

ARS LONGA

CUADERNOS DE ARTE



DEPARTAMENT D'HISTÒRIA DE L'ART
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

2018

Ars Longa. Cuadernos de Arte (ISSN: 1130-7099) es una revista de Historia del Arte de periodicidad anual, que sale a la luz a finales de cada año, y se publica desde 1990 por el departamento que imparte esta disciplina en la Universitat de València. Publica trabajos inéditos de investigación sobre las diferentes especialidades relativas a la Historia del Arte, la Arquitectura, el Urbanismo, el Cine, el Patrimonio Cultural, y otras aproximaciones interdisciplinares y auxiliares que enriquecen sus estudios. Acoge una gran riqueza de inquietudes, contenidos y orientaciones metodológicas, con una extensión temporal y temática amplia. Bajo el umbral del rigor, la calidad y la innovación pretende servir de encuentro a los miembros de la comunidad científica y universitaria, así como a personas profesionales e interesadas en las áreas de conocimiento citadas.

Ars Longa. Cuadernos de Arte (ISSN: 1130-7099) is a journal of Art History, published since 1990 by the Department of Art History, Universitat de València, Spain. It is published annually, at the end of the year. *Ars Longa* accepts unpublished research articles in all fields related to Art History, Architecture, Town planning, Cinema, Cultural Heritage, and other auxiliary and interdisciplinary approaches that enrich their research and practice. *Ars Longa* covers a wide variety of interests, contents and methodological approaches, with a broad range of topics and historical periods. Under the umbrella of rigour, quality and innovation, it intends to serve as a meeting point for the members of the academic and scientific community, as well as for the professionals and anyone interested in the above areas of study.

Edita / Published by: Departament d'Història de l'Art de la Universitat de València

Director / Editor-in-chief: Felipe Jerez Moliner (Universitat de València)

Secretaria de redacció / Deputy editor: Sergi Doménech García (Universitat de València)

Consejo editor / Editorial board:

Inmaculada Aguilar Civera (Cátedra Demetrio Ribes, UV-CHOPVT, Valencia)
Asunción Alejos Morán (Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, Valencia)
Luis Arciniega García (Universitat de València)
Daniel Benito Goerlich (Universitat de València)
Joaquín Bérchez Gómez (Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, Valencia)
Catalina Cantarellas Camps (Universitat de les Illes Balears)
Estrella de Diego Otero (Universidad Complutense de Madrid)
Jaime Genaro Cuadriello Aguilar (Universidad Nacional Autónoma de México)
Mireia Freixa Serra (Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi)
Rafael Gil Salinas (Universitat de València)
Yolanda Gil Saura (Universitat de València)
Carmen Gracia Beneyto (Institut d'Estudis Catalans, Barcelona)
Fernando Marías Franco (Universidad Autónoma de Madrid)
Víctor M. Mínguez Cornelles (Universitat Jaume I, Castellón)
Josep Montesinos i Martínez (Real Academia de la Historia, Madrid)
Marco Rosario Nobile (Università degli Studi di Palermo)
Francisco Javier Pérez Rojas (Cátedra Ignacio Pinazo UV-IVAM, Valencia)
Amadeo Serra Desfilis (Universitat de València)
Gennaro Toscano (Bibliothèque nationale de France, París)

Comité asesor y científico externo / Outside scientific advisory board:

Linda Báez Rubí (Universidad Nacional Autónoma de México)
Cristóbal Belda Navarro (Universidad de Murcia)
Victoria E. Bonet-Solves (Universitat Politècnica de València)
Ximo Company i Climent (Universitat de Lleida)
Maria Concetta Di Natale (Università degli Studi di Palermo)
Francesc Fontbona de Vallescar (Institut d'Estudis Catalans, Barcelona)
María Pilar García Cuetos (Universidad de Oviedo)
Claudia Gianetti (Universidade de Evora)
Ramón Gutiérrez (Centro de Documentación de Arquitectura Latinoamericana, Buenos Aires)
Juan Alberto Kurz Muñoz (Academia de Ciencias y Artes Pedro I, San Petersburgo)
Jesús Pedro Lorente Lorente (Universidad de Zaragoza)
Alfredo J. Morales Martínez (Universidad de Sevilla)
Manuel Núñez Rodríguez (Universidade de Santiago de Compostela)
Yves Pauwels (Université François Rabelais de Tours)
María Concepción Peña Velasco (Universidad de Murcia)
Iván Pintor Irazo (Universitat Pompeu Fabra, Barcelona)
Javier Portús Pérez (Museo del Prado, Madrid)
Wifredo Rincón García (CSIC, Madrid)
Adeline Rucquoi (Centre de Recherches historiques/EHESS, CNRS, París)
Luis Sazatornil Ruiz (Universidad de Cantabria)
Carl Brandon Strehlke (Philadelphia Museum of Art)

Traducción al inglés y revisión de abstracts / Translation into English and revision of abstracts: AGS

Difusión / Circulation:

Tirada de 350 ejemplares sin carácter comercial, puesto que el 70% de su distribución se efectúa a través de donación a personas autoras, evaluadoras, comités científicos, miembros del Departament d'Història de l'Art, centros y bibliotecas nacionales e internacionales, así como por intercambio o canje con otras instituciones editoras de revistas o libros del área que mandan sus publicaciones a la Universitat de València. Los contenidos de la revista en su versión electrónica son idénticos a los de la versión impresa y accesibles a texto completo en el primer trimestre del año siguiente (<http://roderic.uv.es> y <https://ojs.uv.es/index.php/arslonga>).

Print run of 350 copies without commercial character, since the 70% of its distribution is made through donation to authors, evaluators, scientific committees, members of the Department of Art History, national and international centers and libraries, as well as by exchange with other publishing institutions of journals or books in the area that send their publications to the Universitat de València. The contents of the journal in its electronic version are identical to those of the printed version, and accessible to full text in the first quarter of the following year (<http://www.uv.es/hart> and <http://roderic.uv.es>).

Presencia en índices y bases de datos / Abstracted and indexed in:

Bibliography of History of Art, BHA (Getty Research Institute, USA y CNRS, FRA); CIRC; DIALNET; DICE; FRANCIS (CNRS-INIST, FR); IBA (International Bibliography of Art); ERIH-PLUS; ISOC-Arte (CSIC, SPA); Latindex; MIAR; REBIUN; Regesta Imperii; SCOPUS (Elsevier B.V., NL); Ulrichsweb.

Copyright:

Los originales de la revista *Ars Longa*, en su versión impresa y en la accesible vía internet, son propiedad del Departament d'Història de l'Art de la Universitat de València.

Se autoriza la reproducción del índice y de los resúmenes, siempre que aparezca la procedencia. En uno u otro formato queda prohibida la reproducción total o parcial de la obra, así como la distribución de copias de ejemplares mediante pago, sin la autorización escrita de los titulares del "copyright".

Su incumplimiento podrá estar sometido a las sanciones establecidas por la Ley.

Los contenidos, opiniones, así como la gestión y coste de los derechos de reproducción de la documentación gráfica es exclusivamente responsabilidad de las personas autoras, por lo que la revista no asume corresponsabilidad alguna.

*Contents of this journal (both print and online editions) are copyright of the Department of Art History of the University of Valencia. Reproduction of the index and abstracts is permitted, provided that *Ars Longa* is acknowledged as the original place of publication. Copying or reproducing this journal (in whole or in part) or distributing copies for resale is prohibited, without the prior permission in writing from the copyright holder. Copyright infringement may be subject to civil remedies and sanctions provided by the Law. The contents, views and opinions expressed by the authors do not necessarily reflect those of the journal. Contributors are responsible for gaining copyright clearance on all illustrations and graphic materials. *Ars Longa* cannot be held responsible for errors or any consequences arising from the use of information contained in this journal.*

Redacción, administración e intercambio / Editorial, administration and exchange:

Departament d'Història de l'Art, Facultat de Geografia i Història, Universitat de València
Av. Blasco Ibáñez, 28; 46010 Valencia (España)
Tel. +34 963864241/30 Fax +34 963864496
E-mail: dpto.historia.arte@uv.es / arslonga@uv.es

Suscripción y venta / Subscriptions and orders:

PUV (Publicacions Universitat de València)
C/ Arts Gràfiques, 13 – 46010 Valencia (España)
Tel: +34 963864115 Fax: +34 963864067

Datos catalográficos / ID statement: ISSN: 1130-7099, eISSN: 2605-0439, D. L.: V. 1.224-1990

Composición, impresión y encuadernación / *Typeset, printed and bound by:*

Artes Gráficas Soler, S.L. – C/ Benifaió, 25 – 46015 Valencia

Ilustración de cubierta / *Cover illustration:* Fotomontaje del patio del palacio del Embajador Vich con el revestimiento fingido de ladrillo, por Federico Iborra Bernard, 2018.

ARS LONGA. CUADERNOS DE ARTE

2018

27

Artículos presentados / Articles submitted: 34

Aceptados / Accepted 15 (42,85 %)
Rechazados / Rejected 20 (57,15 %)

Filiación institucional de los/as autores/as de los artículos publicados

Institutional affiliations of the authors of the articles published:

De la misma institución editora 1 (5,55 %)
Authors affiliated with the publishing body
Externos a la institución editora 17 (94,45 %)
External authors not affiliated with the publishing body

Periodo de contestación a los/as autores/as desde la recepción del artículo hasta su aceptación o rechazo (se considera agosto inhábil)

Journal response time, since the submission of an article until its acceptance or rejection (It is considered August non-working):

Menos de tres meses 23 (65,72 %)
Less than three months
Entre tres y seis meses 6 (17,14 %)
Between three and six months
Más de seis meses 6 (17,14 %)
More than six months

Evaluable/as que han contribuido en este número y han autorizado la publicación de su nombre

Reviewers participating in this issue and having authorized the publication of their names:

Ester Alba Pagán (Universitat de València)
Inmaculada Aguilar Civera (Cátedra Demetrio Ribes, UV-CHOPVT, Valencia)
Luis Arciniéga García (Universitat de València)
Cristóbal Belda Navarro (Universidad de Murcia)
Daniel Benito Goerlich (Universitat de València)
Joaquín Bérchez Gómez (Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, Valencia)
Victoria E. Bonet-Solves (Universitat Politècnica de València)
Catalina Cantarellas Camps (Universitat de les Illes Balears)
Flavia Cantatore (Sapienza - Università di Roma)
Jesús Cantera Montenegro (Universidad Complutense de Madrid)
Xesqui Castañer López (Universitat de València) D.E.P.
Manuel Castiñeiras González (Universitat Autònoma de Barcelona)
Mireia Ferrer Álvarez (Universitat de València)
Pilar García Cuetos (Universidad de Oviedo)
Juan Vicente García Marsilla (Universitat de València)
Ignacio González-Varas Ibáñez (Universidad Castilla-La Mancha)
Élvira González Asenjo (Museo del Traje, Madrid)
Rafael Gil Salinas (Universitat de València)
Francisco Gimeno Blay (Universitat de València)
Irene Gras Valero (Universitat de Barcelona)
Yolanda Gil Saura (Universitat de València)
Josep-Marí Gómez Lozano (Asociación Cultural Cartuja de Valdecrust)
Mercedes Gómez-Ferrer Lozano (Universitat de València)
Lorenzo Hernández Guardiola (Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, Valencia) D.E.P.
Francisco Javier Herrera García (Universidad de Sevilla)
Felipe Jerez Moliner (Universitat de València)
Vincenzina La Spina (Universidad Politècnica de Cartagena)
Armando Llopis (Vege's Tu i Mediterrània, Valencia)
Fernando Marías Franco (Universidad Autònoma de Madrid)
Rafael Marín Sánchez (Universitat Politècnica de València)
José Martín Martínez (Universitat de València)
Víctor M. Mínguez Cornelles (Universitat Jaume I, Castellón)
Matilde Miquel Juan (Universidad Complutense de Madrid)
Álvaro Molina Martín (Universidad Autònoma de Madrid)
Alfredo J. Morales Martínez (Universidad de Sevilla)
Anna Orriols Alsina (Universitat Autònoma de Barcelona)
María Concepción Peña Velasco (Universidad de Murcia)
Francisco Javier Pérez Rojas (Cátedra Ignacio Pinazo UV-IVAM, Valencia)
Iván Pintor Iranzo (Universitat Pompeu Fabra, Barcelona)
María José Redondo Cantera (Universidad de Valladolid)
Amadeo Serra Desfilis (Universitat de València)
María Josefa Tarifa Castilla (Universidad de Navarra)
Antonio Urquizar Herrera (Universidad Nacional de Educación a Distancia)

Índice / Table of Contents

Andrés FELICI CASTELL BONIFACIO FERRER. SU VENERACIÓN A TRAVÉS DE LAS IMÁGENES <i>BONIFACIO FERRER. HIS WORSHIP THROUGH IMAGES</i>	25-43
David NOGALES RINCÓN A LA USANZA MORISCA: EL MODELO CULTURAL ISLÁMICO Y SU RECEPCIÓN EN LA CORTE REAL DE CASTILLA <i>LIKE THE MOORISH CUSTOM: THE ISLAMIC CULTURAL MODEL AND ITS RECEPTION IN THE ROYAL COURT OF CASTILE</i>	45-64
Federico IBORRA BERNAD & María José LÓPEZ AZORÍN SOBRE LA DISTRIBUCIÓN DEL PALACIO DEL EMBAJADOR VICH Y ALGUNAS REFLEXIONES EN TORNO A SU PATIO <i>ABOUT THE AMBASSADOR VICH PALACE'S DISTRIBUTION AND SOME THOUGHTS ON ITS PATIO</i>	65-82
Rebeca CARRETERO CALVO EL ARQUITECTO CARMELITA FRAY JOSÉ ALBERTO PINA <i>VERSUS</i> EL GREMIO DE ALBAÑILES DE ZARAGOZA (1731-1735) <i>THE ARCHITECT CARMELITE FRAY JOSÉ ALBERTO PINA VERSUS THE MASONS GUILD OF SARAGOSSA (1731-1735)</i>	83-102
Mariano CECILIA ESPINOSA & Gemma RUIZ ÁNGEL FRANCISCO SALZILLO, AUTOR DE LA VIRGEN DE LOS DOLORES DE LA VILLA REAL DE DOLORES (ALICANTE) <i>FRANCISCO SALZILLO, AUTHOR OF THE VIRGIN OF DOLORES OF THE ALICANTE TOWN OF DOLORES</i>	103-112
Pedro CRUZ FREIRE LA LLAVE DE NUEVA ESPAÑA. PROYECTOS DEFENSIVOS PARA LOS TERRITORIOS DE LUISIANA (1770-1795) <i>THE KEY OF NUEVA ESPAÑA. DEFENSIVE PROJECTS FOR LOUISIANA'S TERRITORIES (1770-1795)</i>	113-124
Manuel GÁMEZ CASADO INGENIEROS MILITARES Y OBRAS PÚBLICAS. ALGUNOS EJEMPLOS DE NUEVA GRANADA EN EL SIGLO XVIII <i>MILITARY ENGINEERS AND PUBLIC WORKS. SOME EXAMPLES OF NUEVA GRANADA IN 18TH CENTURY</i>	125-138
Gemma COBO DELGADO INFANCIA Y CULTURA VISUAL EN LA ESPAÑA DIECIOCHESCA: UN NUEVO TRAJE PARA LA "EDUCACIÓN FÍSICA" <i>CHILDHOOD AND VISUAL CULTURE IN SPAIN DURING THE 18TH CENTURY: A NEW DRESS FOR "PHYSICAL EDUCATION"</i>	139-155
Cristina RODRÍGUEZ-SAMANIEGO & Irene GRAS VALERO TRAYECTORIA DE AUGUST FERRAN Y ANDRÉS (1814-1879): OBRA ARTÍSTICA ENTRE LA PENÍNSULA Y CUBA A FINALES DE LA ERA COLONIAL <i>AUGUST FERRAN Y ANDRÉS (1814-1879) CAREER: ARTISTIC WORKS BETWEEN CUBA AND THE PENINSULA AT THE ENDING OF THE COLONIAL ERA</i>	157-172
Carmen de TENA RAMÍREZ EL EPISTOLARIO DE JOSÉ GESTOSO (1852-1917) COMO FUENTE PARA EL ESTUDIO DE LA HISTORIOGRAFÍA ARTÍSTICA ESPAÑOLA: ÍNDICE DE AUTORES <i>THE EPISTOLARY OF JOSÉ GESTOSO (1852-1917) AS A SOURCE FOR THE STUDY OF THE SPANISH ARTISTIC HISTORIOGRAPHY: AUTHORS INDEX</i>	173-181

Jesusa VEGA LA CAMBIANTE IMAGEN DE NAPOLEÓN EN ESPAÑA: DEL RETRATO IMPERIAL A LA BESTIA APOCALÍPTICA Y SU DESMEMORIA <i>THE SHIFTING IMPRESSION OF NAPOLEON IN SPAIN: FROM THE IMPERIAL PORTRAIT TO THE APOCALYPTIC BEAST AND ITS FORGETFULNESS</i>	183-193
Rocío SOLA JIMÉNEZ UNA CIUDAD PROPIA: LA REPRESENTACIÓN DEL ESPACIO URBANO EN LAS OBRAS SURREALISTAS DE REMEDIOS VARO Y EMMY HAESELE <i>A WHOLE CITY: DEPICTION OF THE URBAN AREA ON REMEDIOS VARO AND EMMY HAESELE SURREALIST WORK</i>	195-206
José MUÑOZ-ALBALADEJO CRÍTICA Y ASIMILACIÓN DE LA METRÓPOLIS MODERNA. REFLEXIONES EN TORNO AL TRIPLE EJE PARÍS-BERLÍN-NUEVA YORK A TRAVÉS DEL ARTE <i>CRITICISM AND ASSIMILATION OF THE MODERN METROPOLIS. ARTISTIC REFLECTIONS AROUND THE TRIPLE AXIS PARIS-BERLIN-NEW YORK</i>	207-219
David SÁNCHEZ MUÑOZ EL CINE METROPOL DE VALENCIA: UN EDIFICIO PARA VICENTE MIGUEL CARCELLER <i>VALENCIA'S METROPOL CINEMA: A BUILDING FOR VICENTE MIGUEL CARCELLER</i>	221-228
Elena MONZÓN PERTEJO MARÍA MAGDALENA EN LOS ALBORES DEL CINEMATÓGRAFO: <i>LA VIDA Y PASIÓN DE NUESTRO SEÑOR JESUCRISTO</i> (FERDINAND ZECCA, 1902-1907) Y <i>LA VIDA DE CRISTO</i> (ALICE GUY, 1906) <i>MARY MAGDALENE AT THE DAWN OF CINEMA: THE LIFE AND PASSION OF JESUS CHRIST (FERDINAND ZECCA, 1902-1907) AND THE BIRTH, THE LIFE AND THE DEATH OF CHRIST (ALICE GUY, 1906)</i>	229-242
Departament d'Història de l'Art EL DEPARTAMENT D'HISTÒRIA DE L'ART DE LA UNIVERSITAT DE VALÈNCIA EN EL CURSO 2017-2018 <i>THE ART HISTORY DEPARTMENT OF THE UNIVERSITY OF VALENCIA DURING THE ACADEMIC YEAR 2017-2018</i>	243-272
RECENSIONES DE LIBROS <i>BOOK REVIEWS</i>	273-286
ACEPTACIÓN DE ORIGINALES Y PROCESO DE EDICIÓN <i>NOTES FOR CONTRIBUTORS AND PUBLICATION GUIDELINES</i>	287-290

BONIFACIO FERRER. SU VENERACIÓN A TRAVÉS DE LAS IMÁGENES BONIFACIO FERRER. HIS WORSHIP THROUGH IMAGES

Andrés FELICI CASTELL

Resumen: Bonifacio Ferrer (1355-1417) fue un destacado personaje de la Corona Aragonesa, recordado por ser una persona de confianza del papa Luna, por haber participado en el Compromiso de Caspe (1412), por haber ocupado el cargo de General de la Orden Cartuja, por haber traducido la Biblia al valenciano o por ser hermano de san Vicente Ferrer. Debido a eso, y a otros motivos, tras su fallecimiento fue considerado como "santo" en algunos lugares, aunque nunca se llegó a iniciar un proceso de canonización oficial, como sí que ocurrió con su hermano Vicente, por lo que los autores posteriores lo calificaron como "venerable". Ese culto ha dejado como testimonio diversas imágenes que todavía hoy conservamos, realizadas entre los siglos XIV-XX, que se concentran fundamentalmente en torno a tres lugares muy relacionados con su biografía: la cartuja de Portaceli, la de Valldecríst y la ciudad de Valencia. A partir de su estudio podremos conocer la importancia y el desarrollo que tuvo la ininterrumpida veneración al venerable Bonifacio Ferrer a lo largo de los siglos.

Palabras claves: Bonifacio Ferrer / Venerable / Iconografía / Cartuja de Portaceli / Cartuja de Valldecríst.

Abstract: Bonifacio Ferrer (1355-1417) was a prominent personality of the Crown of Aragon. He was a trusted person for Pope Luna, took part in the Compromise of Caspe (1412), held the position of General of the Order Cartuja, translated the Bible into Valencian and his brother was Saint Vicente Ferrer. Because all of that, and among other reasons, after his death he became considered a "saint" in some places, despite an official canonization process was never started (not like his brother's), and some following authors described him as "venerable". This cult left some images painted between fourteenth and twentieth century that are still preserved today. These images are focused mainly on three places strongly related to his biography: Portaceli's cartuja, Valldecríst's cartuja and the city of Valencia. From the study of these images we'll be able to know the importance and development that the continuous worship of Bonifacio Ferrer had.

Key words: Bonifacio Ferrer / Venerable / Iconography / Cartuja de Portaceli / Cartuja de Valldecríst.



A LA USANZA MORISCA: EL MODELO CULTURAL ISLÁMICO Y SU RECEPCIÓN EN LA CORTE REAL DE CASTILLA

LIKE THE MOORISH CUSTOM: THE ISLAMIC CULTURAL MODEL AND ITS RECEPTION IN THE ROYAL COURT OF CASTILE

David NOGALES RINCÓN

Resumen: La construcción de la imagen del poder regio en la Corona de Castilla no fue ajena a la influencia de la cultura islámica, articulada por la historiografía en torno al fenómeno conocido como *mudejarismo*. El presente artículo buscará realizar una aproximación a dicha problemática desde el punto de vista del estudio de los modelos culturales y de los procesos de recepción cultural en la corte real de Castilla. Dichos aspectos se estudiarán a través de la recepción de un conjunto de manifestaciones propias de la cultura islámica y andalusí, como los textiles, los rituales de exhibición del soberano y la arquitectura palatina, así como la reorientación que dichas expresiones experimentarán, en las décadas finales de la Edad Media, en el marco de la recepción del modelo tardogótico o borgoñón.

Palabras-clave: Corona de Castilla / Corte / Baja Edad Media / Islam / Mudejarismo / Realeza.

Abstract: The construction of the image of the royal power at the Crown of Castile was connected with the influence of the Islamic culture, articulated by historiography around the phenomenon known as *mudejarismo*. This paper aims to study this subject from the point of view of cultural models and cultural reception processes at the royal court of Castile. These processes of reception will be studied through the reception of certain characteristics belonging to the Islamic and Andalusí culture, as textiles, royal rituals or palatial architecture, and the reorientation process of these cultural expressions during the last decades of the Middle Ages in the framework of the reception of the Burgundian or Late Gothic model.

Key words: Crown of Castile / Court / Low Middle Ages / Islam / Mudejarismo / Kingship.



SOBRE LA DISTRIBUCIÓN DEL PALACIO DEL EMBAJADOR VICH Y ALGUNAS REFLEXIONES EN TORNO A SU PATIO

ABOUT THE AMBASSADOR VICH PALACE'S DISTRIBUTION AND SOME THOUGHTS ON ITS PATIO

Federico IBORRA BERNAD & María José LÓPEZ AZORÍN

Resumen: El palacio del Embajador Vich es todavía una de las grandes asignaturas pendientes de la historiografía valenciana. Su patio, reconstruido en el Museo de Bellas Artes de Valencia, ha sido estudiado por diversos autores en las últimas décadas y se ha relacionado con el panorama romano de la época, asumiendo no obstante su autoría local. En cuanto al resto del edificio, apenas se ha tratado sobre él, más allá de algunas interpretaciones basadas en los planos de Tosca y Fortea. En el presente artículo pretendemos contribuir a conocer algo mejor la residencia histórica de los barones de Llaurí a partir de dos inventarios del siglo XVII. Igualmente reflexionaremos sobre algunas incógnitas todavía abiertas en torno al patio, en muchos aspectos más florentino que romano, tras cuyas trazas podría estar la figura del pintor Fernando Yáñez de la Almedina.

Palabras clave: Arquitectura del Renacimiento / Valencia / Embajador Vich / Fernando Yáñez de la Almedina / Giuliano da Sangallo / serliana.

Abstract: The Palace of Ambassador Vich is still one of the great pending subjects of Valencian historiography. Its patio, reconstructed in the Museum of Fine Arts of Valencia, has been studied by diverse authors in the last decades and has been related to the Roman panorama of the time, assuming nevertheless its local authorship. As for the rest of the building, it has hardly been discussed, beyond some interpretations based on the plans of Tosca and Fortea. In this article we intend to contribute to know better the historical residence of the barons of Llaurí, from two inventories of the seventeenth century. We will also reflect on some unknowns still open around the patio, in many aspects more Florentine than Roman, which could have been designed by the painter Fernando Yáñez de la Almedina.

Key words: Renaissance architecture / Valencia / Ambassador Vich / Fernando Yáñez de la Almedina / Giuliano da Sangallo / serliana.



EL ARQUITECTO CARMELITA FRAY JOSÉ ALBERTO PINA *VERSUS* EL GREMIO DE ALBAÑILES DE ZARAGOZA (1731-1735)

THE ARCHITECT CARMELITE FRAY, JOSÉ ALBERTO PINA VERSUS THE MASONS GUILD OF SARAGOSSA (1731-1735)

Rebeca CARRETERO CALVO

Resumen: Este artículo da a conocer y analiza el pleito que el carmelita calzado fray José Alberto Pina interpuso al gremio de albañiles de Zaragoza en 1731 por impedir su acceso al grado de maestro. La asociación zaragozana basó su defensa en dos motivos: la condición de religioso de Pina, y su formación incompleta. Sin embargo, pese a que a lo largo de la causa se demostró que ambas cuestiones, legalmente, no eran óbice para que el fraile optara a la maestría, el gremio consiguió imponerse. Ante el fracaso, fray José Alberto fue trasladado por su Orden primero a la diócesis de Tarazona y después a Levante, territorios en los que desarrolló una intensa y destacada actividad arquitectónica.

Palabras clave: Fray José Alberto Pina / pleito civil / gremio / arquitecto / maestro de obras / Zaragoza / siglo XVIII.

Abstract: This article gives to know and analyzes the lawsuit that the carmelite fray José Alberto Pina interposed to the guild of masons of Saragossa in 1731 to prevent its access to the degree of master. The association based its defense on two reasons: the condition of religious of Pina, and its incomplete formation. However, despite the fact that throughout the case it was demonstrated that both were, legally, not an obstacle for the friar to opt for mastery, the guild managed to impose itself. Faced with the failure, fray José Alberto was transferred by his Order first to the diocese of Tarazona and then to Levante, territories in which he developed an intense and outstanding architectural activity.

Keywords: Fray José Alberto Pina / lawsuit / guild / architect / mason / Saragossa / 18th century.

FRANCISCO SALZILLO, AUTOR DE LA VIRGEN DE LOS DOLORES DE LA VILLA REAL DE DOLORES (ALICANTE)

FRANCISCO SALZILLO, AUTHOR OF THE VIRGIN OF DOLORES OF THE ALICANTE TOWN OF DOLORES

Mariano CECILIA ESPINOSA & Gemma RUIZ ÁNGEL

Resumen: La Virgen de los Dolores de la villa alicantina de Dolores (Alicante), una de las fundaciones pías del Cardenal Belluga, ha sido tradicionalmente adscrita a la gubia del imaginero murciano Francisco Salzillo y Alcaraz. En este artículo documentamos la autoría de esta interesante pieza, enmarcándola en su contexto temporal y espacial, en relación a la construcción del templo donde se veneró hasta la actualidad, y a la propia obra del escultor, en concreto a su particular iconografía de la piedad o Virgen de las Angustias.

Palabras clave: Escultura / barroco / Salzillo / iconografía / piedad.

Abstract: The Virgin of the Dolores of the Alicante town of Dolores, one of the foundations of Cardenal Belluga, has been traditionally attached to the gouge of the imaginary Murcia Francisco Salzillo and Alcaraz. In this article we document the authorship of this interesting piece, framing it in its temporal and spatial context, in relation to the construction of the temple where it was venerated until now, and to the sculptor's own work, in particular to his particular iconography of piety or Virgin of the Angustias.

Key words: Sculpture / Baroque / Salzillo / iconography / piety.



LA LLAVE DE NUEVA ESPAÑA. PROYECTOS DEFENSIVOS PARA LOS TERRITORIOS DE LUISIANA (1770-1795)

THE KEY OF NUEVA ESPAÑA. DEFENSIVE PROJECTS FOR LUISIANA'S TERRITORIES (1770-1795)

Pedro CRUZ FREIRE

Resumen: El presente estudio trata de analizar, a través de diferentes propuestas, el estado de las fortificaciones de la provincia de Luisiana y las líneas de actuación que para su defensa se llevaron a cabo en aquel territorio en el periodo comprendido entre 1764 y 1795. Para ello, han sido recopilados los diversos informes elaborados por el militar Francisco Bouligny y los ingenieros Francisco Sabatini y Juan María Perchet, entre otros, documentos que han ayudado a reconstruir las principales cuestiones defensivas y estratégicas de la zona.

Palabras clave: Nueva Orleans / Ingeniería Militar / fortificaciones / río Misisipi.

Abstract: The present study intends to analyze, through different proposals, the condition of fortifications in Louisiana and defensive procedures accomplished in that territory between 1764-1795. Thus, various reports performed by Francisco Bouligny, Francisco Sabatini and Juan María Perchet, among others, have helped to rebuilt defensive and strategic issues of this area.

Key Words: New Orleans / Military engineering / fortifications / Mississippi.



INGENIEROS MILITARES Y OBRAS PÚBLICAS. ALGUNOS EJEMPLOS DE NUEVA GRANADA EN EL SIGLO XVIII

MILITARY ENGINEERS AND PUBLIC WORKS. SOME EXAMPLES OF NUEVA GRANADA IN 18TH CENTURY

Manuel GÁMEZ CASADO

Resumen: El presente artículo tiene como objetivo analizar el grado de intervención de los ingenieros militares españoles en los principales edificios públicos del virreinato de la Nueva Granada. Para ello se aportarán, además de datos documentales y planos inéditos, nuevas interpretaciones que demuestran el conocimiento por parte de dichos profesionales de la práctica arquitectónica, trasladando a América modelos y tipologías de raíz europea.

Palabras claves: Transferencia cultural / Obras Públicas / Ingenieros Militares / Nueva Granada / Siglo XVIII.

Abstract: The aim of this article is to analyze the intervention degree of the Spanish military engineers on the main public buildings in the viceroyalty of New Granada. Besides documentary datum and unpublished blueprints, there will be bring out new interpretations, proving the military engineer's knowledge on architecture, bringing to America models and typologies of European roots.

Key words: cultural Exchange / public Works / military engineers / New Granada / Eighteenth century.



INFANCIA Y CULTURA VISUAL EN LA ESPAÑA DIECIOCHESCA: UN NUEVO TRAJE PARA LA “EDUCACIÓN FÍSICA”

CHILDHOOD AND VISUAL CULTURE IN SPAIN DURING THE 18TH CENTURY: A NEW DRESS FOR “PHYSICAL EDUCATION”

Gemma COBO DELGADO

Resumen: El modo de vestir a los niños sufrió una gran transformación durante el siglo XVIII. Pedagogos y médicos dedicaron numerosos estudios al traje del niño para mejorar su “educación física”, entendida como el cuidado y fortificación del cuerpo. La puesta en práctica de sus propuestas mantuvo un intenso pulso con las costumbres, impuestas por la tradición, y tuvo un fuerte impacto en el traje infantil que, para los años ochenta, se acabó por imponer la comodidad y la funcionalidad. Esto, además de afectar a la moda, provocó que se hiciera más temprana la construcción de los géneros. La diferencia en el vestido según el sexo se adelantó a la infancia, cuando hasta entonces ocurría con la llegada de la puericia. En nuestro estudio tratamos el proceso de cambio y la polémica que trajo consigo recuperando la huella textual y el registro visual en pinturas y estampas.

Palabras claves: niños / faja / camisa / traje a la marinera / educación.

Abstract: Children’s clothing changed radically during the 18th century. Educationalists and doctors wrote numerous studies on children’s clothing to improve their “physical education”, understood as the care and development of the body. The implementation of their proposals created a constant tension with customs and had a great impact on children’s dress, which by the eighties, surrendered to comfort and functionality. In addition to affecting fashion, this led to the earlier construction of gender types. Differentiation in dress, according to sex, was brought forward to infancy, when, until then, it had come about the later years of childhood. This study, deals with the process of change and the controversy that it brought with it as it appears in texts and through its visual register in paintings and prints.

Key words: children / swaddling / chemise / skeleton suit / education.



TRAYECTORIA DE AUGUST FERRAN Y ANDRÉS (1814-1879): OBRA ARTÍSTICA ENTRE LA PENÍNSULA Y CUBA A FINALES DE LA ERA COLONIAL

AUGUST FERRAN Y ANDRÉS (1814-1879) CAREER: ARTISTIC WORKS BETWEEN CUBA AND THE PENINSULA AT THE ENDING OF THE COLONIAL ERA

Cristina RODRÍGUEZ-SAMANIEGO & Irene GRAS VALERO

Resumen: El presente artículo se centra en la figura del artista August Ferran y Andrés (Palma de Mallorca, 1814 - La Habana, 1879), cuya producción, actividad docente y pertenencia a una notable dinastía de creadores no han sido apenas exploradas hasta el momento. Se aportan datos inéditos en torno a su trayectoria en Barcelona y Madrid, además de analizar su etapa en La Habana, centrándose tanto en la obra allí producida, como en la Cátedra de Escultura de la Academia de San Alejandro que ocupó durante treinta años. En definitiva, este artículo pretende contribuir a la comprensión de la difusión del arte decimonónico, así como a la de la evolución de la enseñanza académica en la colonia española en la segunda mitad del siglo XIX.

Palabras clave: August Ferran y Vallés / arte del siglo XIX / arte colonial / academicismo / artes plásticas / escultura.

Abstract: This article focuses on the character of the artist August Ferran y Andrés (Palma de Mallorca, 1814 - Havana, 1879), whose production, educational activity and belonging to a prominent creators dynasty hasn't been barely explored to this moment. The article adds some unpublished datum about his career in Barcelona and Madrid, in addition to analyze his period in Havana, focusing on the work produced there as well as in the Sculpture teaching office at Academia de San Alejandro, occupied by him for thirty years. In conclusion, this article wants to contribute on the understanding of the nineteenth century art diffusion, as well as on the understanding of the evolution of the Spanish colony's academic teaching at the second half of the nineteenth century.

Key words: August Ferran y Andrés / nineteenth century art / colonial art / academicism / plastic arts / sculpture.



EL EPISTOLARIO DE JOSÉ GESTOSO (1852-1917) COMO FUENTE PARA EL ESTUDIO DE LA HISTORIOGRAFÍA ARTÍSTICA ESPAÑOLA: ÍNDICE DE AUTORES

THE EPISTOLARY OF JOSÉ GESTOSO (1852-1917) AS A SOURCE FOR THE STUDY OF THE SPANISH ARTISTIC HISTORIOGRAPHY: AUTHORS INDEX

Carmen de TENA RAMÍREZ

Resumen: Presentamos el epistolario inédito del erudito sevillano José Gestoso y Pérez (1852-1917), una riquísima fuente de información que contiene la correspondencia recibida por este personaje entre los años 1875 y 1917. Gestoso consagró su vida al estudio de la historia y del arte sevillano, dedicación que le procuró relaciones amistosas y laborales con destacados personajes del mundo de la cultura europea de finales del siglo XIX y principios del XX, como así lo testimonia su abundante correspondencia. Consideramos que estamos ante una destacada fuente de información epistolar, cuya difusión entre los estudiosos de la historia del arte y la arqueología española puede resultar de gran utilidad.

Palabras clave: epistolarios españoles / fuentes para la Historia del Arte / Manuel Gómez-Moreno / Adolfo Fernández Casanova / Vicente Lampérez.

Abstract: We want to present the José Gestoso's unpublished epistolary, a rich source of information. It preserves the correspondence received by this person between 1875 and 1917. Gestoso was a researcher of Sevillian Art and History and thanks to his job had relationship with very important people in the XIX century and early XX; this is shown by his correspondence. We considerer this epistolary an important source of information and its diffusion would be useful for the investigations of Art History and Archeology.

Keywords: Spanish epistolaries / sources of Art History / Manuel Gómez-Moreno / Adolfo Fernández Casanova / Vicente Lampérez.

UNA CIUDAD PROPIA: LA REPRESENTACIÓN DEL ESPACIO URBANO EN LAS OBRAS SURREALISTAS DE REMEDIOS VARO Y EMMY HAESELE

A WHOLE CITY: DEPICTION OF THE URBAN AREA ON REMEDIOS VARO AND EMMY HAESELE SURREALIST WORK

Rocío SOLA JIMÉNEZ

Resumen: La sombra del Surrealismo es alargada, tanto, que se extiende más allá de la época de los manifiestos y más allá del Atlántico, donde evoluciona hacia lo que se ha venido denominando "Realismo mágico". No obstante, en esta evolución tanto temporal como de contenidos, los principios del automatismo y de las imágenes procedentes del mundo de lo mágico, de los sueños y de los estratos más profundos de la conciencia se encuentran en un marco del que poco se ha hablado hasta ahora: la ciudad. Más precisamente, la ciudad como espacio femenino. Otro de los aspectos que parecen haber quedado en el tintero en los estudios sobre el Surrealismo es lo que ocurre fuera de este México mágico. Aquí se muestra, a partir de la comparación de la bien conocida artista española Remedios Varo y de la total desconocida artista austriaca Emmy Haesele, una reflexión sobre hasta qué punto su arte estuvo influenciado por el círculo de artistas que las impulsaron así como por las ideas de "exilio" y "persecución", dándole a raíz de esto un mayor sentido a la percepción del espacio urbano que las rodeó y a la confección de una ciudad que les era totalmente propia.

Palabras clave: Surrealismo / Ciudad / Remedios Varo / Emmy Haesele / Espacios de identidad.

Abstract: Surrealism casts a long shadow, it goes beyond the time of writing manifestos and over and beyond the Atlantic Ocean –where it evolves into what has been called "Magic Realism". In the course of this years of artistic evolution, some principles of surrealism –like automatic writing and creating images out of the world of magic and dreams– hold the line on exploring the deepest layers of consciousness. In order to do so, another unexplored and not so much considered element showed up in some artists' works: the city. The city as a feminine space, more precisely. Another aspect that seems to be neglected in the studies of Surrealism is to take into consideration what happened in other places aside this magical Mexico. In this paper it would be discussed how Surrealism and its circles influenced both the well-known Spanish artist Remedios Varo and the lesser known Austrian artist Emmy Haesele. The ideas of "exile" and "persecution" also drawn the line on how these two artists perceived their own urban space in the time they lived, influencing in the creation of an artistic city of their own.

Key words: Surrealism / City / Remedios Varo / Emmy Haesele / Spaces of Identity.



CRÍTICA Y ASIMILACIÓN DE LA METRÓPOLIS MODERNA. REFLEXIONES EN TORNO AL TRIPLE EJE PARÍS-BERLÍN-NUOVA YORK A TRAVÉS DEL ARTE

CRITICISM AND ASSIMILATION OF THE MODERN METROPOLIS. ARTISTIC REFLECTIONS AROUND THE TRIPLE AXIS PARIS-BERLIN-NEW YORK

José MUÑOZ-ALBALADEJO

Resumen: Este artículo pretende mostrar cómo el arte de finales del XIX y comienzos del XX trató de reflejar los cambios que se estaban produciendo en las ciudades tras la llegada de la Modernidad. Este recorrido se realizará a través de un triple eje que no es azaroso: París, Berlín y Nueva York. En París surgió la Metrópolis y dio comienzo el movimiento impresionista, y junto a él las primeras representaciones artísticas de las grandes urbes. En Berlín aparecen las primeras obras expresionistas, que traen consigo la crítica a esas grandes urbes. Y en EEUU esa visión de la ciudad pasa a asimilarse casi con resignación a través especialmente de las pinturas urbanas de las calles de Nueva York, que reflejan de fondo las teorías sociológicas hacia las que se encamina la recién fundada Escuela de Chicago. Toda esta serie de pinturas nos permitirán reflexionar sobre la relación entre las ciudades contemporáneas y las nuevas formas de socialización.

Palabras clave: Impresionismo / Expresionismo / Modernidad / Baudelaire / Simmel / Koolhaas.

Abstract: This article shows how the art of the late 19th and early 20th centuries tried to reflect the changes that were taking place in the cities after the arrival of Modernity. This tour will take place through a triple axis that is not random: Paris, Berlin, and New York. In Paris appeared both the Metropolis and the Impressionist movement, and with them also appeared the first artistic representations of the large cities. In Berlin appeared the first Expressionist works, which bring with them the critique of these big cities. And in the U.S. that vision of the city was assimilated with resignation, especially by the urban paintings of the streets of New York, which reflect the sociological theories that were emerging in the School of Chicago. This series of paintings will allow us to reflect on the relationship between contemporary cities and new forms of socialization.

Key words: Impressionism / Expressionism / Modernity / Baudelaire / Simmel / Koolhaas.

EL CINE METROPOL DE VALENCIA: UN EDIFICIO PARA VICENTE MIGUEL CARCELLER

VALENCIA'S METROPOL CINEMA: A BUILDING FOR VICENTE MIGUEL CARCELLER

David SÁNCHEZ MUÑOZ

Resumen: En la calle de Hernán Cortes, en los actuales números 7 y 9, el maestro de obras Gaspar Latorre Vidal proyectó en 1882 dos edificios simétricos. En el segundo de ellos, Javier Goerlich construirá el cine *Metropol*, obra señalada por el propio arquitecto en sus inventarios con fecha de 1929. Sin embargo, la fachada que podemos ver aún hoy es obra segura posterior. Así pues, parte fundamental de este estudio tiene que ver con la efectiva datación del edificio, ya que el cambio de fecha afecta de forma decisiva a la historia del mismo inmueble, y lo señala como reflejo de las formas modernas asociadas al ideario de la Segunda República. Vicente Miguel Carceller, promotor del cine *Metropol* y editor de éxito de la revista satírica *La Traca*, fue condenado y fusilado por el régimen franquista, por lo que la adscripción del inmueble a esta época no resulta en absoluto baladí.

Palabras clave: arquitectura / racionalismo / Segunda República / Javier Goerlich.

Abstract: At Hernán Cortés street, at today's numbers 7 and 9, the master builder Gaspar Latorre Vidal projected two symmetric buildings on 1882. On one of them, Javier Goerlich would build the Metropol Cinema, a project pointed by the master on his inventory by 1929. Nevertheless, the façade that we can see today is a later work. A main part of this article deals with the effective dating of the building, because the shifting dates affects decisively the history of the building and this situation mirrors it with the modern figures associated to the Second Republic's ideology. Vicente Miguel Carceller, developer of Metropol Cinema and successful editor of the satiric publication *La Traca*, was condemned and shot by Franco's regime, so the belonging of the building to this period isn't trivial.

Key words: architecture / rationalism/ Second Republic / Javier Goerlich.



MARÍA MAGDALENA EN LOS ALBORES DEL CINEMATÓGRAFO: LA VIDA Y PASIÓN DE NUESTRO SEÑOR JESUCRISTO (FERDINAND ZECCA, 1902-1907) Y LA VIDA DE CRISTO (ALICE GUY, 1906)

MARY MAGDALENE AT THE DAWN OF CINEMA: THE LIFE AND PASSION OF JESUS CHRIST (FERDINAND ZECCA, 1902-1907) AND THE BIRTH, THE LIFE AND THE DEATH OF CHRIST (ALICE GUY, 1906)

Elena MONZÓN PERTEJO

Resumen: Las primeras producciones cinematográficas de contenido bíblico han sido objeto de estudio en numerosos trabajos. Sin embargo, existe un vacío en lo referente al estudio de la presencia de María Magdalena en estas primeras producciones. El objetivo de este trabajo es estudiar estas primeras apariciones de la mujer de Magdala en el cine. En particular, son dos las películas en las que se pone fin al anonimato de este personaje: *La Vida y Pasión de Nuestro Señor Jesucristo* (Ferdinand Zecca, 1902-1907) y *La Vida de Cristo* (Alice Guy, 1906). Es por ello que ambas películas serán analizadas prestando especial atención al personaje objeto de estudio y a los referentes previos utilizados para construir al personaje, así como a las características específicas de las películas de este periodo. Al mismo tiempo, se plantea la existencia de posibles diferencias a causa de que la dirección de las producciones sea obra de un hombre y de una mujer.

Palabras clave: Cine silente / Cine bíblico / María Magdalena / Estudios de género.

Abstract: The first biblical movies have been a subject of research in several works. However, there is a lack in studying the presence of Mary Magdalene in the first cinematographic productions. The aim of this paper is to analyze these first appearances of the woman from Magdala in the movies. In particular, the end of Magdalene's anonymity begins with two productions: *The Life and Passion of Jesus Christ* (Ferdinand Zecca, 1902-1907) and *The Birth, the Life and the Death of Christ* (Alice Guy, 1906). Thus, these two films will be analyzed paying special attention to Mary Magdalene and its previous cultural references as well as the specific features of the movies in this period. In addition, issues related with the consequences derived from male and female authorship are discuss.

Key words: silent film / biblical film / Mary Magdalene / gender studies.



EL DEPARTAMENT D'HISTÒRIA DE L'ART DE LA UNIVERSITAT DE VALÈNCIA EN EL CURSO 2017-2018

THE ART HISTORY DEPARTMENT OF THE UNIVERSITY OF VALENCIA DURING THE ACADEMIC YEAR 2017-2018

Departament d'Història de l'Art

Resumen: Se enumeran los aspectos docentes más destacados relacionados con el Departament d'Història de l'Art de la Universitat de València en el curso académico 2017-2018, así como las contribuciones investigadoras de sus miembros en el año 2017 y otros aspectos de interés relacionados con la difusión y gestión del citado departamento universitario.

