. En 1731 proyectará la planta, alzado y condiciones para la realización de la iglesia Nueva del Real Monasterio de Nuestra Señora de Guadalupe<sup>55</sup>, aprovechando la ocasión la comunidad jerónima para encargarle otras reparaciones, destacando la ampliación del arco de entrada a la capilla del Panteón Real. En esas obras le asistirá y sustituirá en sus ausencias José Cárdenas, el maestro albañil del monasterio. En 1731, en compañía del maestro albañil Juan González Borrego, realiza la fachada y la torre de la iglesia de Santiago en Coria<sup>56</sup>. Y en ese año, en colaboración con el maestro tallista Nicolás de Requejo, realiza el camarín y el retablo de la iglesia del convento de Santa Cruz de Ciudad Rodrigo<sup>57</sup>, mientras que el Cabildo de Coria le encarga la planta y condiciones para el remate de la torre de la catedral cauriense<sup>58</sup>, quedando la obra a cargo de fray José Fernández, carmelita calzado de Ávila, y fray José de la Santísima Trini-

55 TOVAR MARTÍN, Virginia, "Algunas noticias sobre el arquitecto...", pp. 275-283; JIMÉNEZ PRIEGO, M<sup>a</sup> Teresa, "Nuevas aportaciones sobre Manuel de Larra...", pp. 345-347; MARTÍNEZ DÍAZ, José M<sup>a</sup> y GARCÍA ARRANZ, José Julio, "Precisiones documentales sobre la actividad de Manuel de Larra Churiguera en el monasterio de Guadalupe", *Norba. Revista de Arte*, 14-15 (1994-1995), pp. 175-194; ANDRÉS GONZÁLEZ, Patricia, *Guadalupe, un centro histórico de desarrollo artístico y cultural*, Cáceres, Diputación Provincial de Cáceres, Institución Cultural El Brocense, 2001, pp. 199-205.

56 GARCÍA MOGOLLÓN, Florencio Javier, "Una obra inédita de Manuel de Larra Churiguera en Extremadura: la torre-espadaña de la iglesia parroquial de Santiago en Coria", *Norba. Revista de Arte*, 10 (1990), pp. 253-255.

57 Archivo Diocesano de Ciudad Rodrigo. Libro de cuentas y gastos del convento de Santa Cruz, 1730-1732. 7.1.0.

58 GARCÍA MOGOLLÓN, Florencio Javier, *La catedral de Coria. Arcón de Historia y Fe*, León, Edilesa, 1999, pp. 66-69.

dad, de Hervás, cuando Larra tenía que ausentarse a supervisar otras obras a su cargo. En 1732 volverá a ser reclamado en Fuenteguinaldo para dirigir la recomposición del retablo mayor de Lucas Mitata de la iglesia de San Juan Bautista, donde ya había trabajado en su coro<sup>59</sup>. En 1734, al mismo tiempo que estaba levantando la iglesia de la Trinidad de Guadalupe, llevó a cabo unas reparaciones en el Palacio del Marqués de la Conquista en Trujillo, con la colaboración de Antonio Cabello Bazán y Pedro de Figueroa<sup>60</sup>.

El 26 de agosto de 1736 contrató, a partir de un proyecto ideado por él, la materialización del convento de las Franciscas Descalzas de Ciudad Rodrigo, actuando como fiador su padre, José de Larra<sup>61</sup>. Aún no había transcurrido un mes cuando el 11 de septiembre se ofreció a realizar la construcción del arsenal y el resguardo de la Real Artillería en la plaza de Ciudad Rodrigo, siendo sus fiadores su padre, el maestro tallista Nicolás de Requejo, el maestro de cantería Francisco Álvarez y el herrero Juan de Herrera<sup>62</sup>. En esta ocasión, las condiciones habían sido redactadas por el ingeniero Antonio Álvarez Barba, tasando la obra en 160 000 reales. Por su parte, Larra se comprometía a realizarla por 145 000 reales<sup>63</sup>. El 29 de septiembre, último día del remate, nadie mejoró el precio, siendo adjudicada a él. Finalmente el coste ascendió a 173 577 reales, debido a las mejoras introducidas por el comandante general Felipe Dupruy.

El 1 de noviembre de 1736 Manuel de Larra presenta, fuera de plazo, unas condiciones y la mejora del precio de un 5% para la reconstrucción del Real Fuerte de la Concepción en Aldea del Obispo, que considera puede ejecutarse en dieciocho meses<sup>64</sup>. El 28 de enero de 1737 consiguió que se le

59 HERRERO DURÁN, Agustín, *Fuenteguinaldo...*, pp. 79, 80 y 83.

60 JIMÉNEZ PRIEGO, M<sup>a</sup> Teresa, "Nuevas aportaciones sobre Manuel de Larra...", p. 348; PRADO, Francisco, "Proyecto de Restauración del palacio del Marqués de la Conquista, Trujillo, Cáceres, España", *Revista de la construcción*, 4/1 (2005), pp. 71-81.

61 AHPSa, PN 3428, ff. 230-231 y 620-621. Véase, ALBARRÁN MARTÍN, Virginia, "Aproximación al desarrollo artístico...", p.187. En la misma nota aparece la signatura del protocolo notarial 3429, ff. 190-197, del Archivo Histórico Provincial de Salamanca, en el que se indican —no había sido recogido hasta ahora— las condiciones para la iglesia del convento de las Franciscas Descalzas de Salamanca, en el que también trabajó Manuel de Larra Churriguera.

62 AHPSa, PN 5797, ff. 30 y ss.

63 El 29 de septiembre se de 1736 se presentó Andrés García de Quiñones en la sala consistorial rebajando en 1000 reales el precio de Manuel de Larra. Ambos arquitectos iniciaron una pugna por quedarse con la obra, rebajando Manuel de Larra su precio hasta los 145 000 reales, momento en el que Andrés García de Quiñones se despidió sin hacer ninguna otra mejora. Véase, RUPÉREZ ALMAJANO, M<sup>a</sup> Nieves, "Los inicios profesionales de Andrés García de Quiñones...", pp. 44-46.

64 AHPSa, PN 5797, f. 386; RUPÉREZ ALMAJANO, M<sup>a</sup> Nieves, "Los inicios profesionales...", p. 44.

otorgase una nueva escritura de asiento del Fuerte, se reconoce vecino de la ciudad del Tormes y actúan como fiadores José Narciso Álvarez, corregidor de Salamanca, José López Sopuerta Tamayo y su mujer Francisca Ruiz, y Juan García Camisón, presbítero de Ciudad Rodrigo, siendo testigos el Marqués de Arellano, Pedro de Moreau y el contador de la provincia, José Antonio León y Luna<sup>65</sup>.

## 5. LA CIUDAD DE SALAMANCA COMO META FINAL, 1738-1755

En octubre de 1738 Alberto de Churriguera abandona la ciudad del Tormes a causa del parón que, por motivos económicos, estaban sufriendo los trabajos que dirigía en la Catedral Nueva y en la Plaza Mayor<sup>66</sup>. Con la marcha de su tío, Manuel de Larra pasará a participar de manera activa en las obras más importantes que en esas fechas se estaban acometiendo en Salamanca. Así, va a conseguir la maestría mayor de la Catedral Nueva en 1741 —a la que ya había intentado acceder en 1725— y de la Plaza Mayor, cabe suponer que, por esa misma fecha, aunque sin nombramiento oficial. En 1738 el Consejo de Castilla ordenó que no se prosiguiese con las obras de la Casa Consistorial y de los pabellones restantes y que se realizasen nuevos planos. Los propietarios de las casas nombraron a Manuel de Larra y a Francisco Álvarez como maestros arquitectos para que reconocieran las obras. Francisco Álvarez informó sobre los arcos de la Casa Consistorial y Larra, sobre la construcción de la casa del cabildo de la capilla de San Marcos, señaló que costaría 32 000 reales con tres balcones y que el arco de la calle Prior, y sobre él tres piezas, precisaba otros 18 000 reales<sup>67</sup>. El 28 de enero de 1739, Manuel de Larra y Miguel Martínez, que se declaran profesores de arquitectura, realizan el informe para terminar el retablo del altar mayor del convento de Nuestro Padre San Jerónimo, extramuros de la ciudad, que habían materializado Nicolás de Requejo y Francisco Montero<sup>68</sup>. Aunque en Salamanca atiende distintas obras, también se desplaza a otras que tiene abiertas fuera de la ciudad, motivo por el que se ve obligado a efectuar numerosos y continuos viajes. Así, por ejemplo, el 4 de febrero de 1739 establece las condiciones para la reconstrucción de la Casa del Palacio Episcopal de Ciudad Rodrigo, siendo obispo don Clemente Comenge<sup>69</sup>.

65 AHPSa. PN 5799, ff. 393 y ss; RUPÉREZ ALMAJANO, M<sup>a</sup> Nieves, “Los inicios profesionales...”, p. 46 y nota 6.

66 RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso, *La Plaza Mayor de Salamanca*, Salamanca, Centro de Estudios Salmantinos y Diputación de Salamanca, 2005, pp. 101-115.

67 CADIÑANOS BARDECI, Inocencio, “Precisiones sobre la antigua...”, p. 161.

68 AHPSa. PN 4279, ff. 192-200.

69 AHPSa, PN 1358. ff. 106-109.

En 1739, al fallecer su padre, Manuel de Larra estaba —como ya se ha indicado— trabajando en el Real Fuerte de la Concepción de Aldea del Obispo, donde aún permanecía al año siguiente, al no haberse acabado aún las obras, que acumulaban ciertos retrasos motivados por la escasez de fondos y por las modificaciones introducidas en los planos originales tanto por los ingenieros como por Larra y la Junta de Fortificaciones, que había asumido desde 1737 el control del proyecto de reconstrucción del Fuerte. Larra recurrió, para cumplir con los plazos estipulados en las condiciones firmadas cuatro años antes, a contratar destajos y subcontratas. En abril de 1740, varios operarios de Galicia, Extremadura y Salamanca denunciaron ante el intendente que se “habían fijado carteles buscando obreros para realizar las obras a precios más bajos que lo que ellos tenían contratado y que la llevaban con toda la satisfacción para los ingenieros militares”<sup>70</sup>. Por otra parte, el 12 de noviembre de 1740 Larra se comprometió a realizar dos pilares torales en la iglesia del monasterio de Nuestra Señora de la Vega de Salamanca<sup>71</sup>.

En 1741, siguiendo las anotaciones que Simón Gabilán Tomé incluye en sus *Cartas Serijocosas*:

“recibió dicho ilustrísimo Cabildo [de Salamanca] a el arquitecto don Manuel de Lara, natural de Madrid, vezino que hera de esta ciudad, de cuya abilidad no se puedo hacer seguro concepto por las obras que estuvieron a su cargo en la Extremadura, en Balparayso, o en el fuerte de la Concepción y en esta dicha iglesia, porque no tuvieron los fines más pacíficos, ya fuese por tener émulos o por su rrra condición”<sup>72</sup>.

El juicio de Gabilán Tomé resulta, a todas luces, muy exagerado y estaba marcado por los celos profesionales, resultando, por lo tanto, en exceso partidista. En el mes de abril, Larra presentaba unas trazas para el cerramiento del primer cimborrio de la Catedral Nueva de Salamanca, junto a Francisco Álvarez y Alonso de la Fuente. El cabildo pidió la opinión de fray Francisco de la Visitación, que entonces estaba llevando a cabo el convento de San Antonio el Real de Salamanca<sup>73</sup>. El 12 de mayo de 1741 el religioso elaboró una nueva traza, que consistía básicamente en un chapitel, y al día siguiente el cabildo y la Junta de Seises la aprobaron y señalaron que le asistiría como

70 AHPSa, PN 1481, f. 44; RUPÉREZ ALMAJANO, M<sup>a</sup> Nieves, “Los inicios profesionales...”, p. 47.

71 AHPSa, PN 3432, ff. 212-214.

72 BRASAS EGIDO, José Carlos y RUPÉREZ ALMAJANO, M<sup>a</sup> Nieves, *Cartas históricas serijocosas de Simón Gabilán Tomé. Un manuscrito inédito sobre arquitectura del siglo XVIII en Salamanca*, Salamanca, Caja Duero, 2004, p. 98.

73 ACSa, AC 53, ff. 17-18 y DOMÍNGUEZ BLANCA, Roberto, “Historia del primer cimborrio de la Iglesia Nueva de la Catedral de Salamanca y sus artífices”, en *La Catedral de Salamanca. De Fortis a Magna*, Salamanca, Diputación de Salamanca, 2014, pp. 1687-1699.

maestro de obras Manuel de Larra<sup>74</sup>. El 12 de agosto, junto a Francisco Estrada, es recusado ante la Real Chancillería de Valladolid por los maestros arquitectos José Munio y Mateo González por no haber reconocido el dictamen de una obra realizada en el convento de Santa Clara de Salamanca<sup>75</sup>. El 17 de octubre el Concejo de Salamanca solicita que “se abran los zimientos de la obra de las Casas Consistoriales echando las líneas correspondientes para ello en las líneas que faltan por hazer”<sup>76</sup>. Manuel de Larra dibuja un plano de toda la Plaza Mayor, que es el más antiguo que hay de ella<sup>77</sup>. Por fin, el 15 de noviembre, Larra concluye el chapitel del primer cimborrio de la Catedral Nueva de Salamanca, solicitando al cabildo el nombramiento de maestro mayor; este, tras una larga deliberación, decidió concedérselo “en atención al cuidado y desvelo con que había procurado asistir a la obra, siendo gratificado con 20 reales de vellón”<sup>78</sup>. Por el cargo de maestro mayor se le asignaron “30 ducados de salario al año, independientes de las obras que ocurrieran”.

Entre 1742 y 1754 asumió un importante número de obras a su cargo, resultándole imposible poder atenderlas todas, motivo por el que, en ocasiones, tuvo que dejarlas en manos de sus aparejadores, perdiendo así, al estar aquellos peor cualificados que él, parte de su prestigio como arquitecto. El 5 de agosto de 1742 redactó las condiciones de una de sus intervenciones más llamativa, aunque, como indicara Rupérez Almajano, ha pasado inadvertida<sup>79</sup>: el desmontaje y posterior montaje de los arcos de dos lados, de dos de las crujías, del patio de la Casa de las Conchas de Salamanca, contando para estos trabajos con la colaboración de los maestros de obras Miguel de la Fuente y Juan Trigo<sup>80</sup>. El 25 de octubre de 1742 es llamado a Guadalupe por el prior fray José de Almadén para que realizara diversas reparaciones en la iglesia del monasterio jerónimo; actuaciones que renovaron sustancialmente la imagen del santuario. En los momentos en los que Larra no podía atender-

---

74 Manuel de Larra quedó a cargo de la obra recibiendo mensualmente 30 pesos, sin que esto se entendiera como salario, y quedando a disposición del religioso que podría inspeccionar la obra de cuando en cuando; ACSa, AC 53, f. 19 y DOMÍNGUEZ BLANCA, Roberto, “Historia del primer cimborrio...”, p. 1695.

75 AHPsa, PN 5898, Sin foliar.

76 CADÍÑANOS BARDECI, Inocencio, “Precisiones sobre la antigua...”, p. 159.

77 RUPÉREZ ALMAJANO, M<sup>a</sup> Nieves, *Urbanismo de Salamanca*, p. 231, figura 83b.

78 ACSa, AC 53, f. 41, ACSa. Expedientes de Gestión de Fábrica 1741 y DOMÍNGUEZ BLANCA, Roberto, “Historia del primer cimborrio...”, p. 1697.

79 RUPÉREZ ALMAJANO, M<sup>a</sup> Nieves, “Manuel de Larra Churriguera”, en *Diccionario Biográfico Español de la Real Academia de la Historia*, <https://historia-hispanica.rah.es/biografias/24191-manuel-de-larra-churriguera>

80 AHPsa, PN 5046, ff. 30-39.



las —cabe reseñar que los adornos de las bóvedas, los balaustres y el facistol se tuvieron que labrar en Salamanca—, quedaron al cargo de José Cárdenas, maestro albañil del monasterio. Entre otros motivos, Larra se ausentó para poder proseguir con “la fábrica de la Plaza Mayor de Salamanca, que estaba de su quenta, y fabricar la sillería [coral de la Catedral Nueva de Salamanca] que tiene a su cargo en 80 000 reales de vellón con la condición de darla puesta y asentada a su costa para últimos de 1744”<sup>81</sup>. La sillería la realizó en colaboración con el escultor Alejandro Carnicero<sup>82</sup>.

En 1742 comenzó a “erigir las Casas Consistoriales y trazado y plantado de la obra que en la Plaza Mayor se construye para su Casa Consistorial”<sup>83</sup>. Después de abrir los cimientos para el pabellón consistorial, las obras se volvieron a detener porque los propietarios de las dos alas de viviendas que lo flanqueaban, sobre todo las compradas por el concejo, se alejaban de la línea de la plaza. Así, en el plano de Larra, las casas del ala del pabellón de Petreiros aparecen muy adelantadas, interponiendo sus propietarios —el marqués de Aliseda, el conde de Grajal, Felipe Solís, Juan de Basanta y Antonio de Paz— pleitos ante el Consejo de Castilla con los informes de otros arquitectos, consiguiendo que se paralizaran las obras que ya estaban comenzadas. Y ese año hace, con el fin de que todas las partes estuvieran en consonancia, “la planta del frente de plaza de la ciudad de Salamanca donde se construyen las Casas Consistoriales”<sup>84</sup>.

En 1743 Andrés García de Quiñones realizó un nuevo proyecto para la Plaza Mayor de Salamanca. El concejo solicitó opinión a otros maestros arquitectos, reconociendo la obra fray Antonio de San José Pontones y Juan García Berruguilla. Este último señaló que lo construido por Larra tenía numerosos errores y que de seguirse así la Plaza quedaría irregular y disforme<sup>85</sup>, motivo por el que aconsejaba que se aceptara el proyecto de Quiñones. Por su parte, Pontones señaló el deseo mostrado por Quiñones de quedarse con todo el proyecto de la Plaza. Y fue entonces cuando Larra denunció “la siniestra relación” del proyecto de García de Quiñones. Sin duda, para esas fechas la relación personal y profesional que Larra y Quiñones habían mantenido en el Fuerte de la Concepción ya no debía pasar por su mejor mo-

81 JIMÉNEZ PRIEGO, M<sup>a</sup> Teresa, “Nuevas aportaciones sobre Manuel de Larra...”, p. 350.

82 ALBARRÁN MARTÍN, Virginia, *El escultor Alejandro Carnicero, entre Valladolid y la corte*. Valladolid, Diputación de Valladolid, 2012, pp. 250-262.

83 CADÍÑANOS BARDECI, Inocencio, “Precisiones sobre la antigua...”, p. 159.

84 CASASECA CASASECA, Antonio. *La Plaza Eurobarroca. Catálogo de la Exposición “La Plaza Mayor de Salamanca”*, Ayuntamiento de Salamanca, 1998, p. 17; CADÍÑANOS BARDECI, Inocencio, “Precisiones sobre la antigua...”, p. 159.

85 RUPÉREZ ALMAJANO, M<sup>a</sup> Nieves, *Urbanismo de Salamanca...*, p. 226.

mento. Todo este proceso acabó con la destitución de Manuel de Larra como maestro mayor de las obras de la Plaza Mayor<sup>86</sup>.

El 21 de julio de 1743 el maestro Nicolás de Requejo testó ante el notario Manuel Antonio de Anieto, señalando que se “le cobre a Manuel de Larra Churiguera, arquitecto de las obras del arsenal de la plaza de Ciudad Rodrigo, lo que le está debiendo”<sup>87</sup>. En 1744, aprovechando uno de sus viajes a Guadalupe, fue reclamado por el Consistorio de Béjar para que reconociera las cañerías de la villa y determinara qué reparos se debían realizar, recibiendo como pago “dos docenas de chorizos y dos jamones que costaron 61 reales y 18 maravedís”<sup>88</sup>. En 1744 presenta las trazas para el retablo mayor de la catedral de Coria junto a Pedro Sierra, Juan y Diego de Villanueva, el carmelita descalzo fray José Pérez y Domingo Martínez. El 22 de enero de 1746 Larra envía una carta al deán y al cabildo de Coria expresándoles el triste pesar que le habían causado las falsas excusas que se le habían expuesto para otorgar el proyecto al autor de la planta que les habían enviado desde Burgos<sup>89</sup>.

En 1744 “firma las visuales desde el Colegio del Monte Olivete a distintas dependencias del Convento de San Esteban junto a los arquitectos Francisco Álvarez, José Antonio Otero y Manuel Rodríguez”<sup>90</sup>, y el 1 de junio de 1745

“Manuel de Larra, profesor de arquitectura y maestro mayor de las obras de la Catedral Nueva de Salamanca, junto a los maestros arquitectos Francisco de la Visitación, religioso de la orden de San Francisco de la Provincia de San Miguel y arquitecto de dicha orden, Andrés García de Quiñones, maestro arquitecto y de la Real Compañía de Jesús, Francisco Álvarez y Joseph Munio, profesores de arquitectura, Miguel de Fuente, profesor de arquitectura, realiza los informes para la realización de la nueva capilla de la iglesia de la Venerable Orden Tercera del Carmen en Salamanca”<sup>91</sup>.

En 1746 acepta desmontar el tabernáculo que había en la Catedral Nueva de Salamanca<sup>92</sup>, dirigiendo las obras entre 1747 y 1750<sup>93</sup>. El 22 de febrero

86 RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso, *La Plaza Mayor...*, pp. 101-112.

87 AHPSa, PN 5811, f. 108.

88 Archivo Municipal de Béjar. Libro de Actas del Consistorio 1743-1748, s/f; DOMÍNGUEZ BLANCA, Roberto, “Historia del primer cimborrio...”, p. 1698, nota 210. El consistorio bejarano había invitado antes a fray Antonio de la Visitación, quien declinó la propuesta.

89 JIMÉNEZ PRIEGO, M<sup>a</sup> Teresa, “Nuevas aportaciones sobre Manuel de Larra...”, p. 365.

90 RUPÉREZ ALMAJANO, M<sup>a</sup> Nieves, *Urbanismo de Salamanca...*, p. 273.

91 AHPSa, PN 5185, ff. 573-609.

92 CASAS HERNÁNDEZ, Mariano, *Escultura barroca en Salamanca: imagen, discurso y culto en la catedral*, Tesis doctoral, Departamento de Historia del Arte/Bellas Arte, Facultad de Geografía e Historia, 2013, Salamanca, pp.240-252. Detalla todo el proceso de desmontaje del tabernáculo.

93 AHPSa, PN 5185, ff. 587 y ss. Citado por VELASCO BAYÓN, Balbino, *El Colegio Mayor*

de ese último año firma la escritura en la que se detallan todos “los cálculos de la obra de mampostería y cantería que faltan en la capilla de la Venerable Orden Tercera de Nuestra Señora del Carmen”<sup>94</sup>. Y seis días más tarde dio un poder para que le representasen ante la Justicia de Salamanca en la “declaración de estar bien realizada la obra que él hizo en la plaza Mayor de Salamanca”<sup>95</sup>. Todo hace pensar que su destitución como maestro mayor de esas obras en 1743 se debió a una “acusación en la dejación de sus obligaciones”. El 11 de noviembre de 1746, finalmente, ganó una provisión por esa “acusación y por la destitución”<sup>96</sup>. A pesar de ello, el 5 de abril de 1747 firmó un poder en favor “de Joseph Pérez, para que continúe litigando en Madrid contra el concejo, justicias y regimiento de Salamanca sobre el pleito que mantienen por la construcción de las casas consistoriales”<sup>97</sup>. Apenas dos semanas antes, el 20 de marzo, aparece como fiador de una casa en un documento en el que se le denomina escultor<sup>98</sup>, faceta que también desarrolló en algunas ocasiones.

### 5. 1. Los últimos años: pleitos, apuros económicos y reveses profesionales

El 12 de marzo de 1747, junto a Alejandro Carnicero y Miguel Martínez, Manuel de Larra firma un documento donde reconoce que “sacaron del arca de la congregación de San Lucas trescientos y cinco reales y cuatro maravedís de vellón para efecto de pagar las costas que se han causado para que guarden y cumplan los privilegios que tienen las nobles facultades de arquitectura y escultura”<sup>99</sup>. Por ese motivo, en junio se abrió un proceso civil contra los tres firmantes. Tomás Sánchez y Francisco Benito, mayordomos de la cofradía, firmaron un poder a favor de Manuel Gil de Toledo, procurador de causas del número de la ciudad de Salamanca, para que les representase. El 28 de ese mes, el procurador presentó el papel firmado para que los acusados jurasen y declarasen bajo “censura lata”. Manuel de Larra fue el primero en hacerlo, indicando

---

*Universitario de Carmelitas de Salamanca*, Salamanca, Centro de Estudios Salmantinos, 1978, pp. 96-100; RUPÉREZ ALMAJANO, M<sup>a</sup> Nieves, *Urbanismo de Salamanca...*, p.120.

94 AHPSa, PN 4197, f. 205; PAREDES GIRALDO, M<sup>a</sup> del Camino, *Documentos para la Historia del Arte en la provincia de Salamanca. Segunda mitad del siglo XVIII*, Salamanca, Diputación de Salamanca, 1993, p. 120.

95 AHPSa, PN 5533, f. 25.

96 AHPSa, PN 5533, f. 405.

97 AHPSa, PN 5187, f. 234.

98 AHPSa, PN 5440, f. 5.

99 ALBARRÁN MARTÍN, Virginia, “Aproximación a la historia de la Congregación de San Lucas de Salamanca”, *Salamanca. Revista de Estudios*, 55 (2007), pp. 423-447.

“que es cierto haberse formado dicho papel y que la firma que dice su nombre es suya propia de su puño y letra, que por tal la conoce y reconoce y que, aunque por el que declara y los demás que se contiene en dicho papel se sacó el dinero de el arca. Señala también que fue con consentimiento de los mayordomos o con entrega de estos y haberlo mandado así la cofradía para satisfacer los gastos causados en defensa de los privilegios para libertar de la quinta que a la sazón se estaba practicando a los oficiales y aprendices solteros de dicho ejercicio y que aunque con tal facultativo de él, el que declara se constituyó y aceptó el cargo para dicha defensa, no es ni ha sido cofrade de dicha cofradía ni tiene voz y voto en ella y que lo dicho es la verdad para el juramento que fecho lleva, en que se afirmó, ratificó y firmó de que doy fe. Firmado = Manuel de Larra Churriguera”.

Miguel Martínez fue el siguiente en declarar, reconociendo su firma y la deuda. Indica que los mayordomos y demás claveros “les consintieron sacar los maravedís para pagar los gastos de la defensa de los oficiales y aprendices”, pero matiza que la cofradía autorizó que se hiciera así con la “potestad de su reintegración”. El último en prestar declaración fue Alejandro Carnicero, quien reconoció su firma y señaló lo mismo que el declarante anterior, que “los caudales se sacaron con consentimiento de la congregación y los mayordomos”, pero siempre con la potestad de su reintegración.

Larra, que no pertenecía a la cofradía, como él mismo reconoció, tenía interés en defender la remisión de la “quinta a los oficiales y aprendices solteros”, porque sus hijos Manuel, Mateo y Roque, que se dedicaban a la arquitectura y escultura, estaban solteros. A pesar de ello, el 6 de julio de 1747,

“el licenciado don Sebastián Flores Pabón, de el gremio de la universidad de esta ciudad, provisor y vicario general de ella y su obispado, viendo los autos y las declaraciones hechas por Alejandro Carnicero, Manuel de Larra y Churriguera y Miguel Martínez, dictó que debía condenar y condenó a los sobredichos a que dentro de seis días siguientes a el de la notificación de este auto, den y paguen a los mayordomos de San Lucas los trescientos y cinco reales y cuatro maravedís vellón, importe de el vale que tienen reconocido, cumpliéndolo por esta su auto asilo proveyo, mando y firmo, hago fe”.

El primero en pagar su parte, 101 024 maravedíes, fue Alejandro Carnicero, que lo hizo el 14 de julio de 1747. Casi un año más tarde, el 21 de junio de 1748, Miguel Martínez procedió a desembolsar la misma cantidad. Por su parte, Larra nunca llegó a pagar esa cantidad, indicando el 20 de noviembre de 1747 Manuel Gil de Toledo, en nombre de los mayordomos de la cofradía, que

“en la causa contra Manuel de Larra y Churriguera sobre la paga de 101 024 maravedíes vellón, le comunico el auto para que el referido pagase en seis días, aunque su termino es pasado, no lo ha hecho, por lo que suplica que se expida ejecución contra el referido y sus bienes por la enunciada cantidad, costas y salarios encausados y que causaren hasta el real pago que es justicia”.

El 20 de octubre de 1747 Manuel de Larra y su esposa Antonia Escobar ingresaron en la Venerable Orden Tercera del Carmen, recibiendo el hábito como hermanos terciarios<sup>100</sup>. Al año siguiente, el 10 de julio, Larra firmaba las condiciones para la obra que se tenía que hacer en la iglesia de San Benito de Salamanca, cuyo remate, establecido en 12 500 reales, recayó en los maestros de obra Pedro Gómez, Lorenzo Esteban, Manuel Sánchez y Manuel Pérez, vecinos de San Cristóbal de la Cuesta (Salamanca)<sup>101</sup>.

Desde finales de la década de los años 40, a Manuel de Larra se le fueron sucediendo los problemas derivados de los sucesivos pagos a causa de sus continuos problemas de liquidez económica. Así, el 13 de julio de 1748 dio un poder notarial para que le representasen en el pleito que habían interpuesto contra él los canteros Raimundo Corbacho, Antonio de la Torre, Andrés Olla, Benito Rubio y Juan Antonio Freije, “sobre que les está debiendo 23 587 reales por los trabajos que realizaron en el Fuerte de la Concepción”<sup>102</sup>. O, por ejemplo, en 1751 el juez protector de la Orden de Alcántara, Miguel Verdes Montenegro, y el arcipreste de la parroquia de Santa María de Almocóvar de Alcántara denunciaban “las inconclusas obras por parte de Larra, así como el resto de los trabajos, tasado todo en 75 197 reales. Así, se veía como preciso un retablo mayor por valor de 30 000 reales, se carecía de órgano, el convento estaba sin acabar” y, además, un lienzo del cementerio estaba caído, y todo debido a que “el maestro don Manuel de Larra Churriguera, vecino de Salamanca, por no haber cumplido con la obligación de su cargo quando se remató en él la obra de el cuerpo de la iglesia, torre y tejados de ella en el año pasado de 1729 y que tampoco hizo un camarín, quatro evagelistas y una campana grande y escaleras de la torre”. Por todo ello, se solicitaba que se le “obligase a ejecutarlo o se le apresase y embargasen sus bienes”<sup>103</sup>.

En 1752, en el Catastro de la Ensenada, aparece Manuel de Larra como uno de los maestros arquitectos de Salamanca con un “salario fijo de 300 ducados, aunque deben agregarse 400 reales que en cada año le valdrán las visitas a obras”<sup>104</sup>. Ese mismo año desde Alcántara se seguía acusando a Larra de no haber cumplido con todas las condiciones y aún menos con las nuevas obras que se habían ido aumentando, especialmente la de la torre.

---

100 Archivo Provincial de los Padres Carmelitas de Castilla (Archivo de la Venerable Orden Tercera de Salamanca), *Libro de Tomas de hábitos (1726-1764)*, p. 110. Citado en ALBARRÁN MARTÍN, Virginia, *El escultor Alejandro Carnicero...*, p. 41.

101 AHPSa, PN 5050 ff. 94-106.

102 AHPSa, PN 5534, f. 14.

103 CADIÑANOS BARDECI, Inocencio, “Manuel de Larra Churriguera en Alcántara”, *Norba. Revista de Arte*, 32-33 (2012-2013), pp. 313-315.

104 Catastro de la Ensenada. 1752, pp. 173-174, <https://pares.cultura.gob.es/catastro/servlets/ImageServlet>



Sin embargo, se trataba de una falsa acusación. Como no aparecen quejas del resto de la construcción, cabe pensar que estaban concluidas siguiendo las condiciones firmadas. Los alarifes José García Jaramillo y Juan Vinagre reconocieron e informaron sobre la obra, indicando “que se ha ejecutado en ella como son los derribos del cuerpo de la vieja, formación de sus pilares de sillería con sus arcos y estribos por sus empujos, bóvedas y coro, el ensanche de la torre, puertas, solar el cuerpo de la yglesia, ensanche de la torre, elevación, escalera y escalera del coro”. Lo realizado importaba 71 373 reales, más 21 463 reales que se le debían a Larra para la conclusión, a tenor de las condiciones iniciales, en las que las obras se habían tasado en 92 836 reales. Por último, el aparejador Teodosio Magallanes demostró que era falsa la afirmación del administrador de haberle entregado 8500 reales de la torre y que, por eso, estaba detenida. La torre, que estaba a cargo de Manuel de Larra, no se llegó a construir por falta de dinero<sup>105</sup>.

El 12 de abril de 1751 firma la escritura para la realización de la casa del mesón de Solana<sup>106</sup> en la Plaza Mayor de Salamanca. En 1752, como maestro mayor de las obras de la Catedral Nueva de Salamanca, inicia los trabajos para la nueva sacristía de capellanes. En noviembre de 1754 se llama a Juan de Sagarbinaga para que reconozca lo ejecutado, ya que se rumoreaba que había problemas estructurales en lo construido, y, ante la negativa de Larra a responder sobre los murmullos que se estaban produciendo, el cabildo decidió destituirlo, nombrando maestro mayor al referido Sagarbinaga<sup>107</sup>. El 23 de enero de 1753 dio un poder a “Francisco de la Rúa Pérez para que lo defienda en el pleito y acusación acerca de la obra y construcción de dos casas en la Plaza Mayor, pertenecientes a los mayorazgos que goza Felipe Solís”<sup>108</sup>. El 29 de mayo dio un poder a Manuel Antonio Cabeza y Miguel Moreno Peña, procuradores de los reales consejos, para que en su nombre actuaran en el pleito formado contra él sobre la obra ejecutada en la parroquial de Santa María de Almocóvar de Alcántara<sup>109</sup>. Casi quince meses después, el 7 de

105 CADIÑANOS BARDECI, Inocencio, “Manuel de Larra...”, pp. 311-315.

106 AHPSa, PN 4197, f. 205. Citado por PAREDES GIRALDO, M<sup>a</sup> del Camino, *Documentos...*, p. 120; RUPÉREZ ALMAJANO, M<sup>a</sup> Nieves, *Urbanismo de Salamanca...*, p. 231. El 18 de julio de 1754 Manuel de Larra vuelve a realizar una escritura de ajuste y obligación con su mujer, Antonia Escobar, para la construcción de la nueva obra del mesón de la Solana, perteneciente a dicho mayorazgo que mandó fundar Antonio de Paz; AHPSa, PN 3959, f. 98. Citado por PAREDES GIRALDO, M<sup>a</sup> del Camino, *Documentos...*, p. 121.

107 AZOFRA AGUSTÍN, Eduardo, *El arquitecto Juan de Sagarbinaga y su obra en la ciudad de Salamanca*, Salamanca, Centro de Estudios Salmantinos, 2010, pp.155-178.

108 AHPSa, PN 5535, f. 228. Citado por RUPÉREZ ALMAJANO, M<sup>a</sup> Nieves, *Urbanismo de Salamanca...*, p. 229.

109 AHPSa, PN 5535, f. 200. Véase, CADIÑANOS BARDECI, Inocencio, “Manuel de Larra...”, pp. 311-315. En 1736 se apunta que las obras realizadas en la iglesia de Santa María de

agosto de 1754, Larra continuaba en pleitos con esta iglesia. Por otra parte, en 1753 realizó la planta del palacio del Duque de Alba en Piedrahíta (Ávila), que fue seguida por Jacques Marquet cuando llevó a cabo su materialización entre 1755 y 1766. El 22 de febrero de 1754 realizó la “escritura de obligación y asiento del archivo de la capellanía de San Juan de Aumada, sita en la ermita de Santa Cruz del campo de San Francisco de Salamanca”<sup>110</sup>. Por medio de escritura, “Francisco García de Inestrosa y Juan Bautista Arroyo recibieron un poder para comparecer ante el juez por el impago de cierta cantidad de dinero tras las obras en la iglesia”<sup>111</sup>. En ese año vuelve al Real Monasterio de Guadalupe, en la que será su última estancia, presentando los planos para la caja del órgano mayor o monumental<sup>112</sup>.

En abril de 1755 presentó una nueva planta para la terminación de la catedral de Plasencia. La propuesta fue enviada a Madrid para que la revisara Giovanni Battista Sacchetti, maestro mayor del Palacio Real, quien redactó un informe muy crítico sobre la obra que pretendía hacer Larra. También emitió otro dictamen Ventura Rodríguez, aparejador mayor de las obras del Palacio Real<sup>113</sup>. De los dos informes se desprende que Manuel de Larra dejó los planos y las condiciones de las obras que debían hacerse en la nave del evangelio, con la portada y la torre. Entre 1756 y 1758 Andrés García de Quiñones, aunque con ciertas variaciones, materializó las obras proyectadas por Larra. Pero, para entonces, Manuel de Larra Churriguera ya había fallecido. Ocurrió el 25 de julio de 1755, en Salamanca, a consecuencia de un accidente<sup>114</sup>, motivo por el que no pudo testar. Por su parte, Simón Gabilán Tomé dejó escrito que “el buen Lara murió repentinamente sentado en una silla”. Brasas Egido y Rupérez Almajano creen que su muerte fue repentina, ocasionada posiblemente por un infarto<sup>115</sup>.

---

Almocóvar por Manuel de Larra Churriguera ya se han finalizado, “excepto las bidrieras de las ventanas, allano y enlosado del plan de la iglesia, caja de reloj y ensancho de la torre para la firmeza de su elevación y construcción de un órgano”.

110 AHPSa, PN 5130, f. 57.

111 AHPSa, PN 5535, f. 404.

112 JIMÉNEZ PRIEGO, M<sup>a</sup> Teresa, “Nuevas aportaciones sobre Manuel de Larra...”, p. 352.

113 Archivo de la Catedral de Plasencia, AC 61, 27/5/1755, f. 210v; 28/6/1755, f. 217r. También en RAMOS BERROCOSO, Juan Manuel, “Aportaciones documentales inéditas sobre la obra de la Catedral de Plasencia según las trazas de Manuel Larra Churriguera en 1755”, *Ars et Sapientia. Revista de la Asociación de Amigos de la Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes*, 34 (2011), pp. 79-106.

114 ADSa, IPSJyPSa, LD 421/8, p. 8. Citado por RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso, “El escultor José de Larra...”, p. 5.

115 BRASAS EGIDO, José Carlos y RUPÉREZ ALMAJANO, M<sup>a</sup> Nieves, *Cartas históricas serijocosas...*, p. 101.

## **6. A MODO DE CONCLUSIÓN**

A través de estas precisiones biográficas y profesionales sobre el arquitecto Manuel de Larra Churriguera —que durante décadas fue tan maltratado en nuestra historiografía— queda perfilada con mayor precisión la vida, tanto personal como laboral, de uno de los arquitectos más activos en el Oeste peninsular, sobre todo por tierras salmantinas y cacereñas, a lo largo de la primera mitad del siglo XVIII, en realidad, desde 1715 hasta su muerte, acaecida en Salamanca, de manera inesperada —motivo por el que no llegó a testar— el 25 de julio de 1755.

Por fin, se da a conocer su partida de nacimiento, donde aparece como Manuel Manrique de Lara, pudiéndose afirmar a partir de ahora que nació el 7 de abril de 1691 en Madrid, en la calle del Oso, en la casa de sus padres, el escultor José de Larra y Mariana de Churriguera. Y, del mismo modo, se aportan una serie de noticias inéditas acerca de su matrimonio con Antonia Hernández Escobar y Cornejo —más conocida como Antonia Escobar, motivo por el que hemos mantenido esa denominación—, que tuvo lugar en Salamanca el 14 de febrero de 1712, y de los ocho hijos que tuvieron desde 1715, cuando nació el primero, Francisco, hasta quizás 1730, cuando pudo nacer su hija Juana.

Sus padres se trasladaron a Salamanca entre 1693 y 1695, ciudad en la que Manuel de Larra pasó su infancia y en la que se formó, dentro del núcleo familiar, con su padre y, sobre todo, con su tío Joaquín de Churriguera —y no con su tío Alberto, como se había apuntado hasta hace unas décadas— con quien debió de colaborar en los trabajos aquí que tenía abiertos, apareciendo referido como maestro arquitecto por primera vez en 1723 en las obras que dirigió en la iglesia de Santa María de Brozas (Cáceres), intervención que hizo que fuera nombrado maestro mayor de las Iglesias de la Orden de Alcántara, cargo que desempeñó hasta 1736. Esos fueron, sin duda, años de intensa e itinerante actividad profesional, si bien es cierto que sobresalen los encargos recibidos en Ciudad Rodrigo, donde se convirtió en el arquitecto de confianza del obispo Gregorio Téllez —para quien ideó en 1728 como su fallido lugar de enterramiento la capilla catedralicia de Nuestra Señora de los Dolores—, y los trabajos llevados a cabo en el Real Monasterio de Nuestra Señora de Guadalupe y en el Real Fuerte de la Concepción en Aldea del Obispo (Salamanca).

La fase final de su carrera profesional, que hemos establecido a partir de 1738, cuando su tío Alberto de Churriguera abandonó la ciudad del Tames, estuvo marcada por su deseo de alcanzar, como así sucedió, la dirección de las dos principales obras que en esas fechas se estaban llevando a cabo en Salamanca; por un lado, la maestría mayor de la Catedral Nueva, que asumió

desde 1741 hasta 1754, y la de la Plaza Mayor, que también tuvo durante los primeros años de la década de los 40, aunque sin nombramiento oficial.

### BIBLIOGRAFÍA

- ALBARRÁN DIEGO, Juan y NÚÑEZ IZQUIERDO, Sara, "La fotografía como herramienta crítica ante la evolución urbanística y arquitectónica de Salamanca: de la posguerra a la capitalidad cultural", *De Arte. Revista de Historia del Arte*, 8 (2009), pp. 131-148.
- ALBARRÁN MARTÍN, Virginia, "Aproximación a la historia de la Congregación de San Lucas de Salamanca", *Salamanca. Revista de Estudios*, 55 (2007), pp. 423-448.
- ALBARRÁN MARTÍN, Virginia, "Aproximación al desarrollo artístico en Salamanca durante la primera mitad del siglo XVIII", *BSAA Arte*, 78 (2012), pp. 171-196.
- ALBARRÁN MARTÍN, Virginia, *El escultor Alejandro Carnicero, entre Valladolid y la Corte*. Valladolid, Diputación de Valladolid, 2012.
- ANDRÉS GONZÁLEZ, Patricia, *Guadalupe, un centro histórico de desarrollo artístico y cultural*, Cáceres, Diputación Provincial de Cáceres, Institución Cultural El Brocense, 2001.
- AZOFRA AGUSTÍN, Eduardo, "Criterios de intervención en las actuaciones arquitectónicas acometidas en la catedral de Ciudad Rodrigo en el siglo XVIII", en *La catedral de Ciudad Rodrigo a través de los siglos. Visiones y revisiones*, Salamanca, Diputación de Salamanca, Caja Duero. Obra Social y Diócesis de Salamanca, 2006, pp. 523-566.
- AZOFRA AGUSTÍN, Eduardo, *El arquitecto Juan de Sagarbinaga y su obra en la ciudad de Salamanca*, Salamanca, Centro de Estudios Salmantinos, 2010.
- AZOFRA AGUSTÍN, Eduardo y RUPÉREZ ALMAJANO, M<sup>a</sup> Nieves, "Los puentes del camino de Ciudad Rodrigo a Salamanca en el siglo XVIII: realizaciones y proyectos", en *Puentes singulares de la provincia de Salamanca*, Salamanca, Diputación de Salamanca, 2005, pp. 87-104.
- BRASAS EGIDO, José Carlos y RUPÉREZ ALMAJANO, M<sup>a</sup> Nieves, *Cartas históricas serijocosas de Simón Gabilán Tomé. Un manuscrito inédito sobre arquitectura del siglo XVIII en Salamanca*, Salamanca, Caja Duero, 2004.
- CADIÑANOS BARDECI, Inocencio, "Manuel de Larra Churruigera en Alcántara", *Norba. Revista de Arte*, 32-33 (2012-2013), pp. 311-315.
- CADIÑANOS BARDECI, Inocencio, "Precisiones sobre la antigua y la nueva Casa Consistorial de Salamanca", *BSAA Arte*, 85 (2019), pp. 151-170.
- CASASECA CASASECA, Antonio. *La Plaza Eurobarroca. Catálogo de la Exposición "La Plaza Mayor de Salamanca"*, Ayuntamiento de Salamanca, 1998.
- CASAS HERNÁNDEZ, Mariano, *Escultura barroca en Salamanca: Imagen, discurso y culto en la catedral*, Tesis doctoral, Departamento de Historia del Arte-Bellas Arte, Facultad de Geografía e Historia, Universidad de Salamanca, 2013.
- DOMÍNGUEZ BLANCA, Roberto, "Historia del primer cimborrio de la Iglesia Nueva de la Catedral de Salamanca y sus artífices", en *La Catedral de Salamanca. De Fortis a Magna*, Salamanca, Diputación de Salamanca, 2014, pp. 1659-1740.

- HERRERO DURÁN, Agustín, *Fuenteguinaldo en el espejo de su iglesia*, Salamanca, Llettra, 1999.
- HOYOS, Manuel M<sup>a</sup> de los, *La Alberca. Monumento Nacional*, Salamanca, Diputación de Salamanca, 2013.
- JIMÉNEZ PRIEGO, M<sup>a</sup> TERESA, "Nuevas aportaciones sobre Manuel de Larra Churiguera", *BSAA*, 40-41 (1975), pp. 343-367.
- GARCÍA MOGOLLÓN, Florencio Javier, "Una obra inédita de Manuel de Larra Churiguera en Extremadura: la torre-espadaña de la iglesia parroquial de Santiago en Coria", *Norba. Revista de Arte*, 10 (1990), pp. 253-255.
- GARCÍA MOGOLLÓN, Florencio Javier, *La catedral de Coria. Arcón de Historia y Fe*, León, Edilesa, 1999.
- MARTÍN NIETO, Dionisio Antonio, "Dos obras inéditas del arquitecto Manuel de Larra Churiguera: Santa María de Brozas y Santa María de Almocóvar de Alcántara", *Revista de Estudios Extremeños*, 59/3 (2003), pp. 1221-1258.
- MARTÍN NIETO, Dionisio Antonio, "Santa María la Mayor de Brozas, un largo proceso de reedificación desde finales del siglo XV hasta el XVIII", *Revista de Estudios Extremeños*, 64/3 (2008), pp. 1343-1428.
- MARTÍNEZ DÍAZ, José M<sup>a</sup> y GARCÍA ARRANZ, José Julio, "Precisiones documentales sobre la actividad de Manuel de Larra Churiguera en el monasterio de Guadalupe", *Norba. Revista de Arte*, 14-15 (1994-1995), pp. 175-194.
- MIRANDA DÍAZ, Bartolomé, "La desdicha historia constructiva de una iglesia rayana. Nuestra Señora de Rocamador de Valencia de Alcántara, siglos XVI-XVI-II", *Revista de Estudios Extremeños*, 64/3 (2008), pp. 1429-1568.
- NIETO GONZÁLEZ, José Ramón, "Ciudad Rodrigo. Trazas para tres obras arquitectónicas municipales", *Salamanca. Revista Provincial de Estudios*, 15 (1985), pp. 183-204.
- NIETO GONZÁLEZ, José Ramón, "Catedral de Ciudad Rodrigo: intervenciones arquitectónicas de los siglos XIX y XX", en *Sacras Moles. Catedrales de Castilla y León. T.3. Tempux edax, homo edacior*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1996, pp. 33-40.
- NIETO GONZÁLEZ, José Ramón, *Ciudad Rodrigo, análisis del patrimonio artístico*, Salamanca, Caja Duero, 1998.
- PAREDES GIRALDO, M<sup>a</sup> del Camino, *Documentos para la Historia del Arte en la provincia de Salamanca. Segunda mitad del siglo XVIII*, Salamanca, Diputación de Salamanca, 1993.
- PAREDES GIRALDO, M<sup>a</sup> del Camino y DÍAZ EREÑO, Gregorio, "Aportaciones documentales al conocimiento de los órganos y los maestros organeros de la segunda mitad del siglo XVIII en Salamanca", *Norba. Revista de Arte*, 8 (1988), pp. 175-196.
- PRADO, Francisco, "Proyecto de Restauración del palacio del Marqués de la Conquista, Trujillo, Cáceres, España", *Revista de la construcción*, 4/1 (2005), pp. 71-81.
- RAMOS BERROCOSO, Juan Manuel, "Aportaciones documentales inéditas sobre la obra de la Catedral de Plasencia según las trazas de Manuel Larra Churiguera en 1755", *Ars et Sapientia. Revista de la Asociación de Amigos de la Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes*, 34 (2011), pp. 79-106.



- RAMOS RUBIO, José Antonio y DE SAN MACARIO SÁNCHEZ, Óscar, *Estudio histórico-artístico de las ermitas y oratorios de la tierra de Cáceres*, Mérida, Asamblea de Extremadura, 2013.
- RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso, *Los Churriguera*, Madrid, Instituto Diego Velázquez del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1971.
- RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso, "El escultor José de Larra Domínguez, cuñado de los Churriguera", *Archivo Español de Arte*, 59/233 (1986), pp. 1-32.
- RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso, *La Plaza Mayor de Salamanca*, Salamanca, Centro de Estudios Salmantinos y Diputación de Salamanca, 2005.
- RUPÉREZ ALMAJANO, M<sup>a</sup> Nieves, *Urbanismo de Salamanca en el siglo XVIII*, Salamanca, Delegación en Salamanca del Colegio Oficial de Arquitectos de León, 1992.
- RUPÉREZ ALMAJANO, M<sup>a</sup> Nieves, "Los inicios profesionales de Andrés García de Quiñones. Su actividad en Portugal y Ciudad Rodrigo", *Goya. Revista de Arte*, 338 (2012), pp. 36-61.
- RUPÉREZ ALMAJANO, M<sup>a</sup> Nieves, "Manuel de Larra Churriguera", en *Diccionario Biográfico Español de la Real Academia de la Historia*, <https://historia-hispanica.rah.es/biografias/24191-manuel-de-larra-churriguera>
- SPAETH, Carmen, "Homenaje al Rey de los instrumentos. Criterios de restauración de los Órganos de la catedral de Ciudad Rodrigo", en *La catedral de Ciudad Rodrigo a través de los siglos. Visiones y revisiones*, Salamanca, Diputación de Salamanca, Caja Duero. Obra Social y Diócesis de Salamanca, 2006, pp. 321-336.
- TOVAR MARTÍN, Virginia, "Algunas noticias sobre el arquitecto Manuel de Larra Churriguera", *Archivo Español de Arte*, 45/179 (1972), pp. 271-286.
- VELASCO BAYÓN, Balbino, *El Colegio Mayor Universitario de Carmelitas de Salamanca*, Salamanca, Centro de Estudios Salmantinos, 1978.
- VELO Y NIETO, Gervasio, *El Arco de la Estrella, Cáceres, siglo XVIII*, Cáceres, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Cáceres, 1960.

Acercarse a las ruinas: hacia una territorialización del patrimonio. El caso de la puerta de las Armas de la Alhambra en Granada, España

Approaching the ruins: towards a territorialization of heritage. The case of the Gate of Arms of the Alhambra in Granada, Spain

Pedro José CANO RUIZ <sup>[1]</sup> y José Manuel CRESPO GUERRERO <sup>[2]</sup>

Universidad Autónoma de Yucatán, México <sup>[1]</sup>

Calle 60 n° 491A, Parque Santa Lucia, Centro, 97000 – Mérida, Yucatán (México)

pedcanrui@gmail.com / ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0244-1873>

Universidad de Málaga <sup>[2]</sup>

Departamento de Geografía, Facultad de Filosofía y Letras, Campus Teatinos

Blvr. Louis Pasteur, 27, 29010 – Málaga

jm Crespo@uma.es / ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3728-9904>

Fecha de envío: 10/9/2025. Aceptado: 22/10/2025

Referencia: *Santander. Estudios de Patrimonio*, 8 (2025), pp. 477-502.

DOI: <https://doi.org/10.22429/Euc2025.sep.08.13>

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



**Resumen:** El texto examina la dimensión territorial-relacional del patrimonio cultural mediante un análisis diacrónico de la interacción entre la Alhambra y Granada, centrado en la *puerta de las Armas*. Se argumenta que su clausura en el siglo XVI, junto a políticas turísticas posteriores, fragmentó su unidad territorial. A partir de fuentes historiográficas y documentales se evidencia el impacto en la morfología urbana y en la percepción del sitio por residentes y visitantes. Una eventual reapertura de la puerta es propuesta como estrategia para abordar los procesos de desterritorialización y el debilitamiento de los vínculos comunitarios con el patrimonio.

**Palabras clave:** patrimonio cultural; patrimonio mundial; estudios territoriales; turismo; gestión cultural; vida cultural.

**Abstract:** This article examines the territorial-relational dimension of cultural heritage, tracing the diachronic interaction between the Alhambra (UNESCO World Heritage Site) and the city of Granada, through the case of the *Gate of Arms*. It argues that the gate's closure in the sixteenth century, reinforced by tourism-oriented policies adopted thereafter, fractured the historic territorial unity. Historiographical and documentary analyses reveal impacts on urban morphology and on the site's perception by both residents and visitors. Reopening the gate emerges as a strategy to mitigate deterritorialization and community disengagement. The study calls for rethinking institutional heritage management in light of these interdependencies.

**Keywords:** heritage; World Heritage; territorial studies; tourism; cultural management; cultural life.

\*\*\*\*\*

## 1. INTRODUCCIÓN

Durante las últimas décadas, un gran número de sitios patrimoniales se han convertido en focos de atracción turística y referentes promocionales clave para las regiones donde se localizan. Dichos destinos, distribuidos globalmente, comparten características comunes como antiguos centros de poder de sociedades pretéritas que experimentaron, en muchos casos, largos períodos de abandono y olvido. Actualmente parecen haber recuperado su papel protagonista, aunque, en esta ocasión, de la mano de las actividades turísticas y sus poderosas estrategias de promoción. La interacción de la población con los entornos patrimoniales resulta un factor clave en la práctica patrimonial diaria; reconocido y considerado por las instituciones gestoras. Sin embargo, los modos de acercarse e ingresar a estos recintos a menudo difieren de la secuencia de los recorridos y de los accesos históricos, lo que puede afectar significativamente la experiencia y comprensión del lugar.

En su momento de esplendor, cada uno de estos lugares históricos estableció una compleja red de interdependencias con su entorno. Dichas articulaciones espaciales, consecuencia de procesos sociales, culturales, económicos y ambientales, generaron territorios dinámicos legitimados por las funciones que se les atribuían en cada época. Las relaciones territoriales, variables en el tiempo, cristalizaron en estructuras materiales e inmateriales como caminos, hitos, pasos, fronteras, sistemas o normas que, en muchas ocasiones, han llegado a nuestros días alteradas o difuminadas, e incluso parcialmente desaparecidas.

La presente investigación lleva su interés al sur de España y tiene por objeto reconocer la relación existente entre la ciudad de Granada y la colindante ciudad palatina medieval de la Alhambra, desde el estudio de la denominada puerta de las Armas. Se pretende develar la evolución de las dinámicas territoriales forjadas entre ambas realidades a través de esta puerta durante más de ochocientos años, así como la persistencia actual del vínculo. La elección del objeto de estudio representa un excelente ejemplo de desconexión entre un sector arqueológico y su contexto, como consecuencia de decisiones estratégicas tomadas desde estructuras de poder y en respuesta a desafíos específicos de cada momento histórico. También ejemplifica, desde una postura crítica, los esfuerzos que se vienen realizando en la actualidad desde la institución pública encargada del estudio, la gestión y la tutela del conjunto monumental, el Patronado de la Alhambra y el Generalife (en adelante el PAG), con el fin de revertir dicha situación.

La investigación forma parte de los trabajos que ponen el foco en identificar, comprender y comunicar unidades de la realidad territorial del patrimonio cultural, partiendo de las recomendaciones de la Organización de las

Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (en adelante UNESCO, por sus siglas en inglés) sobre patrimonio cultural y natural y del *Convenio Europeo del Paisaje* del año 2000<sup>1</sup>. Sugerencias que fueron incorporadas en fase temprana por el PAG y el Ayuntamiento de Granada con la propuesta de 1989 del *Plan Especial de Protección y Reforma Interior de la Alhambra y los Alixares* (PEPRI) y, más adelante, en el documento estratégico del *Plan director de la Alhambra* para el período 2007-2020<sup>2</sup>. El presente texto, además, pretende avanzar en la necesaria y urgente reflexión y revisión crítica de la relación entre los sitios patrimonializados, la población local y el turismo, como se apunta en la reciente *Carta Internacional sobre el Turismo Cultural Patrimonial* de 2022 del Consejo Internacional de Monumentos y Sitios (en adelante ICOMOS, por sus siglas en inglés)<sup>3</sup>.

## 2. MARCO DE REFERENCIA Y METODOLOGÍA

La naturaleza del patrimonio arqueológico, que puede comprender vestigios de diversas culturas y épocas en un mismo emplazamiento, dificulta establecer límites geográficos y temporales rígidos en los ámbitos donde se sitúan<sup>4</sup>. En cambio, lo habitual es que este patrimonio haya llegado al presente en un cierto estado de enajenación de sus expresiones materiales, resultado del implacable efecto del tiempo<sup>5</sup>. Y es justamente a partir de esta circunstancia, relativa a la condición en que se manifiestan los bienes, cuando surge el popular concepto de ruina; entendida como un conjunto de fragmentos diseminados y aislados, supervivientes del pasado. Una imagen romántica, sugerente y evocadora, que sigue plenamente vigente en la actualidad y ha resultado ser, además, de gran atractivo como reclamo turístico<sup>6</sup>.

---

1 Como, por ejemplo, las cartas de la UNESCO, *Convención sobre la protección del patrimonio mundial, cultural y natural*, París, 21 de noviembre de 1972; las *Directrices Prácticas para la aplicación de la Convención del Patrimonio Mundial*, París, 2 de febrero de 2005 o del CONSEJO DE EUROPA, *Convenio europeo del paisaje*, Florencia, 20 de octubre de 2000.

2 VILLAFRANCA JIMÉNEZ, María y SALMERÓN ESCOBAR, Pedro (dirs.), *Plan director de la Alhambra (2007-2015)*, Granada, Patronato de la Alhambra y el Generalife, 2007, p. 26.

3 La preocupación por la relación entre patrimonio, turismo y población local se evidencia en ICOMOS, *Carta Internacional sobre el Turismo Cultural Patrimonial*, Bangkok, noviembre de 2022.

4 ZAFRA DE LA TORRE, Noemí, "Hacia una metodología para el estudio del patrimonio arqueológico", *Complutum*, 6 (1996), pp. 233-236.

5 HARRIS, Edward, *Principios de Estratigrafía Arqueológica*, Barcelona, Editorial Crítica, 1991, p. 11.

6 CANCELLIER, Antonio, "Estética romántica de la arqueología: la poética de las ruinas en José María Heredia", *Anales de Literatura Española*, 18 (1990), pp. 79-80.

Este enfoque, recurrente y explotado sin descanso por la cultura occidental desde el Renacimiento, tiende a considerar la ruina como algo estático, congelado en el tiempo y destinado a proporcionar una imagen fija e idealizada del pasado desde un presente desconectado de aquella realidad pretérita<sup>7</sup>. Por el contrario, las zonas arqueológicas y sus entornos constituyen una fuente indiscutible de conocimiento como campo de experiencia histórica, depositarias de una ingente cantidad de información, ordenada y estratificada, susceptible de ser analizada con métodos científicos<sup>8</sup>. Pero, además, funcionan como punto de partida para provocar ejercicios especulativos tendientes a considerar otras realidades posibles: como un constructo del ser humano que relaciona una fugaz intuición de lo que fue o pudo haber sido<sup>9</sup> con ese huracán implacable que, en palabras del escritor Walter Benjamin, nos arrastra irremediabilmente hacia el futuro<sup>10</sup>.

A partir de la segunda mitad del siglo XX la comunidad internacional, consciente de esta realidad, ha venido otorgando su máximo reconocimiento a determinados sitios arqueológicos —considerados por las instituciones como de mayor relevancia—, con la inscripción en la lista del Patrimonio Mundial de la UNESCO al “presentar un interés excepcional que exige se conserven como elementos del patrimonio mundial de la humanidad entera”<sup>11</sup>. Esta catalogación reporta una enorme visibilidad y popularidad a los sitios inscritos, pero también impone a los países implicados la obligación de dotar a estos bienes y sus entornos del máximo nivel de protección patrimonial, así como a elaborar y aplicar planes específicos de manejo y tutela<sup>12</sup>.

Sin embargo, la nueva exposición global de la que goza este patrimonio, el constante flujo de visitantes, las actividades económicas asociadas y la supuesta derrama económica que se asocia a la denominación parecen haber relegado al segundo plano el reconocimiento de la enorme complejidad territorial de los bienes. El entorno vinculado con las zonas arqueológicas y/o monumentales nos muestra claras señales de no haber sido considerado

---

7 SOUSA JÚNIOR, María, *De la imagen de la ruina a la ruina de la imagen: Un dilema en la conservación del arte contemporáneo*, tesis de doctorado, Valencia, Universitat Politècnica de València, 2015, p. 39.

8 GUTIÉRREZ LLORET, Sonia, *Arqueología: introducción a la historia material de las sociedades del pasado*, Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2001, p. 17.