Palabras clave: Enseñanza Universitaria en España / Investigación / Historia del Arte / Departament d'Història de l'Art de la Universitat de València.

Abstract: In this section, the most remarkable educational aspects in connection with the Art History Department of the University of Valencia during the academic year 2017-2018 are enumerated, along with the research contributions of its members throughout 2017 and other aspects of interest concerning the diffusion, the management and other important activities of this University Department.

Key words: University Education in Spain / Research / History of Art / Art History Department of the University of Valencia.



243

RECENSIONES DE LIBROS BOOK REVIEWS

273

BONIFACIO FERRER. SU VENERACIÓN A TRAVÉS DE LAS IMÁGENES

ANDRÉS FELICI CASTELL

Fundación de la Comunidad Valenciana. Escuelas del Ave María (Carcaixent)
andres.felici@uv.es

Resumen: Bonifacio Ferrer (1355-1417) fue un destacado personaje de la Corona Aragonesa, recordado por ser una persona de confianza del papa Luna, por haber participado en el Compromiso de Caspe (1412), por haber ocupado el cargo de General de la Orden Cartuja, por haber traducido la Biblia al valenciano o por ser hermano de san Vicente Ferrer. Debido a eso, y a otros motivos, tras su fallecimiento fue considerado como “santo” en algunos lugares, aunque nunca se llegó a iniciar un proceso de canonización oficial, como sí que ocurrió con su hermano Vicente, por lo que los autores posteriores lo calificaron como “venerable”. Ese culto ha dejado como testimonio diversas imágenes que todavía hoy conservamos, realizadas entre los siglos XIV-XX, que se concentran fundamentalmente en torno a tres lugares muy relacionados con su biografía: la cartuja de Portaceli, la de Valldecríst y la ciudad de Valencia. A partir de su estudio podremos conocer la importancia y el desarrollo que tuvo la ininterrumpida veneración al venerable Bonifacio Ferrer a lo largo de los siglos.

Palabras claves: Bonifacio Ferrer / Venerable / Iconografía / Cartuja de Portaceli / Cartuja de Valldecríst.

BONIFACIO FERRER. HIS WORSHIP THROUGH IMAGES

Abstract: Bonifacio Ferrer (1355-1417) was a prominent personality of the Crown of Aragon. He was a trusted person for Pope Luna, took part in the Compromise of Caspe (1412), held the position of General of the Order Cartuja, translated the Bible into Valencian and his brother was Saint Vicente Ferrer. Because all of that, and among other reasons, after his death he became considered a “saint” in some places, despite an official canonization process was never started (not like his brother’s), and some following authors described him as “venerable”. This cult left some images painted between fourteenth and twentieth century that are still preserved today. These images are focused mainly on three places strongly related to his biography: Portaceli’s cartuja, Valldecríst’s cartuja and the city of Valencia. From the study of these images we’ll be able to know the importance and development that the continuous worship of Bonifacio Ferrer had.

Key words: Bonifacio Ferrer / Venerable / Iconography / Cartuja de Portaceli / Cartuja de Valldecríst.

La figura de Bonifacio Ferrer ha permanecido en la memoria valenciana por diversos motivos, fundamentalmente de carácter histórico –su participación en el Compromiso de Caspe, el hecho de haber sido el primer valenciano en regentar la Orden de la Cartuja, su hipotética participación en la traducción de la Biblia al valenciano, el hecho de ser el hermano de san Vicente Ferrer...-. Pero en algunos lugares la figura de Bonifacio tuvo una relevancia singular que fue más allá de los meros

acontecimientos históricos, puesto que llegó a ser venerado casi como un santo. Pese a que nunca gozó de un reconocimiento oficial por parte de la Iglesia, de ahí que popularmente se le califique como “venerable”,¹ en algunos focos concretos se le ensalzó de tal manera que poco tuvo que envidiar a otros compañeros canonizados. Hoy en día de esta veneración apenas nos quedan vestigios, pero unos de los más importantes, que nos pueden ayudar a hacernos una idea del culto que pu-

* Fecha de recepción: 15 de octubre de 2017 / Fecha de aceptación: 23 de mayo de 2018.

¹ Sobre el concepto de “venerable” y cómo lo entendemos en el presente trabajo, ver: FELICI CASTELL, Andrés, *La santidad local valenciana: la tradición de sus imágenes y su alcance cultural*. Tesis doctoral. Universidad de Valencia, 2016, pp. 26-59.

do llegar a tener el venerable cartujo, son las imágenes que se realizaron.

Bonifacio Ferrer (1355-1417)²

Nacido en 1355 en la ciudad del Turia y bautizado en la parroquia de San Esteban, fue el tercer hijo varón de Guillermo Ferrer, notario, y de Constanza Miquel, oriundos de Cataluña, y por tanto hermano menor de san Vicente Ferrer (1350-1419). En Valencia estudió Gramática, Lógica y Artes en alguna escuela patrocinada por la autoridad eclesiástica. A los nueve años obtuvo el beneficio eclesiástico instituido en la catedral de Valencia con la invocación de San Antonio, que se le confirió el 3 de enero de 1363, y a los trece el de Santa Ana, en la iglesia de Santo Tomás, por la renuncia que hizo su hermano san Vicente el 27 de abril de 1367. Posiblemente poco después se trasladaría a Lleida a estudiar jurisprudencia y marcharía a continuación a Perusa, probablemente como alumno becado, donde fue discípulo del célebre juriscónsulto Baldo degli Ubaldi. En 1375 regresó, por huir del motín de Pisa contra Gregorio XI, concluyó su doctorado en ambos derechos en Lleida y, según algunos autores, también se doctoró en Teología. En 1376 ya aparece en Valencia regentan-

do una cátedra de derecho canónico creada por su obispo Jaime de Aragón en el palacio episcopal. Bonifacio combinó este trabajo con el ejercicio de la abogacía en favor del municipio, de otras localidades y de la curia episcopal, alcanzando gran fama.

En 1382 se desposó con Jaumeta Despont, de familia noble y rica, con quien tuvo cuatro hijos y siete hijas. Entre 1387 y 1389 ejerció el cargo de Jurado de la Ciudad, dentro de la clase de ciudadanos, y en 1388 compró el municipio de Alfara por 35.000 sueldos. Ese mismo año fue enviado, junto con otros cuatro juristas, como representante de la ciudad a las Cortes de Monzón, convocadas por el rey Juan I, donde surgió un enfrentamiento entre familias nobles que acabó con un proceso de condena a estos juristas por parte del monarca, el cual los encarceló, embargó sus bienes y los devolvió a Valencia para su procesamiento.³ El proceso se alargó varios años y mientras tanto, se cree que a causa de una epidemia, en 1394 fallecieron su esposa y sus siete hijas, que se sumaron a la pérdida de otros dos hijos varones, Pablo y Lucas, producida con anterioridad. El 6 de noviembre de 1395, después de seis años, Bonifacio confesó su culpa y tras quedar en libertad,

² Pese a la importancia del personaje, todavía no existe ninguna biografía exhaustiva, completa y rigurosa sobre el mismo, aunque sí que hay numerosos autores que refieren datos suyos en diferentes obras, especialmente en las biografías de su hermano san Vicente Ferrer (ANTIST, Vicente Justiniano, *La Vida, y Historia del Apostólico Predicador sant Vicente Ferrer Valenciano, de la orden de sancto Domingo*. Valencia: Pedro de Huete, 1575, pp. 292-295; DIAGO, Francisco, *Historia de la vida, milagros, muerte, y discipulos del bienaventurado predicador apostólico Valenciano S. Vicente Ferrer de la Orden de Predicadores...* Barcelona: Gabriel Graells y Giraldo Dotil, 1600, pp. 167-171; FERRER DE VALDECEBRO, Andrés, *Historia de la vida maravillosa, y admirable del segundo Pablo, Apostol de Valencia, S. Vicente Ferrer*. Barcelona: Vicente Suria, 1718, pp. 3-7; VIDAL MICÓ, Francisco, *Historia de la portentosa vida, y milagros del valenciano Apóstol de Europa S. Vicente Ferrer...* Valencia: José Esteban Dolz, 1735, pp. 418-422), en recopilatorios sobre escritores valencianos (ANTONIO, Nicolás, *Bibliotheca hispana vetus...* Madrid: Joaquín Ibarra, 1788, t. 2, pp. 213-214; RODRÍGUEZ, José, *Biblioteca Valentina*. Valencia: José Tomás Lucas, 1747, pp. 87-91; XIMENO, Vicente, *Escritores del Reino de Valencia...* Valencia: Joseph Estevan Dolz, 1747, t. 1, pp. 20-24; PASTOR FUSTER, Justo. *Biblioteca Valenciana de los Escritores que florecieron hasta nuestros días. Con adiciones y enmiendas a la de D. Vicente Ximeno*. Valencia: José Ximeno, 1827, t. 1, pp. 15-16), o en fuentes y estudios sobre la orden cartuja [*De Rebus Monasterii Porta-Coeli*, manuscrito, s. XVIII (ed. RIBES TRAVES, M^o Estrella, *Los Anales de la Cartuja de Porta-Coeli*. Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo, Diputación, 1998, pp. 101 y 103); LE VASSEUR, Leone, *Ephemerides Ordinis Cartusienensis*. Moustrolii: Typis Cartusiae S. Mariae de Pratis, 1890, vol. 1, pp. 519-541; FUSTER SERRA, Francisco, *Cartuja de Portaceli. Historia, vida, arquitectura y arte*. Valencia: Ayuntamiento, 2003, pp. 121-122 y 136-146; FERRER ORTOS, Albert, "El esplendor de Portaceli y Valdecris, en el siglo XV. Unas notas sobre Bonifacio Ferrer". En: CANTERA MONTENEGRO, Santiago et al. *La cartuja de Valdecris, VI Centenario de la Obra Mayor*. Salzburgo: ICAP, Analecta cartusiana, 2008, pp. 131-138; FUSTER SERRA, Francisco, *Legado artístico de la Cartuja de Portaceli. Obras, iconografía, benefactores y artífices en su contexto histórico*. Salzburgo: Universidad de Salzburgo, 2012, pp. 31-37]. Para este breve resumen nos hemos basado fundamentalmente en la publicación más reciente: ESPONERA CERDÁN, Alfonso (ed.), *Bonifacio Ferrer, un valenciano muy poco conocido*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 2013; donde se recogen diferentes artículos de diversos autores publicados en otros libros o revistas en los últimos años, o documentos de difícil consulta [TEIXIDOR, José, *Vida de San Vicente Ferrer, Apóstol de Europa* (1775). Valencia: Ayuntamiento, 1999; GÓMEZ GARCÍA, Vito-Tomás, "La figura de Bonifacio Ferrer". *Escritos del Vedat*, n^o 10, 1980, pp. 268-280; LLOP CATALÁ, Miguel, "Proceso de Bonifacio Ferrer". *Escritos del Vedat*, n^o 10, 1980, pp. 415-471; MORRO FOSAS, Pedro, *D. Bonifacio Ferrer. Su vida-sus obras*. Segorbe, 1955; ALMINYANA VALLÉS, Josep, *Vida y obra de Bonifaci Ferrer*. Valencia: Academia de Cultura Valenciana, 1997; PARDO ENGUER, José, "Fray Bonifacio Ferrer, el hermano de San Vicente". *Glorias Vicentinas*. Valencia, 2005, pp. 22-25].

³ Sobre este proceso ver: LLOP CATALÁ, Miguel, "Proceso de Bonifacio Ferrer". En: ESPONERA CERDÁN, Alfonso (ed.), 2013 (nota 2), pp. 45-103 (o en: *Escritos del Vedat*, 1980, n^o 10, pp. 415-471); GARCÍA, Angelina, "Las crisis del siglo XIV valenciano y Bonifacio Ferrer". En: GARCÍA GONZÁLEZ, Juan, et al. *Estudios de Historia de Valencia*. Valencia: Universidad de Valencia, 1978, pp. 81-89.

vendió el lugar de Alfara, encomendó el cuidado de sus dos hijos que le quedaban, Juan y Francisco, a su hermana Constanza y por consejo de su hermano san Vicente tomó el hábito de cartujo en Portaceli el 21 de marzo de 1396. Su profesión fue el 24 de junio del mismo año, con dispensa papal, y recibió los órdenes el 22 de julio. En 1398 fue maestro de novicios, falleciendo también su hijo menor, Francisco, el año siguiente fue elegido procurador y el 8 de enero de 1400 fue nombrado prior. Posiblemente durante estos años de estancia en Portaceli fue cuando un equipo de monjes, dirigidos por Bonifacio, se encargó de traducir la Biblia al valenciano, según señalan algunos autores. El marzo siguiente acudió al capítulo general de la orden en la Gran Cartuja de Grenoble, y visitó a su regreso en Aviñón a su amigo el papa Benedicto XIII, el cual le pidió que permaneciera en su compañía enviándole como embajador ante Carlos VI, rey de Francia.

El 23 de junio de 1402 Bonifacio fue nombrado General de la Cartuja, debido al fallecimiento de su predecesor, y tomó posesión del cargo al año siguiente. Participó como delegado del sumo pontífice en el concilio de Pisa en 1409, aunque con poco éxito. A raíz de éste, el 21 de marzo de 1410, Bonifacio renunció a su cargo de General, tal y como hizo su homónimo partidario de Gregorio XII, Esteban Mazonio, con la intención de unificar el cargo. Pero Benedicto XIII se opuso a esta decisión, le obligó a continuar en el generalato y trasladó su residencia a la cartuja de Valldecrist, en la localidad de Altura, cerca de Segorbe. En 1412 tomó parte en el Compromiso de Caspe en representación del Reino de Valencia, otorgando su voto a Fernando de Antequera, como su hermano san Vicente. Durante esta ausencia su hijo Juan tomó el hábito en dicho monasterio, convirtiéndose Bonifacio a su regreso en su maestro de novicios. En 1415 marchó a Perpiñán junto con su

santo hermano cooperando por la paz y la unión de la Iglesia, mediando para que diversos príncipes retiraran la obediencia al reticente Benedicto XIII, y lograron que así lo hiciera la Corona de Aragón el 6 de enero de 1416. Después se retiró a Valldecrist, donde falleció el 27 de abril de 1417 y fue sepultado en el cementerio del claustro, que había sido consagrado poco tiempo antes, siendo el primero en ser enterrado allí, cerca de la torre de Almas.

Pese a que no se conoce ningún milagro realizado en vida⁴ ni se le inició un proceso de canonización tras su muerte, todo lo contrario que su hermano san Vicente, hoy en día conservamos una considerable cantidad de imágenes de Bonifacio Ferrer elaboradas la mayoría con posterioridad a su fallecimiento, incluso varios siglos después, algunas de las cuales pueden confirmar que existió una veneración hacia su persona. Dejando aparte las representaciones de episodios históricos como el Compromiso de Caspe, se pueden señalar tres focos en los que se realizó una notable producción de imágenes: la cartuja de Portaceli, la ciudad de Valencia y la cartuja de Valldecrist-Altura.

La cartuja de Portaceli

El 21 de marzo de 1396 Bonifacio tomó el hábito en la cartuja de Portaceli de la mano de su prior Pedro Julián, y profesó, mediante dispensa papal, el 24 de junio del mismo año debido a su avanzada edad y estudios. Como muestra de agradecimiento hacia la orden y el monasterio, con sus rentas mandó edificar una capilla en el claustro de la cartuja que dedicó a la Santa Cruz y adornó con cáliz, retablo y otros ornamentos, consagrándose el 24 de febrero de 1397.⁵ Dicho retablo actualmente se atribuye⁶ a un artista italiano que estuvo instalado en Valencia entre 1395 y 1401:⁷ Gherardo di Jacopo Starnina.⁸ Bonifacio dispon-

⁴ El padre Civera refiere un único acontecimiento sobrenatural en su biografía: la aparición de un ángel ante un titubeo vocacional. CIVERA, Juan Bautista. *Segunda parte de los Anales de la cartuja de Portaceli...*, ca. 1645, fol. 73. Citado en: FERRE DOMÍNGUEZ, Josep-Vicent, *Joan Baptista Civera, el cronista de Portaceli*. Salzburg: Institut für Anglistik und Amerikanistik, Universität Salzburg, 2004, p. 154.

⁵ *De Rebus Monasterii Porta-Coeli*, s. XVIII (nota 2), p. 101; FUSTER SERRA, Francisco, 2012 (nota 2), p. 35; LLANES DOMINGO, Carme, *L'Obrador de Pere Nicolau. L'estil gòtic internacional a València (1390-1408)*. Valencia: Universidad de Valencia, 2014, pp. 84-85.

⁶ Sobre las diferentes atribuciones realizadas a lo largo de la historia, ver: PALUMBO, Maria, *Il soggiorno di Gherardo Starnina in Spagna*. Tesis Doctoral. Universidad de Barcelona, 2015, pp. 356-360.

⁷ MIQUEL JUAN, Matilde, *Retablos, prestigio y dinero. Talleres y mercado de pintura en la Valencia del gótico internacional*. Valencia: Universidad de Valencia, 2008, p. 92.

⁸ Existen diversos estudios sobre dicho retablo, algunos de ellos: RODRÍGUEZ CULEBRAS, Ramón, "El retablo de Fray Bonifacio Ferrer, pieza clave en la iconografía sacramentaria del arte valenciano". *Archivo de Arte Valenciano*, 1978, n° 49, pp. 12-17; RODRIGO ZARZOSA, Carmen, "En torno al retablo de Fray Bonifacio Ferrer". *Archivo de Arte Valenciano*, 1985, n° 66, pp. 30-33; GARCÍA BORRÁS, Ximo, "En torno al retablo de fray Bonifacio Ferrer". *Archivo de Arte Valenciano*, n° 69, 1988, pp. 27-31; BRANDON STREHLKE, Carl, "Gherardo Starnina. Retablo de Bonifacio Ferrer". En: BENITO DOMÉNECH, Fernando; GÓMEZ



Fig. 1. *Bonifacio Ferrer con dos hijos*, Gherardo di Jacopo Starnina, ca. 1396, Valencia, Museo de Bellas Artes, predela del retablo de los Sacramentos.

dría de rentas suficientes como para pagar a dicho artista, tal y como se puede desprender de las fuentes que nos hablan de una “gruessa hacienda”⁹ que repartió “parte en pobres, y en otras obras pias, parte al dicho Monasterio, y parte á sus hijos”.¹⁰ El nuevo religioso cartujo diseñaría la configuración del retablo indicando las escenas que quería que se representaran,¹¹ las cuales establecen conexiones con episodios de la vida del venerable.¹² No obstante, lo que más nos interesa son las dos pequeñas tablas laterales de la prede-

la, pues en ellas Bonifacio quiso que le retrataran a él, a su esposa y a nueve de sus hijos, con una curiosa distribución. Así queda recogido en los manuscritos de dicha cartuja: “Al pie del retablo está retratado el sobredicho padre [Bonifacio Ferrer] con los dos hijitos que le quedaban vivos de los 4 que tenía al tiempo de tomar el ábito, y su mujer difunta con 7 hijas todas muertas de poca edad, y en las polseras del retablo se pintaron sus armas, una herradura y tres puentes, porque su mujer se decía Jaumeta Despont, de los bienes de la qual y del dote de su hija Isabel, hizo labrar la capilla, según él dexó escrito de su mano”.¹³

En la tabla del extremo izquierdo (Fig. 1) se representa a fray Bonifacio arrodillado vestido con hábito de cartujo y tonsura, con las manos juntas en posición de oración. Posee algunos rasgos individualizados,¹⁴ como una barba corta, cosa que es más difícil contemplar en el caso de los hijos que aparecen junto a él. Sobre la identificación de dichos vástagos hay ciertos problemas, puesto que por la documentación conservada se deduce que Bonifacio y Jaumeta tuvieron cuatro hijos varones. Pablo y Lucas eran los mayores y estos habrían fallecido antes de la epidemia que acabó con la vida de su esposa y siete de sus hijas, por lo que todo parece apuntar que estos dos hijos no fueron representados, sino que se pintó a los menores, Juan y Francisco,¹⁵ los cuales estarían vivos cuando su padre profesó en la orden. No obstante, algunos autores, al observar un sarcófago abierto en la escena donde está Bonifacio, se decantan más por pensar que los hijos pintados serían los difuntos y

FRECHINA, José (dir.), *Pintura europea del Museo de Bellas Artes de Valencia*. Valencia: Generalitat Valenciana, 2002, pp. 22-33; GÓMEZ FRECHINA, José, “Retablo de fray Bonifacio Ferrer”. En: BENITO DOMÉNECH, Fernando; GÓMEZ FRECHINA, José, *La memoria recobrada, pintura valenciana recuperada de los siglos XIV-XVI*. Valencia: Generalitat Valenciana, 2005, pp. 44-46; FUSTER SERRA, Francisco, 2012 (nota 2), pp. 31-73; PALUMBO, Maria, 2015 (nota 6), pp. 356-380.

⁹ Bonifacio obtuvo 3.000 libras por la venta del lugar de Alfara. TEIXIDOR, José, “Noticia de Bonifacio, Hermano de San Vicente Ferrer”. En: ESPONERA CERDÁN, Alfonso (ed.), 2013 (nota 2), p. 12.

¹⁰ Todo esto se conoce por el testamento realizado ante el notario Bernardo Calp el 19 de junio de 1396, pocos días antes de profesar. VIDAL MICÓ, Francisco, 1735 (nota 2), p. 419.

¹¹ MIQUEL JUAN, Matilde, 2008 (nota 7), p. 163; PALUMBO, Maria, 2015 (nota 6), pp. 362-363.

¹² AA. VV., *La Luz de las Imágenes. Lux Mundi. Xàtiva. Catálogo*. Generalitat Valenciana, 2007, p. 303.

¹³ *De Rebus Monasterii Porta-Coeli*, s. XVIII (nota 2), p. 101.

¹⁴ Pese a que este hecho ha llevado a algunos autores a considerar que podría haber sido pintado al vivo [GARCÍA BORRÁS, Ximo, “El retablo de Fray Bonifacio Ferrer”. En: ESPONERA CERDÁN, Alfonso (ed.), 2013 (nota 2), p. 133], no se puede afirmar rigurosamente, puesto que en la época “no es que no exista el retrato pintado, sino que se discurre por unos cauces tradicionales, desde el punto de vista de la concepción del representado. Muy al contrario, se crean imágenes de una sorprendente potencia temática, donde lo que prima es el significado, al margen de la forma en que se traduzcan”. (YARZA LUACES, Joaquín, “El retrato medieval: la presencia del donante”. *El retrato*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, 2004, p. 76). No obstante el propio Yarza también señala (p. 62) que “en Italia se plantea por primera vez la figura de facciones veraces en la pintura”, citando como ejemplo el retrato de Roberto de Anjou ante su hermano san Luis, una tabla de Simone Martini fechada en 1317.

¹⁵ El 2 de junio de 1398 falleció Francisco, que estaba al cuidado de Constanza, fecha que ha servido durante mucho tiempo como límite de la ejecución del retablo. RODRIGO ZARZOSA, Carmen, 1985 (nota 8) p. 30 y TEIXIDOR, José, 2013 (nota 8), p. 13.

el sarcófago abierto estaba esperando a recibir el cuerpo de Bonifacio para poder reunirse de nuevo con su familia.¹⁶

Esta escena contrasta con la imagen de la otra parte de la predela, donde aparece Jaumeta Despont con las siete hijas. Todas ellas van vestidas de blanco. Jaumeta, en el extremo derecho, lleva la cabeza cubierta, un collar en el cuello y las manos dispuestas en posición de oración. Respecto a las siete hijas, todas ellas van coronadas de flores y unos haces o rayos de luz emanan de sus figuras. Están ordenadas de forma creciente, de menor a mayor tamaño, teniendo las mayores una coleta o trenza en el pelo y destacando la última de ellas, que sería su hija mayor Isabel, que contaría con doce o trece años en el momento de su fallecimiento, la cual también posee elementos individualizados: un collar, pendientes y sus manos cruzadas sobre el pecho en lugar de estar en posición de oración. Posiblemente se representa de esta manera por tener un papel destacado en la confección del retablo, puesto que el dinero de su dote –hay que suponer que no se casaría por su prematuro fallecimiento– serviría para sufragar dicha obra.¹⁷ Los signos de las vestiduras blancas, las coronas de flores que aludirían a su virginidad y los rayos de luz muestran que todas esas personas ya se hallaban difuntas en el momento de la confección de la pintura, pero Bonifacio quiso que estuvieran presentes para poder mantenerlas en la memoria, de ahí que la funcionalidad de este retablo fuera un uso privado.

En realidad, el hecho de que Bonifacio apareciera representado en la pintura cuando aún estaba vivo era una práctica muy común en la época: la figura del donante.¹⁸ Bonifacio se muestra como un donante más, es la persona que ha pagado la obra y por tanto tiene derecho a aparecer en ella, buscando además la salvación de su alma y la de su familia.¹⁹ Aquí llama la atención que su imagen es de mayor tamaño que la de algunos santos de las escenas contiguas, como san Esteban o san Juan Bautista, pero esto posiblemente sea por adaptarse mejor a las dimensiones de la tabla.

Son muy pocos los retablos valencianos de esta época que han llegado hasta nuestros días, y este además es uno de los más antiguos que se conoce prácticamente entero, aunque por el contrario sabemos que los artistas que abrieron sus primeros talleres en Valencia realizaron una gran cantidad de encargos, la inmensa mayoría hoy desaparecidos. El motivo de su desaparición solía ser el cambio de gusto de las diferentes épocas. Cuando una iglesia se reformaba o remodelaba, se intentaba adaptar la decoración del templo al nuevo estilo imperante y para ello muchas veces los retablos más antiguos, con un estilo más arcaico, eran desmontados y algunas partes reaprovechadas, produciéndose una postergación o desplazamiento a lugares secundarios de los espacios de culto, así como a iglesias o capillas de poca importancia ubicadas en pequeñas aldeas, lo cual en algunos casos ha permitido su conservación y también a veces ha facilitado su desaparición. Esta obra en cambio constituye una excepción. Se sabe que en 1609 se construyó en la iglesia conventual de Portaceli una nueva capilla de la Santa Cruz, donde posiblemente fue trasladado el retablo, la cual en 1625 fue cerrada para ampliar la sacristía. Durante los siglos XVII y XVIII no se puede constatar exactamente dónde estuvo la obra, pero por documentación sabemos que en 1801 permanecía en la iglesia conventual dedicada a San Juan y de hecho tras la excomunión, en 1847, el retablo figuraba en el catálogo del Museo de Bellas Artes de Valencia procedente de Portaceli.²⁰ Es decir, esta obra siempre se conservó en la cartuja para la que fue encargada, y además, posiblemente siempre estuvo en su iglesia, aunque no se descarta que en algunas épocas pudiera haber sido trasladada al claustro o a alguna celda, pero siempre estuvo a la vista de los monjes que nunca se plantearon desmontar sus piezas o cederlas a otro lugar. Únicamente hay que lamentar la pérdida del guardapolvo, donde se sabe que estaban pintadas las armas de Bonifacio y Jaumeta.²¹ Este hecho puede ser simple casualidad, o también se puede apuntar a otro hipotético motivo: la veneración que tenía entre los monjes la figura de fray Bonifacio.

¹⁶ FUSTER SERRA, Francisco, 2012 (nota 2), pp. 58-59 y GARCÍA BORRÁS, Ximo, 2013 (nota 14), p. 134.

¹⁷ *De Rebus Monasterii Porta-Coeli*, s. XVIII (nota 2), p. 101.

¹⁸ Sobre la figura del donante se puede consultar: YARZA LUACES, Joaquín, 2004 (nota 14), pp. 55-89; ALCOY, Rosa, *Anticipaciones del Paraíso. El donante y la migración de sentido en el arte del Occidente medieval*. Vitoria-Gasteiz: Sans Soleil Ediciones, 2017.

¹⁹ "La representación de los donantes ante las figuras sagradas, que son objeto de devoción, no es en ningún caso banal. En realidad, proporciona soluciones gráficas aptas para plantear y difundir la posibilidad de acceso merecido de algunos seres humanos al Paraíso". ALCOY, Rosa, 2017 (nota 18), p. 13.

²⁰ FUSTER SERRA, Francisco, 2012 (nota 2), pp. 36-37.

²¹ FUSTER SERRA, Francisco, 2012 (nota 2), p. 60.

Bonifacio Ferrer había sido el primer hijo ilustre de dicho monasterio: no solo ilustre en abogacía, teología y letras, sino también en santidad. Por eso en dicho cenobio fue venerado como santo, aunque siempre con la moderación que caracteriza a los cartujos, los cuales nunca se preocuparon por la canonización de los santos de su orden, de ahí que su fundador, san Bruno, pese a vivir en el siglo XI no tuvo un reconocimiento oficial de su culto por parte de la Iglesia hasta 1514.²² Otro detalle que se debe apuntar es que fray Bonifacio, aunque había profesado y vivido varios años en Portaceli, sus últimos días los pasó en la cartuja de Valldecris, donde fue sepultado. Por tanto en Portaceli uno de los pocos vestigios materiales que quedaron como testimonio del paso del venerable por aquella casa fue este retablo, de ahí que tal vez se le otorgara especial veneración, más que por el contenido del mismo, por el comitente que lo había encargado y que se había hecho representar en la predela.

Bonifacio Ferrer también destacó, según la tradición, por realizar la traducción de la Biblia a la lengua valenciana.²³ Esta ardua tarea fue llevada a cabo por diversos monjes cartujos –citados en el colofón del texto como “*altres singulars homens de sciencia*”– bajo su supervisión entre los años

1396 y 1402,²⁴ aunque no se estampó hasta 1478 por Alonso Fernández de Córdoba y Lambert Palmart,²⁵ poco después de la introducción de la imprenta en Valencia, siendo así una de las más antiguas traducciones impresas de la Biblia en lengua romance. Pero poco tiempo estaría esta Biblia en circulación ya que hacia 1482 empezaron a condenarse los textos bíblicos no escritos en latín, lo que llevó a la destrucción de esta edición por parte de la Inquisición en 1498.²⁶ No obstante parece ser que al menos hasta el siglo XVI este texto siguió circulando.²⁷ El último ejemplar completo que se conoce de esta Biblia se conservaba en la Biblioteca Real de Estocolmo y desapareció en el incendio que se produjo en 1697.²⁸

Por otra parte, se sabe que en 1645 fueron a parar a Juan Bautista Civera (1575-1655),²⁹ monje cartujo de Portaceli, las cuatro últimas páginas de dicha edición procedentes del archivo de la catedral valenciana.³⁰ Él unió la última de ellas a la *Segunda parte de los Annales de la presente casa de Porta-Coeli* que estaba escribiendo,³¹ la cual era muy importante, puesto que en su colofón se podía atribuir la autoría de la obra a Bonifacio, y además incorporó en la hoja una estampa del venerable autor de la traducción³² (Fig. 2). El manus-

²² De hecho el propio Bonifacio escribió una obra en la que razonaba la ausencia de necesidad por parte de la orden de canonizar a sus monjes: *Libellus ostendens quod ad probandam sanctitatem, et puritatem Ordinis cartusiensis non est necessarium quod dictus Ordo habeat sanctos canonizatos, vel quod in eadem Ordine fiant miracula, sicut fit in ceteris Ordinibus approbatis*. VILLANUEVA, Joaquín Lorenzo, *Viage literario á las Iglesias de España*. Madrid: Imprenta Real, 1806, t. 4, pp. 31 y 226-235.

²³ Sobre esta obra ver: XIMENO, Vicente, 1747 (nota 2), t. 1, pp. 23-24; HAEBLER, Konrad, “The valencian Bible of 1478”. *Revue Hispanique*, 1909, n° 21, pp. 371-387; GÓMEZ, Ildefonso María, *Escritores cartujanos españoles*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1970, p. 60; VENTURA, Jordi, *La Bíblia valenciana*. Barcelona: Curial edicions catalanes, 1993; IZQUIERDO GIL, Josep, *La Bíblia en valencià: de la lecció de la sagrada escriptura en llengua vulgar*. València: Saó, 1997.

²⁴ CÁRCCEL ORTÍ, Vicente, *Historia de la Iglesia en Valencia*. Valencia: Arzobispado de Valencia, 1986, t. 1, p. 134 y NAVARRO SORNÍ, Miguel, “El tiempo de los Borja, Siglo de Oro de la Iglesia valenciana”. En: AA. VV., *La Luz de las Imágenes*. Valencia: Generalitat Valenciana, 1999, vol. 1, p. 147. Otros autores indican que la traducción se realizó entre 1396 y 1400 [FUSTER SERRA, Francisco, 2012 (nota 2), p. 37]; e incluso algunos la retrasan a la etapa posterior al Concilio de Pisa (1410), elaborándose así en la cartuja de Valldecris [TRAMOYERES BLASCO, Luis, “La Biblia valenciana de Bonifacio Ferrer, una hoja incunable del Apocalipsis”. *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 1909, n° 21, pp. 241-242; GÓMEZ GARCÍA, Vito-Tomás, “La figura de Bonifacio Ferrer”. En: ESPONERA CERDÁN, Alfonso (ed.), 2013 (nota 2), p. 39].

²⁵ Sobre estos impresores y la edición de esta obra se puede ver: SERRANO MORALES, José Enrique, *Reseña histórica en forma de diccionario de las imprentas que han existido en Valencia desde la introducción del arte tipográfico en España hasta el año 1868 con noticias bio-bibliográficas de los principales impresores*. Valencia: Imp. de F. Doménech, 1898-1899 (reed. Valencia: Librerías París-Valencia, 1987), pp. 149 y ss.

²⁶ Sobre toda la represión inquisitorial de esta traducción bíblica, ver: VENTURA, Jordi, 1993 (nota 23).

²⁷ GÓMEZ, Ildefonso María, 1970 (nota 23), p. 60.

²⁸ Sobre la existencia de otros fragmentos que tal vez procedan de esta Biblia valenciana, ver: GÓMEZ, Ildefonso María, 1970 (nota 23), p. 60; IZQUIERDO GIL, Josep, 1997 (nota 23), p. 87.

²⁹ Sobre este importante clérigo, ver: FERRE DOMÍNGUEZ, Josep-Vicent, 2004 (nota 4).

³⁰ Según apunta Tramoyeres, éstas se las “regaló un clérigo amigo, por ignorar el cartujo la existencia de semejante versión”. TRAMOYERES BLASCO, Luis, 1909 (nota 24), p. 243.

³¹ La primera parte de esta obra en la actualidad está perdida y solo se conserva la segunda, que posiblemente sería la única que pasaría a limpio su autor. FERRE DOMÍNGUEZ, Josep-Vicent, 2004 (nota 4), pp. 29-30.

³² Sobre este folio se puede ver: AA. VV. “Catálogo”. En: AA.VV., *La Luz de las Imágenes*. Alicante: Generalitat Valenciana, 2006, pp. 174-176.

crito de dichos Anales acabó en la Hispanic Society de Nueva York bastante después de la desamortización, en cuya biblioteca hoy en día se conserva con la signatura ms. nº B 1141.³³

El elemento que más nos interesa analizar es la estampa, realizada probablemente por el propio padre Civera.³⁴ En dicha efigie aparece Bonifacio Ferrer de medio cuerpo, portando en la derecha un libro y en la izquierda un crucifijo, viste hábito de cartujo y muestra la tonsura, guardando el rostro cierta semejanza con la pintura de Starnina.³⁵ En la inscripción se le refiere como general de la orden y no se alude a su santidad, pero en cambio en la imagen posee un nimbo, el cual parece que esté borrado o que se intente camuflar con el fondo.

El hecho de incorporar esta imagen tal vez serviría para legitimar la autoría de la traducción bíblica, que aunque estaba ratificada por el colofón, hasta la fecha, según afirmaba el propio Civera, nadie había hablado de la existencia de una Biblia traducida por Bonifacio Ferrer.³⁶ Así, aunque algunos autores mantienen esta atribución, los estudios más recientes³⁷ consideran que el hermano de san Vicente no tradujo ninguna Biblia al valenciano, “*i que el seu nom fou utilitzat per a obtenir l'aprovació eclesiàstica de la publicació i mostrar la bondat de la traducció, que, segurament, d'altra forma, no hagués estat autoritzada, pel fet de ser una traducció del text sagrat a una llengua vulgar*”.³⁸

Tal vez por agudizar más la legitimación de la traducción bíblica, el padre Civera representó a Bonifacio nimbado, como si de un santo se tratara, cosa que demuestra también la estima y veneración



Fig. 2. Última página de la Biblia Valenciana, incluida en los *Anales de la Cartuja de Portaceli*, Juan Bautista Civera, ca. 1645, New York, Hispanic Society of America, Ms B 1141.

en que se tendría al venerable cartujo por parte de la comunidad de Portaceli y por el propio religioso.³⁹ Debido a eso, junto a la estampa aparece la siguiente inscripción marginal: “En virtud de la comision que tengo de los Sres. Inquisidores de Valencia borré de esta estampa los rayos que te-

³³ Sobre este manuscrito, sabemos que tras la exclaustación fue a parar, junto con otros escritos procedentes de Portaceli –una Biblia del siglo XIV que, según la tradición, perteneció a Benedicto XIII y donó al cenobio Bonifacio Ferrer (sobre esta ver: PLANAS BADENAS, Josefina, “Una Biblia manuscrita de la cartuja de Portaceli en la Hispanic Society of America”. *Anuario de Estudios Medievales*, 1995, nº 25, pp. 287-294) y un Misal de la propia cartuja–, a manos de un labrador de la alquería de Bellver, el cual lo cedió temporalmente a una exposición organizada por Lo Rat Penat en Valencia entre mayo y junio de 1908. El labrador vendió todos estos libros al bibliófilo catalán Salvador Babra, el cual los hizo llegar al librero de Leipzig Karl W. Hiesermann. La destinación final de este material fue New York: la Biblia y los Anales en la biblioteca de la Hispanic Society y el Misal en la Pierpoint Morgan Library [FERRE DOMÍNGUEZ, Josep-Vicent, 2004 (nota 4), p. 66-69]. Tramoyeres, en 1909, señala que la destinación final del manuscrito de Civera iba a ser la Biblioteca Nacional de Berlín [TRAMOYERES BLASCO, Luis, 1909 (nota 24), p. 237, nota 2], cosa que parece ser que nunca ocurrió.

³⁴ TRAMOYERES BLASCO, Luis, 1909 (nota 24), p. 248; FERRE DOMÍNGUEZ, Josep-Vicent, 2004 (nota 4), p. 68.

³⁵ Así lo apunta por ejemplo: GARCÍA BORRÁS, Ximo, 2013 (nota 14), p. 133.

³⁶ FERRE DOMÍNGUEZ, Josep-Vicent, 2004 (nota 4), p. 70.

³⁷ VENTURA, Jordi, 1993 (nota 23); IZQUIERDO GIL, Josep, 1997 (nota 23) (fundamentalmente las pp. 87-108); CONEJERO DIONÍS-BAYER, Manuel Ángel (ed.), *Reescriptura espiritual per al poble. Aproximació a tres traduccions religioses del segle XV al valencià*. Valencia: La Luz de las Imágenes, 1999; pp. 93-112.

³⁸ FERRE DOMÍNGUEZ, Josep-Vicent, 2004 (nota 4), p. 70. Esta tesis la afirma anteriormente de manera parecida: IZQUIERDO GIL, Josep, 1997 (nota 23), p. 95.

³⁹ El padre Civera se identificaba con la frase que se le atribuye al beato Nicolás Factor cuando visitó el cementerio de la cartuja de Portaceli: “quantos estan aqui enterrados que merecieron estar canonizados!” [*Segunda parte de los Anales de la cartuja de Portaceli...*, ca. 1645, fol. 253; esta página está reproducida en: FERRE DOMÍNGUEZ, Josep-Vicent, 2004 (nota 4), pp. 156 y 177].

nia porque el Pe. D. Bonifacio ni está Canonizado ni Beatificado. En esta Sta. Cartuxa a 14 de Abril de 1711. D. Diego de Bracamonte”.

Este acontecimiento no deja de resultar curioso en una época, el siglo XVIII, en que las imágenes de venerables no canonizados son muy abundantes en estampas y grabados valencianos. Aquí no se optó por eliminar la imagen, es decir, se podía continuar teniendo dicha estampa incorporada a la obra, e incluso un fragmento de la Biblia en lengua romance, en cambio lo que no se podía tolerar era que dicha imagen portara aureola o cualquier otro símbolo que denotase santidad de forma oficial, lo cual sirve para dejar constancia de un cambio de mentalidad. Este grabado constata la existencia de

un control sobre las imágenes por parte de la Iglesia en el siglo XVIII, al que algunas obras lograron escapar, pero otras como esta, no.

En los siglos XVII-XVIII encontramos múltiples representaciones de Bonifacio Ferrer, muchas veces puesto en relación con otros venerables cartujos hijos de Portaceli, como Francisco Maresme (1379-1463),⁴⁰ Francisco Aranda (1346-1438)⁴¹ y Juan de Nea (†1459).⁴² En 1640 Ginés Díaz realizó un lienzo de cada uno de ellos para la iglesia conventual pero, seguramente a raíz de la remodelación del templo en las últimas décadas del siglo XVIII, pasaron al claustro de las Murteras, el segundo de los claustros con celdas.⁴³ Bonifacio Ferrer (Fig. 3) aparece de cuerpo entero, girado hacia la dere-

⁴⁰ Oriundo de Sagunto, ingresó en Portaceli en 1402, al acabar sus estudios, y fue elegido prior en 1414, permaneciendo en el cargo diez años. Tuvo fama de limosnero. Intervino en la fundación de la cartuja catalana de Montealegre (1415), de donde también fue prior –de igual manera que en Valldecríst–, y en los años 1418-1419 se le encomendó, junto al entonces prior de Valldecríst, hacer las gestiones oportunas para acabar con el cisma de la Orden. Fue visitador de la provincia de España. Su fama en la cartuja fue aumentando, hasta el punto que el General de la Orden delegó en él y otros priores para el Concilio de Basilea, en 1431, asistiendo a la votación papal, recibiendo en la misma diez votos. Félix V, elegido papa en dicho cónclave, quiso recompensarlo nombrándolo cardenal, pero él rehusó a tal dignidad. En 1437 fue elegido General de la Orden. En ese cargo dio muestra de sus excelentes dotes como administrador. Su biografía está recogida en diversas fuentes y estudios, como por ejemplo: CIVERA, Juan Bautista, *Vida del venerable Fray Juan de Nea, profeso de Portaceli y Nuncio Apostólico. Breves apuntamientos de la vida del santo padre D. Francisco Maresme General 28*. Ms 723, Montserrat, Biblioteca del Monasterio, Siglo XVII, ff. 17-19v; LE VASSEUR, Leone (nota 2), 1890, vol. 1, pp. 110-112; FERRER ORTS, Albert, “El cartujo Francisco Maresme, un saguntino universal”. *Braçal: revista del Centre d’Estudis del Camp de Morvedre*, 2014, nº 49, pp. 69-94.

⁴¹ Nacido en Teruel, fue un varón muy docto que destacó por su prudencia y piedad. Estuvo al servicio del rey Pedro IV de Aragón y los infantes Juan y Martín, pero le inculparon en 1389 por la muerte del hijo primogénito de Juan I, el infante D. Fernando, de quien era preceptor, y fue encarcelado en Morella. Al subir al trono Martín el Humano fue puesto en libertad para servir a la casa real, pero el 31 de enero de 1398, a los 52 años, decidió tomar el hábito de donado en la cartuja de Portaceli, siendo su maestro de novicios Bonifacio Ferrer. Su vida fue un continuo servicio al rey y a la causa del Papa Luna, participando también como compromisario en Caspe por parte de Aragón. Por orden de Benedicto XIII tuvo que abandonar Portaceli y establecerse con él en Aviñón, donde permaneció varios años. En enero de 1417 se volvió a retirar a Portaceli abandonando al Papa Luna, dirigiéndole una carta en que le recomendaba la sumisión a Martín V. Por su mediación ante el rey y el papa consiguió grandes donaciones y beneficios para Portaceli, a los que añadía importantes aportaciones de su fortuna personal, promoviendo numerosas construcciones. Por su condición de donado no podía residir en los claustros eremíticos ni acudir al coro con los monjes, pero se le hizo la excepción de construirle una celda aparte, comunicada con los claustros, y con acceso a la iglesia junto con los monjes. Falleció a los 92 años en Portaceli. Su biografía está recogida en diversas fuentes y estudios, como por ejemplo: ORTIZ, José Mariano. *Compendio de la vida de Don Francisco Fernández Pérez de Aranda, Ayo y Preceptor que fue del Infante D. Fernando, Hijo del Rey D. Juan el I de Aragón: ilustrado con varias noticias históricas...* Madrid: Manuel Martín, 1777, pp. 1-36; Leone, LE VASSEUR, Leone (nota 2), 1890, vol. 4, pp. 109-121; FERRER MAILLOL, M^a Teresa, “Un aragonés consejero de Juan I y Martín el Humano: Francisco de Aranda”. *Aragón en la Edad Media*, 1999, nº 14-15, 1, pp. 531-562; FERRER ORTS, Albert; FERRER DEL RÍO, Estefanía, “Francisco de Aranda (1346-1438): noble y cartujo al servicio de la corona de Aragón”. *Historias del Orbis Terrarum*, 2015, nº 15, pp. 41-58.

⁴² Supuestamente es de origen aragonés. De joven entró al servicio de Fernando I de Aragón. Fue carpintero, y acogió en su casa a Tomás de Sarzana, hijo de un médico de Luca que estudió en Valencia, aunque otras fuentes señalan que ambos fueron simplemente compañeros de estudios. Al quedar viudo, entró en la cartuja y tomó en 1413 el hábito de fraile lego en Portaceli. Era un hombre letrado y buen administrador, que en ausencia de Francisco Aranda dirigió las obras de construcción de la cartuja. Es conocida su buena relación con Francisco Maresme, de hecho, cuando fue elegido prior de Montealegre, Maresme llevó consigo a Juan de Nea para que se encargara de la administración y dirigiera las obras de construcción de la cartuja catalana. Llevó también los negocios de la Gran Cartuja en los reinos de la Corona de Aragón, intervino en la fundación de la Anunciata de Portaceli y la reina María se sirvió de él como embajador ante la Santa Sede y el rey Alfonso, a la sazón en Sicilia. En uno de esos viajes se encontró con su antiguo amigo Tomás de Sarzana, que había sido elegido papa como Nicolás V, el cual le nombró Colector General de la Cámara Apostólica y de la Cruzada en los reinos de la Corona de Aragón, cuyas rentas servirían para la construcción de la cartuja de Montealegre. En 1448 volvió de Roma, iniciando la mejora de la obra de Montealegre, donde acabaría falleciendo. Su biografía está recogida en diversas fuentes, como por ejemplo: CIVERA, Juan Bautista (nota 40), ff. 1-16v; VALLES, José de, *Primer Instituto de la Sagrada Religión de la Cartuxa. Fundaciones de los conventos de toda España, martires de Inglaterra, y generales de toda la Orden...* Barcelona: Mateo Barceló, 1792, pp. 185-186; LE VASSEUR, Leone (nota 2), 1890, vol. 4, pp. 10-13.