9 Así lo presenta, AUGÉ, Marc, *El tiempo en ruinas*, Madrid, Gedisa, 2009, p. 31.

10 BENJAMIN, Walter, “Sobre el concepto de historia”, *Obras, libro I, vol. 2*, Madrid, Abada, 2008, p. 310.

11 UNESCO, *Convención sobre la protección del patrimonio mundial, cultural y natural*, 1972, p. 1.

12 ESPINOSA RODRÍGUEZ, María, *Visión 2030. Estrategias y gestión para la conservación del patrimonio arqueológico en México*, tesis de doctorado, Barcelona, Universidad de Barcelona, 2016, p.166.



adecuadamente por los actores implicados; tratándose, en la mayoría de los casos, como islas patrimoniales aisladas de todo aquello que las rodea<sup>13</sup>.

Este planteamiento, junto al modo en que los hitos patrimoniales interactúan con otras dinámicas singulares, como la expansión de la mancha urbana, el hábitat cotidiano local o el turismo, puede llegar a generar importantes controversias en el espacio que comparten, provocando la alteración o la desaparición de las estructuras que conforman el soporte físico y simbólico del patrimonio; con la consecuente pérdida de su significado.

La necesidad de aplicar enfoques territoriales transversales amplios a los procesos culturales, económicos y ambientales que se desarrollan en un determinado lugar se demanda desde hace décadas<sup>14</sup>. El mismo concepto de territorio —del latín *territorium*, la tierra en torno al pueblo— contiene significados asociados a la pertenencia; aunque no será hasta finales del siglo XX cuando autores como Deleuze y Guattari<sup>15</sup> amplíen el concepto en clave filosófica a múltiples escalas, planteando relaciones entre lo físico y lo mental, lo social y lo psicológico. En ese momento surgirá el concepto de *desterritorialización*, entendido como un proceso de pérdida, de amnesia simbólica y espacial que conduce a la extrañeza<sup>16</sup>. En el caso del patrimonio cultural la aplicación de enfoques territoriales a la hora de establecer estrategias de gestión y tutela presenta un recorrido empírico todavía limitado. No obstante, estos lugares sí que han de soportar las consecuencias negativas de las actividades económicas y las dinámicas relacionadas con la explotación turística, como la degradación del medio físico o la pérdida de valores culturales<sup>17</sup>.

La identificación y el diagnóstico de los vínculos entre los bienes y su entorno se revela como una herramienta estratégica con la que abordar la verdadera dimensión económica, simbólica y social del patrimonio cultural<sup>18</sup>. De este modo, en cualquier acercamiento a la problemática de los si-

---

13 TROITIÑO VINUESA, Miguel y TROITIÑO TORRALBA, Libertad, "Visión territorial del patrimonio y sostenibilidad del turismo", *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles*, 78 (2018), p. 218.

14 SÁNCHEZ SALAZAR, María y PALACIO PRIETO, José, "La experiencia mexicana en la elaboración de los Programas Estatales de Ordenamiento Territorial. Diagnóstico, problemática y perspectivas desde el punto de vista de la participación del Instituto de Geografía de la UNAM", *Investigaciones Geográficas*, 53 (2004), pp. 76-77.

15 DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix, *El Anti-Edipo*, Buenos Aires, Paidós, 1995, p. 151.

16 RAMÍREZ VELÁZQUEZ, Blanca y LÓPEZ LEVI, Laura, *Espacio, paisaje, región, territorio y lugar: la diversidad en el pensamiento contemporáneo*, México, Instituto de Geografía, UNAM, 2015, p. 147.

17 FERNÁNDEZ, Beatriz, "Los planes de manejo en zonas arqueológicas como herramienta para el desarrollo local", *Encrucijada*, 13 (2013), pp. 7-8.

18 GIMÉNEZ MONTIEL, Gilberto, "Cultura, identidad y procesos de individualización", *Identidades: teorías y métodos para su análisis*, México, UNAM, p. 15.

tios patrimonializados, se revela en plena vigencia lo apuntado por Julieta Fuentes<sup>19</sup>:

“En toda intervención territorial, habría que preguntarse quién define los criterios de lo que es eficaz, de lo que es prioritario, cuál es la lógica y las representaciones imperantes, cuáles son los medios y estrategias utilizadas, a quién beneficia dicho ordenamiento y en detrimento de quién se hace. Habría que cuestionar el porqué de un trazo y no otro, de una trayectoria y no otra”.

Para el caso del patrimonio arquitectónico en general<sup>20</sup>, y de las zonas arqueológicas en particular, dicho cuestionamiento tendría que ser diacrónico y de raíz histórica; con el objetivo de poder reconocer las implicaciones de cualquier propuesta, proyecto o actuación que afecte al bien y/o a su entorno. Frente a esta situación, cabe preguntarse por la estructura territorial asociada a los sitios arqueológicos o monumentales en su confluencia con las actividades económicas y culturales locales; partiendo del reconocimiento del papel del espacio, su estabilidad y su cambio, así como el tratamiento otorgado por los múltiples estamentos legislativos implicados.

El ámbito propuesto en el presente artículo requiere, como en la mayoría de las zonas sujetas a varias territorialidades superpuestas, del acercamiento desde una multiplicidad de planteamientos y enfoques espaciales. En este sentido, se ha decidido partir del análisis historiográfico de la morfología urbana del sector estudiado –tanto intramuros como de las áreas estratégicas situadas extramuros–, fundamentado en las persistencias y en los aportes de la investigación arqueológica. A su vez, para asegurar el acercamiento riguroso a la evolución y a los cambios que han sufrido estas estructuras patrimoniales con el paso del tiempo, se ha recurrido al estudio tanto de fuentes documentales primarias –grabados, planos y fotografías– como secundarias –anotaciones, actas y producción científica–, custodiados, en su mayoría, en el archivo del PAG. De igual modo, al tratarse de un conjunto monumental, la Alhambra, ideado desde su origen como un emblema del poder local que ha mantenido siempre, de un modo u otro, un cierto papel protagonista, resulta imprescindible atender las múltiples representaciones, significaciones y apropiaciones que intervienen y han afectado a sus espacios. Solo de este modo será posible reconocer el alcance territorial de la activación patrimonial asociada al bien objeto de estudio.

19 FUENTES CARRERA, Julieta, “Una lectura geopolítica del ordenamiento del territorio: la ciudad vieja de Jerusalén”, *Nuevos Campos de Investigación en Geografía*, México, Contemporánea, 2017, p. 101.

20 Entendido el patrimonio arquitectónico como aquellas expresiones materiales inmuebles del patrimonio cultural. En cualquier caso, siempre en conjunción indivisible a otros componentes materiales e inmateriales de la cultura, así como a su soporte físico y social.

### 3. LA PUERTA DE LAS ARMAS COMO VÍNCULO ENTRE LA ALHAMBRA Y LA CIUDAD DE GRANADA

La Alhambra, del árabe *al-Qal`a al-hamrā* –literalmente, la fortaleza roja–, fue una ciudad palatina medieval situada junto a la ciudad de Granada, al suroeste de la península Ibérica. Su emplazamiento, sobre la colina de la Sabika y a las faldas de Sierra Nevada, le confirió una posición privilegiada de dominio sobre la fértil vega que se extiende a sus pies (Fig. 1). En la actualidad, es uno de los lugares más visitados y reconocibles de España, inscrito en la lista del Patrimonio Mundial desde 1984. Su construcción, a finales del siglo XIII como emblema del Reino Nazarí de Granada, tenía el propósito el servir como refugio seguro a los nuevos gobernantes locales, por lo que fue dotada de un marcado carácter militar; pero, a la vez, ostentaría en su interior todo lo necesario para el funcionamiento de una fastuosa ciudad áulica: con calles, plazas, mercados, almazaras, talleres, jardines, mezquitas, baños, etc. y, por supuesto, puertas por las que entrar y salir de un recinto fuertemente protegido en todo su perímetro.



Fig. 1. Vista general de la Alhambra, con la ciudad de Granada a los pies de la colina de la Sabika. Fotografía de los autores

Desde su fundación hasta nuestros días, el conjunto ha pasado de ser una ciudad palatina a un monumento de renombre mundial. Sin embargo, en este trascurso ha sido empleado, entre otras muchas funciones, como fortificación artillera, botín de guerra, presidio, residencia real o alojamiento de clases populares. Cada uno de estos periodos dejó huella en sus más de diez hectáreas de recinto interior y en sus casi dos kilómetros de murallas.



Fig. 2. Vista de la torre-puerta de las Armas y su característica rampa de acceso desde una de las calles del histórico barrio del Albaicín (también Patrimonio Mundial UNESCO), en Granada. Fotografía de los autores

Pero no solo el recinto sufrió importantes transformaciones, el espacio circundante manifestó dichos avatares históricos, modificándose radicalmente las relaciones de la Alhambra con su territorio<sup>21</sup>; caso que podemos observar detenidamente en la conocida como puerta de las Armas y en los barrios aledaños.

Situada en el extremo noroccidental de la muralla exterior de la Alhambra, la puerta de las Armas fue una de las primeras en ser edificada. Su función original era comunicar el nuevo centro de poder con la ciudad de Granada, convirtiéndose en un punto cardinal del recinto murado de la ciudad palatina del siglo XIII. Tras caer en decadencia a mitad del período Nazarí, la puerta fue finalmente clausurada en el siglo XVI y así permanece hasta la actualidad (Fig. 2).

21 Se puede encontrar un buen ejemplo de las transformaciones sufridas por el territorio de la Alhambra en el libro de GARCÍA PULIDO, Luis José, *El territorio de la Alhambra, evolución de un paisaje cultural remarcable*, Granada, Universidad de Granada, 2013.

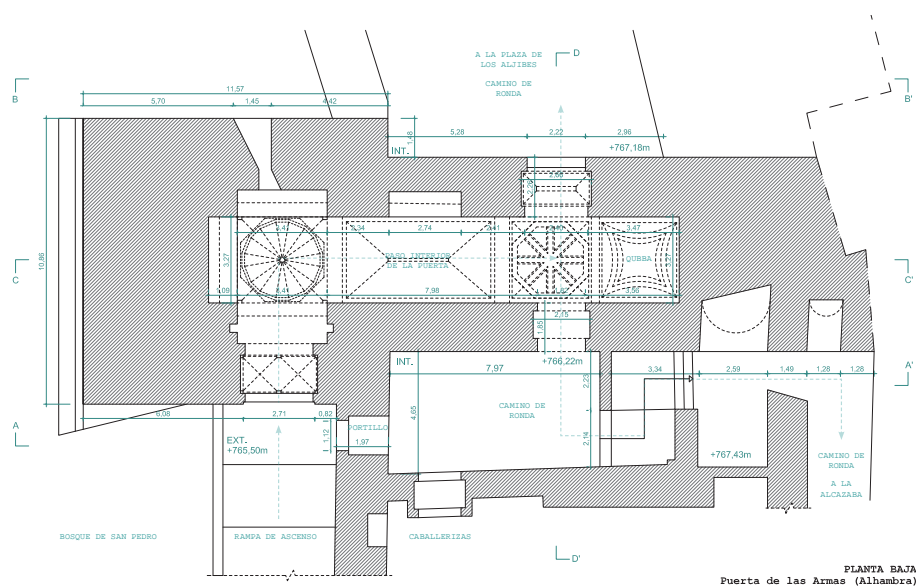


Fig. 3. Planta de la puerta de las Armas, en la que se puede observar su diseño en Z para la entrada de la población desde el exterior y la doble funcionalidad con el paso de guardia. Elaboración propia

La disposición de la puerta de las Armas y su morfología conforman un elemento dotado de gran presencia física y simbólica. Desde su concepción original mantenía la doble función de facilitar y controlar el acceso de la población civil al corazón del complejo palatino desde Granada y, a su vez, permitir el paso de militares por todo el perímetro de la muralla a través de un camino de ronda (Fig. 3). De ahí, quizás, su doble denominación histórica como la puerta de las Armas, *Bab al-Silah*, y como puerta de la Ciudad, *Bab al-Medina*.

Con independencia de sus extraordinarias características como dispositivo arquitectónico defensivo, la puerta de las Armas asumía, a su vez, una fuerte carga simbólica, diseñada y construida como referente emblemático de la nueva dinastía gobernante en Al-Ándalus. Como tal, permanecería disponible para el paso continuo de la población, alzándose como la única de las puertas de la muralla exterior que podía ser vista desde el otro lado del río Darro, desde los barrios de la ciudad histórica e incluso desde la Alcazaba Cadima<sup>22</sup>. La torre-puerta aún conserva su particular presencia para el

<sup>22</sup> Situada en la parte alta del monte del Albaicín, la *al-Qasba Qadima*, o fortaleza vieja, fue





Fig. 4. Barrios de la Churra y la Almanzora en el extremo occidental de la colina de la Sabika y su relación con la puerta de las Armas y el bosque de San Pedro. Elaboración propia

observador avisado, capaz de reconocer desde alguno de los miradores del Albaicín su rampa y el arco de acceso, que la diferencian del resto de torres de la muralla.

La temprana puesta en servicio de la puerta y las consecuentes conexiones que se generaron mientras permaneció abierta favorecieron la ocupación del extremo occidental de la colina de la Sabika y la cualificación de los espacios aledaños a su emplazamiento. Se conoce la existencia de, al menos, dos barrios en sus inmediaciones: el *Rabad-al Mansur* —actual barrio de la Almanzora—, emplazado inmediatamente a poniente de la cuesta de Gómez; y el barrio de la Yurra o *Rabad al-Cadí* —hoy barrio de la Churra o de Santa Ana—, a continuación del anterior desde el *Qantara al-Hagimin* o puente de los Barberos. Almagro y Orihuela realizan una hipótesis planimétrica del estado de la ciudad en época nazarí, recogida por Gámiz Gordo<sup>23</sup>, donde se

---

el centro de poder de la dinastía Ciri, anteriores reyes de Granada. Tras tomar el mando, la dinastía Nazarí buscó distanciarse tanto política como simbólicamente del gobierno anterior; la construcción de la Alhambra formaría parte de esta estrategia de diferenciación.

23 GÁMIZ GORDO, Antonio, *La Alhambra nazarí. Apuntes sobre su paisaje y arquitectura*, Sevilla, Fundación El Legado Andalusi y Universidad de Sevilla, 2001. p. 46.

observa claramente el recinto amurallado de la Alhambra y dos lienzos de la muralla o corachas que, partiendo del sector de la Alcazaba en el extremo occidental del conjunto, descienden por las laderas norte y sur siguiendo las líneas de máxima pendiente. El primer lienzo se dirige al río Darro y al conocido como puente del Cadí; el segundo, baja hasta la vaguada del barranco de Gómez para volver a ascender y enlazar con la fortificación de las Torres Bermejas. Entre estos dos lienzos de muralla, cuyos restos permanecen muy modificados, se desarrolló el entramado urbano de los primeros barrios situados a las faldas de la alcazaba de la Alhambra (Fig. 4). La puerta de las Armas aparece en esta configuración urbana como el único dispositivo de unión directa entre los recintos intramuros de la ciudad de Granada y de la ciudad palatina.

También se han documentado importantes estructuras relacionadas con la captación de agua desde el río Darro en el contexto contiguo a la puerta. Destaca la mencionada coracha norte, seguramente anterior a la construcción de la propia Alhambra, que jugó un papel fundamental en el sistema de abastecimiento de agua de las primeras fortificaciones de la colina —razón por la que se emplazaron en su entorno aquellas infraestructuras hidráulicas necesarias para el acuartelamiento, como aljibes y baños<sup>24</sup>—. Se conoce el estado en que se encontraba el sector a principios del siglo XX gracias a los metódicos diarios de obras del insigne arquitecto Torres Balbás, encargado de la conservación del conjunto entre 1923 y 1936, publicados en los *Cuadernos de la Alhambra*<sup>25</sup>.

Torres documentó su importancia para la captación de agua en la antigua alcazaba y protagonizó un primer acercamiento al estudio del fragmento de muro que conectaría directamente la muralla de Granada con la de la Alhambra, y que llamó coracha del Darro. Impulsó, además, gran parte de las escasas intervenciones arqueológicas que se han realizado en dicho entorno. Se trata de un sector de enorme importancia paisajística e histórica: un emplazamiento privilegiado entre la Alhambra y el Albaicín, aledaño al paso principal de viandantes por la Carrera del Darro y junto a los emblemáticos baños árabes del Bañuelo o los restos del Maristán, antiguo hospital nazarí recientemente puesto en valor. A pesar de ello, en la actualidad aparece como un agreste conjunto de bancales poblados de maleza y restos descontextualizados de estructuras y edificaciones, como la propia coracha. Presidiendo este enclave, en su parte inferior, junto al río, se conserva el arranque

24 MALPICA CUELLO, Antonio, "Un elemento hidráulico al pie de la Alhambra", *Cuadernos de la Alhambra*, 29 (1993), pp. 80-81.

25 TORRES BALBÁS, Leopoldo, "Diario de obras (1927-1929)", *Cuadernos de la Alhambra*, 4 (1968), pp. 99-128.



*Fig. 5. Vista del sector de la “coracha” desde el paseo del Darro, se puede reconocer el arranque del arco del puente del Cadí o puerta de los Tableros, y la torre-puerta de las Armas, entre la torre de la Vela, a su derecha y la torre del Homenaje de la Alcazaba a su izquierda. Fotografía de los autores*

del arco de la antigua puerta de los Tableros de Granada; mientras la torre de la puerta de las Armas continúa dominando el conjunto desde lo alto (Fig. 5).

No es difícil imaginar la importancia del entorno de la puerta en los primeros tiempos de la ciudad palatina, densamente transitado por el paso incesante de cuerpos militares y de la población civil a través de las calles de los barrios aledaños, tras cruzar alguno de los puentes del río, para alcanzar finalmente la puerta y acceder al interior de la ciudadela. No obstante, un cambio de paradigma en el seno de la dinastía Nazarí promueve, a finales del siglo XIV, la construcción estratégica de nuevos dispositivos de entrada para facilitar el acceso desde sectores de rápido crecimiento de la ciudad y,

además, proyectar una renovada y enérgica imagen simbólica frente a los adversarios castellanos en un momento en el que el Reino de Granada había perdido posición militar.

La nueva puerta de la Justicia sería construida como el flamante y monumental acceso principal de la Alhambra<sup>26</sup>. A partir de ese momento, la puerta de las Armas quedó relegada a un segundo plano y, tras la toma definitiva de Granada por los Reyes Católicos en enero de 1492, será confinada y finalmente enterrada en escombros; posiblemente con el fin de evitar emboscadas desde el frente norte, el más cercano a la población civil, en un periodo de gran inestabilidad social. Estos eventos, fruto de decisiones políticas, tendrán consecuencias directas en las relaciones espaciales urbanas: la pérdida definitiva del vínculo directo entre Granada y la Alhambra y la condena de los sectores ubicados en la ladera noroeste de la Sabika a la condición de trasera urbana; situación en la que, con matices, se ha mantenido hasta fechas muy recientes.

Como consecuencia del temprano cierre de este acceso, los recorridos históricos de ascenso a la puerta de las Armas desde Granada continúan siendo un tema controvertido y aún sin resolver. Vilar Sánchez<sup>27</sup>, tras analizar detenidamente la estructura poliorcética de la Alhambra, defiende que el camino de llegada a la puerta se realizaba desde la cuesta de Gómez. Según esta hipótesis, el camino escalaba

“la colina de la Asabika, ya fuera a través de la Churra o de la Almanzora, llegando al barranco de los Gómez y desde él a la puerta de Bab al Handac -hoy desaparecida-. Tras esa puerta, la ruta proseguía por una especie de albacar formado por la Coracha, el adarve que desde la Alcazaba bajaba hasta la puerta del Barranco y por una muralla o cerca que rodeaba desde la puerta del Barranco en paralelo a la calle de la Almanzora Alta, cerca que debió de tener una altura y un grosor similar a la que protegía el bosque de san Pedro. Una vez alcanzado esa suerte de albacar, se completaba el acceso a la puerta de las Armas, que era ante todo la puerta de conexión entre la ciudad y la fortaleza”.

La descripción de Vilar Sánchez otorga gran protagonismo a los barrios de la Churra y la Almanzora, apostados a los pies de la puerta de las Armas, al proponer el ascenso a través de sus calles. Sin embargo, otros autores han descrito un ascenso directo, paralelo a la coracha del Darro, desde el sector del llamado puente del Cadi<sup>28</sup>, en línea con lo dibujado por Seco de Lucena

26 GÓMEZ-MORENO CALERA, José M., “Estructuras defensivas de la Alhambra, I. Cuestiones Generales”, *Cuadernos de la Alhambra*, 38 (2002), pp. 126-127.

27 VILAR SÁNCHEZ, Juan Antonio, *Murallas, torres y dependencias de la Alhambra: una revisión de los avatares sufridos por las estructuras poliorcéticas y militares de la Alhambra*, Granada, Comares, 2016, p. 123.

28 Planteamiento contemplado, por ejemplo, por MALPICA CUELLO, Antonio, *La Alhambra de Granada, un estudio arqueológico*, Granada, Universidad de Granada, 2002.



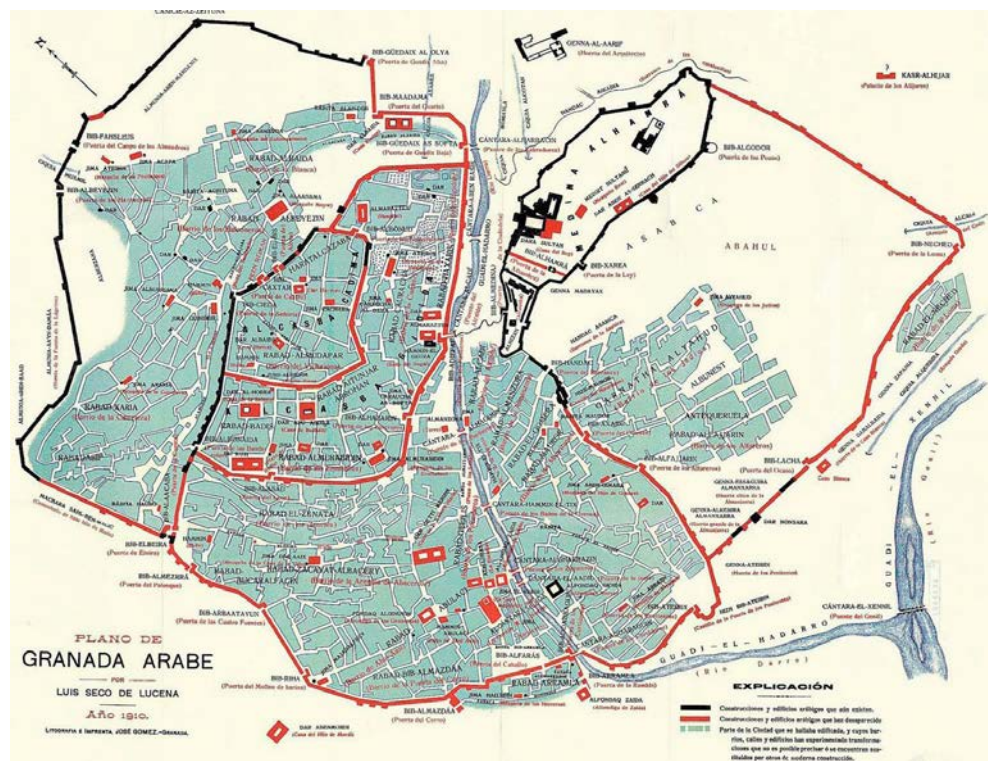


Fig. 6. Plano de la Granada árabe donde se puede reconocer una subida a la puerta de las Armas desde el río Darro por la zona de la “coracha”. Luis Seco de Lucena. 1910.

en su conocido *Plano de la Granada árabe*, realizado a principios del siglo pasado (Fig. 6). Resulta interesante observar, en este sentido, que el ascenso directo por la coracha es el que aparece representado sistemáticamente por los dibujantes y los grabadores románticos del siglo XIX, guiados, quizás, por el sugerente trazado de los fragmentos visibles del muro. La excesiva pendiente de la ladera norte hace difícil pensar en esta ruta como un paso directo habitual de la población civil, aunque sí resulta plausible identificarla como un registro militar constante entre el cerco perimetral de la Alhambra y los muros defensivos de la ciudad de Granada.

Conviene considerar, además, la presencia de dos pequeñas puertas situadas en el entorno del bosque de San Pedro de la ladera de la Sabika, aparentemente aisladas, y su eventual relación con la puerta de las Armas. Por un lado, la llamada puerta del Bosque, ubicada junto al acueducto de Santa Ana sobre los restos del carmen de la Granadilla<sup>29</sup>, da paso al recinto

<sup>29</sup> Un “carmen” es como se denomina en Granada la vivienda típica situada en el Albaicín y en otras zonas históricas, caracterizada por tener un jardín privado rodeado de muros altos;



del bosque a la altura del paseo de los Tristes y, a través de un camino forestal moderno, es posible alcanzar la rampa de la puerta de las Armas. Sin embargo, la presencia en época nazarí de la mencionada coracha del Darro, así como el posible uso del sector norte del bosque como reserva cinegética del Sultán, hace difícil pensar en la llegada de población civil a las Armas desde este punto. En la actualidad, el progresivo deterioro de la estabilidad del talud norte de la colina en el Tajo de San Pedro desaconseja el paso por este camino a excepción de las necesarias tareas de mantenimiento. Distinto es el caso de la segunda puerta, situada en la cuesta de Gómez, oculta tras un postigo junto al palacio de los Marqueses de Cartagena.

Esta puerta parece vinculada constructiva y estilísticamente al programa de reformas para la Alhambra que Carlos V encargó a Pedro Machuca en el siglo XVI, junto a las cercanas puerta y fuente de las Granadas. Aparece ya representada en la *Plataforma de Granada* de Ambrosio de Vico de 1613 y fue redescubierta por Torres Balbás alrededor de 1935<sup>30</sup>. Por ella se accede a un espacio baldío, propiedad del Ayuntamiento de Granada que, tras salvar una diferencia de cota de aproximadamente ocho metros con una serie de terrazas en ruinas, da paso a un camino que desemboca en la rampa de la puerta de las Armas por una pendiente bastante confortable. Sin embargo, la construcción del refuerzo de la torre del Cubo en 1589, sobre la antigua puerta de la Tahona, acabó definitivamente con cualquier opción de paso entre la puerta de las Armas y el sector civil del interior de la Alhambra<sup>31</sup>. Así, este acceso, ya sea de origen renacentista o un ejercicio de ornato del Emperador sobre un camino anterior, parece haber tenido un desarrollo limitado como entrada directa al sector civil de la Alhambra. Además, el comienzo de los trabajos para la construcción del palacio del Emperador en 1526 modificó radicalmente la poliorcética del conjunto, como se verá más adelante.

El enigmático ascenso al interior de la Alhambra desde Granada por la antigua puerta de las Armas no fue, con toda seguridad, ni único ni inmutable. Sea como fuere, los caminos originales de ascenso parecen haber sido borrados por los avatares del tiempo y por las transformaciones acaecidas en los barrios aledaños. La desactivación de la puerta, junto a la compleja topografía, favoreció la ocupación paulatina de los caminos y pasos de la población por todo tipo de construcciones, taludes, tapias, huertos o patios

---

KUGEL, Chistiane E., "Los cármenes de Granada", *Narria: Estudios de artes y costumbres populares*, 93-96, 2001, pp. 10-15.

30 TORRES BALBÁS, Leopoldo, "Diario de obras (1930-1936)", *Cuadernos de la Alhambra*, 5 (1969), p. 90.

31 MALPICA CUELLO, Antonio, "La Alhambra y su entorno: Espacio rural y espacio urbano", *Cuadernos de la Alhambra*, 38 (2002), p. 196.

privados, conformando la característica configuración de calles sin salida y en fondo de saco que se puede observar en estos barrios.

Tras al cierre definitivo de la puerta de las Armas en el siglo XVI, y hasta el siglo XXI, se han producido múltiples eventos históricos que han alterado el modo en que la Alhambra se relaciona con su entorno próximo. Son particularmente destacables, por su alcance, dos sucesos: de un lado, la apertura en 1526 de la conocida como puerta de los Carros, con la intención de facilitar el acarreo del material necesario para la construcción del nuevo palacio de Carlos V; de otro, la voladura de parte de las murallas de la ciudadela tras la invasión napoleónica del siglo XIX por las tropas francesas, lo que dejó por primera vez al descubierto el interior de la Alhambra, permitiendo el libre acceso y la ocupación informal de sus espacios intramuros<sup>32</sup>. Dichos eventos, si bien tuvieron una influencia capital en el modo de entrar y salir del recinto de la Alhambra, no afectarían de manera significativa a la integridad material de la puerta de las Armas ni a las dinámicas urbanas de sus ámbitos relacionados; resguardados, precisamente, por la temprana inhabilitación de sus funciones y por el aislamiento.

Sin embargo, otro evento histórico disruptivo sí tendrá influencia directa en el ámbito de estudio, ya en pleno siglo XX y promovido desde las instancias encargadas de la tutela del monumento: una entrada totalmente nueva para turistas desde el sector oriental del conjunto. En aquel momento, la Alhambra había perdido su carácter de ciudad habitada, convertida en un monumento protegido y en un destino turístico de primer nivel<sup>33</sup>. Como consecuencia del explosivo aumento de visitantes, las autoridades al cargo consideraron insuficientes los accesos que continuaban en uso —las puertas de la Justicia y los Carros— y, a comienzos de los años 1970, se construye una entrada adicional mediante un nuevo vano en la muralla perimetral y un puente historicista que reproduce el acueducto aledaño. De este modo se facilitaba y fomentaba una llegada sencilla de los visitantes directamente al interior del recinto, en concordancia con las prácticas turísticas de la época<sup>34</sup>.

Para la operación se seleccionó el entorno de los Alixares, donde se podían situar, además, amplios aparcamientos y una conexión vehicular direc-

32 BARRIOS ROZUA, Juan Manuel, "La población de la Alhambra: de ciudadela a monumento (1814-1851)", *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 205 (2008), p. 462.

33 La primera declaración de la Alhambra como monumento nacional se produce en 1870 y la fundación del primer Patronato en 1913. Como apunta Vallejo, en España se multiplicó por veinte el número de visitantes entre 1950 y 1970, y el país se posicionó como primer destino mundial en 1964; VALLEJO POUSSADA, Rafael, "¿Bendición del cielo o plaga? El turismo en la España franquista, 1939-1975", *Cuadernos de historia contemporánea*, 37 (2015), p. 102.

34 Una serie de transformaciones que expone ROMERO GALLARDO, Aroa, *Prieto-Moreno: arquitecto conservador de la Alhambra (1936-1978): razón y sentimiento*, Granada, Universidad de Granada, 2014.

ta con la ronda periférica de la ciudad de Granada. Con este movimiento, el acceso principal a la Alhambra basculó hacia oriente, en el extremo contrario de Granada, y por el que históricamente tan solo el agua de la acequia Real había corrido al interior de la ciudad palatina.

A partir de este momento, entrar a la Alhambra dejó de requerir del paso físico y simbólico a través de un elemento arquitectónico, la puerta, pensado y dispuesto como parte de su estructura defensiva y que obligaba a ascender a la ciudad fortificada. Con la nueva propuesta, el acceso se producía a la misma cota, desde un aparcamiento y atravesando un puente moderno. La oportunidad de este acceso, junto a la inclusión de una visita rápida a la Alhambra en los circuitos turísticos masivos —especialmente a sus palacios nazaríes—, ha fomentado la visita relámpago de extranjeros llegados en autobús desde la cercana Costa del Sol. Los vehículos esperan directamente en los aparcamientos aledaños, sin necesidad de que el turista tenga que poner un pie en Granada, lo que evita comprender la disposición del conjunto monumental y su relación con la ciudad.

#### 4. SITUACIÓN ACTUAL Y DISCUSIÓN

La repercusión de este nuevo acceso a la Alhambra en la puerta de las Armas y su entorno es muy destacable, terminando de ocultar al visitante la fachada de la Alhambra desde la ciudad de Granada. Al reubicar el paso y los pabellones de acceso o la venta de entradas en dicho sector, tanto la Alcazaba como todo el frente occidental del conjunto pasan a interpretarse como una trasera del recinto, quedando oculta para gran mayoría de los visitantes la simbólica presencia de la ciudad palatina desde Granada. La progresiva concentración de los flujos turísticos masivos en el extremo oriental ha consolidado este punto como la entrada principal, conocida como el acceso del Atrio. En esta línea, el PAG promovió en 2010 un concurso internacional de ideas para ampliar y modernizar dicho acceso que, tras ser fallado a favor del equipo de arquitectos liderado por el portugués Álvaro Siza y el granadino Juan Domingo Santos, no llegó a concretarse<sup>35</sup>.

En la actualidad, de las cuatro entradas nazaríes originales, tan solo la puerta de la Justicia permite acceder al interior de la Alhambra a través de uno de los dispositivos defensivos primigenios, con determinadas condiciones y horarios. Las restantes, no solo permanecen cerradas, sino que apenas son perceptibles por los visitantes. Además de la puerta de las Armas, la del Arrabal, situada también en el frente norte de la muralla, se esconde tras el

---

35 El diario español *El País* publicó en diciembre de 2016 una nota de prensa en la que se vincula la retirada del proyecto con un dictamen negativo del ICOMOS, con el título “La Alhambra cierra la puerta a Siza”, *El País*, (22 de diciembre de 2016).

baluarte renacentista de la torre de los Picos, sin mostrar referencia alguna para quienes se aventuran a salvar la colina por la cuesta del Rey Chico. Esto a pesar de ser una de las más antiguas y la que comunicaba la Alhambra con el Generalife a través del llamado camino medieval, recientemente recuperado.

En la cara sur de la muralla, la conocida como puerta de los Siete Sueños permanece oculta también tras un baluarte, mientras que su parte trasera es visible desde el recorrido interior del recinto. Los dos accesos restantes —hasta completar el total de seis con los que cuenta el conjunto hoy día— fueron realizados con posterioridad al periodo nazarí, atendiendo a necesidades funcionales concretas de cada momento: la mencionada puerta de los Carros, que continúa permitiendo el paso directo de vehículos al recinto fortificado en su zona de libre concurrencia, sin puertas ni sistema alguno de cierre; y el moderno acceso del Atrio, proyectado, como se expuso, a partir de planteamientos exclusivamente turísticos. Estas dos entradas no solo desatienden la estructura poliorcética del recinto, sino que desfiguran su comprensión, su relación histórica con el territorio circundante y, muy particularmente, con la ciudad de Granada<sup>36</sup>.

La experiencia cambia radicalmente cuando el acercamiento al conjunto monumental se produce por Granada, remontando el río Darro, a los pies de la colina de la Sabika. Desde este espacio el río simboliza la divisoria entre las dos ciudades, la áulica y la civil, y conforma uno de los lugares en los que mejor se entiende dicha dualidad, así como sus estrechos vínculos. La Alhambra y sus ricos volúmenes adquieren relación visual directa, aparejados a una topografía compleja y sugerente, y el concepto de la ciudad fortificada se comprende en toda su dimensión. En este contexto, la torre de la puerta de las Armas se adelanta al resto de los elementos defensivos y toma un papel protagonista.

Tras cruzar alguno de los puentes del río en dirección a la ciudad palatina e intentar alcanzar sus muros, no es necesario avanzar demasiado para comprobar que las calles de estos barrios son fondos de saco y que la única opción posible para continuar el camino es regresar sobre los mismos pasos. Las edificaciones de esta zona muestran, por lo general, un importante deterioro, permaneciendo muchas de las viviendas abandonadas y semidecayentes. Estos barrios ejemplifican en toda su magnitud las consecuencias en el hábitat urbano de las decisiones que llevaron a confinar definitivamente la puerta. Una vez alcanzada la cota más alta de las calles, en el punto más cercano posible a la puerta de las Armas, una serie de muros y algunas edificaciones, gran parte de ellas en estado de ruina, impiden el paso y cualquier

---

36 GARCÍA TORRENTE, Marisol, MARTÍNEZ YÁNEZ, Celia, "La Alhambra: incidencia en su lectura y gestión patrimonial", *Mouseion*, 29 (2018), p. 109.

tipo de relación visual con el sector forestal de la Alhambra, desconectando, a la postre, ambas realidades.

En la actualidad (2025), las formas de acceso a la Alhambra —ya sea a pie desde Granada o en vehículo a motor desde el sistema general de circunvalación de la ciudad— generan lecturas parciales del conjunto. Para la mayoría de los visitantes, especialmente aquellos que acceden por el Atrio, el territorio de la Alhambra y la ciudad de Granada se perciben como un decorativo telón de fondo visible desde los miradores del monumento. Estas lecturas carecen por completo de la comprensión del sitio como realidad territorial, profundamente vinculada, a través de sus puertas históricas y caminos, con el entorno del que forma parte.

## 5. REALIDAD LEGISLATIVA Y ESTRATEGIAS DE GESTIÓN

Basta con una rápida revisión de la legislación vigente para comprender el impacto y la persistencia de las decisiones políticas sobre el territorio del ámbito de estudio. Desde 2004 la Alhambra cuenta con una declaratoria y delimitación actualizada del monumento, conforme a las directrices de la UNESCO. En ella se incorpora un entorno de protección en el que se consideran las alteraciones que pudieran afectar al bien, a su contemplación, su apreciación o a su estudio. Sin embargo, ninguno de estos dos perímetros oficiales, ni el del monumento ni el del entorno, incluye los barrios de la Churra y la Almanzora:

“En razón a las características del ámbito del Bien, se considera necesaria la delimitación de un entorno al mismo. Para concretar los contenidos del entorno, se debe partir de las exigencias que reclama la actuación en el patrimonio arquitectónico para establecer su protección física y material, pero, además, su significación y visualización, su uso y funcionalidad y considerar los espacios relacionados históricamente con el Bien”<sup>37</sup>.

Se puede concluir que dichos barrios no son considerados institucionalmente importantes ni relacionados históricamente con el bien patrimonializado; algo que, según lo expuesto en esta investigación, no se ajusta a la realidad.

Con el fin de adaptar los planes y los programas de gestión existentes, el PAG redactó un *Plan director para la Alhambra y el Generalife* en el marco temporal 2007-2020. Este documento, con un claro enfoque territorial, apuesta por la diversificación de propuestas, actividades e itinerarios, como estrategias para superar los problemas de masificación y descontextualización de los recorridos. Así, se plantean, entre otros programas, nuevos itine-

---

37 BOJA. Decreto 107/2004 por el que se declara y delimita el Bien de Interés Cultural, con la categoría de Monumento, de la Alhambra y el Generalife de Granada, de 23 de marzo de 2004.



rios que permitan atender características concretas del conjunto. Algunos de ellos, como el itinerario IV, *La conquista del agua*; el itinerario VI, *Las puertas exteriores*; o el itinerario VII, *La ciudad palatina y su territorio: El legado Arquitectónico*, integran en sus recorridos la puerta de las Armas, aunque siempre desde el interior del recinto. El itinerario V, *La Alhambra: territorio, espacio y ciudad*, contempla la vinculación entre la ciudad palatina y la ciudad de Granada, subrayando el papel protagonista que la puerta de las Armas tiene en esta lectura<sup>38</sup>.

Sin embargo, el Plan no propone actuaciones concretas que permitan implementar dichos recorridos que, en muchos casos, requieren de coordinación con otros estamentos legislativos a nivel urbanístico y presupuestario, lo que hace dudar sobre la aplicación real de estas estrategias una vez que superan los límites administrativos del bien cultural.

Cabe subrayar el esfuerzo que se está realizando en los últimos años desde el PAG, en coordinación con el ayuntamiento de Granada, para impulsar actuaciones conjuntas que incorporen la necesaria lectura territorial del monumento y, así, tratar de recuperar las vinculaciones perdidas. En este sentido, y en relación con los espacios de la investigación, es pertinente resaltar el proyecto de recuperación del paseo de la Romayla, que discurre paralelo al río Darro en su margen izquierda a la altura de la colina de la Sabika –en fase de ejecución a septiembre de 2025–. Sobre la mesa llegó a estar el planteamiento de continuar estos trabajos hasta las calles del barrio de la Churra, alcanzando el entorno de la puerta de las Armas. No obstante, la propuesta actual no incluye recuperar la conexión con la puerta. Aunque la puerta de las Armas no sea objeto del proyecto, considerar su presencia y su implicación territorial como elementos integrales de la propuesta debería ser, por lo argumentado, un punto de referencia necesario.

Por último, el PAG se encuentra en un momento crucial debido a la inminente renovación de su documento rector, el *Plan director de la Alhambra y el Generalife*, para el próximo periodo. El actual Plan (2007-2020) se encuentra prorrogado y, aunque se ha convertido en un documento de referencia a nivel internacional, la propia institución reconoce la necesidad de actualizarlo. Por ello, el Patronato ha decidido comenzar un proceso plural, a partir de una serie de encuentros profesionales y académicos, con los que abordar la elaboración del texto a lo largo del año 2025; una valiosa oportunidad para reflexionar sobre la Alhambra y su papel en la sociedad. La reciente convocatoria del PAG para la redacción de un estudio de viabilidad y análisis sobre el posible acceso y la visita por la puerta de las Armas y su entorno evidencia

---

38 El Plan director aprobado por el PAG fue redactado inicialmente para el ciclo del 2007 al 2015, ampliado posteriormente al 2020 y prorrogado en la actualidad, continua vigente.

que la reapertura e integración de esta puerta en la visita pública está siendo considerada por las instituciones.

## **6. CONCLUSIONES**

Desde su concepción en el siglo XIII, la Alhambra fue diseñada y construida como una ciudad palatina confinada, protegida por murallas y con puntos de acceso bien definidos. Sus puertas, dotadas de una singular configuración arquitectónica y un fuerte carácter simbólico, estaban vinculadas a los lugares a los que daban paso, generando una compleja red de relaciones territoriales. La puerta de las Armas o puerta de la Ciudad fue uno de los primeros accesos en entrar en funcionamiento y conectó directamente el interior del recinto murado de la ciudad de Granada con el corazón de la ciudad áulica. Su importancia y significado impulsó la ocupación de las zonas aledañas, así como la construcción de estructuras —puentes, caminos, pasos, plazas, puestos de control...— necesarias para su correcto funcionamiento. La caída en desuso y posterior cierre de la puerta, a lo largo del siglo XVI, fruto de decisiones estratégicas tomadas desde el poder, tuvo como consecuencia la supresión de esta singular relación entre las dos ciudades, así como la paulatina degradación de las estructuras y sectores urbanos colindantes.

La transformación de la Alhambra en un destino turístico internacional desde mediados del siglo XX, junto a determinadas decisiones tomadas por las autoridades responsables de la tutela del conjunto en aquel momento, afectaron al vínculo histórico entre Granada y la Alhambra. Dichas acciones profundizaron en la desconexión, al solucionar el acceso masivo de visitantes por el frente oriental del recinto, y relegando definitivamente la puerta de las Armas al olvido o a su entorno a la condición de trasera urbana que, de un modo u otro, continúa latente en la actualidad. Desde finales del siglo XX, cuando los organismos internacionales comenzaron a abogar por la integración paisajística de los bienes patrimoniales, gran parte de los esfuerzos del PAG se han enfocado en reconocer, recuperar y comunicar la dimensión territorial del conjunto.

El estudio de la puerta de las Armas y sus espacios asociados ejemplifica el modo en que estrategias articuladas desde el poder desembocan en la descontextualización del patrimonio cultural, la desafección de la población local e incluso el desconcierto de los visitantes. Una realidad que afronta nuevos retos, consecuencia de los cambios en las dinámicas de consumo, el crecimiento continuado del denominado turismo cultural o la incapacidad de muchas instituciones tutelares en definir y coordinar sus funciones.

Frente a esta situación, la identificación y caracterización de las dependencias territoriales asociadas a las zonas patrimonializadas, sus límites, su

función, sus cambios y su permanencia en la actualidad permitirían abordar con rigor las tensiones y los conflictos generados por la creciente instrumentalización del patrimonio cultural. Así, territorializando las decisiones, no solo se consigue abordar los problemas derivados de la masificación en ciertos puntos o sectores de estos conjuntos, sino que se promueve una lectura completa e integral de la complejidad de los sitios, al proporcionar herramientas eficaces para comprender aspectos complejos, hasta ahora desatendidos.

Sin embargo, un adecuado análisis de las estructuras territoriales patrimoniales no resulta suficiente, dado que el alcance y el resultado final dependerá del reconocimiento de esta realidad por los diferentes estamentos de gobierno en sus respectivas legislaciones y, en última instancia, de su integración en la práctica cotidiana de la comunidad. La creación de instituciones rectoras coordinadas y con capacidad de gestión, vinculadas al bien patrimonial, junto a la redacción y aplicación de legislaciones transversales que consideren las territorialidades superpuestas y sus implicaciones simbólicas, económicas y políticas, se presenta como una herramienta esencial para establecer estrategias que promuevan la necesaria y urgente integración territorial entre el patrimonio, el turismo y la población.

Como consecuencia de la inminente redacción de un nuevo Plan director, que guiará las acciones del PAG en los próximos años, la institución se encuentra con una oportunidad de oro para implementar actuaciones que continúen en la senda territorial abierta por el Plan vigente pero que, además, profundicen y perseveren en el objetivo de acercarse verdaderamente a Granada, a su realidad diaria y a su gente. Las opciones, en el caso de una supuesta apertura de la puerta de las Armas, son enormes y dependerán en gran medida, como se ha demostrado, de objetivos y de decisiones políticas que definirán la relación de la población, tanto local como visitante, con su patrimonio en los próximos años.

El vínculo entre Granada y la Alhambra sigue íntimamente relacionado, al igual que lo estuvo en su momento, con la puerta de las Armas. Su eventual apertura e inclusión en los itinerarios del conjunto representa una oportunidad para reformular la relación entre ambas realidades, tanto en el plano espacial y programático como en el simbólico y social. Las posibilidades van desde mantener la puerta para visitas guiadas ocasionales por el interior a convertirla en un nuevo acceso general al conjunto por la cuesta de Gómez; así como una eventual conexión con la concurrida carrera del Darro a través de la coracha e incluso su implicación con los barrios de la Churra y la Almanzora, que comienzan a transformarse en nuevos espacios gentrificados de la ciudad, si no se toman medidas urgentes para evitarlo. La coyuntura actual, en la que parece necesario replantearse las relaciones con

el patrimonio cultural, resulta idónea para reconocer la Alhambra como parte de un territorio vivo, en contraste con la visión clásica, cerrada y estática, centrada principalmente en los palacios nazaríes.

Asimismo, es el momento oportuno para desarrollar e implementar nuevas estrategias que acerquen a la población local a su patrimonio y a la labor que desarrollan las instituciones, con múltiples herramientas como la arqueología comunitaria, los programas de *Abierto por obras*, la elaboración de mapas y cartografías colaborativas, emocionales y/o sensoriales, la normalización y diversificación de actividades y talleres en colaboración permanente con asociaciones, organizaciones o grupos culturales locales, y un cada vez más largo etcétera.

Todo ello implica sentar las bases para redefinir la manera de entender el patrimonio, en este caso la Alhambra, desde Granada, desde su realidad actual y su gente. Pero también replantear el modo en que las instituciones patrimoniales, como el PAG, conciben la realidad del territorio, promoviendo la implicación de la población, la reapropiación física y simbólica del patrimonio cultural y su integración real en los hábitos cotidianos. Una nueva relación entre la población y los bienes patrimonializados, más allá de la conservación y el turismo, a menudo reducida a la mera mercantilización, donde una eventual apertura de la puerta de las Armas se presenta como una excelente oportunidad para explorar un renovado vínculo entre la Alhambra y la ciudad de Granada.

## BIBLIOGRAFÍA

- AUGÉ, Marc, *El tiempo en ruinas*, Madrid, Gedisa, 2009.
- BARRIOS ROZUA, Juan Manuel, "La población de la Alhambra: de ciudadela a monumento (1814-1851)", *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 205 (2008), pp. 461-492, <https://hdl.handle.net/10481/92539>
- BENJAMIN, Walter, "Sobre el concepto de historia", *Obras, libro I, vol. 2*, Madrid, Abada Editores, 2008, pp. 303-318, <https://arxiujosepserradell.cat/wp-content/uploads/2022/03/229955196-Benjamin-Walter-Obras-Completas-Libro-I-Vol-2.pdf>
- BOJA, Boletín Oficial de la Junta de Andalucía, *Decreto 107 del 23 de marzo de 2004*, <https://www.juntadeandalucia.es/boja/2004/74/31>
- CANCELLIER, Antonio, "Estética romántica de la arqueología: la poética de las ruinas en José María Heredia" *Anales de Literatura Española*, 18, 1990, pp. 79-87, <http://hdl.handle.net/10045/7231>
- CONSEJO DE EUROPA, *Convenio europeo del paisaje*, Florencia, 20 de octubre de 2000, <https://rm.coe.int/16802f3fbd>
- DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix, *El Anti-Edipo: capitalismo y esquizofrenia*, Buenos Aires, Paidós, 1995, <https://esquizoanálisis.com.ar/wp-content/uploads/2022/11/gilles-deleuze-guattari-capitalismo-y-esquizofrenia-el-antiedipo.pdf>

- ESPINOSA RODRÍGUEZ, María, *Visión 2030. Estrategias y gestión para la conservación del patrimonio arqueológico en México*, Tesis de doctorado, Barcelona, Universidad de Barcelona, 2016, <https://www.tesisenred.net/handle/10803/398959>
- FERNÁNDEZ, Beatriz, "Los planes de manejo en zonas arqueológicas como herramienta para el desarrollo local", *Encrucijada*, 13 (2013), pp. 1-18, <http://dx.doi.org/10.22201/fcpys.20071949e.2013.13.58417>
- FUENTES CARRERA, Julieta, "Una lectura geopolítica del ordenamiento del territorio: la ciudad vieja de Jerusalén", en RIBERA CARBÓ, Eulalia, ICAZURIAGA MONTES Carmen, FUENTES CARRERA, Julieta y LAGUNA, Pablo (coord.), *Nuevos Campos de Investigación en Geografía*, México, Contemporánea, 2017, pp. 97-121.
- GÁMIZ GORDO, Antonio, *La Alhambra nazarí. Apuntes sobre su paisaje y arquitectura*, Sevilla, Fundación El Legado Andalusi y Universidad de Sevilla, 2001.
- GARCÍA PULIDO, Luis José, *El territorio de la Alhambra, evolución de un paisaje cultural remarcable*, Granada, Universidad de Granada, 2013.
- GARCÍA TORRENTE, Marisol y MARTÍNEZ YÁNEZ, Celia, "La Alhambra: incidencia en su lectura y gestión patrimonial", *Mouseion*, 29 (2018), pp. 93-113, <https://doi.org/10.18316/mouseion.v0i29.4697>
- GIMÉNEZ MONTIEL, Gilberto, "Cultura, identidad y procesos de individualización", *Identidades: teorías y métodos para su análisis*, en LOEZA REYES, Laura y CASTAÑEDA SALGADO, Patricia (coords.), México, Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades UNAM, 2010, pp. 15-29.
- GÓMEZ-MORENO CALERA, José Manuel, "Estructuras defensivas de la Alhambra, I. Cuestiones Generales", *Cuadernos de la Alhambra*, 38 (2002), pp. 125-154, <https://cuadernosdelaalhambra.alhambra-patronato.es/index.php/cdalhambra/article/view/364>
- GUTIÉRREZ LLORET, Sonia, *Arqueología: introducción a la historia material de las sociedades del pasado*, Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2001.
- HARRIS, Edward, *Principios de Estratigrafía Arqueológica*, Barcelona, Crítica, 1991.
- ICOMOS, *Carta Internacional sobre el Turismo Cultural Patrimonial: Reforzar la protección del patrimonio cultural y la resiliencia de las comunidades mediante una gestión responsable y sostenible del turismo*. Bangkok, 2022, <https://publ.icomos.org/publicomos/jlbSai?html=Pag&page=Pml/Not&base=technica&ref=E5773B-34B364EC2BF34746F965C2CBA0>
- KUGEL, Chistiane E., "Los cármes de Granada", *Narria: Estudios de artes y costumbres populares*, 93-96 (2001), pp. 10-15.
- MALPICA CUELLO, Antonio, "Un elemento hidráulico al pie de la Alhambra", *Cuadernos de la Alhambra*, número 29 (1993), pp. 77-98, <https://cuadernosdelaalhambra.alhambra-patronato.es/index.php/cdalhambra/article/view/394>
- MALPICA CUELLO, Antonio, *La Alhambra de Granada, un estudio arqueológico*, Granada, Universidad de Granada, 2002.
- MALPICA CUELLO, Antonio, "La Alhambra y su entorno: Espacio rural y espacio urbano", *Cuadernos de la Alhambra*, 38 (2002), pp. 182-217, <https://cuadernosdelaalhambra.alhambra-patronato.es/index.php/cdalhambra/article/view/366>



- RAMÍREZ VELÁZQUEZ, Blanca y LÓPEZ LEVI, Laura, *Espacio, paisaje, región, territorio y lugar: la diversidad en el pensamiento contemporáneo*, México, Instituto de Geografía, UNAM, 2015, <https://publicaciones.geografia.unam.mx/index.php/ig/catalog/book/19>
- ROMERO GALLARDO, Aroa, *Prieto-Moreno: arquitecto conservador de la Alhambra (1936-1978): razón y sentimiento*, Granada, Universidad de Granada, 2014.
- SÁNCHEZ SALAZAR, María Teresa y PALACIO PRIETO, José Luis, "La experiencia mexicana en la elaboración de los Programas Estatales de Ordenamiento Territorial. Diagnóstico, problemática y perspectivas desde el punto de vista de la participación del Instituto de Geografía de la UNAM", *Investigaciones Geográficas*, 53 (2004), pp. 75-97, <https://doi.org/10.14350/rig.30212>
- SOUSA JÚNIOR, María, *De la imagen de la ruina a la ruina de la imagen: Un dilema en la conservación del arte contemporáneo*, Tesis de doctorado, Valencia, Universitat Politècnica de València, 2015, <https://doi.org/10.4995/Thesis/10251/58047>
- TORRES BALBÁS, Leopoldo, "Diario de obras (1927-1929)", *Cuadernos de la Alhambra*, 4 (1968), pp. 99-128, <https://cuadernosdelaalhambra.alhambra-patronato.es/index.php/cdalhambra/article/view/764>
- TORRES BALBÁS, Leopoldo, "Diario de obras (1930-1936)", *Cuadernos de la Alhambra*, 5, (1969), pp. 69-94, <https://cuadernosdelaalhambra.alhambra-patronato.es/index.php/cdalhambra/article/view/750>
- TROITIÑO VINUESA, Miguel A. y TROITIÑO TORRALBA, Libertad, "Visión territorial del patrimonio y sostenibilidad del turismo", *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles*, 78 (2018), pp. 212-244, <https://doi.org/10.21138/bage.2716>
- UNESCO, *Convención sobre la protección del patrimonio mundial, cultural y natural*, París, 21 de noviembre de 1972, <https://whc.unesco.org/archive/convention-es.pdf>
- UNESCO, *Directrices Prácticas para la aplicación de la Convención del Patrimonio Mundial*, París, 2 de febrero de 2005, <https://whc.unesco.org/archive/opguide08-es.pdf>
- VALLEJO POUSADA, Rafael, "¿Bendición del cielo o plaga? El turismo en la España franquista, 1939-1975", *Cuadernos de historia contemporánea*, 37 (2015), pp. 89-113, [https://doi.org/10.5209/rev\\_CHCO.2015.v37.50988](https://doi.org/10.5209/rev_CHCO.2015.v37.50988)
- VILAR SÁNCHEZ, Juan Antonio, *Murallas, torres y dependencias de la Alhambra: una revisión de los avatares sufridos por las estructuras poliorcéticas y militares de la Alhambra*, Granada, Comares, 2016.
- VILLAFRANCA JIMÉNEZ, María y SALMERÓN ESCOBAR, Pedro (dirs.), *Plan director de la Alhambra (2007-2015)*, Granada, Patronato de la Alhambra y el Generalife, 2007.
- ZAFRA DE LA TORRE, Noemí, "Hacia una metodología para el estudio del patrimonio arqueológico", *Complutum*, 6 (1996), pp. 225-239, <https://revistas.ucm.es/index.php/CMPL/article/view/CMPL9696330225A>



# Las norias del Valle de Ricote: un patrimonio hidráulico y cultural a conservar

## The norias of the Ricote Valley: a hydraulic and cultural heritage to be preserved

Rosario LÓPEZ-REQUENA<sup>1</sup>; José MOLINA-RUIZ<sup>2</sup>; Ramón GARCÍA-MARÍN<sup>3</sup> y Rubén GIMÉNEZ-GARCÍA<sup>4</sup>

Investigadora independiente [1]

r.lopezrequena74@gmail.com / ORCID: <https://orcid.org/0009-0006-9108-8141>

Universidad de Murcia [2 y 3]

Dpto. de Geografía, Campus La Merced. C/ Santo Cristo, 1, 30001 – Murcia

jmolinar@um.es ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3019-7604> [2]

ramongm@um.es / ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3268-5182> [3]

Universidad Complutense de Madrid [4]

Dpto. de Geografía, Edificio B, C/ del Prof. Aranguren, s/n, Moncloa-Aravaca, 28040 – Madrid

rubengim@ucm.es / ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7889-994X>

Fecha de envío: 2/9/2025. Aceptado: 22/10/2025

Referencia: *Santander. Estudios de Patrimonio*, 8 (2025), pp. 503-540.

DOI: <https://doi.org/10.22429/Euc2025.sep.08.14>

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



**Resumen:** Las norias hidráulicas del Valle de Ricote (sureste de España) constituyen un valioso patrimonio hidráulico, testigo del legado andalusí y de la construcción de un paisaje cultural irrigado. El objetivo de este artículo es analizar y poner en valor estas norias como elementos clave de un paisaje cultural en transformación, promoviendo su protección a través de su interpretación como patrimonio identitario vinculado a la gestión histórica del agua. Para ello se han catalogado y recogido información de cada una de estas norias, estableciendo su estado actual de conservación y las posibilidades que ofrecen como recurso básico para elaborar itinerarios didáctico-turísticos.

**Palabras clave:** Cultura del agua; noria; Patrimonio hidráulico; conservación del patrimonio; itinerario didáctico-turístico.

**Abstract:** The norias or waterwheels of the Ricote Valley (southeast Spain) constitute a valuable hydraulic heritage, bearing witness to the Andalusian legacy and the construction of an irrigated cultural landscape. The aim of this article is to analyse and highlight the value of these waterwheels as key elements of a changing cultural landscape, promoting their protection through their interpretation as heritage linked to historical water management. To this end, information on each of these waterwheels has been catalogued and collected, establishing their current state of conservation and the possibilities they offer as a basic resource for developing educational and tourist itineraries.

**Keywords:** Water culture; noria; waterwheels; Hydraulic Heritage; Heritage conservation; educational touristic-itinerary.

\*\*\*\*\*

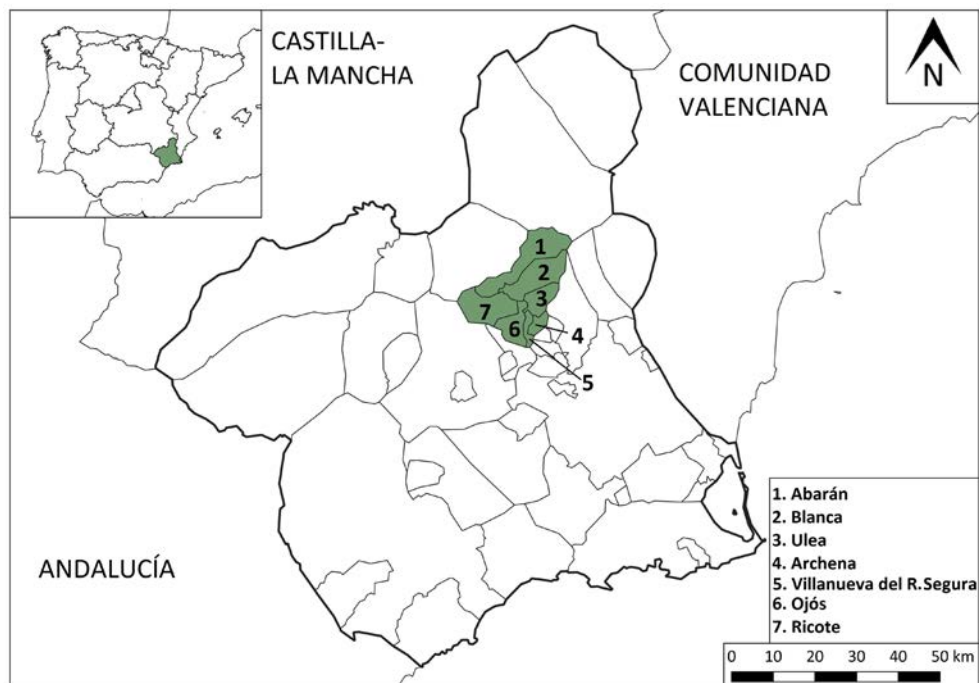


Fig. 1. Municipios pertenecientes al Valle de Ricote (Región de Murcia). Elaboración propia

## 1. INTRODUCCIÓN

El Valle de Ricote se ubica en el sureste de España. A escala autonómica, conforma una comarca situada en la zona central de la Región de Murcia (con dirección NO-SE), integrada por los municipios de Abarán, Blanca, Ulea, Archena, Villanueva del Río Segura, Ojós y Ricote<sup>1</sup> (Fig. 1).

Tras la conquista del Reino de Murcia, en 1243, y desde el punto de vista histórico, las alquerías del Valle de Ricote (Abarán, Blanca, Ricote, Ulea y Asuete-Villanueva del Río Segura) se conceden en señorío a Enrique Pérez de Arana en 1266. Posteriormente, en el año 1285, el Rey Sancho IV cede estos territorios a la Orden de Santiago, bajo cuyo dominio permanece hasta 1873, cuando la Primera República Española suprime dicha Orden<sup>2</sup>.

1 MOLINA RUIZ, José y TUDELA SERRANO, Mari Luz, "Cambios en los usos del suelo y transformación del paisaje en el Valle de Ricote", en GÓMEZ MOLINA, María de la Cruz y CARRASCO MOLINA, José (coords.), *IV Congreso Internacional Valle de Ricote*, Ricote (Murcia), Consorcio Turístico Mancomunidad Valle de Ricote, 2007, p. 36.

2 BALLESTEROS BERETTA, Antonio, "La reconquista de Murcia (1243-1943)", *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 111 (1942), p. 142. WESTERVELD, Goverts, *Historia de Blanca (Valle de Ricote). Años 711- 1700*, Blanca (Murcia), Bubok Publishing S. L., 1997, p. 18.

Históricamente, este valle ha constituido un territorio muy humanizado<sup>3</sup>, donde las distintas culturas que en él se han asentado han tenido que lidiar con las peculiaridades de esta zona (Tabla 1) y con las características propias de un clima semiárido. Esta realidad ha provocado que en este espacio geográfico singular haya existido y exista un rico patrimonio hidráulico, arraigado en un sistema de regadío de tiempo andalusí<sup>4</sup>, que se disemina por todas sus tierras a modo de acequias, molinos, lavaderos públicos, muros de piedra o azudes, entre otras construcciones. Se trata de elementos que han sido objeto de estudios científicos por diversos investigadores, corroborando la importancia de los mismos desde el punto de vista académico, patrimonial y turístico<sup>5</sup>. Además, también se ha concretado la existencia de

3 CALVO GARCÍA TORNEL, Francisco y LÓPEZ BERMÚDEZ, Francisco, “Valle de Ricote, escenario en donde se funden las historias geológica, geomorfológica y humana”, *Murgentana*, 131 (2014), p. 42.

4 LÓPEZ MORENO, Jesús Joaquín; QUIJADA, Héctor y MARTÍNEZ, Juan José, “El nuevo contenido de la Ruta de las Norias: la divulgación del paisaje histórico de finales del siglo XIX en el Lugar de Interés Etnográfico Las Norias de Abarán” en *XXVII Jornadas de Patrimonio de la Región de Murcia*, Murcia, Editorial Tres Fronteras, 2021, p. 376.

5 CARO BAROJA, Julio, *Norias, azudes, aceñas*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas (Centro de Etnología Peninsular), 1954, p. 82. MONTANER SALAS, Elena, *Norias, aceñas, artes y ceñiles en las vegas murcianas del Segura y campo de Cartagena*, Murcia, Editora Regional de Murcia, 1981, p. 63. GRUPO MACAÓN, *Las Norias de Abarán*. Cieza (Murcia), Cieza (Murcia), Centro de Profesores de Cieza (Unidad Didáctica), 1993, p. 3. MARTÍNEZ SOLER, Juan José y MARTÍNEZ, Victoria, *Itinerario didáctico por las norias de Abarán*, Murcia, Centro de Recursos Educativo Ambiental (CREA), 1996, p. 9. RUBIO GARCÍA, María Isabel, “La Noria Grande de Abarán. 1805-1995”, en *Actas I Jornadas de Investigación y Divulgación sobre Abarán*, Abarán (Murcia), Asociación Cultural “La Carraila”, 2010, p. 9. LÓPEZ MORENO, Jesús Joaquín, “La alquería andalusí de al-Darrax: un despoblado entre Abarán y Blanca (Valle de Ricote)”, en *Actas I Jornadas de Investigación y Divulgación sobre Abarán*, Abarán (Murcia), Asociación Cultural “La Carraila”, 2010, p. 6. LÓPEZ MORENO, Jesús Joaquín, “Las huertas del Valle de Ricote en los periodos mudéjar y morisco (siglos XIII - XVII). Aproximación a través de la arqueología hidráulica”, en ORTEGA, Dimas; VINCENT, Bernard y ABAD, José Miguel (eds.), *Historia e historiografía de la expulsión de los moriscos del Valle de Ricote*, Murcia, EDITUM (Universidad de Murcia), 2015, p. 192. MOLINA RUIZ, José; TUDELA SERRANO, Mari Luz y GUILLÉN, Virginia, “Potenciación del patrimonio natural, cultural y paisajístico con el diseño de itinerarios turísticos”, *Cuadernos de Turismo*, 34 (2014), p. 195. MOLINA MOLINA, Roberto; MOLINA RUIZ, José y TUDELA SERRANO, Mari Luz, “Diseño de un itinerario para la puesta en valor del patrimonio hidráulico del Valle de Ricote como recurso cultural”, en LÓPEZ MORENO, Jesús Joaquín; CABALLERO SOLER, Joaquín y GÓMEZ MANUEL, José María (coords.), *Actas V Jornadas de Investigación y Divulgación sobre Abarán y el Valle de Ricote*, Abarán (Murcia), Asociación Cultural “La Carraila”, 2021, p. 4. SÁNCHEZ-SÁNCHEZ, Miguel Ángel; BELMONTE SERRATO, Francisco y GARCÍA MARÍN, Ramón, “Los paisajes culturales del Valle de Ricote (Región de Murcia) como espacios patrimoniales y recursos/productos turísticos”, en *VII Congreso Internacional de Ordenación del Territorio*, Madrid, Universitat de Valencia y FUNDICOT-Asociación Interprofesional de Ordenación del Territorio, p. 813. SÁNCHEZ-SÁNCHEZ, Miguel Ángel; GARCÍA MARÍN, Ramón y BELMONTE SERRATO, Francisco, “El paisaje del Valle de Ricote en la Región de Murcia como recurso patrimonial e identidad cultural”, en DE LA RIVA, Juan; IBARRA,



este patrimonio y su importancia en los trabajos de investigación recogidos en *El Patrimonio hidráulico y la cultura del agua en el Mediterráneo*<sup>6</sup>, el trabajo publicado en el marco del XV Coloquio Ibérico de Geografía (*Retos y tendencias de la Geografía Ibérica*): “El riego tradicional e histórico de las acequias Principal de Abarán y Principal de Blanca, en la margen izquierda del río Segura”<sup>7</sup>, o en el estudio de paisaje “Patrimonio y paisaje cultural del agua en el Valle de Ricote (Murcia)”<sup>8</sup>, entre otros.

Todo este patrimonio hidráulico es parte de un paisaje cultural único y cautivador que, desde el año 2006, el Ministerio de Cultura del Gobierno de España incluyó en los trabajos para el *Plan Nacional de Paisajes Culturales*, explicitando que “entre las claves esenciales del paisaje del valle se encuentra el sistema de aprovechamiento y distribución del agua. Por tanto, el paisaje del valle puede explicarse como resultado del aprovechamiento de su sistema hídrico”<sup>9</sup>. En la actualidad todo está pendiente de un Plan Especial que haga efectiva la preservación del conjunto de todo este patrimonio. No obstante, existen muchos elementos que carecen de figura de protección, por lo

---

Paloma; MONTORIO, Raquel y RODRIGUES, Marcos (eds.), *Análisis espacial y representación geográfica: innovación y aplicación*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza y Asociación Española de Geografía (AGE), 2015, p. 1215. SÁNCHEZ-SÁNCHEZ, Miguel Ángel; BELMONTE SERRATO, Francisco y GARCÍA MARÍN, Ramón, “Los paisajes del agua del Valle de Ricote en la Región de Murcia”, en BELMONTE SERRATO, Francisco; BALLESTEROS PELEGRÍN, Gustavo; SÁNCHEZ BALIBREA, Jorge Manuel; IBARRA MARINAS, Daniel (coords.), *Cuestiones sobre paisaje, patrimonio natural y medio ambiente en el sureste ibérico*, Murcia, EDITUM (Universidad de Murcia), 2016, p. 135. PASTOR CAMPUZANO, Mario, *Los regadíos históricos y tradicionales del Valle de Ricote* (Tesis Doctoral), Murcia, Universidad de Murcia, 2018, p. 47. MOLINA ESPINOSA, Miguel Ángel y LÓPEZ MORENO, Jesús Joaquín, “La Noria del Campillo y La Turbina: evolución histórica y reconstrucción gráfica de dos bienes hidráulicos de la Huerta de Blanca”, en LÓPEZ MORENO, Jesús Joaquín; CABALLERO SOLER, Joaquín; GÓMEZ MANUEL, José María y MOLINA RUIZ, José (coords.), *Actas VI Jornadas de Investigación y Divulgación sobre el Valle de Ricote, Abarán* (Murcia), Asociación Cultural “La Carraila”, 2023, p. 98.

6 GÓMEZ ESPÍN, José María y HERVÁS AVILÉS, Rosa María, *Patrimonio Hidráulico y Cultura del Agua en el Mediterráneo*, Murcia, Fundación Séneca y Agencia española de Cooperación Internacional para el Desarrollo, 2012.

7 MOLINA RUIZ, José, y GÓMEZ ESPÍN, José María, “El riego tradicional e histórico de las acequias Principal de Abarán y Principal de Blanca, en la margen izquierda del río Segura”, en GARCÍA MARÍN, Ramón; ALONSO SARRIA, Francisco; BELMONTE SERRATO, Francisco y MORENO MUÑOZ, Daniel (coord.), *XV Coloquio Ibérico de Geografía. Retos y tendencias de la Geografía Ibérica*, Murcia, Asociación Española de Geografía (AGE), 2016, p. 990.

8 GRINÁN MONTEALEGRE, María y TRIGUEROS MOLINA, Juan Carlos, “Patrimonio y paisaje cultural del agua en el Valle de Ricote (Murcia)”, *E-rph: Revista electrónica De Patrimonio Histórico*, 22 (2018), p. 13.

9 MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y FORMACIÓN PROFESIONAL, *Plan Nacional de Paisaje Cultural*, Madrid, Ministerio de Educación y Formación Profesional, 2006, p. 8.

que presentan riesgo inminente de desaparecer. Este es el caso de muchas de las norias que aún existen en este territorio único.

Ubicación geográfica	<ul style="list-style-type: none"> <li>Se localiza en el curso medio del <i>río Segura</i>, al norte de la ciudad de Murcia.</li> <li>Se encuentra enclavado entre las <b>sierras del interior murciano</b>, como la Sierra de Ricote, Sierra del Oro y la Sierra de la Navela.</li> </ul>
Relieve	<ul style="list-style-type: none"> <li>Es un <i>valle encajado y estrecho</i>, de origen fluvial, moldeado por la erosión del río Segura.</li> <li>Presenta un paisaje contrastado: fértiles vegas junto al río y abruptas sierras y formaciones montañosas (cordilleras Béticas) a su alrededor.</li> <li>Predominan <i>formas de relieve escarpadas</i> y materiales geológicos del terciario y cuaternario, con presencia de yesos, arcillas y calizas.</li> </ul>
Hidrografía	<ul style="list-style-type: none"> <li>El <i>río Segura</i> es el eje hidrográfico principal, que atraviesa el valle y permite la existencia de una <i>vega fértil y regada</i>.</li> <li>Existen acequias, azudes y sistemas de riego tradicionales, muchos de ellos de origen <i>andalusí</i>, aún en uso.</li> <li>La disponibilidad de agua ha permitido históricamente el desarrollo agrícola en un entorno semiárido.</li> </ul>
Clima	<p>Tiene un <i>clima mediterráneo semiárido</i>, con:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>Veranos muy calurosos y secos.</li> <li>Inviernos suaves.</li> <li>Precipitaciones escasas y muy irregulares (promedio: 200–300 mm anuales).</li> </ul>
Vegetación y uso del suelo	<ul style="list-style-type: none"> <li>En las vegas fluviales domina el <i>cultivo de regadío</i>, especialmente frutales, como cítricos, melocotoneros, olivos y parrales.</li> <li>En las zonas de secano y laderas aparecen formaciones de <i>matorral mediterráneo</i>, espartales y vegetación adaptada a la aridez.</li> <li>La vegetación natural está muy alterada por la actividad agrícola, aunque subsisten áreas de vegetación espontánea en las zonas más abruptas.</li> </ul>
Población y asentamientos	<ul style="list-style-type: none"> <li>El valle alberga pequeños municipios con una <i>densa red de núcleos rurales</i> históricos, muchos con <i>trazado morisco</i>.</li> <li>Tiene una <i>identidad cultural singular</i> por haber sido el último reducto de población morisca en la Península Ibérica tras la Reconquista.</li> <li>Existe una mezcla entre <i>tradición agrícola</i> y un incipiente <i>desarrollo turístico rural y cultural</i>.</li> </ul>

Tabla 1. Características geográficas básicas del Valle de Ricote. Elaboración propia

El objetivo principal de esta investigación es el de analizar y poner en valor las norias del Valle de Ricote como elementos fundamentales del paisaje cultural e hidráulico, con el fin de promover su protección y salvaguarda mediante su interpretación como patrimonio identitario vinculado a la gestión histórica del agua en esta región.

Como objetivos específicos, se proponen los siguientes: i) Identificar y documentar las norias existentes en el Valle de Ricote, describiendo su localización, tipología, estado de conservación y funcionalidad actual; ii) Analizar su papel histórico y cultural en la configuración del paisaje agrícola y en los sistemas tradicionales de aprovechamiento del agua; iii) Diseñar una estrategia de interpretación patrimonial, adaptada a públicos diversos, que facilite la comprensión del valor cultural, histórico y ambiental de estas norias; iv) Proponer medidas de conservación y valorización, integradas en iniciativas educativas, turísticas o institucionales, que fomenten la protección de este patrimonio hidráulico en riesgo.

### *1. 1. Las norias del Valle de Ricote*

Bajo la dominación islámica, en el Valle de Ricote se desarrolló un complejo sistema de acequias de riego, cuya misión era llevar el agua del río hasta aquellas tierras que se encontraban más elevadas que el cauce. Para ello, era necesario impulsar el agua y salvar así el desnivel del terreno, utilizando para esta misión las norias. Según Vera Nicolás<sup>10</sup>, éstas giraban sin cesar, movidas por la fuerza del agua del cauce, elevando el agua mediante pequeños recipientes o arcaduces, con el propósito de trasladarla a niveles más altos y ampliar así las áreas destinadas al riego. En este sentido, una noria de acequia, como las que perduran hoy en el Valle de Ricote, se puede definir como:

“Elemento de la arquitectura hidráulica conformado por obra arquitectónica y máquina hidráulica, colocada verticalmente en los márgenes de ríos y acequias, con eje horizontal, donde se insertan elementos radiales que conforman una o dos yantas, de forma circular y en cuyo perímetro o corona, se disponen cajones o cangilones para la extracción y elevación del agua que la noria recoge en un continuo girar movida por la corriente misma”<sup>11</sup>.

Por lo tanto, tal y como explican Molina y Navarro, la finalidad de la noria o rueda hidráulica es la de “elevar agua desde la corriente que pasa

10 VERA NICOLÁS, Pascual, *Murcia y el agua. Historia de una pasión*, Murcia, Asamblea Regional de Murcia y Academia Alfonso X El Sabio, 2005, p. 8.

11 MONTORO GUILLÉN, José, *Norias de Corriente en la Cuenca Hidrográfica del Río Segura: Un Arquetipo de la Arquitectura Hidráulica* (Tesis Doctoral), Murcia, Universidad Católica San Antonio de Murcia (UCAM), 2017, p. 52.

por una acequia hasta un canal superior y de ahí poder regar tierras que se encuentran en terrenos superiores”<sup>12</sup>.

En los últimos años, la paulatina desaparición de la agricultura tradicional en esta zona<sup>13</sup> y la sustitución de estas estructuras (desde la primera década del siglo XX) por motores hidráulicos<sup>14</sup>, entre otros factores, ha propiciado que la mayoría de estas obras hayan perdido su función y que en la actualidad muchas de ellas presenten un cierto grado de abandono. Además, los materiales de los que se componen estas norias (fundamentalmente madera) se deterioran rápidamente al no estar en contacto con el agua, convirtiéndolas en elementos muy frágiles.

A pesar de todo lo mencionado anteriormente, en la Región de Murcia se encuentra el conjunto más importante de norias funcionales de España, integrado por siete artefactos<sup>15</sup>. De todas estas norias, cuatro están en el Valle de Ricote, concretamente en Abarán (Noria Grande, la de La Hoya de Don García, Candelón y La Ñorica). Se trata del municipio que mayor número de norias funcionales presenta, y que se siguen utilizando para el regadío de sus huertas<sup>16</sup>.

Según Martínez Soler<sup>17</sup>, en el año 2003 quedaban en el Valle de Ricote 17 norias de un total de 48 que se documentan en la Cuenca Hidrográfica del Segura. De estas diecisiete norias, cuatro estaban funcionales, siete se encontraban paradas (pero completas), cuatro deterioradas (aunque todavía con posibilidad de recuperación) y dos ya destruidas, pero con vestigios que permiten conocer su localización y algunas de sus características.

---

12 MOLINA ESPINOSA, Miguel Ángel y NAVARRO, Salvador, *Hidráulica menor. Aplicaciones didácticas*, Murcia, Dirección General de Formación Profesional e Innovación Educativa (CARM), 2004, p. 22.

13 GIMÉNEZ-GARCÍA, Rubén; GARCÍA-MARÍN, Ramón y MOLINA-RUIZ, José, “Continuity and Change in the Ricote Valley Region (Southeastern Spain): An Integrated Analysis of Socio-Demographic, Territorial and Landscape Transformations”, *Land*, 13/11 (2024), p. 4.

14 GÓMEZ ESPÍN, José María, “La construcción y ampliación de los regadíos tradicionales e históricos en la Vega Alta de Segura: sucesión de azudes y acequias, artilugios hidráulicos escalonados y motores de elevación de aguas”, en SANCHIS IBOR, Carles; PALAU SALVADOR, Guillermo; MANGUE ALFÉREZ, Ignasi y MARTÍNEZ SANMARTÍN, Luis Pablo (coord.), *International Conference Irrigation, society and landscape*, Valencia, Universitat Politècnica de València, 2014, p. 410.

15 MARTÍNEZ SOLER, Juan José, “Las norias murcianas: bienes patrimoniales”, *Educación en el 2000*, 6 (2003), p. 126.

16 LÓPEZ REQUENA, Rosario, *Inventario y estado actual de las norias del Valle de Ricote. ¡Nos Vamos de Norias! El patrimonio hidráulico como recurso didáctico interdisciplinar e integrador en secundaria* (Trabajo Fin de Máster), Murcia, Universidad de Murcia, 2020, p. 23.

17 MARTÍNEZ SOLER, Juan José, “Las norias murcianas: bienes...”, p. 127.

A día de hoy (julio de 2025), la situación de las norias elevadoras en el Valle de Ricote es bastante más preocupante, según se ha constatado en este trabajo de investigación (Tabla 2), realizando a partir de la observación directa un análisis de su estado. Si no se tiene en cuenta las cuatro norias de Abarán, que siguen prestando servicio funcional y en buen estado de conservación (lo mismo ocurre con la noria de Villar de Felices en Ulea, también completa y en buen estado, aunque no funcional), el resto de las norias en su mayoría muestran distintos signos de abandono y deterioro, llegando en algunos casos a peligrar su subsistencia y capacidad de restauración. Este resultado del análisis de la situación actual de las norias del Valle de Ricote ya se puso de manifiesto por López Requena<sup>18</sup>, concluyendo que quedaban quince norias, de las cuales cuatro están completas y funcionales, cinco completas (no funcionales y con distintos grados de conservación), y seis incompletas (no funcionales y en un estado crítico para su conservación), amenazadas de desaparecer sino se realiza una intervención de restauración urgente. Por tanto, resulta necesario, y de forma perentoria, una intervención de reconstrucción adecuada que vuelva a convertirlas en un patrimonio vivo.

Encabezando esta crítica situación, según López Requena<sup>19</sup> se encuentran las norias de la Cierva, la de los Chirrinches y la de Matías Martínez (Fig. 2), todas ellas en el municipio de Archena. Como se observa en la Tabla 2, también se encuentran en peligro, con varios de sus componentes dañados o desaparecidos y en total abandono, las norias de Matías Martínez en el municipio de Archena y la de La Ribera y el Olivar en el municipio de Ojós.

Nº	MUNICIPIO	NOMBRE	ESTADO ACTUAL
1	Abarán	Noria de Candelón	Funcional. Completa. En buen estado de conservación.
2	Abarán	Noria Grande	Funcional. Completa. En buen estado de conservación.
3	Abarán	Noria Hoya de Don García	Funcional. Completa. En buen estado de conservación.
4	Abarán	Noria de Félix Cayetano	No funcional. Completa. En estado de abandono.
5	Abarán	Noria La Ñorica	Funcional. Completa. En buen estado de conservación.
6	Archena	Noria del Matar o Semólicas	No funcional. Incompleta (sin acueducto). En buen estado, pero con signos de abandono.

18 LÓPEZ REQUENA, Rosario, *Inventario y estado actual...*, p. 26.

19 LÓPEZ REQUENA, Rosario, *Inventario y estado actual...*, p. 32.



Nº	MUNICIPIO	NOMBRE	ESTADO ACTUAL
7	Archena	Noria de Matías Martínez	No funcional. Incompleta (sin acueducto y con corona, cangilones y palas rotas o desaparecidas). Muy deteriorada. En peligro.
8	Archena	Noria de Los Acebuches	No funcional. Incompleta (sin acueducto). En buen estado, aunque con signos de abandono y oxidación.
9	Archena	Noria de La Cierva	No funcional. Incompleta (sin acueducto, falta casi toda la corona, palas y cangilones). Muy deteriorada, en peligro de desaparición.
10	Archena	Noria de La Cañada de La Vicenta	No funcional. Incompleta (sin acueducto ni acequia). En estado de abandono y con signos de oxidación.
11	Archena	Noria de Los Chinchirres	No funcional. Incompleta. Con muchos cangilones y palas rotas o desaparecidas. Muy deteriorada. En peligro.
12	Blanca	Noria de Miguelico Núñez	No funcional. Completa. En buen estado de conservación de la réplica de 2002.
13	Ojós	Noria de La Ribera	No funcional. Completa. Deteriorada, oxidada y en estado de abandono. En peligro.
14	Ojós	Noria del Olivar	No funcional. Completa. Pero con muchos cangilones y palas rotas y oxidadas. Muy deteriorada y en estado de abandono. En peligro.
15	Ulea	Noria Villar de Felices	No funcional. Completa. En buen estado de conservación.

Tabla 2. *Inventario y estado actual de las norias del Valle de Ricote*. López Requena

Son muchas las voces que apuntan la importancia de este patrimonio derivado del uso del agua como “un bien material e inmaterial, cuyas manifestaciones culturales, derivadas de su uso y aplicación por los pueblos, requiere esfuerzos para su conservación y difusión”<sup>20</sup>. Desde la Administra-

20 HERVÁS AVILÉS, Rosa María y TUDELA ROMERO, Raquel, “El agua como patrimonio: educación y museos del agua”, en GÓMEZ ESPÍN, José María y HERVÁS AVILÉS, Rosa María (coords.), *Patrimonio Hidráulico y Cultura del Agua en el Mediterráneo*, Murcia, Fundación Séneca y Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo, 2012, p. 13.

ción Regional se están dando pasos importantes, como la declaración de Bien de Interés Cultural (BIC), con categoría de Lugar de Interés Etnográfico, por el Consejo de Gobierno de la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, a gran parte de este patrimonio, concretamente a las norias de Abarán<sup>21</sup>. En cualquier caso, esta acción por sí sola será insuficiente si se pretende conservar este patrimonio. Resulta necesario buscar fórmulas multicanal que combinen distintas estrategias de conservación, recuperación, identificación y puesta en valor. Esta premisa ya quedaba fundamentada en el artículo 4 del marco establecido en la *Convención sobre la Protección del Patrimonio Mundial, Cultural y Natural*, donde se expuso que es imprescindible “identificar, proteger, conservar, rehabilitar y transmitir a las generaciones futuras el patrimonio cultural y natural situado en su territorio”<sup>22</sup>.



Fig. 2. Vistas de la Noria de Matías Martínez, Archena. Ejemplo de noria en estado crítico de conservación. López Requena, 2020

21 CONSEJO DE GOBIERNO DE LA COMUNIDAD AUTÓNOMA DE LA REGIÓN DE MURCIA, *Declaración de Bien de Interés Cultural con categoría de interés etnográfico, las Norias de Abarán, en los términos municipales de Abarán y Cieza*, Decreto 116 de 2018, *Boletín Oficial de la Región de Murcia*, 130 (2018), <https://www.borm.es/borm/documento?obj=anu&id=768124>

22 UNESCO, *Convención del Patrimonio mundial, cultural y natural*, París, UNESCO, 1972, p. 3.

## 2. MARCO TEÓRICO

El término patrimonio engloba un conjunto de bienes, tanto materiales como inmateriales, que poseen un valor histórico, cultural, artístico, natural o científico, y que son transmitidos de generación en generación<sup>23</sup>. Este patrimonio puede clasificarse en distintas categorías: patrimonio cultural (tangibile e intangible), natural, industrial y etnográfico, entre otros<sup>24</sup>. Desde una perspectiva contemporánea, el patrimonio ya no se percibe solo como un objeto estático para la contemplación, sino como una construcción social dinámica que requiere participación, educación y gestión activa para su preservación<sup>25</sup>. Además de esa función de construir una visión del pasado, el patrimonio sirve también para construir el futuro y las decisiones que se tomen afectarán a la memoria colectiva, a la identidad, al desarrollo sostenible, a la protección de la naturaleza, o a las prácticas sociales<sup>26</sup>.

Las relaciones entre paisaje y patrimonio son plenamente históricas. A este respecto, tal y como manifiesta Gómez Mendoza<sup>27</sup>, los paisajes que tradicionalmente han sido considerados patrimonio por sus valores históricos, estéticos o naturales deben ser reinterpretados desde una lógica más dinámica, en la que los paisajes se convierten en patrimonio a través de la experiencia, el uso cotidiano, la memoria colectiva y la apropiación simbólica que las comunidades hacen de ellos. En este enfoque, el patrimonio no se impone desde una visión externa o institucional, sino que emerge del vínculo afectivo, cultural y funcional que las poblaciones establecen con su entorno, transformándolo en un referente identitario y en un espacio con significado. Para la citada autora, resulta fundamental asumir la inclusión de los paisajes de la vida cotidiana —tanto urbanos como rurales— dentro de la categoría de paisajes patrimoniales. Estos espacios, lejos de ser escenarios estáticos, están sujetos a continuas transformaciones en sus formas, funciones y usos. Por ello, y según Choay<sup>28</sup>, no se trata de conservarlos como si fueran piezas de museo, congelando su evolución, sino de comprender sus características, significados y dinámicas. Solo así será posible valorar de manera crítica

---

23 UNESCO, *Convención para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial*, París, UNESCO 2003.

24 PRATS, Llorenç, *Antropología y patrimonio*, Barcelona, Ariel, 1997, p. 38. CHOAY, Françoise, *Alegoría del patrimonio*, Barcelona, Gustavo Gili, 2007, p. 6.

25 SMITH, Laurajane, *Uses of Heritage*, London, Routledge, 2006, p. 8.

26 CAPEL, Horacio, *El patrimonio: la construcción del pasado y del futuro*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 2014, p. 153.

27 GÓMEZ MENDOZA, Josefina, "Del patrimoni paisatge als paisatges patrimoni", *Documents d'Anàlisi Geogràfica*, 59/1 (2013), p. 15.

28 CHOAY, Françoise, *Le patrimoine en question*, París, Seuil, 2009, p. 32.

las intervenciones que se proyectan sobre ellos, anticipando sus impactos y orientando su desarrollo de manera responsable y sostenible.

Dice Alberto Magnaghi que:

“bajo la colada de lava de la urbanización contemporánea, sobrevive con gran actualidad una tradición de pensamiento socio-urbanístico humanístico... y sobre todo un riquísimo patrimonio territorial, preparado para ser fecundado por nuevos actores sociales que lo quieran cuidar. Este proceso está ya en parte sucediendo allí donde más aguda es la brecha entre crecimiento económico y bienestar”<sup>29</sup>.

Para salvar esta distancia, propone un proyecto local, una asociación de verdaderos «territorialistas» y «paisajistas», abierta a todos los militantes de los lugares, de los patrimonios y de los paisajes. Pues en este sentido, y en el territorio objeto de análisis, surge en 2013 el proyecto *Legado Vivo*, en el seno de la Asociación Cultural “La Carraila”, a la que se unió en 2018 la Asociación “Caramucel, naturaleza e historia”. Su objetivo es la protección, conservación, recuperación, señalización y difusión del patrimonio integral del Valle de Ricote<sup>30</sup>. Los elementos culturales y naturales presentes en esta región conforman un paisaje cultural de gran singularidad, razón por la cual ha sido incorporada al *Plan Nacional de Paisajes Culturales*. Se trata de un territorio estrechamente ligado al uso y manejo tradicional del agua en actividades agrícolas, donde las huertas históricas, la red de acequias y las norias conforman un entramado territorial que ha dado forma a un espacio lleno de referentes patrimoniales, construidos y mantenidos por las comunidades locales a lo largo de siglos.

Por otra parte, la educación patrimonial es un enfoque pedagógico que busca promover el conocimiento, la valoración crítica y la apropiación social del patrimonio.

Su objetivo es fomentar una conciencia colectiva sobre la importancia de conservar el legado cultural y natural<sup>31</sup>. En este contexto, los itinerarios didácticos se constituyen como herramientas metodológicas que permiten integrar el patrimonio en procesos de enseñanza-aprendizaje activos, significativos y contextualizados<sup>32</sup>. Estos itinerarios suelen incluir visitas guiadas,

29 MAGNAGHI, Alberto, *Il progetto locale*, Turín, Bolatti Boringhieri, 2011, p 48.

30 MOLINA RUIZ, José; LÓPEZ MORENO, Jesús Joaquín; QUIJADA GUILLAMÓN, Héctor; GÓMEZ MANUEL, José María y GARCÍA MARÍN, Ramón, “Protection, conservation and dissemination of integral heritage. The cultural project - ecomuseum “Legado Vivo” (Ricote Valley, southeastern Spain)”, en VIÑALS, María José y LÓPEZ GONZÁLEZ, Concepción (eds.), *Proceedings Heritage, Digital Technologies and Tourism Management. HEDIT-24*, Valencia, Universitat Politècnica de València, 2024, p. 287.

31 ASENSIO, Mikel y POL, Elena, *Nuevos escenarios en educación: Aprendizaje informal sobre el patrimonio, los museos y la ciudad*, Buenos Aires, Aique Grupo Editor, 2002, p 83.

32 GARCÍA DE LA VEGA, Alfonso, “El aprendizaje basado en problemas en los itinera-

actividades participativas y recursos didácticos que estimulan la observación, la reflexión y la interpretación crítica del entorno patrimonial<sup>33</sup>.

Asimismo, parece interesante establecer una relación sinérgica entre educación patrimonial, sostenibilidad del patrimonio y turismo cultural. A este respecto, el turismo ofrece una oportunidad para dar visibilidad y valor al patrimonio, la sostenibilidad asegura que ese valor no comprometa su integridad, y la educación patrimonial actúa como el vínculo que sensibiliza y forma a los diversos públicos, convirtiéndolos en agentes de conservación y transmisión cultural<sup>34</sup>. La educación patrimonial juega un papel clave en este equilibrio entre turismo y sostenibilidad. A través de ella, se fomenta una comprensión más profunda del significado del patrimonio, no solo como objeto de consumo turístico, sino como construcción cultural viva, arraigada en la memoria, el territorio y las prácticas sociales. La educación patrimonial permite a visitantes y habitantes interpretar los bienes culturales desde una perspectiva crítica, favoreciendo el respeto, la apropiación y la protección activa del legado común<sup>35</sup>. Igualmente, el turismo cultural se ha consolidado en las últimas décadas como una forma de viaje que busca la experiencia y el conocimiento de los valores culturales, históricos, artísticos y simbólicos de los territorios. En este contexto, la sostenibilidad del patrimonio cultural requiere un enfoque integral que combine la valorización del bien con su preservación a largo plazo. Para alcanzar este objetivo es fundamental que las actividades turísticas no solo sean económicamente viables y respetuosas con el entorno, sino también cultural y socialmente responsables. Esto implica reconocer a las comunidades locales como actores centrales en la interpre-

---

rios didácticos vinculados al patrimonio”, *Educación y futuro: revista de investigación aplicada y experiencias educativas*, 27 (2012), p. 162. ORTEGA-CHINCHILLA, María José; CONTRERAS GARCÍA, Javier; BONILLA MARTOS, Antonio Luis y MARTÍN ARROYO SÁNCHEZ, Daniel Jesús, “Los itinerarios didácticos en el panorama científico español”, *Revista UNES. Universidad, Escuela y Sociedad*, 14 (2023), p. 33.

33 FRIERA, Florencio, “Itinerarios didácticos: teoría y experiencias en defensa del Patrimonio”, en BALLESTEROS ARRANZ, Ernesto, FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Cristina, MOLINA RUIZ, José Antonio y MORENO BENITO, Pilar (coord.), *Simpósio Internacional de Didáctica de las Ciencias Sociales: El Patrimonio y la Didáctica de las Ciencias Sociales*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2003, p. 342. MARTÍNEZ GIL, Tania; SÁEZ ROSENKRANZ, Isidora y FARRUJÍA DE LA ROSA, José, “Los iconos patrimoniales urbanos y la creación de itinerarios didácticos entre el futuro profesorado de infantil y primaria”, *Revista Electrónica Interuniversitaria de Formación del Profesorado*, 27/2 (2024), p. 164.

34 GUILLÉN PEÑAFIEL, Rebeca; HERNÁNDEZ CARRETERO, Ana María y SÁNCHEZ MARTÍN, José Manuel, “Educación, patrimonio y turismo: garantía de sostenibilidad”, *REIDICS. Revista de Investigación en Didáctica de las Ciencias Sociales*, 9 (2021), p. 259.

35 GARCÍA VALECILLO, Zaida, “La educación patrimonial. Retos y pautas para educar a la ciudadanía desde lo patrimonial en Latinoamérica”, *Cabás: Revista Internacional Sobre Patrimonio Histórico-Educativo*, 14 (2015), p. 65.



tación y gestión del patrimonio, promoviendo su participación activa en los procesos de toma de decisiones<sup>36</sup>.

El turismo cultural representa del mismo modo una oportunidad para la difusión del patrimonio, pero también plantea desafíos en cuanto a su conservación. Cuando se gestiona adecuadamente, puede contribuir al desarrollo local, generar ingresos y fortalecer la identidad de las comunidades receptoras<sup>37</sup>. Sin embargo, una presión excesiva sobre los recursos patrimoniales puede derivar en su degradación o en procesos de mercantilización cultural. Ante este escenario, surge la necesidad de desarrollar un enfoque de turismo sostenible, que integre la conservación, la educación y la participación comunitaria<sup>38</sup>. Así pues, los itinerarios turísticos educativos se configuran como una estrategia clave para equilibrar el disfrute turístico con la protección del patrimonio.

Numerosos estudios y experiencias prácticas demuestran que los itinerarios temáticos, tanto en el ámbito educativo como turístico, son efectivos para poner en valor el patrimonio. Estos recorridos permiten articular narrativas patrimoniales, conectar distintos elementos del territorio y generar experiencias significativas para los participantes<sup>39</sup>. Además, una planificación participativa en el desarrollo de estos itinerarios, incluyendo a docentes, guías, gestores culturales y comunidades locales, fortalece los vínculos identitarios y favorece los procesos de apropiación social del patrimonio<sup>40</sup>.

A nivel internacional, existen iniciativas destacadas que vinculan el patrimonio con la educación y el turismo, como los programas de la UNESCO, el Consejo de Europa y la Red de Ciudades Educadoras. En el ámbito iberoamericano, diversos proyectos han explorado la implementación de itine-

---

36 *Principles for the preservation of historic timber structures*, Adopted by ICOMOS at the 12th General Assembly, Mexico, October, 1999, online. BALLART HERNÁNDEZ, Josep y JUAN I TRESSERRAS, Jordi, *Gestión del patrimonio cultural*, Barcelona, Editorial Ariel, 2001, p. 161.

37 RICHARDS, Greg, *Rethinking cultural tourism*, Cheltenham, Edward Elgar Publishing, 2021, p. 142.

38 UNWTO, *Sustainable Development of Tourism*, Madrid, World Tourism Organization, 2018, p. 27.

39 MARTORELL CARREÑO, Alberto, "Itinerarios culturales: una herramienta para el desarrollo turístico sostenible", *Turismo y Patrimonio*, 7 (2012), p. 59. FONTAL, Olaina; LUNA, Ursula y IBÁÑEZ-ETXEBERRIA, Álex, "Educación patrimonial: clave de futuro para la gestión del patrimonio", *PASOS, Revista de Turismo y Patrimonio Cultural*, 29 (2021), p. 202.

40 GARCÍA CANCLINI, Néstor, "Los usos sociales del Patrimonio Cultural", en AGUILAR, Encarnación (ed.), *Patrimonio Etnológico. Nuevas perspectivas de estudio*, Granada, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 1999, p. 23. GARCÍA VALECILLO, Zaida, "¿Cómo acercar los bienes patrimoniales a los ciudadanos? Educación Patrimonial, un campo emergente en la gestión del patrimonio cultural", *PASOS, Revista de Turismo y Patrimonio Cultural*, 7/2 (2009), p. 278.

rarios didáctico-turísticos con enfoques integrales, como las rutas escolares patrimoniales en España, o los circuitos culturales comunitarios en países como Colombia, México y Argentina. No obstante, persisten desafíos relacionados con la falta de coordinación entre actores institucionales, la escasa formación en educación patrimonial, y la necesidad de desarrollar metodologías más inclusivas, accesibles y sostenibles<sup>41</sup>.

### 3. METODOLOGÍA Y DATOS

La metodología empleada en este estudio combina distintas técnicas de investigación documental, trabajo de campo y análisis aplicado con el objetivo de identificar, caracterizar y poner en valor el patrimonio hidráulico tradicional del Valle de Ricote, con especial atención a las norias como elementos representativos de la identidad cultural en este territorio. Esta combinación metodológica busca generar una base sólida para el diseño de itinerarios didáctico-turísticos centrados en el paisaje cultural y los usos del agua, integrando criterios científicos, educativos y de interpretación del patrimonio.

En una primera fase, se ha desarrollado una revisión documental y bibliográfica sistemática, centrada en fuentes académicas, archivos históricos, normativas de protección patrimonial, estudios técnicos previos y cartografía antigua. Esta revisión ha permitido contextualizar el papel de las infraestructuras hidráulicas en la organización del territorio y la actividad agrícola del Valle de Ricote desde época andalusí hasta la actualidad, así como detectar referencias históricas a norias concretas, a menudo no incluidas en los catálogos oficiales.

La segunda fase ha consistido en un trabajo de campo exhaustivo en los municipios que componen el Valle de Ricote, donde se ha procedido a la identificación in situ de las norias tradicionales. Este proceso ha incluido el registro fotográfico, la georreferenciación mediante GPS y la recogida de información oral a través de entrevistas informales con habitantes locales conocedores del funcionamiento y evolución de estas infraestructuras. El trabajo de campo ha sido fundamental para detectar elementos patrimoniales no documentados previamente y valorar su estado de conservación actual.

A partir de la información recopilada se ha procedido a la elaboración de fichas técnicas individualizadas para cada noria, siguiendo un modelo estandarizado que incluye: denominación, localización, materia de cons-

---

41 QUEROL, María Ángeles, *Manual de gestión del patrimonio cultural*, Madrid, Ediciones Akal, 2010, p. 421. KIM, Soojung; WHITFORD, Michelle y ARCODIA, Charles, "Development of intangible cultural heritage as a sustainable tourism resource: the intangible cultural heritage practitioners' perspectives", en CHHABRA, Deepak (ed.), *Authenticity and Authentication of Heritage (1st ed.)*, Londres, Routledge, 2021, p. 9.

trucción, diámetro y anchura de la noria, número de cangilones, número de radios y palas, tahúllas<sup>42</sup> de riego y tipos de cultivo beneficiados por las aguas elevadas. Estas fichas incorporan también documentación gráfica y referencias cruzadas con la información bibliográfica. Su objetivo es facilitar la catalogación patrimonial y servir de soporte para futuras actuaciones de conservación, investigación o difusión.

Finalmente, los datos obtenidos se han utilizado como base para la propuesta de itinerarios didáctico-turísticos temáticos, concebidos como herramientas para la interpretación del patrimonio hidráulico y su vinculación con la identidad del territorio. Estos itinerarios integran elementos tangibles e intangibles del paisaje, y están diseñados para ser accesibles y pedagógicos, dirigidos tanto al público general como a contextos educativos. La metodología adoptada permite no solo rescatar y documentar un patrimonio en riesgo de olvido, sino también proponer mecanismos concretos para su activación cultural, social y turística desde una perspectiva sostenible y territorialmente integrada.

#### 4. RESULTADOS Y DISCUSIÓN

##### 4. 1. *Las norias como recurso para la elaboración de itinerarios didáctico-turísticos*

Las norias tradicionales y el contexto socioeconómico y paisajístico en el que se desarrollaron y se encuentran actualmente constituyen un buen recurso para la elaboración de itinerarios didácticos, pues parafraseando a Martínez Soler<sup>43</sup>, reúnen muchos atractivos patrimoniales en ellas. Estando próximas a centros educativos para postularse como patrimonio didáctico, son patrimonio histórico, artístico y cultural como parte de nuestra historia e identitarias de la llamada Cultura del Agua<sup>44</sup>. Así, se trata de elementos que nos sumergen en la relación del medio con el ser humano y que nos hablan de nuestro patrimonio tangible e intangible (Fig. 3). También son patrimonio etnográfico, pues están relacionadas con las costumbres de una sociedad. Además,

---

42 Unidad de medida agraria tradicional, principalmente utilizada en tierras de regadío en algunas regiones de España, como Murcia y Alicante. Equivale a 1118 metros cuadrados, aunque en algunas áreas puede tener un valor ligeramente diferente.

43 MARTÍNEZ SOLER, Juan José, "Las norias murcianas: bienes...", p. 127.

44 MONTANER SALAS, Elena; PASTOR CAMPUZANO, Mario y GÓMEZ ESPÍN, José María, "Cultura de la acequia y de los artilugios elevadores de agua: Tramo del Segura desde el Azud de Ojós a la Contraparada", en GÓMEZ ESPÍN, José María y HERVÁS AVILÉS, Rosa María (coords.), *Patrimonio hidráulico y cultura del agua en el Mediterráneo*, Murcia, Fundación Séneca y Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo, 2012, p. 58.

no se debe de olvidar su importante contribución como ingenio hidráulico, el cual nos permite estudiarlo y disfrutarlo desde la perspectiva del patrimonio científico y tecnológico. En definitiva, una convergencia patrimonial que, emulando la Teoría de Sistemas, nos muestra las norias del Valle de Ricote como un sistema del patrimonio hidráulico integrado por varios sistemas patrimoniales identitarios de nuestra sociedad.

Las norias, especialmente en contextos como el sur de España, Egipto, el Magreb o Medio Oriente, son elementos patrimoniales de gran valor histórico, cultural, tecnológico y paisajístico<sup>45</sup>, y por ello resultan ser un recurso muy valioso para la elaboración de itinerarios didáctico-turísticos en defensa del patrimonio.

Como ya se ha mencionado, además de representar ingenios hidráulicos antiguos que muestran cómo las sociedades del pasado aprovecharon el agua para el riego y el desarrollo agrícola, las norias son ejemplo del patrimonio tecnológico tradicional, muchas veces olvidado, pero fundamental para entender la evolución de las civilizaciones y su relación con el medio ambiente. A este respecto, el hecho de estudiarlas y ponerlas en valor permite al alumnado conectar con su pasado, su territorio y su patrimonio local. Asimismo, su funcionamiento se basaba en energía renovable y buscaba el aprovechamiento sostenible del recurso hídrico. Son, por tanto, una oportunidad para reflexionar sobre modelos de gestión del agua tradicionales frente a los actuales, y para fomentar actitudes de respeto ambiental.

Igualmente, el estudio de las norias permite abordar múltiples contenidos desde distintas materias:

- Historia: estudio de su origen, evolución y uso en distintas culturas.
- Geografía: análisis del territorio, uso del agua, paisajes agrarios, etc.
- Tecnología y Física: conocimiento de su mecánica y funcionamiento.
- Educación ambiental: uso sostenible de recursos naturales.
- Arte y cultura: su representación en relatos, costumbres y tradiciones, por ejemplo.

Como ya se advirtió, actualmente muchas norias se encuentran en estado de abandono, deterioro o invisibilización. Por lo tanto, incorporarlas en itinerarios didácticos-turísticos permite denunciar su situación, sensibilizar al alumnado sobre la necesidad de su conservación o plantear propuestas

---

45 DELGADO, Aquilino y REGALADO, María, "Rotae urionensis, las norias romanas de Riotinto (Huelva, España)", en ROMERO, Emilio (coord.), *Una apuesta por el Desarrollo local sostenible*, Huelva, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Huelva, 2010, p. 671. ROLDÁN CAÑAS, José, "Molinos, norias y batanes en la Península Ibérica durante la Edad Media", *Boletín de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Artes y Nobles Artes*, 165 (2016), p. 47. LÓPEZ FERNÁNDEZ, José Antonio y CANALES MARTÍNEZ, Gregorio, "Norias hidráulicas en el regadío histórico de Albudeite (Región de Murcia). Un sistema singular en el mediterráneo español", *Revista de Geografía Norte Grande*, 81 (2022), p. 272.

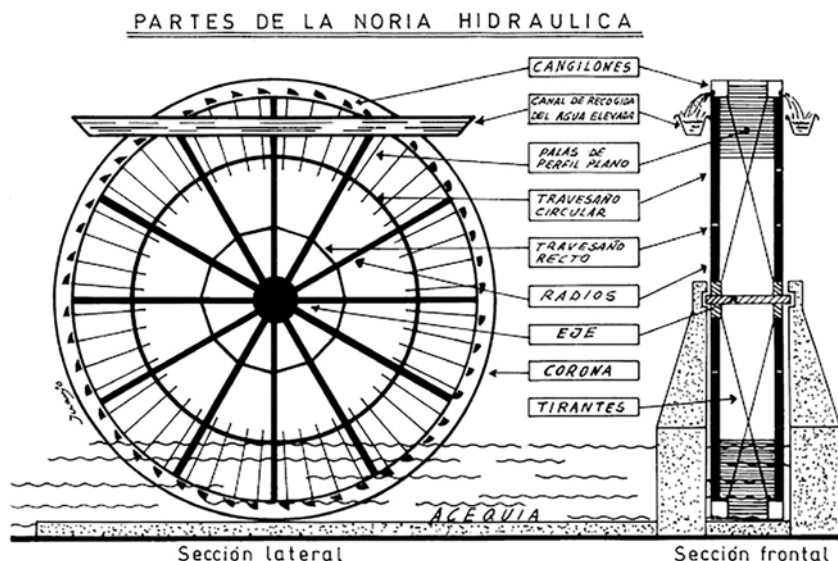


Fig. 3. Partes de una noria. La Noria de la Hoya de Don García, aquí representada, es buen modelo para identificar las partes de una noria hidráulica. Esquema de Juan José Martínez Soler. GRUPO MACAÓN, 1993

de recuperación, reutilización o musealización. Del mismo modo, usar una noria como centro de un itinerario didáctico-turístico no solo habilita estudiar el patrimonio, sino también defenderlo activamente, fomentando en el alumnado y visitantes una actitud comprometida y participativa hacia su entorno.

Para crear estos itinerarios y potenciar el conocimiento de este patrimonio desde la educación (formal, no formal o social) y el turismo, es necesario seguir aportando materiales que ayuden en esta misión a los distintos agentes implicados. Por ello, en este estudio, una vez comprobada la alarmante situación en la que hoy se encuentran las norias de la comarca y la escasez de materiales didácticos referente a las mismas, se presenta la *Carpeta de Fichas Informativas y Técnicas sobre las Norias del Valle de Ricote*, realizadas por López Requena<sup>46</sup>, donde se recogen sintéticamente y con un lenguaje claro y sencillo distintas variables necesarias para la elaboración de itinerarios didáctico-turísticos como material base para su consecución e implementación.

Se considera muy necesaria la implementación de un seguimiento sistemático y el mantenimiento actualizado de fichas informativas y técnicas sobre su estado, donde se recojan datos básicos que permitan la toma de decisiones por parte de las autoridades competentes y su aprovechamiento como recurso para la elaboración de itinerarios didáctico-turísticos.

46 LÓPEZ REQUENA, Rosario, *Inventario y estado actual...*, p. 25.



#### 4. 2. *Carpeta de fichas informativas y técnicas sobre las norias del Valle de Ricote*

Esta carpeta está integrada por quince fichas, que describen las características y condiciones actuales en las que se encuentran las quince norias hidráulicas que quedan en el Valle de Ricote<sup>47</sup>.

En cada ficha se recogen la localización y forma de acceso a las norias, su situación actual en cuanto al estado de conservación, la tipología y una ficha técnica, donde se plasma además el material de construcción de cada noria, su diámetro, su anchura, el número de cangilones, radios y palas que contiene, así como las tahúllas de regadío que cubría y el tipo de cultivo que se daban en ellas.

Este catálogo resulta de gran interés por múltiples razones, que combinan la investigación, la conservación, la educación y el desarrollo local sostenible. La elaboración de fichas permite documentar su existencia, características y estado de conservación, antes de que desaparezcan física o funcionalmente. Se trata de una herramienta de salvaguarda, que ayuda a preservar la memoria de estas infraestructuras hidráulicas como parte del patrimonio cultural y tecnológico del territorio.

Asimismo, sirve como instrumento de referencia para administraciones locales, técnicos en patrimonio y planificadores territoriales. Puede ser utilizado para: incluir elementos en inventarios oficiales de bienes culturales, diseñar planes de restauración o conservación, solicitar ayudas o subvenciones patrimoniales, y establecer figuras de protección específicas (BIC, bienes etnográficos, patrimonio industrial, etc.).

Las fichas, especialmente si se acompañan de versiones divulgativas o visuales, como es el caso, pueden ser la base para crear rutas didácticas, exposiciones, materiales escolares o señalización interpretativa. Las norias en esta región son elementos ideales para conectar a la población —especialmente a los jóvenes— con la historia del trabajo agrícola, la cultura del agua y la identidad territorial. Asimismo, pueden enriquecer la oferta de turismo rural, cultural o paisajístico con contenidos de calidad.

Este tipo de inventario patrimonial tiene un valor estratégico para el desarrollo local. Una red de norias documentada y señalizada puede ser el núcleo de proyectos de turismo sostenible, circuitos de ecoturismo o actividades interpretativas, generando empleo, arraigo y valorización del entorno. Además, puede integrarse en propuestas más amplias como “Paisajes

---

47 Nuestro agradecimiento a D. Miguel Ángel Molina Espinosa, ingeniero y restaurador de norias, por sus aportaciones a este trabajo, a partir de entrevistas personales realizadas en 2020. Los datos técnicos han sido revisados por él.

culturales del agua” o candidaturas a figuras como Itinerarios Culturales Europeos.

En el largo plazo, este catálogo puede contribuir a reforzar la identidad local frente al riesgo actual de homogeneización cultural. También a fomentar la resiliencia territorial ante desafíos como el cambio climático, recuperando saberes tradicionales vinculados a la gestión eficiente del agua. Del mismo modo, puede ayudar a guiar futuras decisiones de ordenación del territorio, al mostrar la riqueza y fragilidad de estos elementos patrimoniales en el paisaje.

A continuación, y como ejemplos, se adjuntan tres de estas fichas que corresponden a:

1. La “Noria Grande” (Figs. 4, 5 y 6), una de las cuatro norias completas y funcionales que quedan en el Valle de Ricote.
2. La “Noria Villar de Felices” (Figs. 7 y 8), una noria restaurada, completa pero no funcional de las cinco que quedan en el Valle.
3. La “Noria de los Chirrinches” (Figs. 9 y 10), como ejemplo de las seis norias incompletas, no funcionales, y en peligro de desaparecer que se pueden ver en este territorio.



Fig. 4. “Noria Grande”. Abarán (Murcia). López Requena (2020)


Ficha informativa	NORIA GRANDE DE ABARÁN
LOCALIZACIÓN	Municipio: Abarán Margen del río en el que se sitúa: Izquierda Acequia de la que eleva el agua: Acequia principal de Abarán
FICHA TÉCNICA	Material de construcción: eje de hierro y resto de madera Diámetro de la noria: 11,92 m Anchura de la noria: 1,18 m Número de cangilones: 128 Número de radios: 12 Número de palas: 64/planas Tahúllas de riego: 135 Tipos de cultivo: Cítricos, hortalizas y frutales de hueso
SITUACIÓN AC-TUAL DE LA NO-RIA	Funcional: SI Estado de conservación: la noria ha tenido su última restauración en 2019, tras casi un año parada. Encontrándose en estos momentos reparada y en buen estado de conservación.
	

Fig. 5. Ficha informativa y técnica “Noria Grande”. López Requena (2020)


Ficha informativa	NORIA GRANDE DE ABARÁN
TIPOLOGÍA	Según la forma de la rueda se puede decir que es de origen romano con influencia murciana
ACCESO	La Noria Grande de Abarán está integrada en el recorrido señalizado de la ruta de las norias. Se encuentra en el Parque de las Norias. Para acceder a ella, hay que llegar hasta la Avenida de la Constitución y estacionar en el <i>parking</i> habilitado para tal fin. Desde este punto se puede visitar esta noria y otras tres integradas en la ruta (N. del Candelón, N. de la Ñorica y N. de LA Hoya de Don García) en un recorrido circular que tiene una extensión de 4,4 km y una duración de 1 h y 15 min aproximadamente.
	

Fig. 6. Ficha informativa y técnica “Noria Grande”. López Requena (2020)



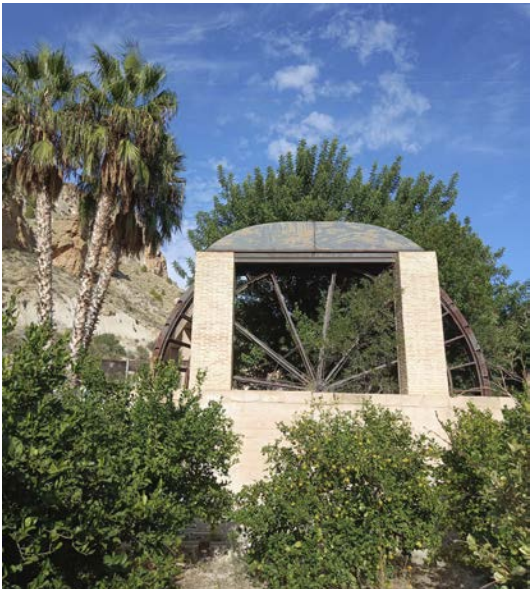
Ficha informativa	NORIA VILLAR DE FELICES
LOCALIZACIÓN	Municipio: Ulea Margen del río en el que se sitúa: Derecha Acequia de la que eleva el agua: Acequia de Ojós-Ulea
FICHA TÉCNICA	Material de construcción: Metal y madera Diámetro de la noria: 9 m Anchura de la noria: 0,60 m Número de cangilones: 72/36 en cada lado Número de radios: 12 Número de palas: 36 Tahúllas de riego: 3 o 4 Tipos de cultivo: Cítricos y frutales de hueso
SITUACIÓN AC-TUAL DE LA NO-RIA	Funcional: NO La noria está en buen estado. Fue restaurada en 2008. En la restauración de la estructura emplearon varillas de corrugado de hormi-gón que no es aceptable. Conserva todos los elementos, estructu-ras, palas y cangilones. También se conserva el canal de recogida de aguas o acueducto de piedra levantado sobre otro de la época romana preexistente. También se le conoce como ‘Noria de la Con-desas’ o ‘Nicomendes’.
	

Fig. 7. Ficha informativa y técnica “Noria Villar de Felices”. López Requena (2020)



Ficha informativa	NORIA VILLAR DE FELICES
TIPOLOGÍA	Es de origen romano respecto a una geometría radial que nace del eje y se distribuye en sectores. Sin embargo, presenta una armazón de hierro y diseño construido en taller local.
ACCESO	La noria está situada casi dentro del pueblo de Ulea. Se accede por la calle Arriba-Carretera Nueva. Su acceso está señalizado. Tiene una zona de mirador desde donde podemos contemplar parte del valle. Es recomendable dejar los vehículos en la calle Calvo Sotelo y realizar el resto andando (300 m aproximadamente).
	

Fig. 8. Ficha informativa y técnica “Noria Villar de Felices”. López Requena (2020)


Ficha informativa	NORIA DE LOS CHIRRINCHES
LOCALIZACIÓN	Municipio: Archena Margen del río en el que se sitúa: Derecha Acequia de la que eleva el agua: Acequia principal de Archena
FICHA TÉCNICA	Material de construcción: Hierro Diámetro de la noria: 7 m Anchura de la noria: 0,90 m Número de cangilones: 72/36 en cada lado Número de radios: 6 Número de palas: 36 Hectáreas de riego: 6 Tipos de cultivo: Frutales de hueso y naranjos
SITUACIÓN AC-TUAL DE LA NO-RIA	Funcional: NO La noria se encuentra en muy mal estado. La estructura se encuen-tra cogida con una cadena a un muro de la cimentación. Muchas palas y cangilones enstán rotos o desaparecidos. Necesitaría de una rehabilitación urgente para evitar una degradación mayor e irreversible.
	

Fig. 9. Ficha informativa y técnica “Noria de los Chirrinches”. López Requena (2020)


Ficha informativa	NORIA DE LOS CHIRRINCHES
TIPOLOGÍA	Es de origen romano respecto a una geometría radial que nace del eje y se distribuye en sectores. Sin embargo, presenta un armazón y diseño construido en taller de herrero local. Restaurada en los años 70-80. La original era de madera de principios del siglo XX con elementos de obra de piedra de aparejo “malpuestos” y mortero de cal.
ACCESO	Se encuentra cerca de la calle Carlos I que une el barrio de las Arboledas con el barrio Pago del Barranco. Para acceder a la noria se puede dejar los vehículos en la calle Carlos I y atravesar los huertos colindantes que carecen de cercas. O bien acceder por la calle América por la calle África, aunque desde esta zona solo se puede ver la noria pero no acceder a la acequia.
	

Fig. 10. Ficha informativa y técnica “Noria de los Chirrinches”. López Requena (2020)

#### 4. 3. Modelo de itinerario didáctico-turístico

La realización de itinerarios didácticos es una forma de poner en valor el patrimonio, pero un itinerario didáctico-turístico va más allá, combina el aprendizaje con la experiencia del turismo, integrando conocimientos y vivencias significativas en un entorno real. En este sentido, implica no solo mostrarlo, sino también comprenderlo, interpretarlo y reflexionar sobre él<sup>48</sup>. Estos itinerarios se presentan como una estrategia formativa, motivadora y fuente para la identificación, conocimiento y valoración de este. Según Sánchez (1995), citado por Olave Farías<sup>49</sup>, consiguen una “aproximación a lo real, desarrollo de vocabulario preciso, aprendizaje de la observación, capacidad de analizar, comprender, practicar destrezas, capacidad crítica y desarrollo de valores éticos”. Los itinerarios didácticos, normalmente utilizados en el campo de la educación formal y no formal, también pueden ser extrapolados al sector turístico, siendo un claro ejemplo de esto la *Ruta de las Norias de Abarán*, cuyo origen fue en un principio un recurso didáctico posicionándose en la actualidad como un importante producto turístico para la comarca del Valle de Ricote<sup>50</sup>.

A continuación, se propone un posible itinerario didáctico-turístico, avanzado por López Requena<sup>51</sup> en su trabajo: *¡Nos Vamos de Norias! El patrimonio hidráulico como recurso didáctico interdisciplinar e integrador en Secundaria* (2020) (Fig. 11). Se trata únicamente de un ejemplo de itinerario potencial, ya que como se ha ido viendo a lo largo de este artículo, en el Valle de Ricote quedan hasta quince norias susceptibles de poder visitarse.

Como itinerario didáctico, y quizá de forma interesante podría ser desarrollado por alumnado de Educación Secundaria Obligatoria y Bachillerato (pues implica un enfoque activo, crítico y multidisciplinar del aprendizaje)<sup>52</sup>, según la autora citada, se aconseja tener en cuenta las siguientes variables:

---

48 MOLINA RUIZ, José; TUDELA SERRANO, Mari Luz y GUILLÉN, Virginia, “Potenciación del patrimonio natural...”, p. 191.

49 OLAVE FARÍAS, Didima, “El itinerario didáctico: una propuesta metodológica para el análisis geo-histórico local”, *Geoenseñanza*, 10/27 (2005), p. 199.