⁴³ FUSTER SERRA, Francisco, 2012 (nota 2), pp. 400 y 424.

cha, portando hábito cartujo, mostrándose su tonsura y una ligera barba como la que se puede apreciar en el retrato de Starnina. Esta imagen del rostro barbado, que ya utilizó el artista italiano, será la más repetida del venerable, por ser así como está pintado en la única imagen que se conoce realizada en vida, aunque en algunas ocasiones se le representa imberbe. La mano izquierda la tiene sobre el pecho y con la derecha sostiene un libro cerrado que podría aludir a alguna obra que escribió el propio Bonifacio aunque posiblemente sean los estatutos de la Cartuja, elemento que porta por haber sido General de la Orden⁴⁴ y que se puede apreciar también en la obra de la serie que representa a Francisco Maresme, el otro religioso del monasterio que ocupó el mismo cargo. A la parte derecha de la pintura, en el suelo, hay un capelo cardenalicio y una mitra. Estas dignidades no aparecen citadas en las fuentes biográficas que conocemos actualmente del venerable, no obstante aludirían a cargos concretos que él rechazaría. Bonifacio Ferrer, de igual manera que su hermano san Vicente, mantuvieron una relación muy estrecha con el papa Benedicto XIII, actuando como nuncios en diferentes ocasiones e incluso acudiendo a concilios. El mismo papa Luna fue quien obligó a Bonifacio a aceptar el cargo de General de la Orden de la Cartuja, el cual él quiso rechazar. No sería así de extrañar que, de igual manera que a su santo hermano, el papa le ofreciera a Bonifacio otras dignidades eclesiásticas a las cuales renunciaría, o que la tradición creyera que se las había ofrecido, de ahí que aparezcan estos elementos en el suelo. Por último a la parte izquierda, sobre una mesa cubierta de una tela púrpura, hay una corona, la cual hace clara alusión a la participación de fray Bonifacio en el Compromiso de Caspe para la designación del nuevo monarca de la Corona de Aragón en 1412.⁴⁵

El traslado de estos lienzos al claustro de las Murteras posiblemente responda más a motivos estéticos que a motivos devocionales, puesto que en 1774 se documenta a José Camarón realizando unas pinturas para el testero de la iglesia,⁴⁶ enfrentado con el retablo mayor, conservadas *in situ*, donde se representó en una imagen central a la Virgen amparan-



Fig. 3. *Bonifacio Ferrer*, Ginés Díaz, 1640, Valencia, Museo de Bellas Artes.

do bajo su manto a los cartujos y a los lados se pintaron de nuevo a estos cuatro ilustres religiosos. Para la realización de estas obras Camarón se inspiró en los atributos y rostros de los lienzos de Ginés Díaz, aunque en esta ocasión las pinturas son de medio cuerpo y suele haber una mesa junto a ellos donde se depositan sus atributos. Así Bonifacio Ferrer aparece de nuevo portando los estatutos, con corona y capelo cardenalicio.⁴⁷

Además de estas obras individuales, conocemos varios grabados donde se representa a la Virgen

⁴⁴ FUSTER SERRA, Francisco, 2012 (nota 2), p. 426.

⁴⁵ En la parte inferior, por si hubiera alguna duda sobre su identificación, se puso una inscripción, hoy en día muy mal conservada, en la que se puede leer: "R' P. D' BONIFACIUS FERRER (...) VALENTIN' PROFESUS / HVIVS DOM' PORTAE (COELI) S' V (...) LANVS ORD' GENEI (...) ERVDITIO PETA (...) SIGNVM (...) EPS RECE I (...) FERDI (...)". FUSTER SERRA, Francisco, 2012 (nota 2), p. 426.

⁴⁶ FUSTER SERRA, Francisco, 2012 (nota 2), p. 487.

⁴⁷ ESPINÓS DÍAZ, Adela, *José Camarón Bonanat. 1731-1803*, Exposición en el Museo de Bellas Artes de Castellón, Octubre 2005 – Enero 2006. Generalitat Valenciana, 2005, pp. 76-77.



Fig. 4. *Virgen de Portaceli con Bonifacio Ferrer y Francisco Maresme*, Mariano Brandi, s. XVIII, Valencia, Museo de Bellas Artes.

de Portaceli y en algunos de ellos podemos contemplar a religiosos cartujos a su lado. Tal es el caso de una estampa de Mariano Brandi (activo entre 1779 y 1824) (Fig. 4) en la que aparece la Virgen dentro de una puerta (*Porta Coeli*) y a su lado dos monjes cartujos, el de la izquierda con las manos puestas en oración y el de la derecha se lleva la mano diestra al pecho y extiende la zurda. De la misma manera, en otro grabado anónimo similar fechado en los siglos XVIII-XIX vuelve a aparecer la Virgen junto a estos dos cartujos, y por detrás de cada uno aparecen dos grupos de dos y tres cartujos respectivamente. En este caso las posiciones de los religiosos que encabezan los grupos están invertidas, pero sus rostros y gestos son idénticos a los de la anterior estampa. En ninguno

de estos casos los monjes que figuran a los pies se representan con un nimbo o algún elemento que les pueda aludir como santos, por lo que no sería plausible pensar que pudieran ser san Bruno y san Hugo, los santos de la orden por excelencia; serían religiosos de dicha cartuja, la de Portaceli. Podríamos no ir más allá y pensar que son monjes anónimos, pero considero que hay motivos para creer que esto no es así.

Cuando Juan Bautista Civera escribió la *Segunda parte de los Anales de la cartuja de Portaceli*, hacia 1645, entre las páginas 28 y 29 intercaló una lámina donde se representaban a los religiosos sobre los que hablaba en dicha obra.⁴⁸ La disposición de estos cartujos es a modo de árbol, de manera que hay un tronco central en cuyo centro, a los pies, está la Virgen de Portaceli, inserta en la puerta (*Porta Coeli*), y a partir de aquí surgen ramas y sobre las hojas de las mismas se van apoyando pequeños retratos de medio cuerpo de los diferentes monjes identificados siempre con una inscripción, escrita en una filacteria que suelen sostener en la mano. Los religiosos se disponen de manera simétrica, repitiendo composiciones, y parecen estar interactuando entre ellos. En la parte superior los cartujos no portan la filacteria, sino que el nombre viene escrito en la hoja donde se apoyan, perdiéndose una gran multitud de monjes que se mezclan con un rompimiento de gloria donde aparece la Trinidad. Por diferentes zonas del dibujo se ven cartelas con inscripciones y ángeles. Pero esta colocación de los cartujos no parece ser banal. Los que se disponen en la parte más baja son representados de mayor tamaño, incluso con ciertos rasgos personalizados, mientras que a medida que se va escalando los religiosos tienen menores dimensiones hasta que en la parte superior ya ni siquiera se distinguen, confundiéndose con las nubes. En la parte inferior, donde se reserva el espacio para los más importantes, aparecen a la derecha de la Virgen Bonifacio Ferrer, de tres cuartos, y a su izquierda Francisco Maresme, de perfil. A la izquierda de Bonifacio, y en un plano ligeramente superior, está Juan de Nea caracterizado por su larga barba, y a la derecha de Maresme aparece Francisco Aranda también de perfil (Fig. 5).

Si comparamos esta imagen con las pinturas dispuestas en el testero de la iglesia conventual, realizadas por José Camarón en 1774, nos damos cuenta de que la disposición de las figuras respecto a la Virgen es la misma: en la parte baja Bonifacio a la

⁴⁸ La biografía de algunos de estos ilustres cartujos aparece recogida, de manera resumida, en FUSTER SERRA, Francisco, 2003 (nota 2), pp. 219-224.

izquierda y Maresme a la derecha, y sobre ellos Nea y Aranda respectivamente. De esta manera, volviendo a los grabados iniciales, en la obra de Brandi más que probablemente los religiosos que se disponen a los pies de la Virgen son Bonifacio Ferrer y Francisco Maresme, porque era habitual en el cenobio representarlos a los pies de la Virgen. Ante la dificultad de saber quién es quién, siguiendo las anteriores disposiciones, el de la izquierda debería ser Bonifacio y el de la derecha Maresme. Además, estos están dispuestos de tres cuartos y de perfil respectivamente, tal y como figuraban en el dibujo de los *Anales*. También en esta misma obra literaria, en la portada de la primera y de la segunda parte,⁴⁹ figura una puerta flanqueada por dos pares de columnas corintias sobre elevados basamentos en los que se apoyan las figuras de estos dos mismos venerables cartujos de cuerpo entero, también en la misma disposición aunque ambos de tres cuartos, teniendo Bonifacio a sus pies una mitra y un capelo, y Maresme solo un capelo, sosteniendo un libro abierto en sus manos.

No obstante, en el otro grabado anónimo de los siglos XVIII-XIX que se conserva, la colocación de estos dos religiosos está invertida, no sabemos exactamente por qué. Los otros monjes que aparecen por detrás, viendo el número que son y que carecen de rasgos identificativos, posiblemente sí que representen a cartujos anónimos. Pese al cambio de posición, seguimos creyendo que el que aparece de perfil es Maresme y el de tres cuartos Bonifacio.⁵⁰

Esta misma composición de dos religiosos cartujos, uno de perfil y otro de tres cuartos, a los pies de una imagen devocional, había aparecido ya en una obra anterior de Portaceli, en concreto en la *Trinidad* realizada por Abdón Castañeda, hoy conservada en el Museo de Bellas Artes de Valencia, fechada en 1631 (Fig. 6), que fue encargada precisamente por el padre Juan Bautista Civera.⁵¹ En ella aparece la Trinidad en el centro y a los pies, a la izquierda un cartujo de perfil y a la derecha otro de tres cuartos. Observando la figura de perfil, y comparándola con el dibujo de los *Anales*,



Fig. 5. *Árbol de los religiosos de quien se escribe en los Anales de la Cartuja de Portaceli* (detalle), Juan Bautista Civera, ca. 1645, New York, Hispanic Society of America, Ms B 1141, entre las pp. 28-29.

nos damos cuenta de que es muy similar a la que Civera identifica como Francisco Maresme, con el rostro elevado hacia arriba, de perfil, la boca entreabierta y la nariz aguileña. De la misma manera también resulta muy semejante la imagen de Bonifacio que aparece al otro lado de la pintura de Castañeda. Lo único que cambia, en ambos casos, es la disposición de las manos. De esta forma, se refuerza más todavía la teoría de que aquél que aparece de perfil es Maresme y el de tres cuartos es Bonifacio, independientemente de la posición que ocupen en la obra. Además, el cartujo de la derecha está representado con nimbo. De todos los hijos de Portaceli, el más ilustre de todos y el que más fama de santidad tuvo fue el hermano de san Vicente. Como ya se ha indicado anteriormente, existían imágenes de Bonifacio Ferrer con nimbo, como la que probablemente realizó el padre Civera para la última página de la Biblia valenciana. Los venerables no canonizados a veces eran representados con atributos de santidad como nimbo,⁵² algo que fue prohibido definitivamente mediante los decretos *Non Cultu* de Urbano VIII. Estos

⁴⁹ FUSTER SERRA, Francisco, 2003 (nota 2), p. 274; FUSTER SERRA, Francisco, 2012 (nota 2), p. 465.

⁵⁰ Esta teoría de considerar al que está retratado de perfil a Maresme y al que está de tres cuartos Bonifacio, tiene como especial fundamento el dibujo de los *Anales* de Civera, donde aparecen identificados con filacterias como tal. No obstante la principal objeción que se puede poner a esto es que en las imágenes del siglo XV que conservamos de ambos venerables, realizadas en vida, Bonifacio se representa de perfil y Maresme de tres cuartos. La obra que conocemos de este último es el guardapolvo del *Retablo de los Martí de Torres*, Gonçal Peris, ca. 1449, Valencia, Museo de Bellas Artes, cuya identificación apunta FUSTER SERRA, Francisco, 2012 (nota 2), p. 145.

⁵¹ FUSTER SERRA, Francisco, 2012 (nota 2), pp. 393-395.

⁵² Así lo observamos también en el caso de otros venerables valencianos como Francisco Salelles (†1310), Juan Gilabert Jofré (1350-1417) o Francisco Jerónimo Simón (1578-1612).



Fig. 6. *Trinidad con Francisco Maresme y Bonifacio Ferrer*, Abdón Castañeda, 1631, Valencia, Museo de Bellas Artes.

fueron varios, expidiéndose el último en 1634,⁵³ mientras que esta pintura se fecha en 1631, por lo que todavía no estaría en vigor dicha prohibición o aún no se habría extendido por la región valenciana, lo cual permitió a Civera determinar que el ilustre hijo de Portaceli fuera mostrado como un santo, porque así lo consideraba.

En otro grabado, realizado en época más tardía, hacia 1820, dibujado por Vicente López y grabado por Vicente Capilla,⁵⁴ se representa a la Virgen de Portaceli, a los pies de la cual figuran una serie de santos de la orden. En primer plano están san Bruno y santa Rosalina de Vilanova, tal y como se refleja en la inscripción inferior. Por detrás del santo fundador hay dos obispos nimbados, probablemente san Hugo de Lincoln y san Antelmo de Bellel. Y por detrás de santa Rosalina aparecen tres cartujos sin ningún atributo. Estos están dispuestos dos delante y uno detrás. Los dos delanteros figuran uno de perfil y otro de tres cuartos, resultando

muy similares sus efigies a las de la pintura de Castañeda, determinando así que son Maresme y Bonifacio. El tercero resulta fácilmente reconocible por su larga barba: Juan de Nea. De esta manera, aquí el grupo de religiosos ilustres de Portaceli se ve ampliado con la presencia de este último.

Pero en algunas otras obras la representación de religiosos cartujos se vio multiplicada, es el caso de la obra de Ginés Díaz del siglo XVII, procedente de la cartuja de Portaceli y hoy en el Museo de Bellas Artes de Valencia, que lleva por título *Aparición de la Trinidad y la Virgen a unos cartujos*. En esta pintura están en el centro la Virgen acompañada de san José y san Juan Bautista, apareciendo sobre ellos, en un rompimiento celestial, la Trinidad. La Virgen pone sus manos sobre la cabeza de dos religiosos, a la izquierda uno dispuesto de perfil (Francisco Maresme) y a la derecha uno de tres cuartos (Bonifacio Ferrer). Junto a ellos figura un nutrido grupo de monjes, pudiendo distinguir a Juan de Nea, por su larga barba, como el tercero del grupo de la derecha. Tal vez el que lo precede, o algún otro religioso del grupo de la izquierda, sería Francisco Aranda, pero resulta complicado lanzar una propuesta firme. Los cartujos representados seguramente serían o aludirían a los recogidos por Civera en el dibujo y el texto de los *Anales*, pero es difícil poder establecer paralelismos.

La ciudad de Valencia

La ciudad de Valencia, localidad natal del venerable cartujo, fue otro foco de culto de Bonifacio, aunque menos relevante. En primer lugar sabemos que se le tuvo cierta veneración en la parroquia en la que fue bautizado: San Esteban. Dicha iglesia quiso siempre recordar a aquellos hijos ilustres que habían tenido el honor de haber recibido el sacramento de iniciación en la misma pila que san Vicente Ferrer. Todavía hoy en día se conserva allí un lienzo que representa a fray Bonifacio Ferrer (Fig. 7) con una inscripción a los pies, casi inapreciable, que reza: "DN. BONIFASIO FERRER GENERAL DE LA CARTUIA, BAUTISADO EN LA PAROCHIA DEL PROTOMARTIR / SN ESTEVAN, EN LA PILA DE SU HERMANO SN VISENTE FERRER. / FUE JURADO DE VALENCIA [EN EL AÑO] DE 1388. PIN[TO]SE EN EL AÑO 1680".⁵⁵ Este texto fecha la obra en 1680 y aunque su autoría es anónima, algunos apuntan a la mano de Domingo Saura.⁵⁶ Una de las primeras referencias documentales de esta pintura nos la aporta Jo-

⁵³ Sobre los decretos de *Non Cultu* de Urbano VIII, ver: FELICI CASTELL, Andrés, 2016 (nota 1), pp. 43-52.

⁵⁴ FUSTER SERRA, Francisco, 2012 (nota 2), p. 515.

⁵⁵ AA.VV. "Iglesia de San Esteban Protomártir. Catálogo". En: *La Luz de las Imágenes. La Gloria del Barroco*. Valencia: Generalitat Valenciana, 2009, p. 232.

⁵⁶ AA.VV. "Iglesia de San Esteban Protomártir. Catálogo", 2009 (nota 38), p. 233.

sé Rodríguez (1630-1703) pocos años después de su realización, el cual, cuando escribe sobre fray Bonifacio, indica que "su Efigie está, en la Parroquial de San Estevan, de nuestra Patria, con la de su Hermano, S. Vicente Ferrer, por ser bautizados en ella".⁵⁷ En el lienzo aparece Bonifacio vestido con hábito cartujo, tonsura y un ligero bigote, mirando hacia el cielo, con su mano derecha sobre el pecho y la izquierda extendida hacia delante, rodeándose de una serie de elementos que permiten identificarlo. A la parte derecha, en el ángulo inferior, está el escudo de la familia Ferrer con una herradura sobre un fondo blanco y negro. Por encima de este hay una mitra y un capelo cardenalicio, atributos que ya hemos visto representados en la obra de Ginés Díaz para la cartuja de Portaceli. Por encima de estos objetos se vislumbra una construcción arquitectónica entre el paisaje montañoso, que sería o la cartuja de Portaceli, monasterio donde profesó, o la de Valdecris, donde falleció.

Por otra parte, en el lado izquierdo de la pintura hay un total de cinco libros, uno de ellos abierto en el suelo sobre una calavera, elemento que alude a la mortificación que se vive en la orden cartuja y que es característico de san Bruno, y los otros cuatro aparecen cerrados sobre una piedra y en el lomo está escrito su título. En el primero, de menor formato que los demás, parece leerse "IN TVTA" y no sabemos a qué obra puede referirse. En segundo lugar indica "F. SCHIS^{TA}. PISSATA", título que haría referencia a *De Schismate Pisano*, escrito por Bonifacio Ferrer en 1411, un libro manuscrito que se conservaba en Portaceli, el cual "contiene una muy docta Apología en respuesta de un memorial en que le culparon, que huviessse obedecido al nombrado Papa Benedicto, quando le mandó reasumir el Generalato, que avia renunciado espontaneamente. Y tambien le escribió para atraer á la obediencia del mismo Benedicto (á quien entonces juzgava legitimo Pontifice) á muchos de sus Cartuxos, que se avia apartado de ella".⁵⁸ La tercera obra indica en su lomo "AD^O. BI-BL. SACRES", que parece aludir a la traducción de la Biblia al valenciano, de la cual ya se ha hablado anteriormente, obra que en 1680 probablemente ya no se conservaría, excepto algún fragmento como la página recogida por el padre Civera en Portaceli. El último libro parece indicar en su lomo



Fig. 7. *Bonifacio Ferrer*, atr. Domingo Saura, 1680, Valencia, iglesia de San Esteban.

"V. R. CARTV^{ME}. SINT PAST CAN^{TT}", y posiblemente haga alusión a *Libellus ostendens quod ad probandam sanctitatem, et puritatem Ordinis cartusiensis non est necessarium quod dictus Ordo habeat sanctos canonizatos, vel quod in cadem Ordine fiant miracula, sicut fit in ceteris Ordinibus approbatis*.⁵⁹ El libro que está abierto en el suelo tampoco podemos saber con exactitud a cuál puede corresponder, pudiendo ser algún otro escrito por el venerable o los estatutos de la Cartuja, atributo que caracteriza a los Generales de la Orden y con los que fue representado años antes en Portaceli.

La parroquia de San Esteban siempre se sintió muy orgullosa de todos aquellos venerables hijos

⁵⁷ RODRÍGUEZ, José, 1747 (nota 2), p. 91.

⁵⁸ XIMENO, Vicente, 1747 (nota 2), t. 1, p. 22. Sobre esta obra también se puede consultar: GÓMEZ, Ildefonso María, 1970 (nota 23), pp. 60-61.

⁵⁹ Esta obra es referida por Joaquín Villanueva [VILLANUEVA, Joaquín Lorenzo, 1806 (nota 22), t. 4, p. 31] como *De miraculis, et Sanctis in Cartusia*, pero cuando transcribe su contenido en el apéndice (pp. 226-235), desarrolla el título tal y como se ha recogido en el texto. Sobre este libro también se puede ver: GÓMEZ, Ildefonso María, 1970 (nota 23), p. 61.

de su pila bautismal,⁶⁰ y muestra de ello es lo acontecido en 1738, para la celebración del quinto centenario de la conquista cristiana de Valencia: "Aunque no avia de passar por su Templo la solemne Procession, adornó las paredes de la Iglesia por lo exterior, vistiendolas de ricos tapices, sobre los quales, y su Puerta principal, que sale á la Plazuela, colocó debaxo de un dosel de terciopelo carmesí la Imagen de su Titular San Estevan, y a sus lados las efigies de los hijos de su Sacra Pila".⁶¹ Cuando se refieren estos santos hijos que estaban retratados, un total de once, en primer lugar se cita a los dominicos san Vicente Ferrer (1350-1419) y san Luis Bertrán (1526-1581) y al franciscano Nicolás Factor (1520-1583), cuya causa se hallaba muy avanzada en Roma –fue beatificado en 1786–. A continuación aparecen toda una serie de venerables: el cartujo Bonifacio Ferrer (1355-1417), los trinitarios Francisco Davón (†1597) y Marco Antonio Alós (1597-1667), el franciscano Vicente Orient (1623-1677), el capuchino Gonzalo de Ixar (Tomás de Valencia) (1557-1622), el prelado Luis Crespí de Borja (1607-1663), el prelado dominico Acacio March de Velasco (1585-1665) y el virrey de Cerdeña Juan Vives de Cañamás (s. XVI). "Todos estos Retratos estaban alumbrados con gran multitud de antorchas, varias hogueras en la Plazuela á trechos, y copiosissima cantidad de faroles, y globos, de que se coronaron todo el texado de el Templo, y Torre de las Campanas, cuyo regocijo le acompañavan diferentes Geroglificos, y Poesias al assumpto".⁶²

En el año 1745, ante la renovación de la capilla de la Virgen de las Virtudes y del cementerio parroquial de San Esteban, Francisco Mira predicó un solemne sermón donde habló de los venerables hijos de esta pila, y entre ellos, además de los citados,

añadió al trinitario Miguel de Contreras (†1505), al jesuita Francisco Escrivá (ss. XVI-XVII) y al dominico Vicente Vitor (1623-1696).⁶³ Pocos años después, en 1755, se celebraron también solemnes fiestas para conmemorar el tercer siglo de la canonización de san Vicente Ferrer. En el libro que recogía dichas celebraciones se incluyeron los sonetos expuestos en la plazuela de San Esteban, que "estaban junto á los retratos de los Varones ilustres en Santidad, bautizados en dicha Parroquial".⁶⁴ En esta relación de venerables, encabezada de nuevo por los tres reconocidos oficialmente, respecto a las fiestas de 1738, al único que no se cita es al trinitario Francisco Davón, pero en cambio aparecen cuatro nuevos retratos: el dominico Vicente Vitor (1623-1696), la carmelita descalza Esperanza de Cristo (1671-1746), la agustina descalza Vicenta del Corazón de Jesús (1714-1751) y el jesuita Francisco Escrivá (ss. XVI-XVII), completando esta vez un total de catorce retratos acompañados cada uno de un soneto.⁶⁵

Sobre el retrato de Bonifacio Ferrer que se expuso en la plazuela de San Esteban en las celebraciones de 1738 y 1755, no podemos saber con seguridad si era el mismo lienzo pintado en 1680 o era otro realizado *ex profeso* para la celebración de la conquista de Valencia. De la misma manera resulta complicado saber cuándo se realizaron los demás retratos de la serie. Probablemente fueron encargados para la primera celebración, la de 1738, y para la de 1755 se amplió el conjunto incorporando a los venerables fallecidos en ese lapso de tiempo y los olvidos que se habían tenido en la primera serie, señalados por Francisco Mira en 1745. Sobre qué ocurrió con estas obras después de las celebraciones, apenas hemos encontrado documentación al respecto. En 1912, Francisco de

⁶⁰ Debido a la gran cantidad de gente que solicitaba ser bautizada en dicha pila, se tuvieron que tomar medidas limitando el sacramento de iniciación únicamente a los nacidos en la demarcación parroquial. ORELLANA, Marcos Antonio, *Valencia Antigua y Moderna*. Valencia: Acción Bibliográfica Valenciana, 1923, t. 1, p. 651.

⁶¹ ORTÍ Y MAYOR, José Vicente, *Fiestas Centenarias, con que la Insigne, Noble, Leal, y Coronada Ciudad de Valencia celebró en el día 9 de Octubre de 1738. La quinta centuria de su Christiana Conquista*. Valencia: Antonio Bordazar, 1740, pp. 235-236.

⁶² ORTÍ Y MAYOR, José Vicente, 1740 (nota 61), p. 237.

⁶³ MIRA, Francisco, *Sermon que a la reedificacion de la Capilla de la Virgen de las Virtudes (fundación del Cid) e Iglesia Parroquial que fue del mismo territorio que oy es de San Estevan, de esta ciudad de Valencia, y a la renovacion de su cementerio, en fiesta que hizo la Muy Ilustre Parroquia en el día 29 de agosto de el presente año 1745*. Valencia: José Tomás Lucas, 1745, pp. 17-21.

⁶⁴ SERRANO, Tomás, *Fiestas seculares, con que la coronada ciudad de Valencia celebró el feliz cumplimiento del tercer siglo de la canonización de su esclarecido hijo, y ángel protector S. Vicente Ferrer, Apostol de Europa*. Valencia: viuda de José de Orga, 1762, p. 142.

⁶⁵ El soneto dedicado a Bonifacio Ferrer, realizado por el padre Antonio Eiximeno, fue el siguiente: "Este del yermo honor, ciprés lozano, / por Vicente al poblado es oy venido / de su espíritu Hijo esclarecido / si de su clara sangre noble hermano. / Mayor del Rebaño Cartusiano, / mas de su santo exemplo conducido, / que del cayado. O! nunca del olvido / se le atreva la embidia sino en vano. / Vivirá en los poblados su memoria, / si su suerte buscò en las soledades, / memoria, que hilarà mi estilo rudo. / A esta Pila daràn doblada gloria, / gloria, que no marchiten las edades, / clarin Vicente, y Bonifacio mudo". SERRANO, Tomás, 1762 (nota 64), p. 28.

Paula Vilanova, al escribir sobre Juan Vives de Cañamás, señala que “existe su retrato, junto con el de otros Venerables, en la sacristía de la iglesia parroquial de San Esteban”.⁶⁶ Este retrato y el de los “otros venerables” posiblemente serían los expuestos en estas fiestas, por eso mismo es plausible pensar que estas pinturas, tras exhibirse en las celebraciones, fueron retiradas a la sacristía de la iglesia, puesto que al no estar los venerables reconocidos oficialmente por la Iglesia no podían exhibirse sus imágenes en lugares públicos del templo. Sobre si se conservaban todos en 1912 o solo algunos no lo podemos saber, como tampoco qué ocurrió con ellos durante la Guerra Civil.

También en menor medida la orden dominica, y especialmente el convento de Predicadores, quiso inmortalizar la figura del venerable hermano del gran santo de la orden, de ahí que su imagen aparezca en algunas obras. La única que se conserva hoy en día es el fresco del cascarón del ábside de la capilla de San Vicente Ferrer, pintado por José Vergara en 1781, y donde en el lado del Evangelio aparece un grupo de personajes históricos relacionados con la vida de san Vicente y la fundación del convento de Predicadores, entre los cuales están Jaime I, Fernando de Antequera y el propio Bonifacio Ferrer, muy fácilmente identificable por su hábito de cartujo, junto al cual aparecen dos obispos. Algunos autores identifican a estos como Andrés Albalat y Alfonso de Borja,⁶⁷ pero teniendo en cuenta que los dos papas Borgia siempre fueron representados con hábitos pontificales y no episcopales, parece más plausible pensar que ambos pudieran ser los dos obispos dominicos relacionados con este convento que estuvieron en la sede valenciana durante el siglo XIII: Andrés de Albalat y Ramón Despont.

En último lugar, en la Basílica de la Virgen de los Desamparados de Valencia se conservó, hasta la Guerra Civil, un lienzo de grandes dimensiones realizado en la primera mitad del siglo XVIII por Isidoro Tapia que se puede titular como el *Árbol de la santidad valenciana*, donde aparecen una gran cantidad de imágenes de santos, beatos y venerables valencianos. Esta obra hoy en día la conocemos por una fotografía que realizó Francisco Sanchis antes de dicho conflicto bélico, gracias a la cual

se pudo realizar una copia fotográfica de grandes dimensiones que se ubicó en el mismo lugar que ocupaba en dicha basílica, aunque hoy en día ha sido retirada a los almacenes del Museo Mariano (MuMa).

El estudio de esta obra resulta muy complejo, por la gran cantidad de varones con fama de santidad representados –un total de 557– y porque las filacterias que figuran en la parte inferior de cada busto resultan ilegibles, impidiendo así la identificación segura de todos los personajes.⁶⁸

La obra se divide en dos partes diferenciadas, en la central se recogen a los santos y venerables hijos de la ciudad de Valencia y en la exterior, a los del Reino de Valencia. En la parte central, en la quinta fila contando desde arriba, el séptimo personaje desde la derecha parece ser un cartujo y además parece ser el único cartujo entre todos los hijos de la ciudad de Valencia.⁶⁹ Aunque conocemos un par de venerables de esta orden nacidos en Valencia, Jerónimo Frígola (†1651) y Bonifacio Ferrer, todo apunta a que el personaje representado debería ser este último (Fig. 8). Según apunta Orellana, da a entender que Isidoro Tapia para realizar esta obra, u otra similar, tuvo que recorrer diferentes conventos y copiar los retratos de frailes ilustres en santidad que allí se hallaban,⁷⁰ pero parece ser que no visitó ninguna cartuja, un tipo de edificio que se construía en lugares alejados de la población, puesto que no hay ningún otro cartujo en el lienzo. De esta manera, lo más probable es que este religioso sea Bonifacio Ferrer, debido a que existía al menos una imagen suya en la parroquial de San Esteban por estas fechas. Además, formalmente, el busto de Tapia aparece con una mano en el pecho y otra extendiéndola hacia un lateral, exactamente la misma posición que adopta la pintura atribuida a Domingo Saura.

Cartuja de Valldecríst – Altura

La memoria de Bonifacio también perduró en la zona de Segorbe-Altura por ser este el lugar donde permaneció sus últimos años, falleció y fue sepultado. Fray Bonifacio vivió en la cartuja de Valldecríst desde 1410, y además una leyenda local le atribuye la realización de la Virgen de la Cueva

⁶⁶ VILANOVA Y PIZCUETA, Francisco de Paula. *Hagiografía Valenciana*. Valencia: Impr. Gombau, Vicent y Masià, 1912, p. 271.

⁶⁷ CATALÁ GORGUES, Miguel Ángel, *El pintor y académico José Vergara (Valencia 1726-1799)*. Valencia: Generalitat Valenciana, 2003, p. 227.

⁶⁸ Sobre esta obra ver: FELICI CASTELL, Andrés, 2016 (nota 1), pp. 705-715.

⁶⁹ El hábito cartujo se puede confundir con relativa facilidad con el de la Merced en esta obra.

⁷⁰ ORELLANA, Marcos Antonio, 1923 (nota 60), t. 1, pp. 304-305.

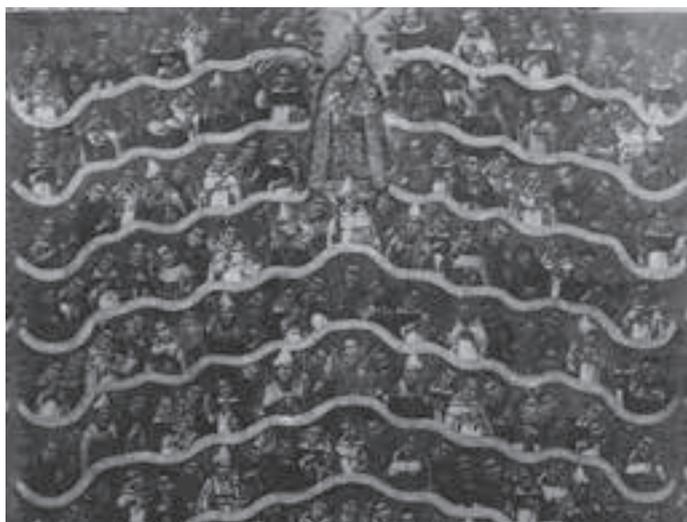


Fig. 8. Bonifacio Ferrer (en la quinta fila contando desde arriba, el séptimo personaje desde la derecha), detalle del *Árbol de la santidad valenciana*, Isidoro Tapia, primera mitad del s. XVIII, Valencia, Basílica de la Virgen de los Desamparados, desaparecido en 1936. Copyright Estudio Fotográfico Sanchis 1901.

Santa, en cuyo santuario en la actualidad reposan sus restos. En toda esta zona podemos encontrar imágenes suyas, aunque realizadas en una época muy reciente.

El cementerio del monasterio de Valldecríst había sido consagrado el 18 de enero de 1415, y el primero en ser sepultado allí fue Bonifacio Ferrer. "Su sepultura es la que está más cerca de la Torre llama-

da de las Almas, que está más salida que las otras y con una cruz de piedra a la ca[be]cera en todo diferente de las demás, toda llana y sin relieves. De esta sepultura nacen unas yerbas, con las cuales ha obrado el Señor algunos milagros por los merecimientos de su siervo don Bonifacio Ferrer, los cuales refiere el Padre Alfaura (lib. 1, cap. 23)".⁷¹ El mismo Joaquín Alfaura refiere que "por aver el Padre don Bonifacio hecho tantos milagros con las yerbas de su sepultura, por esso en la estampa de los Padres Generales que salió el año 1649 está pintado con unas yerbas a los pies, que son el símbolo de estas maravillas".⁷² Aunque aquí se citen unas hierbas como atributo del venerable, lo cierto es que en la actualidad no conocemos ninguna imagen donde porte dicho elemento. La orden cartuja siempre ha sido muy austera y rigurosa, y por tanto los restos de fray Bonifacio tuvieron una historia diferente a la que pudiera haber tenido cualquier otro venerable de la época. Sabemos que su cuerpo estuvo bajo tierra y en el año de 1600, coincidiendo con las fiestas que se hicieron por haber traído desde Vannes una costilla de san Vicente,⁷³ en un momento en que otras órdenes se estaban preocupando por rescatar la memoria de sus frailes ilustres,⁷⁴ "quisieron los Monges de Valde-Christo elevar, y colocar su cuerpo en un sepulcro de mármol, pero lo resistió el Padre Dom Juan Bellot, como cosa insolita en la Cartuxa".⁷⁵

Esta fecha coincide con un auge importante del culto a la Virgen de la Cueva Santa, cuyo santuario reclamaba como posesión la propia cartuja de Valldecríst, pero el pleito finalmente se resolvió a favor del obispado de Segorbe.⁷⁶ Se sabe que el cuerpo

⁷¹ TEIXIDOR, José, 2013 (nota 8), p. 15. Ximeno, por su parte, indica que Bonifacio fue sepultado "en el Cimiterio del Claustro, cerca de la Capilla, en donde, como escribe Viciana, pusieron por señal una Cruz de piedra de dos brazos" [XIMENO, Vicente 1747 (nota 2), t. 1, p. 22]. Lo que escribió Viciana al respecto es lo siguiente: "Don bonifacio ferrer murió en este conuento e fue sepultado en el cemiterio consagrado. Y por señal pusieron una + de piedra de dos braços cabe la capilla del cemiterio". VICIANA, Martín de. *Chronyca de la inclita y coronada de Valencia y de su reyno*. Valencia: Juan Navarro, 1564, 3ª parte, fol. 61r.

⁷² TEIXIDOR, José, 2013 (nota 8), p. 15. Según indica el mismo Teixidor, hay que seguir estas indicaciones de los *Anales manuscritos de la Cartuxa de Valldecríst* de Joaquín Alfaura (†1672), monje profeso de dicho cenobio, puesto que conoció de primera mano el sepulcro, y no las que hicieron posteriormente otros autores: "Yaze su cuerpo en la Luna del Claustro de Valde-Christo, contestando el Cielo la santidad del difunto con una perenne maravilla, qual es, que de la tierra que cubre su cabeza sale una frondosa mata de azucenas, y se presume nace de su misma boca, y persevera por casi trecientos años, sin marchitarse, fresca siempre, y lozana, y valo contra varias enfermedades. De aqui en la estampa de los Generales de su Orden se le dá una mata de azucenas por divisa" [VIDAL MICÓ, Francisco, 1735 (nota 2), p. 420].

⁷³ TEIXIDOR, José, 2013 (nota 8), p. 16.

⁷⁴ En el convento de Predicadores de Valencia, por ejemplo, se hallaron los restos del venerable Juan de Puigventós en 1598. En el mismo año el también venerable dominico Miguel de Bennazar fue devuelto a su sepultura original en la capilla de San Juan del convento de Mallorca, tras haber estado sus restos ocultos en la sacristía. En 1585 en el monasterio del Puig también fueron hallados los huesos del venerable Juan Gilabert Jofré.

⁷⁵ VIDAL MICÓ, Francisco, 1735 (nota 2), p. 421.

⁷⁶ "Tradiciones levantinas. Los peregrinos de la Cueva Santa". *Estampa*, 1928, nº 50, s/p [También se puede consultar en: <<http://penyaramiro.blogspot.com.es/2013/09/la-cueva-santa-miradas-desde-el-pasado.html>> (Fecha de consulta: 12-10-17)].

de Bonifacio reposó en dicha cartuja incluso después de la desamortización, hasta que el 13 de abril de 1895, tal vez por el miedo a que se pudieran perder sus restos debido a la situación de abandono que sufría el monasterio, fueron trasladados a la iglesia parroquial de Altura.⁷⁷ Pocos años después, el 29 de abril de 1917, el obispo de Segorbe, el venerable Luis Amigó, trasladó el cuerpo de fray Bonifacio a la capilla de la Comunión del santuario de la Cueva Santa,⁷⁸ debido a la leyenda que le atribuía como autor de la sagrada imagen, coincidiendo con el 500 aniversario del fallecimiento del venerable cartujo.⁷⁹ Debido a la Guerra Civil, en 1936 los restos del venerable fueron profanados y destruidos, reconstruyéndose su tumba tras la contienda bélica. La sepultura original del religioso nunca gozó de ningún elemento decorativo, simplemente la cruz que citan las fuentes antiguas, debido a eso cuando se labró su nueva tumba en 1917, a cargo del franciscano Mateo Company y del escultor Miguel Romeo,⁸⁰ no se incorporó ninguna imagen de fray Bonifacio, imitándose una estructura gótica y apeando el cuerpo rectangular del sepulcro sobre dos ménsulas con leones. En la parte visible al público se dispusieron tres escudos: a la izquierda el de la familia Ferrer, a la derecha el escudo de la cartuja de Valldecrist y al centro una cruz, el único elemento que se sabe que poseía su sepulcro original.

Según la tradición, la Virgen de la Cueva Santa fue realizada por Bonifacio Ferrer, aunque esta leyenda⁸¹ ya en los siglos XVII-XVIII fue muy cuestionada,⁸² adoptando los autores diferentes posturas. Por ejemplo, en una de las primeras obras donde se recoge la historia del santuario, realizada en 1655, ni tan siquiera se nombra a fray Bonifacio, aunque sí que se apunta que los monjes de Valldecrist solían hacer figuras de escayola de la



Fig. 9. Bonifacio Ferrer entregando la Virgen de la Cueva Santa a un pastor, Salvador Vives Roca, segunda mitad del siglo XX, Altura, santuario de la Cueva Santa.

Virgen para entregarlas a los pastores, conservándose de hecho los moldes en dicha cartuja. Una de aquellas copias sería la venerada en la cueva.⁸³ Tal vez la tradición popular, para dar mayor im-

⁷⁷ Según el acta correspondiente, el cuerpo estaba a dos metros y medio de profundidad, junto a la torre de las Almas. El esqueleto se puso en una caja y se entregó a las autoridades de Altura. MORRO FOSAS, Pedro. D., *Bonifacio Ferrer. Su vida-sus obras*. Segorbe, 1955, p. 136 [recogido también en ESPONERA CERDÁN, Alfonso (ed.), 2013 (nota 2), p. 173].

⁷⁸ RODRÍGUEZ CULEBRAS, Ramón. "El arte religioso en la antigua diócesis de Segorbe de Trento a los nuevos tiempos". En: AA. VV., *La Luz de las Imágenes. Segorbe*. Generalitat Valenciana, 2001, p. 197.

⁷⁹ MORRO FOSAS, Pedro. "Santuarios Importantes. La Cueva Santa". *Los Santuarios Católicos - Órgano del Fomento Nacional de Peregrinaciones*, octubre 1928, n° 10, pp. 3 y ss [Texto reproducido también en <<http://penyaramiro.blogspot.com.es/2013/06/la-cueva-santa-miradas-desde-el-pasado.html>> (Fecha de consulta: 12-10-17)].

⁸⁰ MORRO FOSAS, Pedro, 1955 (nota 77), p. 140 [recogido también en ESPONERA CERDÁN, Alfonso (ed.), 2013 (nota 2), p. 176].

⁸¹ La leyenda en sí dice que fray Bonifacio realizó el medallón de yeso de la Virgen y lo entregó a unos pastores para fomentar la devoción mariana. Esta efigie fue olvidada por ellos en una cueva, llamada del Latonero, en la cual solían guarecerse con sus ganados. Allí, a principios del siglo XVI, sería encontrada por otro pastor y la devoción hacia ella empezó a crecer, especialmente a partir de la curación de un leproso, iniciándose así la construcción de una capilla en dicho lugar. "Tradiciones levantinas. Los peregrinos de la Cueva Santa", 1928 (nota 59), s/p; PLANILLO PORTOLÉS, José Ángel, "La Cueva Santa: ¿iniciación, implantación o adaptación de un culto?". *Boletín del Instituto de Cultura Alto Palancia*, 2013, n° 21, pp. 62-66.

⁸² Ver: XIMENO, Vicente, *Escritores del Reino de Valencia...* Valencia: Joseph Estevan Dolz, 1749, t. 2, p. 236. En la actualidad también se sigue cuestionando esta tradicional autoría, ver: PLANILLO PORTOLÉS, José Ángel, 2013 (nota 81), pp. 57-100.

⁸³ JUSTICIA, José de la. *Historia de la Virgen de la Cueva Santa*. Valencia: Bernardo Nogués, 1655, pp. 9-15.



Fig. 10. *Bonifacio Ferrer*, Anónimo, 1955, Altura, inmediaciones del santuario de la Cueva Santa.

portancia a esta imagen, decidió que el monje cartujo que había realizado esta en concreto hubiera sido su morador más célebre, fray Bonifacio Ferrer. Esta leyenda sería definitivamente respaldada por la Iglesia con el traslado de los restos de su cuerpo que realizó el obispo Luis Amigó a dicho santuario en 1917.

Es a partir de esa fecha, aunque fundamentalmente después de la Guerra Civil,⁸⁴ cuando podemos encontrar imágenes de este venerable en dicho santuario y su entorno. Así por ejemplo en el interior del templo se conservan un par de retablos cerámicos, uno de ellos donado por el obispo de Segorbe-Castellón José Pont y Gol, el cual se inspira en obras del siglo XVII que representan

al venerable; y otro donado por la villa de Altura (Fig. 9), que recoge el momento de la entrega de la Virgen de la Cueva Santa a un pastor. Por otro lado el propio relicario de la Virgen de la Cueva Santa, labrado de nuevo tras la Guerra Civil, incorporó las figuras de Bonifacio y de un pastor, haciendo alusión a esa entrega de la imagen labrada por el venerable. Por otra parte, en las inmediaciones del santuario, a expensas del obispo José Pons y Gol,⁸⁵ se construyó en 1955 un monumento a fray Bonifacio, en el que aparece representado portando la imagen de la Virgen de la Cueva Santa (Fig. 10), quedando situado en un lugar privilegiado desde el cual se contempla la sierra Calderona y la cartuja de Valldecríst.⁸⁶ También se realizaría otro monumento del venerable en los restos del mismo cenobio, donde simplemente está el monje con su hábito, sin ningún otro atributo.

Conclusiones

Desde el mismo momento de su fallecimiento, Bonifacio Ferrer gozó de fama de santidad. En la cartuja de Valldecríst se vanagloriaron de poseer sus restos y por ello, dentro de la austeridad cartuja, buscaron dar cierta relevancia a su sepultura, intentando años más tarde trasladar sus huesos a un lugar más digno sin éxito. Como sus restos se hallaban sepultados en dicho monasterio, la vecina Portaceli, lugar de profesión del venerable, posiblemente consideró el retablo que él había encargado, y donde había sido representado, casi como una reliquia. Fue esta cartuja donde más importancia tuvo el culto a Bonifacio, el hijo más célebre del cenobio, pues aquí encontramos diversas imágenes suyas portando nimbo durante los siglos XVI-XVII –detrás de las cuales suele estar el padre Civera, gran devoto suyo–, y su retrato aparecerá a los pies de grabados de la Virgen de Portaceli hasta el siglo XIX. Mientras tanto, en Valencia, especialmente en la parroquia donde fue bautizado, San Esteban, también se buscará resaltar la figura del venerable,

⁸⁴ Para conocer el estado del santuario anterior al conflicto bélico, ver: SARTHOU CARRERES, Carlos, *Viaje por los santuarios de la provincia de Castellón*. Castellón de la Plana: Establecimiento Tipográfico de J. Armengot e Hijos, 1909, pp. 176-191 [Un resumen del mismo se puede encontrar en <<http://penyaramiro.blogspot.com.es/2013/07/la-cueva-santa-miradas-desde-el-pasado.html>> (Fecha de consulta: 12-10-2017)].