50 LÓPEZ MORENO, Jesús Joaquín; QUIJADA, Héctor y MARTÍNEZ, Juan José, “El nuevo contenido de la Ruta ...”, p. 378.

51 LÓPEZ REQUENA, Rosario, *Inventario y estado actual...*, p. 28.

52 Cabe destacar que en el nivel de Bachillerato, la asignatura de Geografía únicamente se imparte en segundo curso, y su enfoque está orientado principalmente a la preparación del alumnado para las pruebas de acceso a la Universidad; en cambio, en la Educación Secundaria Obligatoria (ESO) resulta más viable introducir este tipo de actividades, y podría abordarse desde dos enfoques complementarios: por un lado, en 2º de ESO, al tratar el estudio de la civilización islámica en la asignatura de Historia, lo que permite contextualizar su legado cultural y arquitectónico; por otro, en 3º de ESO, al desarrollar los contenidos relativos a la Geo-



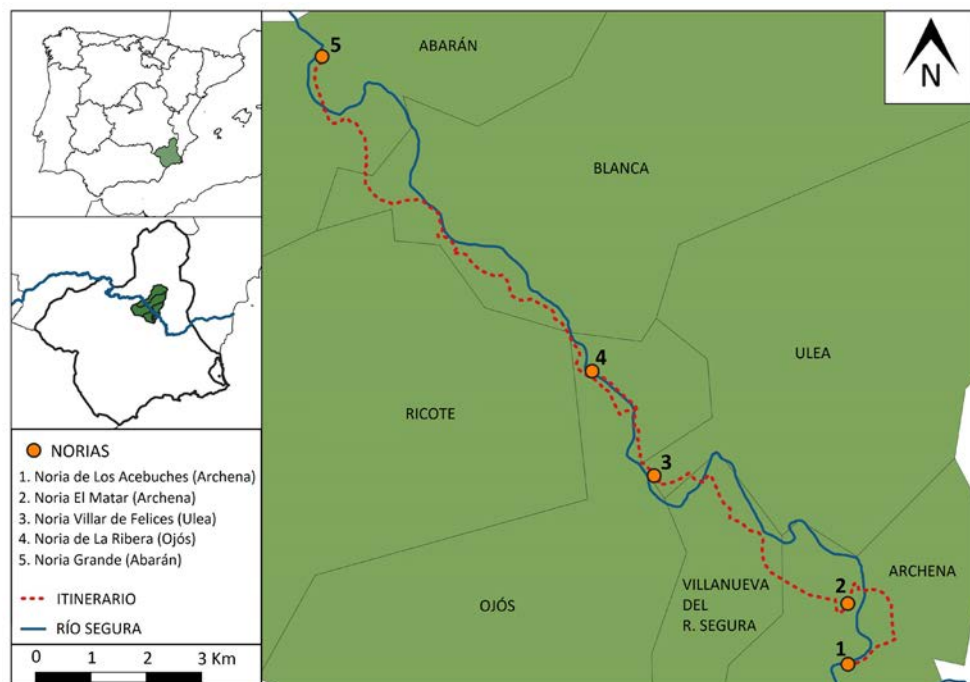


Fig. 11. *Propuesta de duración del itinerario y paradas planteadas.* López Requena (2020)

1. Seguridad y accesibilidad. Lo primero que se debe tener en cuenta, a la hora de escoger las norias a visitar por el grupo/aula, es la seguridad y accesibilidad de estas. El lugar no debe entrañar riesgos y la accesibilidad debe ser sencilla. En este punto se pueden consultar las Fichas de Información de las norias del Valle de Ricote realizadas, donde cada noria tiene un apartado de Accesibilidad, teniendo en cuenta tanto la accesibilidad para un autobús escolar, como la accesibilidad para el grupo, así como la seguridad del recorrido y la seguridad y características del espacio donde se sitúa la noria a la hora de su visita.
2. Variedad y dinamismo. Se debería intentar que el itinerario sea lo más variado posible. Para ello se aconseja que a lo largo del itinerario haya norias con distintas características de tamaño, tipología, estado de conservación, paisajes, etc.
3. Visión de conjunto. El itinerario, tal y como se plantea en el proyecto aquí contemplado, es un recorrido por las norias de todo el Valle de Ricote, por lo que se debería realizar una parada en cada municipio que en la actualidad conserva norias, como se puede ver en este itinerario modelo, exceptuando la Noria de Miguelico Núñez en Blanca, que no tiene parada por no ser segura ni accesible para grupos, según se ha podido constatar *in situ*. Sí se realizan paradas en Archena, Ulea,

grafía Agraria, donde se pueden analizar los sistemas de regadío tradicionales y su evolución.



Ojós y Abarán, que son los municipios que hoy en día tienen norias completas o casi completas.

4. Duración. Este itinerario se ha diseñado para poder realizarse dentro de la jornada escolar de Educación Secundaria que tienen establecidos la mayoría de IES en la Región de Murcia (8:30 h a 14:30 h). Para ello, como se puede ver en la Tabla 3, se han calculado las paradas y el tiempo estimado en cada una de ellas, los intervalos entre paradas y el tiempo total.

Nº de parada	Nombre de la noria	Municipio	Duración estimada de la parada	Distancia entre paradas (aprox.)/ Duración del recorrido en vehículo
1	Noria de los Acebuches	Archena/La Algaída	30 min	2,5 km/ 5 min
2	Noria el Matar o Semolicas	Archena	20 min	
3	Noria Villar de Felices	Ulea	30 min	7,1 km/ 17 min
4	Noria de la Rivera y Noria del Olivar	Ojós	45 + 20 min (almuerzo)	2,6 km/ 7 min
	Observaciones: la Noria del Olivar se puede ver el camino de la Noria de la Rivera.  Almuerzo: volviendo hacia el lugar aconsejado para aparcar (ficha de información Noria de la Rivera), se puede almorzar en el Parque del Paseo de las Palmeras, junto al puente, donde hay mesas de pícnic y un espacio agradable y seguro para grupos.			5,4 km/ 8 min
	Noria de Miguelico Núñez	Blanca	0 min	11,6 km/ 22 min
	Aunque esta noria no es una parada, al no haber espacio seguro desde donde contemplarla en grupo, se recomienda observarla desde el vehículo.			
5	Noria Grande, Noria de la Hoya de Don García, Noria del Candelón y Noria la Ñorica	Abarán	120 min	TOTAL: 29,2 km / 59 min
	La ruta de las norias de Abarán, según recoge la señalética de la misma, se realiza en 1 h y 15 min a pie. Aquí se establecen 2 horas para abordar las explicaciones oportunas. Si se dispone de una jornada completa se recomienda pasar toda la jornada en este maravilloso paraje, junto al Río Segura. Así, se puede comer en el Parque de las Norias.			
Duración total estimada: 4 horas y 9 minutos (contando paradas y duración del recorrido en vehículo)				

Tabla 3. *Propuesta de duración del itinerario y paradas planteadas.* López Requena (2020)

Finalmente, se muestra el ejemplo de este modelo de itinerario, que consta de un plano del itinerario propuesto, donde se establece el recorrido total y la localización de cada parada. Este recorrido consta de cinco paradas, las cuales se corresponden con: las Norias de Acebuches y el Matar (Arche-na), la Noria Villar de Felices (Ulea), la Noria de la Ribera (Ojos) y las norias Grande, Candelón, Ñorica y Hoya de Don García (todas ellas establecidas en una misma parada en el municipio de Abarán).

## 5. CONCLUSIONES

En este trabajo de investigación se analiza la situación actual de las norias del Valle de Ricote y se comprueba que parte de este patrimonio hidráulico se encuentra en estado de abandono, deterioro o en peligro de desaparición. Se ha realizado una revisión de su estado conservación y se ha constatado que, de las quince norias completas o semicompletas que se conservan, solo cuatro de ellas se encuentran en buen estado y son funcionales. Una está en buen estado, pero no es funcional y las otras diez están en distintos grados de abandono y deterioro. Algunas con graves signos de oxidación y destrucción de sus elementos, necesitando una inmediata restauración.

Se evidencia asimismo que este patrimonio necesita actuaciones urgentes que impliquen a diversos niveles administrativos y actores sociales para ser preservado y transmitido a las generaciones futuras. El objetivo final no es otro que conseguir la conservación de este patrimonio hidráulico a través de su difusión y conocimiento. Así se establece en el *Plan Nacional de Educación Patrimonial*, indicando que se trata de:

“Conocer para Comprender, Comprender para Valorar, Valorar para Cuidar, Cuidar para Conservar, Conservar para Transmitir... uno de los objetivos principales del Plan será el reconocimiento y la sensibilización por parte de la ciudadanía del valor del patrimonio cultural como parte de nuestra seña de identidad como individuos y como parte de distintas comunidades”<sup>53</sup>,

y por otra, y de acuerdo con la *Estrategia de Turismo Sostenible de España 2030*<sup>54</sup>, que favorece la creación de destinos diferenciados aprovechando valores naturales y culturales singulares, puede generarse un recurso turístico alternativo y sostenible, cuya potenciación puede suponer un impulso para el mantenimiento y puesta en valor del Patrimonio Hidráulico del Valle de Ricote.

53 MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE, *Plan Nacional de Educación Patrimonial (PNP)*, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2024, p. 46.

54 MINISTERIO DE INDUSTRIA Y TURISMO, *Estrategia de Turismo Sostenible de España 2030*, Madrid, Ministerio de Industria y Turismo, 2019, <https://turismo.gob.es/es-es/estrategia-turismo-sostenible/paginas/index.aspx>

Se considera que ambos campos pueden retroalimentarse mutuamente, lo que ha llevado en este trabajo a crear una carpeta de fichas informativas y técnicas sobre las norias del Valle de Ricote, con el objetivo de servir como recurso para la creación de itinerarios didáctico-turísticos. Se reúne en un mismo documento y formato la información básica para que cualquier educador o agente social pueda realizar y preparar un itinerario didáctico-turístico.

Un itinerario didáctico-turístico como el sugerido combina la educación y el turismo con el fin de generar aprendizajes significativos, fortalecer la identidad local y valorar el patrimonio desde una perspectiva crítica y participativa. Permite enseñar fuera del aula, en contextos reales, donde los visitantes (sean estudiantes, turistas o comunidades locales) aprenden sobre historia, arte, geografía, medio ambiente o cultura de manera vivencial. Además, concede a los docentes y estudiantes la posibilidad de aplicar conocimientos en un contexto real, mientras que los turistas reciben una experiencia enriquecida, más allá del entretenimiento. El turismo puede volverse una herramienta educativa y transformadora si se enfoca desde una orientación didáctica: no solo visitar, sino comprender, cuestionar y participar. Al integrar contenidos educativos, se fomenta la conciencia crítica y el respeto hacia el patrimonio, promoviendo actitudes de conservación y sostenibilidad. Igualmente, puede dinamizar la economía local, involucrando a comunidades, pequeñas empresas y artesanos en una experiencia que aporta valor cultural y económico.

Finalmente se concluye que es muy urgente y necesario seguir investigando el Patrimonio Hidráulico del Valle de Ricote, favorecer su difusión y crear una conciencia social que pueda generar acciones y actitudes de salvaguarda y protección de este gran legado.

## **AGRADECIMIENTOS**

Este estudio se inscribe dentro de las principales líneas de investigación desarrolladas por el Grupo de Transferencia de Conocimiento 'Columnaria: Sociedad, Territorio y Patrimonio' de la Universidad de Murcia - <https://www.um.es/web/grupos-transferencia/-/columnaria-sociedad-territorio-y-patrimonio>. Nuestro más sincero agradecimiento al Dr. D. José Miguel Abad González, miembro del grupo mencionado y profesor en el IES Dr. Pedro Guillén (Archena), por su revisión exhaustiva y sugerentes comentarios. También agradecemos a los evaluadores anónimos seleccionados por el equipo editorial de la revista sus valiosas observaciones para mejorar este artículo.

## BIBLIOGRAFÍA

- ASENSIO, Mikel y POL, Elena, *Nuevos escenarios en educación: Aprendizaje informal sobre el patrimonio, los museos y la ciudad*, Buenos Aires, Aique Grupo Editor, 2002.
- BALLART HERNÁNDEZ, Josep y JUAN I TRESSERRAS, Jordi, *Gestión del patrimonio cultural*, Barcelona, Editorial Ariel, 2001.
- BALLESTEROS BERETTA, Antonio, "La reconquista de Murcia (1243-1943)", *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 111 (1942), pp. 133-150, <https://www.cervantes-virtual.com/nd/ark:/59851/bmcq25n4>
- CALVO GARCÍA TORNEL, Francisco y LÓPEZ BERMÚDEZ, Francisco, "Valle de Ricote, escenario en donde se funden las historias geológica, geomorfológica y humana", *Murgentana*, 131 (2014), pp. 35-47, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4904998>
- CAPEL, Horacio, *El patrimonio: la construcción del pasado y del futuro*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 2014.
- CARO BAROJA, Julio, *Norias, azudes, aceñas*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas (Centro de Etnología Peninsular), 1954.
- CHOAY, Françoise, *Alegoría del patrimonio*, Barcelona, Gustavo Gili, 2007, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=295438>
- CHOAY, Françoise, *Le patrimoine en question*, París, Seuil, 2009, <https://www.seuil.com/ouvrage/le-patrimoine-en-questions-francoise-choay/9782021004946>
- DELGADO, Aquilino y REGALADO, María, "Rotae urionensis, las norias romanas de Riotinto (Huelva, España)", en ROMERO, Emilio (coord.), *Una apuesta por el Desarrollo local sostenible*, Huelva, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Huelva, 2010, pp. 659-675, [https://www.traianvs.net/pdfs/2011\\_riotinto-02.pdf](https://www.traianvs.net/pdfs/2011_riotinto-02.pdf)
- FONTAL, Olaina; LUNA, Ursula y IBÁÑEZ-ETXEBERRIA, Álex, "Educación patrimonial: clave de futuro para la gestión del patrimonio", *PASOS, Revista de Turismo y Patrimonio Cultural*, 29 (2021), pp. 197-216, [https://pasosonline.org/Publicados/pasosedita/PSEdita29/PSEdita29\\_11.pdf](https://pasosonline.org/Publicados/pasosedita/PSEdita29/PSEdita29_11.pdf)
- FRIERA, Florencio, "Itinerarios didácticos: teoría y experiencias en defensa del Patrimonio", en BALLESTEROS ARRANZ, Ernesto, FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Cristina, MOLINA RUIZ, José Antonio y MORENO BENITO, Pilar (coord.), *El Patrimonio y la Didáctica de las Ciencias Sociales*, Cuenca, Simposio Internacional de Didáctica de las Ciencias Sociales, 2003, pp. 339-346, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3901094>
- GARCÍA CANCLINI, Néstor, "Los usos sociales del Patrimonio Cultural", en AGUILAR, Encarnación (ed.), *Patrimonio Etnológico. Nuevas perspectivas de estudio*, Granada, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 1999, pp. 16-33, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=585131>
- GARCÍA DE LA VEGA, Alfonso, "El aprendizaje basado en problemas en los itinerarios didácticos vinculados al patrimonio", *Educación y futuro: revista de investigación aplicada y experiencias educativas*, 27 (2012), pp. 155-175, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4060943>
- GARCÍA VALECILLO, Zaida, "¿Cómo acercar los bienes patrimoniales a los ciuda-

- danos? Educación Patrimonial, un campo emergente en la gestión del patrimonio cultural", *PASOS, Revista de Turismo y Patrimonio Cultural*, 7/2 (2009), pp. 271-280, <https://doi.org/10.25145/j.pasos.2009.07.019>
- GARCÍA VALECILLO, Zaida, "La educación patrimonial. Retos y pautas para educar a la ciudadanía desde lo patrimonial en Latinoamérica", *Cabás: Revista Internacional Sobre Patrimonio Histórico-Educativo*, 14 (2015), pp. 58-73, <https://doi.org/10.35072/CABAS.2015.98.40.001>
- GIMÉNEZ-GARCÍA, Rubén; GARCÍA-MARÍN, Ramón y MOLINA-RUIZ, José, "Continuity and Change in the Ricote Valley Region (Southeastern Spain): An Integrated Analysis of Socio-Demographic, Territorial and Landscape Transformations", *Land*, 13/11 (2024), 1958, <https://doi.org/10.3390/land13111958>
- GÓMEZ ESPÍN, José María, "La construcción y ampliación de los regadíos tradicionales e históricos en la Vega Alta de Segura: sucesión de azudes y acequias, artilugios hidráulicos escalonados y motores de elevación de aguas", en SANCHIS IBOR, Carles; PALAU SALVADOR, Guillermo; MANGUE ALFÉREZ, Ignasi y MARTÍNEZ SANMARTÍN, Luis Pablo (coord.), *International Conference Irrigation, society and landscape*. Valencia, September 25th, 26th and 27th, 2014, Valencia, Universidad Politécnica, 2014, pp. 402-415, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=733670>
- GÓMEZ ESPÍN, José María y HERVÁS AVILÉS, Rosa María, *Patrimonio Hidráulico y Cultura del Agua en el Mediterráneo*, Murcia, Fundación Séneca y Agencia española de Cooperación Internacional para el Desarrollo, 2012, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=511646>
- GÓMEZ MENDOZA, Josefina, "Del patrimoni paisatge als paisatges patrimoni", *Documents d'Anàlisi Geogràfica*, 59/1 2013, pp. 5-20, <https://raco.cat/index.php/DocumentsAnalisi/article/view/262771>
- GRINÁN MONTEALEGRE, María y TRIGUEROS MOLINA, Juan Carlos, "Patrimonio y paisaje cultural del agua en el Valle de Ricote (Murcia)", *E-rph: Revista electrónica De Patrimonio Histórico*, 22 (2018), pp. 5-36, <https://doi.org/10.30827/e-rph.v0i22.8203>
- GRUPO MACAÓN, *Las Norias de Abarán*, Cieza (Murcia), Centro de Profesores de Cieza (Unidad Didáctica), 1993.
- GUILLÉN PEÑAFIEL, Rebeca; HERNÁNDEZ CARRETERO, Ana María y SÁNCHEZ MARTÍN, José Manuel, "Educación, patrimonio y turismo: garantía de sostenibilidad", *REIDICS. Revista de Investigación en Didáctica de las Ciencias Sociales*, 9 (2021), pp. 254-274, <https://doi.org/https://doi.org/10.17398/2531-0968.09.254>
- HERVÁS AVILÉS, Rosa María y TUDELA ROMERO, Raquel, "El agua como patrimonio: educación y museos del agua", en GÓMEZ ESPÍN, José María y R. M. HERVÁS AVILÉS, Rosa María (coords.), *Patrimonio Hidráulico y Cultura del Agua en el Mediterráneo*, Murcia, Fundación Séneca y Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo, 2012, pp. 13-32, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4135627>
- KIM, Soojung; WHITFORD, Michelle y ARCODIA, Charles, "Development of intangible cultural heritage as a sustainable tourism resource: the intangible cultural



- heritage practitioners' perspectives", en CHHABRA, Deepak (ed.), *Authenticity and Authentication of Heritage (1st ed.)*, Londres, Routledge, 2021, <https://doi.org/10.4324/9781003130253>
- LÓPEZ FERNÁNDEZ, José Antonio y CANALES MARTÍNEZ, Gregorio, "Norias hidráulicas en el regadío histórico de Albudeite (Región de Murcia). Un sistema singular en el mediterráneo español", *Revista de Geografía Norte Grande*, 81 (2022), pp. 263-281, <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-34022022000100263>
- LÓPEZ MORENO, Jesús Joaquín, "La alquería andalusí de al-Darrax: un despoblado entre Abarán y Blanca (Valle de Ricote)", en *Actas I Jornadas de Investigación y Divulgación sobre Abarán*, Abarán (Murcia), 30 abril / 7 mayo, 2010.
- LÓPEZ MORENO, Jesús Joaquín, "Las huertas del Valle de Ricote en los periodos mudéjar y morisco (siglos XIII - XVII). Aproximación a través de la arqueología hidráulica", en ORTEGA, Dimas; VINCENT, Bernard y ABAD, José Miguel (eds.), *Historia e historiografía de la expulsión de los moriscos del Valle de Ricote*, Murcia, EDITUM (Universidad de Murcia), 2015, pp. 175-218, <https://publicaciones.um.es/publicaciones/public/obras/ficha.seam?numero=2407&edicion=1>
- LÓPEZ MORENO, Jesús Joaquín; QUIJADA, Héctor y MARTÍNEZ, Juan José, "El nuevo contenido de la Ruta de las Norias: la divulgación del paisaje histórico de finales del siglo XIX en el Lugar de Interés Etnográfico Las Norias de Abarán" en *XXVII Jornadas de Patrimonio de la Región de Murcia*, Murcia, Editorial Tres Fronteras, 2021, pp. 373-380, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8197843>
- LÓPEZ REQUENA, Rosario, *¡Nos Vamos de Norias! El patrimonio hidráulico como recurso didáctico interdisciplinar e integrador en Secundaria* (Trabajo Fin de Máster), Murcia, Universidad de Murcia, 2020.
- MARTÍNEZ GIL, Tania; SÁEZ ROSENKRANZ, Isidora y FARRUJÍA DE LA ROSA, José, "Los iconos patrimoniales urbanos y la creación de itinerarios didácticos entre el futuro profesorado de infantil y primaria", *Revista Electrónica Interuniversitaria de Formación del Profesorado*, 27/2 (2024), pp. 157-171, <https://doi.org/10.6018/reifop.598881>
- MARTÍNEZ SOLER, Juan José y MARTÍNEZ, Victoria, *Itinerario didáctico por las norias de Abarán*, Murcia, Centro de Recursos Educativo Ambiental (CREA), 1996, <https://redined.educacion.gob.es/xmlui/bitstream/handle/11162/636/018199720108.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- MARTÍNEZ SOLER, Juan José, "Las norias murcianas: bienes patrimoniales", *Educación en el 2000*, 6 (2003), pp. 124-128, <https://www.educarm.es/revista-8>
- MAGNAGHI, Alberto, *Il progetto locale*, Turín, Bollati Boringhieri, 2011, <https://www.bollatiboringhieri.it/libri/alberto-magnaghi-il-progetto-locale-9788833921501/>
- MARTORELL CARREÑO, Alberto, "Itinerarios culturales: una herramienta para el desarrollo turístico sostenible", *Turismo y Patrimonio*, 7 (2012), pp. 55-66, <https://doi.org/10.24265/turpatrim.2012.n7.06>
- MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE, *Plan Nacional de Educación Patrimonial (PNEP)*, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2024, <https://turismo.gob.es/es-es/estrategia-turismo-sostenible/paginas/index.aspx>
- MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y FORMACIÓN PROFESIONAL, *Plan Nacional*

- de Paisaje Cultural, Madrid, Ministerio de Educación y Formación Profesional, 2006, <https://www.culturaydeporte.gob.es/planes-nacionales/planes-nacionales/paisaje-cultural.html>
- MINISTERIO DE INDUSTRIA Y TURISMO, *Estrategia de Turismo Sostenible de España 2030*, Madrid, Ministerio de Industria y Turismo, 2019, <https://turismo.gob.es/es-es/estrategia-turismo-sostenible/paginas/index.aspx>
- MOLINA ESPINOSA, Miguel Ángel y LÓPEZ MORENO, Jesús Joaquín, “La Noria del Campillo y La Turbina: evolución histórica y reconstrucción gráfica de dos bienes hidráulicos de la Huerta de Blanca”, en LÓPEZ MORENO, Jesús Joaquín; CABALLERO SOLER, Joaquín; GÓMEZ MANUEL, José María y MOLINA RUIZ, José (coords.), *Actas VI Jornadas de Investigación y Divulgación sobre el Valle de Ricote*, Abarán (Murcia), Asociación Cultural “La Carraila”, 2023, pp. 94-104.
- MOLINA ESPINOSA, Miguel Ángel y NAVARRO, Salvador, *Hidráulica menor. Aplicaciones didácticas*, Murcia, Dirección General de Formación Profesional e Innovación Educativa (CARM), 2004, [https://www.carm.es/web/pagina?IDCONTENIDO=3713&IDTIPO=246&RASTRO=c\\$m4330](https://www.carm.es/web/pagina?IDCONTENIDO=3713&IDTIPO=246&RASTRO=c$m4330)
- MOLINA RUIZ, José, y GÓMEZ ESPÍN, José María, “El riego tradicional e histórico de las acequias Principal de Abarán y Principal de Blanca, en la margen izquierda del río Segura”, en GARCÍA MARÍN, Ramón; ALONSO SARRIA, Francisco; BELMONTE SERRATO, Francisco y MORENO MUÑOZ, Daniel (coord.), *XV Coloquio Ibérico de Geografía. Retos y tendencias de la Geografía Ibérica*, Murcia, Asociación Española de Geografía (AGE), 2016, pp. 988-997, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=683652>
- MOLINA RUIZ, José y TUDELA SERRANO, Mari Luz, “Cambios en los usos del suelo y transformación del paisaje en el Valle de Ricote”, en GÓMEZ MOLINA, María de la Cruz y CARRASCO MOLINA, José (coords.), *IV Congreso Internacional Valle de Ricote*, Ricote (Murcia), Consorcio Turístico Mancomunidad Valle de Ricote, 2007, pp. 35-44, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=288977>
- MOLINA RUIZ, José; TUDELA SERRANO, Mari Luz y GUILLÉN, Virginia, “Potenciación del patrimonio natural, cultural y paisajístico con el diseño de itinerarios turísticos”, *Cuadernos de Turismo*, 34 (2014), pp. 189-211, <https://revistas.um.es/turismo/article/view/203081>
- MOLINA RUIZ, José; LÓPEZ MORENO, Jesús Joaquín; QUIJADA GUILLAMÓN, Héctor; GÓMEZ MANUEL, José María y GARCÍA MARÍN, Ramón, “Protection, conservation and dissemination of integral heritage. The cultural project -ecomuseum “Legado Vivo” (Ricote Valley, southeastern Spain)”, en VIÑALS, María José y LÓPEZ GONZÁLEZ, Concepción (eds.), *Proceedings Heritage, Digital Technologies and Tourism Management. HEDIT'24*, Valencia, Universitat Politècnica de València, 2024, pp. 286-294, <https://ocs.editorial.upv.es/index.php/HEDIT/HEDIT2024/paper/view/18954/8906>
- MOLINA MOLINA, Roberto; MOLINA RUIZ, José y TUDELA SERRANO, Mari Luz, “Diseño de un itinerario para la puesta en valor del patrimonio hidráulico del Valle de Ricote como recurso cultural”, en LÓPEZ MORENO, Jesús Joaquín; CABALLERO SOLER, Joaquín y GÓMEZ MANUEL, José María

- (coords.), *Actas V Jornadas de Investigación y Divulgación sobre Abarán y el Valle de Ricote*, Abarán (Murcia), Asociación Cultural "La Carraila", 2021, <https://lacarraila.es/actas-v-jornadas-de-investigacion-y/>
- MONTANER SALAS, Elena, *Norias, aceñas, artes y ceñiles en las vegas murcianas del Segura y campo de Cartagena*, Murcia, Editora Regional de Murcia, 1981, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=206618>
- MONTANER SALAS, Elena; PASTOR CAMPUZANO, Mario y GÓMEZ ESPÍN, José María, "Cultura de la acequia y de los artilugios elevadores de agua: Tramo del Segura desde el Azud de Ojós a la Contraparada", en GÓMEZ ESPÍN, José María y HERVÁS AVILÉS, Rosa María (coords.), *Patrimonio hidráulico y cultura del agua en el Mediterráneo*, Murcia, Fundación Séneca y Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo, 2012, pp. 51-76, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4135661>
- MONTORO GUILLÉN, José, *Norias de Corriente en la Cuenca Hidrográfica del Río Segura: Un Arquetipo de la Arquitectura Hidráulica* (Tesis Doctoral), Murcia, Universidad Católica San Antonio de Murcia (UCAM), 2017, <https://repositorio.ucam.edu/handle/10952/2594>
- OLAVE FARÍAS, Didima, "El itinerario didáctico: una propuesta metodológica para el análisis geo-histórico local", *Geoenseñanza*, 10/27 (2005), pp. 197-208, <https://www.redalyc.org/pdf/360/36010206.pdf>
- ORTEGA-CHINCHILLA, María José; CONTRERAS GARCÍA, Javier; BONILLA MARTOS, Antonio Luis y MARTÍN ARROYO SÁNCHEZ, Daniel Jesús, "Los itinerarios didácticos en el panorama científico español", *Revista UNES. Universidad, Escuela y Sociedad*, 14 (2023), pp. 26-40, <https://doi.org/10.30827/unes.i14.27307>
- PASTOR CAMPUZANO, Mario, *Los regadíos históricos y tradicionales del Valle de Ricote* (Tesis Doctoral), Murcia, Universidad de Murcia, 2018, <https://portalinvestigacion.um.es/documentos/6102121c6fe5d82886b674bc>
- PRATS, Llorenç, *Antropología y patrimonio*, Barcelona, Ariel, 1997.
- Principles for the preservation of historic timber structures*, Adopted by ICOMOS at the 12th General Assembly, Mexico, October, 1999, [https://www.icomos.org.tr/Dosyalar/ICOMOSTR\\_en0162583001587378501.pdf](https://www.icomos.org.tr/Dosyalar/ICOMOSTR_en0162583001587378501.pdf)
- QUEROL, María Ángeles, *Manual de gestión del patrimonio cultural*, Madrid, Ediciones Akal, 2010, [https://www.akal.com/libro/manual-de-gestion-del-patrimonio-cultural\\_51060/](https://www.akal.com/libro/manual-de-gestion-del-patrimonio-cultural_51060/)
- RICHARDS, Greg, *Rethinking cultural tourism*, Cheltenham, Edward Elgar Publishing, 2021, DOI: 10.4337/9781789905441
- ROLDÁN CAÑAS, José, "Molinos, norias y batanes en la Península Ibérica durante la Edad Media", *Boletín de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Artes y Nobles Artes*, 165 (2016), pp. 37-61, <https://helvia.uco.es/handle/10396/17777>
- RUBIO GARCÍA, María Isabel, "La Noria Grande de Abarán. 1805-1995", en *Actas I Jornadas de Investigación y Divulgación sobre Abarán*, Abarán (Murcia), Asociación Cultural "La Carraila", 30 abril / 7 mayo, 2010.\_
- SÁNCHEZ-SÁNCHEZ, Miguel Ángel; SERRATO, Francisco y GARCÍA MARÍN, Ramón, "Los paisajes culturales del Valle de Ricote (Región de Murcia) como

- espacios patrimoniales y recursos/productos turísticos”, en *VII Congreso Internacional de Ordenación del Territorio*, Madrid, Universitat de Valencia y FUNDICOT-Asociación Interprofesional de Ordenación del Territorio, 27 - 29 de noviembre de 2014, pp. 812-815, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=870000>
- SÁNCHEZ-SÁNCHEZ, Miguel Ángel; GARCÍA MARÍN, Ramón y BELMONTE SERRATO, Francisco, “El paisaje del Valle de Ricote en la Región de Murcia como recurso patrimonial e identidad cultural”, en DE LA RIVA, Juan; IBARRA, Paloma.; MONTORIO, Raquel y RODRIGUES, Marcos (eds.), *Análisis espacial y representación geográfica: innovación y aplicación*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza y Asociación Española de Geografía (AGE), 2015, pp. 1211-1219, [https://www.age-geografia.es/site/wp-content/uploads/2020/05/Actas-Zaragoza\\_compressed.pdf](https://www.age-geografia.es/site/wp-content/uploads/2020/05/Actas-Zaragoza_compressed.pdf)
- SÁNCHEZ-SÁNCHEZ, Miguel Ángel; BELMONTE SERRATO, Francisco y GARCÍA MARÍN, Ramón, “Los paisajes del agua del Valle de Ricote en la Región de Murcia”, en BELMONTE SERRATO, Francisco; BALLESTEROS PELEGRÍN, Gustavo; SÁNCHEZ BALIBREA, Jorge Manuel; IBARRA MARINAS, Daniel (coords.), *Cuestiones sobre paisaje, patrimonio natural y medio ambiente en el sureste ibérico*, Murcia, EDITUM (Universidad de Murcia), 2016, pp. 133-139, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/autor?codigo=52070>
- SMITH, Laurajane, *Uses of Heritage*, London, Routledge, 2006, [https://www.routledge.com/Uses-of-Heritage/Smith/p/book/9780415318310?srsltid=AfmBOop-1PjnJD\\_eH1\\_CElYgYvdnW91QGWxROT0vhfRP\\_XCKfXsjkqURG](https://www.routledge.com/Uses-of-Heritage/Smith/p/book/9780415318310?srsltid=AfmBOop-1PjnJD_eH1_CElYgYvdnW91QGWxROT0vhfRP_XCKfXsjkqURG)
- UNESCO, *Convención del Patrimonio mundial, cultural y natural*, París, UNESCO, 1972, <https://whc.unesco.org/archive/convention-es.pdf>
- UNESCO, *Convención para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial*, París, UNESCO, 2003, <https://ich.unesco.org/es/convenci%C3%B3n>
- UNWTO, *Sustainable Development of Tourism*, Madrid, World Tourism Organization, 2018, <https://www.unwto.org/sustainable-development>
- VERA NICOLÁS, Pascual, *Murcia y el agua. Historia de una pasión*, Murcia, Asamblea Regional de Murcia y Academia Alfonso X El Sabio, 2005, <https://www.asambleamurcia.es/book/export/html/287948>
- WESTERVELD, Goverts, *Historia de Blanca (Valle de Ricote). Años 711- 1700*, Blanca (Murcia), Bubok Publishing S. L., 1997, [https://archive.org/details/009blancaa-nos7111700\\_202004](https://archive.org/details/009blancaa-nos7111700_202004)





Patrimonio y literatura. Los defensores de la casa que habitó Cervantes en Valladolid

Heritage and literature. The defenders of the house where Cervantes lived in Valladolid

María del Sagrario MEDRANO DEL POZO

Investigadora independiente

msmedrano@educa.jcyl.es

ORCID: <https://orcid.org/0009-0005-7941-6774>

Fecha de envío: 8/9/2025. Aceptado: 22/10/2025

Referencia: *Santander. Estudios de Patrimonio*, 8 (2025), pp. 541-564.

DOI: <https://doi.org/10.22429/Euc2025.sep.08.15>

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



**Resumen:** Cuatro generaciones de familiares de Miguel de Cervantes residieron en Valladolid en distintos domicilios, de ellos, sólo se ha conservado la casa que habitó en esta ciudad, en 1605, cuando salió a la venta la primera parte de *El Quijote*. Han sido muchos los valedores de esta vivienda desde que se conoció su existencia: profesores, periodistas y jóvenes universitarios, castellanos, cántabros y vascos, como José Estrañi, santanderino de adopción; intelectuales de distintas procedencias, como el burgalés Mariano Pérez Mínguez o el vallisoletano Narciso Alonso Cortés, hasta que se consiguió su adquisición pública en 1912.

**Palabras clave:** Patrimonio; Miguel de Cervantes; defensores; estudiantes; Casa de Cervantes.

**Abstract:** Four generations of Miguel de Cervantes's relatives lived in Valladolid at different addresses. Of these, only the house he lived in in the city in 1605, when the first part of *don Quixote* went up for sale, has survived. Many have championed this house since its existence became known: professors, journalists, and university students from Castile, Cantabria, and the Basque Country, such as José Estrañi, who was adopted by Santander; intellectuals from various backgrounds, such as Mariano Pérez Mínguez from Burgos and Narciso Alonso Cortés from Valladolid, until its public acquisition in 1912.

**Keywords:** Heritage; Miguel de Cervantes; students; defenders; House of Cervantes.

\*\*\*\*\*

## 1. INTRODUCCIÓN

En cada generación surgen personas que por sus habilidades manuales o intelectuales son capaces de crear productos valorados como obras maestras en su especialidad, siendo lo mejor de su actividad profesional. Sobrepasan a su creador, porque comunican, de una manera diferente y única, ideas que generan nuevas interpretaciones y formas de ver el mundo, abren nuevos

horizontes e impulsan nuevos pensamientos. Pueden ser trabajos literarios, artísticos o musicales existiendo una gran variedad de géneros a los que se les puede aplicar esta denominación. Son obras dignas de admiración por las que su autor asciende a un nivel superior y todo lo que ha rodeado su vida será digno de recordar, de mantener en la memoria, de ver, de conservar porque está unido a esa persona excepcional capaz de dejar con su trabajo la percepción de un mundo mejor.

Para evocar su figura surgen los museos en su honor y la herencia recibida ya no se limita a la obra realizada sino, también, a la casa en la que residió, si existe, que tendrá una estima por encima de su valor material, porque recuerda su existencia; a sus objetos personales y todo ello formará un rico legado patrimonial en torno a su persona.

Este trabajo, en el que se unen patrimonio y literatura, expone en primer lugar la información encontrada y menos difundida sobre los inmuebles que utilizaron durante sus estancias en Valladolid Miguel de Cervantes y sus familiares, destacando que, de todos ellos, se conserva el edificio de la Real Chancillería en el que fue juzgado su abuelo Juan y, especialmente, la casa que el escritor habitó en 1605 coincidiendo con su cénit literario y el periodo más brillante de la ciudad. El edificio desde un punto de vista arquitectónico carece de cualidades artísticas pues fue construido con materiales baratos para cumplir con una función práctica, su mérito reside en haber sido el hogar del escritor y llegar al presente sin apenas variaciones respecto a su estado original. Logró sobrevivir al ansia especulativa y a la piqueta, gracias al esfuerzo de quienes apreciaron que era un patrimonio que debía ser conservado y trabajaron para que fuera un bien público y llegara a las generaciones futuras. Los primeros valedores fueron unos jóvenes estudiantes, escritores la mayoría, que alquilaron la casa para darle un destino más acorde a lo que representaba para ellos. En este trabajo se analizará su participación, pues tuvo más trascendencia de la que se le ha dado en los textos posteriores. Por último, apenas es conocida la valiosa intervención del profesor Narciso Alonso Cortés, que trabajó de forma discreta y callada para que, finalmente, se realizara la compra de la vivienda que ocupó Miguel de Cervantes, en Valladolid.

## 2. PATRIMONIO LITERARIO

El concepto de patrimonio literario resulta aún novedoso y poco utilizado en España, como señala Ítaca Palmer<sup>1</sup> si lo comparamos con países como Francia. Es el conjunto de obras literarias, tradiciones y saberes que conforman la

---

1 PALMER, Ítaca, "Patrimonio literario y escuela: revisión y perspectivas teóricas", *Contextos Educativos. Revista de educación*, 32 (2023), pp. 109-126.



Fig. 1. *Retrato de Cervantes*. Anónimo. Siglo XVIII. Biblioteca del Museo Casa de Cervantes. Valladolid. Fotografía de la autora

memoria e identidad cultural de una comunidad o un país. Esta autora realiza la trayectoria de este término desde los inicios hasta la actualidad. El patrimonio literario une elementos abstractos e intangibles que tienen que ver con las ideas que cada autor aporta en sus textos literarios, con otros elementos concretos, tangibles, relacionados con los recuerdos y legado del autor. Es a través de esos objetos y recuerdos del escritor que evocan su intimidad y vida cotidiana, reunidos en museos o centros de interpretación, como se puede llegar a comprender mejor su obra y sus ideas. La gran importancia del patrimonio literario está en que ayuda tanto en la formación de la identidad individual y colectiva, como en la preservación de la memoria histórica y además es un potente motor educativo para los alumnos y también económico, a través del turismo. La Casa Museo de Cervantes en Valladolid es un ejemplo de ello.

### 3. LOS CERVANTES Y SUS RESIDENCIAS EN VALLADOLID

De Miguel de Cervantes Saavedra (Fig. 1) poco se puede añadir a lo que ya es de sobra conocido, su creación, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, está considerada la primera novela moderna y es valorada como obra cumbre de la literatura siendo uno de los textos más traducidos a todos los idiomas. Como genio de las letras, lo que ha sido suyo y perdura está considerado como un preciado patrimonio.

Los familiares del escritor que residieron en Valladolid	
El escritor:	Miguel de Cervantes y Saavedra
Abuelos paternos:	Juan de Cervantes y Doña Leonor de Torreblanca
Padres:	Rodrigo de Cervantes y Leonor de Cortinas
Hermanos:	Andrea, Luisa, Rodrigo y Magdalena (quizá Juan)
Tía:	María de Cervantes
Esposa:	Catalina de Salazar y Palacios
Hija:	Isabel de Saavedra
Sobrina:	Constanza de Figueroa o Constanza de Ovando
Prima:	Martina de Mendoza
Cuñado:	Francisco de Salazar y Palacios o Vozmediano

Tabla 1. Vínculos familiares de Miguel de Cervantes. Elaboración propia

Valladolid posee vínculos importantes con Cervantes: fue residencia del escritor en varias ocasiones y ha conservado, como se ha dicho, la casa que habitó durante unos años. En la ciudad nació una de sus hermanas, se pudo casar su hija y vivieron y pernoctaron cuatro generaciones de familiares. En Valladolid se certificó la tasa, se autorizó y se puso a la venta, la primera parte del *Quijote* y pudo iniciar la segunda parte de esa obra. La ciudad está descrita en obras tan importantes como *El casamiento engañoso* y *El coloquio de los perros*, *El licenciado Vidriera* o *La ilustre fregona*. También compuso poesías sobre los sucesos de la Corte vallisoletana.

Durante sus permanencias en Valladolid alquilaron diferentes viviendas, dos de ellas están perfectamente documentadas, una en la primera llegada de Cervantes con sus padres, entre 1551 y 1553 y la otra vivienda es la utilizada en la segunda venida a Valladolid, entre 1604 y 1606. Bien pudieran ser cinco las casas que habitó Miguel de Cervantes en la ciudad: dos durante su primera estancia en Valladolid y otras dos o tres, ya adulto, cuando Felipe III se estableció en la ciudad. Los Cervantes también van a pasar por las cárceles vallisoletanas, los textos de los pleitos informan de que fueron a prisión por diferentes motivos y aunque algunos escritores<sup>2</sup> indican, erróneamente, que Juan, Rodrigo y Miguel de Cervantes “pasaron por la misma cárcel vallisoletana”, en cuanto al edificio no fue así, cada uno estuvo recluido en un presidio diferente.

### 3. 1. *El licenciado Juan de Cervantes, el abuelo*

El primero de los Cervantes que llegó a la ciudad, fue el abuelo paterno, el licenciado en leyes, Juan de Cervantes. En 1532 ingresó en la cárcel vallisoletana, por un pleito entablado contra Martín de Mendoza, el *Gitano*, hijo na-

2 TRAPIELLO, Andrés, *Las vidas de Miguel de Cervantes*, Barcelona, Planeta, 1993, p. 183.



Fig. 2 Fachada del Palacio de los Vivero, sede de la Audiencia y Real Chancillería de Valladolid, donde fue juzgado Juan de Cervantes. Actualmente Archivo Histórico Provincial de Valladolid. H. 1440, con alguna modificación por Luis de Vega en 1530. Valladolid.

Fotografía de la autora

tural de Diego Hurtado de Mendoza, duque del Infantado y de María de Cabrera<sup>3</sup>. Juan de Cervantes había acudido a Guadalajara en 1528 como oidor del Consejo de Diego Hurtado de Mendoza y poco después, Martín, inició una relación amorosa con María de Cervantes hija del licenciado, comprometiéndose, por carta de obligación, a dar para dote y casamiento de María seiscientos mil maravedís, a entregar en la Navidad de 1531; sin embargo cuando llegó la fecha no quiso pagar y Juan de Cervantes inició, en 1532, el pleito que Narciso Alonso Cortés<sup>4</sup>, reconocido investigador, encontró y transcribió a principio del siglo XX. En ese documento se dice que María de Cervantes, como fruto de esos amores, tuvo una niña que en honor a su padre recibió el nombre de Martina de Mendoza. El duque del Infantado presionó a los jueces en el asunto del pleito y Juan de Cervantes, velando por su interés apeló a la Real Chancillería de Valladolid. Los del Infantado le acusaron de ser el alcahuete de su hija María y en julio de 1532 entró en la prisión vallisoletana permaneciendo en ella cuatro o cinco días<sup>5</sup>. Al apelar a la

3 LÓPEZ DE MENESES, Amada, "Una prima gitana de Miguel de Cervantes", *Estudis Romànics*, 14 (1972), pp. 247-250.

4 ALONSO CORTÉS, Narciso, *Casos cervantinos que tocan a Valladolid*, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1916, pp. 24-54, 53-54 y 65.

5 SLIWA, Krzysztof, *Vida de Miguel de Cervantes Saavedra en conmemoración del IV centenario de El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Barcelona - Kassel, Reichenberger, 2006, pp. 49, 50 y 52.



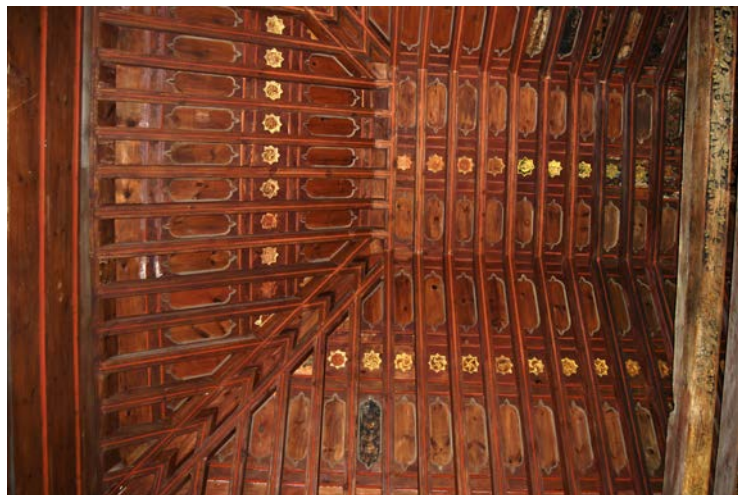


Fig. 3. Vista parcial del artesanado de la "Sala Rica" del Palacio de los Vivero, luego "Sala del Acuerdo", utilizada por jueces y oidores. Pedro de Salamanca y, posiblemente, artesanos mudéjares toledanos. H. 1531. Valladolid. Fotografía de la autora

Real Chancillería el pleito pasó a ella y allí fue juzgado. El edificio de la Real Chancillería, estudiado por el profesor Miguel Ángel Zalama<sup>6</sup>, se conserva muy bien (Fig. 2), mantiene el artesanado de la denominada Sala Rica (Fig. 3), donde se casaron los Reyes Católicos utilizada luego por jueces y oidores. En el siglo XV y XVI, la Real Chancillería, constaba de tres sedes, en edificios diferentes, la primera sede era la Chancillería propiamente dicha, sobre la que Inocencio Cadiñanos<sup>7</sup> señala: "Desde 1442, la Chancillería que juzgaba civil y criminalmente, la España al norte del Tajo, se instaló definitivamente en Valladolid". Desde 1475 estaba asentada en el antiguo palacio de los Vivero que había pasado a manos de los Reyes Católicos. El archivo, segunda sede, ocupaba unas casas próximas y por último, la cárcel fue instalada en otras casas al lado del archivo. Las dos últimas sedes, estaban en muy mal estado, amenazando ruina y cuando la economía del país lo permitió, como eran de alquiler, fueron compradas, derribadas y en el solar se construyó entre 1675 y 1682, el archivo y la cárcel que han llegado hasta nuestros días. Informa también Cadiñanos Bardeci que: "las casas que habían servido para cárcel y archivo eran ocho, seis del convento de San Benito, otra de la catedral y la que hacía de archivo era del mayorazgo de Gaspar de Frías". La cárcel donde estuvo preso el licenciado Juan de Cervantes, en 1532, tuvo que ser la establecida en esas casas, pues hasta 1682 no se construyó la antigua Cárcel de Chancillería, sede de la Biblioteca Reina Sofía.

6 ZALAMA RODRÍGUEZ, Miguel Ángel, "El palacio de los Vivero, sede de la Audiencia y Chancillería de Valladolid, en época de Carlos V", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*: BSAA, 59 (1993), p. 286.

7 CADIÑANOS BARDECI, Inocencio, "Archivo y cárcel de la Chancillería de Valladolid en el siglo XVII. Obras y proyectos", *Cuadernos de Historia del Derecho*, 29, (2022) pp. 45-52.

Juan de Cervantes, estuvo residiendo en Valladolid, desde agosto hasta finales de 1532, mientras era juzgado por el pleito, aunque se desconoce dónde estaba situada la vivienda que ocupó. Krzysztof Sliwa narra que en agosto llegaron cartas a Guadalajara y “su Señoría se espantó mucho porque le informaron que Cervantes se paseaba por Valladolid y no sabía cómo aquellos alcaldes habían mirado aquel proceso”. El licenciado ganó el pleito y con los seiscientos mil maravedíes regresó a Alcalá de Henares, a finales de 1532.

### 3. 2. *Rodrigo de Cervantes, el padre*

Rodrigo de Cervantes, médico cirujano se trasladó a trabajar a Valladolid en 1551, llevando con él a su esposa, doña Leonor de Cortinas; sus hijos, Andrea, Luisa, Miguel y Rodrigo; su madre, doña Leonor de Torreblanca y su hermana María de Cervantes, con Martina de Mendoza, de unos 22 años, prima del escritor. Miguel tendría en esa fecha unos cinco años de edad. En la ciudad nació Magdalena y pudo nacer Juan; se conoce esta primera estancia, por el pleito<sup>8</sup> que encontró en Chancillería y transcribió Narciso Alonso Cortés, entre Gregorio Romano y Pero García, vecinos de Valladolid, contra Rodrigo de Cervantes por un préstamo de 44 472 maravedíes que ambos le hicieron en noviembre de 1551 y que no devolvió. Por otro lado, su hermana María alquiló en la ciudad, a Diego de Gormaz, y para todo el año 1552, una casa de dos plantas, la de abajo para la familia de su hermano Rodrigo y la de arriba para ella, su hija Martina y su madre Leonor. Estaba situada en el barrio de Sancti Spiritus, actual Paseo Zorrilla del lado del río y enfrente del convento del Carmen Calzado. El convento fue demolido para construir el Hospital Militar, ahora Consejería de Sanidad. La fecha del contrato de alquiler de la casa es un año posterior a la del préstamo, ambos firmados en Valladolid, por eso se ha escrito que Rodrigo y los suyos vinieron en 1551, pero se desconoce dónde vivió la familia en ese primer año. Esa vivienda inicial pudo ser la misma y renovar el contrato de alquiler o bien ser una casa diferente y ya serían dos las viviendas utilizadas por los Cervantes. Cuando cumplió el plazo no pudieron devolver el préstamo y Gregorio Romano solicitó el embargo y la prisión para Rodrigo hasta que devolviera el dinero, por ello el padre del escritor entró en la cárcel y la familia se mudó al hogar de María, donde nació Magdalena, la hermana de Miguel. Rodrigo apeló a su condición de hijosdalgo que tuvo que probar en Valladolid, Alcalá de Henares y Madrid, saliendo de la cárcel en varias ocasiones entre julio de 1552 y enero de 1553. Rodrigo de Cervantes debió de estar preso en la cárcel de la ciudad que Agapito y Revilla<sup>9</sup> situaba en esos años en calle de San Lorenzo,

8 ALONSO CORTÉS, Narciso, *Casos cervantinos que...*, pp. 24 y 68-70.

9 AGAPITO Y REVILLA, Juan, *Las calles de Valladolid: nomenclator histórico*, Valladolid, Talleres

junto a la Casa de la Moneda, y que a principios del s. XVII se trasladó a la calle del Campo, hoy calle Santiago.

El padre de Cervantes, consiguió la declaración de hidalguía y en enero de 1553 fue puesto en libertad, aunque nadie ha encontrado la sentencia. De esa vivienda de Sancti Spíritu no queda ningún vestigio aunque el alquiler del piso se pagó totalmente. No se sabe el tiempo que la familia permaneció aún en Valladolid.

#### 4. MIGUEL DE CERVANTES DE NUEVO EN VALLADOLID

Sobre esta segunda estancia de Miguel de Cervantes en Valladolid existe una abundante bibliografía, por ello se va a hacer una breve referencia al hecho por el que se conoció la casa del Rastro.

Se desconoce cuándo llegó Miguel de Cervantes a Valladolid. Alonso Cortés le situó en la ciudad a primeros de febrero de 1603. Si la familia estaba aposentada ya en esa fecha deberían de haber alquilado otra casa, que sería el tercero de los hogares de Miguel de Cervantes en la ciudad, pues la vivienda de la calle del Rastro, de Juan de las Navas y señalada en el proceso *Ezpeleta*, aún se estaba construyendo en 1603<sup>10</sup>.

Junto a Miguel, convivieron en el domicilio: su esposa, Catalina de Salazar y Palacios<sup>11</sup>; su hermana mayor, Andrea de Cervantes, con su hija Constanza de Ovando; su hermana pequeña, Magdalena, vallisoletana de nacimiento e Isabel de Saavedra, la hija del escritor, que pudo casarse en esta ciudad. Será la segunda estancia de Miguel, Andrea y Magdalena. Después se unió una sirvienta, María de Ceballos. En abril de 1605 estando publicado y puesto a la venta en Valladolid la primera parte del *Quijote*, llegará su cuñado, el presbítero Francisco de Palacios, hermano menor de Catalina, que firmará como testigo de Miguel en la carta de poder que otorgó al librero Robles<sup>12</sup>.

El 27 de junio de 1605 sucedió en las proximidades de la casa de Cervantes el duelo, tantas veces recordado, en el que el caballero navarro Gaspar de Ezpeleta fue herido de mucha gravedad, siendo auxiliado por Miguel de

---

Tipográficos "Casa Martín", 1937, p. 427.

10 ALONSO CORTÉS, Narciso, *Casos cervantinos que...*, pp. 136-141.

11 TRAPIELLO, Andrés, *Las vidas de Miguel...* pp. 151 y 186-187.

12 El 12 de abril de 1605 en Valladolid, firma Francisco de Palacios, cuñado del escritor, en el texto del "poder de Miguel de Cervantes a Francisco de Robles, licenciado Diego de Alfaya y Francisco de Mar para querellarse contra los que en Lisboa hayan impreso o quieran imprimir el "*Quijote*", ante el escribano Juan Calvo". Libro I, Documento nº 39, protocolo de Juan Calvo 1605, f. 559; PÉREZ PASTOR, Cristóbal, *Documentos cervantinos hasta ahora inéditos*, Madrid, Establecimiento tipográfico de Fortanet, 1897, tomo I, pp. 141-147.

Cervantes y su vecino, Luis de Garibay. Ezpeleta falleció el día 29 del mismo mes, sin confesar el nombre del que le había herido de muerte. El escribano que firmó el manuscrito del proceso fue Fernando de Velasco. El título que lleva el documento es: *Averiguaciones hechas por mandato del señor alcalde Cristóbal de Villarroel sobre las heridas que se dieron a don Gaspar de Ezpeleta, caballero del hábito de Santiago. Secretario Carranza, Relator, el licenciado Alonso de Ávila (Valladolid 1605)*<sup>13</sup>. La importancia de este documento radica en la información que facilita sobre la familia y vecinos del escritor y, sobre todo, porque en él se indica la calle en la que vivía Miguel de Cervantes. Y aunque injustamente, Miguel de Cervantes, su hija Isabel, su hermana Andrea y su sobrina Constanza, junto a otros vecinos fueron llevados a la cárcel real. Con esta reclusión, los Cervantes encarcelados en Valladolid suman, también, cuatro generaciones: el abuelo Juan, el padre Rodrigo, Miguel el escritor, su hermana Andrea, su sobrina Constanza y su hija Isabel. La cárcel real de la corte a la que fueron enviados Miguel de Cervantes, su familia y vecinos estaba situada, según Juan Agapito y Revilla, en lo que hoy es la calle Santiago, esquina a Montero Calvo:

“El día 13 de agosto de 1603, en Regimiento pleno, el Corregidor hizo relación que por último decreto y acuerdo, estaba mandado y acordado que la cárcel de Corte se mude de las casas de esta ciudad a las del conde de Villamor, que es en la calle del Campo, a la esquina de la calle de Santa María. ¿Sería donde estuvo la posada de la Estrella? Si no fue ésta, se situaría en la otra esquina de la entrada de la calle. Ello parece indudable<sup>14</sup>”.

Agapito y Revilla informa que se denominaba calle Santiago desde la Plaza Mayor hasta la calle Zúñiga y el otro tramo se llamaba calle del Campo. En 1842 se unificó el nombre de calle Santiago para los dos tramos anteriores.

Se desconoce en qué momento Miguel y su familia marcharon a Madrid. Alonso Cortés, como una conjetura suya, escribe que tras salir de la cárcel los Cervantes pudieron cambiar de domicilio lejos de las murmuraciones de los vecinos, yendo a vivir junto a sus amigos los Garibay, pues Luis de Garibay<sup>15</sup> acompañado de su madre y hermano encontró nuevo acomodo en la calle de los Manteros, hoy Mantería. De ser así, en esa calle estaría la quinta residencia de Miguel de Cervantes en Valladolid.

13 PÉREZ PASTOR, Cristóbal, *Documentos cervantinos hasta ahora inéditos...*, tomo II. pp. 453-537.

14 AGAPITO Y REVILLA, Juan, *Las calles de Valladolid...*, p. 464.

15 Encontró un acta de bautismo en el Archivo parroquial de San Miguel, en la que Luis de Garibay Montoya aparece como padrino e indicaba su residencia en la calle de los Manteros (hoy calle Mantería) el 6 de marzo de 1606; ALONSO CORTÉS, Narciso, *Casos cervantinos...*, p. 147.

## 5. EL LARGO RECORRIDO DE LA CASA DE CERVANTES HASTA HOY

El manuscrito del *Proceso*, se encontró en Valladolid en el Archivo de la Real Chancillería a finales del siglo XVIII, se trasladó al Archivo de la Cárcel de Corte, en Madrid y actualmente está guardado en la cámara fuerte de la Biblioteca de la Real Academia Española. Este valioso documento lo encontró un anónimo investigador siendo publicado parcialmente a principios del s. XIX, por cervantistas, como Pellicer o Navarrete y en 1897 lo transcribió Cristóbal Pérez Pastor<sup>16</sup>.

Si hoy se pueda visitar la casa que habitó Miguel de Cervantes, entre 1604 y 1606, en Valladolid, se debe a ese descubrimiento y a que, tras la marcha de Felipe III a Madrid, Valladolid sufrió una fortísima crisis económica y por ello no hubo necesidad de arrasar con las viejas casas que construyó Juan de las Navas en 1604, ni otras muchas deterioradas moradas que hasta 1850 seguían en uso. El contexto político y económico en la ciudad hasta mediados del siglo XIX no era propicio para que el desarrollo urbanístico fuera pujante. Respecto al manuscrito, al conocer el texto se quiso saber si seguían en pie las casas del Rastro allí descritas y si se podía encontrar la casa que habitó Cervantes. Señala Fidel Pérez Mínguez<sup>17</sup> que si el documento se hubiera descubierto a finales del siglo XIX, se habría llegado tarde y la casa ya no existiría. Localizar esa vivienda no fue tarea fácil, Pérez Mínguez, escribe que en 1819 Navarrete no consiguió dar con ella ni tampoco Matías Sangrador, que en 1851 lo intentó. Fueron muchos los cervantistas que la buscaron y no la encontraron.

### 5. 1. El descubrimiento de la casa

En el año 1862 se reavivó el interés por descubrir la casa de Cervantes. José Santa María de Hita, catedrático de Economía Política y Legislación Mercantil del Instituto de Segunda Enseñanza<sup>18</sup> de Valladolid, nacido en Madrid y de ascendencia riojana fue el cervantista que se tomó este asunto más en serio. Santa María de Hita, que permaneció en Valladolid pocos años, realizó una minuciosa investigación cotejando documentos y escrituras de los propietarios de las casas de esa calle y en el año 1862 designó a la vivienda número 16 en la numeración moderna y 11 en la numeración antigua, como

16 PÉREZ PASTOR, Cristóbal, *Documentos cervantinos hasta ahora inéditos...* Tomo II. pp. 453-537

17 PÉREZ MÍNGUEZ, Fidel, *La casa de Cervantes en Valladolid*, Madrid, Imprenta del Asilo de huérfanos del S. C. de Jesús, 1905, pp. 31-32 y 35-39.

18 *Memoria acerca del estado de la enseñanza en la Universidad de Valladolid y establecimientos de instrucción pública de su distrito en el curso de 1860 á 1861 y Anuario de 1861 a 1862*, Valladolid, Imprenta de Lucas Garrido, 1862, <https://uvadoc.uva.es/handle/10324/74484>





Fig. 4. Vista de las casas del Rastro y a su derecha, el Hospital de la Resurrección. En primer término la puentecilla. B. Maeso, h. 1866. Valladolid. Archivo Municipal de Valladolid (AMVA), (CZO\_00007\_032\_0016)

la casa de Cervantes. Tuvo dudas y tras realizar nuevos exámenes en algunas de las viviendas, en el año 1866 señaló con total seguridad y confirmó que la casa número 9 antiguo y 14 moderno era donde había vivido Miguel de Cervantes y su familia entre 1604 y 1605 y acaso hasta su partida a Madrid (Fig. 4). Juan Ortega y Rubio<sup>19</sup> explica que la calle del Rastro se componía en su época de once casas señaladas con los números pares del 2 al 22 y las cinco numeradas con el 10,12,14,16,18, tenían el mismo tipo de construcción y antigüedad. Dos veces, en 1845 y en 1862 se cambió la numeración de las casas, por eso se habla de numeración antigua y moderna.

El Ayuntamiento de Valladolid reconoció la casa en 1866 y mandó colocar una placa en la pared exterior del edificio indicando que allí vivió Cervantes. Esos edificios estaban en manos privadas y muy deteriorados aunque a pesar de su mal estado, seguían siendo utilizados como viviendas y locales de alquiler. Los recintos de la planta baja como la taberna habían servido de cuadra, almacén y tienda de artesanos.

## 6. EL RESCATE DE LA CASA POR LOS ESTUDIANTES DEL ATENEO LITERARIO

Habían transcurrido seis años del descubrimiento y el inmueble volvió otra vez a ser olvidado hasta que unos jóvenes estudiantes universitarios procedentes de la ciudad y del norte de España realizaron el primer intento de salvar la casa, abrirla al público y darle un contenido literario. El distrito universitario de Valladolid<sup>20</sup> en 1860 comprendía las provincias de Santan-

19 ORTEGA Y RUBIO, Juan, *Cervantes en Valladolid*, Valladolid, Imprenta y Librería Nacional y Extranjera de los Hijos de Rodríguez, 1888, pp. 18-22.

20 *Memoria acerca del estado de la enseñanza...*



Fig. 5. Estado en que se encontraba la casa de Juan de las Navas, poco después de la marcha del Ateneo Literario Casa de Cervantes. Jean Laurent. 1874. Valladolid. Archivo Municipal de Valladolid (AMVA), (FL 04057 - 015)

der, Burgos, Álava, Vizcaya, Guipúzcoa, Palencia y Valladolid. La universidad estaba en Valladolid, con las Facultades de Derecho, que era la que más fama y alumnos recibía, la de Medicina casi recién instaurada, Filosofía y Letras y Ciencias Exactas y a ella acudían, desde los Institutos de Segunda Enseñanza, los alumnos de todas esas provincias. Los primeros valedores, eran casi todos estudiantes de Derecho y participaban como periodistas en la revista *El Museo*, en pleno Sexenio Revolucionario. Uno de ellos, Emilio Ferrari escribiría, que tras guiar a un visitante inglés hasta la casa de Cervantes y habiendo sufrido una situación bochornosa cuando llegaron a ella<sup>21</sup>, con poco dinero y mucha ilusión, decidieron, en 1872, arrendar la vivienda, que estaba libre. Firmaron la escritura de alquiler: Emilio Ferrari, Anselmo Salvá, José Estrañi, Fermín Herrán, Albino Madrazo, y quizá, alguno más. Fueron los primeros que se dieron cuenta de la indiferencia y absoluto abandono de

21 PÉREZ MÍNGUEZ, Fidel, *La casa de Cervantes...*, p. 114.

la vieja casa cervantina. Se instalaron en ella y fundaron el Ateneo Literario Casa de Cervantes. Como periodistas quisieron dar la máxima notoriedad y publicidad a la inauguración del Ateneo el 2 de junio de 1872 y lo consiguieron. Invitaron a todas las autoridades y ciudadanos a una fiesta literaria en el Círculo Mercantil de la calle Teresa Gil. Para ese acto Salvá escribió un texto sobre Cervantes y el poder regenerador de la literatura, José Estrañi unas quintillas en las que describe, de forma poética, la situación de la casa “cuya gloria irá unida a tu memoria” y Ferrari, declamará varios de sus poemas. La función fue repetida al llegar, en festivo cortejo, a la casa de Cervantes. El Ateneo, según Fidel Pérez Mínguez, llegó a tener unos treinta socios que organizaron veladas literarias para dar dignidad y poner el foco en ese bien patrimonial que estaba abocado a la ruina. Los que aportaron casi todo el dinero del alquiler fueron, Emilio Ferrari y Fermín Herrán, hijos de familias acomodadas, pero con una economía muy endeble consiguieron, con dificultad pagar, además de limpiar y adecentar el hogar del escritor (Fig. 5) durante sólo medio año, aunque abrieron el camino a otros que vendrían después. Los fundadores siguieron escribiendo y ejerciendo el periodismo, con independencia de su profesión y no olvidaron a Cervantes ni al *Quijote* en sus obras. Mantuvieron intacta su amistad y colaboraron entre ellos con sus textos y en las celebraciones de la Sociedad la Casa de Cervantes que sucedió al Ateneo. De algunos socios se sabe muy poco, como de Eduardo de Ozcáriz y Soriano, que fue oficial de la Administración Militar y director de la revista *El Museo*, murió joven con 27 años; Ricardo Olóriz era de León; Braulio Piqueras, médico, escritor de poemas y obras de teatro, y Gregorio Villanueva eran vallisoletanos; Lucas Guerra<sup>22</sup> fue médico, político, escritor y presidente de la Junta Directiva del Ateneo Literario Casa de Cervantes. Los más relevantes y activos del grupo fueron el secretario Anselmo Salvá y los vocales, Emilio Ferrari, Fermín Herrán, José Estrañi, Albino Alonso Madrazo, Vicente Colorado y Ricardo Macías Picavea, de los que se va a realizar una breve reseña biográfica.

### 6. 1. Anselmo Salvá Pérez

Anselmo Salvá Pérez<sup>23</sup> (1849-1922) nació en Burgos. Al concluir sus estudios en el instituto y tras fallecer su madre, se trasladó a Valladolid con sus tíos maternos, los Pérez Mínguez. Escritor muy precoz, se unirá al grupo de redactores de *El Museo* y participará activamente en la creación del Ateneo Literario como secretario. Su artículo “Los cervantistas vallisoletanos” gustó

22 MENÉNDEZ ONRUBIA, Carmen, “Fermín Herrán y el Ateneo Literario. La casa de Cervantes en Valladolid (1872)”, *Anales cervantinos*, 34 (1998), pp. 289-328.

23 Anselmo Salvá Pérez, [https://es.wikipedia.org/wiki/Anselmo\\_Salv%C3%A1](https://es.wikipedia.org/wiki/Anselmo_Salv%C3%A1)

mucho y lo publicó *El Norte de Castilla*, el 2 de mayo de 1872<sup>24</sup>. Colaboró con su tío Mariano Pérez Mínguez, en la Sociedad la Casa de Cervantes, aportando sus poemas. Estudió Filosofía y Letras en Madrid. Fue archivero en Burgos y un gran historiador de la ciudad, además de periodista. Pudo conocer la compra de la casa de Cervantes. Burgos le ha dedicado una céntrica calle.

## 6. 2. Emilio Pérez Ferrari

Emilio Pérez Ferrari<sup>25</sup> (1850-1907) era vallisoletano, tenía 22 años cuando comenzó a escribir artículos en la revista *El Museo*. En 1872 se encargó de la redacción junto a Fermín Herrán, Anselmo Salvá, José Estrañi y Albino Alonso Madrazo y celebraron el 23 de abril de ese año con un monográfico sobre *Cervantes y La casa de Cervantes*. Fue el principal promotor y pagador del alquiler de la casa de Cervantes y de crear el Ateneo Literario. Licenciado en Derecho y Filosofía y Letras, ingresó en el Cuerpo Facultativo de Archiveros Bibliotecarios y Arqueólogos. Ferrari será reconocido como un gran poeta, aunque también escribió prosa y teatro. En 1874 escribió el drama *La muerte de Cervantes* junto a Macías Picavea y Álvarez Taladriz y en 1886 una obra teatral *Caras y caretas* en colaboración con Vicente Colorado, estrenadas ambas en el Teatro Calderón de Valladolid. Fue bibliotecario en la Asociación de Escritores y Artistas. Además de sus obras literarias, siguió con su afición periodística y dirigió en 1874 el periódico titulado *La Revista* en Valladolid. Se trasladó a Madrid y allí colaboró con periódicos como *El Heraldo de Madrid*, *Barcelona Cómica*, *La Ilustración española y Americana* y varios más. Ocupó el sillón O de la Real Academia de la Lengua, en 1905. Al fallecer su cuerpo se trasladó al Panteón de Personas Ilustres de Valladolid. En esta ciudad, lleva su nombre un Instituto de Educación Secundaria y la calle en la que nació. El Ayuntamiento de Valladolid colocó una lápida con el relieve de su busto en la fachada de su casa en 1911 (Fig. 6).

## 6. 3. Fermín Herrán Tejada

Fermín Herrán Tejada<sup>26</sup> (1852-1908) nació en Salinas de Añana (Álava), hijo de un abogado liberal. En 1868 fue a estudiar a Valladolid y allí se relacionó con otros estudiantes afines a las ideas revolucionarias del momento y con inquietudes literarias. Fue redactor de la revista *El Museo* y uno de los pro-

24 MARTÍNEZ FUENTES, Gorka, "La Academia Cervántica Española de Vitoria", *Revista Internacional de los Estudios Vascos RIEV*, 50/2 (2005), pp. 426-427.

25 MARTÍNEZ CACHERO, José María, "La obra de Emilio Ferrari", *Archivum: Revista de la Facultad de Filosofía y Letras*, 10 (1960), pp. 137-152.

26 MENÉNDEZ ONRUBIA, Carmen, "Fermín Herrán y el Ateneo Literario ...", pp. 289-328.



Fig. 6. Casa en la que nació Emilio Ferrari con el busto del escritor y la placa conmemorativa. Placa del escultor Aurelio Vicente Rodríguez Carretero. 1911. Valladolid. Fotografía de la autora

motores de la fundación del Ateneo Literario Casa de Cervantes, aportando fondos para el alquiler de la casa. En 1872, se doctoró en Derecho y ese año comenzó la edición de la *Biblioteca Escogida de Fermín Herrán*, en la que colaboraron, además de su gran amigo Emilio Ferrari, Estrañi, Salvá, Colorado, Orodea y otros muchos amigos, así como escritoras noveles. En Vitoria y Bilbao compaginó su actividad como brillante abogado, con obras culturales y periodísticas invirtiendo mucho dinero. La Real Academia de Historia le nombró Correspondiente por Vitoria. En 1873, recordando su paso por el Ateneo de Valladolid, fundó en Vitoria, la Academia Cervántica Española. Publicó 63 tomos de la *Biblioteca Bascongada de Fermín Herrán*. No ha obtenido ningún homenaje en su tierra.

#### 6. 4. Albino Alonso Madrazo

Albino Alonso Madrazo<sup>27</sup>(1848-1897) nació en Santander y estudió Derecho en Valladolid. Tenía dos tías en esta ciudad casadas con dos periodistas, uno era el propietario de la Editorial *Casa Santarén* y del periódico *La Opinión*. Escribió para *El Museo* y colaboró activamente en la creación del Ateneo Literario cooperando con sus textos y poemas. Participó asiduamente en los concursos literarios de la Sociedad la Casa de Cervantes en Valladolid, consiguiendo varios premios con sus poemas, como el de 1879. Fue director del periódico de sus tías *La Opinión* desde 1880 y autor de obras literarias. En 1882 regresó a Santander, dirigiendo desde esa fecha el periódico *El Boletín del Comercio* hasta su fallecimiento. No dejó de escribir poesías y textos para

27 VIERNA, Fernando, “Albino Alonso Madrazo, un periodista profesional decimonónico”, Edición digital a partir de “*Et amicitia et magisterio*”: Estudios en honor de José Manuel González Herrán, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, (2021), pp. 789-800.





Fig. 7. Monumento-fuente dedicado a José Estrañi en la avenida Reina Victoria. Alfredo Felices. 22 de agosto de 1932. Desaparecido un alto relieve en bronce del periodista, en 1985 se colocó en su lugar una placa. Santander. Fotografía de la autora

diferentes revistas. En su ciudad natal no hay monumento ni placa, que sirva de homenaje, para recordar su nombre.

#### 6. 5. José Estrañi Grau

José Estrañi Grau<sup>28</sup> (1840-1919) nació en Albacete de padres catalanes, después vivió en León y en 1872 se asentó en Valladolid. Fue redactor de *El Museo*. Gran admirador de Cervantes, escribió las quintillas tituladas *La Casa de Cervantes en Valladolid* y otras muchas composiciones dedicadas al escritor que leía en las efemérides convocadas por el Ateneo Literario y, desaparecido éste, por la Sociedad creada por Pérez Mínguez. En 1877 se estableció en Santander para dirigir *La Voz Montañesa* hasta el 4 de mayo de 1895, cuando publicó el primer número de *El Cantábrico*, periódico que dirigió hasta su fallecimiento en 1919. Fue famoso por sus “pacotillas”, rimas graciosas sobre temas de actualidad. Calificado como “el regocijo de las musas”, aún vivía cuando el rey compró la casa de Cervantes. Tras su fallecimiento, tuvo un funeral con asistencia multitudinaria. El Ayuntamiento de Santander costeó su panteón en el cementerio de Ciriego y, poco después, se erigió un monumento en su honor en la avenida Reina Victoria (Fig. 7). En 1995 le dedicaron una calle cerca de Peñacastillo y en 2025 se ha colocado una placa donde es-

28 PEÑA DE BERRAZUETA, Juan, *El monumento a José Estrañi Grau*, Amigos del Museo Marítimo del Cantábrico, 2029, pp. 1-15.

tuvo la redacción de *El Cantábrico*, en la calle Juan de Herrera, que participa de la Ruta de los Ilustres.

#### 6. 6. Vicente Colorado y Martínez

Vicente Colorado y Martínez<sup>29</sup> (1850-1904) era vallisoletano, sus abuelos maternos eran los campaneros de la catedral de Valladolid y cayeron con la torre, cuando el terremoto de Lisboa, sin sufrir daño alguno. Fue periodista de *El Museo*, escritor y fundador del Ateneo Literario y años después, asiduo participante como poeta en todos los actos y certámenes literarios de la Sociedad la Casa de Cervantes de Pérez Mínguez y en 1879 obtuvo el primer premio. Licenciado en Filosofía y Letras por la Universidad Central de Madrid, ingresó en el Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos y después trabajó en el Museo Arqueológico Nacional, fue periodista y traductor de literatura francesa. Recordando a Cervantes puso en escena su obra en verso, *Rinconete y Cortadillo*. Sin embargo su nombre ha caído en el olvido.

#### 6. 7. Ricardo Macías Picavea

Ricardo Macías Picavea<sup>30</sup> (1847-1899) nació en Santoña, Cantabria. Fue escritor, filósofo, periodista y catedrático de Latín y Geografía, en el Instituto de Segunda Enseñanza de Valladolid. Su alumno Narciso Alonso Cortés, señaló el aprecio que le tenían. Colaboró con el Ateneo Literario en 1872. En esos años escribió, junto a Emilio Ferrari, el drama *La muerte de Cervantes*, estrenada en el Teatro Calderón. Gran pedagogo y renovador de la enseñanza, también ha sido considerado el gran impulsor del *Regeneracionismo* del siglo XIX. Fue director del periódico *Libertad* y autor de la obra que más fama le ha dado, *El problema Nacional*. Falleció joven, a los 52 años, siendo enterrado en el Panteón de Personas Ilustres de Valladolid. Llevan su nombre, una calle y un Colegio Público en esta ciudad y otro Colegio Público, en Santoña.

### 7. EL RELEVO DE MARIANO PÉREZ MÍNGUEZ EN 1875

Mariano Pérez Mínguez<sup>31</sup> (1809-1887) nació en Burgos y tomó el relevo en 1875 fecha en la que se va a hacer cargo de mantener la casa de Cervantes. Doctor en Farmacia, abrió la suya en Valladolid junto a una droguería donde

29 Vicente Colorado Martínez (1850-1904), <https://www.filosofia.org/ave/001/a292.htm>

30 VALENTÍ CAMP, Santiago, "Ricardo Macías Picavea", en VALENTÍ CAMP, Santiago, *Ideólogos teorizantes y videntes*, Barcelona, Minerva, 1922, pp. 389-406.

31 PÉREZ MÍNGUEZ, Fidel, *La casa de Cervantes...*, pp. 74 -83 y 124-155.



Fig. 8. Monumento a Cervantes promovido por Mariano Pérez Mínguez. Nicolás Fernández de la Oliva. 1877. Trasladado en 1889 a la plaza de la Universidad. Valladolid. Fotografía de la autora

expuso también antigüedades. Fue profesor de Historia Natural en el Instituto vallisoletano como su hermano Luis. Fundó un periódico, *El Avisador*, que se unirá al de su cuñado Perillán, propietario fundador de *El Norte de Castilla*. En 1875, en el 259 aniversario de la muerte de Cervantes, Mariano Pérez quizá influido por su sobrino Anselmo Salvá, fundará la Sociedad la Casa de Cervantes en Valladolid. Fidel Pérez Mínguez, su otro sobrino narró con todo detalle cómo alquiló la vivienda y la adornó con muebles y objetos de la época cervantina; cómo redactó un reglamento e instituyó una Junta Conservadora formada por cinco miembros de su familia y otros cinco de la familia de los dueños de la casa. En 1876 eran 150 los socios, entre ellos el rey Alfonso XII que visitó la casa en marzo de 1876. Se realizaron innumerables actos relacionados con el escritor: conferencias, lectura de textos literarios y cada 23 de abril, aniversario del fallecimiento del escritor, se celebraron Juegos florales y un concurrido certamen literario, con muchos premios donados por personalidades relevantes, entre ellas, el rey y alguna de sus hijas. Fidel Pérez dio a conocer la primera participación documentada en Valladolid, de mujeres en torno a la figura y la casa de Cervantes: Nicasia Quemada y la poetisa asturiana Práxedes Villar de la Torre participaron muy activamente con sus obras literarias en esos años. El certamen de 1879 estuvo muy concurrido de poetisas, recibiendo el segundo premio Josefa Estévez de García del Canto. También, Mariano Pérez Mínguez fue el que ideó e impulsó la creación de una estatua dedicada a Cervantes en las proximidades

de la casa, el profesor Jesús Urrea Fernández, director que fue de la Casa de Cervantes, cuenta todos los detalles sobre este monumento<sup>32</sup>. Se inauguró el 29 de septiembre de 1877 (Fig. 8). El 6 de noviembre de 1887, falleció Mariano Pérez Mínguez y con él desapareció la Sociedad y la casa de Cervantes volvió ser una casa de alquiler. Su sobrino, Fidel Pérez Mínguez, en su libro, *La Casa de Cervantes en Valladolid*, reivindicó la obra de su primo y de su tío y solicitó la declaración de Monumento Nacional para la casa y su compra por instituciones públicas para evitar su degradación y ruina. Entre los años 1887 y 1788 los dueños del edificio quisieron venderlo barato y es otro escritor, José Zorrilla<sup>33</sup> el que lo narra. El 27 de mayo de 1887, haciendo de guía turístico del crítico francés Boris de Tanenberg, que estaba en Valladolid, le dice entre otras cosas:

“Podría llevarle a usted a la casa de Cervantes, pero está muy lejos y no tiene nada de particular. Está en venta y me la han ofrecido no muy cara. La proposición me tentaba: el viejo Zorrilla terminando sus días en la casa de Cervantes, no estaba mal. Pero después de pensarlo desistí porque la casa no es habitable y hubiera estado muy mal”.

El 25 de enero de 1905, la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de la provincia de Valladolid<sup>34</sup>, en sesión extraordinaria, aprobó solicitar la declaración de Monumento Nacional para la casa de Cervantes enviando una carta al subsecretario de Instrucción Pública y Bellas Artes, a Madrid, que fue redactada por el secretario, Juan Agapito y Revilla. Formaba parte de esa Comisión, Antonio Alonso Cortés, rector de la universidad y padre de Narciso. La petición no obtuvo respuesta.

## 8. NARCISO ALONSO CORTÉS Y LA ADQUISICIÓN DE LA CASA EN 1912

Narciso Alonso Cortés Andrés (1875-1972) nació y murió en Valladolid. Fue discípulo de Macías Picavea y los Pérez Mínguez. Se licenció en Derecho y Filosofía y Letras. En 1906, obtuvo la plaza de profesor de Lengua y Literatura del Instituto Provincial de Segunda Enseñanza de Santander, siendo alumno suyo Gerardo Diego, allí entabló gran amistad con Menéndez Pelayo y José Estrañi. En 1912 opositó y obtuvo nueva plaza en el Instituto de Segunda Enseñanza Provincial de Valladolid. Fue director durante doce años y solicitó con el claustro la denominación de Zorrilla para ese Instituto.

32 URREA FERNÁNDEZ, Jesús, *Museo Casa de Cervantes. Valladolid. Historia y Guía*, Valladolid, Ministerio de Cultura, Secretaría General Técnica, 2005, p. 27.

33 ALONSO CORTÉS, Narciso, *Zorrilla su vida y sus obras*, Valladolid, Ayuntamiento - Imprenta Castellana, 1920, T. III, p. 163.

34 Archivo Histórico Provincial de Valladolid, Comisión de Monumentos, SH, Caja 274, Libro 5, f. 80r y 81v.

Con fecha 13 de diciembre de 1932 el Ministerio lo aprobó<sup>35</sup>. Fue un gran profesor, investigador y paleógrafo. Publicó numerosos libros de texto, artículos en revistas que fundó y material etnográfico que recogió por diferentes pueblos. Escribió muchos artículos defendiendo el patrimonio artístico y cultural. La ciudad le ha reconocido dando su nombre a un colegio público, a un polideportivo y a una calle y se ha colocado su busto en el jardín de la Casa de Zorrilla. Sus restos reposan en el Panteón de Personas Ilustres de la ciudad.

Años antes, en 1909, fue refundado el Ateneo<sup>36</sup> y el 23 de abril se celebró el aniversario del fallecimiento de Cervantes con una conferencia de Narciso Alonso Cortés<sup>37</sup>, presidente de la Sección de Literatura y Bellas Artes, que disertó sobre las dos estancias de Cervantes en Valladolid y después: “clamó contra el actual estado de abandono de este edificio, proponiendo que el Ateneo tome la iniciativa de rogar al Estado o al Municipio su inmediata adquisición”, esta propuesta fue aceptada por los miembros del Ateneo y Narciso Alonso Cortés comenzó a ocuparse de este asunto con un trabajo paciente y discreto. Escribió cartas y llamó a todas las puertas de políticos y hombres notables que podían tener influencia política para convencerles de la necesidad de comprar y restaurar la vivienda en la que habitó el insigne escritor. El edificio estaba muy deteriorado y nadie lo compraba por la inversión tan grande que suponía su rehabilitación. Por fin, consiguió que los vallisoletanos, Santiago Alba, en el Ministerio de Instrucción Pública y el marqués de la Vega Inclán, comisario de la Comisaría Regia de Turismo se entusiasmaran con la idea. El marqués de la Vega Inclán realizó las gestiones ante el monarca para implicarle y crear un ambiente favorable hacia él, logrando que fuera considerado el salvador de la casa de Cervantes. El 24 de octubre de 1912, el rey Alfonso XIII adquirió la casa número 14; las dos contiguas, números 12 y 16, las compró el hispanista americano, Archer M. Huntington y la cuarta casa del grupo, en 1919, la compró, el marqués de la Vega Inclán. Después de la adquisición, comenzaron los trabajos de rehabilitación. El profesor Jesús Urrea Fernández<sup>38</sup>, en el libro antes señalado, describe de forma detallada, todas las obras de acondicionamiento.

35 *Gaceta de Madrid*, 348 (13 de diciembre de 1932), p. 1841, <https://www.boe.es/gazeta/dias/1932/12/13/pdfs/GMD-1932-348.pdf>. Agradezco a José L. Orantes y M. Antonia Salvador, profesores del IES Zorrilla, esta información.

36 CAMPOS SETIÉN, José María de, *La aventura del Marqués de la Vega- Inclán*, Valladolid, Editorial Ámbito, 2007, pp. 20-34, 104-105 y 112-146.

37 MEDRANO DEL POZO, María del Sagrario, *El cervantismo de Narciso Alonso Cortés*, Trabajo fin de Master, Universidad de Valladolid, Facultad de Filosofía y Letras, 2013, pp. 11-14 y 98.

38 URREA FERNÁNDEZ, Jesús, *Museo Casa de Cervantes...*, pp. 96-63 y 73-86.





Fig. 9. *Retrato de Narciso Alonso Cortés*. José Luis Benito Rementería. H. 1954. Zaguán de la Casa de José Zorrilla. Valladolid. Fotografía de la autora

Del grupo de estudiantes, aún vivían dos: José Estrañi, en Santander que publicó pocos días después, a finales de octubre, una reseña en su periódico *El Cantábrico*<sup>39</sup> sobre la compra de la casa, insertando su conocido poema en quintillas titulado *La Casa de Cervantes*. Anselmo Salvá, en Burgos, redactor de *El Diario de Burgos*<sup>40</sup> también el 5 de noviembre de ese año, escribió en el diario, recordando con alegría y orgullo, la defensa y dignificación que hicieron de la casa de Cervantes, los dos burgaleses de la misma familia: Anselmo Salvá Pérez, el sobrino y Mariano Pérez Mínguez, el tío.

Respecto a Alonso Cortés (Fig. 9), los miembros del Ateneo, conociendo el trabajo infatigable y callado que había realizado el profesor para adquirir la casa, solicitaron para él la medalla de Alfonso XII y el nombramiento de hijo ilustre de la ciudad al igual, como también para el marqués de la Vega Inclán, que consiguió los fondos para la compra y, sobre todo, para su rehabilitación. El Ayuntamiento de Valladolid los nombró hijos ilustres. El 6 de mayo de 1916 llegó el nombramiento para Narciso y a su vez, la misma institución, dado que no era de su competencia, solicitó para el incansable profesor la Cruz de Alfonso XII a los poderes públicos. El marqués de la Vega Inclán le nombró director de la Biblioteca Popular Cervantina, establecida en la tabernilla, y delegado perpetuo de su Fundación en Valladolid.

39 ESTRÑI, José, "La Casa de Cervantes", *El Cantábrico: diario de la mañana* (Santander), 18/7121 (31 de octubre de 1912), s/p, [https://prensahistorica.mcu.es/es/catalogo\\_imagenes/grupo.do?path=2000891129](https://prensahistorica.mcu.es/es/catalogo_imagenes/grupo.do?path=2000891129), con las quintillas dedicadas a la casa de Cervantes.

40 X, "La Casa de Cervantes en Valladolid", *Diario de Burgos*, 22/6550 (5 de noviembre de 1912), s/p, [https://prensahistorica.mcu.es/es/catalogo\\_imagenes/grupo.do?path=2000920245](https://prensahistorica.mcu.es/es/catalogo_imagenes/grupo.do?path=2000920245)



Fig. 10. *Museo Casa de Cervantes*. Valladolid. Fotografía de la autora

Narciso Alonso Cortés recibió otra recompensa, cuando siendo presidente del Ateneo, Alfonso XIII presidió la conferencia de inauguración del nuevo curso, que él impartió, el 8 de abril de 1920.

Las casas pasaron a ser propiedad del Estado en 1916. El 23 de abril de 1948 abrió como museo la Casa de Cervantes decorada con muebles sencillos y apropiados a la época y al personaje. En mayo de 1958, fue declarada Monumento Histórico Artístico y en el año 2019, el Ministerio de Cultura adquirió un edificio colindante, cuya fachada imita el estilo de la de la Casa, para modernizar las propuestas culturales y diseñar formas de musealización más acordes con las tendencias actuales, integrando el espacio histórico con el nuevo, creando áreas dotadas de recursos tecnológicos, multimedia y digitales, añadiendo un mayor salón de recepción de visitantes, sala de exposiciones y zona de trabajo. Actualmente se está elaborando este proyecto. La institución Museo Casa de Cervantes (Fig. 10) realiza muchas y variadas actividades relacionadas con Cervantes y la cultura que se dan a conocer en su página web y que han dado lugar a que en 2024 hayan sido 35 398 las personas que han visitado la Casa Museo.

## 9. CONCLUSIONES

La literatura, como rama del patrimonio cultural, está íntimamente relacionada con las artes plásticas. Muchos textos en libros o artículos periodísticos han divulgado nuevas creaciones artísticas, realizado estudios o crítica de arte y, cuando ha sido necesario, han creado conciencia y defendido las obras maestras más vulnerables y el patrimonio en riesgo.

La conservación y defensa de la Casa de Cervantes en Valladolid ha sido un largo trabajo colectivo de personas procedentes de distintas provincias españolas y de América. La literatura, por ser un escritor, ha estado muy

presente y porque muchos de ellos eran escritores y periodistas, sin embargo hubo diversidad en las categorías y actividades profesionales de los defensores de la casa: cuatro eran profesores, tres archiveros y arqueólogos, abogados, un farmacéutico, ministros, comisario regio y un hispanista. Cada uno aportó lo mejor que tenía en su momento y a todos ellos hay que agradecerles el compromiso que mostraron por conservar y enaltecer el patrimonio urbanístico relacionado con el universal autor del *Quijote*. Dada la época y las dificultades encontradas, fueron también a su modo unos "quijotes" con la ilusión de la juventud unos y con el empeño y tenacidad otros, dispuestos a luchar contra los "molinos de viento" de la de penuria económica del país, casi general, en ese momento.

### BIBLIOGRAFÍA

- AGAPITO Y REVILLA, Juan, *Las calles de Valladolid: nomenclator histórico*, Valladolid, Talleres Tipográficos "Casa Martín", 1937, <https://bibliotecadigital.jcyl.es/es/consulta/registro.do?id=707>
- ALONSO CORTÉS, Narciso, *Casos cervantinos que tocan a Valladolid*, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1916, <https://bibliotecadigital.jcyl.es/es/consulta/registro.do?id=3593>
- ALONSO CORTÉS, Narciso, *Zorrilla su vida y sus obras*, Valladolid, Ayuntamiento - Imprenta Castellana, 1920, 3 tomos, <https://bibliotecadigital.jcyl.es/es/consulta/registro.do?id=2273>
- CADIÑANOS BARDECI, Inocencio, "Archivo y cárcel de la Chancillería de Valladolid en el siglo XVII. Obras y proyectos", *Cuadernos de Historia del Derecho*, 29 (2022), pp. 45-52, <https://doi.org/10.5209/cuhd.84128>
- CAMPOS SETIÉN, José María de, *La aventura del marqués de la Vega-Inclán*, Valladolid, Editorial Ámbito, 2007.
- LÓPEZ DE MENESES, Amada, "Una prima gitana de Miguel de Cervantes", *Estudis Romànics*, 14 (1972), pp. 247-250, <https://raco.cat/index.php/Estudis/article/view/238700>
- MARTÍNEZ CACHERO, José María, "La obra de Emilio Ferrari", *Archivum: Revista de la Facultad de Filosofía y Letras*, 10 (1960), pp. 137-228, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=910438>
- MARTÍNEZ FUENTES, Gorka, "La Academia Cervántica Española de Vitoria", *Revista Internacional de los Estudios Vascos RIEV*, 50/2 (2005), pp. 419-442, <https://www.eusko-ikaskuntza.eus/PDFAnlt/riev/50/50419442.pdf>
- MEDRANO DEL POZO, María del Sagrario, *El cervantismo de Narciso Alonso Cortés*, Trabajo fin de Master, Universidad de Valladolid, Facultad de Filosofía y Letras, 2013, <https://uvadoc.uva.es/handle/10324/3368>
- MENÉNDEZ ONRUBIA, Carmen, "Fermín Herrrán y el Ateneo Literario. La Casa de Cervantes en Valladolid (1872)", *Anales cervantinos*, 34 (1998), pp. 289-328, <https://doi.org/10.3989/anacervantinos.1998.016>

- PALMER, Ítaca, "Patrimonio literario y escuela: revisión y perspectivas teóricas", *Contextos Educativos. Revista de educación*, 32 (2023), pp. 109-126, <https://doi.org/10.18172/con.5670>
- PEÑA DE BERRAZUETA, Juan, *El monumento a José Estrañi Grau*, Amigos del Museo Marítimo del Cantábrico, 2029, pp. 1-15, <https://www.amigosmmc.es/documentos/divulgacion/Articulo-Juan%20Pe%C3%B1a-Historia%20del%20monumento%20a%20Jos%C3%A9%20Estra%C3%B1i%20Grau.pdf>
- PÉREZ MÍNGUEZ, Fidel, *La casa de Cervantes en Valladolid*, Madrid, Imprenta del Asilo de huérfanos del S. C. de Jesús, 1905, <https://bibliotecadigital.jcyl.es/es/consulta/registro.cmd?id=1589>
- PÉREZ PASTOR, Cristóbal, *Documentos cervantinos hasta ahora inéditos*, Madrid, Establecimiento tipográfico de Fortanet, 1897-1902, 2 tomos, <https://bibliotecadigital.jcyl.es/es/consulta/registro.do?id=17116>
- SLIWA, Krzysztof, *Vida de Miguel de Cervantes Saavedra en conmemoración del IV centenario de El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Barcelona - Kassel, Reichenberger, 2006.
- ORTEGA Y RUBIO, Juan, *Cervantes en Valladolid*, Valladolid, Imprenta y Librería Nacional y Extranjera de los Hijos de Rodríguez, 1888, [https://bibliotecadigital.jcyl.es/cervantes/\\_es/consulta/registro.do?id=1340](https://bibliotecadigital.jcyl.es/cervantes/_es/consulta/registro.do?id=1340)
- TRAPIELLO, Andrés, *Las vidas de Miguel de Cervantes*, Barcelona, Planeta, 1993.
- URREA FERNÁNDEZ, Jesús, *Museo Casa de Cervantes. Valladolid. Historia y Guía*, Valladolid, Ministerio de Cultura, Secretaria General Técnica, 2005.
- VALENTÍ CAMP, Santiago, "Ricardo Macías Picavea", en VALENTÍ CAMP, Santiago, *Ideólogos teorizantes y videntes*, Barcelona, Minerva, 1922, pp. 389-406, <https://ebuah.uah.es/dspace/handle/10017/9306>
- VIERNA, Fernando, "Albino Alonso Madrazo, un periodista profesional decimonónico", edición digital a partir de "Et amicitia et magisterio": *Estudios en honor de José Manuel González Herrán*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2021, pp. 789-800, <https://www.cervantesvirtual.com/obra/albino-alonso-madrazo-un-periodista-profesional-decimononico-1055469/>
- ZALAMA RODRÍGUEZ, Miguel Ángel, "El palacio de los Vivero, sede de la Audiencia y Chancillería de Valladolid, en época de Carlos V", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA*, 59 (1993), pp. 279-292, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2688710>

# Wikidata para la documentación y visibilización del patrimonio: la Red Nacional de Silos y Graneros

## Wikidata for the documentation and visibility of heritage: the National Network of Silos and Granaries

Rubén OJEDA DE LA ROZA<sup>1</sup> Y Ángel OBREGÓN SIERRA<sup>2</sup>

Wikimedia España<sup>1</sup>

proyectos@wikimedia.es

UNIR<sup>2</sup>, Av. de la Paz, 137, 26006 – Logroño, La Rioja

angel.obregon@unir.net

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7706-8412> [1] / <https://orcid.org/0000-0001-8801-317X> [2]

Fecha de envío: 14/6/2024. Aceptado: 19/6/2025

Referencia: *Santander. Estudios de Patrimonio*, 8 (2025), pp. 565-590.

DOI: <https://doi.org/10.22429/Euc2025.sep.08.16>

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



**Resumen:** La Red Nacional de Silos y Graneros fue un proyecto en España para construir edificios destinados a almacenar cereales. Muchos de ellos aún perduran y constituyen parte del patrimonio industrial. Este trabajo describe la metodología usada para almacenar información de cada edificio en una base de conocimiento libre. Se crearon 953 elementos en *Wikidata*, incluyendo datos como nombre, ubicación, imágenes, año de apertura y estado. También se generaron categorías en *Wikimedia Commons* y anexos en *Wikipedia* con mapas interactivos. El artículo ofrece el primer acceso estructurado a estos edificios y anima a otros investigadores a incorporar sus propios datos para enriquecer el conocimiento disponible.

**Palabras clave:** Silo; granero; Wikipedia; Wikidata; Commons; Red Nacional de Silos y Graneros.

**Abstract:** The National Network of Silos and Granaries was a project developed in Spain to build structures for storing cereals. Many of them still stand today as part of the country's industrial heritage. This paper describes the methodology used to store information about each building in an open, freely editable knowledge base. A total of 953 items were created in *Wikidata*, including data such as name, location, images, year of commissioning, and status. Categories were also created in *Wikimedia Commons* and pages in *Wikipedia* with interactive maps. The article offers structured access to these buildings and encourages researchers to contribute their own datasets.

**Keywords:** Silo; granary; Wikipedia; Wikidata; Commons; National Network of Silos and Granaries.

\*\*\*\*\*



## 1. INTRODUCCIÓN

### 1. 1. Antecedentes

El año 1843 fue un momento muy importante para los sistemas de almacenamiento de grano, ya que Joseph Dart había inventado el año anterior el elevador de Dart, el primer elevador de granos a vapor del mundo<sup>1</sup>. Gracias a esta máquina el transporte entre edificaciones mejoró, facilitando la creación de nuevos edificios dedicados al almacenamiento de grano. Esta tipología de silos llegó muchos años más tarde a España, siendo los primeros en construirse en 1930<sup>2</sup>.

A comienzos del siglo XX, España sufrió una serie de cosechas desiguales, la desestructuración del mercado de cereales y el aumento de tierras dedicadas a cultivar cereales, desencadenantes para que a partir de ese momento se produjera la intervención del Estado<sup>3</sup>. El problema con el trigo se convirtió entonces en un instrumento político, donde la derecha española criticó los proyectos de reforma de la República<sup>4</sup>. Tras la gran cosecha de trigo de 1932 se presentó el Decreto del 15 de septiembre de 1932, que anunciaba la futura creación de los primeros silos cooperativos. Fue el primer anuncio de una posible regularización, pero en el documento no se indicaba el plazo de construcción de los silos para su almacenamiento.

Durante los dos años siguientes, tanto el secretario general del Instituto de Reforma Agraria, como el gobernador del Banco de España publicaron documentos sobre la importación y comercio de trigo en España, pero todavía no llegaron a realizarse construcciones para su almacenamiento<sup>5</sup>. Nuevamente la cosecha de 1934 fue muy buena, lo que provocó que la minoría agraria presentase en el Congreso una ley de regulación del comercio del trigo. En los meses siguientes se presentaron varios libros, conferencias, proyectos e iniciativas para proponer soluciones al problema<sup>6</sup>.

---

1 CABAÑAS, Isidoro, "El silo de cereal de Alcaudete de la Jara (Toledo): Un arquetipo de edificio de la Red Nacional de Silos de España", *Alcalíbe: Revista Centro Asociado a la UNED Ciudad de la Cerámica*, 21 (2021), p. 244.

2 PALOMARES-ALARCÓN, Sheila, "Recuperación de silos: el caso de Alcalá la Real (Jaén)", en *Actas de las III Jornadas de Patrimonio Industrial y obra pública*, Málaga, Fundación Patrimonio Industrial de Andalucía, 2015, pp. 1-5.

3 CABAÑAS, Isidoro, "El silo de cereal...", p. 244.

4 BARCIELA, Carlos, *Ni un español sin pan: la Red Nacional de Silos y Graneros*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2007, p. 11.

5 BARCIELA, Carlos, *Ni un español sin pan...*, p. 12.

6 BARCIELA, Carlos, *Ni un español sin pan...*, pp. 13-14.

En 1936 se preveía una mala cosecha, y el recién elegido Gobierno, surgido del Frente Popular anunciaba en el Decreto de 8 de abril de 1936 la libertad de contratación del trigo<sup>7</sup>. Por su parte, la derecha española reclamaba la creación de una red de silos tanto en proyectos, como en artículos, consejos y discursos políticos<sup>8</sup>.

Debido a la guerra civil el país sufrió una disminución considerable de su producción de trigo, lo que finalmente obligó al Gobierno golpista a intervenir. El 23 de agosto de 1937 se promulgó el Decreto-Ley de Ordenación Triguera<sup>9</sup>, que creaba un organismo nacional denominado Servicio Nacional de Trigo (SNT) que sería el encargado de crear una red para recoger trigo, la retirada de excedentes cuando se produjera sobreproducción y la importación de grano cuando fuese necesario<sup>10</sup>. Esta normativa estuvo en vigor hasta la Ley 16 del 29 de mayo de 1984, cuando se restableció la libertad en el mercado del trigo<sup>11</sup>.

En un principio el Servicio Nacional de Trigo optó por alquilar edificaciones en las localidades en las que era necesario almacenar el grano, evitando construir sus propias unidades de almacenamiento. Sin embargo, estos locales en ocasiones eran viejos, se derrumbaban y no disponían de un acondicionamiento mínimo para preservar el grano. Era habitual que las reservas sufrieran deterioros por la humedad o el ataque de animales, por lo que fue necesaria la construcción de nuevas edificaciones<sup>12</sup>.

## 1. 2. Red Nacional de Silos y Graneros

Tras observar los problemas que conllevaban las edificaciones alquiladas, el Servicio Nacional de Trigo se planteó la construcción de la Red Nacional de Silos. En 1941, se convocó un concurso de proyectos, premiándose algunos de estos trabajos, pero sin construir ninguna unidad<sup>13</sup>. Al año siguiente se

7 DECRETO de 8 de abril de 1936, "[Ley del trigo]", *Gaceta de Madrid*, 100 (9 de abril de 1936), pp. 268-270, <https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE//1936/100/B00268-00270.pdf>

8 BARCIELA, Carlos, *Ni un español sin pan...*, pp. 14-16.

9 DECRETO-LEY de 23 de agosto de 1937, "Decreto-Ley de Ordenación Triguera", *Boletín Oficial del Estado*, 309 (25 de agosto de 1937), pp. 3025-3028, <https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE//1937/309/A03025-03028.pdf>

10 BARCIELA, Carlos, *Ni un español sin pan...*, p. 16.

11 LEY 16/1984 de 29 de mayo de 1984, "Ley por la que se regula la producción y el comercio del trigo y sus derivados", *Boletín Oficial del Estado*, 129 (30 de mayo de 1984), pp. 1-3, <https://www.boe.es/buscar/pdf/1984/BOE-A-1984-12099-consolidado.pdf>

12 MINISTERIO DE AGRICULTURA - SERVICIO NACIONAL DEL TRIGO, *Veinte años de actuación*, Madrid, Ministerio de Agricultura, 1958.

13 BARCIELA, Carlos, *Ni un español sin pan...*, p. 40.

crearon los proyectos de construcción de los silos de Alcalá de Henares, Córdoba y Mérida, y en 1944 se iniciaron las contrataciones para su realización junto a las obras de otros 20 silos.

Finalmente, en 1946 se promulgó el Decreto de 12 de julio por el que se autorizaba al Servicio Nacional del Trigo para construir y explotar la Red Nacional de Silos<sup>14</sup>. Sin embargo, en esta época, y hasta 1950-51 la producción triguera fue baja y los agricultores evitaron trabajar con el Servicio Nacional del Trigo, por lo que creció el mercado negro y el racionamiento<sup>15</sup>. A eso hay que añadir las dificultades económicas de la posguerra en lo concerniente a la falta de materiales de construcción y de maquinaria, así como de medios de transporte. Hasta 1950 únicamente se contaba con 12 unidades construidas (8 graneros y 4 silos), con una capacidad total de 21050 toneladas. Ese mismo año ya se construyeron 10 nuevos silos y 1 granero, con una capacidad de 57600 toneladas, más del doble que en los 13 años anteriores.

A partir de 1951 finaliza el racionamiento del pan y se recupera la producción, lo cual, en el contexto de recuperación económica general del país, impulsó el crecimiento de la red, especialmente entre 1955 y 1957. Algunos agricultores siguieron evitando al Servicio Nacional de Trigo, negociando directamente con los harineros, pero en general hubo una recuperación considerable en la producción, lo que provocó una mayor necesidad de contar con construcciones dedicadas al almacenamiento<sup>16</sup>. Los edificios más antiguos contaban con equipos para cargar grano por la parte superior y descargarlo por la inferior, pero con el paso del tiempo la maquinaria fue evolucionando para seleccionar y acondicionar mejor las semillas<sup>17</sup>.

Aunque ya se habían construido los silos anteriormente citados, en 1951 tuvo lugar la inauguración oficial del silo de Córdoba, y con él la Red Nacional de Silos y Graneros<sup>18</sup>. La propuesta inicial era contar con 437 silos (unidades de almacenamiento vertical o VSU) y 631 graneros (unidades de almacenamiento horizontal o HSU), pero esta última cantidad terminó siendo muy inferior a la proyectada<sup>19</sup>. Se construyeron finalmente 667 silos, 281 graneros

---

14 DECRETO de 12 de julio de 1946, "Decreto por el que se autoriza al Servicio Nacional del Trigo para construir y explotar la red Nacional de Silos", *Boletín Oficial del Estado*, 213 (1 de agosto de 1946), p. 6045, <https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE//1946/213/A06045-06045.pdf>

15 BARCIELA, Carlos, *Ni un español sin pan...*, p. 42.

16 BARCIELA, Carlos, *Ni un español sin pan...*, p. 48.

17 FERNÁNDEZ-FERNÁNDEZ, Manuel V.; MARCELO, Víctor; VALENCIANO, José B.; LÓPEZ-DÍEZ, F. Javier y PASTRANA, Pablo, "Spain's national network of silos and granaries: architectural and technological change over time", *Spanish Journal of Agricultural Research*, 18 (2020), p. e0205.

18 PALOMARES-ALARCÓN, Sheila, "Recuperación de silos...", pp. 1-5.

19 MATEO CABALLOS, Carlos, "Red Nacional de Silos y Graneros de España", en *3rd In-*

y 4 intervenciones en castillos, lo que hace un total de 952 edificios<sup>20</sup>. Estas cantidades difieren ligeramente de las contabilizadas por Barciela, que en el apéndice de su libro muestra un total de 693 silos y 275 graneros, un total de 968 edificios, aunque 15 de ellos fueron ampliaciones, lo que situaría la cantidad en 953<sup>21</sup>.

Con relación a su finalidad, se previeron tres tipos de silos: los de recepción, tránsito y puerto<sup>22</sup>. Los silos de recepción estaban destinados a conservar el grano tras recogerlo, con la idea de conservarlo hasta su expedición a otros silos o directamente a una industria harinera. Los silos de tránsito recibían el grano de los silos de recepción, y tenían la función de servir de reserva, regulando así el precio del trigo. Los silos de puerto eran los más grandes y permitían el transporte por mar desde los principales puertos del país<sup>23</sup>. A estos tipos principales se añadirían los silos de reserva, ubicados en función del abastecimiento de las zonas consumidoras, y los silos para almacenaje y conservación de semillas seleccionadas para siembra.

Desde el punto de vista arquitectónico, se construyeron 20 tipos diferentes de silos en España. El primer modelo, conocido como tipo A, se diseñó con una estructura de hormigón armado y se prestó especial atención a la construcción de las paredes de las celdas utilizando muros de ladrillo cerámico armado, una característica distintiva de los silos españoles. El tipo de silo más común fue el tipo D, que logró combinar todos los requisitos iniciales de funcionalidad, sencillez y economía<sup>24</sup> (Fig. 1).

Sin embargo, hubo algunas excepciones en cuanto a las paredes de ladrillo cerámico armado. Estas excepciones incluyen las celdas cilíndricas de bloques de hormigón del silo tipo C, las estructuras metálicas de los tipos MC y MR, y las celdas de hormigón de los macrosilos de última generación.

En los años 1960 hubo una gran actividad constructora, especialmente en el periodo entre 1966 y 1970. Es también una época marcada por distintos planteamientos reformistas, las críticas a la pervivencia de rasgos autárquicos en la política agraria y la reorientación de la agricultura hacia bienes con

---

*ternational Venue of the Agriculture and Food Production Section of TICCIH*, Nogent-sur-Seine, 2011, s. p.

20 AZCÁRATE, César Aitor, *Catedrales olvidadas: la red nacional de silos en España (1949-1990)*, Pamplona / Madrid, T6 Ediciones, 2009, p. 239.

21 BARCIELA, Carlos, *Ni un español sin pan...*, pp. 109-137.

22 BARCIELA, Carlos, *Ni un español sin pan...*, p. 41.

23 GARCÍA-DÍAZ, Antonio, "La Red Nacional de Silos y Graneros en España", *Cuadernos de los Amigos de los Museos de Osuna*, 18 (2016), pp. 157.

24 AZCÁRATE, César Aitor, "Los silos de cereal en España. ¿Arquitectura? Industrial en la España rural", en *Actas del congreso internacional "Arquitectura, ciudad e ideología antiurbana"*, Pamplona, T6 Ediciones, 2002, p. 60.



Fig. 1. Silo de Becilla de Valderaduey, edificio de tipo D

mayor demanda, como productos de origen ganadero y frutas y hortalizas frescas. En este contexto, el trigo fue el cultivo más afectado; así, representaba el 10,7% de toda la producción agrícola española en el período 1961-65, mientras que veinte años después había disminuido al 4,9%<sup>25</sup>.

En la década de 1980, cuando la capacidad de la Red alcanzó los 2,6 millones de toneladas, España estaba en negociaciones para unirse a la Unión Europea, lo que requería ajustarse a las políticas agrarias comunes. En este contexto, el 29 de mayo de 1984 se promulgó una ley que liberalizó el mercado del trigo, derogando el Decreto-Ley de Ordenación Triguera de 1937<sup>26</sup>.

Con la supresión de este monopolio, la Red Nacional de Silos ya no respondía a las nuevas circunstancias del mercado, por lo que, para mantener las reservas estratégicas, las unidades se desglosaron en dos: lo que pasó a llamarse la Red Básica, que eran aquellas edificaciones más modernas que podían dar respuesta a las necesidades de la población y que quedaron bajo

25 CLAR, Ernesto y AYUDA, María Isabel, "Rural migration and agricultural modernization. An analysis of provincial Spain during its great rural exodus, 1960-1981", *Historia Agraria*, 90 (2023), p. 235.

26 DECRETO-LEY de 23 de agosto de 1937, "Decreto-Ley de Ordenación Triguera", *Boletín Oficial del Estado*, 309 (25 de agosto de 1937), pp. 3025-3028, <https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE//1937/309/A03025-03028.pdf>



control de la Administración Central del Estado, y la Red No Básica, que constaba de los edificios más antiguos y en desuso.

Frente al desafío de mantener las instalaciones, se propusieron varias soluciones. Estas incluían la devolución de las unidades construidas en terrenos cedidos por los ayuntamientos a estos mismos, la reversión de las instalaciones construidas en terrenos expropiados a sus antiguos propietarios, y a partir de 1995, la transferencia a las comunidades autónomas. A estas se les cedían los silos y graneros de la Red Básica para su uso y se transferían en propiedad el resto de las instalaciones. Desde entonces, el estado de estas unidades varía considerablemente: algunas se usan para fines agrícolas, otras han sido rehabilitadas para usos no agrícolas, mientras que otras permanecen abandonadas o han sido demolidas<sup>27</sup>.

Los silos y graneros fueron un importante recurso para la alimentación de España tras la guerra civil, pero actualmente forman parte del patrimonio industrial agroalimentario, además de tener una gran importancia técnica e histórica<sup>28</sup>. A pesar de su importancia, la información disponible sobre la Red Nacional de Silos y Graneros es fragmentaria. La mayoría de las publicaciones existentes se centran en casos concretos, como los de Castilla y León<sup>29</sup> o en la recuperación y reutilización de estos espacios en la actualidad<sup>30</sup>.

---

27 SALAMANCA CASCOS, David; MATEO CABALLOS, Carlos y ALARCÓN GORDO, Antonio, "La herencia industrial del trigo gestión de la red nacional de silos y graneros en el territorio", en ÁLVAREZ ARECES, Miguel Ángel (ed.), *Paisajes culturales, patrimonio industrial y desarrollo regional*, Gijón, Centro de Iniciativas Culturales y Sociales - CICEES, 2013, pp. 519-525.

28 CAÑIZARES RUIZ, María Carmen, "Recuperación del patrimonio industrial urbano: los silos en España", en MORENO MEDINA, Claudio J. (dir.), *La reconfiguración capitalista de los espacios urbanos: transformaciones y desigualdades*, Las Palmas de Gran Canaria, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 2021, pp. 653-666.

29 FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Manuel Vicente, MARCELO GABELLA, Víctoriano; VALENCIANO MONTENEGRO, José Benito y BOTO FIDALGO, Juan Antonio, "Catalogación de los silos pertenecientes a la red española de silos y graneros en Castilla y León", en BARBOSA, José Carlos y CASTRO RIBEIRO, António (coords.) *IX Congresso Ibérico de Agroengenharia: Livro de Atas*, Braganza, Instituto Politécnico de Bragança, 2018, pp. 847-853. GONZÁLEZ GONZÁLEZ, María Jesús y RODRÍGUEZ GARCÍA, Alberto, "La decadencia de los silos en Tierra de Campos en la región de Castilla y León (España)", *Anales de Geografía de la Universidad Complutense*, 39 (2019), pp. 59-83; HERNÁNDEZ VELÁZQUEZ, Borja, *Los gigantes del campo. Análisis gráfico de los silos de grano de la provincia de Zamora*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2021, pp. 1-112.

30 CAÑIZARES RUIZ, María Carmen, "Valorización del patrimonio industrial agroalimentario: Los silos del 'Proyecto Titanes'" (Ciudad Real, España)", *Vegueta: Anuario de la Facultad de Geografía e Historia*, 21 (2021), pp. 53-79. JIMÉNEZ BONNEVILLE, Víctor Manuel, *Cuando el grano tocaba el cielo. La Red Nacional de Silos y Graneros: situación actual y nuevos usos*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2021, pp. 1-98.

No existe una base de datos accesible y estructurada que reúna información completa y estandarizada sobre la totalidad de los silos y graneros que conformaron esta red. Dada la relevancia de estos edificios dentro del patrimonio industrial y la necesidad de contar con información actualizada, esta investigación tiene como objetivo documentar y visibilizar la Red Nacional de Silos y Graneros mediante su incorporación en Wikidata. Este proceso permitirá no solo la preservación digital de los datos, sino también su integración con otros recursos de información, mejorando su accesibilidad y reutilización en diversos ámbitos, como la investigación histórica, la gestión del patrimonio y la divulgación cultural.

La inclusión de esta información en Wikidata responde a dos necesidades fundamentales:

- Garantizar la disponibilidad de datos estructurados y abiertos sobre los silos y graneros de la Red Nacional, facilitando su consulta y reutilización por parte de investigadores, instituciones y ciudadanos.
- Favorecer la interoperabilidad de la información, permitiendo la vinculación de estos datos con otras bases de conocimiento y su integración en proyectos de documentación del patrimonio a nivel nacional e internacional.

Esta metodología no solo contribuirá a la conservación de la memoria histórica de la Red Nacional de Silos y Graneros, sino que también sentará un precedente para la documentación de otros elementos del patrimonio industrial en Wikidata.

## 2. METODOLOGÍA

### 2. 1. Método

Tras consultar el apéndice del libro *Ni un español sin pan. La Red Nacional de Silos y Graneros*, se encontró un listado con cada uno de los edificios de la Red Nacional de Silos y Graneros de España<sup>31</sup>. En estas tablas se recogía por cada provincia de España el nombre del edificio, el tipo, capacidad, año de puesta en servicio y la casa montadora de la maquinaria. A continuación, se expone este listado agrupado por años y tipo de edificio construido.

Año	Graneros	Silos	SG	SS	Z	Total
1940	1					1
1943	1					1

31 BARCIELA, Carlos, *Ni un español sin pan...*, pp. 109-137.

Año	Graneros	Silos	SG	SS	Z	Total
1945					1	1
1946	1					1
1949		3				3
1950	1	9				10
1951	1	5				6
1952	7	6				13
1953	15	7				22
1954	17	19				36
1955	21	37			1	59
1956	48	35			2	85
1957	58	43				101
1958	16	20				36
1959	7	7				14
1960	21	8		1		30
1961	19	28				47
1962	8	21				29
1963	12	18				30
1964	5	26				31
1965	5	27		1		33
1966	5	45	1			51
1967	2	68	1	1		72
1968		72				72
1969		46				46
1970		43				43
1971		25		4		29
1972		7		5		12
1973	1	4				5
1974		1				1
1975	1	3				4
1976		7				7

Año	Graneros	Silos	SG	SS	Z	Total
1977		1				1
1979	1					1
1980	1					1
1981		4				4
1982		12				12
1983		9				9
1984		4				4
1985		4				4
1989		1				1
<b>Total</b>	<b>275</b>	<b>675</b>	<b>2</b>	<b>12</b>	<b>4</b>	<b>968</b>

Tabla 1. *Cantidad de edificios de la Red Nacional de Silos y Graneros de España puestos en servicio anualmente.* Fuente: adaptación propia desde Barciela

En la primera columna se han mostrado los graneros, en la segunda los silos, en la tercera los centros de secado de granos, en la cuarta los centros de selección de semillas, y en la quinta antiguos castillos, restaurados y acondicionados para el almacenamiento de cereales. A efectos de su incorporación en una base de conocimiento, estos tres últimos tipos se concibieron también como silos, ya que pese a mostrar algunos aspectos diferenciadores, en la práctica presentaban características constructivas y funcionales similares a los silos.

Dada la calidad de estos datos se pensó insertar cada uno de estos edificios en una base de conocimiento libre como Wikidata. Antes de comenzar a insertar cada uno de ellos se realizaron consultas con Wikidata Query Service para conocer el estado en el que se encontraban en la propia base de conocimiento, ya que quizá habían sido insertados algunos con anterioridad.

Antes del comienzo de la inserción de los edificios únicamente había creados dos silos en Wikidata: los de Córdoba y Fornells de la Selva. El primero se creó porque es un Bien de Interés Cultural, y el segundo porque fue transformado en centro cívico, teatro, biblioteca y sala de exposiciones. Además, había cuatro castillos que fueron utilizados como silos en algún momento de su existencia y que también existían en Wikidata: los de Encinas de Esgueva, Montealegre de Campos, Torrelobatón y Arévalo. El hecho de contar con pocos elementos creados facilitó la tarea, debido a no tener que revisar todos los insertados previamente.

A diferencia de otros proyectos anteriores de similar orientación, donde la metodología se basaba en la introducción masiva de un conjunto de datos<sup>32</sup>, en este caso se optó por la creación manual de cada elemento, uno por cada unidad de la red. En cada elemento se incluyó la etiqueta (nombre del elemento) y la descripción (breve explicación del elemento), así como las siguientes declaraciones: instancia de (granero o silo), forma parte de (Red Nacional de Silos y Graneros), fecha de creación, país (España), situado en la entidad territorial administrativa (el municipio que correspondiere), estado de conservación (demolido para los casos en los que la unidad ya no existe), coordenadas, categoría en Commons e imagen.

El apéndice aportado por Barciela en su libro contaba además con la capacidad de cada uno de los edificios, indicada en toneladas. Sin embargo, Wikidata acepta, entre otras propiedades, el volumen (P2234), medido en diferentes unidades como litros o metros cúbicos, y la capacidad (P2957), medida en unidades como las toneladas por año o los metros cúbicos por segundo. Se consideró que la medida en toneladas no es correcta para ser incluida en la base de conocimiento, ya que la masa que ocupa el cereal podría variar dependiendo del estado de este o del tipo de cereal que se introduzca.

Tras la recogida de esta información se consultó *Red nacional de almacenamiento del Servicio Nacional de Cereales*<sup>33</sup> y *Red de almacenamiento. Servicio Nacional de Productos Agrarios*<sup>34</sup>, para intentar obtener más datos sobre cada unidad. El primero añade a la información anterior el tipo de edificio, mientras el segundo dispone del tipo de edificio, marca de la maquinaria, superficie construida, número de celdas, capacidad media por celda y marca de la báscula. De estos se obtuvieron entonces las tipologías de los edificios, que tuvieron que crearse anteriormente en Wikidata, y la superficie, indicada en metros cuadrados.

A continuación, se exponen dos ejemplos de las propiedades insertadas para cada edificio. La etiqueta utilizada para el primer ejemplo fue “granero de Arenas de San Pedro”, su descripción “edificio en Arenas de San Pedro, España”, y el identificador de elemento asignado fue el Q100155391. Para el segundo ejemplo, la etiqueta fue “silo de Villacañas”, su descripción “edifi-

---

32 OBREGÓN-SIERRA, Ángel, “Inserción de metadatos de las bibliotecas españolas en Wikidata: un modelo de datos abiertos enlazados”, *Revista Española De Documentación Científica*, 45/3 (2022), p. a330.

33 MINISTERIO DE AGRICULTURA, *Red nacional de almacenamiento del Servicio Nacional de Cereales*, Madrid, Publicaciones del Servicio Nacional de Cereales, 1970, pp. 1-120.

34 MINISTERIO DE AGRICULTURA, *Red de almacenamiento. Servicio Nacional de Productos Agrarios*, Madrid, Ministerio de Agricultura - Servicios de Publicaciones Agrarias, 1978, pp. 1-102.



cio en Villacañas, España”, y el identificador de elemento fue el Q99444270 (Tabla 2).

Propiedad	Ejemplo 1	Ejemplo 2
instancia de (P31)	granero (Q114768)	silo (Q213643)
forma parte de (P361)	Red Nacional de Silos y Graneros (Q27882848)	Red Nacional de Silos y Graneros (Q27882848)
fecha de fundación o creación (P571)	1958	1954
imagen (P18)	—	Silo de Villacañas 05.jpg
país (P17)	España (Q29)	España (Q29)
situado en la entidad territorial administrativa (P131)	Arenas de San Pedro (Q641669)	Villacañas (Q659416)
coordenadas (P625)	40°12′44.4″N, 5°5′6.4″W	39°36′56.6″N, 3°20′21.7″W
estilo arquitectónico (P149)	Tipo G (Q125472998)	Tipo C (Q125472950)
superficie (P2046)	236 metro cuadrado	383 metro cuadrado
estado de conservación (P5816)	demolido o desaparecido (Q56556915)	-
categoría en Commons (P373)	-	Silo de Villacañas

Tabla 2. *Propiedades insertadas en cada silo y granero de la Red Nacional*

Además de las propiedades indicadas anteriormente, y tal y como exige esta base de conocimiento, también se añadieron sus respectivas referencias a los datos introducidos, para que los lectores puedan conocer la fuente de la información. Así, en el estilo arquitectónico y la superficie se indicó como referencia el libro *Red de almacenamiento. Servicio Nacional de Productos Agrarios*,<sup>35</sup> mientras en el resto de las propiedades se agregó *Ni un español sin pan. La Red Nacional de Silos y Graneros*<sup>36</sup>. Para cada fuente utilizada se creó también su propio elemento en Wikidata.

35 MINISTERIO DE AGRICULTURA, “Red de almacenamiento...”, pp. 1-102.

36 BARCIELA, Carlos, *Ni un español sin pan...*, pp. 1-199.

## 2. 2. Herramientas

Wikidata es una base de conocimiento libre, colaborativa y multilingüe, que recopila datos estructurados de cualquier temática para dar soporte a los distintos proyectos del movimiento Wikimedia. En 2025 contaba con más de 100 millones de elementos de temáticas tan variadas como artículos científicos, personas o edificios de todo el mundo. Se trata de una herramienta colaborativa en la que está permitida la edición por cualquier persona.