⁸⁵ SABORIT BADENES, Pere, "La diócesis de Segorbe de Trento a nuestros días". En: AA. VV., *La Luz de las Imágenes*. Segorbe. Generalitat Valenciana, 2001, p. 75.

⁸⁶ <<http://www.upv.es/~csahuqui/lyscueva.html>> (Fecha de consulta: 12-10-17). Este monumento, por la inscripción que posee, se erigió como "reparación" de los daños causados por la destrucción de sus restos en 1936. Así reza el texto de la base, en la parte posterior: "EN 1936 LOS [ROJOS] DESTRUYERON LOS RESTOS DEL AUTOR DE LA S. IMAGEN DE Nª Sª DE LA CUEVA SANTA FR. BONIFACIO FERRER, LOS CUALES EN 1917 HABIA MANDADO DEPOSITAR EN SU SANTUARIO EL RVDMO. P. LUIS AMIGO, OBISPO DE SEGORBE. EN 1955 EL DR. D. JOSE PONT Y GOL, OBISPO DE LA MISMA DIOCESIS, MANDO ERIGIR ESTE MONUMENTO DE PIEDRA EN RECUERDO DEL VI CENTENARIO DE SU NACIMIENTO Y EN ACTO DE HOMENAJE Y REPARACION A LA PRO-CER FIGURA DEL HUMILDE CARTUJO. PARA PERPETUA MEMORIA".

aunque de manera más discreta, entre otras cosas por el considerable número de santos y venerables que habían sido bautizados en su pila. El escaso culto que tuvo Bonifacio en Valencia siempre estuvo a la sombra del de su hermano san Vicente, y las imágenes que encontramos siempre suelen estar en relación con él. Con la desamortización en el siglo XIX y la exclaustación de las cartujas, el culto de Bonifacio en Portaceli cayó en el olvido, pero en cambio eso contribuyó a crear un nuevo foco en Altura y el santuario de la Cueva Santa, lugar donde se le veneró más por ser el ejecutor de la milagrosa imagen mariana que por ser considerado como santo. Las más recientes imágenes de Bonifacio proceden de este foco, que parece haber tomado

el testigo de Portaceli, aunque con diferentes matizaciones.

Pese a que hoy por hoy iniciar un proceso de beatificación a Bonifacio Ferrer parece una utopía, lo bien cierto es que, a través de las imágenes, podemos constatar que entre los siglos XV-XVIII, para algunos Bonifacio fue considerado y venerado como un santo más, debido a lo cual su imagen se utilizó para legitimar o dar relevancia a algunas obras como la Biblia valenciana o la Virgen de la Cueva Santa, en las cuales históricamente no podemos confirmar su participación, hecho que ha contribuido a que su memoria haya permanecido viva ininterrumpidamente desde su fallecimiento hasta la actualidad.

A LA USANZA MORISCA: EL MODELO CULTURAL ISLÁMICO Y SU RECEPCIÓN EN LA CORTE REAL DE CASTILLA¹

DAVID NOGALES RINCÓN

Universidad Autónoma de Madrid
david.nogales@uam.es

Resumen: La construcción de la imagen del poder regio en la Corona de Castilla no fue ajena a la influencia de la cultura islámica, articulada por la historiografía en torno al fenómeno conocido como *mudejarismo*. El presente artículo buscará realizar una aproximación a dicha problemática desde el punto de vista del estudio de los modelos culturales y de los procesos de recepción cultural en la corte real de Castilla. Dichos aspectos se estudiarán a través de la recepción de un conjunto de manifestaciones propias de la cultura islámica y andalusí, como los textiles, los rituales de exhibición del soberano y la arquitectura palatina, así como la reorientación que dichas expresiones experimentarán, en las décadas finales de la Edad Media, en el marco de la recepción del modelo tardogótico o borgoñón.

Palabras-clave: Corona de Castilla / Corte / Baja Edad Media / Islam / Mudejarismo / Realeza.

LIKE THE MOORISH CUSTOM: THE ISLAMIC CULTURAL MODEL AND ITS RECEPTION IN THE ROYAL COURT OF CASTILE

Abstract: The construction of the image of the royal power at the Crown of Castile was connected with the influence of the Islamic culture, articulated by historiography around the phenomenon known as *mudejarismo*. This paper aims to study this subject from the point of view of cultural models and cultural reception processes at the royal court of Castile. These processes of reception will be studied through the reception of certain characteristics belonging to the Islamic and Andalusí culture, as textiles, royal rituals or palatial architecture, and the reorientation process of these cultural expressions during the last decades of the Middle Ages in the framework of the reception of the Burgundian or Late Gothic model.

Key words: Crown of Castile / Court / Low Middle Ages / Islam / Mudejarismo / Kingship.

Introducción

La cultura islámica y, particularmente, la cultura andalusí constituyó la base parcial de las estrategias de representación del poder regio en la Corona de Castilla desde una perspectiva suntuaria, ritual y artística, articulada en torno al fenómeno conocido como *mudejarismo*. Esta manifestación, objeto preferente

de atención por parte de la historiografía artística, es susceptible de ser estudiada, como otras realidades, desde la perspectiva de la teoría de los modelos culturales,² siguiendo la estela de algunas aproximaciones a esta cuestión caracterizadas por su transversalidad.³ Desde un punto de vista metodológico, esta perspectiva fundamentada en la teoría de los modelos culturales permite: a) inte-

* Fecha de recepción: 15 de enero de 2018 / Fecha de aceptación: 26 de diciembre de 2018.

¹ Este trabajo forma parte del Proyecto de I+D del Programa Estatal de Fomento de la Investigación Científica y Técnica de Excelencia, Subprograma Estatal de Generación de Conocimiento, HAR2016-76174-P *Expresiones de la cultura política peninsular en las relaciones de conflicto (Corona de Castilla, 1230-1504)* de la Secretaría de Estado de Investigación, Desarrollo e Innovación del Ministerio de Economía, Industria y Competitividad del Gobierno de España, dirigido por José Manuel Nieto Soria.

² Una introducción general a estos en GONZÁLEZ BARROSO, Josué, 2012.

³ TORRES BALBÁS, Leopoldo, 1951, PÉREZ HIGUERA, Teresa, 1996, SILVA SANTA-CRUZ, Noelia, 2004 y SILVA SANTA-CRUZ, Noelia, 2005.

grar y contextualizar informaciones diversas dentro de un modelo global explicativo; b) aproximarnos, desde una perspectiva cultural, al estudio de las estrategias de representación del poder y de las relaciones políticas; c) entender el papel que lo cultural tiene en la configuración de las identidades sociales y políticas medievales.

Desde este punto de vista de los modelos culturales, es interesante, como punto de partida, atender, en primer término, a los conceptos, definidos en el marco de la Historia cultural, de *recepción creativa* (*creative reception*) y de *traducción cultural* (*cultural translation*).⁴ Ambos conceptos remiten a la idea de que la transferencia cultural implica, por parte de la sociedad receptora, una actitud activa, basada en la descontextualización y recontextualización de informaciones, objetos o prácticas. Desde esta perspectiva, el análisis parte no tanto de cuestiones formales y estilísticas –aspectos, por otro lado, ya superados por la historiografía, gracias a las aportaciones de investigadores como Teresa Pérez Higuera, Juan Carlos Ruiz Souza, Noelia Silva Santa-Cruz, Rosa M^a Rodríguez Porto, Elena Paulino Montero, M^a Judith Feliciano o Cynthia Robinson– como de las inquietudes de las sociedades cristianas protagonistas de la recepción, a través de la incorporación al análisis de nociones como la *tradición*, las *prácticas de consumo*, las *identidades* o la *intencionalidad* de los promotores en la elección de una estética particular. En este sentido, esta orientación permite incidir, por ejemplo, en la existencia de marcos culturales compartidos entre las sociedades cristiana e islámica, en los intereses de la sociedad receptora cristiana, o en las nuevas funcionalidades que ocasionalmente artefactos, formas o fórmulas estéticas hubieron de asumir en dicha sociedad.

En segundo término, es interesante atender a algunas nociones ligadas a la denominada como *historia cruzada* (*histoire croisée*), y, dentro de esta, particularmente a la importancia concedida a lo que Michael Werner y Benedicte Zimmermann denominan como *nivel transna-*

cional (*transnational level*) y a las interacciones múltiples entre centros,⁵ acorde a algunos de los postulados metodológicos de la Historia Global (*Global History*).⁶ Dicha perspectiva, aunque debe ser utilizada con prudencia para el período medieval, puede ayudar, no obstante, a entender algunos de estos fenómenos culturales dentro de amplios marcos espaciales, capaces de superar las divisiones habituales entre naciones, culturas o civilizaciones; orientación especialmente interesante, por ejemplo, a la hora de analizar cuestiones relativas al consumo de bienes de lujo. En este sentido, dicha perspectiva facilita la comprensión global de los procesos y proporciona –sin negar el peso fundamental y principal de los factores locales– marcos de análisis capaces de superar conceptos como la *etnicidad* o la *confesionalidad*. A su vez, permite poner de relieve el papel desempeñado por el contexto ibérico, en su condición de intermediador, en la transferencia de esta tradición islámica hacia otros espacios de la cristiandad. En suma, posibilita analizar estas transferencias culturales en su complejidad, insertas dentro de redes de interrelaciones amplias, en las que unas realidades actúan como espejo de otras, influyéndose mutuamente.

La recepción del modelo cultural islámico en la corte real de Castilla. Algunas observaciones sobre el *mudejarismo* desde la perspectiva cultural

El concepto cultural y artístico de *mudéjar* y *estilo mudéjar* ha sido una categoría ampliamente debatida en el ámbito de los estudios artísticos casi desde el momento mismo de su formulación, atribuida tradicionalmente a José Amador de los Ríos, quien recogió distintas reflexiones vertidas en la comisión artístico-arqueológica creada el 3 de julio de 1856, con la misión de publicar la obra *Monumentos arquitectónicos de España*, sintetizándolas en su famoso discurso de ingreso a la plaza de académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, el 19 de junio de 1859, con el título de *El estilo mudéjar en arquitectura*.⁷ Aunque la aplicación de

⁴ BURKE, Peter, 2000, pp. 15-21; BURKE, Peter, 2009.

⁵ WERNER, Michael; ZIMMERMANN, Benedicte, 2003, pp. 15, 22.

⁶ SACHSENMAIER, Dominic, 2011.

⁷ GARCÍA NISTAL, Joaquín, 2013. Las aproximaciones a esta cuestión son diversas, pudiendo destacarse, sin deseo de exhaustividad, los trabajos de URQUÍZAR HERRERA, Antonio, 2009-2010; BORRÁS GUALÍS, Gonzalo, 2012; RUIZ SOUZA, Juan Carlos, 2009; RUIZ SOUZA, Juan Carlos, 2010; RUIZ SOUZA, Juan Carlos, 2016; GARCÍA ALCÁZAR, Silvia, 2009, pp. 439-450; KUME, Jun-ko, 2016; GÓMEZ GALÁN, José, 2017.

una perspectiva cultural en el estudio del mudéjarismo –algo que, por otro lado, no es una novedad– no resuelve esta compleja problemática, sí puede ayudar a poner el énfasis en los receptores y sus inquietudes –cuestión que, como señalábamos, no ha sido, en modo alguno, obviada por la historiografía–, más allá de los estilos artísticos, las formas o los materiales, que, sin duda, han ofrecido resultados fundamentales para entender esta realidad.

En continuidad con las líneas esbozadas por autores como Leopoldo Torres Balbás, Fernando Chueca Goitia o Teresa Pérez Higuera,⁸ desde la perspectiva aquí adoptada, *lo mudéjar* podría ser definido como la recepción y adaptación formal o funcional, por parte de las sociedades cristianas ibéricas medievales y modernas (y sus proyecciones americanas), de la cultura y tradición islámicas. Recepción y adaptación que no habría de suponer necesariamente la participación de mano de obra musulmana. Una definición que permite: a) superar la definición preferentemente artística de lo mudéjar, para aproximarse a este como una manifestación cultural global dentro de la sociedad castellana medieval; b) atender, en el estudio de este fenómeno, a la complejidad de la sociedad castellana y a sus problemáticas socio-políticas, más allá de etiquetas genéricas, como la *maurofilia*; c) incorporar otras categorías de análisis que permitan una aproximación real a los procesos culturales del pasado, superando categorías restrictivas, como el problemático *estilo mudéjar* y otras etiquetas subalternas, como el *estilo Isabel* o el *estilo Cisneros*, acuñados en el marco de la teoría de los estilos y desechados, en la actualidad, por los estudios artísticos, o el más impreciso *hibridación*; d) advertir sobre el factor creativo que implica dicho proceso de recepción, dando lugar a resultados diversos y, con frecuencia, nuevos, diferenciados y con entidad propia, desde el punto de vista de su estética, significado y/o función, con respecto a los modelos originales representados por el arte andalusí o hispano-musulmán. Ello permite establecer así distinciones entre el arte andalusí o islámico en sentido estricto y los

productos de dicha recepción, al margen de la denominación o etiqueta que se les quiera dar, de su caracterización cultural (cristiana/islámica) o del intento de articular en torno a dichas expresiones un estilo artístico.

Junto a estos modos de aproximación a la recepción del modelo cultural andalusí en Castilla, aparece una segunda cuestión, ¿cómo denominar los resultados de dicha recepción? Pensamos que el adjetivo de *mudéjar* y el sustantivo *mudejarismo* –con todas las prevenciones y matizaciones necesarias, como las que han venido planteando diversos estudios durante los últimos años, con los trabajos de Ruiz Souza a la cabeza–, son términos útiles para referir de una forma cómoda una categoría bien asentada en la historiografía artística. Dicha categoría además remitiría, desde el punto de vista cultural y especialmente material, a una realidad con entidad propia dentro de la sociedad castellana bajomedieval, al menos, desde el siglo XIII, referida a través de la etiqueta *morisco*, entendida genéricamente como “cosa de moro”, en palabras de Antonio de Nebrija.⁹ Esta denominación de *mudéjar*, en cualquier caso, se presenta como más adecuada que su correspondiente, en castellano medieval, *morisco*, que constituye una categoría más amplia desde el punto de vista de su caracterización cultural¹⁰ y que, además, en época moderna, como refiere Sebastián de Covarrubias, pasará a designar a “los convertidos de los moros a la fe católica”.¹¹

En realidad, el problema por delimitar esta realidad del *mudejarismo* y qué cabe considerar y qué no bajo la etiqueta de *lo mudéjar* es una cuestión que, aunque ha despertado cierto interés, por formar parte del debate sobre la identidad cultural española, es común a la propia definición y delimitación de toda cultura y tradición cultural. Ello se debe a que tanto la cultura como la tradición cultural no tienen, en verdad, una entidad real, sino que se trata de simples categorías mentales, con una dimensión simbólica, intangible y con frecuencia fluida, que permiten sistematizar culturalmente las distintas mues-

⁸ TORRES BALBÁS, Leopoldo, 1949, p. 238; CHUECA GOITIA, Fernando, 2001, pp. 466-467; PÉREZ HIGUERA, Teresa, 1987, p. 6.

⁹ NEBRIJA, Antonio de, 1495, “Morisco”, sin fol.

¹⁰ Cf. RUIZ SOUZA, Juan Carlos, 2004, p. 38; RUIZ SOUZA, Juan Carlos, 2010, p. 194; CÓRDOBA DE LA LLAVE, Ricardo, 1988, pp. 587-589.

¹¹ COVARRUBIAS, Sebastián de, 1611, p. 556.

tras tangibles existentes (un edificio, un tejido, etc.), es decir, aquello que, a grandes rasgos, cabría identificar con lo que desde la filosofía François Jullien designa como *recursos culturales* y desde la antropología o la sociología se conoce como *artefacto cultural*.¹² Este hecho genera que los límites de la cultura y de la tradición cultural no siempre sean claros, pues dependen, en buena medida, de las identidades culturales particulares a partir de las cuales se definen y delimitan ambas nociones.¹³

En este sentido, se trata de una tarea fundamental –con el objeto de que la categoría adoptada sea lo más precisa posible en la aproximación cultural al pasado histórico–, diferenciar entre los orígenes reales y las relecturas identitarias que han hecho las sociedades del pasado y presente,¹⁴ al asignar un origen cultural a tal o cual realidad en función de sus intereses y querencias.

Caracterización y etapas en la recepción del modelo cultural islámico en la Corona de Castilla: perspectivas desde la corte real castellano-leonesa

La recepción del modelo cultural islámico por parte de la cúspide del poder político castellano fue el resultado de un lento proceso de asimilación, que se puede retrotraer, al menos, al siglo X. En la incorporación de este modelo andalusí, la corte castellana adoptó, en unos casos, pautas novedosas con respecto a otras monarquías europeas (v. gr. las plantas centralizadas incorporadas a la arquitectura palatina y religiosa). En otros casos, no hacía sino seguir gustos más amplios compartidos por otras cortes reales, nobiliarias o episcopales del Occidente medieval (v. gr. el consumo textil). Y, en otros supuestos, la adopción de pautas andalusíes constituyó una respuesta local a inquietudes comunes a las cortes de la Europa medieval (v. gr. la incorporación a la arquitectura palatina caste-

llana de la sala oblonga de origen andalusí con una función equiparable a los *halls* ingleses o a las *grandes salles* francesas; la adopción de los juegos de cañas, a modo de versión local de los juegos caballerescos comunes a la cristiandad; o la definición de un gusto por la magnificencia en torno a un modelo suntuario de origen andalusí, como eran los arreos y jaeces de la *gineta* y la moda a la morisca). Modalidades de recepción que serían, en definitiva, muestra de las complejas motivaciones y modos de traducción cultural, a medio camino entre lo local y lo global.

En esta recepción desde la perspectiva cortesana, se podrían fijar dos ámbitos fundamentales: el campo literario, que ofrecería un modelo de saber ligado al ejercicio del poder, explotado especialmente por Alfonso X de Castilla (1252-1284), en torno a lo que Francisco Márquez Villanueva ha denominado como el “concepto cultural alfonsí”.¹⁵ Y el campo material, entendido en su sentido más amplio (arquitectura, ajuar doméstico, vestido, etc.), sobre el que centraremos nuestro trabajo desde la perspectiva particular de la corte real de Castilla, en la que se contemplará igualmente su entorno aristocrático. En este campo, dicho modelo proporcionó, ante todo, un conjunto de formulaciones visuales –con derivaciones tanto estéticas como simbólicas– adecuadas para la construcción de la imagen ritual del monarca y por extensión de su nobleza, en torno a dos conceptos: las percepciones autoritarias del poder y la expresión de la magnificencia.¹⁶

No obstante, con un carácter más específico, cabría atender, junto a este interés por la proyección de las imágenes autoritarias y magnificentes del poder, a otras cuestiones secundarias. En primer lugar, las identidades sociales y políticas. En este sentido, sería posible observar, al menos, desde inicios del siglo XV, el carácter emblemático que tendrían

¹² JULLIEN, François, 2017, p. 69; ISAVA, 2009.

¹³ Sobre esta cuestión, véase GIMÉNEZ, Gilberto, 2003.

¹⁴ Algunas cuestiones al respecto, a modo de ejemplo, se pueden ver en CÓRDOBA DE LA LLAVE, Ricardo, 1988, pp. 587-588.

¹⁵ MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco, 2004.

¹⁶ Este aspecto ha sido estudiado, para el ámbito de la realeza normanda en Sicilia, en relación con la recepción de elementos bizantinos e islámicos, sobre los cuales ha señalado Karen C. Britt que “by incorporating themes and artistic trends of rule in Islam and Byzantium, he [Roger II] claimed the authority that these symbols represented” (BRITT, Karen C., 2007, p. 34), a la vez que Oleg Grabar ha señalado que este monarca adoptaría pautas artísticas islámicas atendiendo “only the ideological or aesthetic effect they have” (GRABAR, Oleg, 2006a, p. 50).

ciertos regalos diplomáticos de origen *morisco* enviados por el rey de Castilla a otras cortes extranjeras, como los “muchos cueros de guadamecir e muchas alhombas” remitidos en 1411 al rey francés por Juan II de Castilla (1406-1454) “porque es cosa que en Francia no se han”,¹⁷ o la propia adopción por parte de las élites castellanas, al menos, desde las décadas de 1420-1430, de la moda a la morisca, puesta en escena en los juegos de cañas o el toreo caballeresco, como un signo de identidad grupal.¹⁸ Identidades generadas en torno a lo morisco que serán objeto de reevaluación a partir de fines del siglo XV, en el marco de la tensión entre las ideas de *exotismo* y de *uropeización*, como veremos detenidamente más adelante.

En segundo lugar, el papel que pudo desempeñar la integración no solo del elemento musulmán, sino también judío, en la construcción de una imagen de la soberanía regia. Ello gracias a la participación de ambas minorías en las exequias reales o a la creación de la ficción de un receptor multiconfesional a través de inscripciones multilingües, presentes, por ejemplo, en el epitafio de Fernando III de Castilla (Fig. 1) o en las llaves conmemorativas de la conquista de Sevilla, ambas en la catedral de Sevilla. Unas muestras que tendrían posiblemente como objetivo explicitar el ejercicio de la soberanía regia por encima de las distintas confesiones del reino, hasta el punto de que, en casos concretos, como el citado epitafio de Fernando III, podría vincularse tal vez y de forma hipotética con concepciones universalistas del poder, ligadas a ideas de perfil imperial.

En su conjunto, estos procesos culturales se vieron favorecidos por la existencia de un conjunto de valores culturales compartidos por las sociedades de corte andalusí y castellana, resultado, entre otros aspectos, del intercambio de regalos diplomáticos; del contacto cotidiano de los castellanos con las diferentes manifestaciones artísticas y suntuarias andalusíes en las ciudades conquistadas al islam; o de la presencia, dentro de la Corona,

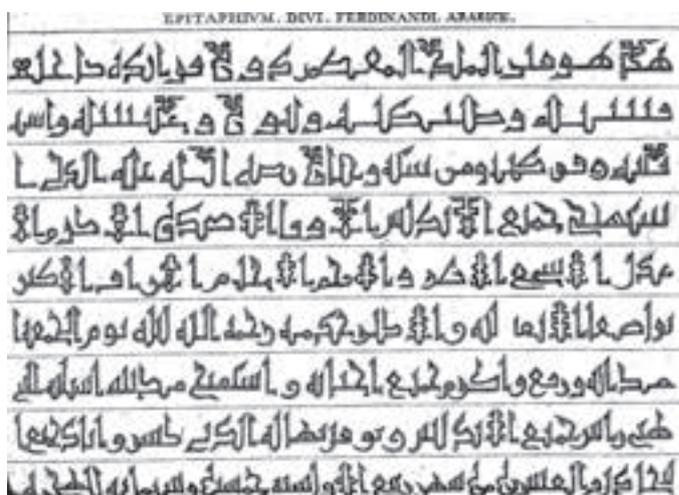


Fig. 1. Epitafio árabe de Fernando III de Castilla. Segunda mitad del siglo XIII. Catedral de Sevilla. FLÓREZ, Enrique. *Elogios del santo rey Don Fernando puestos en el sepulcro de Sevilla en hebreo, y arábigo hasta hoy no publicados con las inscripciones latina y castellana*. Madrid: Antonio Marín, 1754.

de zonas específicas de contacto directo con el islam.

Esta cercanía cultural, con significados asumidos de forma conjunta por una y otra parte, nos sitúa ante el debate del grado de intensidad de los procesos de traducción cultural y de recepción creativa en la asunción de la cultura andalusí por la corte real de Castilla, marcada por un horizonte cultural cristiano y condicionada por problemáticas políticas propias (configuración de identidades particulares, reforzamiento de legitimidades políticas, consolidación del Estado Moderno, etc.).¹⁹

A continuación, analizaremos los distintos ámbitos en los que se manifestará la recepción de este modelo cultural islámico.

El consumo suntuario

El interés de los reyes castellano-leoneses por la cultura material islámica parece encontrarse ligado, en sus orígenes, al gusto general de las élites occidentales alto y plenomedievales,

¹⁷ ROSELL, Cayetano (ed.), 1953, t. II, año 1411, cap. XX, p. 339.

¹⁸ NOGALES RINCÓN, David, 2019, en preparación.

¹⁹ En relación con esta cuestión, Juan Carlos Ruiz Souza señala que “hubo muy diferentes grados de asimilación y asunción del arte andalusí en la arquitectura erigida por los reinos cristianos peninsulares. En ocasiones se asimiló todo (espacio, lenguaje arquitectónico y mensaje ideológico) como se observa en ciertos palacios de la monarquía y de la nobleza del siglo XIV” (RUIZ SOUZA, Juan Carlos, 2010, p. 194).

tanto religiosas como políticas, por el consumo suntuario oriental, principalmente textil, manifestado a partir de la segunda mitad del primer milenio. En este sentido, el arraigo de este consumo de lujosas telas de seda en el ámbito bizantino y el uso, en expresión de Anna Muthesius, de la diplomacia bizantina de la seda ("Byzantine silken diplomacy")²⁰ hubo de despertar el interés por este modelo suntuario en época altomedieval, marcando así, por ejemplo, el consumo suntuario del califa fatimí, en el siglo X, o de las cortes carolingia y otónida, entre los siglos VIII y X.²¹ Dicho consumo suntuario, lejos de agotarse, fue alimentado por los ricos textiles islámicos, que convergerían de una forma muy clara, en el siglo XI, con las producciones bizantinas.²² El interés por estos textiles islámicos tendría continuidad a lo largo de toda la Baja Edad Media, expresado principalmente, desde fines del siglo XIII y a lo largo del siglo XIV, en el consumo de los denominados como *paños tártaros* y otras telas orientales.²³ El testigo sería retomado, a fines del siglo XIV y durante todo durante el siglo XV, por las producciones suntuarias italianas, así como sus imitaciones locales, inspiradas en motivos orientales,²⁴ entre las que cabría destacar, en el contexto peninsular, el ámbito valenciano, con el despeque, a partir de las manufacturas musulmanas precedentes, de la industria de la seda desde la segunda mitad del siglo XV, centrada en diversas variedades de sedas al estilo genovés, con los terciopelos a la cabeza.²⁵

En el contexto castellano-leonés, la presencia de estas telas está documentada, al menos, desde el siglo X, con motivo del envío de una túnica de seda dorada por el califa al-Hakam II (961-976) a Ordoño IV (958-960).²⁶ Sería altamente significativo, en cualquier caso, que, en los alrededores de la ciudad de León, se documenten, ya a principios del siglo XI, unos *tira-*

*ceros del rey.*²⁷ Aunque contamos con algunos testimonios materiales aislados para los siglos XI y XII (v. gr. los tejidos islámicos de los monasterios de San Zoilo de Carrión de los Condes y de San Salvador de Oña), las mejores muestras se corresponden con el siglo XIII, con los conocidos ajuares funerarios del monasterio de Santa María la Real de Las Huelgas de Burgos; los de Fernando III (1217-1252) y Alfonso X de Castilla en la catedral de Sevilla; o los del sepulcro de Sancho IV de Castilla (1284-1295) en la catedral de Toledo.

En dicho consumo pesarían, por encima de las connotaciones religiosas, unas pautas que asociaban una estética particular con la representación de la autoridad y el poder. Dicha estética, que se podría retrotraer al Bajo Imperio romano, estaría marcada por los modelos decorativos bizantinos, fuertemente influidos por los diseños de Asia central, sasánidas y sogdianos, que cristalizarían entre los siglos VIII-IX. Estos modelos bizantinos serían posteriormente adoptados, a través de los contactos culturales y políticos, por los referidos textiles islámicos, depositarios de la tradición romana, sasánida, bizantina y egipcia.²⁸ Estos modelos decorativos –compartidos por otras producciones suntuarias, como los marfiles– se basarían en la figuración, frecuentemente inserta en círculos, de animales –cuya representación incidiría ocasionalmente en la idea de dominio, a través del motivo del depredador cazando– o de escenas principescas –centradas en la caza o en la música–. Temáticas que hubieron de ser del agrado de las élites cristianas, que encontraron adicionalmente en estos tejidos, realizados en seda con hilos entorchados en oro o plata, un instrumento para la expresión de su magnificencia.

Dentro de estas pautas estéticas genéricas, cabría llamar la atención sobre tres aspectos específicos manifestados en el ámbito corte-

²⁰ MUTHESIUS, Anna, 2004, pp. 8-9.

²¹ MUTHESIUS, Anna, 2004, p. 137. Diversas cuestiones al respecto de estas relaciones artísticas entre la corte bizantina y la fatimí son abordadas en CUTLER, Anthony, 1999.

²² MUTHESIUS, Anna, 1997, p. 145.

²³ JACOBY, David, 2010, pp. 72-81.

²⁴ MACK, Rosamond E., 2004, p. 327; JACOBY, David, 2010, pp. 77-83.

²⁵ NAVARRO ESPINACH, Germán, 1992, pp. 87-111, 124-125, 151-154; NAVARRO ESPINACH, Germán, 1999, pp. 101-113.

²⁶ DODDS, Jerrilynn D. et al., 2008, p. 69.

²⁷ LARREA, Juan José, 2013, p. 47.

²⁸ Sobre estos aspectos son de interés: JACOBY, David, 2004, MUTHESIUS, Anna, 1997, MACKIE, Louise, W., 2015, pp. 10-275, BAKER, Patricia L., 1995, pp. 35-81 y THOMAS, Thelma K., 2012, pp. 130-132.

sano castellano. En primer lugar, la posible influencia andalusí en la promoción, en Castilla, del color azul como símbolo de poder, como ha sugerido María Barrigón a partir del examen del ajuar funerario de Alfonso VIII de Castilla (1158-1214). Aspecto que pudo ser, como propone verosimilmente la referida investigadora, determinante en la adopción, a través de la figura de Blanca de Castilla, de este color en las vestiduras de los reyes franceses.²⁹

En segundo lugar, el papel de los repertorios decorativos islámicos en la configuración de nuevos patrones estéticos vinculados a la representación visual del poder. De ello tenemos buena muestra en: a) la incorporación a los paños reales, durante el reinado de Alfonso X, de los repertorios decorativos basados en el uso de medallones, denominados por las fuentes como *señales de rueda* o *palilia rotata*, propios de los repertorios sasánidas, bizantinos o islámicos. Dichos motivos sirvieron probablemente al Rey Sabio como una vía de acercamiento a la representación de la autoridad imperial, por cuanto estos se encontraban ligados, posiblemente bajo la influencia de los propios repertorios decorativos orientales, a la figura del emperador romano-germánico;³⁰ b) la adopción de pautas decorativas islámicas como modelo de las novedosas decoraciones emblemáticas castellanas basadas en sembrados heráldicos,³¹ que bien pudieron ser el origen de la difusión de este patrón por el resto del espacio europeo;³² c) la aparición, durante el reinado de Fernando III de Castilla, del cuartelado para la combinación de las armerías reales,

cuya génesis probablemente no se podría entender sin tener en cuenta las composiciones en damero características de las telas orientales y sus imitaciones cristianas;³³ d) la influencia de los repertorios decorativos textiles sobre las decoraciones arquitectónicas, como mostrarían, por ejemplo, las yeserías del claustro de San Fernando del monasterio de Las Huelgas de Burgos.

En tercer lugar, en la preferencia que tuvo la corte castellana, bajo la posible influencia andalusí, hacia perlas y piedras preciosas, que cabría relacionar no solo con cuestiones estéticas, sino también mágicas. Tal vez la mejor muestra de este interés se encuentre en las estrategias de Pedro I de Castilla (1350-1369) para configurar, inspirado probablemente por el sultán de Granada, un gran tesoro real, en el que se integrarían algunas de las "joyas ricas de aljófar e piedras preciosas" confiscadas en 1362 al Rey Bermejo de Granada.³⁴

El ritual cortesano

El ascendiente andalusí sobre el ritual cortesano castellano se manifestó particularmente en el marco escenográfico en el que tendría lugar la presentación ceremonial del soberano: un estrado revestido y enmarcado por alhamares y alfombras, cuyo uso aparece bien definido ya en la *Estoria de España* alfonsí.³⁵ El revestimiento con alfombras no quedó restringido al ámbito palatino, sino que, como tenemos constancia, al menos, desde el siglo XIV, debieron de tener amplia presencia en los panteones regioes.³⁶ Este uso se comple-

²⁹ BARRIGÓN, María, 2015, pp. 166-169.

³⁰ Estos repertorios marcarían la disposición en círculos de la decoración emblemática de la conocida como Dalmática de las águilas (Kunsthistorisches Museum, Viena), que habría que entender como una adaptación a la *manera gótica* de estos esquemas orientales, en línea con diversas capas pluviales, realizadas en el ámbito inglés en el conocido como *opus anglicanum*, sobre las que es de interés BROWNE, Clare et al. (ed.), 2017, nos. cat. 22, 23, 31, 33, 37, 38, 45, 46, 49, 52. En la transmisión de estos motivos en el contexto de la corte imperial hubieron de tener un papel fundamental piezas como el *Chormantel* de santa Cunegunda (Museo Diocesano, Bamberg), considerado tradicionalmente como un textil de origen germano y al que actualmente se le asigna un origen bizantino (WOODFIN, Warren T., 2008, pp. 33-50).

³¹ Dicha relación ha sido apuntada igualmente en BÖSE, Kristin, 2016, pp. 221-222 y MENÉNDEZ PIDAL, Faustino, 2011, p. 126.

³² Plantea la misma duda TOLLEY, Thomas, 1991, pp. 182-184, con la presentación de algunos ejemplos sobre los paralelos compositivos entre repertorios hispánicos y franceses o ingleses en MENÉNDEZ PIDAL, Faustino, 1994, pp. 38-40.

³³ Cf. MENÉNDEZ PIDAL, Faustino, 2011, pp. 121-122.

³⁴ Sobre el tesoro de Pedro I, véase GRASOTTI, Hilda, 1988.

³⁵ PÉREZ HIGUERA, Teresa, 1987, pp. 25-26. Aunque contamos con una referencia temprana sobre el conde Sancho de Castilla, relativa a 1016-1017, citada en PÉREZ HIGUERA, Teresa, 1996, p. 144, esta es un tanto ambigua. De este uso dan buena cuenta las referencias a alfombras conocidas para las cortes de Enrique III, Juan II o Isabel I de Castilla, en CAÑAS GÁLVEZ, Francisco de Paula, 2010, p. 113 y GONZÁLEZ MARRERO, M^o del Cristo, 2004, pp. 143-144.

³⁶ NOGALES RINCÓN, David, 2010, p. 782.

mentó, sobre todo en verano, con los guadamecies, empleados en el revestimiento de suelos y estrados.³⁷ Especialmente en los espacios más íntimos de palacio y en aquellos contextos más informales, parece que sería posible encontrar, siguiendo la tradición andalusí, a los reyes castellanos sentados a la turca, en almohadas, directamente sobre el estrado alfombrado, tal como se representa en distintas figuraciones del *Libro de los juegos* de Alfonso X y como sugieren algunas noticias puntuales relativas a Enrique IV (1454-1474) o a la corte de Isabel I (1474-1504).³⁸

Este uso no fue impedimento para que, en aquellos contextos ceremoniales y públicos, la imagen ritual e iconográfica del poder regio quedara asociada al trono, siguiendo pautas comunes a la cristiandad medieval, donde la posición sedente se encontraba estrechamente asociada con la autoridad y el poder. En este supuesto, quizá como influencia de los modelos de tronos andalusíes, el rey castellano se presentaría frecuentemente sobre un trono bajo,³⁹ al modo en que muestran diversos testimonios iconográficos, como la miniatura alfonsí, los testimonios del Archivo de la Catedral de Sevilla, sección IX, carpeta 116, nº 42 y de la Biblioteca Nacional de España (BNE), Manuscritos, Mss. 12794, fol. 2r., o las piezas numismáticas conocidas como *enriques de la silla baja*. A los pies del rey entronizado, se encontrarían, al menos, en algunos contextos ceremoniales, los miembros de la corte sentados directamente en el suelo sobre almohadas, según el uso andalusí, como sugieren las figuraciones del tratado *Notule de primatu nobilitate et dominio ecclesiae Toletanae* (ca. 1240),⁴⁰ la mi-

niatura alfonsí, los testimonios sobre las recepciones, en Valladolid, por parte de Juan II de Castilla, de una embajada enviada por el rey de Granada (1409)⁴¹ y, en Medina del Campo, por parte de los Reyes Católicos, de una embajada inglesa (1489)⁴² o el ritual de juramento de la infanta Isabel y de su marido Manuel I de Portugal en la catedral de Toledo (1498).⁴³ Además del estatus, el género hubo de ser un condicionante fundamental en la adopción de este uso, como sugieren Antonio de Lalaing, con ocasión del primer viaje de Felipe el Hermoso a la Península en 1501, y diversas noticias tardías que lo presentarían, a lo largo de los siglos XVI y XVII, como una costumbre propia del género femenino,⁴⁴ probablemente por la estrecha vinculación de las mujeres con lo doméstico.

Junto a estas prácticas genéricas de la exhibición regia, cabría destacar la posible adopción, a lo largo del reinado de Pedro I de Castilla, de la práctica de la exhibición del monarca ligada a la tipología de la "fachada-trono". En este sentido, desde la fachada de su palacio en los Reales Alcázares de Sevilla, como sugiere Ruiz Souza, el monarca, siguiendo un uso ritual que podría remontarse a la Antigüedad, se mostraría en majestad ante el espacio de la plaza de la Montería.⁴⁵

Más allá del ceremonial de exhibición regia, las influencias andalusíes en la definición de los modelos rituales y simbólicos de la corte castellana son diversas. Entre estas cabría citar, en primer lugar, la importancia alcanzada por la cetrería entre las élites políticas castellanas bajomedievales, tal vez gracias, entre otros factores, al influjo andalusí.⁴⁶ En

³⁷ TORRES BALBÁS, Leopoldo, 1951, p. 94; PÉREZ HIGUERA, Teresa, 1987, pp. 27-28; SILVA SANTA-CRUZ, Noelia, 2004, p. 151. Dos ejemplos para las cortes de Enrique III e Isabel I respectivamente en: NOGALES RINCÓN, David, 2014, p. 107 y GONZÁLEZ MARRERO, M^a del Cristo, 2004, pp. 149-150.

³⁸ PÉREZ HIGUERA, Teresa, 1996, p. 144; SILVA SANTA-CRUZ, Noelia, 2004, p. 142.

³⁹ Sobre estos tronos bajos, véase PÉREZ HIGUERA, Teresa, 1994, pp. 36-48.

⁴⁰ BNE, Manuscritos, Vit. 15-5, ff. 3r-12v.

⁴¹ GARCÍA DE SANTA MARÍA, Alvar, 1982, cap. 122, p. 268.

⁴² BELLO LEÓN, Juan Manuel; HERNÁNDEZ PÉREZ, M^a Beatriz, 2003, p. 193.

⁴³ RESENDE, García de, 1973, pp. 306-307.

⁴⁴ Sobre esta cuestión, véase MARTÍNEZ NESPRAL, Fernando, 2007, pp. 105-111.

⁴⁵ RUIZ SOUZA, Juan Carlos, 2004, p. 27; RUIZ SOUZA, Juan Carlos, 2013, pp. 316-317; RODRÍGUEZ MORENO, Concepción, 2015, pp. 360, 468. Este modelo pudo repetirse igualmente en el alcázar de Segovia, imitado, a su vez, en los castillos de Co-ca, Belmonte, el de la Mota de Medina del Campo y Manzanares el Real y, por influencia de la reina Leonor de Castilla, mujer de Carlos III, en el palacio de Olite, como sugiere RUIZ SOUZA, Juan Carlos, 2013, pp. 317-320 y RUIZ SOUZA, Juan Carlos, 2014, pp. 40-43.

⁴⁶ NOGALES RINCÓN, David, 2017, pp. 262-263; SILVA SANTA-CRUZ, Noelia, 2005, pp. 270-271.

segundo lugar, la difusión de la monta a *la gínetá*, vinculada, en el plano del ritual cortesano, a las fiestas de toros y juegos de cañas.⁴⁷ En tercer lugar, la especial inclinación por el empleo de sustancias aromáticas en la corte regia.⁴⁸ En cuarto y último lugar, la contribución –no restringida al área peninsular, donde quizá se podría documentar de forma más temprana– a la promoción política del león, así como de otros animales (elefante, águila, pavo). Ello gracias a la influencia de los repertorios decorativos propios de la tradición bizantina e islámica y de ciertos recursos retóricos, como el uso, en el ámbito islámico, de la imagen del león como instrumento para poner de relieve el poder y la fortaleza del soberano.⁴⁹

La arquitectura palatina

La arquitectura palatina ha sido un campo preferente de atención por parte de aquellos estudios artísticos que han abordado la recepción del modelo andalusí en la corte castellana. Un momento fundamental de este proceso de recepción parece encontrarse en la conquista de Toledo (1085), que pondría en contacto directo a los conquistadores cristianos con la arquitectura andalusí.⁵⁰ Dicho proceso de asimilación debió de ser paulatino. Las primeras iniciativas que manifestarían un interés claro por los modelos andalusíes se documentan, al menos, desde el reinado de Alfonso VIII de Castilla, con el proyecto del Palacio Mayor del alcázar de Segovia⁵¹ o las problemáticas intervenciones en la capilla de la Asunción del monasterio de Santa María la Real de Las Huelgas de Burgos o en la de San Ildelfonso del alcázar de Guadalajara.⁵² En dichas empresas, se adoptarían formas y, en ocasiones, estéticas propias de lo andalusí, pudiéndose acaso pensar, siguiendo a Ja-

vier Martínez de Aguirre, en la progresiva asociación que se produciría entre ciertas funcionalidades y determinadas formulaciones espaciales y estéticas andalusíes.⁵³

Entre estas empresas de Alfonso VIII y las de Alfonso XI de Castilla (1312-1350), es decir, a lo largo del siglo XIII y las primeras décadas del siglo XIV, la incorporación de pautas andalusíes debió de tener continuidad, aunque de una forma lenta, especialmente debido al impulso dado al arte gótico por Alfonso X, que no sería ajeno a su programa político de aspiración al trono imperial. Un período en el que debió de ser fundamental el contacto con las nuevas realidades andalusíes, fruto de la anexión a la Corona de Castilla de Murcia (1243) y del valle del Guadalquivir, con Córdoba (1236) y Sevilla (1248) a la cabeza.

Parece que esta incorporación de pautas islámicas hubo consolidarse en el reinado de Alfonso XI, especialmente a lo largo del segundo cuarto del siglo XIV, coincidiendo con su mayoría de edad y el reforzamiento del poder real –con las iniciativas en el Real Alcázar de Córdoba, las probables en el palacio de Torde-sillas y en la sala de la Justicia de los Reales Alcázares de Sevilla (Fig. 2), y las más hipotéticas en el alcázar de Guadalajara–, en el marco del proceso que Ruiz Souza ha denominado como de “reinteriorización” de la Corona de Castilla.⁵⁴ Intervenciones a las que quizá no fue ajeno el contacto directo de Alfonso XI con estas formas andalusíes, fruto de sus frecuentes visitas a Andalucía en el marco del desarrollo de la cruzada. Todo este proceso dejaría rastro en la referencia del *Libro del caballero Zifar* a esa “alcoba muy alta a bóveda, e la bóveda era toda labrada de obra morisca de unas piedras çafires muy finos”,⁵⁵ buena muestra del afianzamiento al que estaban asistiendo, en el imaginario cortesano caste-

⁴⁷ Sobre esta cuestión, véase FALLOWS, Noel, 2010, pp. 267-303; NOGALES RINCÓN, David, 2019, en preparación.

⁴⁸ SILVA SANTA-CRUZ, Noelia, 2005, pp. 271-272.

⁴⁹ SILVA SANTA-CRUZ, Noelia, 2014, pp. 13-15; NOGALES RINCÓN, David, 2017, pp. 262-263, 266-267; MARTÍNEZ DE LAGOS FERNÁNDEZ, Eukene, 1997, pp. 320-323, 328.

⁵⁰ BORRÁS GUALIS, Gonzalo, 1990, p. 81.

⁵¹ ALMAGRO GORBEA, Antonio, 2008, pp. 59, 61. En su estado actual, cabría quizá separar del proyecto original de Alfonso VIII los zócalos decorados, que han sido datados de forma hipotética por Carmen Rallo Gruss durante el reinado de Alfonso X, emulando tipologías almorávides presentes en Murcia (RALLO GRUSS, Carmen, 2003, pp. 396-397).

⁵² PRADILLO Y ESTEBAN, Pedro José, 2003, pp. 15-16.

⁵³ MARTÍNEZ DE AGUIRRE, Javier, 2017, pp. 489-493.

⁵⁴ RUIZ SOUZA, Juan Carlos, 2012, p. 136.

⁵⁵ *Libro del caballero Zifar*, ed. J. González Muela, 1990, p. 427 cit. en RUIZ SOUZA, Juan Carlos, 2007, p. 232.



Fig. 2. Sala de la Justicia. Reales Alcázares de Sevilla. Medios del siglo XIV. Fotografía: Autor.

llano, estas formas a lo largo de las primeras décadas del siglo XIV, si atendemos a la cronología sugerida por José Manuel Cacho Bleuca para esta obra de ca. 1321-1350.⁵⁶

Estos proyectos artísticos de Alfonso XI, unidos a otras iniciativas que tienen lugar en el ámbito toledano o hispalense al margen de la corte, como resultado de la iniciativa nobiliaria,⁵⁷ permiten entender con mayor facilidad la configuración de lo que Pérez Higuera ha denominado como el “modelo del palacio mudéjar”, surgido a mediados del siglo XIV, fruto de las empresas artísticas de Pedro I.⁵⁸ A través de dichas empresas, este rey hubo de impulsar una arquitectura emblemática, que, tras algunos ensayos previos en Astudillo (Palencia) (Fig. 3) o Tordesillas (Valladolid), culminaría en la construcción de su palacio sevillano, buscando mostrar la supremacía del poder regio.⁵⁹

En las décadas que siguieron a la caída del rey don Pedro, esta arquitectura emblemática estaría llamada a tener gran éxito como símbolo de poder de la realeza y la nobleza castellana. Así, este horizonte artístico impulsado por Pedro I es el que encontraría Enrique II de Castilla (1369-1379) a su llegada al trono. Pronto fue incorporado, en el marco de la construcción de la imagen regia, a las iniciativas artísticas de la nueva dinastía, tal como se manifestaría en las intervenciones de su fundador en el palacio real de León o en la capilla real y la puerta del Perdón de la catedral de Córdoba. Intervenciones prolongadas en aquellas actuaciones en los alcázares de Madrid, Murcia, Segovia o Valladolid, en el pabellón de caza de Miraflores en Burgos o en la capilla de Reyes Nuevos de la catedral de Toledo, desarrolladas a fines del siglo XIV e inicios del siglo XV, principalmente bajo el impulso de Enrique III (1390-1406). Dichas intervenciones no parecen ser casuales, sino que se centrarían en aquellos espacios de especial relevancia simbólica para la realeza, como el panteón dinástico de Reyes Nuevos o los alcázares de Madrid y Segovia, ubicados en el nuevo eje de poder que se estaba gestando en la Corona. Se trataría, por ello, de proyectos susceptibles de ser puestos al servicio directo de las estrategias de representación de una monarquía en expansión, dentro del proceso de génesis del Estado Moderno. A estas iniciativas se hubo de sumar pronto la nobleza que, en el entorno regio, mostraría un interés por este modelo mudéjar a partir de la década de 1370.⁶⁰

Así el impulso a estas iniciativas artísticas que tienen como marco la tradición andalusí se podría explicar, dentro del contexto general de consolidación de la virtud aristotélica de la magnificencia, por un lado, atendiendo sobre todo a condicionantes internos, con una dinastía Trastámara que buscaría en este modelo un instrumento de representación del po-

⁵⁶ CACHO BLECUA, José Manuel, 1995, p. 62.

⁵⁷ Pensamos en iniciativas tanto a nivel compositivo, como la portada del palacio toledano de los Oter de Lobos (PASSINI, Jean, 2007), como organizativo, como los palacios toledanos de don Juan Manuel, casa de María Meléndez o el corral de don Diego, o el sevillano de doña María Alfonso Coronel (RODRÍGUEZ MORENO, Concepción, 2015, pp. 248, 297-298, 511 y MARTÍNEZ CAVIRÓ, Balbina, 1980).

⁵⁸ PÉREZ HIGUERA, Teresa, 1987, p. 15.

⁵⁹ RODRÍGUEZ MORENO, Concepción, 2015, p. 232.

⁶⁰ PÉREZ HIGUERA, Teresa, 1993, p. 109; PÉREZ HIGUERA, Teresa, 1996, p. 131. Un análisis de interés en torno al caso particular de los Velasco en PAULINO MONTERO, Elena, 2016.

der regio, y una nobleza, estrechamente vinculada con la nueva dinastía, que encontraría en dicho modelo un signo de identidad. Por otro lado, atendiendo a condicionantes externos, relacionados con el deseo de ofrecer una imagen adecuada de la monarquía para su representación *internacional*, acaso condicionada por influencias foráneas que parecen adivinarse en los años finales del siglo XIV.⁶¹

Al margen de motivaciones materiales y prácticas (artífices, materiales, costes, tradición constructiva), cuyo peso no siempre es fácil de establecer con precisión, tres parecen ser las causas que explicarían el interés por este modelo artístico andalusí a lo largo del período bajomedieval. En primer lugar, el aspecto visual, gracias a la incorporación de ricas armaduras de madera, de yeserías o de azulejería, complementadas por el uso de alfombras. En segundo lugar, el simbolismo de algunas fórmulas arquitectónicas, particularmente el carácter centralizado de la *qubba*, cuya dimensión cósmica sería puesta de relieve por el *Libro de la miseria del omne* (primera mitad del siglo XIV), al describir la torre hecha por el rey Cosroes.⁶² En tercer lugar, los aspectos funcionales, pudiéndose quizá pensar: a) en el interés que el modelo andalusí de sala oblonga con las alcobas o alhanías en los extremos revestiría, a nivel práctico, para el desarrollo de ciertos rituales regios, por su capacidad para definir una jerarquización simbólica y funcional entre el espacio central y los espacios contiguos; b) en la practicidad de los pasadizos sobreelevados, probable derivación de los conocidos como *sâbâtâ* andalusíes, presentes, por ejemplo, en Córdoba o en Sevilla, empleados para conectar espacios religiosos y residenciales; conexión de la que además se podrían derivar algunas imágenes simbólicas acerca del estrecho vínculo entre poder político y religioso.⁶³

Con un sentido más global, la configuración, en la Corona de Castilla, de diversas villas y ciudades –como Toledo, Burgos o Segovia, y



Fig. 3. Fachada del palacio de Pedro I de Astudillo (Palencia). Ca. 1354-1369. Fotografía: Autor.

de una forma simplificada, Medina del Campo o Arévalo– en las que se definirían diversos centros de poder en torno a una especialización funcional (alcázar, palacio urbano, casa de campo) ha sido presentada por Pérez Higuera como una posible herencia andalusí.⁶⁴ Aunque queda fuera de toda duda la importancia de dicha herencia en la génesis de la tipología del alcázar en Castilla y el modelo en sí mismo parece viable para momentos tempranos, podría, sin embargo, plantear más dudas para etapas más tardías, como las intervenciones de Enrique III en Burgos (pabellón de caza de Miraflores) o Enrique IV en Segovia (palacio de san Martín, pabellón de caza del Campillo).⁶⁵

⁶¹ Cf. PAULINO MONTERO, Elena, 2017, pp. 153-156; NOGALES RINCÓN, David, 2014, pp. 129-130.

⁶² CUESTA SERRANO, Jaime (ed.), 2012, p. 127, c. 181.

⁶³ NOGALES RINCÓN, David, 2010, pp. 346, 646-647; CÓMEZ RAMOS, Rafael, 1988, pp. 14-19.

⁶⁴ PÉREZ HIGUERA, Teresa, 1993, pp. 80-83.

⁶⁵ Los palacios urbanos tardíos pudieron responder a la simple emulación, por motivos prácticos, del modelo de las casas urbanas de la nobleza, donde los reyes acostumbraban alojarse en su itinerancia por la Corona. En lo que respecta a las casas de campo o pabellones de caza, aunque su presencia no sería un hecho inédito en el período anterior a Enrique III, estos parecen adquirir un especial impulso a fines del siglo XIV, paralelo al interés por definir una red palacial. Estas seguirían tal vez modelos foráneos, antes que la tipología de la almunia andalusí –bajo el modelo que la historiografía define como *hunting lodge*, *château de la chasse*, *relais de la chasse*, *château forestier*, *pavillon de chasse* o *casina di caccia*, ampliamente difundido a fines del siglo XIV en Francia, en Inglaterra o en Italia–, aunque pudieran adoptar formulaciones estéticas que remitían a lo andalusí.

El modelo tardogótico y la redefinición del modelo andalusí a fines de la Edad Media

Lo que había sido la integración de diversos elementos propios del modelo cultural islámico en la definición de una imagen de la monarquía asistió a una redefinición a partir de las décadas iniciales del siglo XV. Dicha redefinición fue consecuencia del progresivo influjo de un nuevo modelo cultural, conocido como *tardogótico* o *borgoñón*, que, irradiado desde el ámbito septentrional de Europa, adquirió la condición de base conceptual y estética de la cultura tardomedieval de corte, con pretensiones de articular, en el ámbito artístico, un lenguaje internacional cortesano para el ámbito de la cristiandad. Un modelo que se manifestaría con claridad durante el reinado de Juan II y que asistiría a un especial impulso en las décadas finales de la Edad Media, vinculado a la reorientación cristiana de la monarquía durante el reinado de los Reyes Católicos. Esta reorientación se presentaría, por un lado, como reacción frente a las imágenes filoislámicas proyectadas sobre Enrique IV por la propaganda de su hermano el príncipe don Alfonso, elevado al trono castellano como Alfonso XII de Castilla (1465-1468), y de la propia Isabel I; y, por otro lado, como un instrumento para asentar las pretensiones de la monarquía hispánica de convertirse en cabeza de la cristiandad, materializadas en esos procesos de “desemitzación” y de “europeización” a los que se ha referido Alain Milhou.⁶⁶

Dichos cambios se manifestaron en la penetración en la corte de Castilla de las renovadas tendencias artísticas tardogóticas. La expansión de estas nuevas influencias foráneas a partir de las décadas de 1430-1440 no supuso un desplazamiento del antiguo interés por la estética andalusí, aunque sí favoreció una revitalización de los repertorios góticos (motivos vegetales, figurativos, geométricos) en la decoración de espacios particulares, como los arrocabes y las albanegas. Buena muestra de estas iniciativas en el ámbito regio cabe encontrarlas en la capilla mayor de

la iglesia monástica de Santa Clara la Real de Tordesillas, realizada a mediados del siglo XV, y en las intervenciones enriqueñas tanto en el alcázar de Segovia, efectuadas a partir de 1451, como en San Antonio el Real de Segovia (Fig. 4), ejecutadas durante el tercer cuarto del siglo XV.

Estas tendencias tardogóticas adquirieron un predominio destacado, durante el último cuarto del siglo XV e inicios del siglo XVI, en los proyectos religiosos desarrollados por Isabel I. En estos proyectos, como señaló Rafael Domínguez Casas, la reina habría buscado “manifestar estéticamente su programa de unidad religiosa a través del estilo hispano-flamenco, al que ella misma consideraría como quintaesencia de lo europeo y cristiano”.⁶⁷ Este claro interés de la Reina Católica por las formas tardogóticas no supuso, en modo alguno, una renuncia completa a la herencia previa. El horizonte andalusí no hubo de ser, como se pretendió en el pasado, con la definición del *estilo Isabel* como resultado de la hibridación de las formas mudéjares y tardogóticas, una invariable en las iniciativas de artífices como Juan Guas.⁶⁸ Sin embargo, es posible pensar que la apreciación y percepción de la estética tardogótica en Castilla pudo estar guiada o mediatizada por ese gusto previo de raíz andalusí hacia “la exuberancia y profusión ornamental y las complicaciones decorativas”.⁶⁹ También, la herencia andalusí moldearía, dentro de las empresas artísticas religiosas de Isabel I, el gusto por las inscripciones que recorrerían los muros de los templos y otros elementos asociados a la tradición plurisecular artística castellana, como la presencia de armaduras de madera y de yeserías, o la concepción de la cabecera como un espacio autónomo centralizado.

Esta continuidad con la tradición andalusí se evidenciaría particularmente, durante el reinado de Isabel I, en las reformas de los alcázares mudéjares y andalusíes, que buscarían la unidad estilística con los edificios preexistentes, como muestran las iniciativas artísticas desarrolladas en Córdoba, Sevilla, Zaragoza o Granada.⁷⁰ El interés por vincularse y

⁶⁶ MILHOU, Alain, 1993.

⁶⁷ DOMÍNGUEZ CASAS, Rafael, 2004, p. 81.

⁶⁸ Un examen sobre esta cuestión, en torno a la figura de Guas, en GONZÁLEZ RAMOS, Roberto, 2011.

⁶⁹ TORRES BALBÁS, Leopoldo, 1949, p. 347.

⁷⁰ Sobre estas reformas, véase CASTILLO OREJA, Miguel Ángel, 2001.

conservar este legado palatino andalusí, en el marco de un contexto de exaltación religiosa, no solo sería una expresión del interés artístico por estas arquitecturas y de la continuidad de una tradición visual asociada con la representación del poder regio. También hubo de constituir, como ha apuntado Miguel Ángel Castillo Oreja, un “exponente de la victoria cristiana sobre el Islam”.⁷¹

Igualmente, el influjo de este modelo borgoñón se manifestó en una nueva estética de la indumentaria regia, que tendió a sustituir, a partir de la segunda mitad del reinado de Juan II, las sedas moriscas listadas y las coloridas decoraciones emblemáticas por terciopelos de colores oscuros (negro; morado, azul o carmesí oscuros). No obstante, dicho cambio, aunque profundo, no hubo de suponer una ruptura radical con respecto a las concepciones estéticas previas, si tenemos en cuenta, por un lado, la continuidad en el gusto por los colores densos, la importancia de la seda como materia prima o la adopción de esquemas decorativos orientales, ahora presentados a través de la mirada de las industrias textiles italianas;⁷² por otro lado, si atendemos al interés de las élites políticas de la Corona por poner en escena, en los juegos de cañas y el toreo caballeresco, los coloridos arreos de la *gínetá* y los vestidos a la morisca, utilizados como una suerte de traje de gala o festivo, a través del cual se perpetuaría esta antigua concepción estética del poder.⁷³

Por último, dicho cambio se manifestó en el probable impulso dado al gusto por lo exótico, fenómeno asociado a los hábitos de consumo de las élites políticas de la cristiandad tras la Crisis del siglo XIV. Las percepciones del mundo andalusí por parte de los castellanos parece que estaban lejos de la idea de exotismo. Sin embargo, el gusto del modelo tardogótico por esta idea, junto con otros condicionantes, como el posible peso entre los castellanos de las percepciones de los viajeros extranjeros, pudo alimentar, desde una mirada distanciada hacia lo andalusí, el interés por explotar esta noción por parte de las élites políticas castellanas. Este gusto por lo



Fig. 4. Capilla mayor de la iglesia del convento de San Antonio el Real de Segovia. Tercer cuarto del siglo XV. Fotografía: Diana Lucía Gómez-Chacón.

exótico ayudaría a entender mejor –aunque no lo explica por completo, pues se podrían aducir, según los casos, otros condicionantes– la destacada presencia, dentro de la cultura de corte castellana de las décadas finales de la Edad Media, de expresiones como los músicos y las danzas moriscas; la fundación de la guardia morisca, vigente durante los reinados de Juan II y Enrique IV; la introducción del juego de cañas como ejercicio caballeresco cortesano; o la difusión de la referida moda a la morisca en la corte de Castilla y entre las élites políticas de la Corona a lo largo de la primera mitad del siglo XV.

El interés que la realeza castellana mostraría por el modelo internacional tardogótico, acompañado de la referida *europización*, acabó desembocando, en el campo de las identidades, en una *depuración* de la herencia islámica, que había marcado el devenir de la cultura cortesana, en particular, y de la castellana, en general, durante la Baja Edad Media. El complejo panorama sociopolítico tardomedieval habría de generar así, en la conformación de las identidades, una tensión interna entre lo percibido como ajeno y

⁷¹ CASTILLO OREJA, Miguel Ángel, 2001, p. 127. En esta dirección, es significativa la carta, dada por Juana I de Castilla en 1515, en la que expresaría su deseo de que la Alhambra “esté muy bien reparada e se sostenga, porque quede para siempre perpetua memoria” de la conquista de la ciudad de Granada y del citado palacio (cit. en LÓPEZ GUZMÁN, Rafael, 2001, p. 148).

⁷² Sobre este aspecto, véase NOGALES RINCÓN, David, 2016, pp. 238-244.

⁷³ NOGALES RINCÓN, David, 2019, en preparación.

lo percibido como propio, que se confrontaba, a su vez, con las percepciones externas que procedían del norte de Europa. Esta tensión tuvo al mudejarismo como parte central de un debate que, iniciado a fines del período medieval, habría de tener continuidad a lo largo de la Edad Moderna.⁷⁴ Mientras algunos elementos concretos de este modelo fueron desechados, otros se integraron en la construcción de los *modos* o *maneras* nacionales, que emergerán con fuerza en este momento, al ser considerados, frente al influjo francés o italiano, como expresiones culturales propias de Castilla.⁷⁵

Conclusión

El fenómeno conocido como *mudejarismo*, que agrupa una diversidad de manifestaciones, constituye un aspecto de interés para entender la representación del poder regio en Castilla. El proceso de recepción del modelo cultural islámico no fue uniforme ni en sus ritmos ni en sus campos de interés ni en sus motivaciones. Por el contrario, se encontró sujeto a una multiplicidad de condicionantes (prácticos, culturales, políticos, etc.), que orientaron y mediatizaron la aproximación a lo andalusí.

Al estudiar la recepción del modelo cultural islámico en la corte de Castilla, es posible observar un conjunto de inquietudes comunes a la representación del poder en el espacio mediterráneo sobre las que se sentarían las bases de este mudejarismo cortesano. Dicho gusto, que podría ser retrotraído a la Tardo-

antigüedad, adoptaría perfiles bien definidos en torno a la creación de un lenguaje visual del poder con una dimensión *global*, que superaría lo étnico o lo religioso,⁷⁶ difundido, en buena medida, gracias a los repertorios decorativos impulsados desde el ámbito bizantino y reformulados bajo el paradigma islámico. Paradigma que afianzó este imaginario visual del poder, a la vez que potenció el componente lingüístico, asociado al uso de inscripciones en caracteres cúficos o pseudo-cúficos, que acabarían por decorar no solo los textiles, sino también la arquitectura y otros objetos.⁷⁷

Este gusto global se manifestaría tempranamente en el interés creciente por las telas orientales, que, a partir de los siglos VIII-IX, inundarían Occidente, no solo para la confección de las vestiduras principescas, sino también para la envoltura de reliquias o la realización de vestiduras eclesiásticas, en tanto que, en palabras de Muthesius, dichas telas “served to underline the expression of authority in both the Imperial and in the ecclesiastical realms”.⁷⁸ Dicho gusto se diversificaría a lo largo del período pleno y bajomedieval. En este sentido, el contexto italiano es una buena muestra del interés por lo islámico, motivado por su posición central dentro del Mediterráneo y su situación privilegiada en las rutas de intercambio. Interés que se concretó en la presencia de cerámica desde el siglo XI, en la representación pictórica de alfombras u otros objetos islámicos a partir, al menos, del siglo XIII, en la importación de azulejos ibéricos desde mediados del

⁷⁴ El estudio de algunas de estas cuestiones durante el período moderno, como el papel del modelo cultural islámico en la definición de la identidad *española* y la relectura llevada a cabo por diversos historiadores en los siglos XVI y XVII acerca del patrimonio artístico y cultural de origen andalusí, interpretado como troyano, romano o fenicio, ha sido abordado recientemente en FUCHS, Barbara, 2011, URQUÍZAR HERRERA, Antonio, 2017 o IRIGOYEN GARCÍA, Javier, 2014.

⁷⁵ Así, frente a los estilos *a la romana* y *a la moderna*, considerados como foráneos, la condesa de Feria, al hablar, en 1480, de la capilla mudéjar del hospital de San Miguel de Zafra por ella fundado, se refiere a la misma como “obra de esta tierra” (MOGOLLÓN CANO-CORTÉS, Pilar, 2010, p. 270). En dicha *manera* o *modo castellano* se integrarán diversos elementos de origen islámico, en los ámbitos ritual (*v. gr.* los juegos de cañas), artístico (*v. gr.* la azulejería o las armaduras en madera, definidas como “artesonado dorado estilo español” por MÜNZER, Jerónimo, 2002, p. 213) o suntuario (*v. gr.* el estrado y las alfombras en el entorno doméstico, y las joyas ornamentadas con balajes, perlas y otras piedras preciosas, cuya estética sería denominada en la corte inglesa de principios del quinientos bajo la etiqueta de “*Spanish work*”). Diversas referencias al respecto aparecen compiladas en MARTÍNEZ NESPRAL, Fernando, 2007, FUCHS, Barbara, 2011 y CAHILL MARRÓN, Emma Luisa, 2014, pp. 48-50.

⁷⁶ FELICIANO, M^a Judith, 2003, pp. 105-106, 109; MACKIE, Louise, W., 2015, p. 183; ALEMANY, Joan; BARRAL I ALTET, Xavier; GARCÍA BIOSCA, Joan E., 2004, p. 18; RUIZ SOUZA, Juan Carlos 2007, p. 207.

⁷⁷ El interés por la escritura probablemente se encontrara, entre otros aspectos, en el deseo por dar un aspecto de autenticidad, ligándola a las bandas epigráficas textiles asociadas al *tiraz* (HOFFMAN, Eva R., 2001, pp. 32-33), y por mostrar un estatus social privilegiado, especialmente en un mundo iletrado (FLUCK, Cécilia, 2012, p. 183).

⁷⁸ MUTHESIUS, Anna, 2004, p. 31. Sobre estos aspectos, véase: MUTHESIUS, Anna, 1997, pp. 119-126 y SCHORTA, Regula, 2016, pp. 47-56.

siglo XIII o en la fabricación de paños de seda conforme a esquemas compositivos orientales, industria ampliamente consolidada hacia 1300 en Lucca, Génova o Venecia.⁷⁹ A dichas muestras cabría añadir algunas manifestaciones excepcionales, en el plano arquitectónico, en el ámbito veneciano, consecuencia de sus intensos contactos comerciales con Oriente,⁸⁰ y, por supuesto, en la Sicilia normanda.

Con un carácter más secundario cabría citar, fuera de Italia, el ejemplo de ciertos ámbitos regionales en Francia (Rosellón, Auvergne, etc.), donde sería posible documentar la presencia episódica, en el campo arquitectónico, de algunos elementos islámicos;⁸¹ del Mediterráneo oriental, donde tendría lugar, durante los siglos XII y XIII, el contacto directo de los cruzados con producciones textiles, cerámicas, metálicas o vidrio de Siria y de Anatolia oriental;⁸² del ámbito septentrional europeo, particularmente de aquellos territorios de habla alemana, donde, a partir del siglo XII, se difundiría un modelo del aguamánil zoomorfo basado en tipologías islámicas, aun cuando las vías de influencia entre las producciones occidentales y las orientales no sean fáciles de trazar con precisión;⁸³ o el referido interés que, desde siglo XIII, mostrará Occidente por los paños tártaros.

Este modelo, lejos de agotarse, se vio favorecido, en los siglos finales de la Edad Media, por la expansión del consumo suntuario, por unas mejores capacidades técnicas en la producción de bienes, por el referido gusto por el exotismo –impulsado por los nuevos modelos artísticos y de consumo y por las relaciones diplomáticas, que hicieron de lo extraordinario objeto predilecto del regalo entre cortes– o por la configuración de unas más densas redes comerciales, en las que tendrían un papel protagonista las repúblicas maríti-

mas italianas. Todos estos factores ayudan a entender el impulso dado en Italia a la creación de un conjunto de industrias locales que adoptarían pautas orientales. Especialmente en Venecia y Florencia, este proceso adquiriría un cierto relieve a partir de la segunda mitad del siglo XIV –incluso antes, en el ámbito textil–, manifestándose de forma clara a largo del siglo XV en diversas facetas, como la representación pictórica de alfombras o textiles en tablas; la fabricación de las *laggioni* del ámbito ligur; el impulso al vidrio de Murano, que adoptaría patrones sirios; la confección de telas en Lucca, Florencia y Venecia, siguiendo diseños orientales; la realización de encuadernaciones en cuero, imitando tipologías islámicas; o la adquisición de cerámica valenciana o *tappeti* orientales.⁸⁴

Este gusto por lo oriental debió alcanzar igualmente las cortes septentrionales, al menos, desde el último cuarto del siglo XIV, las cuales orientaron su mirada hacia la península ibérica, mostrando un interés particular por azulejos o baldosas valencianas.⁸⁵ Aunque el ámbito ceremonial fue secundario, sin embargo, al menos, desde fines del siglo XIV, se habría de producir la difusión en Francia o en Borgoña de las danzas conocidas bajo la denominación de *morisque*, transmitidas tal vez a través de los contactos políticos entre cortes.⁸⁶

En este contexto, no es extraño que cortes peninsulares como la aragonesa o la navarra mostraran una especial atención hacia los ámbitos castellano o valenciano. Así lo sugiere el hecho de que en 1398 diversos fusteros y maestros fueran enviados por Enrique III a Martín I para trabajar en el palacio de la Aljafaría de Zaragoza, que en 1404 el rey aragonés solicitara al castellano el envío de cuatro maestros de “almocarves” o que, al año siguiente, dos fusteros toledanos, Gonzalo

⁷⁹ FONTANA, Maria Vittoria, 1995, pp. 297-306, 312; MACK, Rosamond E., 2002, pp. 30-31, 34.

⁸⁰ HOWARD, Deborah, 1993. Junto al caso de Venecia, cabría sumar para el ámbito italiano algunos ejemplos secundarios en Pisa, Siena o San Gimignano, referidos en GRABAR, Oleg, 2006b, p. 384.

⁸¹ GRABAR, Oleg, 2006b, pp. 384-385; GOSS, Vladimir, 1981, p. 19.

⁸² PARSONS SOUCEK, Priscilla, 1981, pp. 15-16.

⁸³ BARNET, Peter, 2006, pp. 10-12.

⁸⁴ FONTANA, Maria Vittoria, 1995, pp. 312-314; HESS, Catherine, 2004; CONTADINI, Anna, 1999, pp. 1-60; JACOBY, David, 2010, pp. 77-78; MACK, Rosamond E., 2002; MACK, Rosamond E., 2004; SPALLANZANI, Marco, 2010; DENNY, Walter B., 2007; BAROVIER MENTASTI, Rosa; CARBONI, Stefano, 2007.

⁸⁵ Diversos ejemplos en TORRES BALBÁS, Leopoldo, 1949, p. 392; SERRA DESFILIS, Amadeo, 2013, p. 43; DEVONSHIRE, R. L., 1935, p. 42; BETTS, Ian M., 2008, pp. 53-69; PÉREZ HIGUERA, Teresa, 1987, p. 26; PARADA LÓPEZ CORSELAS, Manuel, 2017.

⁸⁶ Sobre esta, véase STEFANO, Giuseppe di, 1983.

Ferrando o Fernández y Mahomet, labraran los techos del palacio mayor de Barcelona, habiendo vuelto probablemente, al menos, el primero a Barcelona en 1406;⁸⁷ que Carlos III de Navarra enviara en 1402 a dos de sus maestros a Segovia, para poder conocer los palacios del rey de Castilla;⁸⁸ o que en 1400 y 1406 Carlos III encargara azulejos valencianos con destino al palacio de Olite.⁸⁹

En este sentido, el interés por lo islámico que muestran las élites políticas castellanas no sería un caso excepcional dentro del ámbito occidental. Sí constituyó, sin embargo, un aspecto específico de este ámbito castellano-leonés (también parcialmente del aragonés⁹⁰), gracias a su carácter fronterizo, por un lado, el privilegiado acceso a la realidad islámica, resultado de la compra, el intercambio diplomático, la captura del botín o el contacto directo; y, por otro lado, la capacidad para dar forma, dentro de este fenómeno global, a manifestaciones como el modelo de palacio mudéjar o las modas a la morisca. Unos aspectos que diferenciarían a este ámbito castellano de las relaciones indirectas y superficiales de otros ámbitos europeos, cuya familiaridad con este modelo islámico quedaba reducida, salvo excepciones, como el caso de Sicilia, a aquellos objetos (alfombras, mobiliario, cerámica) y materiales (azulejos) susceptibles de ser transportados con facilidad, gracias a los intercambios diplomáticos o comerciales.⁹¹

Bibliografía

- ALEMANY, Joan; BARRAL I ALTET, Xavier; GARCÍA BIOSCA, Joan E. "Introducción". En: *Mediterraneum: el esplendor del Mediterráneo medieval*, ss. XIII-XV. Barcelona-Madrid: Lunwerg, 2004, pp. 17-25.
- ALMAGRO GORBEA, Antonio. *Palacios medievales hispanos*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2008.
- BAKER, Patricia L. *Islamic Textiles*. Londres: British Museum Press, 1995.
- BARNET, Peter. "Beast of Every Land and Clime. An Introduction to Medieval Aquamanilia". En: *Aquamanilia of the Middle Ages, Vessels for Church and Table*, New Haven-Londres: Yale University Press, pp. 3-17.

- BAROVIER MENTASTI, Rosa; CARBONI, Stefano. "Enameled Glass Between the Eastern Mediterranean and Venice". En: *Venice and the Islamic World (828-1797)*. París: Gallimard, 2007, pp. 252-275.
- BARRIGÓN, María. "An Exceptional Outfit for an Exceptional King: The Blue Funerary Garments of Alfonso VIII of Castile at Las Huelgas". *Viator*, 2015, vol. 46, n° 3, pp. 155-172. DOI: 10.1484/J.VIATOR.5.108329.
- BELLO LEÓN, Juan Manuel; HERNÁNDEZ PÉREZ, M^a Beatriz. "Una embajada inglesa a la corte de los Reyes Católicos y su descripción en el Diario de Roger Machado. Año 1489". En *la España Medieval*, 2003, n° 26, pp. 167-202.
- BETTS, Ian M. "Spanish Tin-glazed Tiles From Woking Palace and Other Sites in South-East England". *Surrey Archaeological Collections*, 2008, vol. 94, pp. 53-69.
- BORRÁS GUALIS, Gonzalo. *El arte mudéjar*. Teruel: Instituto de Estudios Turolenses, 1990.
- BORRÁS GUALÍS, Gonzalo. "A propósito del arte mudéjar: una reflexión sobre el legado andalusí en la cultura española". En: *Mirando a Clío: el arte español espejo de su historia: actas del XVIII Congreso del CEHA, Santiago de Compostela, 20-24 de septiembre de 2010*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2012, pp. 32-57.
- BÖSE, Kristin. "Beyond Foreign: Textiles From the Castilian Royal Tombs in Santa María de la Huelgas in Burgos". En: *Oriental Silks in Medieval Europe*. Riggisberg: Abegg-Stiftung, 2016, pp. 213-230.
- BRITT, Karen C. "Roger II of Sicily: Rex, Basileus, and Khalif? Identity, Politics, and Propaganda in the Cappella Palatina". *Mediterranean Studies*, 2007, vol. 16, pp. 21-45.
- BROWNE, Clare et al. (ed.). *English Medieval Embroidery. Opus Anglicanum*. New Haven-Londres: Yale University Press, 2017.
- BURKE, Peter. "Translating Knowledge, Translating Cultures". En: *Kultureller Austausch. Bilanz und Perspektiven der Frühneuezeitforschung*, Colonia-Weimar-Viena, Böhlau Verlag, 2009, pp. 69-77.
- BURKE, Peter. *El Renacimiento europeo: centros y periferias*. Barcelona: Crítica, 2000.
- CACHO BLECUA, José Manuel. "Los problemas del Zifar". En: *Libro del caballero Zifar. Códice de París*. Barcelona: M. Moleiro Editor, 1995, pp. 55-94.
- CAHILL MARRÓN, Emma Luisa. "La influencia de la joyería y orfebrería tardogótica de la corte de los Reyes Católicos en la Inglaterra Tudor". *Anales de Historia del Arte*, 2014, vol. extra 24, pp. 39-52.
- CAÑAS GÁLVEZ, Francisco de Paula. "La cámara de Juan II: vida privada, ceremonia y lujo en la corte de Castilla a mediados del siglo XV". En: *Evolu-*

⁸⁷ ORTEGO RICO, Pablo, 2016, pp. 467, 741, 811, 820; TORRES BALBÁS, Leopoldo, 1949, p. 328.

⁸⁸ TORRES BALBÁS, Leopoldo, 1949, pp. 328-329; PÉREZ HIGUERA, Teresa, 1993, p. 84.

⁸⁹ SERRA DESFILIS, Amadeo, 2013, p. 43.

⁹⁰ Son interesantes al respecto los apuntes, que atienden igualmente a la realidad castellana, ofrecidos por SALICRÚ I LLUCH, Roser, 2007, pp. 97-103.

⁹¹ Diversas cuestiones teóricas han sido trazadas al respecto en HOFFMAN, Eva R., 2001, pp. 17-50.

- ción y estructura de la Casa Real de Castilla. Madrid: Ediciones Polifemo, 2010, t. I, pp. 81-195.
- CASTILLO OREJA, Miguel Ángel. "La conservación de un valioso legado. La rehabilitación de los alcázares reales en la política constructiva de los Reyes Católicos". En: *Los alcázares reales. Vigencia de los modelos tradicionales en la arquitectura áulica cristiana*. Madrid: Fundación BBVA-Antonio Machado Libros, 2001, p. 99-127.
- CHUECA GOITIA, Fernando. *Historia de la arquitectura española. T. 1. Edad Antigua y Edad Media*. Ávila: Fundación Cultural Santa Teresa, 2001.
- CÓMEZ RAMOS, Rafael. "Pasadizo o *sabat*, un tema recurrente de la arquitectura andaluza". *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte*, 1988, vol. 1, pp. 13-28.
- CONTADINI, Anna. "Artistic Contacts: Current Scholarship and Future Tasks". En: *Islam and the Italian Renaissance*. Londres: The Warburg Institute, 1999, pp. 1-60.
- CÓRDOBA DE LA LLAVE, Ricardo. "Influencias orientales en la artesanía andaluza de la Baja Edad Media". En: *Andalucía entre Oriente y Occidente (1236-1492)*. *Actas del V Coloquio Internacional de Historia Medieval de Andalucía*. Córdoba: Diputación de Córdoba, 1988, pp. 585-598.
- COVARRUBIAS, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid: Luis Sánchez, 1611.
- CUESTA SERRANO, Jaime (ed.). *Libro de la miseria de omne*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2012.
- CUTLER, Anthony. "The Parallel Universes of Arab and Byzantine Art (with Special Reference to the Fatimid Era)". En: *L'Égypte fatimide: son art et son histoire*. París: Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1999, pp. 635-648.
- DENNY, Walter B. "Oriental Carpets and Textiles in Venice". En: *Venice and the Islamic World (828-1797)*. París: Gallimard, 2007, pp. 174-191.
- DEVONSHIRE, R. L. *Quelques influences islamiques sur les arts de l'Europe*. El Cairo: R. Schindler, 1935.
- DODDS, Jerrilynn D. et al. *The Arts of Intimacy. Christians, Jews, and Muslims in the Making of Castilian Culture*. New Haven-Londres: Yale University Press, 2008.
- DOMÍNGUEZ CASAS, Rafael. "La corte y la imagen real". En: *Los Reyes Católicos y la monarquía de España*. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2004, pp. 75-96.
- FALLOWS, Noel. *Jousting in Medieval and Renaissance Iberia*. Woodbridge: Boydell Press, 2010.
- FELICIANO, M^a Judith. "Muslim Shrouds for Christian Kings: A Reassessment of Andalusí Textiles in Thirteenth-Century Castilian Life and Ritual". En: *Under the Influence: Rethinking the Comparative in Medieval Iberia*. Leiden: Brill, 2003, pp. 101-131.
- FLUCK, Cécilia. "Inscribed Textiles", En: *Byzantium and Islam: Age of Transition, 7th-9th Century*. Nueva York-New Haven-Londres: Metropolitan Museum of Art-Yale University Press, 2012, p. 183.
- FONTANA, Maria Vittoria. "The Influence of Islamic Art in Italy". *Annali dell'Università degli studi di Napoli "L'Orientale"*, 1995, vol. 55, n^o 3, pp. 296-319.
- FUCHS, Barbara. *Una nación exótica. Maurofilia y construcción de España en la temprana Edad Moderna*. Madrid: Polifemo, 2011.
- GARCÍA ALCÁZAR, Silvia. "Mudejarismo y romanticismo: orígenes del concepto de arte mudéjar". En: *XI Simposio Internacional de Mudejarismo*. Teruel: Centro de Estudios Mudéjares, 2009, pp. 439-450.
- GARCÍA DE SANTA MARÍA, Alvar. *Crónica de Juan II de Castilla*. Madrid: Real Academia de la Historia, 1982.
- GARCÍA NISTAL, Joaquín. "La incorporación del término mudéjar a la historia de la arquitectura española: un mérito compartido". En: *Actas XII Simposio Internacional de Mudejarismo: Teruel, 14-16 de septiembre de 2011*. Teruel: Centro de Estudios Mudéjares, 2013, pp. 199-211.
- GIMÉNEZ, Gilberto. *La cultura como identidad y la identidad como cultura*. México D.F.: Instituto de Investigaciones Sociales, UNAM, 2003 [en línea] URL: <<https://perio.unlp.edu.ar/teorias2/textos/articulos/gimenez.pdf>>.
- GÓMEZ GALÁN, José. "El mudéjar como estilo artístico: una valoración historiográfica". *Mirabilia: Mediterranean and Transatlantic Approaches to the Culture of the Crown of Aragon*, 2017, vol 5, n^o 1, pp. 89-122 [en línea] URL: <<https://www.revistamirabilia.com/sites/default/files/medtrans/pdfs/05.04.pdf>>.
- GONZÁLEZ BARROSO, Josué. "Teoría de los modelos culturales (TMC). Una herramienta de análisis cultural". En: *VII Congresso Português de Sociologia. Porto, 19 a 22 de Junho de 2012*, Oporto: Universidade do Porto, 2012 [en línea] URL: <http://historico.aps.pt/vii_congresso/papers/finais/PAP0410_ed.pdf>.
- GONZÁLEZ MARRERO, M^a del Cristo. *La Casa de Isabel la Católica. Espacios domésticos y vida cotidiana*. Ávila: Diputación Provincial de Ávila, 2004.
- GONZÁLEZ RAMOS, Roberto. "Los hispano-islamismos de Juan Guas. Construcción y revisión de un tópico historiográfico". En: *La arquitectura tardogótica castellana entre Europa y América*. Madrid: Sílex Ediciones, 2011, pp. 325-337.
- GOSS, Vladimir. "Architectural Exchange Between East and West in the Period of the Crusades". En: *The Meeting of Two Worlds: The Crusades and the Mediterranean Context*. Ann Arbor: The University of Michigan Museum of Art, 1981, pp. 19-21.
- GRABAR, Oleg. "Trade with the East and the Influence of Islamic Art in the *Luxury Arts* in the West". En: *Islamic Visual Culture, 1100-1800*. Aldershot: Ashgate-Variorum, 2006a, pp. 43-50.
- GRABAR, Oleg. "Islamic Architecture and the West: Influences and Parallels". En: *Islamic Visual Culture, 1100-1800*. Aldershot: Ashgate-Variorum, 2006b, pp. 381-388.
- GRASOTTI, Hilda. "El tesoro de Pedro el Cruel". *Archivo Español de Arte*, 1988, vol. 242, pp. 141-152.
- HESS, Catherine. *The Arts of Fire. Islamic Influences on Glass and Ceramics of the Italian Renaissance*. Los Ángeles: The J. Paul Getty Museum, 2004.

- HOFFMAN, Eva R. "Pathways of Portability: Islamic and Christian Interchange From the Tenth to the Twelfth Century". *Art History*, 2001, vol. 24, n° 1, pp. 17-50. DOI: 10.1111/1467-8365.00248.
- HOWARD, Deborah. *Venice & the East. The Impact of the Islamic World on Venetian Architecture (1100-1500)*. New Haven-Londres: Yale University Press, 1993.
- IRIGOYEN GARCÍA, Javier. "The Game of Canes between the Lusus Troiae and the Albanian Stradioti: Defining Moorish and Classical in the Early Modern Spanish Mediterranean". En: *Mediterranean Identities in the Premodern Era*. Burlington: Ashgate, 2014, pp. 231-247.
- ISAVA, Luis Miguel. "Breve introducción a los artefactos culturales". *Estudios. Revista de Investigaciones Literarias y Culturales*, 2009, n° 34, pp. 439-452.
- JACOBY, David. "Silk Economics and Cross-Cultural Artistic Interaction: Byzantium, the Muslim World, and the Christian West". *Dumbarton Oaks Papers*, 2004, vol. 58, pp. 197-240. DOI: 10.2307/3591386.
- JACOBY, David. "Oriental Silks Go West: A Declining Trade in the Later Middle Ages". En: *Islamic Artefacts in the Mediterranean World: Trade, Gift Exchange and Artistic Transfer*. Venecia: Marsilio Editori, 2010, pp. 71-88.
- JULLIEN, François. *La identidad cultural no existe*. Barcelona: Taurus, 2017.
- KUME, Junco. "El arte mudéjar en la Historia del arte español: en busca de una identidad". En: *Imaginario en conflicto: "lo español" en los siglos XIX y XX: XVIII Jornadas Internacionales de Historia del Arte, celebradas del 14 al 16 de septiembre de 2016, en Madrid*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2017, pp. 345-355.
- LARREA, Juan José. "Du Tiraz de Cordoue aux montagnes du Nord. Le luxe en milieu rural dans l'Espagne chrétienne du Haut Moyen Âge". En: *Objects sous contrainte. Circulation des objets et valeur des choses au Moyen Âge*. París: Publications de la Sorbonne, 2013, pp. 43-61.
- LÓPEZ GUZMÁN, Rafael. "Los espacios de la monarquía: Granada en los albores del Renacimiento". En: *Los alcázares reales. Vigencia de los modelos tradicionales en la arquitectura áulica cristiana*. Madrid: Fundación BBVA-Antonio Machado Libros, 2001, pp. 145-166.
- MACK, Rosamond E. "El arte italiano y el comercio islámico". En: *Mediterraneum: el esplendor del Mediterráneo medieval, ss. XIII-XV*. Barcelona-Madrid: Lunwerg, 2004, pp. 321-337.
- MACK, Rosamond E. *Bazaar to Piazza. Islamic Trade and Italian Art (1300-1600)*. Berkeley-Los Ángeles-Londres: University of California Press, 2002.
- MACKIE, Louise, W. *Symbols of Power. Luxury Textiles from Islamic Lands, 7th-21st Century*. Cleveland: Cleveland Museum of Art New Haven-Yale University Press, 2015, pp. 10-275.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco. *El concepto cultural alfonsí*. Barcelona: Edicions Bellaterra, 2004.
- MARTÍNEZ CAVIRÓ, Balbina. *Mudéjar toledano. Palacios y conventos*. Madrid: 1980.
- MARTÍNEZ DE AGUIRRE, Javier. "Espiritualidad laica, arquitectura funeraria y hospitalidad en la Península Ibérica en tiempos de Alfonso VIII (1158-1214)". En: *Alfonso VIII y Leonor de Inglaterra: confluencias artísticas en el entorno de 1200*. Madrid: Ediciones Complutense, 2017, pp. 447-502.
- MARTÍNEZ DE LAGOS FERNÁNDEZ, Eukene. "Un tema iconográfico procedente del arte oriental antiguo en la escultura medieval alavesa: el águila con presa". *Sancho el Sabio: Revista de Cultura e Investigación Vasca*, 1997, vol. 7, pp. 313-330.
- MARTÍNEZ NESPRAL, Fernando. *Un juego de espejos: rasgos mudéjares de la arquitectura y el habitar en la España de los siglos XVI-XVII*. Buenos Aires: Nobuko, 2007.
- MENÉNDEZ PIDAL, Faustino. "Estudio heráldico del almohadón". En: *Vestiduras pontificales del arzobispo Rodrigo Ximénez de Rada. S. XIII. Estudio y restauración*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1994, pp. 28-43.
- MENÉNDEZ PIDAL, Faustino. *Heráldica de la Casa Real de León y de Castilla (siglos XII-XVI)*. Madrid: Ediciones Hidalguía, 2011.
- MILHOU, Alain. "Desemitzación y europeización de la cultura española desde la época de los Reyes Católicos hasta la expulsión de los moriscos". En: *La cultura del Renacimiento: homenaje al pare Miquel Batllori*. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, 1993, pp. 35-60.
- MOGOLLÓN CANO-CORTÉS, Pilar. "El arte mudéjar como diálogo y transmisión intercultural transfronteriza". En: *Mudéjar. El legado andalusí en la cultura española*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 2010, pp. 265-273.
- MÜNZER, Jerónimo. *Viaje por España y Portugal*. Madrid: Ediciones Polifemo, 2002.
- MUTHESIUS, Anna. *Byzantine Silk Weaving AD 400 to AD 1200*. Viena: Fassbaender, 1997.
- MUTHESIUS, Anna. *Studies in Silk in Byzantium*. Londres: The Pindar Press, 2004.
- NAVARRO ESPINACH, Germán. *El despegue de la industria sedera en la Valencia del siglo XV*. Valencia: Generalitat Valenciana, 1992.
- NAVARRO ESPINACH, Germán. *Los orígenes de la sedería valenciana (siglos XV-XVI)*. Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 1999.
- NEBRIJA, Antonio de. *Vocabulario español-latino*. Salamanca: Impresor de la Gramática castellana, 1495.
- NOGALES RINCÓN, David. *La representación religiosa de la realeza castellano-leonesa: la Capilla Real (1252-1504)*. Madrid: Universidad Complutense, 2010 [en línea] URL: <<http://eprints.ucm.es/9819/1/T31467.pdf>>.
- NOGALES RINCÓN, David. "Un año en la corte de Enrique III de Castilla (1397-1398)". En: *La España Medieval*, 2014, vol. 37, pp. 85-130.
- NOGALES RINCÓN, David. "El color negro. Luto y magnificencia en la Corona de Castilla (siglos XIII-XV)". *Medievalismo*, 2016, vol. 26, pp. 221-245.
- NOGALES RINCÓN, David. "Representación animal y relaciones de poder en la península ibérica durante la Edad Media". En: *Animales y racionales en la historia de España*. Madrid: Sílex Ediciones, 2017, pp. 253-290.
- NOGALES RINCÓN, David. "La monta a la giqueta y sus proyecciones caballerescas: de la frontera de