Los datos en esta base de conocimiento se publican bajo la licencia Creative Commons Dedicación al Dominio Público 1.0, permitiendo su reutilización en diversos contextos<sup>37</sup>. Pueden ser copiados, presentados, modificados y distribuidos, incluso para fines comerciales, sin necesidad de obtener permiso. La comunidad de usuarios de Wikidata es responsable de introducir y mantener estos datos, estableciendo las normas para la creación y gestión de contenidos. Estos usuarios, además, pueden programar scripts de código para automatizar la introducción o el mantenimiento de los datos publicados. Son los llamados bots.

Otro aspecto importante de Wikidata es que se trata de una base de conocimiento multilingüe<sup>38</sup>. Los datos ingresados en cualquier idioma están inmediatamente disponibles en todos los demás idiomas. Gracias a la alta organización estructurada, los datos son fácilmente reutilizables por el resto de los proyectos Wikimedia y también por terceros. La estructura de los datos permite que la información pueda ser procesada y “entendida” fácilmente con herramientas o código, además de realizando consultas a la base de conocimiento.

Wikidata está compuesta principalmente por elementos y propiedades. Cada uno incluye una etiqueta, una descripción y varios alias en cada idioma. Los elementos se identifican de manera única con un prefijo Q seguido de un número único y se componen de tantas declaraciones como sean necesarias<sup>39</sup>. Las declaraciones describen características detalladas de cada elemento y consisten en una propiedad y un valor.

Por su parte, las propiedades en Wikidata tienen un prefijo P seguido de un número único. Una propiedad podría ser “fecha de nacimiento” (P569) u “ocupación” (P106). En el caso de que enlace con una base de datos externa

---

37 WIKIDATA:INTRODUCCIÓN, *Wikidata*, (16 de agosto de 2023), <https://www.wikidata.org/w/index.php?title=Wikidata:Introduction/es&oldid=1954872778>

38 SANT, Toni y TABONE, Enrique, “Naked data: curating Wikidata as an artistic medium to interpret prehistoric figurines”, *International Journal of Performance Arts and Digital Media*, 19 (2023), pp. 445–462.

39 MÖLLER, Cedric; LEHMANN, Jens y USBECK, Ricardo, “Survey on English Entity Linking on Wikidata: Datasets and Approaches”, *Semantic Web*, 13 (2022), pp. 925–966.

**silo de Alcalá de Henares** (Q99742066)

edificio en Alcalá de Henares, España

+ [Ver más idiomas](#)

Idioma	Etiqueta	Descripción	También conocido como
español	silo de Alcalá de Henares	edificio en Alcalá de Henares, España	
inglés	Silo of Alcalá de Henares	Ninguna descripción definida	
francés	Ninguna etiqueta definida	Ninguna descripción definida	
eslovaco	Ninguna etiqueta definida	Ninguna descripción definida	

**Declaraciones**

instancia de

[silo](#)

+ [2 referencias](#)

+ [añadir referencia](#)

+ [añadir valor](#)

**Forma parte de**

[Red Nacional de Silos y Graneros](#)

+ [2 referencias](#)

+ [añadir referencia](#)

Fig. 2. *Ejemplo de contenido de un elemento en Wikidata.* En la parte superior pueden verse la etiqueta, descripción y alias, y en la parte inferior las declaraciones, que se componen de propiedad (instancia de) y valor (silo).

Fuente: Wikidata

se denomina identificador. Por ejemplo, el “identificador BNE” (P950). Por último, un elemento puede contener enlaces de sitio, que conectan al contenido del resto de proyectos, como Wikipedia, Commons o Wikiquote.

La elección de Wikidata como plataforma para documentar la Red Nacional de Silos y Graneros responde a su capacidad para estructurar información de forma interoperable y reutilizable a nivel global. Al tratarse de una base de conocimiento abierta y colaborativa, permite que los datos sean enriquecidos y actualizados constantemente por una comunidad diversa, garantizando su sostenibilidad a largo plazo. Además, Wikidata ofrece una estructura semántica flexible y normalizada, que permite representar con precisión características relevantes de los silos y graneros, conectividad con otras fuentes de datos, automatización y acceso a datos en tiempo real, así como multilingüismo y accesibilidad global (Fig. 2).

Una vez introducidos los datos en cada uno de los elementos de Wikidata existen diversas herramientas para analizar los datos. La más habitual y que también se utilizó fue el servicio de consultas Wikidata Query Service. Esta herramienta fue complementada con otras como bots (Listeribot) o plantillas en Wikipedia<sup>40</sup>. Para ayudar a los usuarios en la búsqueda de estos edificios se utilizó WikiShootMe y para trabajar con las imágenes se hizo uso de PetScan.

## 3. RESULTADOS

### 3.1. Wikidata

Frente a las bases de datos tradicionales, que almacenan la información en estructuras rígidas y tabulares, los modelos de datos semánticos permiten representar el conocimiento de manera más flexible y contextualizada, esta-

40 ÁLVAREZ-AZCÁRRAGA, Luis, “Apertura radical y conocimiento libre: repositorio de revistas académicas mexicanas de acceso abierto a través de Wikidata”, *Revista Científica*, 48/3 (2023), pp. 27-39.

bleciendo relaciones explícitas entre entidades. Este enfoque se basa en tecnologías como RDF (Resource Description Framework) y en la utilización de ontologías para definir los significados de los datos y sus interconexiones. Wikidata es un ejemplo de wiki semántico, un tipo de sistema que combina la edición colaborativa de los wikis con la estructuración de datos propia de los modelos semánticos. A diferencia de las bases de datos relacionales o NoSQL, donde la información suele estar fragmentada en tablas o documentos, en los wikis semánticos los datos se organizan como una red de conocimientos interconectados, lo que facilita su interoperabilidad y consulta mediante lenguajes como SPARQL.

En la parte superior izquierda de cualquier página de Wikidata existe un enlace para insertar nuevos elementos denominado “Crear un elemento nuevo”. Tras pulsar en esta opción, se nos pide una etiqueta y una descripción para el nuevo elemento, al cual se le asigna un identificador único. Una vez que se indican estos datos se crea un nuevo elemento únicamente con esos valores. A continuación, se deben añadir todos aquellos que se exponen en la tabla 2. Cada dato que se aporte se hace desde un enlace denominado “Añadir declaración”, que puede verse en la parte inferior de la figura 3.

Cada uno de los valores indicados en la tabla 2 podía encontrarse en la fuente original de información, exceptuando las coordenadas. Esta declaración fue la que más problemas ofreció, ya que en la fuente no se indicaba la situación exacta de las unidades, y de cara a ofrecer una información lo más completa posible (por ejemplo, permitiendo la visualización de todas las unidades en un mapa), era algo importante de obtener. Un primer paso fue contactar con los responsables del sitio web [silosygraneros.es](https://web.archive.org/web/20211201083332/https://silosygraneros.es/) (<https://web.archive.org/web/20211201083332/https://silosygraneros.es/>), espacio que ofrecía amplia información sobre este conjunto de edificios, como historia, tipologías y un listado de unidades; sin embargo, en su respuesta señalaron que no contaban con la ubicación geográfica concreta de cada unidad, por lo que se descartó esa posibilidad.

Ante la falta de otras fuentes que proporcionasen esa información, procedía buscar manualmente las coordenadas de cada unidad para agregarlas a su elemento en Wikidata. Para esa búsqueda se utilizó, en un primer momento, la funcionalidad de vista de satélite de Google Maps, y gracias a ella los avances fueron rápidos, ya que permitió detectar un importante número de unidades (principalmente silos) a simple vista; hay que tener en cuenta que la mayoría de ellas se encuentran en pequeños núcleos de población y un edificio de estas características, especialmente llamativo por su altura, destaca fácilmente sobre el caserío.

Los problemas se presentaron cuando se trató de localizar unidades en poblaciones grandes, como por ejemplo capitales de provincia, o localizar

graneros, más pequeños que los silos y difíciles de distinguir en muchos casos. Para ambos casos fue determinante consultar y contrastar varios conjuntos de imágenes ofrecidos a través de la Fototeca Digital del Instituto Geográfico Nacional, en concreto las imágenes del vuelo americano (1956-57), del vuelo Interministerial (1973-86) y del Plan Nacional de Ortofotografía Aérea (PNOA). Todos ellos se complementaron con la consulta de distintas ediciones del Mapa Topográfico Nacional. Como resultado, se pudieron localizar unidades que, bien porque actualmente se encuentran difuminadas entre la trama urbana (y en la mayoría de los casos con un uso muy diferente al inicial, habiendo sufrido notables cambios o reformas) o bien porque ya no existen, eran difíciles de ubicar.

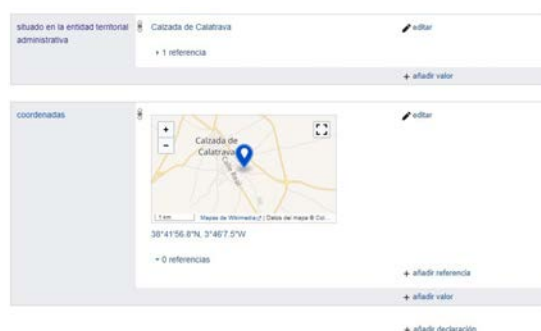


Fig. 3. *Ejemplo de inserción de valores en Wikidata.* En la parte inferior, “añadir declaración” nos permite insertar valores dentro de su propiedad correspondiente. Fuente: Wikidata

Un último grupo de unidades resultó especialmente complicado de localizar. Ninguno de los servicios anteriormente señalados servía para, a primera vista, dar con los elementos buscados, por lo que se decidió recurrir a las administraciones públicas. Un primer paso fue contactar con ayuntamientos, oficinas de turismo, archivos municipales o comarcales, bibliotecas municipales, museos, y el archivo del FEGA, tanto a través de correo electrónico como de la red social Facebook. Tras explicar el proyecto que se estaba llevando a cabo, y las dificultades encontradas para obtener las coordenadas de ubicación de determinadas unidades, se les pidió ayuda para localizarlas. En la mayor parte de los casos su respuesta fue rápida y positiva, y resultaron de gran ayuda tanto la descripción como los enlaces o imágenes que aportaron. Solo en unos pocos casos no se obtuvo la respuesta esperada.

Por tanto, y como segundo paso para finalizar la búsqueda se contactó por correo electrónico y teléfono con los servicios territoriales de varias comunidades autónomas (Aragón, Extremadura, Castilla y León), dado que parte de las unidades de la Red se transfirieron a estas. Una vez planteado el problema, contestaron satisfactoriamente, incluso con el envío de fotografías



de documentación original, que sirvió para aclarar la ubicación exacta del edificio.

Tras esas últimas respuestas se completaron los datos de cada unidad (no se incluyeron 15 ampliaciones que vienen referidas en el libro de Barciela, ya que se consideró como un mismo edificio reformado), contabilizándose un total de 678 silos (<https://w.wiki/6FyE>) y 275 graneros (<https://w.wiki/6FyG>) de la Red Nacional de Silos y Graneros con todas las declaraciones indicadas en la tabla 2.

Además de las declaraciones citadas, se revisó si sería importante añadir alguna propiedad más en ciertos casos concretos y se observó que algunas de estas edificaciones cuentan con la declaración de bien de interés cultural. Por lo tanto, se añadió en aquellos casos la propiedad estatus patrimonial (P1435), con el valor “Bien de Interés Cultural”. Únicamente se insertó en seis casos: los cuatro castillos que ya estaban creados al comienzo del proceso, el silo de Córdoba y el de La Palma del Condado (<https://w.wiki/9j7u>).

Gracias al servicio de consultas de Wikidata se pueden realizar peticiones a la base de conocimiento para saber cuáles son las localidades o municipios donde están ubicados los edificios (<https://w.wiki/9j82>), provincias o comunidades autónomas (<https://w.wiki/9j7w>). Al respecto de estas últimas se encontró que se construyeron un total de 251 edificios en Castilla y León, 200 en Castilla-La Mancha, 157 en Andalucía, 112 en Aragón, 95 en Extremadura, 47 en Navarra, 31 en Cataluña, 17 en País Vasco y La Rioja, 10 en la Comunidad de Madrid, 5 en la Región de Murcia, 4 en la Comunidad Valenciana y Galicia, 2 en Cantabria y 1 en Canarias.

Sobre el estado en el que se encuentran actualmente estos edificios, es interesante mostrar aquellos que se han introducido pero que realmente ya no existen porque fueron destruidos o demolidos, encontrando actualmente 69 en este estado (<https://w.wiki/6LTH>). De ellos, se puede indicar también la comunidad a la que pertenecen (<https://w.wiki/9j84>), encontrando que han desaparecido 16 en Andalucía, 8 en Navarra, 7 en País Vasco, La Rioja y Castilla-La Mancha, 6 en Aragón, 5 en Cataluña y Castilla y León, 3 en Extremadura, 2 en la Comunidad Valenciana, y 1 en Galicia, Comunidad de Madrid y Región de Murcia.

Además de información textual, la utilización de Wikidata Query Service también permite trabajar con otras formas de visualización de los datos. Por ejemplo, el servicio de consultas permite incrustar la información en una página web, realizar grafos o verlos en un mapa gracias a la representación de un punto por cada silo o granero perteneciente a la Red Nacional de Silos y Graneros (<https://w.wiki/5zwJ>).

Como se insertaron las fechas de creación de cada uno de los edificios, también se pueden hacer consultas para saber cuál es el más antiguo (grane-

ro de Torre de Esgueva creado en 1940) y el más actual (silo de Valchillón, construido en 1989). Wikidata Query Service proporciona otras formas más visuales de ver los datos, además del mapa. Es posible crear gráficos de líneas, columnas, áreas, dispersión, burbujas, árbol, dimensiones y líneas de tiempo. En el caso de las fechas, un gráfico de líneas con la cantidad de edificios creados en cada año sería apropiado (<https://w.wiki/9tBq>).

Respecto a la tipología de los edificios y haciendo una agrupación de todas las unidades (<https://w.wiki/9tAn>) se puede afirmar que se utilizó el tipo D en 394 ocasiones, el tipo G en 263, el tipo T en 40, el tipo E en 38, el tipo B en 37, el tipo MR en 36, el tipo MC en 31 y los tipos C y A en 22, siendo estos los más utilizados entre las 20 tipologías diferentes.

La superficie no se pudo encontrar en los 953 edificios, quedando sin valores 44 edificios, los últimos en construirse. El más grande es el silo de Pancorbo, de 3920 metros cuadrados, seguido por el silo de Córdoba con 3830, siendo los únicos que superaron los 3000 metros cuadrados. Por el lado contrario se encuentra uno de los silos de Berbegal, que tiene una superficie de 40 metros cuadrados. Además de este, solo el granero de Siétamo, y los silos de Sepúlveda, Bujalance, Jimena de la Frontera y Pozaldez se construyeron con menos de 100 metros cuadrados (<https://w.wiki/9tB5>). También se puede observar si hubo cambios en la superficie construida con el paso del tiempo, mostrando las medias de las superficies (<https://w.wiki/9tBt>), lo que constata una cantidad constante hasta los últimos años, donde se construyeron menos edificios y más grandes.

Para garantizar la calidad de los datos y asegurar la coherencia terminológica en la descripción de los silos y graneros de la Red Nacional, se aplicaron diversas estrategias de verificación y control. Se realizaron consultas en SPARQL para identificar posibles errores o inconsistencias en las propiedades asignadas a cada elemento. En particular, se llevaron a cabo análisis para detectar: elementos sin referencias, coordenadas erróneas o inverosímiles, y la inclusión de valores atípicos o extremos. Estas acciones permitieron mejorar la precisión y fiabilidad de los datos incorporados a Wikidata.

### 3. 2. *Commons*

Tras la inserción de los elementos en Wikidata se lanzaron diversos llamamientos por Telegram a los socios de Wikimedia España para que realizaran fotografías de los silos y graneros que tuviesen cercanos y los subiesen a Wikimedia Commons. Además, se crearon artículos en el blog y publicaciones en las redes sociales de esta asociación para pedir colaboración en el proyecto, aumentando el número de fotografías presentes.

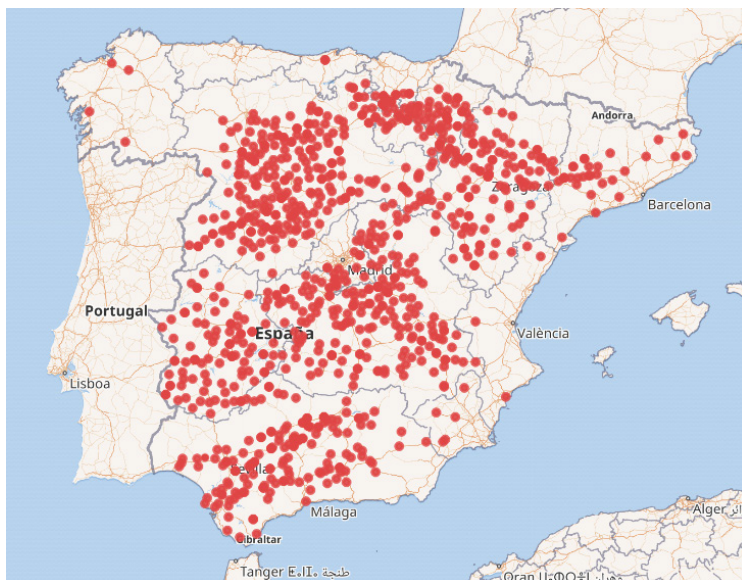


Fig. 4. Localización de los edificios que formaban parte de la Red Nacional de Silos y Graneros. Fuente: Wikidata Query Service

A medida que su número fue creciendo se crearon categorías para cada silo y granero individualmente, introduciendo en cada una de ellas las fotos correspondientes. La categoría principal se denomina “Category:Red Nacional de Silos y Graneros”. En cada una de las categorías que se desglosan de la principal se añadió también su ficha para indicar su procedencia y su pertenencia a la red. Esto permite una mejor clasificación de las fotografías, que estarán unidas a cada silo y no dispersas en categorías generales. En el momento de realizar este artículo se podían encontrar imágenes de un total de 501 graneros y silos diferentes ([https://w.wiki/5\\$Cr](https://w.wiki/5$Cr)). El total de fotografías se eleva hasta las 2041, en muchos casos de años diferentes de cada edificio.

Además, los datos insertados en Wikidata pueden ser reutilizados en herramientas externas como WikiShootMe, la cual muestra círculos de aquellos elementos de Wikidata que tienen coordenadas. Permite introducir consultas limitando la información a mostrar, como en este mapa, que muestra todos los graneros y silos de la Red Nacional de Silos y Graneros que no hayan sido demolidos o destruidos. Después se puede filtrar por el tipo de círculo, entre las verdes, que son los elementos con fotografía en Commons, y los rojos, que no la tienen.

Otra herramienta para trabajar con los proyectos de la Fundación Wikimedia que ha sido utilizada fue PetScan. Esta utilidad permite analizar el contenido de categorías en busca de toda la información acumulada en

los proyectos. Se realizó una búsqueda dentro del contenido de la categoría principal de Commons y se obtuvieron los datos Exif de todas las imágenes que contenía. Se pudo observar que las 2041 imágenes habían sido subidas por 94 usuarios diferentes, siendo 6 los que habían subido más de 100, sumando entre ellos un total de 1353.

En general, las fotografías subidas a Commons tienen buena calidad. De las 2041 almacenadas, 1947 ocupan más de 1 Mb, y 1723 más de 2 Mb. En la figura 5 pueden observarse los años en los que se subieron estas imágenes a Commons. Para visualizar el impacto que tuvo el proyecto hay que indicar que los llamamientos en redes sociales para colaborar con nuevas fotografías se produjeron en los años 2021 y 2022, constatándose en ambos años un ascenso en el número de fotografías almacenadas.

### 3. 3. Integración en Wikipedia

Además de poder utilizar esta información de manera privada, para guardar los datos o para incrustarlos en una página web, estas consultas también son útiles para utilizar dentro de los proyectos de la Fundación Wikimedia, como la enciclopedia virtual, Wikipedia.

Durante este trabajo, además de mejorar el artículo de la Red Nacional de Silos y Graneros, donde pueden verse todas las tipologías de los edificios, con fotografías de ejemplo, se crearon artículos con los listados de todos los silos y graneros. Para ello, se utilizó la plantilla “Wikidata list”, para que un bot (Listeriabot) actualice el listado cada cierto tiempo (normalmente para añadir nuevas imágenes al listado). Esta plantilla requiere que se introduzca una consulta en su interior, para mostrar el resultado en una tabla. El código utilizado para mostrar todos los graneros fue el siguiente:

```
{{Wikidata list
|sparql=SELECT ?item WHERE { ?item wdt:P31 wd:Q114768; wdt:P361
wd:Q27882848. }
|sort=label
|columns=label:Nombre,p131:Municipio,p625:Coordenadas,p5816:Esta-
do,p373:Commons,P18:Imagen,item:Wikidata
|links=text
|thumb=100
}}
{{wikidata list end}}
```

Este código creó finalmente el Anexo: Graneros de la Red Nacional de Silos y Graneros ([https://es.wikipedia.org/wiki/Anexo:Graneros\\_de\\_la\\_Red\\_Nacional\\_de\\_Silos\\_y\\_Graneros](https://es.wikipedia.org/wiki/Anexo:Graneros_de_la_Red_Nacional_de_Silos_y_Graneros)), donde se observan algunos de los datos introducidos y que se indicaron en la tabla 2. De igual manera se creó otro listado para los silos, y que puede encontrarse en: Anexo:Silos de la

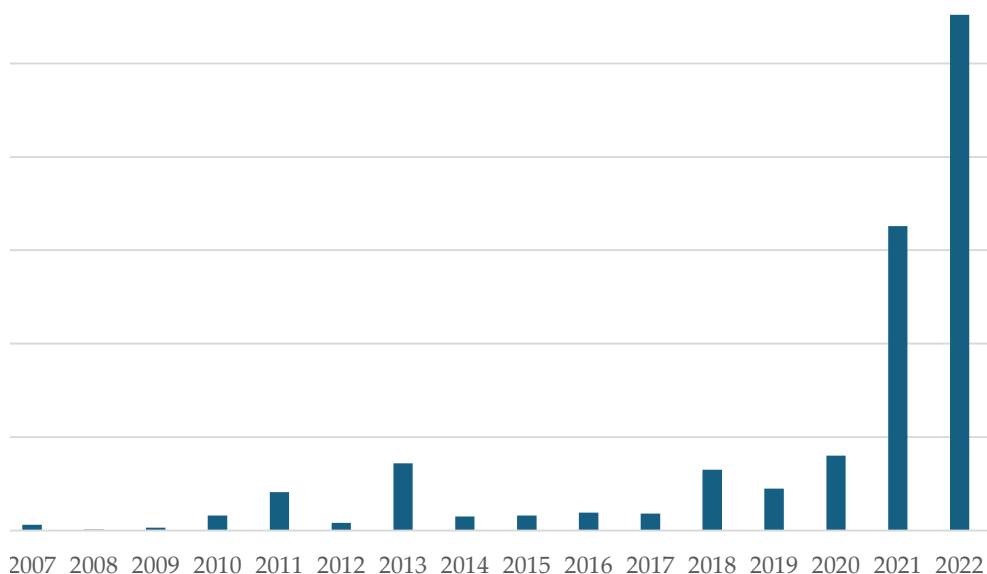


Fig. 5. Años en los que se subieron las fotografías de silos y graneros a Wikimedia Commons. Fuente: PetScan

Red Nacional de Silos y Graneros ([https://es.wikipedia.org/wiki/Anexo:Silos\\_de\\_la\\_Red\\_Nacional\\_de\\_Silos\\_y\\_Graneros](https://es.wikipedia.org/wiki/Anexo:Silos_de_la_Red_Nacional_de_Silos_y_Graneros)). Ambos cuentan con columnas para el nombre, municipio, coordenadas, estado en el que se encuentra, categoría de Commons, imagen del elemento e identificador de Wikidata. Además, se añadió a ambos anexos la plantilla “mapa lista de coordenadas”, que permite a los lectores ver todos los silos o graneros en un mapa.

#### 4. DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

Se insertaron un total de 678 silos y 275 graneros en la base de conocimiento Wikidata, mismos datos que había indicado Barciela en su monografía *Ni un español sin pan: la Red Nacional de Silos y Graneros*, exceptuando 15 ampliaciones que se consideró como un mismo edificio reformado. La diferencia con otras investigaciones es de tan solo un edificio, ya que en estas se encontró uno menos, 952<sup>41</sup>.

Si comparamos tales cifras con las aportadas por otras fuentes consultadas, como *Red nacional de almacenamiento del Servicio Nacional de Cereales y*

41 AZCÁRATE, César Aitor, *Catedrales olvidadas...* FERNÁNDEZ-FERNÁNDEZ, Manuel V.; MARCELO, Víctor; VALENCIANO, José B. y LÓPEZ-DÍEZ, F. Javier, “History, construction characteristics and possible reuse of Spain’s network of silos and granaries”, *Land Use Policy*, 63 (2017), pp. 298-311.



*Red de almacenamiento. Servicio Nacional de Productos Agrarios*, vemos que la primera ofrece la cifra de 665 silos y 261 graneros, mientras que la segunda señala 645 silos y 275 graneros (en ambos casos incluyendo ampliaciones). Hay que tener en cuenta que durante los años 1970 y 1980 se construyeron o clausuraron unidades, de ahí las diferencias entre unas fuentes y otras.

Durante la introducción de los edificios que formaron parte de la Red Nacional de Silos y Graneros se pudo observar que muchos todavía existen, y se han dedicado a muy diverso uso, como edificios multiusos, culturales o expositivos, como el Proyecto Titanes, desarrollado en la provincia de Ciudad Real<sup>42</sup>.

En ocasiones es difícil encontrar una utilidad para una construcción tan específica, y que necesita cuidados, pero se trata de la preservación del patrimonio industrial agroalimentario del país<sup>43</sup>. En ciertos casos estos edificios deberían ser protegidos, y es que muy rara vez son reconocidos en el ámbito patrimonial<sup>44</sup>. Se han encontrado únicamente seis silos que están reconocidos como Bien de Interés Cultural, pero cuatro de ellos lo son por haberse construido entre los siglos XIII y XIV como castillos y haber sido utilizados como silos posteriormente.

A lo largo de este tiempo se pudieron constatar los diferentes usos que han ido recibiendo este tipo de edificios, en ocasiones en muy poco tiempo. Unos estaban en pie en las herramientas de mapeo utilizadas, y en el momento de acudir al lugar se pudo observar que se habían derribado, caso del silo de Zambrana, se había convertido en un supermercado, como el granero de Simancas, o contenían paneles informativos de un nuevo uso, como el caso de varios en los que se había creado un corredor ecológico para el cernícalo primilla.

Apenas existen publicaciones científicas que analicen este patrimonio industrial o su historia, ya que la mayoría de las investigaciones encontradas pertenecen a las actas de jornadas sobre el patrimonio o investigación. Una simple búsqueda en la base de datos Scopus con el nombre de la red nos de-

---

42 CAÑIZARES-RUIZ, María Carmen; BENITO DEL POZO, Paz y LÓPEZ PATIÑO, Gracia, "El patrimonio industrial en el contexto de los Objetivos de Desarrollo Sostenible (ODS) y la resiliencia territorial: de la teoría a la práctica", *Anales de Geografía de la Universidad Complutense*, 40/2 (2020), pp. 323-344.

43 CAÑIZARES-RUIZ, María Carmen, "Recuperación del patrimonio...", pp. 653-666.

44 MATEO CABALLOS, Carlos y SALAMANCA CASCOS, David, "Red nacional de Silos: integración en la realidad urbana andaluza y su reutilización para nuevos usos", en *II Jornadas Andaluzas de Patrimonio Industrial y de la Obra Pública*, Cádiz, Fundación Patrimonio Industrial de Andalucía, 2014, pp. 1-24.

vuelve únicamente un resultado, sobre el reordenamiento e intensificación del sector de los cereales en España<sup>45</sup>.

En conclusión, considerando el interés histórico y patrimonial de los edificios que conformaron la Red Nacional de Silos y Graneros, y siguiendo el ejemplo de otras iniciativas orientadas a la documentación y visibilidad de nuestro patrimonio en los proyectos Wikimedia, como los concursos fotográficos Wiki Loves Earth y Wiki Loves Monuments<sup>46</sup>, así como la subida de datos de bibliotecas públicas<sup>47</sup>, se ha publicado en acceso abierto un listado con todos los edificios de la Red Nacional, primero en Wikidata y posteriormente en Wikipedia.

Disponer de un listado estructurado como el que se ha generado en esta investigación permite no solo conocer cada uno de los edificios y su evolución a lo largo del tiempo, sino también contar con datos específicos como la fecha de puesta en funcionamiento, superficie o estado actual. La comunidad de usuarios puede actualizar esta información a medida que cambian las condiciones de los edificios, lo que resulta especialmente relevante en casos de demolición o rehabilitación.

En cuanto a futuros desarrollos, una de las principales líneas de trabajo sería la integración de estos datos en herramientas de visualización geográfica, como mapas interactivos o sistemas de información geográfica (SIG), que permitan explorar la distribución y evolución de los silos a nivel nacional. Asimismo, estos datos podrían ser reutilizados en aplicaciones de terceros, como proyectos de investigación sobre arquitectura industrial o plataformas de turismo cultural. La vinculación con otras bases de datos patrimoniales también representaría un avance en la interoperabilidad de la información.

Por otro lado, sería importante que otros investigadores actualicen y enriquezcan estas listas o aporten nuevos conjuntos de datos complementarios. La incorporación de fotografías de archivo, planos arquitectónicos y documentación histórica contribuiría a una visión más completa de la Red Nacional de Silos y Graneros, favoreciendo la ciencia abierta y fomentando la reproducibilidad, el rigor y la transparencia en las investigaciones.

---

45 RODRÍGUEZ DE LA ROSA, Isabel, "'The first rearguard battle': an analysis of the autarkic (re)planning for Spanish grain agriculture, 1937–1959", *Planning Perspectives*, 39 (2024), pp. 1145–1169.

46 TRAMULLAS, Jesús y OJEDA, Rubén, "Fondos documentales para el estudio de la historia de la fotografía en Wikimedia Commons", en HERNÁNDEZ LATAS, José Antonio (ed.), *II Jornadas sobre Investigación en Historia de la Fotografía: 1839-1939, un siglo de fotografía*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2018, pp. 407-418.

47 RODRÍGUEZ-POSADA, Emilio; GONZÁLEZ-BERDASCO, Ángel; SIERRA-CANDUELA, Jorge; NAVARRO-SANZ, Santiago y SAORÍN, Tomás, "Wiki Loves Monuments 2011: the experience in Spain and reflections regarding the diffusion of cultural heritage", *Digithum*, 14 (2012), pp. 42-53. OBREGÓN-SIERRA, Ángel, "Inserción de metadatos...", pp. 1-10.

## 5. AGRADECIMIENTOS

A Wikimedia España por su ayuda en la difusión del proyecto y su apoyo en todas las fases del trabajo.

## BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ-AZCÁRRAGA, Luis, "Apertura radical y conocimiento libre: repositorio de revistas académicas mexicanas de acceso abierto a través de Wikidata", *Revista Científica*, 48/3 (2023), pp. 27-39, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=9777505>
- AZCÁRATE, César Aitor, "Los silos de cereal en España. ¿Arquitectura? Industrial en la España rural", en *Actas del congreso internacional "Arquitectura, ciudad e ideología antiurbana"*, Pamplona, T6 Ediciones, 2002, pp. 55-62, <https://hdl.handle.net/10171/23587>
- AZCÁRATE, César Aitor, *Catedrales olvidadas: la red nacional de silos en España (1949-1990)*, Pamplona / Madrid, T6 Ediciones, 2009.
- BARCIELA, Carlos, *Ni un español sin pan: la Red Nacional de Silos y Graneros*, Zaragoza, Pressas Universitarias de Zaragoza, 2007.
- CABAÑAS, Isidoro, "El silo de cereal de Alcaudete de la Jara (Toledo): Un arquetipo de edificio de la Red Nacional de Silos de España", *Alcalíbe: Revista Centro Asociado a la UNED Ciudad de la Cerámica*, 21 (2021), pp. 241-263, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8400393>
- CAÑIZARES RUIZ, María Carmen, "Recuperación del patrimonio industrial urbano: los silos en España", en MORENO MEDINA, Claudio J. (dir.), *La reconfiguración capitalista de los espacios urbanos: transformaciones y desigualdades*, Las Palmas de Gran Canaria, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 2021, pp. 653-666.
- CAÑIZARES RUIZ, María Carmen, "Valorización del patrimonio industrial agroalimentario: Los silos del 'Proyecto Titanes'" (Ciudad Real, España)", *Vegueta: Anuario de la Facultad de Geografía e Historia*, 21 (2021), pp. 53-79, <https://revistavegueta.ulpgc.es/ojs/index.php/revistavegueta/article/view/587>
- CAÑIZARES RUIZ, María Carmen; BENITO DEL POZO, Paz y LÓPEZ PATIÑO, Gracia, "El patrimonio industrial en el contexto de los Objetivos de Desarrollo Sostenible (ODS) y la resiliencia territorial: de la teoría a la práctica", *Anales de Geografía de la Universidad Complutense*, 40/2 (2020), pp. 323-344, <https://doi.org/10.5209/aguc.72977>
- CLAR, Ernesto y AYUDA, María Isabel, "Rural migration and agricultural modernization. An analysis of provincial Spain during its great rural exodus, 1960-1981", *Historia Agraria*, 90 (2023), pp. 223-255, <https://doi.org/10.26882/histagrar.090e07c>
- FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Manuel Vicente, MARCELO GABELLA, Víctoriano; VALENCIANO MONTENEGRO, José Benito y BOTO FIDALGO, Juan Antonio, "Catalogación de los silos pertenecientes a la red española de silos y graneros en Castilla y León", en BARBOSA, José Carlos y CASTRO RIBEIRO,

- António (coords.) *IX Congresso Ibérico de Agroengenharia: Livro de Atas*, Braganza, Instituto Politécnico de Bragança, 2018, pp. 847-853.
- FERNÁNDEZ-FERNÁNDEZ, Manuel V.; MARCELO, Víctor; VALENCIANO, José B. y LÓPEZ-DÍEZ, F. Javier, "History, construction characteristics and possible reuse of Spain's network of silos and granaries", *Land Use Policy*, 63 (2017), pp. 298-311, <https://doi.org/10.1016/j.landusepol.2017.01.017>
- FERNÁNDEZ-FERNÁNDEZ, Manuel V.; MARCELO, Víctor; VALENCIANO, José B.; LÓPEZ-DÍEZ, F. Javier y PASTRANA, Pablo, "Spain's national network of silos and granaries: architectural and technological change over time", *Spanish Journal of Agricultural Research*, 18 (2020), p. e0205-e0205, <http://doi.org/10.5424/sjar/2020183-16250>
- GARCÍA-DÍAZ, Antonio, "La Red Nacional de Silos y Graneros en España", *Cuadernos de los Amigos de los Museos de Osuna*, 18 (2016), pp. 153-161, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6306443>
- GÓNZÁLEZ GONZÁLEZ, María Jesús y RODRÍGUEZ GARCÍA, Alberto, "La decadencia de los silos en Tierra de Campos en la región de Castilla y León (España)", *Anales de Geografía de la Universidad Complutense*, 39/1 (2019), pp. 59-83, <https://doi.org/10.5209/aguc.64677>
- HERNÁNDEZ VELÁZQUEZ, Borja, *Los gigantes del campo. Análisis gráfico de los silos de grano de la provincia de Zamora*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2021, <https://uvadoc.uva.es/handle/10324/50424>
- JIMÉNEZ BONNEVILLE, Víctor Manuel, *Cuando el grano tocaba el cielo. La Red Nacional de Silos y Graneros: situación actual y nuevos usos*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2021, <https://uvadoc.uva.es/handle/10324/51395>
- MATEO CABALLOS, Carlos, "Red Nacional de Silos y Graneros de España", en *3rd International Venue of the Agriculture and Food Production Section of TICCIH, Nogent-sur-Seine*, 2011, s. p., <http://www.patrimoineindustriel-apic.com/silo/5reseau%20national.pdf>
- MATEO CABALLOS, Carlos y SALAMANCA CASCOS, David, "Red nacional de Silos: integración en la realidad urbana andaluza y su reutilización para nuevos usos", en *II Jornadas Andaluzas de Patrimonio Industrial y de la Obra Pública*, Cádiz, Fundación Patrimonio Industrial de Andalucía, 2014, pp. 1-24, <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4804842.pdf>
- MINISTERIO DE AGRICULTURA, *Red nacional de almacenamiento del Servicio Nacional de Cereales*, Madrid, Publicaciones del Servicio Nacional de Cereales, 1970.
- MINISTERIO DE AGRICULTURA, *Red de almacenamiento. Servicio Nacional de Productos Agrarios*, Madrid, Ministerio de Agricultura - Servicios de Publicaciones Agrarias, 1978.
- MÖLLER, Cedric; LEHMANN, Jens y USBECK, Ricardo, "Survey on English Entity Linking on Wikidata: Datasets and Approaches", *Semantic Web*, 13 (2022), pp. 925-966, <https://doi.org/10.3233/SW-212865>
- OBREGÓN-SIERRA, Ángel, "Inserción de metadatos de las bibliotecas españolas en Wikidata: un modelo de datos abiertos enlazados", *Revista Española De Documentación Científica*, 45/3 (2022), p. a330, <https://doi.org/10.3989/redc.2022.3.1870>
- PALOMARES ALARCÓN, Sheila, "Recuperación de silos: El caso de Alcalá la Real

- (Jaén)", Actas de las III Jornadas de Patrimonio Industrial y obra pública, Málaga, Fundación Patrimonio Industrial de Andalucía, 2015, pp. 1-5, <https://dspace.uevora.pt/rdpc/handle/10174/19935>
- RODRÍGUEZ DE LA ROSA, Isabel, "'The first rearguard battle': an analysis of the autarkic (re)planning for Spanish grain agriculture, 1937-1959", *Planning Perspectives*, 39 (2024), pp. 1145-1169.
- RODRÍGUEZ-POSADA, Emilio; GONZÁLEZ-BERDASCO, Ángel; SIERRA-CANDELA, Jorge; NAVARRO-SANZ, Santiago y SAORÍN, Tomás, "Wiki Loves Monuments 2011: the experience in Spain and reflections regarding the diffusion of cultural heritage", *Digithum*, 14 (2012), pp. 42-53, <https://raco.cat/index.php/Digithum/article/view/254241>
- SALAMANCA CASCOS, David; MATEO CABALLOS, Carlos y ALARCÓN GORDO, Antonio, "La herencia industrial del trigo gestión de la red nacional de silos y graneros en el territorio", en ÁLVAREZ ARECES, Miguel Ángel (ed.), *Paisajes culturales, patrimonio industrial y desarrollo regional*, Gijón, Centro de Iniciativas Culturales y Sociales - CICEES, 2013, pp. 519-525.
- SANT, Toni y TABONE, Enrique, "Naked data: curating Wikidata as an artistic medium to interpret prehistoric figurines", *International Journal of Performance Arts and Digital Media*, 19 (2023), pp. 445-462.
- MINISTERIO DE AGRICULTURA - SERVICIO NACIONAL DEL TRIGO, *Veinte años de actuación*, Madrid, Ministerio de Agricultura, 1958, <https://bibliotecadigital.jcyl.es/es/consulta/registro.do?id=7821>
- TRAMULLAS, Jesús y OJEDA, Rubén, "Fondos documentales para el estudio de la historia de la fotografía en Wikimedia Commons", en HERNÁNDEZ LATAS, José Antonio (ed.), *II Jornadas sobre Investigación en Historia de la Fotografía: 1839-1939, un siglo de fotografía*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2018, pp. 407-418, <https://ifc.dpz.es/publicaciones/ver/id/3713>



Voces y relatos desde el trapiche. Tradición oral hecha historia en un ejercicio de museografía digital

Voices and stories from the trapiche. Oral tradition made history in a digital museography exercise

Óscar Eduardo RUEDA PIMIENTO<sup>1</sup>; Diana Marcela PEDRAZA DÍAZ<sup>2</sup> y Sergio Andrés ACOSTA LOZANO<sup>3</sup>

Universidad Pontificia Bolivariana, Bucaramanga, Santander (Colombia) [<sup>1</sup> y <sup>2</sup>]  
Departamento de Formación Humanística. Campus Universitario Km 7 vía Piedecuesta  
oscar.rueda@upb.edu.co // ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6147-5980> [<sup>1</sup>]  
diana.pedraza@upb.edu.co // ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6910-7568> [<sup>2</sup>]

Universidad de Santander UDES, Bucaramanga (Colombia) [<sup>3</sup>]  
Campus Universitario Lagos del Cacique. Calle 70, N° 55-210 Bucaramanga  
s.acosta@mail.udes.edu.co // ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3133-2222>  
Fecha de envío: 10/9/2025. Aceptado: 28/10/2025  
Referencia: *Santander. Estudios de Patrimonio*, 8 (2025), pp. 591-614.  
DOI: <https://doi.org/10.22429/Euc2025.sep.08.17>  
ISSN-L e ISSN 2605-4450 (ed. impresa) / ISSN 2605-5317 (digital)



**Resumen:** El *Museo Viaje al corazón de la panela* surge de una investigación interdisciplinar en Antropología, Historia, Semiótica y Diseño, orientada a rescatar la memoria oral de la agroindustria panelera en Piedecuesta (Santander, Colombia). A través de un enfoque biográfico-narrativo y trabajo de campo en trapiches locales, se recopilieron relatos sobre el auge cañicultor, la organización sindical y el impacto de la desruralización. El análisis con ATLAS.ti permitió visualizar redes semánticas y fundamentar una propuesta museográfica que conecta pasado y presente, destacando el valor patrimonial, identitario y cultural de la producción panelera en el municipio.

**Palabras clave:** Patrimonio agroindustrial; cañicultura; museografía digital; Piedecuesta (Santander).

**Abstract:** The *Museo Viaje al corazón de la panela* arises from interdisciplinary research in Anthropology, History, Semiotics and Design, aimed at rescuing the oral memory of the panela agroindustry in Piedecuesta (Santander, Colombia). Through a biographical-narrative approach and fieldwork in local trapiches, stories were collected about the sugarcane boom, union organization and the impact of de-ruralization. The analysis with ATLAS.ti made it possible to visualize semantic networks and base a museographic proposal that connects past and present, highlighting the heritage, identity and cultural value of panela production in the municipality.

**Keywords:** agroindustrial heritage; cane farming; digital museography; Piedecuesta (Santander).

\*\*\*\*\*

## 1. INTRODUCCIÓN

La creación de museos de Patrimonio industrial tiene como objetivo conservar, documentar, exhibir y difundir bienes culturales asociados al proceso de industrialización<sup>1</sup>. En Colombia existen algunas iniciativas ubicadas en municipios como Güepsa, Villeta (Cundinamarca), Risaralda, Pasto y Bogotá. Uno de los resultados más destacados es la utilización de diferentes recursos tecnológicos y experiencias como herramientas de apoyo: desde páginas web interactivas<sup>2</sup> y museografía interactiva<sup>3</sup>, hasta realidad aumentada y video *mapping*<sup>4</sup>, así como recorridos virtuales como el del Museo Taminango y museos físicos como el Agroparque Sabio Mutis (actual Aula Dulce Manuelita).

El interés por estudiar, inventariar, documentar y difundir los bienes y manifestaciones asociadas al patrimonio cultural industrial en Colombia surge tras la promulgación de la Constitución de 1991, como resultado de la ampliación del concepto de patrimonio cultural hacia periodos históricos y expresiones que hasta entonces no habían sido reconocidos dentro del ámbito oficial. Sin embargo, la aplicación de esta categoría al patrimonio industrial en el país no siempre logró corresponderse con las particularidades locales que buscaba caracterizar. En efecto, el concepto tendió a ser reducido a la conservación de infraestructuras y maquinarias —es decir, al patrimonio tangible—, relegando a un segundo plano sus dimensiones culturales y sociales<sup>5</sup>. A esto se suma que no siempre se comprendió que los procesos de industrialización nacionales distan de los europeos y norteamericanos. En el caso latinoamericano, la industrialización no constituye un fenómeno eminentemente urbano, sino que se configura en las periferias de los centros

---

1 KARP, Cary, "El patrimonio digital de los museos en línea", *Museum International*, 56/1-2 (2004), p. 50.

2 ARANA, Wilmar; DONCEL, Gustavo; CARDOZO, Elizabeth y LUNA, Juan C., "Rescate de la identidad y la memoria cultural asociada a la molienda de caña y la producción de panela, en la provincia del Gualivá, Villeta, 2015", *Revista Tecnología y Productividad*, 2/2 (2016), p. 31.

3 CASTAÑEDA, Tatiana y MARÍN, Carolina, *Museo interactivo del paisaje cultural cafetero*, tesis de grado, Universidad Tecnológica de Pereira, 2016, p. 114.

4 FLORES, María P.; RANGEL, Andrea y SOLANO, María F., *Investigación para la innovación en museografía enfocada en el rescate del patrimonio histórico y cultural de los oficios: caso componente interactivo del museo de la panela y la caña*, tesis de grado, Santander, Universidad Industrial de Santander, 2022, p. 40.

5 THERRIEN, Monika, "Patrimonio y arqueología industrial ¿investigación vs. protección? Políticas del patrimonio industrial en Colombia", *Apuntes*, 21/1 (2008), p. 56; VERGARA, Óscar, "Conociendo el pasado industrial, perspectivas desde la arqueología", *Ab Initio*, 2/3 (2011), p.172.

poblados, estrechamente vinculada con las economías agrícola y mineras preexistentes<sup>6</sup>.

La puesta en valor del patrimonio asociado a la producción de panela en Colombia plantea retos adicionales. En primer lugar, su localización en territorios actualmente afectados por procesos de estancamiento económico exige una revisión crítica de las modalidades tradicionales de patrimonialización<sup>7</sup>, lo cual implica reconocer que no es posible avanzar en este propósito sin atender previamente las necesidades físicas y sociales del entorno donde dichos patrimonios se insertan<sup>8</sup>. De ahí que resulte necesario complementar las estrategias de activación del patrimonio industrial con enfoques sobre cultura, desarrollo y gestión del patrimonio cultural más acordes con el contexto. Como señala la arquitecta Beatriz Fernández, se requiere una aproximación que “supere el debate de qué elementos deben ser salvaguardados y cuáles no, para centrarse en los modos de recobrar la memoria”<sup>9</sup>.

La activación de los patrimonios industriales no puede exclusivamente ser abordada desde contenidos lógicos y cognitivos; también, las experiencias afectivas son un componente en los procesos de puesta en valor de estos patrimonios que debemos valorar de manera especial<sup>10</sup>. Y lograr esto, a decir de Cerdà, exige no estar dispuestos a abordar temas y objetos de estudio poco habituales en estos enfoques, como la historia obrera o la historia social, y también promover una revolución en las metodologías y fuentes tradicionalmente empleadas en las Ciencias Sociales para el estudio del pasado<sup>11</sup>.

En segundo lugar, el concepto de patrimonio industrial se asocia con el conjunto de lugares y objetos que pasaron a ser parte de la historia pasada. El caso de la agroindustria panelera es diferente. A pesar de las circunstancias que han afectado durante las últimas décadas a este subsector de la agroin-

6 DÍAZ, Yuli, *Patrimonio cultural agroindustrial panelero. Estudio comparativo Maripí y Santana-Boyacá*, tesis de maestría, Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, 2019, p. 25.

7 PRATS, Llorenç, “El concepto de patrimonio cultural”, *Cuadernos de Antropología Social*, 11 (2000), p. 118.

8 BELTRÁN, Lina, “El patrimonio industrial en Colombia como una categoría inclusiva que impulsa el desarrollo humano. Estudio de caso: la antigua fábrica de loza bogotana”, en ÁLVAREZ, Miguel A. (ed.), *Patrimonio inmaterial e intangible de la industria*, Madrid, Narcea, 2012, p. 151.

9 FERNÁNDEZ, Beatriz, “Nantes: regenerar la ciudad industrial, recuperar el patrimonio”, en ÁLVAREZ, Miguel A. (ed.), *Patrimonio inmaterial e intangible de la industria*, Madrid, Narcea, 2012, pp. 161-162.

10 BENADIBA, Laura, *Historia oral, relatos y memorias*, Itzaingó, Maipue, 2007, p. 136.

11 CERDÀ, Manuel, “Arqueología industrial i classe obrera”, en *Arqueologia industrial. Actes del Primer Congrés del País Valencià*, Valencia, Centre d’Estudi d’Història Local (Diputació de València), 1991, pp. 69-70.

dustria nacional y ocasionado el cierre de trapiches, la producción de panela sigue siendo una actividad que se realiza en el presente. Los trapiches actualmente conservan el uso para el cual fueron fabricados y, en su interior, la forma de producir panela ha cambiado poco con el tiempo en comparación con otros sectores de la producción nacional. Las infraestructura, maquinaria y equipos empelados en el pasado conservan a menudo el uso para el cual se les destinaba. En otros casos, los objetos que se emplean como testimonio del pasado de estas formas de producción coexisten en los mismos escenarios con aquellos que los sustituyeron, producto de procesos de reúso y reciclaje de la infraestructura (Fig. 1).



Fig 1. *Antiguo molino hidráulico del trapiche Pajonalito*

La situación descrita plantea retos significativos para la gestión de estos patrimonios. Por un lado, la vigencia de la cañicultura como actividad económica en la región cuestiona el imaginario que asocia lo patrimonial únicamente con el pasado, y obliga a superar la visión según la cual conservar implica limitarse a preservar lo heredado, sin articularlo con las dinámicas vivas de las comunidades. En este sentido, se hace necesario complementar dicha perspectiva con acciones orientadas a restaurar la memoria colectiva vinculada a estos espacios productivos.

Adicionalmente, la continuidad del uso de los trapiches en las actividades para las cuales fueron concebidos, así como los riesgos de accidentalidad asociados a su operación, constituyen limitaciones a la hora de diseñar propuestas museográficas o educativas *in situ*. En este contexto, resulta pertinente explorar alternativas que permitan visibilizar y poner en valor el patrimonio industrial cañicultor de Piedecuesta (Santander), sin comprometer ni su funcionalidad ni la seguridad de quienes participan en estos espacios productivos.

La museografía digital<sup>12</sup> se presenta como un recurso con amplias potencialidades para generar estrategias de puesta en valor en contextos como el previamente descrito. Hablar de patrimonio cultural en el siglo XXI implica asumir un compromiso con la difusión y transmisión de contenidos hacia públicos diversos y mediante modalidades de interacción más dinámicas, algo que la museografía digital hace posible. Con estas certezas se inició, en 2023, el proyecto de investigación interinstitucional titulado *Diseño de un museo didáctico digital para la pro-moción y puesta en valor de la tradición oral asociada a la producción de panela en el municipio de Piedecuesta, Santander*, cuyo objetivo fue generar un museo virtual del patrimonio agroindustrial panelero en dicho municipio.

La museografía digital redefine la manera en que el patrimonio cultural es presentado, interpretado y experimentado. No se limita a la digitalización de contenidos existentes, sino que propone la creación de entornos y experiencias que pueden complementar —o incluso constituir— espacios museísticos en sí mismos. Sus potencialidades para dar visibilidad al patrimonio panelero, generar narrativas inmersivas y propiciar una conexión emocional con el público fueron determinantes en su elección, considerando que la preservación de esta herencia cultural no se restringe a la conservación de objetos o procesos históricos, sino que abarca la sostenibilidad de un modo de vida, de conocimientos tradicionales y de su transmisión en el tiempo.

La decisión de optar por una museografía digital responde también a su capacidad para ampliar el acceso al patrimonio cultural mediante tecnologías de la información y la comunicación (TIC). Estas herramientas permiten experiencias educativas flexibles y adaptadas a públicos diversos, sin restricciones geográficas ni etarias, y dinamizan los contenidos patrimoniales a través de recursos interactivos y multimedia que fortalecen el vínculo emocional y cognitivo de los usuarios con su herencia cultural. Asimismo, la museografía digital contribuye a la conservación, interpretación y acti-

---

12 KARP, Cary, "El patrimonio digital de los museos en línea", *Museum International*, 56/1-2 (2004), p. 50.



vacación del patrimonio, actuando como mediadora entre el conocimiento y la sociedad. Gracias a estas posibilidades, el aprendizaje se convierte en un proceso lúdico, participativo y atractivo que facilita la apropiación social del patrimonio<sup>13</sup>.

En la propuesta museográfica que aquí se presenta, las fuentes orales constituyen el eje central de la construcción narrativa. Lejos de ser un complemento secundario, se asumen como el principal recurso para recuperar, interpretar y transmitir las memorias vivas de la comunidad panelera, garantizando que el proceso de puesta en valor se fundamente en la voz de sus propios protagonistas.

La integración de la tradición oral como fuente principal de conocimiento —y no mera-mente auxiliar— supuso retos importantes. Aunque la investigación sobre tradiciones orales cuenta con una larga trayectoria, su potencial pocas veces ha sido explorado más allá de su función como recurso complementario para la historia. Inicialmente, estos materiales se incorporaron al estudio de culturas ágrafas y populares; posteriormente, se reconocieron como fuente auxiliar en la reconstrucción histórica, y solo en fechas recientes se han consolidado como un medio legítimo para originar conocimiento a partir de las vivencias compartidas por miembros de una comunidad. El presente trabajo explora estas potencialidades en el ámbito museográfico, logrando una representación más auténtica y una conexión más profunda con las comunidades productoras.

## 2. CUANDO EN PIEDECUESTA SE VIVÍA DE LA CAÑA (1920- 1980)

El valor educativo del patrimonio industrial justifica su elección. Talleres, molinos, fábricas, medios de transporte y todas las infraestructuras asociadas constituyen recursos para el acceso crítico a información sobre el pasado, así como mediaciones útiles para visualizar las relaciones históricas entre los espacios de producción, la técnica, el medio natural y la sociedad que los hizo posibles<sup>14</sup>.

En términos de historia la caña de azúcar llega a Santander procedente de Venezuela a mediados del siglo XVII. Diversas fuentes señalan que la caña arribó al actual territorio de Colombia en el siglo XV siendo Sebastián

---

13 FLORES, María P.; RANGEL, Andrea y SOLANO, María F., *Investigación para la innovación en museografía...*, p. 18.

14 SOBRINO SIMAL, Julián, "Hacia un cambio del paradigma del patrimonio cultural: del patrimonio industrial urbano al paisaje de la producción", en RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Ana Luz (coord.), *Paisajes de la producción y patrimonio cultural. Estudios sobre el patrimonio industrial*, Bogotá, Universidad Autónoma de Colombia, 2019, p. 109.

de Belalcázar el señalado de traerla y sembrarla a un costado del río Cauca<sup>15</sup>. Desde allí se extendió por todo el territorio que hoy corresponde al oriente colombiano, siendo Cúcuta y San Gil los primeros lugares en Santander donde se realizaría el cultivo de caña para la producción de panela y otros derivados como el aguardiente<sup>16</sup>.

Los cultivos de caña en Santander seguirían creciendo hasta mediados del siglo XIX y se concentraría en los municipios que en su momento eran cantones de la provincia de Pamplona. Según muestran las estadísticas, en 1845 el cantón de Bucaramanga era el mayor productor de cargas de panela con un total de productos cargas de 30 000, seguido por Concepción con 2683 productos cargas, Málaga 2225 cargas y Piedecuesta con un total de 1800 cargas<sup>17</sup>. Desde esa época la panela era el renglón más importante de la economía del municipio de Piedecuesta, por encima de las cargas que se producían anualmente de conservas y almidón de yuca.

La Guerra de los Mil Días (1899-1902) afectaría la actividad artesanal y agrícola en Santander durante tres cuartos del siglo XIX e inicios del XX. A causa de las guerras civiles que generalmente se desarrollaban en territorio santandereano la producción agrícola manifestaría un declive<sup>18</sup>. Sin embargo, la panela tuvo momentos de auge como el ocurrido en la década del 40 del siglo XIX. Mario Galán Gómez<sup>19</sup> afirma en su libro de geografía económica que en 1945 la panela aportaba el máximo ingreso de la economía agrícola en Santander, incluso por encima del tabaco y el café. Solo una década más tarde el panorama cambió de manera considerable, el café en la década del 50 era estimado como la riqueza principal en Ocaña, Girón y Piedecuesta<sup>20</sup>.

Con el paso de los años, Piedecuesta se consolidó como el principal municipio productor de panela en el departamento, con una producción anual estimada en más de diez millones de kilos, elaborados en los 45 trapiches que, según cálculos de la época, funcionaban entonces<sup>21</sup>. Durante las primeras décadas del siglo XX, la economía local giraba alrededor de la producción

15 RAMOS GÓMEZ, Oscar Gerardo, "Caña de azúcar en Colombia", *Revista de Indias*, 65/233 (2005), p. 50.

16 GALÁN, Mario, *Geografía económica de Santander* (Tomo 8 de la Geografía económica de Colombia), Bogotá, Contraloría General de la República, Imprenta Nacional, 1947, p. 701.

17 QUINTERO, Ilse, *Santander: hacia una nueva geografía económica y humana*, tesis de maestría, Pontificia Universidad Javeriana, 2012, p. 82.

18 KALMANOVITZ, Salomón, "Consecuencias económicas de la independencia en Colombia", *Revista de Economía Institucional*, 10/19 (2008), p. 220.

19 GALÁN, Mario, *Geografía económica de Santander...*, p. 706.

20 PALACIOS, Marco, *El café en Colombia (1850-1970). Una historia económica, social y política*, Bogotá, Planeta / Uniandes / Colmex, 2002, p. 112.

21 GALÁN, Mario, *Geografía económica de Santander...*, p. 715.

panelera, que competía en importancia con los centenares de fabriquines dedicados a la elaboración de cigarros en los barrios populares de la ciudad<sup>22</sup>.

La caña de azúcar había sostenido una notable prosperidad en Piedecuesta desde el siglo XIX, particularmente en la producción de mieles, panela y azúcares. Ello se debió a ventajas comparativas como el uso de molinos hidráulicos o movidos por motor, mientras que en otras regiones la mayoría de los trapiches eran impulsados por tracción animal. Otra ventaja fue la aplicación moderada de abonos en combinación con el riego artificial durante las primeras etapas de crecimiento de la caña. Esta estrategia contrastaba con lo que se registraba en las zonas del sur, donde no se utilizaban fertilizantes, las semillas eran de menor calidad y el riego dependía exclusivamente de las lluvias, lo que hacía más vulnerable la producción<sup>23</sup>. Estas condiciones permitieron que, hacia 1941, existieran en el municipio 58 trapiches —45 hidráulicos y 9 movidos por motor—, lo cual da cuenta de la relevancia alcanzada por esta agroindustria en la región<sup>24</sup>.

La superficie destinada al cultivo de caña en el municipio de Piedecuesta hacia 1960 solo fue superada en ese momento por Rionegro y Charalá, según los datos registrados por el DANE<sup>25</sup>: Rionegro (3551,3 ha), Charalá (1646,5 ha) y Piedecuesta (1443,5 ha). Sin embargo, el número de unidades productivas en el municipio indicaba una mayor concentración de la actividad en menos fincas en comparación con los otros dos municipios: Rionegro (1230), Charalá (1200) y Piedecuesta (334).

Piedecuesta se consolidó en la década de 1940 como uno de los municipios más representativos en la producción de panela del nororiente colombiano. Su cercanía a Bucaramanga, principal centro de comercialización de esta subregión, favoreció desde temprano su articulación a los circuitos de mercado departamentales.

El liderazgo productivo de Piedecuesta en aquellos años se vinculó a la existencia de cooperativas y trapiches organizados, aun cuando el municipio destinaba comparativamente menos tierra al cultivo de caña. A pesar de esto,

---

22 ARENAS, Emilio, *La Payacuá: historia de Bucaramanga y las ciudades del Río de Oro*, Bucaramanga, 2009, p. 438.

23 GALÁN, Mario, *Geografía económica de Santander...*, p. 705.

24 PATIÑO, Paola, "Otro trapiche que se va en Piedecuesta", *Vanguardia* (Colombia), (12 de julio de 2016), <https://www.vanguardia.com/area-metropolitana/piedecuesta/2016/07/12/otro-trapiche-que-se-va-en-piedecuesta/>

25 CHARRY LARA, Alberto; RUIZ MARTÍNEZ, Bernardo; MALDONADO CANAL, Eusebio y SALAZAR ANTOLÍNEZ, Pablo, *Directorio Nacional de Explotaciones Agropecuarias (censo agropecuario) 1960. Departamento de Santander*, Bogotá, Departamento Administrativo Nacional de Estadística de la República de Colombia, 1964, p. 60.

como señaló Galán<sup>26</sup>, el radio de acción de la cooperativa permaneció limitado a esta provincia y no logró articularse de manera efectiva con los productores del sur del departamento. En ausencia de una estructura gremial unificada, la fluctuación de precios persistió como una amenaza constante para el desarrollo de una economía panelera sólida y equitativa en Santander.

La inauguración del viaducto García Cadena, el 25 de julio de 1970, abrió la posibilidad de expansión urbana hacia el sur, y muchas de las tierras que en el pasado se destinaban a este cultivo pasaron progresivamente a proyectos de vivienda<sup>27</sup>. La urbanización y los cambios en el uso del suelo fueron determinantes en la reducción de la superficie sembrada y del número de trapiches activos, un proceso que se aceleró en las décadas posteriores. En la actualidad, departamentos como Boyacá y el oriente de Santander (Santana, Barbosa) concentran la producción panelera, favorecidos por la persistencia de la vocación agrícola y por un acceso más directo a los mercados.