- los moros a la corte real de Castilla (siglos XIV-XV)", 2019, en preparación.
- ORTEGO RICO, Pablo. *Documentos de Enrique III. Fondo Mercedes Gaibrois de Ballesteros*. Madrid: Real Academia de la Historia, 2016 [en línea] URL: <http://www.rah.es/wp-content/uploads/2016/11/Documentos_Enrique-III_M.-Gaibrois.pdf>.
- PARADA LÓPEZ CORSELAS, Manuel. *El viaje de Jan van Eyck de Flandes a Granada (1428-1429)*. Madrid: La Ergástula, 2017.
- PARSONS SOUCEK, Priscilla. "Artistic Exchange in the Mediterranean Context". En: *The Meeting of Two Worlds: The Crusades and the Mediterranean Context*. Ann Arbor: The University of Michigan Museum of Art, 1981, pp. 15-16.
- PASSINI, Jean. "El portal de las casas principales de los Oter de Lobos (Tordelobos): Aportaciones de los textos". En: *La ciudad medieval de Toledo: historia, arqueología y rehabilitación de la casa. El edificio Madre de Dios*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2007 pp. 369-379.
- PAULINO MONTERO, Elena. "¿Identidad religiosa e identidad artística? Las yeserías de Medina de Pomar y el papel mediador del ornamento". En: *Identidades cuestionadas. Coexistencia y conflictos interreligiosos en el Mediterráneo*. Valencia: Universitat de València, 2016, pp. 395-408.
- PAULINO MONTERO, Elena. "Architecture and Artistic Practices in Fourteenth Century Castile. The Visual Memory of Alfonso XI and Pedro I Under the First Trastamaran Kings". *La Corónica*, 2017, vol. 45, nº 2, pp. 133-163.
- PÉREZ HIGUERA, Teresa. *Mudejarismo en la Baja Edad Media*. Madrid: La Muralla, 1987.
- PÉREZ HIGUERA, Teresa. *Arquitectura mudéjar en Castilla y León*. Valladolid: Junta de Castilla y León, 1993.
- PÉREZ HIGUERA, Teresa. *Objetos e imágenes de al-Ándalus*. Madrid-Barcelona: Instituto de Cooperación con el Mundo Árabe-Lunwerg, 1994.
- PÉREZ HIGUERA, Teresa. "El mudéjar, una opción artística en la corte de Castilla y León". En: *Historia del arte de Castilla y León. Tomo IV. Arte mudéjar*. Valladolid: Ámbito, 1996, pp. 129-222.
- PRADILLO Y ESTEBAN, Pedro José. "El alcázar real de Guadalajara. Un castillo ignorado". *Castillos de España*, 2003, vol. 129, pp. 3-19.
- RALLO GRUSS, Carmen. *Aportaciones a la técnica y estilística de la pintura mural en Castilla a final de la Edad Media: tradición e influencia islámica*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2003 [en línea] URL: <<http://eprints.ucm.es/2521>>.
- RESENDE, García de. "A entrada del rey Dom Manoel em Castella". En: *Crónica de D. João II e miscelânea*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1973, pp. 297-318.
- RODRÍGUEZ MORENO, Concepción. *El palacio de Pedro I en los Reales Alcázares de Sevilla*. Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla-Fundación Focus-Abengoa, 2015.
- ROSELL, Cayetano (ed.), *Crónicas de los reyes de Castilla*. Madrid: Atlas, 1953.
- RUIZ SOUZA, Juan Carlos. "Castilla y al-Ándalus. Arquitecturas aljamiadas y otros grados de asimilación". *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 2004, vol. 16, pp. 17-44.
- RUIZ SOUZA, Juan Carlos. "Al-Ándalus y cultura visual: Santa María la Real de las Huelgas y Santa Clara de Tordesillas. Dos hitos en la asimilación de al-Ándalus en la reinteriorización de la Corona de Castilla". En: *El legado de al-Ándalus. El arte andalusí en los reinos de León y Castilla durante la Edad Media*. Valladolid: Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León, 2007, pp. 205-242.
- RUIZ SOUZA, Juan Carlos. "Le style mudéjar en architecture cent cinquante ans après". *Perspective*, 2009, nº 2, pp. 277-286.
- RUIZ SOUZA, Juan Carlos. "Construcción y búsqueda de un estilo nacional. El estilo mudéjar ciento cincuenta años después". En: *La invención del estilo Hispano-Magrebí: presente y futuros del pasado*. Barcelona: Anthropos, 2010, pp. 177-199.
- RUIZ SOUZA, Juan Carlos. "Castilla y la libertad de las artes en el siglo XV. La aceptación de la herencia de al-Ándalus: de la realidad material a los fundamentos teóricos". *Anales de Historia del Arte*, 2012, vol. extra 1, pp. 123-161.
- RUIZ SOUZA, Juan Carlos. "Los espacios palatinos del rey en las cortes de Castilla y Granada. Los mensajes más allá de las formas". *Anales de Historia del Arte*, 2013, vol. extra 2, pp. 305-331.
- RUIZ SOUZA, Juan Carlos. "El rey y sus espacios en palacio en la Corona de Castilla y León en la Baja Edad Media". En: *Arquitectura tardogótica en la Corona de Castilla. Trayectorias e intercambios*. Santander-Sevilla: Editorial de la Universidad de Cantabria-Universidad de Sevilla, 2014, pp. 35-54.
- RUIZ SOUZA, Juan Carlos. "Los estilos nacionales y sus discursos identitarios: el denominado estilo mudéjar". En: *La Historia del Arte en España: devenir, discursos y propuestas*. Madrid: Ediciones Polifemo, 2016, pp. 197-216.
- SACHSENMAIER, Dominic. *Global Perspectives on Global History: Theories and Approaches in a Connected World*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.
- SALICRÚ I LLUCH, Roser. "La diplomacia y la embajadas como expresión de los contactos interculturales entre cristianos y musulmanes en el Mediterráneo occidental durante la Baja Edad Media". *Estudios de Historia de España*, 2007, nº 9, pp. 77-106.
- SCHORTA, Regula. "Central Asian Silks in the East and West During the Second Half of the First Millennium". En: *Oriental Silks in Medieval Europe*. Riggisberg: Abegg-Stiftung, 2016, pp. 47-63.
- SERRA DESFILIS, Amadeo. "Convivencia, asimilación y rechazo: el arte islámico en el Reino de Valencia desde la conquista cristiana hasta las Germanías (circa 1230-circa 1520)". En: *Memoria y Significado. Uso y recepción de los vestigios del pasado*. Valencia: Universitat de València, 2013, pp. 33-60.
- SILVA SANTA-CRUZ, Noelia. "Maurofilia y mudejarismo en época de Isabel la Católica". En: *Isabel la Católica. La magnificencia de un reinado*. Madrid-Valladolid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales-Junta de Castilla y León, 2004, pp. 141-154.
- SILVA SANTA-CRUZ, Noelia. "La Corte de los Reyes Católicos y el reino nazarí. Permeabilidad cultu-

- ral e intercambios artísticos". En: *El arte en la Corte de los Reyes Católicos. Rutas artísticas a principios de la Edad Moderna*. Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2005, pp. 267-286.
- SILVA SANTA-CRUZ, Noelia. "El combate de animales en el arte islámico". *Revista Digital de Iconografía Medieval*, 2014, vol. 11, pp. 13-22 [en línea] URL: <<https://www.ucm.es/bdiconografia-medieval/numero-11>>.
- SPALLANZANI, Marco. "Tappeti orientali a Firenze nel Rinascimento". En: *Islamic Artefacts in the Mediterranean World: Trade, Gift Exchange and Artistic Transfer*. Venecia: Marsilio Editori, 2010, pp. 89-104.
- STEFANO, Giuseppe di. "La morisque en France". *Le Moyen français*, 1983, vols. 8-9, pp. 264-290.
- THOMAS, Thelma K. "Ornaments of excellence from the miserable gains of commerce: Luxury Art and Byzantine Culture". En: *Byzantium and Islam: Age of Transition, 7th-9th Century*. Nueva York-New Haven-Londres: Metropolitan Museum of Art-Yale University Press, 2012, pp. 124-133.
- TOLLEY, Thomas. "Eleanor of Castile and the Spanish Style in England". En: *England in the Thirteenth Century: Proceedings of the 1989 Harlaxton Symposium*. Stamford: Watkins, 1991, pp. 167-192.
- TORRES BALBÁS, Leopoldo. "Arte mudéjar". En: *Arte almohade. Arte nazarí. Arte mudéjar*. Madrid: Editorial Plus Ultra, 1949, pp. 237-409.
- TORRES BALBÁS, Leopoldo. "El ambiente mudéjar en torno a la Reina Católica y el arte hispanomusulmán en España y Berbería durante su reinado". En: *Curso de conferencias sobre la política africana de los Reyes Católicos. Tomo II*. Madrid: Instituto de Estudios Africanos, 1951, pp. 81-125.
- URQUÍZAR HERRERA, Antonio. "La caracterización política del concepto mudéjar en España durante el siglo XIX". *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII. Historia del Arte*, 2009-2010, nos. 22-23, pp. 201-216.
- URQUÍZAR HERRERA, Antonio. *Admiration and Awe. Morisco Buildings and Identity Negotiations in Early Modern Spanish Historiography*. Oxford: Oxford University Press, 2017.
- WERNER, Michael; ZIMMERMANN, Bénédicte. "Penser l'histoire croisée: entre empirie et réflexivité". *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 2003, vol. 58, n° 1, pp. 7-36.
- WOODFIN, Warren T. "Presents Given and Presence Subverted: The Cunegunda Chormantel in Bamberg and the Ideology of Byzantine Textiles". *Gesta*, 2008, vol. 47, n° 1, pp. 33-50. DOI: 10.2307/20648959.

S OBRE LA DISTRIBUCIÓN DEL PALACIO DEL EMBAJADOR VICH Y ALGUNAS REFLEXIONES EN TORNO A SU PATIO

FEDERICO IBORRA BERNAD

Departamento de Composición Arquitectónica. Universitat Politècnica de València
feibber@cpa.upv.es

MARÍA JOSÉ LÓPEZ AZORÍN

Investigadora independiente
mjlazorin@gmail.com

Resumen: El palacio del Embajador Vich es todavía una de las grandes asignaturas pendientes de la historiografía valenciana. Su patio, reconstruido en el Museo de Bellas Artes de Valencia, ha sido estudiado por diversos autores en las últimas décadas y se ha relacionado con el panorama romano de la época, asumiendo no obstante su autoría local. En cuanto al resto del edificio, apenas se ha tratado sobre él, más allá de algunas interpretaciones basadas en los planos de Tosca y Fortea. En el presente artículo pretendemos contribuir a conocer algo mejor la residencia histórica de los barones de Llaurí a partir de dos inventarios del siglo XVII. Igualmente reflexionaremos sobre algunas incógnitas todavía abiertas en torno al patio, en muchos aspectos más florentino que romano, tras cuyas trazas podría estar la figura del pintor Fernando Yáñez de la Almedina.

Palabras clave: Arquitectura del Renacimiento / Valencia / Embajador Vich / Fernando Yáñez de la Almedina / Giuliano da Sangallo / serliana.

ABOUT THE AMBASSADOR VICH PALACE'S DISTRIBUTION AND SOME THOUGHTS ON ITS PATIO

Abstract: The Palace of Ambassador Vich is still one of the great pending subjects of Valencian historiography. Its patio, reconstructed in the Museum of Fine Arts of Valencia, has been studied by diverse authors in the last decades and has been related to the Roman panorama of the time, assuming nevertheless its local authorship. As for the rest of the building, it has hardly been discussed, beyond some interpretations based on the plans of Tosca and Fortea. In this article we intend to contribute to know better the historical residence of the barons of Llaurí, from two inventories of the seventeenth century. We will also reflect on some unknowns still open around the patio, in many aspects more Florentine than Roman, which could have been designed by the painter Fernando Yáñez de la Almedina.

Key words: Renaissance architecture / Valencia / Ambassador Vich / Fernando Yáñez de la Almedina / Giuliano da Sangallo / serliana.

[...] debemos esforzarnos por dejar una reputación tras nosotros, no solo por nuestra sabiduría, sino también por nuestro poder [...] por esta razón levantamos grandes estructuras, para que en la posteridad se pueda pensar que fuimos grandes personas.

Leon Battista Alberti

El Palacio del Embajador Vich fue, sin duda, el edificio privado más emblemático del renacimiento valenciano (Figura 1).¹ Tras su estancia en Roma desde 1507 como representante ante el Papa de la monarquía hispánica el barón de Llaurí, Jerónimo

* Fecha de recepción: 15 abril de 2018 / Fecha de aceptación: 23 de mayo de 2018.

¹ Sobre este edificio existe una amplia bibliografía. Sin ánimo de ser exhaustivos, podemos citar a BÉRCEZ, Joaquín, "El palau de l'Ambaixador Vich de València". *Debats*, 1982, 1, p. 44-49; FALOMIR FAUS, Miguel, *Arte en Valencia, 1472-1522*. Valencia:



Fig. 1. Restitución hipotética del palacio, en la época de Tosca. Infografía del autor.

de Vich y Vallterra, regresó en 1521 a Valencia y unos años después, al estabilizarse la situación tras el conflicto de las Germanías, comenzó a levantar su nueva residencia en el lugar que ocupara la vieja casona familiar. Una compra de yeso fechada en 1526 y la referencia explícita a que el edificio estaba todavía en construcción en 1527 son las pocas noticias que nos permiten situar cronológicamente esta importante obra.²

Los elogiosos comentarios en los primeros libros para viajeros, como los de Richard Ford (1845),³ no impedirán la completa demolición del edificio en 1858. De esta lamentable pérdida han sobrevivido solo los mármoles del patio y se ha sugerido que tal vez procedan de allí dos artesonados conservados en el Museo de Bellas Artes de Valencia.⁴

El patio del palacio Vich y el debate sobre su cronología

El patio del palacio del Embajador Vich, reconstruido en el Museo de Bellas Artes de Valencia hace ya algunos años a partir de las piezas de mármol originales, supone uno de los más tempranos hitos dentro de la arquitectura renacentista española junto con los castillos de Vélez Blanco (1506-1515) y La Calahorra (1509-1515). Se compone de una arcada inferior con tondos en los netos, cuyos frentes menores están ocupados por serlianas enfrentadas, mientras que el piso principal cerrado presenta curiosas ventanas de tradición tardogótica, pero rodeadas por molduraje clásico y rematadas mediante frontones triangulares, originariamente avenados. El patio presentaba un segundo piso con pequeños huecos cuadrados que, por el tratamiento de los recercados y planos rehundidos, bien podría ser una adición del siglo XVII o XVIII.⁵

La cronología del patio valenciano resulta controvertida. Tramoyeres y Lampérez señalaron la posi-

Generalidad Valenciana, 1996, o BÉRCHÉZ, Joaquín, "Consideraciones sobre la casa del embajador Vich en Valencia". En: *Historia de la Ciudad I. Recorrido histórico por la arquitectura y el urbanismo de la ciudad de Valencia*. Valencia: Colegio Territorial de Arquitectos, 2000, p. 116-129. El Museo de Bellas Artes de Valencia preparó dos exposiciones con catálogo: *El patio del palacio del Embajador Vich. Elementos para su recuperación* (2000) y *L'Ambaixador Vich. L'home i el seu temps* (2006), dentro de los que destacaríamos los textos de Fernando Benito, Josep-Marí Gómez y Joan J. Gavara. Debemos hacer una referencia obligada a la Tesis Doctoral de Mercedes Galiana, titulada *Análisis histórico, morfológico y constructivo del Palacio del Embajador Vich en Valencia*, leída en la Universidad Politécnica de Valencia en 2012, publicada parcialmente en GALIANA, Mercedes; MAS, Ángeles; LERMA, Carlos; CONESA, Salvador, "Propuesta de reconstrucción virtual y material por anastilosis de los restos arqueológicos del patio del palacio renacentista del Embajador Vich en Valencia, España". *Virtual Archaeology Review*, 2013, 4-9, p. 21-27; "Methodology of the Virtual Reconstruction of Architectonic Heritage: Ambassador Vich's Palace in Valencia". *International Journal of Architectural Heritage: Conservation, Analysis, and Restoration*, 2014, 8-1, p. 94-13 y "Methodology for the cataloguing and recovery of archeological remains of architectural heritage". En: *Structural Studies, Repairs and Maintenance of Heritage Architecture XIV*. Southampton: Witpress, 2015, p. 3-13. Seguiríamos con la propuesta de GÓMEZ LOZANO, Josep Marí; FERRER ORTS, Albert, "El Palau de l'Ambaixador Vich de València: de la seua destrucció a la seua parcial reconstrucció". En: *Muralls, palaus i retaules en el bicentenari del rector Blasco. Actes de les V Jornades d'Art i Història Xàtiva*. Xàtiva: Ulleye, 2014, pp. 125-158. Cabe añadir, por último, IBORRA BERNAD, Federico, "En torno a la portada renacentista del palacio del embajador Vich en Valencia". *Locus amoenus*, 2017, 15, pp. 35-54 (DOI: 10.5565/rev/locus.307).

² La primera referencia (1527) la encontramos en BÉRCHÉZ, Joaquín, 2000 (nota 1), p. 126, mientras que la fechada en 1526 la recoge GÓMEZ-FERRER LOZANO, Mercedes, "Viajes de ida y vuelta. La recepción del Renacimiento en Valencia". En: *Bramante en Roma, Roma en España. Un juego de espejos en la temprana Edad Moderna*. Lérida: Universitat de Lleida, 2014, pp. 160-183, espec. p. 174.

³ FORD, Richard, *A handbook for travellers in Spain*. Londres: John Murray, 1855 (3ª edición), p. 372.

⁴ GAVARA, Joan J., "Consideraciones en torno a las trazas del Palacio Vich y la fortuna de algunas de sus pertenencias". En: *L'Ambaixador Vich. L'home i el seu temps* (2006), Valencia: Generalitat Valenciana, pp. 93-128, espec. pp. 112-118, ha planteado la hipótesis de que los dos artesonados instalados en el Museo de San Pío V pudieran proceder de este edificio.

⁵ Nótese además que Tosca no representa este tercer nivel en su plano, ni hacia el patio ni en la fachada, a diferencia de lo que ocurre en el frente recayente a la calle Santa Irene.

bilidad de su construcción hacia el año 1507,⁶ relacionándolo con un posible viaje italiano anterior a la embajada de su promotor. Posteriormente, Bérchez sugirió una fecha próxima a 1516, ante la noticia aportada por una carta a Carlos I en la que expresaba su deseo de abandonar el cargo.⁷ Este autor aportará más indicios,⁸ como el hecho de que en esta misma fecha Jerónimo de Vich y su hermano Guillem Ramón, arcediano de Játiva y canónigo de la Catedral de Valencia, promovían la construcción de la nueva iglesia del Monasterio Jerónimo de la Murta (Alzira), donde se instalaría el panteón familiar. Las trazas del templo fueron encargadas a Joan de Alacant, que había trabajado en el castillo de La Calahorra, y a Agustín Muñoz, maestro mayor de la Ciudad, quien en noviembre de 1515 solicitaba licencia para acudir a Roma *per a certs negocis* y no se reincorporó hasta junio del año siguiente.⁹ No está probado que la decisión de construir la nueva casa fuera coetánea, aunque sí que debe recordarse la amistad del embajador Vich con el marqués de Zenete, que por estas fechas estaba concluyendo la obra de La Calahorra. Igualmente, resulta significativa una anotación en el dietario de Jeroni Soria, don-

de se indica que a su regreso a la ciudad en 1521 el Embajador se alojó en una casa en la calle *dels Sollers* [sic] junto al Portal de San Vicente,¹⁰ y que en 1516 el residente en el edificio de la esquina que nos ocupa era mossen Anthoni de Vich.¹¹

Con posterioridad Joan Gavara ha cuestionado estos argumentos. Considera este autor que en 1516 Jerónimo de Vich estaría en el cénit de su poder, por lo que no le parece verosímil plantear que pensara regresar a Valencia a la muerte de Fernando el Católico. Además, al ser relevado de su cargo en 1521 tampoco parece que quisiera volver a Valencia, porque durante la primavera de ese año permaneció en Florencia amparado por el papa León X.¹² También detecta algún error concreto, como la no identificación de la calle *dels Solers* con la actual Embajador Vich.¹³ Finalmente viene a proponer que durante su estancia en Italia, en 1515, Agustín Muñoz habría tenido la oportunidad de aprender de los grandes maestros del Renacimiento romano y que esto, unido a las arquitecturas bramantescas en los fondos de las pinturas de los Hernandos o la estancia en Valencia del marqués de Zenete desde 1514, podría haber cuajado en un proyecto renacentista con una fuerte

⁶ TRAMOYERES, Luis, "El Renacimiento italiano en Valencia. Patio del Embajador Vich". *Cultura Española*, 1908, IX, pp. 519-526.

⁷ En septiembre de 1516 Jerónimo de Vich escribía una carta a Carlos I haciéndole saber, entre otras cosas, que "havia harto tiempo que estoy esperando cada día licencia de su Alteza para poderme yr", lo que llevó al profesor Bérchez a considerar que, a la muerte de Fernando el Católico ese mismo año, el embajador pretendiera regresar a España, siendo además 1516 la fecha de realización de la *Lamentación ante Cristo muerto*, comprada a Sebastiano del Piombo. BÉRCHEZ, Joaquín, 1982 (nota 1), pp. 44-49; FALOMIR, Miguel, 1996 (nota 1), p. 483.

⁸ BÉRCHEZ, Joaquín, 2000 (nota 1), pp. 125-126.

⁹ El 19 de noviembre de 1515, Muñoz solicitó permiso para marchar a Roma *per a certs negocis*, estando de regreso el 2 de junio de 1516 al frente de las obras de albañilería de la Lonja. Pocos días después, el 20 de junio, se colocaba la primera piedra de la nueva iglesia del cenobio alcireño. El maestro debía actuar aquí como asesor del cantero Joan de Alacant, que había trabajado para el marqués de Zenete en 1512 en el palacio de la Calahorra. GÓMEZ-FERRER, Mercedes, 2014, (nota 2), pp. 172-173. Sobre La Murta, ARCINIEGA GARCÍA, Luis, "Santa María de la Murta (Alzira): artífices, comitentes y la 'damnatio memoriae' de D. Diego Vich". En: *La orden de San Jerónimo y sus monasterios. Actas del Simposium (I)*. San Lorenzo de El Escorial: Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, 1999, pp. 269-292.

¹⁰ SORIA, Jeroni, *Dietario de Jeroni Soria*. Valencia: Acción Bibliográfica Valenciana, 1960, p. 57.

¹¹ BÉRCHEZ, Joaquín, 2000, (nota 1), p. 128. No obstante, un análisis más pausado del texto usado podría sugerir que la mencionada casa de Anthoni de Vich estaría en el cruce entre las actuales calles Abadía de San Martín y Embajador Vich. Este Anthoni de Vich, hijo y heredero de Joan de Vich (†1492), señor de Xeresa y Alcodar, es el mismo convocado como noble en las cortes de 1524, 1528 y 1534 (PONS ALÓS, Vicent y MUÑOZ FELIU, Miguel C., "La nueva nobleza valenciana. El ejemplo de los Vich". En: *L'Ambaixador Vich. L'home i el seu temps* (2006), Valencia: Generalitat Valenciana, pp. 43-74, espec. p. 57). Por otro lado, sabemos que en 1484 Joan de Vich vendía un censal, poniendo como garantía una de las casas que poseía en la parroquia de San Martín, junto a la de su hermano Luis, padre de Jerónimo de Vich. GÓMEZ-FERRER, Mercedes, "La capilla funeraria de Joan de Vich en Valencia (1494-95). La participación de Joan Corbera, García de Vargas y Pablo Forment". *Archivo de Arte Valenciano*, 2009, XC, pp. 43-54, nota 5. Este edificio hipotecado, que tal vez no fuera la residencia propia de Anthoni, sería una de las propiedades incorporadas en la construcción del palacio del Embajador Vich.

¹² GAVARA, Joan J., 2006 (nota 4), p. 93-99. También argumenta que, a pesar de que los capiteles y las columnas de esquina del patio Vich se asemejan a modelos de hacia 1500 [por ejemplo, el patio del Palazzo Costabili de Ferrara (1500-1504), de Gabriele Frisoni] sería plausible un cierto carácter retardatario por la repetición de los modelos.

¹³ Gavara pone de manifiesto que realmente el dietario no sitúa la calle *dels Solers* cerca del Portal de San Vicente, identificándola después con Santa Irene (*Ibidem*, p. 109). Sin embargo, esta calle *dels Solers* del siglo XVI sería renombrada como *dels Mascons* en el XVII y correspondería a la actual Embajador Vich (véase el plano de Tosca) ORELLANA, Marcos Antonio, *Valencia antigua y moderna*. Valencia: Acción Bibliográfica Valenciana, 1924, tomo II, pp. 586-587.

impronta local, realizado tras el regreso del embajador Vich a Valencia. Según este autor, el hecho de que Agustín Muñoz realizara trazas y maquetas para algunas obras municipales y que su hijo Luis, maestro tallista responsable de los primeros trabajos "a la romana" en 1510, sea quien aparezca documentado en 1526 comprando yeso para el palacio Vich, avalarían estas afirmaciones.¹⁴

Tal vez se pueden rastrear secuelas del periplo italiano de Agustín Muñoz en algunas obras poco posteriores a 1515, como la puerta lateral de la iglesia parroquial de Andilla y probablemente la desaparecida portada de la Capilla de los Jurados en la antigua Casa de la Ciudad de Valencia, inspiradas en modelos de sepulcros renacentistas romanos.¹⁵ Resulta más interesante la noticia de que su hijo Luis, en 1518, dibujara para el Palacio de la Generalidad algunas puertas y ventanas de la que tenía que llamarse "Sala de Marbres", que se iban a enviar a Génova para ser ejecutadas allí en mármol de Carrara.¹⁶ Según Gavara, la situación sería similar una década después en el caso del palacio del Embajador Vich, y la autoría de Muñoz explicaría que las ventanas de su patio respondieran a modelos valencianos.¹⁷ Sin embargo, también cabría preguntarse si el proceso podría haber sido el contrario y la idea de usar mármol en la sede de la Generalidad derivara de una experiencia previa. En este sentido, la desaparición durante casi siete meses del maestro Agustín Muñoz parece excesiva para ir a comentar unas trazas o copiar unos detalles decorativos, pero no para haber supervisado la ejecución de los mármoles del patio que, según algunos indicios que veremos, estarían concluidos mucho antes de montarlos en el edificio.

El tema de la cronología del patio del Embajador Vich sigue abierto, aunque creemos que la fecha de 1515 podría funcionar perfectamente. En cuanto a la autoría de las trazas, por la contención del programa decorativo, antes nos decantaríamos por

un maestro de obras como Agustín Muñoz que por un escultor como su hijo Luis. Sin embargo, tampoco descartamos que detrás de las mismas estuviera un pintor como Fernando Yáñez de la Almedina, activo en Valencia entre 1506 y 1515, o incluso el veterano Pablo de San Leocadio, llegado a la ciudad en 1472 y fallecido en torno a 1520. Lo cierto es que, a pesar de su imagen aparentemente sencilla y local, tras el patio Vich se oculta un proyecto culto que, aún no respondiendo a la estética arqueológica imperante en este momento, demuestra un conocimiento nada desdeñable de los debates teóricos en la Roma de León X.

La disposición del resto del edificio, a la luz de los inventarios de 1608 y 1657

El patio del palacio Vich no era un elemento aislado, sino que formaba parte de un conjunto mucho más amplio. El dibujo de Tosca (1704) o el grabado de Fortea (1738) nos dan pistas sobre la configuración del edificio, que presentaba largas fachadas en las calles Santa Irene y Embajador Vich, articuladas mediante una torre esquinera. Partiría de esta fuente el notable intento de reconstrucción llevado a cabo por Josep Marí Gómez Lozano y Albert Ferrer Orts, aunque introduce algunos elementos que no están propiamente representados en el dibujo de Tosca.¹⁸ Sin embargo, el paso más grande hasta la fecha ha sido la aportación de Mercedes Galiana quien, a partir de las cimentaciones excavadas en el solar en 1999, planteó una restitución diferente pero perfectamente justificada de su posición con respecto al resto del conjunto.¹⁹ Según esta autora, el patio se ubicaba perpendicularmente a la calle Embajador Vich, totalmente adosado a la pared frontera y su acceso enlazaba con la portada renacentista de alabastro que, en la versión del plano de Tosca revisada por Fortea, se situaba aproximadamente a mitad de este frente.²⁰

¹⁴ GAVARA, Joan J., 2006 (nota 4), pp. 104-105.

¹⁵ IBORRA, Federico, "Influencia del renacimiento romano en algunas portadas valencianas del siglo XVI". En: *Asimetrías. Número especial homenaje a Margarita Fernández y Cecilio Sánchez-Robles* Valencia: Universidad Politècnica, 2017, pp. 85-104.

¹⁶ ALDANA FERNÁNDEZ, Salvador, *El palau de la Generalitat Valenciana*. Valencia: Generalitat Valenciana, 1995, p. 34. Finalmente se abandonó la idea, al localizar en 1520 unas canteras de mármol en Pego. Realmente, tras su experiencia en la ejecución del órgano de la Catedral, Muñoz ya había preparado plantillas para una portada "a la romana" que se construiría en el Hospital General entre 1513 y 1514 (GÓMEZ-FERRER, Mercedes, *Arquitectura en la Valencia del siglo XVI: El Hospital General y sus artífices*. Valencia: Albatros, 1998, p. 198).

¹⁷ GAVARA, Joan J., 2006 (nota 4), pp. 99-111.

¹⁸ GÓMEZ, Josep Marí y FERRER, Albert, 2014 (nota 1), p. 20.

¹⁹ GALIANA, Mercedes, 2012 (nota 1), pp. 283-287.

²⁰ En el dibujo original de 1704 el patio está girado 90° y la puerta más ornamentada se sitúa en la base de la torre, posición extraña que no parece propia de un acceso original. Ambos detalles se corrigen en el grabado de 1738, adoptando la solución comentada arriba. Véase GALIANA, Mercedes, 2012 (nota 1), pp. 308-310. Que la puerta de la plaza era "moderna" nos lo confirma BOIX, Vicente. *Valencia histórica y topográfica*. Valencia: Imprenta de J. Rius, 1862, tomo I, p. 261.

red, podemos entender que se trataba de un espacio de unas dimensiones notables, como comprobaremos después.

A continuación de la sala tendríamos las dos estancias correspondientes al dormitorio principal o *cambra* y a la *recambra*, de carácter más íntimo, donde normalmente dormían los hijos. En la primera, en 1608, aparte de la cama o *lit de posts de sis y huyt ab quatre posts* y un *mig lit de camp de huyt y deu* hay dos bancos de vaqueta negra y dos *caixes* o arcones con ropa, así como tres cajas más en la *recambra*, también llenas. En esta *recambra* no hay camas secundarias, probablemente porque Pedro de Vich era soltero. Ambos espacios corresponderían a la *primera quadra* y la *segona quadra* del listado de 1657. Recordemos que en este segundo inventario la cama del difunto estaba en la sala, así que no es de extrañar su ausencia en el dormitorio, ni que este contenga las sillas faltantes en la sala, concretamente doce grandes y tres pequeñas, así como dos *contadors* o bargueños de nogal sobre sendos *bufets*. También había una mesa con un cajón, dentro de la cual se conservaban quince libros de tamaño medio y doce pequeños, así como un misal y un breviario. Completaba el mobiliario otro *bufet* pequeño, una silla vieja acolchada, dos estoras de esparto grandes y un *tancaporta*. Finalmente, había dos encerados con vidrieras, para colocar en la ventana.

En cuanto a la segunda *quadra*, aparte de dos cajas de nogal y una caja de pino alta, usadas para guardar ropa, encontramos un *escritori* y *bufet* de carrasca con *vivos de evano*, una mesita de pino con cajones, un taburete y tres estoras. Aparece una nueva habitación, un camarín, con otro *contador* con su *bufet*, un escritorio cubierto de cuero dorado donde había diversa documentación, cuatro sillas y un banquito a juego, así como un *bufet* mediano y un *tancaporta*.

Si consideramos paralelos tipológicos con otros edificios de la época, estas tres habitaciones siempre se situarían en contacto con una fachada principal, en una disposición canónica de *sala*, *cambra* y *recambra* usual tanto en Valencia (proyecto de 1485 para el Palacio de los Borja, por ejemplo) como en Italia (Palazzo Medici de Florencia, Palazzo Farnese de Roma, etc...). Por su parte, el camarín correspondería al *studiolo* italiano, normalmente

contiguo al dormitorio. Dado que el patio estaba en contacto con la calle Embajador Vich, podemos deducir que las principales estancias del palacio se situarían en la crujía norte, con frente a la actual calle Santa Irene. Esta crujía fue totalmente arrasada en el siglo XIX, aunque partiendo de la posición de la supuesta esquina del patio y de la medianera entre las parcelas 01 y 10 de la manzana se puede restituir un cuerpo edificado con dos crujías paralelas, una exterior de unos 7 metros de anchura, y otra interior de aproximadamente 5 metros. La longitud total de este frente se aproximaría a los 40 metros, si incluimos el retranqueo de alineaciones causado por el ensanchamiento de la actual calle Moratín, ya en el siglo XX.

Seguiría el inventario con el comedor, probablemente comunicado con la sala, y la cocina. Creemos que el primero estaría en la crujía posterior del ala norte, mientras que la cocina se situaría perpendicularmente, ocupando una posición central en la manzana, sobre la bodega cuyas puertas de planta baja se aprecian en el dibujo de Fornés. Dentro del comedor, la relación de 1608 únicamente recoge la presencia de un *bufet* de pino de mala calidad, debiéndose recordar que la anotación referida a la sala indicaba que aquí estaban algunas de las sillas del juego mencionado al principio. En 1657 encontramos el mismo *bufet* viejo y cuatro sillas *de voltes* también viejas, un antiguo armario perteneciente al vínculo de los Vich con piezas de vidrio y cuatro cuadros, representando a Don Luis de Vich y D^a Mencía Manrique, al virrey de Mallorca y al conde Marrades. Estos retratos, depositados durante muchos años en el monasterio de la Murta, se conservan ahora en el Museo de Bellas Artes de Valencia. Continúan ambos inventarios con los utensilios propios de la cocina, en los que no nos vamos a detener.

Entre las habitaciones comentadas anteriormente deberíamos encontrar los cuatro artesonados que conocemos por los croquis del Archivo de la Real Academia de San Carlos.²⁷ El primero de ellos²⁸ representa un techo de "casetones ecsagonales" [sic] de 7 x 6 módulos y, al dorso de la misma hoja, vemos un "techo de casetones cuadrados con adornos en las carreras" de 6 x 5 módulos. Un segundo papel muestra los "casetones cuadrados de la cocina" (5 x 5 módulos) y, en su cara posterior, el "techo octogonal [del] salón", donde se dibuja una

²⁷ GAVARA, Joan J., 2006 (nota 4), pp. 112-118.

²⁸ Se advierte que es el primero, porque es el único en el que aparece la anotación "Casa del Embajador Vich / números de orden de los encasetonados".

cuadrícula de 4 x 10 módulos, si bien solo se numeraron seis de las filas. Este último, reubicado en el Museo de Bellas Artes, ocupaba una torre del edificio de San Pío V montado con 5 x 5 módulos, de lo que se deduce un tamaño aproximado de cinco palmos de lado para el casetón (113,25 cm), más un palmo (22,65 cm) de moldura perimetral. Para los otros techos hemos tomado el módulo de una vara (90 cm) que viene a coincidir aproximadamente con el artesonado de la antesala de esta torre y, en todo caso, viene a ser bastante frecuente en estos casos. En cuanto a los casetones hexagonales, su ejecución es complicada y lo más normal es que estén superpuestos sobre un tablero plano, como en el palacio de En Bou, por lo que su dimensión es más variable, aunque le hemos dado el mismo tamaño que a los artesonados cuadrados.

Conforme a la hipótesis métrica expuesta, podemos relacionar los espacios del inventario de 1657 con algunos de estos techos y situarlos a escala en su posición. Así, creemos que el estrecho y alargado "salón" de casetones octogonales, con unas dimensiones de 4,98 x 11,78 metros, resulta pequeño para la sala principal y más bien correspondería con el *menjador* o comedor. Los artesonados de casetones cuadrados, con la modulación propuesta, encajan en la crujía de fachada, en los extremos de la sala principal. Los muros de este cuerpo no son perfectamente paralelos, lo que justificaría que en su extremo occidental haya seis casetones (5,90 m) y en el oriental sean cinco casetones (5,00 m). La sala presentaría una forma ligeramente trapezoidal, lo que desaconsejaría cualquier casetonado complejo, siendo posible que se tratara de un techo monodireccional como en el palacio de los Boil de Scala. Probablemente en el siglo XIX se encontraría compartimentada y con falsos techos. En cuanto al artesonado de los casetones hexagonales, ya hemos

comentado que constructivamente sería diferente y que se ha supuesto una dimensión similar a la de la otra estancia cuadrada contigua.

En el inventario de 1657 aparece también un segundo comedor, más informal, con seis sillitas pequeñas diferentes (*quatre cadiretes de cordes, una de bova y una cadireta de repos de cuyo vermell*), un armario de pino que servía de base al altar de la Sala, que era del Vínculo de los Vich, un *ventall* o abanico de plumas y un pozal de cobre con polea y cuerda. El referido altar de la Sala debía relacionarse con el tríptico de Sebastiano del Piombo, que inicialmente estaba en esta pieza pero que en tiempos de Diego de Vich se trasladó a la escalera y que en 1645 fue cedido a la Corona para saldar una deuda familiar.²⁹ No encontramos este segundo comedor en 1608, aunque por el tipo de mobiliario, la presencia del abanico y del pozal creemos que podría tratarse de una pieza destinada a uso del servicio, situado junto a la cocina y abierto a la zona del huerto.

Continúa el inventario de 1608 con *lo aposento dels armaris*, donde se halló un baúl pequeño, una caja pequeña, un escritorio grande con los papeles de la baronía de Llaurí, otro mediano, así como una alfombra pequeña y algunas telas de cama. Esta habitación podría corresponder con el camarín de 1657, usado como estudio o gabinete, y a la pieza definida como *lo meu scriptori y retret* en el testamento de Luis de Vich (1584), donde había dos armarios de madera, decorados imitando jaspes y que contenían copas y saleros de cristal engarzados con plata.³⁰

Tras el segundo comedor, en el inventario de 1657 se vuelve atrás y se describe el *aposeno de dita casa al costat de la sala*, que creemos que se encontraría en la posición opuesta a la *cambra*. Contenía

²⁹ BENITO DOMÉNECH, Fernando, "Sobre la influencia de Sebastiano del Piombo en España: A propósito de dos cuadros suyos en el Museo del Prado". *Boletín del Museo del Prado*, 1988, 9, pp. 5-28. Este autor cita el testamento del 5 de mayo de 1656, donde Diego de Vich reconoce que "cuando entré a poseer esta Casa hallé en ella el Retablo grande que estava en la Sala y el Porta Cruz, ambos originales del Sebastian del Piombo y recayentes en dichos vínculos. Estas pinturas me embió a pedir el Rey Nuestro Señor estando Su M. en Valencia el año 1645 y yo le serví con ellas de los cargos que se le hazían en el oficio de Mestre Racional a dicho Don Luis Vique, mi abuelo, de unos cinco años que rigió la Thesorería por suspensión de su yerno Don Gaspar Marrades". A esta noticia queremos añadir otra inédita, relativa a un testamento anterior del mismo Diego de Vich (9-4-1657) ante Pere Joan Ferrer (APCCCV nº 10.202). *Item se ha de fer y pintar sobre el llens imprimat, que esta en casa Geroni Espinosa pintor, un Christo crucificat mort, que per a este intent esta en dita casa dit llens, per ser de la mateixa medida del quadro que s'emporta el Rey nostre señor y se ha de posar en aquell la mateixa guarnisio, y vull que s'pose en la escala en lo mateix puesto hon estava el quadro que s'emporta sa magestad. Y lo mateix vull e mane se faça dels dos altres llensos e o laterals en los quals se han de pintar lo bo y mal lladre los quals llensos aquells estan en dit Convent de la Murta y en la escala han restat los claus hon estaven penjats los quadros que se'n porta sa Magestat. Y estos tres llensos han de suplir la falta de aquells, pues seran de un mateix tamany y sols se diferenciara en la ma del pintor.*

³⁰ Igualmente estaba en este lugar en 1584 el *retale de forma mijana ab una figura de un Xto ab la creu al coll*, de Sebastiano del Piombo, según el testamento de Luis de Vich (24-12-1584) ante Joan Guardiola (APCCCV nº 1.591). El retablo y los armarios pertenecían al vínculo y por ello no aparecen inventariados en 1608, mientras que en 1657 un armario está en la sala y otro en el comedor.

dos cajas de pino, dos *bufets* de nogal mediano, un *contadoret* para tener perfumes y seis sillas de *repos*. Destaca la presencia de cinco paños de tapicería fina, vieja y antigua y siete paños de Tornay, mencionados en el testamento y pertenecientes al vínculo de los Vich, así como tres paños de raso, que normalmente estaban en el camarín. Aunque la denominación de *aposeno* parece sugerir una relación con la estancia de los armarios de 1608, por su contenido creemos que se trataba de otra pieza, probablemente la primitiva capilla de la sala mencionada en el testamento de Luis de Vich.³¹

Conocemos también algunos detalles sobre la zona alta de la casa. En el piso superior del edificio el inventario de 1608 recoge la existencia de tres habitaciones: un *aposeno on dormen les criades*, una cocina alta y un *altre aposento dalt*, con dos camas, una mesa grande de pino, así como diversas telas y muebles de poca entidad que no vamos a enumerar. Las mismas estancias las encontramos en 1657, una de ellas con una cama, dos *bufets*, dos mesas, dos baúles y tres cajas vacías, así como diversa ropa blanca legada a Ursola Calduf, sirvienta de la casa. Más interesante es el otro *aposeno*, con un *contadoret ab sos calaixets* y un *estant de fusta de pi*, con documentos de poca importancia, una mesa de tijeras vieja y rota y otra mesita muy pequeña, una caja, dos medios escritorios (uno de ellos con unos libros de devoción y otros cuadernos en blanco), un armario con la inscripción *Scrutamina Scripture*, donde se encontraron las actas en pergamino de un censal, un *veladoret de tercià*, un baulito, una escribanía, una silla muy vieja y un cuadrito pequeño. Esta habitación podría ser la propia del secretario o administrador del difunto.

El inventario de 1657 hace referencia además a otros espacios altos cercanos. Concretamente se habla, antes de enumerar las últimas dos habitaciones ya comentadas, del *porche damunt la galeria, el primer entrant al cap de la escala*, con varios muebles: cuatro sillas, un *bufet*, una cama de nogal entera *ab son parament de cordellat vert ab sa franja verda y cuberta del mateix*, con su *davant de lit*, así como tres cuadros pequeños enmarcados y otros tres lienzos sin enmarcar. También tenemos un *porche mes alt de la dita casa*, donde había un *bufet* de nogal *mostrejat al antiguor y vell*, cinco sillas y una escopeta. Finalmente, en *lo miramar alt* se en-

contró un *bufet*, un *contadoret* con unos cuadritos pequeños dentro, cuatro escabeles, cuatro taburetes y ocho cuadritos con marco de diferente tipo.

Recorriendo estos espacios en sentido inverso al descrito, es evidente que el *miramar* hace referencia a la torrecilla situada en el ángulo noreste del edificio. El dibujo original de Tosca (1704) le da unas dimensiones notables, que son bastante matizadas en el grabado de Fortea (1738). Tosca representa pequeñas ventanas de igual tamaño y situadas a alturas intermedias a las del resto de la fachada, lo que sugiere que se trate de una escalera de servicio que comunicaría desde el entresuelo hasta las cubiertas. No creemos que se trate de la escalera principal, que únicamente llegaría hasta la planta noble y tendría una dimensión mayor.

El *porche mes alt de la casa* sería, sin duda, el situado sobre el cuerpo principal. Por debajo del nivel de este porche estarían las otras habitaciones altas, situadas sobre la crujía del comedor o, más probablemente, sobre la cocina. Finalmente, existiría otro porche sobre la galería, elemento que parece tener más sentido vinculado a un patio ajardinado que al *cortile*, manteniéndose nuestras sospechas sobre la cronología del segundo piso representado por Fornés en 1801.

El documento de 1608 nos refiere el contenido de dos estancias que no se encuentran medio siglo después. En *un estudi de dita casa que trau finestra a la plaça de Penarrojes* encontramos un *llit de sis y huyt ab quatre posts dos pejes*, ropa de cama, una silla *de costelles*, otra *de mija volta* y una mesa de pino de tijeras. El otro espacio es un *aposeno que ix la finestra al pou en lo qual estava Pedro Luca*, con una cama como la anterior pero con *peus de gall*, dos sillas *de costelles*, dos escabeles, un *bufetet* de pino, ropa de cama y otros objetos menores. Probablemente se trata de dos habitaciones del entresuelo, una de ellas recayente a la plaza referida (actualmente calle Moratín) y la otra al patio interior, donde había un pozo. Es evidente que el entresuelo era mucho más grande, pero probablemente los objetos que ocupaban la mayoría de las habitaciones no serían propiedad del difunto. Al igual que ha ocurrido hasta fechas muy recientes,³² lo normal era que este espacio fuera ocupado por el heredero recién casado y que, al fallecer su pa-

³¹ *Ibidem*. Era una habitación independiente, porque se indica que *lo qual meu cors estiga en la dita sala davant la mia capella*, y que *en la dita capella de la mia sala sien celebrades en aquella totes les misses de Requiem*. Su posición remite al modelo de la capilla del Palacio de la Generalidad o el altar en la *Cambra del Consell Secret* de la antigua Casa de la Ciudad de Valencia. Tal vez no se menciona en 1608 porque su contenido formaría parte del vínculo.

³² Tenemos conocimiento de una situación similar en pleno siglo XX en el palacio de los condes de Daya Nueva, en la calle Caballeros.

dre, este tomase posesión del piso principal y se cediese el entresuelo a la viuda. Así se establecía, por ejemplo, en el testamento de Jerónimo de Vich (31-12-1534), donde cedía a su esposa, con carácter vitalicio, *lo apartament dels meus studis, cuyna, bodega, menjador de campagna, e, tot lo que sta contigu al dit apartament dels studis, so es en lo pati*.³³ Este patio podría ser el lugar donde estaría el pozo que, a su vez, relacionamos con el pozal y la polea del segundo comedor mencionado en 1657. Por otro lado, sabemos que en 1669 el conde de Sallent, Bartolomé Soler Marrades y Vich, poseía un huerto y casa que estaba *inmiscuida* en la casa del Embajador Vich, situada esta última en *lo carrer dels Mascons*, enfrentando de una parte con la *Plaça de Penarroja*, y a sus espaldas con *lo carrer de les Corredores*.³⁴

Concluye el inventario de 1608 mencionando una cama con dos colchones *baix, en un aposento en lo qual esta lo alacayo*. Por su parte, el inventario de 1657 nos informa de que *baix en la entrada* de la casa se encontraron *una galera, un coche y guarnicions pera dos mules ab sa sella*, y en la bodega *una gerra pera tenir aygua*.

Uno de los grandes problemas a la hora de entender este palacio es la ubicación de la escalera. Descartamos una posición al fondo del patio por quedar demasiado alejada del acceso y porque los dos huecos representados en los planos de José Fornés parecen más propios de una bodega o almacén y una estancia menor. Igualmente queda eliminada la zona sur, por estar demasiado aislada y no permitir el acceso a los entresuelos. Considerando la continuidad de fenestración en la crujía norte, con la sala flanqueada por habitaciones en ambos extremos, nos queda únicamente la zona nordeste,³⁵ donde se encuentra la torre del edificio, que en plano de Tosca parece tener ventanas diferentes. Si esta torre tuviera un tamaño sufi-

ciente, podría encajar holgadamente una escalera de tres tramos, que permitiría la apertura en época posterior de una puerta para facilitar el la entrada de carruajes, con difícil acceso desde la calle Embajador Vich. Además, constituiría el precedente lógico para la *"Escalier de Toulouse"*, obra cumbre de la estereotomía francesa con claros antecedentes valencianos y ejecutada por Benoit Augier, el mismo maestro de obras que hacia 1530 copiaba la portada del palacio Vich en la iglesia de Santa María de Onteniente.³⁶ Sin embargo, ante la ausencia de cimentaciones que confirmen esta hipótesis y la disposición del resto de los espacios, nos decantamos por considerar que la escalera pudo resolverse con un solo tramo en el espacio irregular entre la crujía de fachada y el patio, en una solución más parecida a los modelos italianos y con precedentes en la tradición conventual valenciana, como en el claustro del Convento de la Trinidad.

A propósito de la ejecución material del patio

Cuando hace ya casi dos décadas se hallaron los restos de la parte superior del patio y se estudió la posibilidad de su reconstrucción, Josep Marí Gómez realizó un concienzudo estudio de las piezas conservadas. Un resumen del mismo, publicado en 2000,³⁷ nos ha servido de base para hacer algunas reflexiones adicionales sobre la producción de sus componentes y, por extensión, sobre la presencia de otros elementos de mármol en el palacio. Para ello debemos tener en cuenta las diferencias métricas regionales presentes en el mismo, con partes moduladas a partir de un palmo valenciano de aproximadamente 22,65 cm y un palmo genovés de unos 24,5-25 cm, sobre los que podemos considerar una tolerancia de ejecución de en torno a 0,5-1 cm. Encontraremos también un tercer módu-

³³ *Discurso leído en el acto de su recepción por el Ilustrísimo Señor Barón de Terrateig. Tema: Don Jerónimo Vich, Barón de Laurí, embajador en Roma (1507-1521)*. Valencia: Centro de Cultura Valenciana, 1944, p. 75. El testamento original se ha perdido, pero una copia hecha en 1775 fue publicada como apéndice al discurso del Barón de Terrateig. Por otro lado, en el testamento de Luis de Vich (APCCCV nº 1.591) también se cede a la viuda el *apartament vell*.

³⁴ Ante Miguel de Fuentes a 11 de abril de 1669 (Archivo del Reino de Valencia, nº 10.090). El documento lo tramita un procurador, por encontrarse el conde en Viena. Sobre este inmueble ya había firmado anteriormente un *capbreu* a favor de Diego de Vich, con un acto recibido por Ignacio Claret, notario, el 9 de agosto de 1652.

³⁵ Esta zona ya había sido propuesta por la profesora Galiana (GALIANA, Mercedes, 2012 (nota 1), p. 333), aunque con una solución diferente en cuanto al trazado.

³⁶ Sobre la escalera, ZARAGOZÁ CATALÁN, Arturo; CALVO LÓPEZ, José y NATIVIDAD VIVÓ, Pau, "Stereotomic Exchanges between Iberia and France in the 16th Century: Benoit Augier, Valencian Stairways and the 'Escalier de Toulouse'". En: CARVAIS, R. et al. (eds.). *Nuts & Bolts of Construction History Culture Technology and Society*. París: Picard, 2012, vol. 1, pp. 385-392. Sobre la portada, BÉRCHEZ, Joaquín, *Arquitectura renacentista valenciana (1500-1570)*, Valencia: Bancaja, 1994, p. 48.

³⁷ GÓMEZ LOZANO, Josep Marí, "Criterios de identificación de los restos del patio del embajador Vich", e "Inventario de piezas existentes". En: *El patio del palacio del embajador Vich. Elementos para su recuperación*. Valencia: Generalitat Valenciana, 2000, pp. 59-78 y 79-124.

lo métrico, de unos 26,5 cm, que acaso podría corresponder a un segundo taller procedente del sur de Italia.³⁸

Todos los fustes de columnas se sitúan en torno a los 2,50-2,55 m, salvo dos excepciones de 2,48 m. El módulo no coincide con ninguno de los expuestos, pero también es cierto que estas piezas, que requieren una labra particular, podrían haberse fabricado de manera independiente al resto, siendo las excepciones probablemente obra de un segundo proveedor. Todas las basas presentan una altura bastante homogénea, entre los 26,0 y los 26,8 cm, lo que presupone su ejecución por parte del segundo taller, mientras que los capiteles estarían ejecutados por el taller genovés, con la mayoría de sus dimensiones situadas entre los 48,0 y 48,5 cm. Entre las pocas excepciones a esta regla, la más notable es la de un capitel en esquina decorado con el escudo de Jerónimo de Vich, cuya altura de 50,5 cm parece delatar una autoría distinta. Es también extraño que las basas de las esquinas presenten un diseño diferente al resto, lo que podría hacer pensar en la reutilización de material ya fabricado. Las dovelas, de unos 39,5 cm de base y 31,5 cm de altura, parecen haberse labrado por el mismo taller que ejecutó las basas.³⁹

En cuanto a las ventanas del piso principal, los capiteles pequeños obedecen a la métrica valenciana, siendo lógico que estén realizados a partir de trazas suministradas por el comitente, al igual que los arcos trilobulados. En cuanto a las jambas, el estudio de Gómez detectó la existencia de cuatro diseños ligeramente diferentes, con sutiles variaciones en el tratamiento de los listeles y los rosarios de perlas, que denominó tipos A, B, C y D.⁴⁰ Contrastando sus listados, podemos comprobar que las piezas de los grupos A y C presentan anchuras comprendidas entre los 26,0 y los 26,7 cm y corresponden a nueve de las doce ventanas, mientras que para las otras tres ventanas (de los tipos B y D) el ancho de la jamba oscila entre los 24,7 y los 25 cm. Es decir, la mayoría del trabajo habría sido realizado por el segundo taller, aunque el primero con-

tribuyó con unas pocas piezas. La longitud de las jambas es de 2,03-2,04 m, o sea, 9 palmos valencianos exactos, lo que podría sugerir un ajuste de todas ellas para homogeneizar dimensiones.

Para facilitar el montaje, las piezas de las ventanas se marcaron con letras desde la A hasta la M, evitando la J para no confundirla con la I. Cada una de ellas estaría compuesta por dos jambas, dos tramos superiores con los arcos trilobulados y un dintel, aparte de otros elementos menores y el remate del frontón. Lo curioso es que esta clasificación no sirvió de mucho, porque no siempre se produce correspondencia entre la nomenclatura de la parte inferior y la superior, y hay letras repetidas. Gómez observó este fenómeno y comprendió que para el montaje se había dado prioridad a la coincidencia entre pares de piezas labrados con el mismo diseño, independientemente de la letra indicada desde el taller. Sin embargo, de esta curiosa anomalía podemos extraer algunas conclusiones adicionales.

Si hiciéramos una tabla con las letras anotadas en las jambas y en los arcos, podemos comprobar que en estos últimos nunca se producen repeticiones existiendo doce pares de piezas marcadas entre la A y la M. Entre las jambas sí hay algunas repeticiones, correspondiendo la última de ellas a la letra L. En algunos casos existe coincidencia del tipo de molduración con la letra equivalente de los arcos, en otras no, pero cuando la letra está repetida, al menos en un caso coincide con el molduraje. De todo ello podemos concluir indirectamente que en el palacio hubo al menos once ventanas más, también ejecutadas en mármol y con una anotación similar, cuyas jambas eran intercambiables con las del patio.⁴¹ Esto implica que entre las piezas de la parte superior existirían diferencias tan evidentes que impedirían cualquier confusión, algo posible si en las fachadas exteriores de la casa de los Vich las ventanas fueran tríforas, como las ejecutadas en el torreón del Palacio de la Generalidad en 1538,⁴² muy probablemente heredadas de las trazadas por Luis Muñoz en 1518.

³⁸ El palmo napolitano media 26,5 cm, el de Cerdeña 26,2 cm. y el de Sicilia 25,8 cm. Tampoco cabe descartar otras regiones donde el módulo no fuera concretamente el palmo, pero encontremos un múltiplo equivalente. Así, por ejemplo, teniendo en cuenta las relaciones de $\frac{3}{4}$ entre el pie y el palmo, un "palmo" véneto tendría 26,0 cm.

³⁹ Puede comprobarse que al dividir 39,5 por 1,5 tenemos precisamente 26,3 cm.

⁴⁰ GÓMEZ LOZANO, Josep Marí, 2000 (nota 37), pp. 72-76.

⁴¹ En el plano de Tosca se aprecian seis ventanas en el frente recayente a la plazoleta desaparecida, aparte de otra en la torre y de cuatro más en la calle Embajador Vich, sumando precisamente un total de once. Por otro lado, tras un largo tiempo de almacenaje y dada la ambigüedad de la notación, es probable que los operarios intentasen unir las piezas de dos ventanas homónimas de diferente factura y, al detectar la falta de uniformidad, prefirieran una clasificación visual independiente de la signatura.

⁴² ALDANA, Salvador, 1995 (nota 16), p. 41.

Aunque el texto de Madoz contiene erratas y hay que tomarlo siempre con precaución, en el caso del palacio Vich parece confirmar que las ventanas de la fachada eran de mármol, tanto las del piso principal como las del segundo.⁴³ Por otro lado, este dato confirmaría que el patio estuvo almacenado durante suficiente tiempo como para que el encargado del montaje final no supiera cómo estaban organizadas las piezas, lo que sería coherente con la hipótesis de una labra en torno a 1515, coordinada por Agustín Muñoz, y una puesta en obra tras las Germanías, ya en la década de 1520.

Un cortile renacentista más florentino que romano

Dada la biografía del comitente y sus relaciones artísticas, el patio del palacio Vich siempre se ha querido relacionar con el avanzado panorama del *cinquecento* romano, llegando incluso a emparentarlo con obras coetáneas de Antonio de Sangallo en la Roma papal, como el Palazzo Regis o Piccola Farnesina (1521-1523) o el palacio Medici Clarelli (1536-1542) en la Via Giulia, construido por el mismo arquitecto como residencia propia.⁴⁴ Lo cierto es que, salvo por la presencia de serlianas, estos dos edificios poco tienen que ver con el patio va-

lenciano.⁴⁵ En nuestra opinión, el *cortile* del embajador Vich, con su piso superior cerrado, parece más próximo a las obras del *quattrocento* florentino proyectadas por Michelozzo, como el propio Palazzo della Signoria o el Palazzo Medici, donde además también aparecen biforas de tradición medieval en la planta noble.⁴⁶ Esta relación con el mundo toscano adquiere todavía más fuerza si recordamos la aparición, durante la excavación del solar, en 1999, de molduras labradas en piedra caliza gris, que Mercedes Galiana ha identificado como *pietra serena* florentina.⁴⁷

Debemos ser conscientes de que el aspecto del patio sería muy diferente al actual y, sobre todo, no tendría el impactante color azul empleado en su restitución.⁴⁸ Lo más probable es que sus paramentos se resolvieran mediante un fingido de ladrillo visto (Figura 3),⁴⁹ emulando las modas romanas de principios del XVI (Santa María de Loreto, ático del palacio de la Cancillería, patio del Palazzo della Valle, etc...) que los Hernandos también representan en los fondos arquitectónicos de sus obras, incluyendo ventanas renacentistas con frontones triangulares.⁵⁰ No nos debería resultar difícil imaginar el patio del Palacio del Embajador Vich como una versión reducida del Palacio Ducal de Urbino (1466-

⁴³ "...el [palacio] del embajador Vich, objeto de admiración de los extranjeros por la perfección de su escultura y entallados, en columnas, jambas, dinteles y demás ornatos, todo en mármol de Génova, tanto en su entrada, como en su gracioso patio en forma de peristilo, y en los ajimeces de las ventanas de los pisos principal y segundo: hoy pertenece al Barón de Llauri". MADOZ, Pascual, *Diccionario Geográfico-Estadístico-Histórico de España y sus posesiones de Ultramar* (tomo XV) Madrid: Imprenta del Diccionario geográfico-estadístico-histórico, 1849, p. 372.

⁴⁴ BÉRCHÉZ, Joaquín, 1982 (nota 1), pp. 44-49; GALIANA, Mercedes, 2012 (nota 1), pp. 366-367.

⁴⁵ Quizá la propuesta para el cierre de la primitiva basílica de San Pedro, ya de la década de los treinta, podría presentar algún paralelo formal con el palacio Vich, pero esto se debe en gran medida a las características propias de la preexistencia. Este dibujo está reproducido en la lámina 7 de LETAROUILLY, Paul Marie, *Le Vatican et la basilique de Saint-Pierre de Rome*. París: Vve A. Morel et cie, 1882.

⁴⁶ Existe algún edificio en Roma con el piso alto cerrado y tondos en los netos de los arcos, como el Palazzo della Valle, situado en el corso Vittorio Emanuele II nº 101. Fue construido por el cardenal Andrea della Valle, erudito coleccionista de antigüedades romanas y miembro destacado de la facción más pro-hispánica de la curia. Del patio, heredero en algunos aspectos del proyecto del Belvedere vaticano (1506), sabemos que en 1515 es dibujado por Hans Vischer el Joven. CHRISTIAN, Kathleen Wren, "Instauratio and Pietas: the della Valle collections of ancient sculpture". En: PENNY, N. y SCHMIDT, E. D. (eds.), *Collecting Sculpture in Early Modern Europe. Studies in the History of Art* (70). Washington: National Gallery of Art, 2008, pp. 33-65.

⁴⁷ GALIANA, Mercedes, 2012 (nota 1), p. 82. Esta piedra había sido confundida con pizarra en los textos de Joaquín Bérchez y Joan Gavara. Su altura, de 19,5 cm (*Ibidem*, pp. 404-413) nos permite confirmar la hipótesis de Galiana al relacionarla también con la métrica toscana, correspondiendo con un tercio del brazo florentino (58,3 cm).

⁴⁸ Suponemos que la elección pretende evitar cualquier posibilidad de confusión ante el desconocimiento del acabado original. Con un paramento blanco no tiene sentido utilizar mármol, por la falta de contraste, y los "tradicionales" acabados con tonos ocre en las fachadas del centro histórico de Valencia responden generalmente a una cronología decimonónica. Los edificios del siglo XVI, ejecutados en sillería o en tapia valenciana, no solían contar con ningún tipo de revestimiento, más allá de alguna lechada de cal blanca o coloreada con tierras.

⁴⁹ El paramento de ladrillo recibía una lechada de cal de protección y, sobre ella, se reproducía con almagra la fábrica latericia. Fue un recurso habitual en la arquitectura valenciana clasicista del siglo XVIII (San Felipe Neri, Palacio de la Aduana, Escuelas Pías...) con precedentes también en el XVII (claustro desaparecido del convento del Pilar, policromías ocultas en el claustro renacentista del Carmen de Valencia o el de San Jerónimo de Cotalba, etc...).

⁵⁰ Piénsese, por ejemplo, en el *Pentecostés* de una de las puertas del retablo de la Catedral de Valencia (1507-1510) o la tabla de *San Antonino de Florencia* y *San Vicente Ferrer* (h. 1515), ambas de Yáñez de la Almedina, o la *Flagelación* (h. 1520) de Fernando Llanos. La primera obra viene citada en BÉRCHÉZ, Joaquín, 2000 (nota 1), p. 127.



Fig. 3. Fotomontaje del patio del palacio del Embajador Vich con el revestimiento fingido de ladrillo.

1472), proyectado por el dalmata Luciano Laurana y concluido por Francesco di Giorgio Martini, donde también se empleó mármol blanco para columnas, molduras y ventanas, y se introdujeron tondos en los netos de los arcos. Este patio presenta además, sobre los cuerpos edificados laterales, una galería de servicio con ventanas encuadradas en franjas lisas que recuerda bastante al tercer nivel del patio Vich, si bien no descartamos que este piso del edificio valenciano sea un añadido posterior.⁵¹

Tanto Florencia como Urbino fueron importantes focos artísticos a finales del XV, y son varios los pintores y arquitectos establecidos en la Roma de León X que conocían de primera mano estas poblaciones, empezando por el propio Rafael Sanzio. No obstante, desde tiempos de Bramante la arquitectura romana estaba desarrollando una lí-

nea arqueológica mucho más avanzada, superando las superficiales lecturas brunelleschianas propias del siglo XV. El patio del palacio Vich se encuentra fuera de esa órbita *cinquecentesca* y muestra –hay que reconocerlo– soluciones desafortunadas propias de un diletante, como la moldura continua en el arranque de las bóvedas de arista o el corte brusco que se produce en los arcos al llegar a la esquina y enlazar con la serliana. Parece, por tanto, la materialización de una potente y original idea resuelta dentro de un lenguaje italianizante.

Aun así, lo más enigmático del patio es su carácter arcaizante, que difícilmente encajamos en la residencia de un personaje tan poderoso y cosmopolita como Jerónimo de Vich. Resulta extraño que alguien interesado en el arte, residente en Roma, no contratara los servicios de alguno de los grandes arquitectos del Renacimiento italiano simplemente para que preparara unas trazas, antes o después de su retorno a España.⁵² Evidentemente, el proyecto de renovación de la casa solariega se gestó en Valencia, por lo que cabría considerar que detrás del mismo no estuviera propiamente el barón de Llaurí, sino su hermano Guillem Ramón de Vich, canónigo de la catedral de Valencia y residente en la ciudad hasta su nombramiento como cardenal en 1517.⁵³ Este prelado, impulsor de la reconstrucción de la iglesia de la Murta, podría haber tenido la intención de levantar de nuevo la casona familiar dentro del gusto italianizante, contando para ello con la colaboración de artistas próximos a la catedral de Valencia, como Fernando Yáñez de la Almedina o Paolo de San Leocadio, cuyos conocimientos sobre la arquitectura renacentista eran notables, pero no estaban actualizados. Antes de llegar a Valencia, el primero habría colaborado con Leonardo da Vinci en los frescos de la Batalla de Anghiari, ejecutados en torno a 1505 en el Palazzo della Signoria de Florencia, siendo probable que también conociera Roma,⁵⁴

⁵¹ Recuérdese lo comentado acerca del porche sobre la galería citado en el inventario de 1657.

⁵² En este sentido, cabe recordar la asistencia de Jerónimo de Vich, como embajador y miembro de la cofradía, a la colocación de la primera piedra de la iglesia de Santa María de Monserrato, en 1518. Igualmente Sangallo participará en la reconstrucción de la iglesia de San Marcelo, bajo proyecto de Jacopo Sansovino y promovida por el cardenal Guillem Ramón de Vich. GÓMEZ-FERRER, Mercedes, 2014 (nota 2), pp. 175-176. También se ha sugerido que Jerónimo de Vich pudiera estar tras la propuesta de Baldassarre Peruzzi para construir un monasterio sobre las ruinas romanas, cerca de Santa María Liberatrice (TA-FURI, *Manfredo, Interpreting the Renaissance: Princes, Cities, Architects*. New Haven: Yale University Press, 2006, pp. 375-376, nota 108.

⁵³ GÓMEZ-FERRER, Mercedes, "El cardenal Guillem Ramón de Vich y las relaciones entre Roma y Valencia a comienzos del siglo XVI". En: *Les Cardinaux de la Renaissance et la modernité artistique*. Villeneuve d'Ascq: Publications de l'Institut de recherches historiques du Septentrion, 2009, pp. 197-216.

⁵⁴ Sobre Yáñez de la Almedina, BENITO DOMÉNECH, Fernando (dir.), *Los Hernandos: pintores hispanos del entorno de Leonardo*. Valencia: Generalitat Valenciana, 1998. Para algunas referencias concretas sobre sus fondos arquitectónicos, GÓMEZ-FERRER, Mercedes, 2014 (nota 2), pp. 167-172.

mientras que San Leocadio abandonó definitivamente Italia en 1472, en la misma época en que se estaba concluyendo el palacio de Urbino.⁵⁵

Lo que pudieran diseñar el canónigo y los pintores de la catedral de Valencia dejaría bastante que desear si lo comparamos con el avanzado panorama romano de la época, y una persona culta como Jerónimo de Vich sería plenamente consciente de ello, pero a pesar de todo la propuesta siguió adelante. Si, como sugería Gavara, hacia 1515 el barón de Llaurí se encontraba en la cúspide de su carrera diplomática y no tenía ninguna intención de regresar, es comprensible que hubiera dejado libertad para que su hermano Guillem Ramón resolviese el diseño de la casa familiar a su gusto, a pesar de lo provinciano que pudiera resultar en algunos aspectos. Y, a su regreso, después de tener almacenadas durante una década las costosísimas piezas del patio ejecutadas en mármol de Carrara, lo lógico era utilizarlas.

¿Patio, atrio o peristilo?

Uno de los aspectos que más nos llama la atención del palacio de los Vich era que la puerta principal se abría directamente a una estrecha calle lateral, en lugar de hacerlo sobre la plaza cercana, y que la entrada al patio se producía sin un vestíbulo o elemento de transición. Como han señalado algunos autores, durante el siglo XVI se identificó el patio porticado con una planta superior cerrada con el atrio *testudinato* descrito por Vitruvio.⁵⁶ Esta relación podría ser aplicable aquí, aunque el patio valenciano también podría ser interpretado

como un peristilo clásico, elemento que según Vitruvio (Libro VI, cap. IV: 22) *se dispone de través y se hará un tercio más largo que hondo*.⁵⁷ Las dimensiones interiores del espacio que nos ocupa son de 7,75 x 10,45 metros, lo que viene a constituir una relación de 3 a 4, como la expuesta por el tratadista.⁵⁸ Y, teniendo en cuenta la posición de la plaza, hubiera sido bastante razonable habilitar un ingreso al edificio desde allí, con la portada alineada al eje transversal del patio, fórmula canónica en la tradición tardogótica valenciana que de alguna manera ya propusieron Gómez Lozano y Ferrer Orts en su restitución del edificio.⁵⁹ Además, en la zona sur de la parcela hubo un espacio libre, quizá ajardinado, que podría haber servido para rematar este eje compositivo.

La secuencia de vestíbulo, patio dispuesto al través y jardín al fondo nos recordaría a la lámina con que Fra Giocondo de Verona ilustra, en su edición de Vitruvio (1511), la *Nobilium amplissimae domus* (Libro VI, cap. VII, f. 64v).⁶⁰ Esta propuesta debió tener cierta difusión en la época, pues queda reflejada en el proyecto no ejecutado de Giuliano da Sangallo (1513) para un palacio destinado a León X en la Piazza Navona, cuyo plano original se conserva en la Galería de los Uffizi de Florencia (GDSU 7949Ar).⁶¹ En ambos casos, tras la puerta hay un estrecho vestíbulo resuelto como un atrio cubierto o *testudinato*, al que sigue el patio principal entendido como peristilo y por ello dispuesto al través y, finalmente, un jardín rodeado por habitaciones en tres de sus lados.

⁵⁵ Sobre Paolo de San Leocadio, COMPANY, Ximo, *Paolo da San Leocadio i els inicis de la pintura del Renaixement a Espanya*. Gandía: CEIC Alfons el Vell, 2006.

⁵⁶ BÉRCHEZ, Joaquín, 2000, (nota 1), p. 125, sugiere la idea, que encontramos desarrollada por GALIANA, Mercedes, 2012 (nota 1), pp. 361-362. A lo expuesto por estos autores podemos añadir que la identificación del patio porticado abovedado con el atrio *testudinato* queda patente, por ejemplo, en los dibujos y anotaciones de Giovanni Battista da Sangallo en los márgenes del manuscrito Ms. Corsini F.50.1, conservado en la Accademia dei Lincei, del que se ha editado recientemente una edición fac-símil.

⁵⁷ VITRUVIO POLIÓN, Marco, *Los Diez Libros de Arquitectura* (Edición de José Ortiz y Sanz, 1787). Madrid: Akal, Madrid, 1992, p. 149.

⁵⁸ Esta proporción derivaría de tomar la profundidad y añadirle un tercio para obtener la anchura equivalente a 4/3. Sin embargo, también podría interpretarse que la profundidad tiene 2/3 de la anchura, con lo que la relación sería diferente.

⁵⁹ GÓMEZ, Josep Marí y FERRER, Albert, 2014 (nota 1), pp. 125-158.

⁶⁰ Fra Giocondo parece aplicar las proporciones del patio en su perímetro murario y no en el deslunado central, si bien su dibujo tampoco coinciden exactamente con las relaciones comentadas anteriormente.

⁶¹ Sobre este edificio, véase BENTIVOGLIO, Enzo, "Il progetto per palazzo Medici in piazza Navona di Giuliano da Sangallo". *L'Architettura*, 1972, 201, pp. 196-204. El proyecto tendría su precedente en la propuesta no ejecutada del propio Sangallo de un palacio para el rey Ferrante de Nápoles (1488), también presidida por un patio rectangular. DE DIVITIIS, Bianca, "Giuliano da Sangallo in the Kingdom of Naples. Architecture and Cultural Exchange", *Journal of the Society of Architectural Historians*, 2015, 74-2, pp. 152-178. Esta autora supone que la propuesta de Fra Giocondo podría derivar del proyecto de palacio para el rey de Nápoles que Giuliano da Sangallo presentó a Ferrante en 1488, en la misma época en que el erudito religioso formaba parte de la corte de este monarca. Aun siendo posible, el proyecto para León X parece inspirado en el tratado vitruviano publicado en 1511. Fra Giocondo y Sangallo coincidirán en Roma entre 1514 y 1515, como asesores del joven Rafael en la fábrica de San Pedro.



Fig. 4. La casa romana descrita por Vitruvio, según Fra Giocondo (Libro VI, cap. III, f. 63r).

Fra Giocondo también ilustra una casa romana más modesta (Libro VI, cap. III, f. 63r), con una solución de patio similar a la de la vivienda aristocrática, pero sin jardín. Curiosamente, en la primera edición de su libro (1511)⁶² suprime una columna del lado derecho del peristilo, no sabemos si intencionadamente o por un error del grabado, pero en todo caso sugiriendo de manera sorprendente la solución de serliana que se adoptará años después en el patio Vich (Figura 4).

La relación vitruviana de 3 a 4 para el peristilo es problemática,⁶³ porque no permite desarrollar dos ejes compositivos perpendiculares y, de hecho, Giuliano da Sangallo preferirá resolver su proyecto para el palacio papal en Piazza Navona con una rela-

ción de vanos de 3 a 5, algo que además se aproxima a la proporción áurea y remite a las recomendaciones dadas por Vitruvio para los atrios (Libro VI, cap. IV: 18). Fra Giocondo, por su parte, asume como inevitable condenar el eje transversal otorgando a sus frentes un número impar de columnas, a pesar de que detrás del fuste central coloca una puerta. Es por ello que decimos que la errata de su eliminación en el dibujo de la casa romana común resulta bastante afortunada y podría ser una propuesta intencionada.

¿Respondía el patio valenciano a la idea de atrio o de peristilo? Es difícil de saber con certeza porque, como hemos sugerido, el patio se debió ejecutar en torno a 1515 por encargo de Guillem Ramón de Vich y se montó hacia 1525 en el edificio levantado por su hermano Jerónimo, cuyo proyecto podría haber introducido importantes variantes. En este sentido cabe señalar la aparición de varias cimentaciones sin aprovechar durante la excavación arqueológica de 1999, que remarcan la idea de que no existía un proyecto de conjunto definido. Una de estas cimentaciones se desarrollaba en paralelo a la fachada con un retranqueo de unos 3 metros, algo que se puede interpretar como un intento de ceder terreno para ensanchar la calle Embajador Vich y crear una amplia plaza delante de la puerta principal. Por su parte, otras dos alineaciones perpendiculares, paralelas a los cimientos definitivos, son compatibles con sendos intentos de desplazar el patio hasta el ángulo nordeste de la parcela, en un caso bajo la alineación actual y con el retranqueo citado (Figura 5, C y D). En ambas circunstancias parece que se está buscando un acceso desde la plazoleta en la zona de la actual calle de Santa Irene.

Lo que caracteriza a la mayoría de los tanteos comentados es que el patio siempre queda en una posición desplazada hacia la fachada, sin que en ningún caso haya interés por introducir un vestíbulo ni convertirlo en el elemento central y articulador del edificio. Hay muchas causas que pudieron contribuir a ello y, de hecho, el programa resi-

⁶² *M. Vitruvius per locundum solito castigatior factus cum figuris et tabula ut iam legi et intellegi possit*, [Venetiis: Johannes de Tacuino, 1511]. Al final: Impressum Venetiis... sumptu miraque diligentia Ioannis de Tridino alias Tacuino Anno Domini M.D.XI. Die XII Maii. Sobre el libro puede verse, por ejemplo: CIAPPONI, Lucia. A., "Fra Giocondo da Verona and his Edition of Vitruvius". *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1984, 47, pp. 72-90.

⁶³ ¿Cómo se resolvería el peristilo descrito por Vitruvio? La verdad es que la casa romana era bastante menos ortodoxa que su ideal renacentista, y en Pompeya encontramos diversos ejemplos que nos pueden sacar de dudas. Uno de los más conocidos es el de la Casa del Fauno, cuyo enorme peristilo presenta seis vanos en sus lados cortos y ocho en los lados largos. Existen otros ejemplos, como la Villa de Diómedes o la Casa de las Columnas, con patios menores donde sí encontramos tres vanos en un sentido y cuatro en el opuesto, aunque también existen soluciones diferentes. Salvo algunas villas y residencias singulares, la casa romana solo parece respetar la axialidad en la relación entre el atrio y el *tablinum*, ya que el tránsito al peristilo se realiza por un paso lateral.

dencial del palacio Vich era bastante modesto a pesar de su aparatosa fachada. No obstante, también podría haber una alusión explícita a un referente italiano. Piénsese que la disposición final del *cortile* valenciano, centrado y sin elementos de transición, guarda algunas semejanzas con el patio del Palazzo della Signoria de Jesi (1486-1498), proyectado por Francesco di Giorgio Martini. En ambos casos se accede directamente desde el espacio público y el eje queda marcado por un vano central desigual, que en Jesi es un arco rebajado un poco mayor que el resto. También las proporciones de ambos son parecidas, aunque no exactamente iguales, si bien es cierto que Francesco di Giorgio sí que recomienda para los patios la relación de 3 a 4 en su tratado.⁶⁴

A su vez, el Palazzo della Signoria de Jesi estaría retomando esquemas propios de los palacios públicos medievales toscanos y umbros, y en el propio Palazzo della Signoria de Florencia podemos encontrar un patio de entrada de proporciones parecidas, que sirve de vestíbulo para el edificio. Este patio, construido por Michelozzo a mediados del siglo XV, presenta tondos en los netos de los arcos y ventanas bíforas de ascendencia medieval. Tal vez no sea casualidad que el pintor Fernando Yáñez de la Almedina, afincado en Valencia hasta 1515, estuvo trabajando junto a Leonardo da Vinci precisamente en este edificio, en los frescos que decoraban el gran salón del *Cinquecento*. Igualmente es interesante observar que, como en la *Signoria* florentina, el palacio de los Vich presentaba artesonados de casetones cuadrados, octogonales y hexagonales.⁶⁵

Es sabido que las ideas arquitectónicas de Leonardo estuvieron muy influenciadas por la obra del veterano Francesco di Giorgio, con quien coincidió personalmente al menos en 1490, y poseyó una copia de su tratado con múltiples anotaciones.⁶⁶ Por ello no resulta descabellado que un discípulo suyo



Fig. 5. Localización de las cimentaciones halladas en 1999 y superposición del patio: A) Posición del patio, considerando los cimientos bajo los muros de carga. B) Propuesta alternativa, considerando los cimientos bajo las columnas del patio. C) Tanteo de cimientos con retranqueo de la fachada. D) Tanteo de cimientos con patio adosado a la esquina y alineación actual.

como Yáñez tuviera conocimiento del tipo de arquitectura desarrollado por Martini en Jesi o en Urbino y pudiera tomarla como modelo para el *cortile* valenciano.

Serlianas y arcos sirios en tiempos de León X

El motivo de arco entre dos vanos adintelados, conocido como serliana, alcanzó una gran difusión gracias a su empleo sistemático en los proyectos

⁶⁴ *I cortili debbano essere di quadro perfetto, o veramente un quadro e terzo, uno e mezzo, ovvero uno e due terzi; in tutti i detti modi stanno proporzionati. Richiedono le colonne intorno con quelle proporzioni che nel libro de' templi si dimostrerà. Sopra a questo cortile si può fare le logge in due modi, cioè parte con parapetti e colonne, o serrate con finestre.* MARTINI, Francesco di Giorgio, *Trattato di Architettura Civile e Militare*. Turín: Tipografia Chirio e Mina, 1841, pp. 176-177. Hay otras coincidencias, como el parecido entre la galería alta del edificio italiano y la columnata del piso bajo del palacio Vich, incluyendo la solución de esquina con dos semicolumnas adosadas, si bien es verdad que en el caso italiano se ejecutó en 1519. Igualmente el palacio de Jesi es uno de los pocos edificios de la época donde la molduración de las ventanas exteriores viene enriquecida con perlas o cuentas, cuando tradicionalmente este delicado motivo se empleaba solo en las puertas interiores.

⁶⁵ Nos referimos a los techos de las salas del Consejo de Doseientos (*Dugento*), de la Audiencia y de los Lirios. Coincide además el número de filas de casetones, que son cinco, cuatro y siete, respectivamente. Es cierto que desde principios del XVI en Valencia serán comunes los casetones cuadrados y octogonales, pero los hexagonales son extraordinariamente raros, con algún ejemplo tardío en el Palacio de En Bou.

⁶⁶ La relación entre la obra de ambos personajes, al menos desde el punto de vista de la investigación sobre máquinas, se conoce desde hace décadas. Puede verse, por ejemplo: PAPINI, Roberto. *Francesco di Giorgio Architetto*, vol. I. Florencia: Electa, 1946, p. 219-222. Para una visión más actualizada sobre el tema: LONG, Pamela O. "Picturing the Machine: Francesco di Giorgio and Leonardo da Vinci in the 1490s". En: *Picturing machines 1400 - 1700*. Cambridge: The MIT Press, 2004, pp. 117-141.

propuestos por Sebastiano Serlio en su Libro IV (1537). Sin embargo, su origen se puede rastrear entre las grandes aportaciones anteriores al Saco de Roma, con obras extraordinarias como la Piccola Farnesina (1521) de Antonio da Sangallo o la Villa Lante (1523), de Giulio Romano. En todos estos casos nos encontraríamos ante los frutos maduros de unas reflexiones desarrolladas en las décadas anteriores.

Bramante parece haber sido el primero en introducir la serliana en el renacimiento romano,⁶⁷ en ventanas como las del coro de Santa María del Popolo (1505-1507) o la Sala Regia del Vaticano (h. 1507). Sin embargo, medio siglo antes se había construido el pórtico de la Capilla Pazzi (1459-1461) en Santa Croce de Florencia, que puede entenderse como el precedente de la utilización de la serliana para un patio. Esta obra tuvo secuelas, entre las que destaca el atrio de Santa Maria Maddalena de Cestello⁶⁸ construido por Giuliano da Sangallo en 1492 y resuelto magistralmente con dos serlianas enfrentadas. El mismo arquitecto retoma este elemento compositivo en la fachada de una propuesta para la villa medicea de Agnano (Pisa), anterior a 1498, (Uffizi, Gabinetto dei disegni e delle stampe, 132 Ar. b.).⁶⁹ También se suele atribuir a Giuliano da Sangallo el pequeño Chiostro dello Scalzo en Florencia, espacio que funcionaba como atrio de la desaparecida iglesia de la Compagnia dei Disciplinati di San Giovanni Battista y cuyos muros fueron decorados entre 1509 y 1526 por Andrea del Sarto.⁷⁰ Este pro-

yecto nos interesa particularmente porque, a diferencia de Santa Maria Maddalena, se resuelve con serlianas en sus frentes y arcos en sus laterales, como ocurre en el patio del palacio de los Vich. El mismo modelo se repetirá, al menos, en la planta baja del patio del Palazzo Cenami (h. 1530) en Lucca, cerca de Florencia, con dimensiones y composición similares.⁷¹

Es difícil saber hasta qué punto las ventanas en forma de serliana de Bramante pudieran estar inspiradas en las experiencias de Giuliano da Sangallo. El arquitecto florentino acudió a Roma en 1505 reclamado por Julio II y presentó un proyecto para San Pedro en 1505, aunque en 1507 regresó a su ciudad al no ver satisfechas sus expectativas profesionales. Tras la elección en 1513 del papa florentino León X, hijo de Lorenzo de Medici, regresó a Roma y, junto con Fra Giocondo, se convirtió en asesor de Rafael en la fábrica de San Pedro, donde trabajó entre enero de 1514 y julio de 1515. En este momento preparará un nuevo proyecto para la basílica vaticana, introduciendo un pórtico monumental con una serliana central (Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, 7 A), cuya disposición parece inspirada en el frente del patio de Cestello o la Capilla Pazzi.⁷² Muy similar a esta propuesta de Sangallo resulta otra conocida planta para San Pedro, atribuida a Rafael y publicada por Serlio en su Libro III, cuyo pórtico se podría restituir como una serliana central flanqueada por tres grandes arcos a cada lado.⁷³

⁶⁷ Sobre la utilización de la serliana en los siglos XV y XVI remitimos a FROMMEL, Sabine y PARADA LÓPEZ DE CORSELAS, Manuel, "Serlianas durante el Renacimiento italiano y español: del triunfo de la religión católica al lenguaje imperial". En: *El Imperio y las Hispanias de Trajano a Carlos V. Clasicismo y poder en el arte español*. Bolonia: Bononia University Press, 2014, pp. 287-318.

⁶⁸ Esta iglesia también recibe el nombre de Santa Maria Maddalena dei Pazzi, aunque no tiene nada que ver con los promotores de la capilla brunelleschiana, sino con una monja carmelita homónima, fallecida en 1607.

⁶⁹ Solo se conserva una planta, donde se introduce una *loggia* a modo de vestíbulo con una separación central mayor, que debería corresponder a una serliana. Leonardo da Vinci también estuvo experimentando con este tipo de fachadas, por influencia de Sangallo. FROMMEL, Sabine, "Giuliano da Sangallo and Leonardo da Vinci: Cross-Pollination or Parallels?". En: *Illuminating Leonardo: A Festschrift for Carlo Pedretti Celebrating His 70 Years of Scholarship (1944-2014)*. Leiden: Brill, 2016, pp. 85-99. Los dos artistas formaban parte del entorno de Lorenzo el Magnífico, en Florencia. Leonardo asistió en Vigevano, en octubre de 1492, a la presentación de la maqueta de madera de la Villa de Poggio a Caiano, de Sangallo. En 1500 ambos coincidieron en Florencia al ser requeridos como peritos sobre un problema en los cimientos de San Salvatore y probablemente volvieron a encontrarse en Roma, en 1505. Tras la elección de León X, ambos residirían en Roma hasta 1515, año en que Sangallo regresó a Florencia y Leonardo se trasladó a Francia.

⁷⁰ Sobre este claustro: PROTO PISANI, Rosanna Caterina, "Il Chiostro dello Scalzo a Firenze: studio e scuola di pittura". Florencia: Sillabe, 2004.

⁷¹ Sobre este edificio, VENTURI, Adolfo, *Storia dell'Arte Italiana VIII: L'Architettura del Quattrocento*. Milán: Hoepli, 1923, vol. I, pp. 480 y 484.

⁷² FROMMEL, Christoph Luitpold, "San Pietro". En: *Rinascimento. Da Brunelleschi a Michelangelo La rappresentazione dell'Architettura*. Milano: Bompiani, 1994, p. 605.

⁷³ Este diseño es menos afortunado que el anterior, pero se entiende mucho mejor si le añadimos un segundo piso completo integrando la *loggia* de las bendiciones. Es curioso observar que, dado el número de vanos, si plegáramos este pórtico entre los arcos y la serliana obtendríamos la misma composición del patio del palacio del Embajador Vich, aunque no creemos que esta coincidencia pase de ser una casualidad.

Rafael también adoptó el motivo de la serliana en sus frescos para los apartamentos vaticanos, concretamente en la *loggia* de las bendiciones de la Sala del Incendio del Borgo (1514-1517) y en sendas balconadas monumentales de la Sala de Constantino (1517-1525), ejecutados ya por su discípulo Giulio Romano. En el segundo caso no se trata de serlianas ortodoxas, con un arco superpuesto sobre dos dinteles, sino del denominado “arco sirio”, donde lo que tenemos es un arquivado que se curva, presentando una moldura continua. Estos arcos sirios constituyen una solución muy rara en el renacimiento italiano y por ello se suele considerar a Giulio Romano como su introductor, aunque lo cierto es que no lo volverá a utilizar en sus obras como arquitecto. Teniendo en cuenta el hecho de que el Canopo de la Villa Adriana no se conocía todavía en esta época y dado el fuerte simbolismo áulico de la representación pictórica vaticana,⁷⁴ el referente directo podría ser la fachada del palacio de Diocleciano en Spalato.

Dentro del mundo hispánico hay serlianas muy tempranas, como la del palacio de La Calahorra, anterior a 1515, pero se considera que el primer arco sirio que se construye es precisamente el del patio del palacio del Embajador Vich. Después de este lo encontramos en la portada sur del palacio de Carlos V, proyectada probablemente hacia 1528 aunque levantada dos décadas después.⁷⁵ Es evidente el simbolismo imperial de esta última que, sin embargo, en el patio valenciano no está justificado. No obstante, si tenemos en cuenta el conjunto y la necesidad de alcanzar la misma altura con los arcos laterales y los frontales, podemos entender que el arco sirio de Valencia no es más que una solución razonable para un problema complejo. Piénsese, por ejemplo, que tanto en el Chostro dello Scalzo como en el Palazzo Cenami solo es posible mantener la ortodoxia de la serliana introduciendo dados o fragmentos de entablamiento sobre las columnas laterales, un recurso bas-

tante forzado pero utilizado ya por Filippo Brunelleschi en San Lorenzo y Santo Spirito, por razones similares.⁷⁶

Sobre la cronología y la autoría de la portada del edificio

Recientemente hemos publicado un artículo monográfico sobre la portada principal del palacio Vich, analizando su programa decorativo y poniendo de manifiesto los paralelos con el lenguaje desplegado en el retablo de la iglesia de Santa María de Tauste.⁷⁷ A partir de ahí, se planteó la posible autoría de alguno de los responsables del mismo: Juan de Moreto, Gil Morlanes el Joven o Gabriel Joly. No nos extenderemos demasiado sobre este tema, pero sí querríamos hacer algunas reflexiones.

Juan de Moreto (Giovanni di Moreto) parece que era natural del Señorío de Florencia. Debió llegar a tierras aragonesas en torno a 1519 y dos años después tenía a su cargo la construcción de la capilla de San Miguel en la catedral de Jaca, donde contará con la colaboración de Morlanes. Se desconoce su trayectoria anterior, aunque no sería descartable una breve estancia en Valencia antes del conflicto de las Germanías, habiéndose trasladado a Zaragoza quizá con motivo de la epidemia de peste de 1519. Resulta extraño para un florentino el empleo de elementos decorativos propios del renacimiento véneto, como las columnas con guirnaldas, lo que hace preguntarnos si acaso este escultor pudiera ser hijo de Mauro Codussi, nombrado también como Moro Lombardo, Moretus o Moretto en algunos documentos.⁷⁸

En Aragón, Moreto estableció relación con Gil Morlanes el Joven, quien le ayudó en la realización de la portada de la capilla de San Miguel en la catedral de Jaca. A diferencia de las columnas de Tauste, acanaladas, las del templo jacetano presentan una exuberante decoración vegetal sobre los anillados, solución que repite Morlanes en

⁷⁴ FROMMEL, Sabine y PARADA, Manuel, 2014 (nota 67), p. 309-312. De todos modos, no olvidemos que estos frescos de la Sala de Constantino se comenzaron precisamente en 1517, año en que Guillem Ramón de Vich se traslada a Roma al ser nombrado cardenal de San Marcelo.

⁷⁵ Rosenthal sugiere que se habría previsto otra serliana para la fachada principal, aunque después el proyecto se modificó. Esta serviría de “ventana de apariciones” del emperador, mientras que la ejecutada lo sería de la emperatriz, función enfatizada por la ausencia de antepecho y la existencia de sendas plazas ante las referidas fachadas. ROSENTHAL, Earl, E., *El palacio de Carlos V en Granada*. Madrid: Alianza, 1988, pp. 269-270.

⁷⁶ En San Lorenzo se entiende perfectamente su necesidad, al introducirse un orden completo con entablamiento continuo sobre el frente de las capillas, queriendo mantener la misma altura en sus pilastras y las columnas de la nave. En Santo Spirito, donde las capillas coinciden con los arcos de la nave, realmente no serían necesarios. El referente último para esta solución de entablamiento fragmentado parece ser el Mausoleo de Santa Constanza en Roma.

⁷⁷ IBORRA, Federico, 2017 (nota 1). Remitimos a la bibliografía de este artículo para los datos sobre los tres autores.

⁷⁸ Según Paoletti, de su primera esposa Mauro Codussi tuvo un hijo, cuyo nombre se desconoce, que siguió su profesión: PAOLETTI, Pietro, “Mauro Codussi”. En: THIEME, U. y BECKER, F., *Künstlerlexikon*, VII. Leipzig: E. A. Seeman, 1912, p. 159.



Fig. 6. Fernando Yáñez de la Almedina. *San Antonino de Florencia y San Vicente Ferrer* (h. 1515), (detalle).

el templete de la iglesia del Portillo de Zaragoza (1527). La posible relación de este artista con Valencia podría venir a través de Juan Francisco Pérez de Coloma quien, además de Consejero Real, era señor de la baronía de Elda en el Reino de Valencia. El escultor desaparece de la documentación aragonesa entre agosto de 1525 y finales de 1526, fechas en que la casa de Jerónimo de Vich estaba en construcción.

Finalmente, Gabriel Joly es el único de los tres autores que va a repetir columnas como las realizadas en Tauste, concretamente en el retablo mayor de la catedral de Teruel (1532-1536).⁷⁹ La relativa cercanía entre Teruel y Valencia hace plausible una estancia de este escultor francés afincado en Aragón, sobre todo si tenemos en cuenta el fallecimiento en 1531 de Luis Muñoz, autor del retablo de alabastro de la Resurrección en la catedral de Valencia (1529).