La tradición oral señala la existencia de unos 200 trapiches distribuidos por toda el Área metropolitana de Bucaramanga, de los cuales unos 50 se encontraban en el municipio de Piedecuesta. Hoy se conservan tan solo siete activos (La Corneja, Pajonal, Pajonalito, Río del Hato, Bore, San Cristóbal y uno que se llama Los Cauchos). Los demás trapiches han cerrado sus puertas en las últimas décadas. El mismo crecimiento urbano hacia el sur del Área metropolitana ha motivado a los productores a vender sus tierras a constructoras. Obligando a esta tradición a quedar en el recuerdo. Desde entonces y hasta hoy, el cultivo de caña para la producción de panela ha acumulado más de 300 años de tradición y se mantiene hasta el presente en 23 municipios del departamento, de los cuales uno es Piedecuesta.

Avanzando en la historia para el 2018 los diarios regionales anunciaban la dramática situación de los paneleros tras el cierre de la Cooperativa de Paneleros de Santander (Coopanelas), la segunda más antigua de Colombia. Frente a esta realidad, una importante manifestación del patrimonio agroindustrial de la región del nororiente colombiano y de la historia del municipio de Piedecuesta se ve amenazada en desaparecer. Con el interés de contrarrestar y aportar a una integración sostenible, sustentable y respetuosa de la tradición panelera del municipio este artículo apuesta por museografía digital como una alternativa para revitalizar una tradición cultural que por años se ha resistido a desaparecer. Comparte una convicción similar a la expresada por Mejía Ayala, Nieto Mejía y Varón Parra<sup>28</sup> quienes recuerdan

26 GALÁN, Mario, *Geografía económica de Santander...*, p. 713.

27 RODRÍGUEZ NAVAS, Jaime, "Caracterización del poblamiento y la metropolización del territorio del Área Metropolitana de Bucaramanga", *Iustitia: División de Ciencias Jurídicas y Políticas*, 10 (2012), pp. 32-33..

28 MEJÍA AYALA, Wladimir; NIETO MEJÍA, Alvelayis y VARÓN PARRA, Silvana, *Patri-*

que la academia está llamada a generar el conocimiento que permita trazar el camino inicial hacia el desarrollo sostenible, a partir de la valoración del patrimonio cultural inmaterial [en adelante PIC] que estos lugares acogen.

### 3. PIEDECUESTA: DE LA CAÑA AL LADRILLO (1990- 2020)

La historia económica y social de Piedecuesta estuvo ligada durante buena parte del siglo XX a la producción de panela, actividad que se realizó en conjunto con diferentes municipios del Área metropolitana de Bucaramanga como Floridablanca y Girón. Con el tiempo, esta actividad fue perdiendo relevancia debido a diferentes causas relacionadas con las características del mercado, el proceso de producción y a factores ajenos al renglón económico como la transformación de las fincas y trapiches en terrenos urbanizables hacía donde se expandió el municipio.

La creación de Coopanelas (Cooperativa de paneleros de Santander) es otro contenido recurrente en la narrativa que se construye para referir el pasado. Durante las décadas del 50 al 70 la producción de panela fue motor de la economía no solo de Piedecuesta sino de buena parte de la hoya del río Lebrija. La cooperativa llegó a tener 735 socios en los años 60 y la producción alcanzó las 190 mil cargas<sup>29</sup>. Sostener el precio del producto y las relaciones comerciales permitía medir el impacto de la cooperativa en la Provincia de Soto y para los productores que se ubicaban alrededor del río Lebrija, considerando que la acción de Coopanelas se limitó solo a estos territorios. De igual forma, la población vinculada a la agremiación reflejaba la importancia de este producto: en 1943 se estimaba que la cooperativa contaba con 152 afiliados, 600 miembros adheridos y operaciones por 6 000 000 de pesos<sup>30</sup>.

Durante los primeros quince años del siglo XXI los paneleros se enfrentaron a una situación desfavorable. Se calculaba que en pleno 2015 quedaban solo 30 socios de la Cooperativa y entre ellos producían unas 25 mil cargas de panela al año<sup>31</sup>. Para esa fecha el precio de la caja de panela no subía, lo cual no se equiparaba con los gastos de insumos y empaque que subían conside-

---

*monio cultural inmaterial: recreación y salvaguardia en la plaza de mercado*, Bogotá, Corporación Universitaria Unitec, 2016, p. 64.

29 PORRAS PICO, Edna Catalina, "Los últimos suspiros de la producción de panela en el municipio de Piedecuesta", *Periódico 15* (Colombia), (25 de septiembre de 2018), <https://www.periodico15.com/los-ultimos-suspiros-de-la-produccion-de-panela-en-el-municipio-de-piedecuesta/>

30 VILLAMIZAR, Edgar, "La actividad empresarial en Santander 1900-1960: algunas características", *Cuadernos de Administración*, 12/16 (1990), p. 32.

31 "Hoy la caja de panela vale lo mismo que hace 12 años", *Vanguardia Liberal* (Colombia), (12 de marzo de 2015), <https://www.vanguardia.com/economia/local/2015/03/12/hoy-la-caja-de-panela-vale-lo-mismo-que-hace-12-anos/>



rablemente año a año. Según Germán Pava, los trabajadores incluso habían cambiado la limonada campesina y el guarapo por una gaseosa<sup>32</sup>.

Un año más tarde, solo quedaban 20 socios paneleros, 4 de ellos tenían trapiche, según Pava<sup>33</sup>, Gerente de Coopanelas. Al parecer el proceso artesanal de producir panela no solo se fue volviendo obsoleto, sino costoso y poco rentable y, de a poco los terrenos, pasaron a ser urbanizables.

Una de las dificultades por las que atravesaría el sector panelero desde los años 70 y que se fue agudizando en las décadas siguientes, tiene que ver con la expansión urbana de los municipios. Las autoridades locales permitieron la transformación del uso de suelo de rural a urbano. Rápidamente Bucaramanga y Floridablanca quedaron sin los cultivos de caña y en Piedecuesta apenas sobrevive la tradición.

Finalmente, Coopanelas entró en liquidación después de 77 años en 2018. El cierre de la cooperativa acentuaría los efectos negativos que los últimos eventos descritos supusieron para los cañicultores de Piedecuesta. En la actualidad se pueden evidenciar algunos esfuerzos que mantienen viva la tradición, como Riolato, Pajonalito y San Cristóbal.

#### 4. METODOLOGÍA

La investigación referenciada es de corte cualitativo, con enfoque biográfico narrativo y uso de estrategias etnográficas para la recolección en campo de información entre productores de panela y dueños de trapiches activos en Piedecuesta. Con esta metodología se buscó describir y analizar la realidad social estudiada a través de las vivencias contadas por quienes las experimentaron<sup>34</sup>.

Las actividades de investigación estuvieron distribuidas en 5 fases:

1. Selección del contexto y participantes.
2. Inmersión en el campo.
3. Recolección de datos.
4. Interpretación y análisis.
5. Divulgación de resultados.

Fase 1. Selección del contexto y participantes. Se definieron en función del planteamiento del problema y los objetivos, mediante un muestreo por

32 “Coopanelas, elegida la cuarta cooperativa más antigua de Colombia”, *Vanguardia Liberal* (Colombia), (27 de diciembre de 2015), <https://www.vanguardia.com/economia/local/2015/12/27/coopanelas-elegida-la-cuarta-cooperativa-mas-antigua-de-colombia/>

33 PATIÑO, Paola, “Otro trapiche...”, s/p.

34 HERNÁNDEZ SAMPIERI, Roberto; FERNÁNDEZ COLLADO, Carlos y BAPTISTA LUCIO, María del Pilar, *Metodología de la investigación: las rutas cuantitativa, cualitativa y mixta*, Ciudad de México, McGraw-Hill / Interamericana Editores, 2018, pp. 542-548.

conveniencia que priorizó como fuente de información los casos disponibles y accesibles a partir de la aplicación del principio de “bola de nieve”, en el cual un informante conduce a otro<sup>35</sup>.

Fase 2. Inmersión en el campo. Consistió en visitas al municipio de Piedecuesta y recorridos por los lugares y escenarios que los informantes asociaron con la agroindustria panelera, tanto del pasado como del presente, con el fin de recolectar información que posteriormente pudiera contrastarse con los relatos biográficos.

Fase 3. Recolección de datos. Se recopilieron relatos biográficos de la experiencia vivida por informantes clave, reconocidos por la comunidad por su conocimiento de la agroindustria panelera del municipio, expresados en sus propias palabras.

Fase 4. Interpretación y análisis. Se elaboró una historia general entretejiendo las narrativas individuales, con el interés de reconstruir la realidad vivida a través de la acumulación de relatos de varios miembros de una misma comunidad o de historias de vida paralelas<sup>36</sup>.

Fase 5. Divulgación de resultados. Culminó en la formulación de una propuesta de museografía digital.

Los datos obtenidos gracias a la aplicación de técnicas de recuperación de la memoria como la consulta documental e historia oral fueron reunidos en cinco categorías temáticas recurrentemente abordadas en las entrevistas con los paneleros; para la interpretación se tuvieron en cuenta las similitudes y diferencias entre testimonios, al igual que las diferencias entre los informantes con relación a la participación que tuvieron en los eventos narrados. En relación con este último criterio señalado, la muestra estuvo conformada por dos dueños de trapiches y dos administradores. A continuación, se presentan los datos de estos informantes (Tabla 1).

Nombre	Cargo	Lugar de la entrevista
Alfonso Castillo	Administrador	Trapiche Río Lato en Guatiguará
Josué Durán Díaz	Dueño	
Joaquín García Serrano	Administrador	Trapiche Pajonalito
Erick Hernández	Dueño	Trapiche San Cristóbal

Tabla 1. *Informantes entrevistados*

35 GUBER, Rosana, *El salvaje metropolitano. Reconstrucción del conocimiento social en el trabajo de campo*, Buenos Aires, Paidós, 2001, p. 85.

36 BOLÍVAR BOTÍA, Antonio; DOMINGO SEGOVIA, Jesús y FERNÁNDEZ CRUZ, Manuel, *La investigación biográfico-narrativa en educación: enfoque y metodología*, Madrid, Editorial La Muralla, 2001, pp. 263-265.

El contraste entre los relatos recolectados y la información obtenida mediante la consulta documental fortaleció la validación y confiabilidad de los resultados. En este proceso se recopilaron y analizaron diversos relatos, testimonios y documentos relacionados con la temática de interés. De esta manera, se identificaron convergencias o coincidencias entre las distintas fuentes para corroborar la veracidad de los hechos narrados o, en su defecto, se reconocieron discrepancias que permitieron una comprensión más amplia y completa de la historia.

## **5. ENTRE CALDEROS Y MOTORES: PATRIMONIO AGROINDUSTRIAL ENTRE EL TIEMPO DE LA MEMORIA Y EL DE LA HISTORIA**

La recolección de relatos orales entre productores de panela del municipio permitió reconocer procesos históricos y sociales vinculados a este patrimonio agroindustrial, así como visibilizar contenidos inmateriales asociados a los lugares, objetos, oficios y dinámicas socioculturales que los paneleros elaboran en torno a ellos. Como principales categorías temáticas se identificaron siete contenidos recurrentes entre los distintos relatos aportados por los informantes. Tres de estos contenidos se organizan en una línea del tiempo que abarca desde los primeros años de la cañicultura en el municipio —hace aproximadamente 200 años— hasta su declive a finales del siglo XX.

Los cuatro restantes corresponden a contenidos que abordan las bases socioculturales de la cañicultura en Piedecuesta: los trapiches, las familias dedicadas a esta actividad, la vida social, los saberes y técnicas asociadas a la molienda, los últimos años de producción y el futuro incierto de los paneleros. En conjunto, estos relatos configuran la dimensión humana, social e identitaria de la producción de panela en el municipio.

Los relatos recrean los primeros años de la cañicultura en el municipio haciendo referencia a su importancia como fuente de empleo para la región. Por aquel entonces no faltaba trabajo. Piedecuesta era la capital de la caña en Santander y en los trapiches se molía caña a diario. El trabajo era duro, pero agradecido. Las labores de molienda iniciaban con el día y ya no paraba. La calidad de la tierra, de la caña y la intensidad con la cual se trabajaba permitían producir grandes cantidades de panela.

Las historias recolectadas abordan diversas isotopías desde un lugar de enunciación compartido, que consiste en transitar del pasado al presente destacando las bondades comparativas de un tiempo pretérito idealizado frente a un presente percibido como en declive. Como referentes para establecer dicha comparación se emplean indicadores como la cantidad de trapiches en funcionamiento, las hectáreas cultivadas con caña, la disponibilidad de trabajo y mano de obra, así como la bonanza atribuida tanto a la caña

cultivada como a la fertilidad de la tierra. Casi siempre, el tiempo pasado se asocia con la prosperidad y el crecimiento de este sector agroindustrial, mientras que el presente se vincula con circunstancias opuestas.

La narrativa construida en torno a los orígenes de la cañicultura vincula estos eventos con categorías asociadas al patrimonio industrial, especialmente aquellas relacionadas con lo tradicional. Por ejemplo, Alfonso Castillo —administrador de la Hacienda y trapiche Río Lato— afirma lo siguiente:

“El proceso de la panela, en la parte de arriba, lo que es de Boyacá, no la había. Por allá no había ese trabajo de la caña. Solamente el municipio de Piedecuesta sonaba, Piedecuesta era la capital de la caña o la panela piedecuestana.

Fueron acabándola los años, fueron pasando los años y entonces ya resultó lo que es Santana, Boyacá, y todo eso resultó con la caña, y ahora es... el proceso es allá. Allá es de donde mandan panela para todas partes. Pero aquí Piedecuesta tenía su cooperativa”<sup>37</sup>.

En entrevista Castillo destaca la importancia de la cañicultura como uno de los principales pilares económicos de Piedecuesta y de Santander. Aborda eventos ocurrido entre 1960-70. Durante estos años los trapiches se distribuían por toda la superficie plana del municipio, ocupando lugares que en el presente ocupan la vereda La Mata, el barrio San Cristóbal, Mensuly, la sede recreacional Campoalegre (Cajasan), Río del Hato entre otros muchos lugares. La tradición oral ha mantenido vivos los nombres de estos trapiches y los de las familias a los cuales pertenecían, a pesar del paso del tiempo y de las eventualidades que en el presente han ocasionado la desaparición de muchos de estos lugares.

La relación entre cañicultura y paisaje es otro contenido recurrente en los relatos. Atribuyendo al paisaje cañicultor valores asociativos factibles de identificar con cuatro dimensiones de la realidad estudiada: económica, social, estética y política (Figura 2).

El patrimonio agroindustrial asociado a la producción artesanal de panela en Santander es cultura material e inmaterial. Por ejemplo, la agroindustria es un escenario donde se recrean permanentemente patrimonios inmateriales como saberes, artes y oficios, asociadas a las diferentes las actividades y procesos requeridos durante la cosecha y molienda. En la etapa de cosecha y apronte se integran corteros y arrieros encargados de derribar la caña madura, alzarla y trasportarla en mulas al trapiche donde se acopia la caña. Esta actividad tiene lugar en el cañaduzal. La segunda etapa es la molienda y tiene lugar en el trapiche, ahí se integran el preñero, hornillero, relimpiadores y tolinchero, encargados de transformar la caña en panela. El preñero se encarga de introducir la caña al molino y extraer el jugo que luego se vierte en las calderas del tren de molienda. El hornillero introduce

---

37 CASTILLO, Alfonso, entrevista personal, mayo de 2023.

Dimensión económica	Dimensión social	Dimensión estética	Dimensión política
1. Rutas de circulación de panela	1. Topofilia	1. Experiencias visuales	1. Territorialidad
	2. Toponimia	2. Experiencias olfativas	
	3. Arquitectura vernácula (trapi-ches)	3. Experiencias acústicas	

Fig 2. Dimensiones del paisaje cañicultor

el bagazo para alimentar el horno y generar el calor requerido para la cocción del jugo de la caña. El relimpiador bate el jugo y controla el proceso de cocción de la panela. El tolinchero prepara la mesa, limpia los moldes y distribuye el melado de panela entre las gaveras que le darán forma a la panela.

La historia oral, como herramienta metodológica y campo de estudio, permitió recuperar las memorias colectivas en torno a la producción de panela en Piedecuesta y dar voz a individuos y sectores sociales que no se enmarcaban en el discurso de la historia oficial del Estado. Conocer sus percepciones sobre el auge y la caída de la panela —no solo en lo económico, sino también en lo social, cultural y en la transformación del espacio— posibilitó problematizar este escenario local en una escala nacional, en relación con la economía campesina y el impacto de las políticas económicas en un país como Colombia.

El siguiente apartado explora las potencialidades de la memoria como recurso para la musealización. Su vínculo con conceptos como identidad, tradición y herencia constituye un argumento central a favor de esta propuesta. En efecto, la memoria, por su condición de experiencia compartida y de medio a través del cual los colectivos sociales configuran su identidad común y sentido de pertenencia, se plantea como una alternativa a las modalidades tradicionales de activación del patrimonio industrial, centradas en objetos, textos, efemérides y personajes históricos como principales mecanismos de puesta en valor.

## 6. DE LA PALABRA A LA MEMORIA ¿CÓMO EXHIBIR LO QUE NO SE DEJA MUSEALIZAR?

La construcción del *Museo de la Agroindustria Panelera de Piedecuesta* (*Museo Viaje al corazón de la panela*) se estructuró a partir de un enfoque metodológico que articula principios de la antropología y el diseño, tomando como base





## DOCUMENTACIÓN

### Investigación cualitativa + Fase cualitativa

- *Producción y recolección de archivos y memorias*
- *Revisión de fuentes escritas y audiovisual*
  - *Entrevistas*

## MUSEALIZACIÓN

### Conceptualización + Desarrollo

- *Selección, interpretación y categorización de contenidos*
  - *Diseño temático de la exposición*
  - *Planificación museográfica*



## MUSEO DIGITAL

### Evaluación + Prospección

- *Definición del recorrido expositivo*
- *Diseño del proyecto de digitalización*
- *Implementación del museo digital*



Fig. 3. Ruta metodológica para la construcción del Museo de la Agroindustria Panelera

el modelo de Tunstall<sup>38</sup> y Palau<sup>39</sup>. Este proceso se sintetiza en tres momentos clave que permiten comprender el tránsito desde la exploración del territorio y sus memorias hasta la materialización de una experiencia museográfica digital (Figura 3).

El primer momento se relaciona con la fase de investigación cualitativa y comprende la producción y recolección de archivos y memorias, la revisión de fuentes escritas y audiovisuales, así como la realización de entrevistas y trabajo de campo etnográfico. Esta etapa permitió reconocer las voces,

38 TUNSTALL, Elizabeth, *Decolonizing Design: A Cultural Justice Guidebook*, Cambridge (MA), MIT Press, 2011, p. 25.

39 WICKLER, Stephen, "Gauging perceptions of heritage in Palau", en HVIDING, Edvard y WHITE, Geoffrey (eds.), *Pacific Alternatives: Cultural Politics in Contemporary Oceania*, Canon Pyon, Sean Kingston Publishing, 2015, p. 225.

los saberes y las prácticas de los actores vinculados al universo panelero en el municipio.

El segundo momento corresponde a las fases de conceptualización y desarrollo, en las que se seleccionaron, interpretaron y categorizaron los contenidos, se definió el diseño temático de la exposición y se llevó a cabo la planificación museográfica. Aquí se consolidaron la lógica discursiva y la clave asociativa que orientan la narrativa expositiva, centradas en los procesos históricos y sociales de transformación del territorio.

El tercer momento vinculado a las fases de evaluación, prospección y prototipado, implicó la definición del recorrido expositivo, el diseño del proyecto de digitalización y la implementación de una plataforma interactiva que permite ampliar el acceso y la apropiación del patrimonio panelero por parte de diversos públicos.

La principal fuente de información fueron los relatos biográficos recolectados en los trapiches visitados: Río del Hato, Pajonalito y San Cristóbal. Como fuentes complementarias se emplearon documentos de diversa índole, destacando las fuentes escritas y materiales. En el primer caso, fuentes escritas como los libros<sup>40</sup> de Galán (1947), Arenas (2009) y Aguilar (2015), así como artículos de prensa local (*Vanguardia Liberal*). En el segundo, fuentes materiales como fotografías y objetos del pasado.

Las fotos contienen registros de las familias fundadoras, antiguos trapiches y reuniones de Coopanelas. Los objetos corresponden a tecnologías y herramientas de producción de panela hoy en desuso y que se conservan gracias a que se encuentran integradas a la estructura del trapiche (como el molino de agua en el trapiche Pajonalito) o poseen nuevos usos a pesar de haber perdido su función original (por ejemplo, canastos para la recolección y transporte del bagazo en el trapiche San Cristóbal).

La fase de ideación de la propuesta museográfica exigió del grupo de investigadores responder a las siguientes preguntas ¿cómo se puede musealizar lo que no está hecho para ser exhibido? Es decir, la cañicultura comparte un conjunto de características que retan a las tradiciones museográficas. Por ejemplo, no conforma un vestigio del pasado y es posible que persista en el tiempo, pero bajo modalidades muy diferentes a las que se emplean actualmente en este oficio. A esto se suman las características de la cultura material asociada a este sector de la agroindustria nacional donde maquinaria, herramientas y escenarios carecen de elementos ornamentales afines a los criterios que predominan en la selección de piezas para su musealización.

---

40 GALÁN, Mario, *Geografía económica de Santander...*, pp. 699-711; ARENAS, Emilio, *La Payacué: historia de Bucaramanga y las ciudades del Río de Oro*, Bucaramanga, 2009, pp. 436-484; AGUILAR, Álvaro, *Historias vivas de la chicha y del guarapo*, Bogotá, Linotipia Bolívar, 2015, pp. 20-35.

Como resultado, la selección de los contenidos que conformarían la colección del museo y definir su organización expositiva representó uno de los principales retos del proceso. Esta dificultad se debió principalmente a la naturaleza del material base de la colección: los relatos orales. Sin embargo, la transcripción, clasificación y análisis del material —empleando herramientas metodológicas propias del enfoque biográfico-narrativo— permitió establecer criterios orientadores para abordar este desafío. Al final, fue posible identificar una serie de temáticas recurrentes en las historias de vida recogidas, las cuales sirvieron como referente para la elaboración del guion curatorial, como se muestra a continuación (Tabla 2).

Tema	Subtema	Objeto	Etiqueta
Cuando Piedecuesta era la capital de la caña	Más de 200 años de tradición	Entrevista a Erick Hernández -Trapiche San Cristóbal- Parte 1 del minuto 1:01 a 3:22 (anexos)	Distribución del cultivo de caña en Piedecuesta a inicios de siglo XX
	Familias cañicultoras y trapiches de antaño	Entrevista a Alfonso Castillo -Hacienda y trapiche Río Lato- Parte 1 del minuto 2:42 al 5:15	Familias cañicultoras de Piedecuesta a inicios del siglo XX
	El oficio de la caña	Entrevista a Joaquín García Serrano -Administrador del Trapiche Pajonalito- Parte 1 del minuto 5:10 al 8:36	Descripción de un día de molienda a inicios del siglo XX
Pasado y presente del oficio de la caña	Cooperativa Panelera de Santander (Coopanelas)	Entrevista a Erick Hernández Parte 1 del minuto 14:54 a 16:34	Historia de la cooperativa desde sus inicios hasta su liquidación en el siglo XXI
	Movimientos sindicales	Entrevista a Alfonso Castillo -Hacienda y trapiche Río Lato- Parte 2 del minuto 0 al 1:41	Historia de los movimientos sindicales a finales del siglo XX
	Desruralización del municipio-POT y un futuro incierto	Entrevista a Joaquín García Serrano -Administrador del Trapiche Pajonalito- Parte 2 del comienzo al minuto 3:45	Historia de los últimos trapiches activos en Piedecuesta

Tabla 2. Temas y subtemas de la propuesta curatorial

La agrupación y organización en el portal web de estos audios y videos para su exposición buscaba recrear estos contenidos recurrentes en los diferentes relatos. A ello obedece el establecimiento de dos claves asociativas. La primera rige la relación de los relatos expuestos con los demás contenidos de la colección y destaca su asociación con una temática, con el fin de destacar su relevancia histórica y cultural.

La segunda rige en la organización de las temáticas durante el recorrido propuesto, y en ella se vinculan los contenidos según relaciones cronológicas, centrándose en el análisis del cambio y las transformaciones experimentadas por la cañicultura a lo largo del tiempo. El carácter discontinuo, subjetivo y marcado por contradicciones de la memoria hicieron difícil su abordaje desde una aproximación centrada en contar la historia de personajes ilustres y efemérides para su musealización (Tabla 3). Obligándonos a distanciarnos de las tendencias museográficas tradicionales.

Memoria	Historia
Proceso subjetivo y emocional	Proceso objetivo y metodológico
La memoria surge de la relación entre pasado presente y futuro	La historia surge de la diferencia entre pasado y presente.

Tabla 3. *La memoria posee un registro diferente al de la historia*

Luego, se generaron apoyos museográficos como textos e ilustraciones de diversos géneros, empleados con el objetivo de crear una narrativa en torno cada uno de los relatos seleccionados para su divulgación y empelados con el fin de acompañar su puesta en escena o musealización. Al final, todos estos contenidos resultaron de gran importancia para orientar la manera como se espera que los diferentes contenidos de la colección interactúen entre sí y con el visitante.

## 7. DISCUSIÓN

La activación de los patrimonios industriales no puede exclusivamente ser abordada desde contenidos lógicos y cognitivos; también, las experiencias afectivas son un componente en los procesos de puesta en valor de estos patrimonios que debemos valorar de manera especial<sup>41</sup>. Y lograr esto, a decir de Cerdà<sup>42</sup>, exige no solo estar dispuestos a abordar nuevos temas (v. gr.

41 BENADIBA, Laura, *Historia oral...*, p. 136.

42 CERDÁ GARCÍA, Manuel, "Patrimonio industrial, patrimonio inmaterial e historia oral", en ÁLVAREZ ARECES, Miguel Ángel (coord.), *Patrimonio inmaterial e intangible de la industria:*

historia obrera) y objetos de estudio (v. gr. historia social), también debe ir acompañado por una revolución en las metodologías y fuentes tradicionalmente empleadas en las Ciencias Sociales para el estudio del pasado.

En el actual trabajo la propuesta museográfica fue concebida como una herramienta para visibilizar el proceso agroindustrial de la panela y su papel en la vida social y cultural de las comunidades productoras, desde sus orígenes históricos hasta las prácticas contemporáneas. En este apartado se señalan los aportes de la tradición oral a los diferentes procesos museográficos, en función de las tres tareas esenciales del museo: preservar, investigar y divulgar.

Los resultados de la investigación sugieren que la tradición oral aporta elementos valiosos para replantear la reconstrucción histórica en el museo desde enfoques cercanos a la museografía crítica. La naturaleza de la información obtenida a través de estas fuentes invita a revisar conceptos clave como patrimonio cultural, arte y cultura, y exige apoyarse en disciplinas como el diseño para generar propuestas gráficas que integren dichos contenidos en el recorrido ofrecido al visitante. En este sentido, la tradición no solo sirve para rescatar la historia detrás de las piezas y colecciones y recrear sus contextos, sino también para trazar caminos que contribuyan a decolonizar el conocimiento empleado en la interpretación del pasado.

Pasado	Presente
Abundancia	Escasez
Armonía	Conflicto
Caña	Cemento
Artesanal	Mecanizado
Tierra buena	Tierra mala
Rural	Urbano
Trabajo	Desempleo

Tabla 4. *Cronotopos*

El segundo aporte de la tradición oral se asocia a permitir desmaterializar las colecciones y restaura la integralidad del patrimonio cultural. Los relatos biográficos aportaron frases y contenidos asociados a las condiciones y formas de organización del trabajo, las historias cotidianas y la vida social en los trapiches, sociolectos y tecnolectos, etc., con lo cual se espera recordar a los visitantes del museo una realidad compartida por el patrimonio agroindustrial colombiano: Su condición como patrimonio vivo. En este sentido,



aporta material tan valioso como pueden ser los edificios, las máquinas y herramientas.

El tercer aporte de la tradición oral consiste en empujar nuestra comprensión del patrimonio industrial más allá de lo material, lo exclusivo y la ancestralidad. El empleo de cronotopos en las narrativas recolectadas entre los cañicultores del municipio habla de su apego a un territorio vivido como propio y que amenaza con dejar de serlo como resultado de la desruralización del municipio (Tabla 4). Como resultado, la propuesta museográfica asume un enfoque antropológico-histórico, resaltando la importancia de la cañicultura como una práctica que moldea el territorio y la memoria colectiva de la comunidad.

La museografía tradicional enfrenta retos asociados al contexto en el cual se encuentra inmersa en el presente. La mayoría de estos se encuentran asociados a tres realidades:

1. Nuevos usos del patrimonio y actores involucrados en su gestión.
2. Cambios en la historiografía y en la educación.
3. Existen nuevos recursos y demandas para su divulgación y presentación del patrimonio cultural. El nuevo museo persigue desmaterializar sus colecciones y restaurar la integralidad del patrimonio cultural, desbordando los límites de la alta cultura, de lo exclusivo y la ancestralidad con nuevas colecciones, y modificando la fórmula tradicional de la museografía en una nueva ecuación:
  - Museo tradicional = edificio + colecciones + públicos.
  - Nuevo museo = territorio + patrimonio + Comunidad<sup>43</sup>.

En resumen, son tres apuestas: desmaterializar, descolonizar y relocalizar.

## 8. CONCLUSIONES

El diseño del *Museo de la Agroindustria Panelera de Piedecuesta (Museo Viaje al corazón de la panela)* permite reflexionar sobre el papel actual de los museos como espacios de construcción de memorias y proyección territorial. Desde su concepción metodológica, el museo articula dimensiones investigativas, curatoriales y divulgativas que dan lugar a una propuesta museográfica centrada en el reconocimiento del patrimonio local y en la generación de nuevos lenguajes de interpretación.

El trabajo desarrollado deja una serie de aportes que podrán ser aprovechados por futuras investigaciones sobre patrimonio agroindustrial, museología comunitaria, tradición oral y etnografía rural. La metodología aquí em-

---

43 INIESTA, Montserrat, *Els gabinets del món: antropologia, museus i museologies*, Lleida, Pagès Editors, 1994, pp. 68-70.

pleada permite replicarse y ajustarse a otros contextos locales, especialmente en zonas donde las memorias productivas están en riesgo de desaparecer.

La tradición oral asociada a la cañicultura en Piedecuesta permite conocer la historia local y sirve como vía de acceso a procesos históricos nacionales. Los relatos recogidos revelan aspectos sobre la expansión urbana, las formas de trabajo, la vida familiar, la organización laboral y los cambios en la producción durante los últimos dos siglos. Este material resulta clave para una lectura crítica de procesos como la urbanización acelerada del municipio y la ruptura generacional en el proceso de transmisión de la memoria asociada a la tradición cañicultora del municipio.

La investigación en campo aporta una caracterización de los elementos que conforman el patrimonio agroindustrial cañicultor de municipio: sitios, edificaciones, maquinaria, infraestructura, documentos, relatos, saberes técnicos y formas de vida. Dentro de ellos, el paisaje cañicultor es un elemento central, pues condensa relaciones económicas, sociales y culturales en transformación.

El corpus documental generado a lo largo del proyecto permite reconfigurar las relaciones entre comunidad, territorio y patrimonio mediante experiencias significativas que integran lo sensorial, lo narrativo y lo digital. Su propuesta museográfica, organizada en momentos metodológicos claramente definidos, contribuye a dignificar las prácticas productivas y a visibilizar los saberes rurales que han sostenido económica y culturalmente al municipio de Piedecuesta.

En definitiva, este ejercicio museal no solo construye memoria, sino que habilita nuevas formas de encuentro y diálogo entre los habitantes del territorio, los visitantes y el patrimonio. Se trata, en última instancia, de una estrategia que fortalece el sentido de pertenencia, promueve la educación patrimonial y proyecta el legado panelero hacia el futuro, desde un enfoque participativo, territorial y que cumple las tres funciones fundamentales de una experiencia museográfica (preservar, investigar y comunicar).

La relevancia de este tipo de propuestas aplicadas a la gestión del patrimonio industrial radica no solo en visibilizar una parte de nuestra historia amenazada por el olvido, sino también en que, en nuestro contexto particular, el patrimonio industrial no exige ser descubierto, sino que demanda ser reconocido, valorado y dignificado a través de quienes lo mantienen vivo en el presente.

## BIBLIOGRAFÍA

AGUILAR, Álvaro, *Historias vivas de la chicha y del guarapo*, Bogotá, Linotipia Bolívar, 2015.

- ARANA, Wilmar; DONCEL, Gustavo; CARDOZO, Elizabeth y Juan C. LUNA, "Rescate de la identidad y la memoria cultural asociada a la molienda de caña y la producción de panela, en la provincia del Gualivá, Villeta, 2015", *Revista Tecnología y Productividad*, 2/2 (2016), pp. 23-32.
- ARENAS, Emilio, *La Payacuá: historia de Bucaramanga y las ciudades del Río de Oro*, Bucaramanga, Fundación El Libro Total, 2009.
- BELTRÁN, Lina, "El patrimonio industrial en Colombia como una categoría inclusiva que impulsa el desarrollo humano. Estudio de caso: la antigua fábrica de loza bogotana", en ÁLVAREZ, Miguel A. (ed.), *Patrimonio inmaterial e intangible de la industria*, Madrid, Narcea, 2012, pp. 133-151.
- BENADIBA, Laura, *Historia oral, relatos y memorias*, Ituzaingó, Maipue, 2007.
- BOLÍVAR BOTÍA, Antonio; DOMINGO SEGOVIA, Jesús y FERNÁNDEZ CRUZ, Manuel, *La investigación biográfico-narrativa en educación: enfoque y metodología*, Madrid, Editorial La Muralla, 2001.
- CASTAÑEDA, Tatiana y MARÍN, Carolina, *Museo interactivo del paisaje cultural cafetero*, Tesis de grado, Pereira (Colombia), Universidad Tecnológica de Pereira, 2016.
- CERDÀ, Manuel, "Arqueología industrial i classe obrera", en *Arqueologia industrial. Actes del Primer Congrés del País Valencià*, Valencia, Centre d'Estudi d'Història Local (Diputació de València), 1991, pp. 69-92.
- CERDÀ GARCÍA, Manuel, "Patrimonio industrial, patrimonio inmaterial e historia oral", en ÁLVAREZ ARECES, Miguel Ángel (coord.), *Patrimonio inmaterial e intangible de la industria: artefactos, objetos, saberes y memoria de la industria*, Gijón, Centro de Iniciativas Culturales y Sociales (CICEES), 2012, pp. 57-62.
- CHARRY LARA, Alberto; RUIZ MARTÍNEZ, Bernardo; MALDONADO CANAL, Eusebio y SALAZAR ANTOLÍNEZ, Pablo, *Directorio Nacional de Explotaciones Agropecuarias (censo agropecuario) 1960. Departamento de Santander*, Bogotá, Departamento Administrativo Nacional de Estadística de la República de Colombia, 1964, [https://www.dane.gov.co/files/investigaciones/agropecuario/CNA\\_1960/SANTANDER.PDF](https://www.dane.gov.co/files/investigaciones/agropecuario/CNA_1960/SANTANDER.PDF)
- DÍAZ, Yuli, *Patrimonio cultural agroindustrial panelero. Estudio comparativo Maripí y Santana-Boyacá*, Tesis de maestría, Universidad Pedagógica y Tecnológica de Tunja (Boyacá), Colombia, 2019.
- FERNÁNDEZ, Beatriz, "Nantes: regenerar la ciudad industrial, recuperar el patrimonio", en ÁLVAREZ, Miguel A. (ed.), *Patrimonio inmaterial e intangible de la industria*, Madrid, Narcea, 2012, pp. 161-168.
- FLORES, María P.; RANGEL, Andrea y SOLANO, María F., *Investigación para la innovación en museografía enfocada en el rescate del patrimonio histórico y cultural de los oficios: caso componente interactivo del museo de la panela y la caña*, Tesis de grado, Santander, Universidad Industrial de Santander, 2022.
- GALÁN, Mario, *Geografía económica de Santander* (Tomo 8 de la Geografía económica de Colombia), Bogotá, Contraloría General de la República, Imprenta Nacional, 1947.
- GUBER, Rosana, *El salvaje metropolitano. Reconstrucción del conocimiento social en el trabajo de campo*, Buenos Aires, Paidós, 2001.

- HERNÁNDEZ SAMPIERI, Roberto; FERNÁNDEZ COLLADO, Carlos y BAPTISTA LUCIO, María del Pilar, *Metodología de la investigación: las rutas cuantitativa, cualitativa y mixta*, Ciudad de México, McGraw-Hill / Interamericana Editores, 2018.
- INIESTA, Montserrat, *Els gabinets del món: antropologia, museus i museologies*, Lleida, Pagès Editors, 1994.
- KALMANOVITZ, Salomón, "Consecuencias económicas de la independencia en Colombia", *Revista de Economía Institucional*, 10/19 (2008), pp. 207-233, <https://ideas.repec.org/a/rei/ecoins/v10y2008i19p207-233.html>
- KARP, Cary, "El patrimonio digital de los museos en línea", *Museum International*, 56/1-2 (2004), pp. 44-52.
- MEJÍA AYALA, Wladimir; NIETO MEJÍA, Alvelayis y VARÓN PARRA, Silvana, *Patrimonio cultural inmaterial: recreación y salvaguardia en la plaza de mercado*, Bogotá, Corporación Universitaria Unitec, 2016.
- PALACIOS, Marco, *El café en Colombia (1850-1970). Una historia económica, social y política*, Bogotá, Planeta / Uniandes / Colmex, 2002.
- PRATS, Llorenç, "El concepto de patrimonio cultural", *Cuadernos de Antropología Social*, 11 (2000), pp. 115-136, <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/cas/article/view/4709>
- QUINTERO, Ilse, *Santander: hacia una nueva geografía económica y humana*, Tesis de maestría, Pontificia Universidad Javeriana, 2012.
- RAMOS GÓMEZ, Oscar Gerardo, "Caña de azúcar en Colombia", *Revista de Indias*, 65/233 (2005), pp. 49-78, <https://revistadeindias.revistas.csic.es/index.php/revistadeindias/article/view/376/445>
- RODRÍGUEZ NAVAS, Jaime, "Caracterización del poblamiento y la metropolización del territorio del Área Metropolitana de Bucaramanga", *Iustitia: División de Ciencias Jurídicas y Políticas*, 10 (2012), pp. 9-50.
- SOBRINO SIMAL, Julián, "Hacia un cambio del paradigma del patrimonio cultural: del patrimonio industrial urbano al paisaje de la producción", en RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Ana Luz (coord.), *Paisajes de la producción y patrimonio cultural. Estudios sobre el patrimonio industrial*, Bogotá, Universidad Autónoma de Colombia, 2019, pp. 99-114.
- THERRIEN, Monika, "Patrimonio y arqueología industrial ¿investigación vs. protección? Políticas del patrimonio industrial en Colombia", *Apuntes*, 21/1 (2008), pp. 44-61.
- TUNSTALL, Elizabeth, *Decolonizing Design: A Cultural Justice Guidebook*, Cambridge (MA), MIT Press, 2011.
- VERGARA, Óscar, "Conociendo el pasado industrial, perspectivas desde la arqueología", *Ab Initio*, 2/3 (2011), pp. 165-197.
- VILLAMIZAR, Edgar, "La actividad empresarial en Santander 1900-1960: algunas características", *Cuadernos de Administración*, vol. 12, nº 16 (1990), pp. 28-39.
- WICKLER, Stephen, "Gauging perceptions of heritage in Palau", en HVIDING, Edward y WHITE, Geoffrey (eds.), *Pacific Alternatives: Cultural Politics in Contemporary Oceania*, Canon Pyon, Sean Kingston Publishing, 2015, pp. 218-241, <https://doi.org/10.13140/RG.2.1.3603.6568>

Fernando Sánchez de Tejada y el desaparecido Jesús Nazareno de Algarrobo (Málaga)

Fernando Sánchez de Tejada and the deceased Jesus of Nazareth of Algarrobo (Málaga)

Mario SEGOVIA PORTILLO

Universidad de Granada

Facultad de Filosofía y Letras. Campus

Universitario de Cartuja s/n 18071 – Granada

mariosegoviap15@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2394-3197>

Fecha de envío: 31/7/2024. Aceptado: 19/6/2025

Referencia: *Santander. Estudios de Patrimonio*, 8 (2025), pp. 615-630.

DOI: <https://doi.org/10.22429/Euc2025.sep.08.18>

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



**Resumen:** En este artículo estudiamos la autoría de la antigua imagen de Jesús Nazareno de Algarrobo (Málaga) —destruida en los sucesos de 1936—. Una talla realizada por el no muy conocido artista malagueño Fernando Sánchez de Tejada en 1672, tal y como atestigua la documentación localizada en el Archivo Histórico Provincial de Málaga. Si bien la existencia de dicho documento ya fue puesta de manifiesto por Andrés Llordén en 1959, en esta publicación presentamos por primera vez una fotografía de esta antigua imagen, hecho que nos permite adentrarnos en el análisis visual de la misma y comprobar las características estilísticas de su autor.

**Palabras clave:** Algarrobo; documentación; escultura barroca; Fernando Sánchez de Tejada; Málaga; Siglo XVII.

**Abstract:** In this article we study the authorship of the ancient image of Jesús Nazareno de Algarrobo (Málaga)—destroyed in the fateful events of 1936—. A carving made by the little-known Malaga artist Fernando Sánchez de Tejada in 1672, as witnessed by the documentation located in the Provincial Historical Archive of Malaga. Although the existence of said document was already revealed by Andrés Llordén in 1959, in this publication we present for the first time a photograph of this old image, a fact that allows us to delve into its visual analysis and verify the stylistic characteristics of his author.

**Keywords:** Algarrobo; Baroque sculpture; documentation. Fernando Sánchez de Tejada; Malaga; XVII century.

\*\*\*\*\*

## 1. INTRODUCCIÓN

Con mucha frecuencia el mundo académico se centra en el estudio del patrimonio de las grandes ciudades, artistas de reconocida importancia u obras



de elevada calidad, relegando a un segundo plano todo lo que concierne a las poblaciones modestas, consideradas normalmente ámbitos de menor interés. No obstante, en este artículo nos centramos en el patrimonio sacro de una pequeña localidad de la provincia de Málaga como es Algarrobo, y precisamente en el estudio de su desaparecida imagen de *Jesús Nazareno* que se encontraba en la parroquia de Santa Ana hasta el año 1936, cuando fue destruida durante la Guerra Civil<sup>1</sup>.

Tradicionalmente entre los algarrobeños ha existido la creencia popular de que se trataba de una escultura tallada por el insigne Juan Martínez Montañés<sup>2</sup>, hipótesis claramente fundamentada en el desconocimiento y el deseo de contar —o haber contado— con la obra de un artista de contrastado prestigio en la localidad. Asunto para nada inusual, pues multitud de obras cuyas autorías son desconocidas han sido tradicionalmente atribuidas a artistas de reconocida importancia. Con frecuencia en la provincia de Málaga muchas de ellas se han atribuido a Pedro de Mena, pensemos por ejemplo en el busto de Dolorosa localizado en el convento de San Francisco de Vélez-Málaga y que durante algunos años de la posguerra fue titular de la cofradía de la Soledad de Vélez-Málaga. En este sentido, en la investigación de Ortiz Carmona y Peña Méndez sobre la mencionada imagen se refleja:

“El recurso de atribuir las imágenes a las gubias de Mena fue utilizado hasta la saciedad por los especialistas de la primera mitad del pasado siglo, fundamentalmente a raíz del descubrimiento del artista en la centuria decimonónica y la posterior puesta en valor que Ricardo de Orueta realizó de la figura de este con la publicación de un monográfico sobre el mismo a principios del siglo XX, al que se le hacía autor de manera sistemática “de todo lo bueno o mediano que por aquí existe” según criticase Díaz Serrano al propio Orueta”<sup>3</sup>.

Con esta investigación centrada en el análisis del desaparecido Nazareno de Algarrobo, pretendemos evidenciar como el estudio patrimonial de estas pequeñas localidades puede contribuir al avance de un conocimiento de mayor envergadura, en nuestro caso en lo que se refiere al ámbito de la escultura malagueña. Si bien Andrés Llordén en su libro *“Escultores y entalladores malagueños. Ensayo histórico documental (siglos XV-XIX)”* (1960), no recogía la existencia de ningún escultor denominado Fernando Sánchez de Tejada, en su estudio anterior *“Pintores y doradores malagueños. Ensayo históri-*

1 Sobre este tema véase JIMÉNEZ GUERRERO, José, *La destrucción del patrimonio eclesiástico en la Guerra Civil en Málaga y su provincia*, Málaga, Editorial Arguval, 2011 y JIMÉNEZ GUERRERO, José, *La quema de conventos en Málaga: mayo de 1931*, Málaga, Editorial Arguval, 2006.

2 SÁNCHEZ GIL, Ángel, “Algarrobo”, en NIETO CRUZ, Eduardo (coord.), *Semana Santa en la provincia de Málaga*, Málaga, Servicio de Publicaciones del Obispado de Málaga, 1994, p. 29.

3 ORTIZ CARMONA, José Antonio y PEÑA MÉNDEZ, Antonio Manuel, “Reflexiones en torno a la antigüedad imagen de la Soledad de Vélez-Málaga”, *“El Guión” Edición Benéfica*, s/n (2014), pp. 116-117.

*co documental (siglos XV-XIX)*" (1959) sí que mencionó un dato fundamental y de gran interés para esta investigación. Concretamente pone en conocimiento la existencia de un pintor llamado Fernando Sánchez de Tejada, que además parece que fue escultor en la Málaga de la segunda mitad del siglo XVII y del que documenta la hechura de un *Jesús Nazareno* para el pueblo de Algarrobo (Málaga).

Recientemente el investigador González Torres ha publicado un capítulo en el que estudia las tallas anónimas procesionales del siglo XVIII que encontramos en la provincia de Málaga con la iconografía de Jesús Nazareno. En esta investigación menciona la imagen algarrobeña como una talla de autor desconocido, situándola en relación con otros nazarenos de la provincia como el de Álora, Cañete la Real o Árchez, entre otros ejemplos<sup>4</sup>.

La cuestión de la autoría —dada a conocer por Llordén en 1959 como ya se ha aludido— es un dato que como podemos comprobar no ha trascendido en estudios posteriores sobre escultura malagueña, seguramente al no existir imagen alguna del mencionado Nazareno y por el mayor interés que han ocupado otros escultores de la Málaga del momento como Pedro de Mena (1628-1688), Jerónimo Gómez de Hermosilla (h. 1627-1719), Antonio del Castillo (1635-1704) o el discípulo más aventajado de Mena en Málaga, Miguel Félix de Zayas (1661-1729).

Ahora, con la localización de una fotografía del antiguo Nazareno de Algarrobo en el archivo de esta cofradía, resulta conveniente analizar visualmente su materialidad y comprobar las características estilísticas de su autor, Sánchez de Tejada, en aras de conocer con mayor perspectiva la escultura de la segunda mitad del siglo XVII en Málaga, hecho que seguramente posibilitará la aparición de futuras obras documentadas y atribuciones a este todavía desconocido artista malagueño.

## 2. EL FOCO ESCULTÓRICO MALAGUEÑO EN EL SIGLO XVII

Sin lugar a dudas, en la construcción historiográfica del panorama artístico malagueño jugó un papel capital el investigador agustino Andrés Llordén Simón. Tal y como mencionaron Sánchez López y Ramírez González, fue desde la publicación de su libro sobre escultores y entalladores cuando comenzó a escribirse realmente la historia de la escultura en la Málaga de

---

4 GONZÁLEZ TORRES, Javier, "Autorías anónimas, práctica notables e ingenios plásticos: el Nazareno en la escultura procesional de Málaga en el siglo XVIII", en RAMÍREZ GONZÁLEZ, Sergio; SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio y LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús (coords.), *Centros y periferias en la escultura andaluza e hispanoamericana del siglo XVIII*, Valencia, Editorial Tirant Lo Blanch, 2025, p. 216.

los Siglos de Oro<sup>5</sup>. Asimismo, sabemos que Llordén era perfectamente consciente de la importancia de sus aportaciones como demuestran las palabras pronunciadas en su discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, el 6 de mayo de 1952 *Bosquejo histórico del Arte en Málaga*. En este, el investigador se manifestaba rotundo al sentenciar la relevancia de Málaga como un núcleo productivo con un peso específico en el panorama andaluz, aunque en segunda línea respecto a los dos hegemónicos de Sevilla y Granada<sup>6</sup>:

“Ciertamente es que Pedro de Mena y Medrano al lado de Fernando Ortiz, son los hombres centrales de los siglos XVII y XVIII, pero antes y después de ellos existieron otros muchos, que, si no tienen la categoría y el relieve de los citados, son muy importantes, y su descubrimiento llena un vacío en el arte malagueño, por otra parte, interesantísimo, que acredita a Málaga como un foco artístico de máximo interés general, y muy especial en esta región meridional de la Península, digno de tenerse en cuenta”<sup>7</sup>.

Centrándonos en la plástica del siglo XVII —cronología de interés para esta investigación—, diversos estudios se han ocupado de evidenciar la vinculación del panorama escultórico malagueño del primer tercio del seiscientos a la estética granadina, gracias a los hermanos Juan y Antonio Gómez<sup>8</sup>. Asimismo, tras el breve paréntesis que supuso la corta influencia sevillana capitaneada en la década de 1630 por Luis Ortiz de Vargas y Pedro Fernández de Mora, la importante actividad de los Gómez, preparó el terreno a la segunda gran incursión que, a partir de 1658, consagraría el triunfo del “modo granadino” personificado en Pedro de Mena y sus seguidores<sup>9</sup>.

En este sentido, Miguel Félix de Zayas (1661-1729) fue el discípulo directo de Mena en Málaga, además de heredero y continuador de su taller hasta el primer tercio del siglo XVIII. Por otro lado, encontramos a Jeróni-

5 SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio y RAMÍREZ GONZÁLEZ, Sergio, *La impronta de una familia. Los Asencio de la Cerda, escultores en la Málaga del siglo XVIII*, Málaga, Fundación Málaga, 2023, p. 39.

6 SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio y RAMÍREZ GONZÁLEZ, Sergio, *La impronta...*, p. 39.

7 LLORDÉN SIMÓN, Andrés, *Bosquejo histórico del arte en Málaga (Notas del Archivo Notarial). Discurso leído en la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo por el R.P. Andrés Llordén, religioso agustino, en el día de su recepción celebrada el 6 de Mayo de 1952*, Málaga, Imprenta E. Montes, 1952, p. 17.

8 SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio, y GALISTEO MARTÍNEZ, José, “Orto y esplendor de Granada. Los hermanos Juan y Antonio Gómez, escultores del círculo de Pablo de Rojas”, *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 38 (2007), pp. 81-98.

9 ROMERO TORRES, José Luis, “Seguidores de Pedro de Mena en Málaga y Antequera”, en GILA MEDINA, Lázaro y HERRERA GARCÍA, Francisco Javier (coords.), *El triunfo del Barroco en la escultura andaluza e hispanoamericana*, Granada, Editorial Universidad de Granada, 2018, pp. 135-158.

mo Gómez de Hermsilla (h. 1627-1719) hijo del mencionado Juan Gómez, cuya trayectoria se sitúa en el puente entre dos siglos. Si bien este artista en determinadas ocasiones siguió las pautas estilísticas establecidas por Mena —recordemos su *Virgen de Belén* localizada en la basílica de la Victoria—, Jerónimo era ya un artista reconocido con clientela y estilo definido cuando se produce la llegada de Mena a Málaga<sup>10</sup>. Además, Jerónimo se asociará con el arquitecto en madera José Fernández de Ayala (h. 1653-1692) quien le hizo partícipe de encargos oficiales representativos como los aparatos efímeros de la fiesta barroca<sup>11</sup>.

Asimismo, más adelante mencionaremos como nuestro artista, Fernando Sánchez de Tejada, colaborará con José Fernández de Ayala en la ornamentación de la plaza Mayor de la ciudad de Málaga para la festividad del Corpus Christi<sup>12</sup>. En este sentido, resulta interesante apuntar que Romero Torres incluye en su investigación sobre los seguidores de Pedro de Mena en Málaga al mencionado arquitecto y escultor Fernández de Ayala<sup>13</sup>. En 1669 Fernández de Ayala realizó un dibujo de estilo canesco que decora la carta de profesión de una monja del convento malagueño del Císter, fecha para la que, en opinión de Romero Torres, se encontraba aún en el taller de Mena como aprendiz u oficial<sup>14</sup>.

### 3. FERNANDO SÁNCHEZ DE TEJADA Y EL ANTIGUO NAZARENO DE ALGARROBO

La única información que hemos conseguido rastrear sobre Fernando Sánchez de Tejada se la debemos a la labor investigadora del padre Andrés Llordén Simón. Este, en su libro sobre pintores y doradores<sup>15</sup> lo incluye dentro de la nómina de pintores malagueños que logró rescatar gracias a la ardua investigación documental que llevó a cabo en el Archivo de Protocolos de Málaga, cuyos fondos hoy día se encuentran en el Archivo Histórico Provincial de Málaga. Curiosamente, aunque Sánchez de Tejada se muestra como pintor, también podemos suponer que ejerció el oficio de escultor tal y como

10 SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio, “Málaga y su proyección escultórica en los siglos de oro”, en FERNÁNDEZ PARADAS, Antonio Rafael (coord.), *Escultura barroca española: nuevas lecturas desde los siglos de oro a la sociedad del conocimiento*, Antequera, ExLibric, 2016, Vol. II, p. 241.

11 SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio y RAMÍREZ GONZÁLEZ, Sergio, *La impronta...*, p. 45.

12 LLORDÉN SIMÓN, Andrés, *Pintores y doradores malagueños. Ensayo histórico documental (siglos XV-XIX)*, Ávila, Ediciones Real Monasterio del Escorial, 1959, p. 260.

13 ROMERO TORRES, José Luis, “Seguidores de Pedro de Mena...”, p. 151.

14 ROMERO TORRES, José Luis, “Seguidores de Pedro de Mena...”, p. 152.

15 LLORDÉN SIMÓN, Andrés, *Pintores y doradores malagueños...*, p. 260.



Fig. 1. *Jesús Nazareno*. Fernando Sánchez de Tejada. 1672. Desaparecido de la iglesia de Santa Ana de Algarrobo en 1936. Archivo de la cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno y Nuestra Sra. de los Dolores de Algarrobo (Málaga)

Llordén manifiesta al localizar una escritura, redactada el 4 de febrero de 1672, donde proyecta ejecutar una imagen de *Jesús Nazareno* (Fig. 1) para el pueblo de Algarrobo<sup>16</sup>.

Esta se trata de una información trascendental para el conocimiento de la historia particular de Algarrobo, pues hasta el momento no se tenían referencias documentales sobre los posibles orígenes de la cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno y Nuestra Señora de los Dolores que hoy día se encuentra activa en la localidad. En este sentido, las noticias más antiguas que

16 LLORDÉN SIMÓN, Andrés, *Pintores y doradores malagueños...*, p. 260.



se tenían sobre la actividad de cofradías y hermandades databan del año 1752, cuando se realizó la Catastración de la Villa de Algarrobo anotándose la existencia de tres hermandades; la del Santísimo Sacramento, la de las Benditas Ánimas y la de Nuestra Señora del Rosario<sup>17</sup>. Sin embargo, resulta peculiar que en este proceso de catastración no se mencionó a la Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno, la cual debía de existir ya por entonces como evidencia el mencionado documento de 1672.

Retornando a nuestro artista, en cuanto a su biografía sabemos que era maestro de pintor y vecino de Málaga, hijo legítimo de José Sánchez y Francisca de Tejada, ambos vecinos también de la ciudad de Málaga. Aunque desconocemos la fecha de su nacimiento, en 1670 casó con Úrsula Fernández Carvajal, hija legítima de Manuel Fernández y Antonia Félix Carvajal, quien llevó en dote tres grandes cuadros, uno de María Magdalena, otro de San Francisco de Asís y otro de Santa Úrsula, todos valuados en 13 ducados. Además, se apuntan tres láminas de tres cabezas, una de San Juan, otra de San Pablo y la tercera de la Verónica, valuadas en 6 ducados todas ellas<sup>18</sup>.

Muy interesante es el dato de que en 1677, cinco años después de realizar la imagen de Jesús Nazareno, fue uno de los artistas que intervino en la decoración de la plaza Mayor de la ciudad de Málaga de cara a la celebración de la festividad del Corpus Christi. En esta tarea colaboró con el mencionado arquitecto y escultor José Fernández de Ayala —quien se formaría en el taller de Pedro de Mena— y con el pintor Alonso de Pineda<sup>19</sup>. En cuanto a la realización del Nazareno de Algarrobo, presentamos a continuación la transcripción de un fragmento de la escritura (Fig. 2) fechada el 4 de febrero de 1672, donde se proyecta ejecutar la hechura de un Jesús Nazareno, con la cabeza, manos y pies de bulto<sup>20</sup>:

“En la ciudad de Málaga a cuatro días del mes de febrero de mil seiscientos y setenta y dos años ante mi el escribano público y testigos aquí contenidos Fernando Sánchez vecino de Málaga, maestro de pintor, dijo que por cuanto los mayordomos de la Cofradía de Jesús Nazareno del lugar de Algarrobo, de esta jurisdicción, le han pedido le haga una hechura de un Jesús Nazareno, y el otorgante lo ha ofrecido y para ello se obliga por el tenor de la presente, para

17 AGUILAR CUESTA, Ángel Ignacio; RUIZ ÁLVAREZ, Raúl y LUNA SAN EUGENIO, Ana, “La catastración de la villa de Algarrobo en 1752”, en PUEBLA BASCO, Jesús; RODRÍGUEZ MOLINA, Rocío y PÉREZ-VIVAR LÓPEZ, Francisco (coords.), *El Catastro de Ensenada. Magna averiguación fiscal para alivio de los Vasallos y mejor conocimiento de los Reinos (1749-1756). Algarrobo 1752*, Madrid, Ministerio de Hacienda y Función Pública, 2023, p. 51.

18 LLORDÉN SIMÓN, Andrés, *Pintores y doradores malagueños...*, p. 260.

19 PÉREZ DEL CAMPO, Lorenzo y QUINTANA TORET, Francisco Javier, *Fiestas barrocas en Málaga. Arte efímero e ideología en el siglo XVII*, Málaga, Servicio de Publicaciones de la Diputación Provincial de Málaga, 1985, p. 122.

20 LLORDÉN SIMÓN, Andrés, *Pintores y doradores malagueños...*, p. 260.



Fig. 2. Documento de hechura de un Jesús Nazareno para Algararobo (Málaga) por parte del maestro de pintura Fernando Sánchez. Archivo Histórico Provincial de Málaga, Escribanía de Juan de Albelda Marín, 4 de febrero de 1672, Leg. 1941, f. 1

que el día de Jueves Santos primero que vendrá de este presente año, se obliga de hacer una hechura de Jesús Nazareno, la cabeza, manos y pies de bulto y lo demás de cuerpo de armazón y lo ha de dar vestido con dos túnicas, la una de lienzo y la otra de tafetán, y con dos cruces, sogas y corona de espinas y puesto de encarnación en sus andas, que asimismo ha de hacer todo con perfección y a contentamiento de dichos mayordomos [...] en esta ciudad Francisco Carcillo y Diego Sánchez Cisneros vecinos del lugar de Algarrobo desta jurisdicción [...] y lo ha de dar puesto en su lugar el dicho día de Jueves Santo referido, para que salga en procesión de penitencia [...] y le han de dar 1.100 reales [...] de cuyo entrega y recibo de dicha cantidad se hizo en mi presencia en moneda, de oro y de un doblón de a ocho que hizo la dicha cantidad de 230 reales y los otros 320 el día que el dicho Fernando Sánchez pusiere en dicho lugar la dicha hechura de Jesús Nazareno, y los 460 reales restantes cumplir hasta los dichos 2.1000 reales para el día de Ma. Sta. de la Victoria, que vendrá de este año puestos y pagados en esta ciudad en la casa y la morada del dicho Fernando Sánchez”<sup>21</sup>.

De esta forma, como podemos comprobar, la documentación nos lleva a pensar que no solo fue el encargado de realizar la hechura de la imagen, sino que también llevó a cabo su policromía, realización de las andas y dos cruces, además de proporcionar las túnicas, sogas y corona de espinas. No obstante, debe aludirse también la posibilidad de que Tejada actuara como contrastista y encargarse el trabajo de imaginería a un escultor. Por ejemplo, en 1578 encontramos un caso de este tipo en el sagrario del retablo de la

21 Archivo Histórico Provincial de Málaga [en adelante AHPM], Escribanía de Juan de Albelda Marín, 4 de febrero de 1672, Leg. 1941, ff. 1-4.

catedral de Astorga (León). Aquí se le encarga al pintor Gaspar de Palencia ampliarlo con escultura, no obstante, todo apunta a que las imágenes fueron realizadas por el escultor Gregorio Español siguiendo, eso sí, los modelos y trazas del mencionado Palencia<sup>22</sup>.

Reflexionando sobre esta cuestión, aunque ciertamente cabe la posibilidad de que la talla fuese subcontratada, pensamos que Tejada también pudo realizarla teniendo en cuenta los casos documentados que tenemos de este tipo de prácticas. De hecho, la hipotética versatilidad de Tejada podría recordarnos —salvando las distancias— a lo que ocurría en otros centros hispanos del momento como la Nueva Granada de la América virreinal. Aquí, por ejemplo, Pedro Méndez era lo mismo dorador que escultor y ensamblador o José María Giraldo trabajó como pintor, dorador y escultor, asunto que se repetía entre otros maestros del lugar de forma habitual<sup>23</sup>.

En el caso específico malagueño, encontramos entre otros a Francisco Méndez de la Sangre quien fuera presbítero, pintor, dorador y escultor en la Antequera del siglo XVI y principios del XVII. Precisamente de Méndez se tiene documentada la realización de una escultura de *Jesús Nazareno* para el pueblo de Cañete la Real (Málaga)<sup>24</sup>, cuyo encargo nos recuerda por completo al caso del Nazareno de Algarrobo. En ambos encargos se especifica que la imagen sea de vestir con tan solo cabeza, manos y pies de bulto, asimismo, el artista debe de policromar la imagen, realizar la cruz y las andas, además de proporcionar las potencias<sup>25</sup> y las túnicas con las que se debía de vestir. Todo esto nos indica que eran artistas versátiles, capaces de adaptarse a empresas de distinta naturaleza y que, además, debían relacionarse con diferentes plateros, herreros, tejedores y bordadores del momento para cumplir con sus encargos.

Adentrándonos en el análisis de la imagen del antiguo *Jesús Nazareno* de Algarrobo, presenta barba bífida, cejas arqueadas, marcadas facciones, boca entreabierta y una cabizbaja mirada con párpados levemente caídos. Asimismo, cabe enfatizar el tratamiento pictórico del hematoma situado en

22 FERNÁNDEZ MATEOS, Rubén, *El escultor Gregorio Español (1554-1631) y los seguidores de Gaspar Becerra en la antigua diócesis de Astorga*, León, Universidad de León, 2024, pp. 178-183.

23 CONTRERAS-GUERRERO, Adrián, *In Ligno Facta: artes escultóricas de los siglos XVII y XVIII en Colombia*, Granada, Tesis Doctoral, Universidad de Granada, 2018, p. 15, <https://digi-bug.ugr.es/handle/10481/54076>

24 JIMÉNEZ MALDONADO, Juan José y GARRIDO PÉREZ, Manuel, “Francisco Méndez de la Sangre (1568-1603), presbítero, pintor, dorador y escultor. Un nuevo artista del círculo antequerano entre finales del siglo XVI y principios del siglo XVII”, *Revista de estudios antequeranos*, 23-24 (2020-2021), p. 75.

25 En el caso del encargo del Nazareno de Algarrobo no se especifican las potencias, pero sí la corona de espinas que era de plata según la fotografía conservada.

el pómulo izquierdo y el derramamiento de sangre que nace fundamentalmente a partir de la frente, ojos y pómulo izquierdo. En este sentido parece evidente que debió de conocer la obra de Pedro de Mena, en particular sus célebres versiones del Ecce-Homo, y es que la forma de marcar la expresividad del rostro puede evocarnos a algunos de sus bustos más hirientes como el localizado en el convento de la Concepción Cabeza del Buey (Badajoz) o el del Museo Nacional de Escultura (Valladolid).

Sobre Sánchez de Tejada son muchos los datos que desconocemos, como la fecha de nacimiento, defunción o el taller en el que se pudo formar. En cuanto a su formación inicial, está claro que debió estar asociada a un taller de pintura como demuestra su condición de maestro pintor, no obstante, al no haber llegado hasta nuestros días ninguna de sus pinturas y no disponer de más información documental, resulta imposible profundizar en ese asunto. Por otro lado, en relación al probable oficio escultórico —de lo único que tenemos testimonio visual—, cuando realizó el Nazareno de Algarrobo en 1672 se encontraban activos en la ciudad de Málaga una serie de artistas entre los que caben destacar Pedro de Mena (1628-1688), Jerónimo Gómez de Hermosilla (1630-1719) y José Fernández de Ayala (1653-1692). Recordemos que este último se formó en el taller de Mena<sup>26</sup> y en 1677 participó en la decoración de la plaza Mayor de Málaga para la festividad del Corpus Christi junto a nuestro artista Sánchez de Tejada, por lo que cabría la posibilidad de que Ayala pudiera haber ejercido influencia en su obra. Hipótesis que mencionamos al ser la única relación laboral documentada que se tiene de Sánchez de Tejada con otro artista.

Si examinamos los rasgos estilísticos del antiguo Nazareno de Algarrobo podemos advertir que se encuentra en relación con otras obras de su entorno más cercano, la provincia de Málaga y Granada, al evidenciar unas similares características formales entre ellas. Es el caso, por ejemplo, de *Jesús Nazareno* de Arriate, igualmente conformado únicamente por cabeza, manos y piernas talladas. Estas no son las únicas particularidades que comparte con la antigua imagen de Algarrobo, sino que ambos se sitúan en actitud de caminar con el pie izquierdo avanzando sobre el derecho, el cuerpo se encorva hacia delante, mirada cabizbaja, presencia de pelo natural y lo que parecen ser lágrimas o sangre naciendo desde los ojos. Sobre todo, es coincidente la forma de trabajar el derramamiento de sangre y el destacado hematoma situado en el pómulo izquierdo, no obstante, difiere en otras cuestiones importantes como el modo de resolver la barba. La barba bífida de la antigua imagen algarrobeña recuerda más bien a otras obras de la órbita granadina del siglo XVII como es el *Jesús de las Tres Caídas*, localizado en el monasterio de Santa Isabel la Real de Granada o el *Jesús Nazareno* de Churriana de la Vega.

26 ROMERO TORRES, José Luis, "Seguidores de Pedro de Mena...", p. 151-152.





Fig. 3, izq. *Jesús Nazareno, detalle*. Fernando Sánchez de Tejada, 1672. Desaparecido. Fuente: Archivo de la cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno y Nuestra Sra. de los Dolores de Algarrobo

Fig. 4, der. *Jesús Nazareno*. Seguidor de Pedro de Mena. Segunda mitad del siglo XVII. Iglesia de Nuestra Sra. de la Visitación de Churriana de la Vega (Granada). Fuente: Francisco GarvÍ

Precisamente, en relación a este último son ciertamente manifiestas las analogías formales con la única obra documentada de Sánchez de Tejada (figs. 3 y 4). Y es que aunque el *Jesús Nazareno* de Churriana de la Vega se ha venido atribuyendo a la mano de Pedro de Mena<sup>27</sup>, más bien pensamos que debe de ser entendido como una obra de este círculo de escultores cercanos a la obra de Mena. En este caso la barba se encuentra resuelta de forma prácticamente análoga a la del antiguo *Jesús Nazareno* de Algarrobo, además de compartir unas marcadas facciones, forma general de la testa, nariz y una penetrante mirada que busca un certero contacto visual con el fiel, conmoviéndolo y haciéndolo partícipe de su sufrimiento gracias a su fuerza expresiva. Todo esto nos hace pensar que estamos ante dos imágenes relacionadas estilísticamente en las que resulta necesario seguir investigando. De hecho, estas similitudes inducen a reflexionar sobre un tema del que pensamos que

27 Dato extraído de PALOMINO RUIZ, Isaac, “La imagen de Jesús Nazareno de Béznar (Granada). Documentando los inicios de Diego de Mora”, *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 45 (2014), p. 105, <https://revistaseug.ugr.es/index.php/caug/article/view/4856>



aún quedan interrogantes por aclarar; el de los seguidores de Mena y la influencia de su obra en la escultura de su tiempo.

Retornando a la antigua imagen de *Jesús Nazareno* de Algarrobo, fue destruida entre los días 2 y 5 de julio de 1936 al igual que la mayoría del patrimonio eclesiástico de Algarrobo. Entre estas pérdidas, podemos mencionar la talla del patrón San Sebastián<sup>28</sup> o la Divina Pastora, obras del siglo XVII y XVIII respectivamente, además del retablo barroco que ocupaba el altar mayor de Santa Ana. Una de las pocas piezas que se salvó fue precisamente la túnica que porta la imagen del antiguo *Jesús Nazareno* en la fotografía que presentamos. Dicha túnica no se corresponde con ninguna de las dos con las que debió de llegar en 1672, pues estas eran de lienzo y tafetán mientras que la que se conserva es de terciopelo con bordados realizados en una fecha posterior.

La túnica, según el diseño de los bordados y en opinión del bordador malagueño Sebastián Marchante —restaurador de la misma en 2017— fue modificada en diferentes épocas<sup>29</sup>. Si bien el diseño general parece corresponderse con el bordado de principios del siglo XIX, el cuello, mangas y pie presenta una cenefa geométrica clasicista más propia de la segunda mitad del XIX. De hecho, en la casa hermandad de la cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno y Nuestra Sra. de los Dolores se conserva un marco con un texto que fecha dicha túnica en 1860, por lo que se trata de una prenda que ha ido modificándose a lo largo del tiempo como bien trasladó Marchante.

En el mencionado marco se guarda un fragmento bordado de la túnica, el cual fue suprimido en su última restauración. En el mismo podemos leer la inscripción “Donado por José Jiménez e hijos”. Este fue un algarrobeño afincado en Argentina que en 1943 costeó la labor de restauración de la prenda tras, al parecer, vender algunas tierras que tenía en propiedad en Algarrobo. Una restauración que fue realizada por las Hermanas Adoratrices de Málaga, quienes pasaron el antiguo bordado a un nuevo terciopelo, además de recuperar algunos restos del bordado deteriorado e incluir el nombre del mencionado benefactor de la restauración. Hoy día, la actual imagen realizada por Antonio Castillo Lastrucci (Fig. 5) hacia 1943 porta eventualmente esta túnica bordada que consiguió salvarse de los sucesos de la Guerra Civil.

En relación al antiguo Nazareno, los vecinos más longevos de Algarrobo cuentan —según les trasladaron sus ascendientes— un hecho interesante y peculiar. Algunos algarrobeños durante las primeras décadas del siglo XX se trasladaron hasta el norte de España aprovechando las oportunidades de

28 SEGOVIA PORTILLO, Mario, “Una obra de juventud de Francisco Palma Burgos: la talla de San Sebastián de Algarrobo, ‘El pueblo simpático y noble’”, *Accadere. Revista de Historia del Arte*, 6 (2023), pp. 83-84, <https://doi.org/10.25145/j.histarte.2023.06.04>

29 Información transmitida por miembros de la cofradía cercanos a esta restauración.



Fig. 5. *Jesús Nazareno*. Antonio Castillo Lastrucci. h.1943. Parroquia Santa Ana de Algarrobo. Archivo de la cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno y Nuestra Sra. de los Dolores. Algarrobo (Málaga)

trabajo que la industria de esta zona ofrecía en aquel momento. Pues bien, según parece ser estos se llevaron consigo algunos fragmentos de la talla a modo de reliquia para su protección, con el deseo de contar así con la asistencia espiritual del Nazareno algarrobeño durante aquella etapa de sus vidas. De ser esta historia cierta, efectivamente podemos comprobar que, al analizar la fotografía presentada, la antigua imagen se encontraba desprovista de las falanges distales de dos de los dedos de la mano izquierda al momento de ser fotografiada. Si estos son los fragmentos que hipotéticamente se utilizaron a modo de reliquia es algo que no podemos asegurar, no obstante, resulta oportuno hacer mención a esta particular historia<sup>30</sup>.

30 Agradecemos a Manuel Jesús Fernández Camacho, vecino y conocedor de muchos aspectos históricos de Algarrobo, su colaboración con la aportación de dichos datos.

#### 4. CONCLUSIONES

A lo largo de estas líneas se ha pretendido avanzar no solo en el conocimiento particular del patrimonio sacro y la historia del pueblo de Algarrobo (Málaga), sino que intentamos contribuir al avance de un conocimiento de mayor envergadura, concretamente en lo que se refiere al ámbito de la escultura malagueña de la segunda mitad del Seiscientos. Hasta ahora ningún estudio se ha centrado en el análisis de la obra del pintor y escultor malagueño Fernando Sánchez de Tejada, hoy día prácticamente desconocido y del que quedan todavía muchos interrogantes por aclarar.

Con esta investigación hemos tenido precisamente la oportunidad de acercarnos hasta el análisis formal de la única imagen escultórica documentada que de este se conoce, el desaparecido *Jesús Nazareno* de Algarrobo (Málaga), gracias a la localización de una antigua fotografía en el archivo de la cofradía de Nuestro Padre Jesús y Nuestra Sra. de los Dolores. Esto ha permitido constatar las características estilísticas y la forma de trabajar de Tejada, asunto que además nos ha llevado a relacionar la talla de *Jesús Nazareno* de Churriana de la Vega (Granada) con la antigua imagen de Algarrobo.

#### BIBLIOGRAFÍA

- AGUILAR CUESTA, Ángel Ignacio; RUIZ ÁLVAREZ, Raúl y LUNA SAN EUGENIO, Ana, “La catastración de la villa de Algarrobo en 1752”, en PUEBLA BASCO, Jesús; RODRÍGUEZ MOLINA, Rocío y PÉREZ-VIVAR LÓPEZ, Francisco (coords.), *El Catastro de Ensenada. Magna averiguación fiscal para alivio de los Vasallos y mejor conocimiento de los Reinos (1749-1756). Algarrobo 1752*, Madrid, Ministerio de Hacienda y Función Pública, 2023, pp. 44-65.
- CONTRERAS-GUERRERO, Adrián, *In Ligno Facta: artes escultóricas de los siglos XVII y XVIII en Colombia*, Granada, Tesis Doctoral, Universidad de Granada, 2018, <https://digibug.ugr.es/handle/10481/54076>
- FERNÁNDEZ MATEOS, Rubén, *El escultor Gregorio Español (1554-1631) y los seguidores de Gaspar Becerra en la antigua diócesis de Astorga*, León, Universidad de León, 2024.
- GONZÁLEZ TORRES, Javier, “Autorías anónimas, prácticas notables e ingenios plásticos: el Nazareno en la escultura procesional de Málaga en el siglo XVI-II”, en RAMÍREZ GONZÁLEZ, Sergio; SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio y LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús (coords.), *Centros y periferias en la escultura andaluza e hispanoamericana del siglo XVIII*, Valencia, Editorial Tirant Lo Blanch, 2025, pp. 201-226.
- JIMÉNEZ GUERRERO, José, *La destrucción del patrimonio eclesiástico en la Guerra Civil en Málaga y su provincia*, Málaga, Editorial Arguval, 2011.
- JIMÉNEZ GUERRERO, José, *La quema de conventos en Málaga: mayo de 1931*, Málaga, Editorial Arguval, 2006.

- JIMÉNEZ MALDONADO, Juan José y GARRIDO PÉREZ, Manuel, "Francisco Méndez de la Sangre (1568-1603), presbítero, pintor, dorador y escultor. Un nuevo artista del círculo antequerano entre finales del siglo XVI y principios del siglo XVII", *Revista de estudios antequeranos*, 23-24 (2020-2021), pp. 49-98.
- LLORDÉN SIMÓN, Andrés, *Bosquejo histórico del arte en Málaga (Notas del Archivo Notarial). Discurso leído en la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo por el R.P. Andrés Llordén, religioso agustino, en el día de su recepción celebrada el 6 de Mayo de 1952*, Málaga, Imprenta E. Montes, 1952.
- LLORDÉN SIMÓN, Andrés, *Escultores y entalladores malagueños. Ensayo histórico documental (siglos XV-XIX)*, Ávila, Ediciones Real Monasterio del Escorial, 1960.
- LLORDÉN SIMÓN, Andrés, *Pintores y doradores malagueños. Ensayo histórico documental (siglos XV-XIX)*, Ávila, Ediciones Real Monasterio del Escorial, 1959.
- ORTIZ CARMONA, José Antonio y PEÑA MÉNDEZ, Antonio Manuel, "Reflexiones en torno a la antigüedad imagen de la Soledad de Vélez-Málaga", *"El Guión" Edición Benéfica*, s/n (2014), pp. 87-120.
- PALOMINO RUIZ, Isaac, "La imagen de Jesús Nazareno de Béznar (Granada). Documentando los inicios de Diego de Mora", *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 45 (2014), pp. 101-112, <https://revistaseug.ugr.es/index.php/caug/article/view/4856>
- PÉREZ DEL CAMPO, Lorenzo y QUINTANA TORET, Francisco Javier, *Fiestas barrocas en Málaga. Arte efímero e ideología en el siglo XVII*, Málaga, Servicio de Publicaciones Diputación Provincial de Málaga, 1985.
- ROMERO TORRES, José Luis, "Seguidores de Pedro de Mena en Málaga y Antequera", en GILA MEDINA, Lázaro y HERRERA GARCÍA, Francisco Javier (coords.), *El triunfo del Barroco en la escultura andaluza e hispanoamericana*, Granada, Editorial Universidad de Granada, 2018, pp. 135-158.
- SÁNCHEZ GIL, Ángel, "Algarrobo", en NIETO CRUZ, Eduardo (coord.), *Semana Santa en la provincia de Málaga*, Málaga, Servicio de Publicaciones del Obispado de Málaga, 1994.
- SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio y RAMÍREZ GONZÁLEZ, Sergio, *La impronta de una familia. Los Asencio de la Cerda, escultores en la Málaga del siglo XVIII*, Málaga, Fundación Málaga, 2023.
- SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio, "Málaga y su proyección escultórica en los siglos de oro", en FERNÁNDEZ PARADAS, Antonio Rafael (coord.), *Escultura barroca española: nuevas lecturas desde los siglos de oro a la sociedad del conocimiento*, Antequera, ExLibric, 2016, Vol. II, pp. 209-272.
- SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio, y GALISTEO MARTÍNEZ, José, "Orto y esplendor de Granada. Los hermanos Juan y Antonio Gómez, escultores del círculo de Pablo de Rojas", *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 38 (2007), pp. 81-98.
- SEGOVIA PORTILLO, Mario, "Una obra de juventud de Francisco Palma Burgos: la talla de San Sebastián de Algarrobo, 'El pueblo simpático y noble'", *Accadere. Revista de Historia del Arte*, 6 (2023), pp. 79-96, <https://doi.org/10.25145/j.histor-te.2023.06.04>





# Monumento del ilustre naturalista Augusto González de Linares: arte conmemorativo y memoria científica en Santander

## The monument to naturalist Augusto González de Linares: commemorative art and scientific memory in Santander

LUIS VALDÉS SANTURIO

Centro Oceanográfico de Santander (IEO-CSIC)  
Avenida Severiano Ballesteros, 16, 39004 – Santander (Cantabria)  
luisvaldes.paris@gmail.com  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9974-0951>  
Fecha de envío: 8/9/2025. Aceptado: 22/10/2025  
Referencia: *Santander. Estudios de Patrimonio*, 8 (2025), pp. 631-650.  
DOI: <https://doi.org/10.22429/Euc2025.sep.08.19>  
ISSN-L e ISSN 2605-4450 (ed. impresa) / ISSN 2605-5317 (digital)



**Resumen:** A finales del siglo XIX y comienzos del XX, Santander vivió una intensa efervescencia cultural, científica y económica que se reflejó en la erección de monumentos conmemorativos. Entre ellos destaca el dedicado a Augusto González de Linares (1845-1904), pionero de la oceanografía en España y fundador de la primera estación de biología marina. Inaugurado en 1908 y obra del escultor José Quintana, combina busto, pedestal y elementos alegóricos, como la figura de *La Fama* y un cojín con fauna marina. Este trabajo analiza sus valores artísticos, su significado simbólico y la compleja trayectoria histórica del monumento.

**Palabras clave:** Augusto González de Linares; José Quintana; Monumento conmemorativo; Patrimonio cultural; Oceanografía; Memoria científica; Santander.

**Abstract:** At the turn of the twentieth century, Santander experienced significant cultural, scientific, and economic prosperity, expressed in the erection of commemorative monuments. Among them stands the monument to Augusto González de Linares (1845–1904), a pioneer of oceanography in Spain and founder of the country's first marine biology station. Inaugurated in 1908 and created by the sculptor José Quintana, it combines bust, pedestal, and allegorical elements, such as the figure of *Fame* and a cushion with marine fauna. This study examines its artistic value, symbolic meaning, and the complex historical trajectory of the monument.

**Keywords:** Augusto González de Linares; José Quintana; commemorative monument; cultural heritage; oceanography; scientific memory; Santander.

\*\*\*\*\*

## 1. INTRODUCCIÓN

Durante las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del siglo XX, Santander vivió un periodo de notable efervescencia cultural, científica y económica, caracterizado por la presencia de destacados personajes en diversos

ámbitos. En el campo de la literatura, figuras como José María de Pereda (1833-1906), Marcelino Menéndez Pelayo (1856-1912), Benito Pérez Galdós (1843-1920) y Concha Espina (1869-1955) dejaron un importante legado en la historia de las letras hispanas. En las ciencias, destacan nombres como Marcelino Sanz de Sautuola (1831-1888), Augusto González de Linares (1845-1904), Leonardo Torres Quevedo (1852-1936), Enrique Diego Madrazo (1850-1942) y Hermilio Alcalde del Río (1866-1948). Los dos primeros son los padres, en España, de la prehistoria y de la oceanografía respectivamente, el tercero fue un ingeniero visionario, el cuarto fue un destacado médico que sentó las bases de la cirugía actual y, finalmente, Alcalde del Río fue quien continuó la labor emprendida por Marcelino Sanz de Sautuola en la excavación arqueológica del importante patrimonio prehistórico de Cantabria y Asturias. Asimismo, el ámbito empresarial y filantrópico estuvo representado por figuras como Ramón Pelayo de la Torriente, conocido como el Marqués de Valdecilla (1850-1932) y también, en 1857, se fundó el Banco de Santander, marcando un hito en la prosperidad de la ciudad y consolidando una etapa dorada.

A la muerte de estos ilustres ciudadanos, Santander quiso rendirles homenaje, reconociendo sus aportaciones mediante la denominación de calles, plazas y la construcción de monumentos conmemorativos. Estos monumentos presentan una notable heterogeneidad en cuanto a estilos, dimensiones y ornamentación. El monumento dedicado a la memoria del naturalista Augusto González de Linares está entre los más modestos, pero quizás sea el que responde a un patrón de diseño más clásico en su composición y elementos escultóricos.

La práctica de erigir monumentos a personajes destacados tiene raíces profundas en la historia. Los romanos, por ejemplo, fueron prolíficos en esculpir bustos y esculturas y levantar pedestales en honor a emperadores, senadores, generales y, en ocasiones, a matronas célebres. En la edad media (estilos artísticos románico y gótico) y moderna (renacimiento y movimientos artísticos siguientes) se mantiene este tipo de escultura, igualmente limitada a enaltecer la gloria de reyes y nobles. En el ámbito religioso, esta costumbre se reflejó en la creación de esculturas dedicadas a papas, cardenales y obispos.

La costumbre de dedicar monumentos a civiles (escultura pública) está estrechamente unida al desarrollo urbano del siglo XIX<sup>1</sup>. Entonces el arte se democratiza y se levantan monumentos que decoran y dan personalidad e identidad a las ciudades.

---

1 LACARRA DUCAY, María del Carmen y GIMÉNEZ, Cristina (coords), *Historia y política a través de la escultura pública 1820-1920*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico – Diputación de Zaragoza, 2003, p. 5.

En el caso de la ciudad de Santander, el primer monumento civil fue dedicado al héroe de la Guerra de Independencia Pedro Velarde, quien participó en el levantamiento del 2 de mayo de 1808 contra las tropas napoleónicas<sup>2</sup>. Este monumento se inauguró en 1880, aunque el pedestal se añadió más adelante.

El segundo monumento civil de la ciudad fue el dedicado a Augusto González de Linares, impulsado por el Ayuntamiento y financiado mediante suscripción popular. Para su ejecución se escoge al escultor José Quintana, quien optó por una composición de líneas clásicas en su diseño.

El monumento cambió de ubicación varias veces y, debido al vandalismo, ha sido necesario restaurarlo con cierta frecuencia. Actualmente se encuentra en los jardines del Dique de Gamazo donde fue trasladado en mayo de 2022 (Fig. 1A).

En este trabajo se describe el monumento en su conjunto y también cada una de las unidades escultóricas que lo componen. Se repasa también las distintas ubicaciones en las que ha estado presente a lo largo de sus más de 115 años de historia.

## 2. INFORMACIÓN DOCUMENTAL Y VISUAL

La elaboración del presente estudio se ha apoyado en una serie de fuentes documentales y visuales que han permitido contrastar, ampliar y contextualizar la información sobre el monumento a Augusto González de Linares y sobre su autor, el escultor José Quintana y reconstruir las motivaciones sociales y simbólicas que acompañaron la creación y evolución de la obra.

A pesar de su importancia y popularidad, los estudios biográficos sobre Augusto González de Linares son muy escasos<sup>3</sup>. Las principales referencias proceden de los trabajos de Benito Madariaga de la Campa, tanto su ensayo crítico y biográfico de 1972<sup>4</sup> como su monografía Augusto González de Linares, vida y obra de un naturalista<sup>5</sup> (Instituto Español de Oceanografía, 2004), que constituyen las fuentes más completas y rigurosas sobre la figura del

---

2 GARCÍA GUATAS, Manuel Santiago, "La efemérides de 1808 en sus monumentos", en LA-CARRA DUCAY, María del Carmen y GIMÉNEZ, Cristina (coords.), *Historia y política a través de la escultura pública 1820-1920*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico – Diputación de Zaragoza, 2003, p. 208.

3 NIETO BLANCO, Carlos, *El naturalista Augusto González de Linares (1845-1904)*, Ensayo de una biografía intelectual, Madrid, Fundación Ignacio Larramendi, 2015, p. 6, nota 1.

4 MADARIAGA DE LA CAMPA, Benito, *Augusto González de Linares y el estudio del mar, ensayo crítico y biográfico de un naturalista*, Santander, Diputación Provincial de Santander, 1972.

5 MADARIAGA DE LA CAMPA, Benito, *Augusto González de Linares, vida y obra de un naturalista*, Madrid, Instituto Español de Oceanografía, 2004.



Fig. 1. Conjunto monumental en honor al naturalista Augusto González de Linares. José Quintana. 1908. Ubicaciones en Santander según se indica:

A. Superior izq. Ubicación actual en los jardines de Gamazo el día de reinauguración.

B. Superior der. Ubicación actual con daños en el brazo de *La Fama* (en restauración).

C. Inferior izq. Ubicación original en la plaza de Augusto G. Linares (actual plaza de Italia). Foto del Centro Oceanográfico de Santander, 1909, nº inventario DE002721.

D. Inferior der. Ubicación en los jardines de San Roque frente al hotel Hoyuela. Fotos del autor

naturalista. También hay que destacar la obra citada de Carlos Nieto Blanco (2015) en la que se reconstruye el marco político, filosófico y científico de su época. Estas obras han sido complementadas con los testimonio de José Rioja en el Boletín de la Real Sociedad Española de Historia Natural (1911)<sup>6</sup> y documentos de los archivos del Centro Oceanográfico de Santander, fuente primaria de gran valor al tratarse de un colaborador y sucesor directo de González de Linares en la dirección de la antigua Estación de Biología Marina.

En cuanto al escultor José Quintana, la información disponible es reducida, limitada a unos pocos retazos de su vida, y procede fundamentalmente de varios estudios y monografías sobre escultores y obras escultóricas en Santander. Estas fuentes permiten reconstruir muy parcialmente su trayectoria profesional en Santander, identificar algunos de sus talleres y obras, y

6 RIOJA, José, "Notas y comunicaciones, Sesión de 6 de diciembre de 1911", *Boletín de la Real Sociedad Española de Historia Natural*, 11 (1911), pp. 518-519.

situar su actividad dentro del panorama escultórico local de comienzos del siglo XX.

Para el análisis de la ubicación del monumento en la ciudad de Santander, se ha recurrido a las guías y publicaciones municipales dedicadas al patrimonio escultórico urbano y otras. Estas obras, junto con la documentación y correspondencia entre el autor y el propio Ayuntamiento de Santander, han permitido trazar con precisión la secuencia de emplazamientos del monumento desde su inauguración en 1908 hasta su actual ubicación en los jardines del dique de Gamazo.

Asimismo, la hemeroteca ha aportado valiosa información contextual y de época, en particular las crónicas publicadas en el periódico *El Cantábrico*, impulsor de la iniciativa de erigir el monumento, y las noticias posteriores relativas a sus traslados, restauraciones y actos conmemorativos en otros diarios de la ciudad y de la provincia. Estas fuentes periodísticas han permitido contextualizar y comprender con mayor profundidad las motivaciones sociales y simbólicas que impulsaron la creación y evolución del monumento.

En cuanto al material visual, las fotografías utilizadas en el presente trabajo son, en su gran mayoría, obra del propio autor del estudio, tomadas a lo largo de la última década con el objetivo de documentar el estado del monumento y los cambios en sus detalles escultóricos. Únicamente una imagen procede de fondos institucionales del Centro Oceanográfico de Santander depositados en el Museo Marítimo del Cantábrico, cuyo personal facilitó al autor la copia digitalizada que aquí se reproduce.

### 3. DESCRIPCIÓN E INTERPRETACIÓN

En este apartado se presenta una descripción del monumento (Fig. 1) y se proporciona información adicional que facilita la comprensión de su valor artístico, las circunstancias que marcaron su creación y las vicisitudes de la obra.

#### 3. 1. *Augusto González de Linares*

Augusto González de Linares (Valle de Cabuérniga, 1845 – Santander, 1904) es una de las personalidades más ilustres de nuestra ciudad. Fue un eminente naturalista, geólogo y zoólogo y uno de los pocos científicos que admitió sin reservas la antigüedad de las pinturas de Altamira<sup>7</sup>. Fue catedrático de Historia Natural de las universidades de Santiago de Compostela (Galicia) y de Valladolid. En 1876 cofundó la Institución Libre de Enseñanza, de la que

---

7 VILLAR PARDO, Leopoldo, *Monumentos de Santander: estatuas, placas y motivos ornamentales*, Santander, Editorial Estudio, 1990, p. 114.



fue su primer secretario<sup>8</sup>. En 1886 creó primer centro español de biología marina. Aquella “Estación Marítima de Zoología y Botánica Experimentales de Santander” (institución de la que fue director hasta su muerte) fue la primera de España y cuarta del mundo, y ha sido el embrión que ha abierto el camino para otros centros de investigación marina en España, constituyendo, en su conjunto, lo que es hoy el Instituto Español de Oceanografía (IEO, creado en 1914). Augusto González de Linares se anticipó a su tiempo al promover la divulgación de la naturaleza y las ciencias como elemento clave para educar y fomentar una mejor convivencia y sociedad y su labor divulgadora perdura hoy en el Museo Marítimo del Cantábrico. A su muerte, acaecida el 1 de mayo de 1904, fue nombrado justamente “Hijo Ilustre de Santander” por acuerdo del Ayuntamiento en reunión extraordinaria al día siguiente<sup>9</sup>.

### 3. 2. *El escultor José Quintana*

Lamentablemente contamos con muy poca información sobre el escultor José Quintana. Se sabe que su origen es catalán y que se instaló en Santander, pero desconocemos el lugar y las fechas de nacimiento y muerte. De acuerdo con Barreda y Ferrer de la Vega y Madariaga de la Campa<sup>10</sup> el escultor tuvo un primer taller en la calle de Peña Herbosa y después se trasladó a un local de la calle de Magallanes. En este último taller dio clases a varios alumnos, entre los que destaca Victorio Macho. José Quintana es autor de diversas obras dispersas por la ciudad. Entre ellas, destacan varias farolas, hoy situadas en la Alameda de Oviedo, en la Plaza de Numancia o en la Glorieta de Perines. Es asimismo el artífice de los bustos del Marqués de Comillas y de Modesto Tapia que decoran el Edificio Casyc (Calle Tantín de Santander) y de los bustos de Gabriel Taylor y del doctor Argumosa. También trabajó en la decoración del Casino del Sardinero y del desaparecido Teatro Pereda. Como particularidad del escultor, Rodríguez Pascual<sup>11</sup> señala que “tenía la costumbre de no firmar sus obras”.

8 MADARIAGA DE LA CAMPA, Benito, *Augusto González de Linares, vida y obra...*, p. 66.

9 Sesión extraordinaria de 2 de mayo de 1904 del Ayuntamiento de Santander tras la muerte de Augusto G. de Linares: por unanimidad se acordó “Declararle hijo ilustre de la ciudad de Santander”; Archivo Municipal de Santander, Libro de actas 174 de enero a agosto de 1904.

10 BARREDA Y FERRER DE LA VEGA, Fernando y MADARIAGA DE LA CAMPA, Benito, *Victorio Macho y Santander, notas de unos recuerdos*, Santander, Diputación Provincial de Santander, 1974, p. 15.

11 RODRÍGUEZ PASCUAL, Gabriel, *La escultura en Cantabria: de Daniel Alegre a nuestros días*, Santander, Fundación Marcelino Botín, 2000, p. 36.

### 3. 3. *Quién contrató el monumento*

La iniciativa de erigir el monumento partió del periódico El Cantábrico que abrió una suscripción para costearlo. Finalmente fue financiado en parte por el Excelentísimo Ayuntamiento de Santander, el cual contribuyó con la cantidad de 4000 pesetas, y en parte por la suscripción mencionada, que produjo la suma de 2 807,80 pesetas<sup>12</sup>. Según nos indica Madariaga de la Campa<sup>13</sup> “Personas de todas las clases sociales, e incluso niños, contribuyeron con cantidades en algunos casos de hasta 0,10 céntimos. La Junta directiva del Gremio de Pescadores fue una de las primeras que cooperó a erigir el monumento del hombre que había entregado su vida al estudio de la vida en la mar”.

### 3. 4. *Estructura y estilo del monumento*

Este importante grupo escultórico está realizado en piedra caliza, mármol y bronce y tiene una altura de 2,5 metros.

El monumento consta de un pedestal artístico apoyado en una plataforma escalonada (Fig. 1C) sobre el que se apoya una figura femenina labrada en mármol que representa a *La Fama*, ofreciendo una rama de laurel, fundida en bronce, al naturalista cántabro; este aparece retratado en un busto, también en bronce y situado sobre el pedestal. Detrás de la figura de *La Fama* aparece el escudo de la ciudad, aunque sólo se perciben las cabezas de los patronos, San Emeterio y San Celedonio, y sobre la base de piedra se lee el nombre de Augusto González Linares (sin el conector “de” en el apellido<sup>14</sup>). Encima del ábaco del pedestal, el escultor modeló un cojín adornado con figuras de organismos marinos, sobre el cual reposa el busto del naturalista.

La tradición de esculpir bustos con el propósito de rendir honores tiene su origen en la Grecia helenística y alcanzó su máxima expresión en el antiguo Imperio Romano. Esta tradición ha perdurado a lo largo de la historia, resurgiendo en diversas épocas con mayor o menor fuerza.

Los tres movimientos artísticos que dominaron el siglo XIX y comienzos del siglo XX: neoclasicismo, romanticismo y modernismo, representaron periodos de esplendor para la escultura. El deseo de perpetuar la memoria de las personas, la exaltación de figuras ilustres y el afán pedagógico de re-

12 RIOJA, José, “Notas y comunicaciones...”, p. 519.

13 MADARIAGA DE LA CAMPA, Benito, *Augusto González de Linares y el estudio del mar...*, p. 100.

14 Los padres de Augusto eran primos carnales y ambos tenían como primer apellido González de Linares, y así figuran los apellidos en su partida de bautismo, la cual ha sido publicada por MADARIAGA DE LA CAMPA, Benito, *Augusto González de Linares y el estudio del mar...*, pp. 171-172.

cordar hechos relevantes en los que participó una ciudad, sumados al auge del desarrollo urbano de la época, propiciaron la proliferación de estatuas y relieves en las ciudades. El neoclasicismo, pero sobre todo el romanticismo y el modernismo a menudo se entrelazan en lo que respecta a la escultura, dando lugar a composiciones eclécticas. En este caso se puede considerar que tanto el pedestal como *La Fama* se inspiran en fuentes clásicas, aunque muestran influencias modernistas. La incorporación de bronce en la rama de laurel y el busto, así como la ejecución de este son detalles más propios del romanticismo. Finalmente el cojín de animales marinos en mármol blanco es claramente modernista.

### 3. 4. 1. Pedestal

El pedestal de esta obra tiene un diseño clásico. Según García Martino<sup>15</sup> y Gorostidi<sup>16</sup>, quienes han estudiado numerosos pilares romanos hallados en distintos sitios arqueológicos de España, podríamos considerar este pedestal como un modelo tripartito compuesto de zócalo, dado y cornisa. En este caso, el dado no es un paralelepípedo regular, sino que presenta una disminución desde la base hasta la cornisa, al estilo de la columna ática<sup>17</sup>.

Por la parte superior del pedestal, el ábaco no sostiene directamente el busto, sino que el escultor incorporó un elemento intermedio, un cojín alegórico representando un lecho marino y que hace referencia a la vocación naturalista de Augusto.

En la versión original (Fig. 1C) la parte inferior del pedestal descansaba sobre una plataforma escalonada. El objetivo de esta plataforma era proporcionar una base adecuada para la estatua femenina de *La Fama*, cuyo manto sobresalía ligeramente de ella (Fig. 1C). El conjunto se apoyaba en una base o zapata que agrandaba visualmente el conjunto. En la restauración llevada a cabo por el escultor Eduardo Anievas en 1973, la plataforma se ensanchó por el frente para que el manto de la escultura quedara completamente apoyado en la plataforma (Fig. 1A y 1B). Como consecuencia, y con el fin de mante-

15 GARCÍA MARTINO, David, "Pedestales romanos para estatuas sedentes de la provincia Hispania citerior: una aproximación", *La Albolafia Revista de Humanidades y Cultura*, 15 (2018), p. 236.

16 GOROSTIDI PI, Diana, "El pedestal como símbolo: en torno a la imagen de los homenajes públicos surgidos de los talleres de Tarraco", en GARCÍA ENTERO, Virginia; VIDAL ALVAREZ, Sergio; GUTIÉRREZ GARCÍA-MORENO, Anna y ARANDA GONZÁLEZ, Raúl (eds.), *Paisajes e historias en torno a la piedra. La ocupación y explotación del territorio de la cantería y las estrategias de distribución, consumo y reutilización de los materiales lapídeos desde la antigüedad*, Madrid, UNED, 2020, p. 269.

17 CHANFÓN OLMOS, Carlos, *Vocabulario arquitectónico Ilustrado*, México, Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas – Secretaría del Patrimonio Nacional, 1976, p. 148.



Fig. 2. *Busto de Augusto González de Linares*. Obsérvese que entre el busto y el ábaco del pedestal, el escultor añadió - en referencia a la vocación del naturalista - un fondo marino compuesto de una estrella de mar, corales y un pulpo (éste en la parte trasera). Foto del autor

ner centrada la posición de *La Fama*, fue necesario recrear el lateral derecho de la plataforma. Esto provocó la pérdida de simetría entre el pedestal y la plataforma que ahora parte alineada desde el límite derecho del pedestal del monumento, mientras que en el lado izquierdo deja un espacio libre de 20 cm. Además se prescindió de la zapata sobre la que se apoyaba el conjunto, que en ese momento se hizo descansar directamente sobre el terreno (Fig. 1D).

El conjunto permanece así hasta que, en la intervención del año 2022, se añadió una zapata para apoyar el monumento, acercándose someramente a la composición original (Fig. 1A y 1B; comparar con Fig. 1C). Sin embargo, aún persiste la falta de simetría en el encuentro entre el apoyo de *La Fama* y el pedestal.

### 3. 4. 2. *Busto*

Según nos indica José Rioja (colaborador y amigo de Augusto González de Linares y su sucesor en la dirección de la Estación de biología marina) el escultor José Quintana “ha sabido reproducir en el bronce tal cual era en vida, en sus últimos tiempos, la expresiva fisonomía del Sr. Linares”<sup>18</sup>.

18 RIOJA, José, “Notas y comunicaciones...”, p. 519.

El busto nos presenta a una persona de firmes convicciones, carisma, mirada directa, penetrante y segura, y de gran presencia (Fig. 2). El naturalista está representado en una edad cercana a los cincuenta años, o un poco más, pues su fallecimiento ocurrió unos meses antes de cumplir los cincuenta y nueve años. Al menos existen dos copias adicionales de este busto: una se encuentra en el Centro Oceanográfico de Santander y la otra en el Museo Marítimo del Cantábrico, ambas en yeso, probablemente pruebas preparatorias del molde utilizado para la fundición posterior en bronce.

El busto descansa sobre una almohadilla de mármol, en la que el escultor esculpió varios organismos marinos: una estrella de mar, un coral y un pulpo (Fig. 2). Este detalle eleva el busto sobre el pedestal, aportando elegancia al conjunto. La estructura se apoya directamente sobre el ábaco del pedestal, un toque original del escultor que otorga un gran simbolismo a la obra, subrayando la vocación marina del naturalista y vinculando de manera exclusiva el pedestal con él.

### 3. 4. 3. *La Fama*

La escultura de *La Fama* ocupa la mayor parte del monumento y es la más artística; junto con el lecho marino que sostiene el busto, ya mencionado anteriormente.

Se trata de una figura alegórica esculpida en mármol blanco, con una altura aproximada de 1,3 metros. Está representada sentada en el zócalo del pedestal, con los pies apoyados en la plataforma escalonada. Su torso está girado hacia el busto del naturalista, inclinándose ligeramente hacia él y ofreciéndole con su mano derecha una rama de laurel (esta rama de laurel desaparece a partir de 1973). Este tema fue muy abordado por escultores y grabadores modernistas, como es este caso. Efectivamente, esta escultura sigue estéticas modernistas, como se ve en el estilo idealizado, decorativo, y sentimental, con formas sinuosas y ligeras. Esto se aprecia especialmente en el rostro y el acabado del cabello (Fig. 3A), y se hace aún más evidente al compararlos con el rostro, la barba y el cabello del busto de Augusto. Estos últimos presentan un modelado mucho más detallado (en el caso del rostro) y un mayor volumen y realismo (en el caso de la barba y el cabello) en contraste con los de *La Fama*.

El tratamiento del manto, por su parte, es sumamente cuidado y recuerda a los de las esculturas clásicas, adaptándose perfectamente a la forma y posición del cuerpo (Fig. 3B). En su mano izquierda sujeta un escudo de la ciudad de Santander que cubre parcialmente con su cuerpo y manto. En este escudo se reconocen las caras de San Emeterio y San Celedonio, así como una parte de la nave que rompe las cadenas de Sevilla (Fig. 3C). Este detalle





Fig. 3. *Detalles de la escultura de La Fama*. A, izq. Perspectiva frontal de medio cuerpo. B, cen. Detalle de los pliegues del manto sobre las piernas. C, der. Detalle del escudo de Santander parcialmente cubierto por el manto. Fotos del autor

no solo remite al vínculo entre la ciudad y el sabio, sino que también señala que el donante del monumento es el pueblo de Santander. Estos mensajes, sutiles pero visibles, imitan recursos estilistas de algunas esculturas clásicas romanas.

Como se mencionó anteriormente, el tema alegórico de *La Fama* fue ampliamente tratado durante el modernismo. Sin embargo, en la obra del escultor José Quintana, la figura aparece notablemente simplificada. Vale la pena recordar la descripción que Virgilio hace en *La Eneida*, donde señala que “La Fama – la voz pública – está dotada de numerosos ojos y bocas, viaja volando con gran rapidez, se encarga de difundir los rumores y hechos de los hombres, y extiende sus noticias por todas partes”<sup>19</sup>. Tradicionalmente se representa como una joven doncella, con alas de águila, tocando una trompeta y portando una rama de laurel<sup>20</sup>.

19 GRIMAL, Pierre, *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, Paidós, 1981, p. 192.

20 Esta representación se asemeja notablemente a la diosa Nike, con la que comparte alas y rama (o corona) de laurel. Lo que las distingue es que Nike lleva en su otra mano un cuerno de la abundancia o bien una espada, mientras que *La Fama* porta una trompeta.



Fig. 4. Representaciones de La Fama por otros grabadores y escultores:

A, arriba. Medalla conmemorativa de la Exposición Universal de 1889 en París.

Louis Bottée. *La Fama* (izq.) con alas, trompeta y rama de laurel.

B, abajo: Medalla conmemorativa de la Exposición Universal de 1905 en Lieja. Paul Dubois. *La Fama* con trompeta y rama de laurel. Col. part.

Naturalmente, los artistas la han interpretado de diversas maneras, con más o menos detalles. En la Fig. 4A, correspondiente a un grabado de una medalla conmemorativa de la Exposición Universal de París de 1889, *La Fama* aparece con todos sus atributos: alas, laurel y trompeta. En la Fig. 4B, que corresponde a una medalla conmemorativa de la Exposición Universal de Lieja (Bélgica) de 1905, está representada solo con el laurel y la trompeta. Finalmente, en la Fig. 4C, que muestra una de las placas de bronce que adornan el monumento a Velarde en Santander, *La Fama* aparece con alas y trompeta, pero sin la rama de laurel. Como se puede ver, existen diversas combinaciones para representar esta misma alegoría.

En el caso de José Quintana, la figura se presenta de forma aún más simplificada, ya que únicamente sostiene una rama de laurel. Sin embargo, dado que esta rama fue retirada del monumento en 1973, hoy resulta difícil reconocer la figura por su simple apariencia, lo que hace necesario acompañar el monumento con una nota explicativa que ayude al espectador a comprender su significado en el conjunto.



Fig. 4 C. Panel lateral del monumento a Velarde en Santander. El escultor representó a *La Fama* con alas y trompeta. Foto del autor

### 3. 4. 4. Firma y fundición

Contrariamente a lo señalado por Rodríguez Pascual<sup>21</sup>, quien sostiene que el escultor José Quintana “tenía la costumbre de no firmar sus obras”, los tres bustos conservados —el del Centro Oceanográfico de Santander, el del Museo Marítimo del Cantábrico y el del monumento— presentan la firma del autor (Fig. 5). En los originales en yeso del Centro Oceanográfico de Santander y del Museo Marítimo del Cantábrico, junto a la firma figura el año 1904, coincidente con la fecha de fallecimiento de Augusto González de Linares (Fig. 5B). Por su parte, el ejemplar en bronce presenta una firma más elaborada que la de las versiones en yeso (Fig. 5B y 5C), pero carente de fecha; en cambio, incluye la inscripción que acredita su fundición en los talleres de la “Fundición Artística Ferruccio. Cescati Barcelona” (Fig. 5D).

La identificación de la firma del escultor, la fecha de ejecución y el taller de fundición pueden parecer aspectos secundarios; sin embargo, en el caso de la obra de José Quintana, estos elementos aportan un valor documental significativo y contribuyen a la comprensión del proceso de producción del busto en el contexto histórico de su creación.

21 RODRÍGUEZ PASCUAL, Gabriel, *La escultura en Cantabria...*, p. 36.





Fig. 5. Firmas del escultor José Quintana: A, hombro derecho del busto; B, copia de yeso con firma y año (1904); C, en el busto de bronce; D, lugar de fundición

### 3. 5. Ubicaciones del monumento en Santander

El 14 de agosto de 1908, se inauguró el grupo escultórico en honor de Augusto González de Linares en la que entonces se conocía como la Plaza del Pañuelo (actual Plaza de Italia) (Fig. 1C), que había sido renombrada en aquel entonces como Plaza de Augusto González de Linares por acuerdo unánime del Excmo. Ayuntamiento de Santander<sup>22</sup>. Además del Boletín de la Real Sociedad Española de Historia Natural<sup>23</sup>, también el catálogo monumental y artístico de la provincia de Santander de Castro<sup>24</sup> referencia la obra en esta ubicación.

En 1917, debido a la remodelación urbanística de la zona, el monumento fue trasladado a los jardines de Piquío. En este nuevo emplazamiento, y quizás por la coincidencia con la fecha del fallecimiento de Augusto, o por

22 Sesión extraordinaria de 2 de mayo de 1904 del Excmo. Ayuntamiento de Santander: Por unanimidad se acordó en el punto Quinto “Dar el nombre de Plaza de Augusto G. de Linares a la llamada del Sardinero, vulgo *El Pañuelo*, en la primera playa colocando en ella la consiguiente lápida”. AMS, Libro de actas 174 de enero a agosto de 1904.

23 RIOJA, José, “Notas y comunicaciones...”, p. 518.

24 CASTRO, Cristóbal de, *Catálogo monumental y artístico: provincia de Santander*, Madrid, Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, 1918, p. 60.

sus conocidas ideas progresistas, el monumento se convertía, cada primero de mayo, en lugar de reunión de los movimientos obreros y allí se pronunciaban discursos y se exponían sus reivindicaciones<sup>25</sup>.

Tras el final de la Guerra Civil, y posiblemente como parte de la significación que adquirió el monumento, éste fue desmantelado: el pedestal fue trasladado a la Alameda, mientras que el busto fue llevado a la antigua Estación de Biología Marina de Puertochico. Por este motivo, el monumento no aparece incluido en el catálogo de monumentos de Santander publicado por Simón Cabarga en 1946<sup>26</sup>.

En 1973, el escultor Eduardo Anievas restauró y recompuso el monumento<sup>27</sup>. Tras la restauración, fue reinstalado en el paseo de Reina Victoria, cerca de la playa de la Concha. Esta es la ubicación en la que permaneció más tiempo: 45 años.

El 21 de noviembre de 2017, después de una nueva restauración, el monumento fue trasladado a la Plaza de Italia<sup>28</sup>, un emplazamiento más cercano a su ubicación original. Este cambio, de apenas 200 metros, tenía como objetivo ofrecer una ubicación más visible y segura, evitando que el grupo escultórico sufriera daños similares a los registrados en su anterior ubicación.

Sin embargo, con el inicio de la remodelación de la Plaza de Italia en noviembre de 2019, el monumento fue nuevamente trasladado, esta vez al extremo inferior de los jardines de San Roque, frente al hotel Hoyuela (Fig. 1D). Esta ubicación resultó algo incongruente, ya que no guardaba relación con el significado del monumento; además este se orientó hacia el hotel en lugar de hacia el mar.

En mayo de 2024, a petición del personal del Instituto Español de Oceanografía y del Museo Marítimo del Cantábrico, sucesores directos de la antigua “Estación de Biología Marina”, el Excmo. Ayuntamiento de Santander accedió a reubicar el monumento en los jardines del dique de Gamazo, mirando al mar (Fig. 1A) y muy próximo a las sedes de estas instituciones. Este

25 VILLAR PARDO, Leopoldo, *Monumentos de Santander...*, p. 114.

26 SIMÓN CABARGA, José, *Guía de Santander*, Santander, Ayuntamiento de Santander, 1946.

27 ACEBO GONZÁLEZ, Claudio Carmelo (dir.), *Monumentos y motivos ornamentales 250 años*, Santander, Ayuntamiento de Santander – Artes Gráficas Quinzanos, 2019, p. 27.

28 En el año 2007 entró en vigor la Ley de Memoria histórica, según la cual el nombre de la Plaza de Italia (llamada así en honor de las tropas italianas que entraron en Santander durante la guerra civil en 1938) debería recuperar el nombre anterior de Augusto González de Linares. Sin embargo, el Ayuntamiento no la incluyó dentro de las calles y plazas susceptibles de revisión. Según el alcalde Iñigo de la Serna se mantendría el nombre pero cambiando el sentido del mismo, la idea de De la Serna consistía en que el sentido de este nombre fuera únicamente como referencia al país europeo; *El Diario de Cantabria*, (27 de mayo de 2016).



nuevo emplazamiento honra de manera más directa la memoria de Augusto González de Linares y su vinculación con la ciencia marina.

### 3. 6. *Conservación de la obra*

Es difícil llevar la cuenta de las veces que el monumento al científico Augusto González de Linares ha sido dañado. Sobre todo la figura femenina que adorna el pedestal de la obra. En la mayoría de ocasiones ha sido víctima del vandalismo, aunque alguna vez también se han retirado partes de la escultura por el desgaste propio de las inclemencias del tiempo a las que está expuesta.

Como hemos visto en el punto anterior, el monumento fue desmantelado tras la guerra civil y vuelto a ensamblar y restaurar en 1973. En esta restauración ya se evidencia la desaparición de la rama de laurel que *La Fama* ofrecía a Augusto González de Linares con su mano derecha (Fig. 1C). Desde entonces la rama de laurel no vuelve a formar parte del monumento. También el basamento cambia su forma ligeramente: en la versión original era escalonado y simétrico respecto al pedestal, en la nueva versión se simplifica y se mueve ligeramente hacia el lado derecho dando la sensación de que se reduce la anchura de la base (comparar las Fig. 1C y 1D).

En 2010, la estatua fue incluida en el proyecto de rehabilitación y conservación de monumentos urbanos que, por esas fechas, fue puesto en marcha por el Ayuntamiento de Santander.

Posteriormente, en 2016, se realizaron nuevas labores de conservación y restauración, que incluyeron la limpieza general, el tratamiento de las piezas de bronce, el sellado de fisuras y la reconstrucción de algunos dedos dañados en la figura femenina.

En 2017, el monumento sufrió varios ataques vandálicos. Durante ese año, a *La Fama* le dañaron la nariz, le arrancaron un dedo de la mano derecha, y dañaron otros dos de la mano izquierda. Como esto no parecía suficiente, el 18 de agosto de 2017 alguien arrancó el brazo derecho de la figura y lo dejó tirado en el parterre al lado del monumento. Naturalmente fue llevado a dependencias municipales para su conservación y posterior relocalización por restauradores especializados.

En enero de 2018, tras una inspección realizada por la empresa restauradora, se detectaron nuevas fisuras en el brazo, posiblemente a causa de las condiciones climáticas adversas que impidieron que la resina inyectada en 2017 fraguase adecuadamente. Por esta razón, el brazo fue retirado el 8 de enero de 2018 para reparar los daños y tomar un molde que facilitara futuras reparaciones.



Fig. 6. *Detalles de los daños más habituales en la escultura de La Fama. A: Rotura de la nariz. B: Rotura del brazo. Fotos del autor*

En el año 2021, nuevamente alguien decide romper la nariz de esta imagen (Fig. 6A) y la figura vuelve a recibir el socorro de los restauradores antes de ser trasladada, junto al monumento, a la ubicación actual, en los jardines del dique de Gamazo en mayo de 2022.

Nada ha cambiado. El 13 de agosto de 2024, la figura volvió a perder los dedos de la mano derecha y, en diciembre del mismo año, la escultura apareció mutilada (Fig. 1B y 6B), lo que obligó nuevamente a plantear la restauración de todo el brazo derecho. En febrero de 2025 el brazo fue repuesto, pero lamentablemente se cometieron dos errores graves que es necesario señalar:

Por una parte, la torsión que le dieron al brazo respecto a cuerpo de la escultura resulta antinatural y altera el sentido original de la composición, que —conviene recordar— consistía en ofrecer una rama de laurel al naturalista. Tras la intervención, la mano se presenta abierta hacia el frente del observador, en lugar de estar escorzada y dirigida hacia el busto. Antes la mano ofrecía, ahora la mano parece que toma (Fig. 7A y 7B).

Y por otra, el material empleado en la reconstrucción del brazo resulta completamente inadecuado. El color se aleja del de la piedra original y además, apenas transcurrido un mes desde la restauración, se ha craquelado en toda su extensión, de una manera que distorsiona, afea y desfigura el conjunto (Fig. 7C).

En suma, tras la intervención de febrero de 2025, la figura ha perdido la naturalidad y la sensación de movimiento que transmitía originalmente



Fig. 7. A: Posición original del brazo derecho de *La Fama*. B: Torsión del brazo hacia el frente del observador tras la restauración del año 2025. C: Craquelado de la resina utilizada en la reconstrucción del brazo derecho

debido a la torsión antinatural del brazo, y al mismo tiempo se ve artificial y deteriorada debido al material empleado en la restauración.

Como hemos visto, a lo largo de los años la escultura ha sufrido múltiples daños —desde la pérdida de dedos, brazo y nariz hasta intervenciones fallidas—, lo que pone de manifiesto no solo la vulnerabilidad de la obra en un entorno expuesto, sino también las dificultades derivadas de restauraciones inadecuadas. La constante atención y restauración del monumento evidencian el esfuerzo por preservarlo, pero lamentablemente algunas de estas actuaciones han comprometido la integridad y el sentido original del monumento y se hace imperativo volver a actuar sobre el mismo con el fin de recuperar su identidad y valor artístico.

#### 4. CONCLUSIONES

El monumento en memoria de Augusto González de Linares constituye una obra de indudable calidad artística. Su valor radica tanto en la cuidada combinación de materiales —bronce, piedra caliza y mármol— como en la integración armónica entre el realismo del busto y los abundantes elementos alegóricos que lo acompañan, entre los que sobresale la figura de *La Fama*. Resulta igualmente destacable y singular el recurso del cojín que sostiene el busto, concebido como un lecho marino poblado de organismos representativos, lo que refuerza la dimensión simbólica y la originalidad del conjunto.

La identificación de la firma de José Quintana y de la fundición donde se elaboró el busto, además de la existencia de dos copias en yeso firmadas y fechadas, no solo permite precisar las circunstancias de su producción, sino también corregir la idea de que el escultor no acostumbraba a firmar sus obras, aportando así una clave valiosa para la comprensión histórica de la pieza y añadiendo, por ello, un interés documental del monumento.

El conjunto escultórico ha sufrido a lo largo del tiempo numerosos daños y, tras sucesivas restauraciones —unas más acertadas que otras—, se aprecian modificaciones que alteran la integridad de la composición original. En consecuencia, resulta imprescindible corregir los errores recientes: restituir la rama de laurel en la figura de *La Fama*, reorientar adecuadamente su brazo derecho y emplear materiales compatibles con la piedra original. Solo de este modo podrá recuperarse la naturalidad y el simbolismo alegórico de la escultura, así como la armonía del conjunto. Asimismo, conviene restablecer la simetría de la base y del pedestal, y aprender de fallos como el craquelado actual del brazo, que no solo distorsiona la obra, sino que constituye una advertencia sobre la necesidad de mayor rigor en futuras intervenciones.

La nueva ubicación pudiera no ser la definitiva. Por ejemplo, el traslado del conjunto nuevamente a los Jardines de Piquío sería una opción a tener en cuenta. Los jardines y el conjunto escultórico tienen una edad aproximada y los estilos encajan bien. Además, en este emplazamiento, el busto de Augusto González de Linares podría estar orientado hacia el mar, a escasos 300 metros de donde él fundó la “Estación de biología marina” por la que tanto luchó, y que ha dado lugar a instituciones consolidadas tanto en Santander (Centro Oceanográfico de Santander y el Museo Marítimo del Cantábrico) como en España (primer germen del actual Instituto Español de Oceanografía).

### BIBLIOGRAFÍA

- ACEBO GONZÁLEZ, Claudio Carmelo (dir.), *Monumentos y motivos ornamentales 250 años*, Santander, Ayuntamiento de Santander – Artes Gráficas Quinzaños, 2019.
- BARREDA Y FERRER DE LA VEGA, Fernando y MADARIAGA DE LA CAMPA, Benito, *Victorio Macho y Santander, notas de unos recuerdos*, Santander, Diputación Provincial de Santander, 1974.
- CASTRO, Cristóbal de , *Catálogo monumental y artístico: provincia de Santander*, Madrid, Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, 1918, <http://simurg.csic.es/view/990013595080204201>
- CHANFÓN OLMOS, Carlos, *Vocabulario arquitectónico Ilustrado*, México, Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas – Secretaría del Patrimonio Nacional, 1976.
- GARCÍA MARTINO, David, “Pedestales romanos para estatuas sedentes de la provincia Hispania citerior: una aproximación”, *La Albolafia Revista de Humanidades y Cultura*, 15 (2018), pp. 235-245.
- GARCÍA GUATAS, Manuel Santiago, “La efemérides de 1808 en sus monumentos”, en LACARRA DUCAY, María del Carmen y GIMÉNEZ, Cristina (coords.), *Historia y política a través de la escultura pública 1820-1920*, Zaragoza, Institución

- Fernando el Católico – Diputación de Zaragoza, 2003, pp. 199-233, [https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/21/47/\\_ebook.pdf](https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/21/47/_ebook.pdf)
- GOROSTIDI PI, Diana, “El pedestal como símbolo: en torno a la imagen de los homenajes públicos surgidos de los talleres de Tarraco”, en GARCÍA ENTERO, Virginia; VIDAL ALVAREZ, Sergio; GUTIÉRREZ GARCÍA-MORENO, Anna y ARANDA GONZÁLEZ, Raúl (eds.), *Paisajes e historias en torno a la piedra. La ocupación y explotación del territorio de la cantería y las estrategias de distribución, consumo y reutilización de los materiales lapídeos desde la antigüedad*, Madrid, UNED, 2020, pp. 265-288, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7695552>
- GRIMAL, Pierre, *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, Paidós, 1981.
- LACARRA DUCAY, María del Carmen y GIMÉNEZ, Cristina, *Historia y política a través de la escultura pública 1820-1920*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico – Diputación de Zaragoza, 2003, [https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/21/47/\\_ebook.pdf](https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/21/47/_ebook.pdf)
- MADARIAGA DE LA CAMPA, Benito, *Augusto González de Linares y el estudio del mar, ensayo crítico y biográfico de un naturalista*, Santander, Diputación Provincial de Santander, 1972.
- MADARIAGA DE LA CAMPA, Benito, *Augusto González de Linares, vida y obra de un naturalista*, Madrid, Instituto Español de Oceanografía, 2004.
- NIETO BLANCO, Carlos, *El naturalista Augusto González de Linares (1845-1904), Ensayo de una biografía intelectual*, Madrid, Fundación Ignacio Larramendi, 2015.
- RIOJA, José, “Notas y comunicaciones, Sesión de 6 de diciembre de 1911”, *Boletín de la Real Sociedad Española de Historia Natural*, 11 (1911), pp. 518-519.
- RODRÍGUEZ PASCUAL, Gabriel, *La escultura en Cantabria: de Daniel Alegre a nuestros días*, Santander, Fundación Marcelino Botín, 2000.
- SIMÓN CABARGA, José, *Guía de Santander*, Santander, Ayuntamiento de Santander, 1946.
- VILLAR PARDO, Leopoldo, *Monumentos de Santander: estatuas, placas y motivos ornamentales*, Santander, Editorial Estudio, 1990.