Teniendo en cuenta la semejanza de esta portada con la realizada por Juan de Salas para el coro de la catedral de Palma en 1526, la hipótesis más razonable para la portada del palacio Vich sería la segunda, sin descartar tampoco la colaboración de

Moreto en esas fechas. En todo caso, resultaría coherente con la idea de un patio de mármol labrado en 1515 y una puesta en obra mucho más tardía, con ideas diferentes a las originales.

Conclusiones

A lo largo de estas páginas hemos comprobado que es posible compatibilizar la cronología de en torno a 1515 propuesta por Joaquín Bérchez para el patio del palacio del Embajador Vich con la ejecución documentada del edificio hacia 1525. Las razonables dudas planteadas por Joan Gavara sobre las intenciones del barón de Llaurí de regresar a Valencia antes de 1521 y el carácter arcaizante del patio nos han hecho plantear la hipótesis de que el encargo partiría del canónigo y futuro cardenal Guillem Ramón de Vich, y que las trazas pudieran ser debidas a Fernando Yáñez de la Almedina, activo todavía en Valencia en la fecha referida. Este pintor, discípulo de Leonardo, habría conocido de primera mano el panorama artístico florentino antes de su llegada a Valencia, a finales de 1506, y en su obra introduce ventanas con frontones triangulares similares a las del *cortile* valenciano (Figura 6).

Por otro lado, el referente más probable para la serliana del patio del palacio Vich podría ser el Chiostro dello Scalzo, en Florencia. Proyectado seguramente por Giuliano da Sangallo tras su primera estancia en Roma, estaba terminado en 1509. Es cierto que por esas fechas Yáñez ya residía en Valencia y, por tanto, no lo pudo conocer de primera mano, lo que resulta coherente con el hecho de que el *cortile* de los Vich se resuelva mediante un arco sirio en lugar de una serliana ortodoxa. Sin embargo, cualquiera podría haber informado al pintor sobre la originalidad de esta novedosa obra. Por otro lado, Giuliano da Sangallo también estuvo en Roma entre 1513 y 1515, por lo que no puede descartarse que el propio arquitecto florentino comentase o desarrollase allí alguna idea similar, que a través Jerónimo de Vich o de cualquier otro medio pudiera llegar a Valencia.

En cuanto a la residencia de los barones de Llaurí, tras contrastar los inventarios de 1608 y 1657, la parcelación actual, la cartografía histórica y los croquis de los artesonados, se ha llegado a una restitución posible y probable, aunque con algunas incógnitas abiertas y, por tanto, sujeta a revisiones. No obstante, confiamos en que pueda servir para conocer y comprender mejor este edificio desaparecido de Valencia.

⁷⁹ Curiosamente Joly no emplea columnas como las descritas entre 1525 y 1532, año este último en el que se asocia con Juan de Moreto para la realización del retablo de la iglesia del Portillo de Zaragoza.

E L ARQUITECTO CARMELITA FRAY JOSÉ ALBERTO PINA *VERSUS* EL GREMIO DE ALBAÑILES DE ZARAGOZA (1731-1735)

REBECA CARRETERO CALVO

Departamento de Historia del Arte. Universidad de Zaragoza
rcc@unizar.es

Resumen: Este artículo da a conocer y analiza el pleito que el carmelita calzado fray José Alberto Pina interpuso al gremio de albañiles de Zaragoza en 1731 por impedir su acceso al grado de maestro. La asociación zaragozana basó su defensa en dos motivos: la condición de religioso de Pina, y su formación incompleta. Sin embargo, pese a que a lo largo de la causa se demostró que ambas cuestiones, legalmente, no eran óbice para que el fraile optara a la maestría, el gremio consiguió imponerse. Ante el fracaso, fray José Alberto fue trasladado por su Orden primero a la diócesis de Tarazona y después a Levante, territorios en los que desarrolló una intensa y destacada actividad arquitectónica.

Palabras clave: Fray José Alberto Pina / pleito civil / gremio / arquitecto / maestro de obras / Zaragoza / siglo XVIII.

THE ARCHITECT CARMELITE FRAY JOSÉ ALBERTO PINA *VERSUS* THE MASONS GUILD OF SARAGOSSA (1731-1735)

Abstract: This article gives to know and analyzes the lawsuit that the carmelite fray José Alberto Pina interposed to the guild of masons of Saragossa in 1731 to prevent its access to the degree of master. The association based its defense on two reasons: the condition of religious of Pina, and its incomplete formation. However, despite the fact that throughout the case it was demonstrated that both were, legally, not an obstacle for the friar to opt for mastery, the guild managed to impose itself. Faced with the failure, fray José Alberto was transferred by his Order first to the diocese of Tarazona and then to Levante, territories in which he developed an intense and outstanding architectural activity.

Keywords: Fray José Alberto Pina / lawsuit / guild / architect / mason / Saragossa / 18th century

Introducción

La formación arquitectónica de los más importantes tracistas y maestros de obras españoles de los siglos XVII y XVIII pertenecientes a las distintas órdenes religiosas asentadas en nuestro país suele

ser una incógnita. Este es el caso, por ejemplo, del afamado carmelita descalzo fray Alberto de la Madre de Dios (1575-1635), que no contó con antecedentes familiares en el oficio por lo que debió aprenderlo en el seno de la Orden;¹ del también descalzo fray José de la Concepción (1626-1689),

* Fecha de recepción: 15 de abril de 2018 / Fecha de aceptación: 9 de mayo de 2018.

** Esta investigación se ha desarrollado en el marco del Grupo de Investigación de Referencia *Vestigium* (H19_17R), financiado por el Departamento de Innovación, Investigación y Universidad del Gobierno de Aragón y el programa operativo FEDER Aragón 2014-2020.

¹ MUÑOZ JIMÉNEZ, José Miguel, *Fray Alberto de la Madre de Dios. Arquitecto (1575-1635)*. Santander: Ediciones Tantín, 1990, pp. 15-19.

probablemente en la misma situación que el anterior;² del agustino recoleto fray Lorenzo de San Nicolás (1593-1679) que, aunque era hijo del maestro de obras madrileño Juan Martínez, no se inició en este arte con su padre sino con un desconocido artífice;³ o del jerónimo fray Antonio de San José Pontones (1710-1774) que, si bien se considera que debió llevar a cabo el aprendizaje con su progenitor e incluso que pudo ser examinado por el gremio de Valladolid, no se ha hallado constancia documental que lo confirme.⁴

En esta misma situación debíamos encuadrar al carmelita observante aragonés fray José Alberto Pina (1693-1772), considerado uno de los más cualificados maestros de obras de Aragón y Valencia durante el siglo XVIII. Hasta ahora únicamente se intuía que su instrucción debió llevarse a cabo junto a alguno –o algunos– de los arquitectos zaragozanos a cargo de las más importantes obras de comienzos del siglo XVIII, enriquecida, como se desprende de sus declaraciones localizadas sobre los edificios que reconoció, con la lectura de los tratados arquitectónicos más empleados en la época, como los de fray Lorenzo de San Nicolás, Juan Caramuel, Vicente Tosca⁵ o Andrea Pozzo.⁶ Sin embargo, el hallazgo del pleito que Pina interpuso al gremio de albañiles de Zaragoza en 1731, conservado en el Archivo Histórico Provincial de la capital aragonesa, ofrece información relevante, hasta el momento totalmente inédita, acerca de sus primeros pasos en este arte y de los obstáculos e inconvenientes que la corporación zaragozana puso al religioso para desempeñar su oficio en la ciudad y que, probablemente, motivaron su salida

de ella. Asimismo, este proceso permite comprender mejor el funcionamiento del sistema gremial en el Antiguo Régimen, su endogamia corporativa y la oligarquización de sus cargos.

De este modo, en este texto se presenta, en primer lugar, una aproximación al gremio de albañiles de Zaragoza para, a continuación, analizar con detalle el contenido de este pleito, reproduciendo algunas frases y párrafos dignos de mención literal con la intención de acercarnos lo más directa y asépticamente posible al problema. Asimismo, se recogen los nombres y los datos conocidos de los maestros de obras implicados en la causa, se revisan brevemente los términos de arquitecto, albañil, maestro de obras y alarife empleados en el texto documental, y se completa, en la medida de lo posible, la biografía de fray José Alberto Pina, todavía inconclusa.

El gremio de albañiles de Zaragoza

A partir de la década de 1980 se empezaron a cubrir las grandes lagunas existentes en el estudio de los gremios aragoneses durante la Edad Moderna gracias a la contribución de diversos investigadores. La primera gran aportación fue la del profesor Guillermo Redondo, que dedicó su tesis doctoral al estudio de las corporaciones de artesanos de Zaragoza en el siglo XVII, publicada en 1982.⁷ En cuanto a los gremios y profesiones vinculadas al arte, los principales y primeros trabajos fueron los de Ángel San Vicente y Juan Francisco Esteban sobre los plateros de los siglos XVI al XVIII,⁸ de Belén Boloqui sobre el gremio de carpinteros, ensambladores, entalladores y escultores en los siglos XVII y XVIII,⁹ de Carmen Gómez sobre

² NARVÁEZ CASES, Carme, *El tracista fra Josep de la Concepció i l'arquitectura carmelitana a Catalunya*. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, 2000, p. 139-144. Tesis doctoral en línea disponible en <http://www.tdx.cat/handle/10803/5187> (fecha de consulta: 30/07/2017); y NARVÁEZ CASES, Carme, *El tracista Fra Josep de la Concepció (1626-1690)*. Barcelona: Curial Edicions Catalanes y Fundació Abadia de Monserrat, 2004, p. 41.

³ DÍAZ MORENO, Félix, *Fray Lorenzo de San Nicolás: Arte y uso de arquitectura. Edición anotada*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 2008, pp. XXVII-XXVIII.

⁴ CANO SANZ, Pablo, *Fray Antonio de San José Pontones: arquitecto, ingeniero y tratadista en España, (1710-1774)*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2004, pp. 51-55. Tesis doctoral disponible en línea en <http://biblioteca.ucm.es/tesis/ghi/ucm-t27479.pdf> (fecha de consulta: 30/07/2017); y CANO SANZ, Pablo, *Fray Antonio de San José Pontones. Arquitecto jerónimo del siglo XVIII*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2005, pp. 17-20.

⁵ AZANZA LÓPEZ, José Javier, "Tracistas y maestros de obras aragoneses en la arquitectura barroca navarra". *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"*, LXXI, 1998 a, p. 11.

⁶ CARRETERO CALVO, Rebeca, "Recepción del tratado del jesuita Andrea Pozzo en Aragón". *Locus Amoenus*, 15, 2017, pp. 131-132.

⁷ REDONDO VEINTEMILLAS, Guillermo, *Las corporaciones de artesanos de Zaragoza en el siglo XVII*. Zaragoza: Institución "Fernando el Católico", 1982.

⁸ SAN VICENTE PINO, Ángel, *La platería de Zaragoza en el Bajo Renacimiento (1545-1599)*, 3 vols. Zaragoza: Libros Pórtico, 1976; y ESTEBAN LORENTE, Juan Francisco, *La platería de Zaragoza en los siglos XVII y XVIII*, 3 vols. Madrid: Ministerio de Cultura, 1981.

⁹ BOLOQUI LARRAYA, Belén, *Escultura zaragozana en la época de los Ramírez. 1710-1780*, 2 vols. Madrid: Ministerio de Cultura, 1983, vol. I, pp. 25-50.

el gremio de obreros de villa hasta 1620,¹⁰ de Manuel Expósito sobre el gremio de canteros y el de albañiles entre la segunda mitad del siglo XVIII y comienzos del XIX,¹¹ de Vicente González sobre la cofradía de pintores y doradores en los siglos XVI y XVII¹² y de Arturo Ansón sobre el gremio de doradores de Zaragoza entre 1675 y 1820.¹³ Más recientemente, el profesor Jesús Criado en su tesis doctoral se encargó de analizar los gremios artísticos aragoneses durante el Segundo Renacimiento (1540-1580).¹⁴

Un gremio es una corporación privilegiada de ámbito local, integrada por todos los artesanos de un mismo oficio. Sus objetivos son tres: defender sus intereses profesionales; tutelar a sus miembros asumiendo una previsión social; y facilitar el control de su producción por parte de las autoridades municipales. Además, los componentes de un gremio podían reunirse en una cofradía que era la agrupación de los trabajadores gremiales amparados por la Iglesia con un objetivo definido. La cofradía vigilaba el oficio, ejercía una labor benéfico-asistencial y regulaba quiénes podían acceder al ejercicio profesional a través del control del examen de maestría.

En el Renacimiento los gremios seguían rigiendo la formación, las categorías profesionales, el acceso al grado de maestro o la práctica del oficio, tal y como lo habían hecho durante la Edad Media. Sin embargo, en el siglo XVI algunos oficios artísticos, como los ensambladores, entalladores, mazoneros e imagineros, carecieron de asociación gremial propia. Esta circunstancia conllevó que en las prin-

cipales ciudades aragonesas dichos oficios se integrasen en el mismo gremio que los maestros de obras, cuberos, torneros y carpinteros. El caso más conocido es el de la ciudad de Zaragoza: su cofradía fue creada a finales del siglo XIV y estaba dedicada a la Transfiguración, San Esteban y San José,¹⁵ aunque en 1619 decidieron disgregarse.

Al año siguiente, en 1620, los obreros de villa zaragozanos redactaron sus propias ordenaciones¹⁶ y apenas una década más tarde, en 1628, los ensambladores, entalladores y escultores se unieron a los anteriores constituyendo un único gremio y una sola cofradía. No obstante, en 1655 se separaron para conformar una sola asociación.¹⁷ En 1613 los torneros ya se habían disociado de los carpinteros, mientras que los cuberos aprobaron sus ordenanzas en 1654.¹⁸

Este fenómeno de agrupación de varios oficios en una única corporación fue algo generalizado, aunque a medida que avanzaba el siglo XVII se hizo habitual que se fueran disolviendo según sus especializaciones, sobre todo en ciudades de importancia, como ocurrió en Zaragoza. No obstante, en localidades zaragozanas de menor población, entre las que se encuentran Tarazona¹⁹ o Borja,²⁰ la fusión de oficios relacionados con una rama determinada de la producción, como la de la construcción, siguió activa²¹ hasta su desaparición a comienzos del siglo XIX.

Como ya se ha apuntado, uno de los gremios zaragozanos más importantes en materia artística fue el de albañiles, cuya cofradía, bajo la advocación de la Transfiguración, San Esteban y San José,

¹⁰ GÓMEZ URDÁÑEZ, Carmen, *Arquitectura civil en Zaragoza en el siglo XVI*, 2 vols. Zaragoza: Ayuntamiento de Zaragoza, 1988, vol. II, pp. 13-68.

¹¹ EXPÓSITO SEBASTIÁN, Manuel, "El gremio de canteros de Zaragoza (1760-1812)". *Artigrama*, 1, 1984, pp. 269-286; y EXPÓSITO SEBASTIÁN, Manuel, "El gremio de albañiles de Zaragoza (1775-1806)". *Artigrama*, 2, 1985, pp. 161-176.

¹² GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, Vicente, "Cofradías y gremios zaragozanos en los siglos XVI y XVII: La Cofradía de San Lucas de pintores". *Zaragoza*, XXV, 1967, pp. 175-190.

¹³ ANSÓN NAVARRO, Arturo, "El gremio de doradores de Zaragoza (1675-1820)". En: *Homenaje a don Federico Balaguer Sánchez*. Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1987, pp. 485-511.

¹⁴ CRIADO MAINAR, Jesús, *Las artes plásticas del Segundo Renacimiento en Aragón. Pintura y Escultura 1540-1580*. Tarazona: Centro de Estudios Turiasonenses e Institución "Fernando el Católico", 1996.

¹⁵ *Ibidem*, pp. 18-20.

¹⁶ GÓMEZ URDÁÑEZ, Carmen, 1988, vol. II, pp. 13-68.

¹⁷ BOLOQUI LARRAYA, Belén, 1983, vol. I, pp. 25-50.

¹⁸ REDONDO VEINTEMILLAS, Guillermo, 1982, p. 91; y GÓMEZ URDÁÑEZ, Carmen, 1988, vol. II, p. 13. Sobre lo sucedido en localidades como Huesca, Barbastro o Épila, véase CRIADO MAINAR, Jesús, 1996, pp. 20-22.

¹⁹ CARRETERO CALVO, Rebeca, "El gremio de albañiles y carpinteros de Tarazona durante la Edad Moderna". *Artigrama*, 26, 2011, pp. 603-624.

²⁰ AGUILERA HERNÁNDEZ, Alberto, "La cofradía de San José de la ciudad de Borja: su fundación en la colegiata de Santa María y el exorno de su capilla titular (1625-1694)". *Artigrama*, 30, 2015, pp. 241-259.

²¹ EXPÓSITO SEBASTIÁN, Manuel, 1985, p. 169 y tabla nº 4, p. 172; y GÓMEZ URDÁÑEZ, Carmen, 1988, vol. II, p. 13.

tenía su sede en el convento de San Francisco. Para el 11 de agosto de 1620 ya habían redactado sus ordenaciones que conocemos gracias a una copia de 10 de julio de 1727 conservada en el Archivo Municipal de Zaragoza.²² Estas estipulaban que la cofradía debía estar presidida por dos mayordomos, uno de bolsa –encargado de custodiar el libro de las ordenaciones y de ceder su casa para realizar los exámenes del gremio– y otro de cofre, elegidos anualmente [ordenaciones núms. 1 y 3]. Asimismo, debía existir un “luminero”, encargado de mediar y “poner paz” entre los miembros de llegar el caso [ordenación n° 17]; los consejeros o “prohombres”, que asistían a los exámenes de los futuros maestros para asesorar [ordenación n° 5], cargo que recaía en los mayordomos del año anterior [ordenación n° 23]; los veedores, que velaban por los intereses profesionales de la corporación y controlaban la calidad de las obras levantadas por los agremiados; el andador, corredor y llamado, encargado de presenciar el repaso y estado de las cuentas; y el notario de la agrupación, necesario para dar traslado de todo lo decidido por la cofradía.²³

El primer paso para acceder al gremio era el aprendizaje ligado a un maestro durante cuatro años, tiempo que debía cumplirse inexorablemente [ordenación n° 18]. Al final de ese periodo el aprendiz pasaba al estadio de mancebo, por un tiempo no superior a ocho años, desarrollados tanto en la ciudad de Zaragoza como en cualquier otra [ordenación n° 6]. Concluido este plazo, para ingresar en el gremio se debía superar un examen, consistente en realizar dos trazas, “allende del modelo y la otra diferente” [ordenación n° 7], pagando además por este requisito 20 escudos en concepto de gastos a repartir entre los oficiales examinantes y la cofradía. No obstante, si el examinado era hijo de cofrade debía abonar únicamente la mitad [ordenación n° 8]. Una vez aprobado el examen, el oficial podría construir “qualquiere edificio que se ofreciere en la ciudad o en el distrito de ella, como sea cassas, yglessias, capillas, torres, puentes, molinos, poniendo y tomando por su cuenta todo lo que fuere necesario para dichos edificios de ladrillo, algez, piedras, rexas, rexados, vidrio, alabastros y madera gruesa por labrar”, pues la labrada la debían realizar los car-

pinteros “examinados” [ordenación n° 9]. Además, a quien el gremio localizara trabajando sin haber superado el examen “le quiten la herramienta”, siendo sancionado con 60 sueldos jaqueses de multa [ordenación n° 11]. Sin embargo, existía la posibilidad de que un obrero de villa no examinado pudiera desempeñar su labor en la ciudad previa licencia expresa de los mayordomos de la cofradía, y supeditada esta a la presencia de albañiles reconocidos en la ciudad que pudieran hacerse cargo de la obra en cuestión [ordenación n° 10].

Igualmente, las ordenanzas determinaban cuestiones más perentorias como lo relativo a los entierros de los cofrades [ordenaciones núms. 12, 13, 14 y 28], de la asistencia a los oficios divinos [ordenaciones núms. 19 y 20], del juramento y aceptación de los cargos de la cofradía [ordenaciones núms. 15, 16 y 30], de las cuentas [ordenaciones núms. 24, 25 y 26], del ingreso de las segundas esposas de los cofrades [ordenación n° 28] y de cómo orientar la disposición de los tejados para evitar que las aguas produjeran menoscabo a los vecinos [ordenación n° 29].²⁴

La copia de estas ordenanzas incluye tres adiciones. La primera está datada el 3 de diciembre de 1627 que modificó la ordenación n° 10 prohibiendo a cualquier oficial no examinado “trabajar a solas o en compañía de otro oficial examinado o no” en la ciudad sin licencia de los mayordomos. Además, incluyó en la misma que “el oficial que hiciere o comenzare qualquiere obra la haia de proseguir y prosiga, y si el dueño de la obra no quiere la prosiga no puede otro oficial intrometerse ni proseguirla a fin que el oficial que la comenzo sea primero pagado de lo que huviere trabajado y hecho en dicha obra”, citando el caso concreto de Francisco Guallarte. La segunda adición, de 28 de noviembre de 1634, varió el importe del examen a 30 libras jaquesas. Asimismo, eximió a Diego Borbón “el tiempo que como aprendiz havia de haver servado”. La tercera enmienda, fechada el 4 de diciembre de 1647, rectificó el sistema de evaluación de acceso al oficio debido a que se detectaron irregularidades. De hecho, el texto especificaba que “le es facil al que se ha de examinar tener noticia de” las dos trazas que debía llevar a cabo, “y prevenirse para estar adverti-

²² Archivo Municipal de Zaragoza [A.M.T.], Signatura 19-10, Ordenaciones del gremio de albañiles, 1620. Esta copia fue realizada por el escribano zaragozano Francisco Martínez cotejando las ordenanzas de la cofradía del gremio proporcionadas por el maestro de obras Manuel de Sanclemente, vecino de Zaragoza.

²³ Aunque las ordenaciones únicamente nombran estos últimos cargos sin definir sus labores. Para mayor información sobre ellos puede consultarse GÓMEZ URDÁÑEZ, Carmen, 1988, vol. II, pp. 21-25.

²⁴ A.M.T., Signatura 19-10, Ordenaciones del gremio de albañiles, 1620, ff. 2-6.

do del intento del examen y dar satisfacción de él". De esta manera, los postulantes "entran a ser examinados sin habilidad y pericia que dispone dicho arte". Al mismo tiempo, se deseaba "aliviar a los examinantes de la ocupación y tiempo que empleaban en disponer y fabricar el modelo de la traza que se les señalaba" para efectuar las pruebas. Por todo ello, mudaron el tipo de examen de tal modo que a partir de entonces consistiría en la realización de dos trazas "y de la una haía de hacer planta, perfil y modelo de yeso", a petición del mayordomo de bolsa, mientras que el de cofre "le pueda pedir a solas dos trazas" más, "las que le pareciere convenientes, según la habilidad de dicho examinante". Además, también se podría solicitar al candidato alguna montea la cual "la haía de señalar, cortar y armarla sobre una tabla".

A estas adiciones se sumó la ratificación de las ordenanzas 9 y 10, datada el 24 de octubre de 1663, por las que, como se vio, solo los obreros de villa examinados o los provistos de licencia expresa de los mayordomos de la cofradía del gremio podían desempeñar su trabajo en la ciudad. No obstante, el 3 de diciembre del año siguiente, los cofrades decidieron incluir un nuevo estatuto por el que "todos los que no son maestros examinados" por la cofradía tenían obligación de "pagar cada uno de ellos un real cada semana para el cuerpo de dicha cofradía y socorrer las necesidades de aquella, y que esto se entendiese así con los que trabajan en esta ciudad como en sus términos y barrios". Esta nueva ordenación tuvo efecto hasta el 12 de diciembre de 1720 pues, fundamentalmente, estaba destinada para los mancebos albañiles de la ciudad resultándoles abusiva, razón por la que, tras el dictamen de "los abogados ordinarios" de Zaragoza, fue derogada.²⁵

Sin embargo, en 1731 el carmelita observante fray José Alberto Pina se vio en la necesidad de demandar al gremio de maestros de obras de la ciudad del Ebro para denunciar el incumplimiento de las ordenanzas 6, 7 y 18, por las que, como se recordará, el aprendiz, tras concluir su estancia de cuatro años de duración con el maestro, pasaba al grado de mancebo en el que debía permanecer un tiempo no superior a ocho años, ya fuera en la ciudad de Zaragoza o en cualquier otra, periodo tras el que el gremio debía admitirle a examen. Como se comprobará en las páginas que siguen, Pina defendía que había completado su aprendizaje y exigía ser examinado para poder obtener el grado de maestro.

²⁵ *Ibidem*, ff. 6-10 v.

²⁶ Archivo Histórico Provincial de Zaragoza [A.H.Prov.Z.], Signatura J/012511/13.

Los hechos

El 3 de julio de 1731 fray José Alberto Pina, carmelita observante del convento de Zaragoza, nombró como su representante a pleitos a José Forniés, procurador de número de la Real Audiencia del Reino de Aragón. En la concisa licencia –que se inserta– que fray Blas Fernández, prior de su cenobio y vicario provincial de su Orden, le otorgó el 14 de junio del mismo año se expresaba la razón por la que Pina requería este trámite: "para que pida en justicia el examen de maestro arbañil en el Tribunal del señor teniente corregidor doctor Fernando Moreno".²⁶

Con este despacho, Forniés se personó ante la Real Audiencia para explicar que su representado "ha ejercido y exerze la facultad de alarife con barrios maestros" desde hacía veinticinco años y había intervenido "en varias obras que han ocurrido de quatorze años a esta parte en que dicha mi parte tomo el santo abito". Entre estas últimas citó explícitamente su participación en la construcción del convento y colegio de carmelitas de la Encarnación de Zaragoza, en otros cenobios de la Provincia sin especificar cuáles, y en la reedificación del Palacio Episcopal de Albarracín (Teruel). Además, reseñó que dichas fábricas, algunas todavía en ejecución en aquellos momentos, se habían llevado a cabo siempre con la complacencia de los comitentes, es decir, que en ningún caso habían existido daños ni inconvenientes en ellas. Por todo lo anterior, demandaba que su cliente fuera examinado para poder acceder al grado de maestro alarife de la ciudad de Zaragoza para lo que, como había tratado de demostrar, se encontraba plenamente apto.

El teniente primero de corregidor Moreno y Ortega atendió la solicitud y requirió a los mayordomos del gremio zaragozano de maestros de obras que, en el plazo de cuatro días, o bien admitiera a examen al religioso o bien expusiera las razones que justificaran el no hacerlo. Inmediatamente después, el notario Francisco de Alteza se encargó de notificar a Juan Yarza, mayordomo mayor de dicha corporación, todo lo expuesto.

Los albañiles actuaron con rapidez. Al día siguiente el gremio y cofradía de albañiles se reunió en la sala dispuesta al efecto en el convento de San Francisco. A la sesión acudieron: Juan Yarza, mayordomo mayor; Manuel de Sanclemente, veedor mayor; Blas Jiménez, veedor menor; Diego Amesti

y Manuel Ceballos, consejeros mayor y menor respectivamente; José Yarza, luminero; Pedro Sánchez, secretario; Juan Sánchez, Miguel de Velasco, Tomás Ruiz, Francisco Velasco, Valero Blasco, Roque Muriel, José Estorguía, Agustín Escolano, Tomás Lizalde, Tomás Cortés, Vicente Ricarte, Manuel Monge y Francisco Pontón. Todo ellos designaron a Juan José Pérez de Hecho, Valero del Plano, Eugenio Bailín y José Forcada, notarios causídicos de Zaragoza, como sus representantes "en los pleitos ciberales y criminales" que esperaban.

Fue el primero de los procuradores citados, Juan José Pérez de Hecho, quien el 11 de julio acudió a la Real Audiencia para presentar las razones por las que sus principales no tenían intención de permitir a fray José Alberto Pina ni realizar el examen del gremio ni ejercer el oficio de alarife en la ciudad de Zaragoza. En primer lugar, los oficiales adujeron que, por su condición de religioso, Pina no podía cumplir las normas del gremio "con el rigor que permiten dichas ordinaones y vaxo las penas en ellas estatuidas, ni se le puede compeler a su satisfaccion y cumplimiento". A esta circunstancia añadieron que la licencia que el fraile había obtenido de su superior no era suficiente para contemplar las ordenanzas del oficio debido a que, en virtud de su voto de obediencia, podía ordenarle hacer todo lo contrario. Además, aseguraron que el carmelita no poseía los doce años de práctica "que indispensablemente deve tener en casa de maestro alarife para poder ser admitido a examen", según estipulaban las ordinaones del gremio, en concreto las ya mencionadas 6 y 18. En consecuencia, "mientras no justifique haver tenido dichos doce años de practica de la manera prevenida", no sería posible permitirle la realización del examen. Redundando en esta cuestión, los cofrades valoraron el grave perjuicio que la admisión en el gremio tanto de Pina como de otros religiosos supondría para sus intereses, pues tomarían las "obras mas prinzipales, pribando" de ellas a los maestros que, "cargados de obligaciones sirven a su Magestad y a la ciudad" en virtud de "contribuciones", "de lo que se excusaría" a fray José Alberto "por su inmunidad".

Recibida la respuesta, el 18 de julio José Forniés, en nombre del carmelita, reiteró por escrito que a su representado se le debía admitir para la ejecución del examen porque cumplía todos los requisitos recogidos en las ordenanzas, incluidos los doce años de práctica que se ofreció a justificar debidamente, y que su condición de religioso no le impedía en absoluto desempeñar su oficio, reconociendo que si alguno de sus superiores le inhibiera

para "trabajar, les quedaria expedito a los de dicho gremio". A todo ello quiso agregar su reflexión sobre la forma de averiguar la capacidad y la destreza de un alarife, más allá de la práctica del oficio durante doce años, "pues con ellos puede dexar de ser habil y sin ellos serlo, con que solo pueden servir para pedir examen, pero no para convenzer la idoneydad", y es en el examen "donde ha de constar de la pericia e idoneydad del pretendiente, a quien no hallandole suficiente y venemerito se devera excluir, pero no antes".

Además, no quiso pasar por alto la acusación de que los religiosos no pagaban impuestos pues, si bien "no vajo este nombre de contribucion, si vajo el de subsidio y excusado, e igualmente sirven sus individuos a su Magestad y a esta ciudad". Seguidamente, manifestó que no era su intención inmiscuirse en obras que no pertenecieran a su Orden sino solo en "los fundos y casas que son propios y pequiales de su religion, ni esta se le permitiria", lo que no obstaba para que fuera muy "digno de reparo" el que los carmelitas calzados pudieran contar con "un sugeto dentro de su comunidad habil para tratar y cuydar del reparo y manutencion de sus propias casas", a lo que el gremio intentaba oponerse. Ante esto, declaró que, como los maestros de obras zaragozanos no podían impedir que Pina "fabrique y travage en las casas arriba dichas", únicamente les restaba, según él, "estorvarlo, inhavilitando y apenando a los manzevos y aprehendizes de [los] que necesariamente se ha de ayudar para practicar semejantes fabricas".

A finales de mes, el gremio de maestros de obras, a través de Pérez de Hecho, solicitó a la justicia la desestimación de la causa y la condena al pago de las costas del proceso a la parte contraria. Igualmente, manifestó que los fueros y leyes del Reino de Aragón no permitían admitir a ningún artesano a examen de su oficio sin poseer la práctica y el resto de requisitos recogidos en las ordenanzas del gremio. Insistió en que fray José Alberto Pina únicamente había "estado en casa de maestro alarife de aprehendiz y añero" unos seis años desde donde "salio y se puso religioso siendo de muy poca edad, así quando entro a ser aprendiz como quando salio a ponerse religioso". Además, aseguraron que la práctica en el arte de la albañilería que el carmelita pudo desempeñar en su Orden se limitó a intervenciones en su convento o en "los fundos de este", que en absoluto podían complementar los doce años requeridos por el gremio.

Inmediatamente después, rebatió incluso el argumento de Pina acerca de la idoneidad de un alba-

ñil defendiendo que, aunque el que pretende examinarse poseyera la pericia en el oficio “y suficiencia necesaria como arquitecto”, no era bastante para admitir su examen. A esto añadió que sus principales conocían casos que aun con la práctica concluida “no se les puede fiar una obra”, de manera que, con la mitad de la praxis, no podían permitir su ingreso en el gremio. Asimismo, Pérez de Hecho recriminó al religioso que se sirviese de mancebos para el trabajo de albañilería en su convento dado que “compete a los maestros el derecho de no permitir que mancebo alguno que dependen de los maestros vaya a trabajar con ninguno que no sea maestro, y del uso de este derecho no se infiere lo que la otra parte supone”. En ese sentido, recordó que, aunque todas las comunidades religiosas contaban con un maestro alarife para sus construcciones, cuando los superiores de las diferentes órdenes requerían la ayuda de algunos oficiales, “el tal maestro se los ha franqueado y les ha mandado fueran a trabajar sin interés alguno, de lo que resulta no ponerse directa ni indirectamente embarazo a la otra parte para trabajar por sí en cualesquiera fabricas de su convento y fundos de este, pues en caso de necesitar de más mancebos, con pedirlos al maestro que tiene dicha comunidad se los franquea”.

Ante ello, el 3 de agosto el procurador de Pina respondió que, según las leyes aragonesas, la solicitud de examinarse para acceder al grado de maestro en cualquier gremio no prescribía, a lo que añadió que, incluso si lo requería cualquier persona extranjera, no se le exigía precisar ni hacer constar su aprendizaje ni sus años de práctica. Al mismo tiempo, recordaba que el gremio de albañiles de Zaragoza reconocía el aprendizaje y el oficialato por tiempo de seis años de su representado, ofreciéndose a justificar que el carmelita había ejercido el arte de la albañilería por espacio de muchos más años. Igualmente, protestaba porque la parte contraria parecía querer excluir a Pina por ser religioso, particularidad que no se contemplaba en las ordenanzas del gremio.

A continuación, Forniés quiso aclarar que cuando las comunidades religiosas contaban con un maestro alarife designado para la construcción de sus cenobios era en los casos que no existiera “religioso perito que pueda ejercitarse en las fabricas pertenecientes así a esta facultad como a cualquiera otra, y lo contrario dize bastante resistencia para creherla”. Continuó con su razonamiento denunciando que su representado estaba siendo repudiado y que no demandaba ser calificado directamente como maestro, sino solo ser examinado. Además, concluía recordando que su caso no

era en absoluto extraordinario pues era de dominio público que se había admitido a varios sujetos para realizar el examen para acceder a distintos gremios de la ciudad “sin calidad, prerequisite ni practica correspondiente”.

La respuesta de la corporación se hizo esperar hasta el 30 de agosto cuando, mediante su procurador Pérez de Hecho, recalcó una vez más el hecho de que, aunque le permitieran realizar el examen e incluso lo aprobara, fray José Alberto era “repugnante y casi incapaz con su estado” de religioso. Seguidamente, rebatió el argumento relativo al fuero utilizado por la parte contraria explicando que su disposición se refería únicamente a los oficios mecánicos, “pero no de la arquitectura civil y militar, arte liberal, que es de la que usan y exercen dichos mis partes, siendo la conservación de esta y su perizia más importante”. Además, el gremio negaba los años en los que Pina había trabajado como albañil en su propio convento por no hacerlo al amparo de un maestro aprobado “y en la casa y compañía de este”. Pérez de Hecho finalizó su réplica manifestando que cuando habían sido necesarios mancebos u oficiales extra para la realización de obras en un cenobio “se les han buscado y permitido sin estipendio alguno ni utilidad propia” e incluso con descuento en su salario, pues cualquier particular debía pagar 4 reales de plata por día –3 para el mancebo y 1 para el maestro–, mientras que los religiosos desembolsaban únicamente 3 reales.

Para el 20 de septiembre el procurador del carmelita ya tenía su contestación preparada. En ella acusó de libre y torticera la interpretación del fuero aragonés por el gremio de alarifes e insistió en la idoneidad de su representado que nadie, “ni la parte contraria, con fundamento, podra negarla”.

A continuación, Forniés solicitó una prórroga de quince días del periodo de prueba, a punto de finalizar, para poder continuar con las diligencias probatorias. El 25 de septiembre obtuvo el aplazamiento que fue notificado a ambas partes. El representante de fray José Alberto Pina aprovechó el nuevo plazo para requerir a los contrarios la presentación del libro del gremio de alarifes donde se anotaban los nombres de los nuevos maestros, así como el de los carpinteros y escultores de la ciudad. El 16 de octubre el teniente primero de corregidor atendió la demanda y ordenó a los secretarios de ambas corporaciones zaragozanas la exposición de dichos volúmenes en el plazo de tres días. Ante ello, Juan José Pérez de Hecho suplicó otra prórroga, que fue aprobada, pero no mostró los libros del gremio. El 7 de no-

viembre, después de un nuevo requerimiento por parte de Pina, Moreno y Ortega exigió que dichos documentos fueran expuestos. Ese mismo día Martín de Villa y Pedro Sánchez, secretarios del gremio de escultores y albañiles, respectivamente, pusieron a disposición de la autoridad competente ambos ejemplares.

Pocos días después, el 12 de noviembre, tras tener la oportunidad de revisar los dos libros, Forniés, en primer lugar, reconoció que en el volumen del gremio de albañiles no había "cosa alguna de cuya compulsua necesitase". Sin embargo, en el de los carpinteros y escultores localizó una resolución de interés para el caso que fue inmediatamente transcrita y que, debido a su trascendencia para la causa, reproducimos aquí:

En 28 días de octubre de 1691 el hermano Francisco Sierra, religioso del colegio de la Compañía de Jesús, pidió examen de [en]samblador a los señores mayordomos y demas oficiales nombrados con asistencia de Antonio Marco, andador de los señores jurados, y del dicho hermano Francisco Sierra, se le dispuso que no trazara ni hiciera pieza por tener noticia de su habilidad y pericia y assi en dicho día quedo aplazado que dicho hermano no concierte obras de [en]samblaje ni carpintería fuera del colegio en obras grandes, con esta condicion dio a la fabrica 15 libras. Pablo de Goya. Y para que conste lo firme en Zaragoza dicho día, mes y año.

A continuación, se insertaron episodios similares acaecidos por las mismas fechas en otros gremios zaragozanos, previamente solicitados por fray José Alberto Pina a las distintas corporaciones de la ciudad. Así, primero, se recogió el caso de Sebastián Martínez, mancebo del oficio de carreteros, que en marzo de 1730 se vio en la obligación de reclamar ante la Real Audiencia para que el gremio le permitiera realizar el examen correspondiente. Ante la negativa de la corporación, Fernando Moreno y Ortega decidió nombrar de oficio a Bernardo Millán, maestro de hacer carros de la ciudad de Huesca, para que examinase al joven, prueba que este superó con suma habilidad. Este resultado capacitó al teniente primero de corregidor a declarar a Martínez maestro en fábricas de carretería de la ciudad de Zaragoza y sus barrios con facultad para "usar del mencionado oficio, habiendo botiga y trabajando publica y privadamente todo genero de piezas y cosas referentes a el". Sin embargo, el gremio interpuso una apelación solicitando al pos-

tulante la realización de un yugo, instrumento que el joven debió confeccionar con total destreza, dando por concluida la causa.²⁷

El segundo ejemplo fue el de Juan Conches, candidato a maestro tinturero de seda, iniciado en 1729 y concluido en octubre de 1731 con resultado también positivo para el demandante.²⁸

Inmediatamente después se incluyó el testimonio de Manuel Recio, maestro en fabricar coches, que solicitó al gremio de torneros realizar su examen para acceder asimismo al grado de maestría en su oficio, aunque solo para poder confeccionar las piezas de tornería necesarias para un carruaje. Una vez abonadas las tasas de la prueba, Recio llevó a cabo el examen "con la calidad y limitaciones" exigidas, de tal modo que tuvo que crear dos pilastras de coche con sus basas y media caña y "sobre esta un medio bocelillo del qual nazca un jarron y sobre el por remate un medio bocel con sus dos quadraditos y una media caña sobre el jarron con un medio bocel donde arranca el orinal con su capitel y sobre este su medio caña y plinto y encima por remate sus bolas", así como dos cubos de ruedas "de las de escopeadura adelante con un quarto bocel con su media caña y su bocal con dos quadraditos", que el candidato presentó. El gremio declaró que las obras estaban realizadas "bien y conforme arte", por lo que admitieron a Recio como maestro tornero "para que pueda hacer y construir todas las piezas de tornería necesarias y que pide la construcción de coches y no otra ni mas ni en otra manera".

El siguiente caso aludido, en esta ocasión a petición del gremio de albañiles, requiere de mayor detenimiento pues su resolución influyó de modo directo en el que nos ocupa. Justamente el año anterior, en abril de 1730, Juan Yarza, mayordomo de bolsa de la cofradía del gremio, se negó a examinar a Andrés de Velasco porque no cumplía la ordenanza número 6 del oficio, es decir, la que estipulaba que, tras el periodo de aprendizaje ligado a un maestro durante cuatro años, el joven tenía que haber cubierto los ocho años de mancebía exigidos. Concluido este plazo, el postulante debía superar el examen, regulado en la ordinación número 7. Pese a que el resto de miembros de la corporación trataron de convencer a Yarza de que esta era una práctica habitual con los hijos de maestros del gremio y Velasco lo era, el mayordomo elevó la apelación a la Real Audiencia.²⁹ Esta falló a

²⁷ Esta apelación puede ser consultada en A.H.Prov.Z., Signatura J/010006/13.

²⁸ Este pleito se encuentra en A.H.Prov.Z., Signatura J/010937/10.

²⁹ Conservada en A.H.Prov.Z., Signatura J/014648/2.

favor de la mayoría de miembros del gremio para que se pudiera examinar al mancebo, pero ordenó que “en adelante se observe rigurosamente la ordenanza sexta presentada igualmente con forasteros y con hijos de maestros sin dispensación de tiempo”. Sin embargo, en el transcurso del pleito, el oficial albañil zaragozano Marco Tarazona se personó ante el corregidor para suplicar que no solo se dispensara a Velasco de cumplir lo dispuesto en la ordinación, sino que se aplicara a todos en adelante, pues a él mismo solo le restaban dos años para concluir su periodo de mancebía y ya se encontraba capacitado para superar el examen. Además, recordó que él también había sido hijo de maestro albañil y que su madre, viuda y con otros hermanos menores de edad a su cargo, no disponía de otro sustento que el suyo. Como veremos enseguida, inmediatamente después Tarazona efectuó su examen y obtuvo la maestría.

Tras ello, con fecha 22 de diciembre, una vez concluido el periodo de prueba, José Forniés solicitó la publicación de probanzas con la intención de conocer qué es lo que la otra parte había justificado por medio de testigos, instrumentos o cualquier otro tipo de manifestaciones. En efecto, el gremio de maestros alarifes había preparado un interrogatorio compuesto por seis preguntas que formuló a tres personas: por la primera cuestión quería saber si el interpelado tenía conocimiento del pleito; la segunda se refería a que si era consciente de que dicho gremio se regía mediante estatutos y ordenaciones que debían observar tanto los maestros que practicaban ese oficio como los pretendientes a su ejercicio; la tercera era relativa al demandante sobre el que querían escrutar si había completado los doce años de aprendizaje y mancebía exigidos por el gremio o si, por el contrario, únicamente había cumplido seis años “en casa de maestros alarifes desde los cuales salio a ponerse religioso”; por la cuarta querían averiguar si era cierto que fray José Alberto Pina había cometido varios errores durante los años que trabajó como albañil “en los fondos de su convento o religion” y si fue necesario reparar esos fallos para que la obra no se derrumbara; la quinta pregunta pretendía recabar información sobre la tan citada labor de los mancebos, en particular acerca de si los maestros les ordenaban trabajar en obras que no estuvieran dirigidas por ningún alarife examinado; y por la sexta y última querían conocer si las casas de religiosos contaban con la presencia de un maestro para controlar sus construcciones y si, “en caso de tener la comunidad algun religioso inteligente en todo genero de fabricas”, se habían servido del maestro para que “este em-

biara los manzebos necesarios para dichas fabricas [...] sin interes alguno, pagando a dichos manzebos tan solamente tres reales de plata por día”.

El primero de los testigos en responder a este cuestionario fue José Atarañosa, labrador, vecino de Zaragoza, de 33 años, el 26 de diciembre. A la primera pregunta contestó que conocía muy bien a las partes litigantes, aunque declaró no ser amigo ni familiar de ninguna de ellas. Ante la segunda explicó que sabía que el gremio de albañiles se gobernaba bajo sus propios estatutos y ordenanzas en todos los casos y que si estos no se cumplían ningún postulante podía acceder al grado de maestro ni trabajar en ninguna construcción. Pese a que desconocía lo requerido en la tercera, sí que manifestó ante la cuarta que había oído, “aunque no haze memoria a quien”, que fray José Alberto Pina había construido “unas bodegas en la torre del combento de Nuestra señora del Carmen de la regular obserbancia de esta ciudad”, y que en poco tiempo se arruinaron “por defecto de su fabrica”, siendo necesario su apuntalamiento con “muchas maderas”. A la quinta pregunta indicó que si alguna vez los mancebos trabajaban en una obra sin maestro eran multados por el gremio. Sin embargo, aseguró ignorar la respuesta de la sexta.

El segundo testigo fue José Latienda, mancebo albañil de 48 años, también vecino de Zaragoza. Como el informador anterior, Latienda conocía a las partes, pero, según afirmó, no mantenía ningún tipo de relación con ellas. A la segunda pregunta declaró que el gremio al que pertenecía se basaba en sus ordenanzas en todo momento, incluido en el acceso a la maestría, cuestión que conocía perfectamente en su calidad de mancebo. Ante la tercera reveló que solo sabía que, antes de ingresar en religión, José Alberto Pina había permanecido en casa del maestro alarife Lamberto Tarazona durante seis años seguidos, aunque sin recordar “si de aprendiz u añero”, y que de allí pasó a casa de la viuda del maestro albañil José Borgas por menos de un año, “en cuyo tiempo tomo el avito”. Para contestar a la siguiente, aseguró constarle que Pina construyó unas bodegas en la torre de su convento, asistido por él mismo, y que pasados seis meses aproximadamente “se noto que unos pilares se hallaban sueltos al centro de dichas bodegas que dividian sus tramadas, se abrieron y quebraron a causa de estar hechos de piedra pelada”. Ante ello, recordó que el carpintero del cenobio y el propio mancebo apuntalaron con maderas la fábrica hasta que llegó de nuevo fray José Alberto, “que se hallaba fuera de esta ciudad, que corto los referidos pilares y los hizo de ladrillo, habiendo explicado, a presencia

del testigo, que el motivo de no haberlos hecho desde el principio de dicho material fue por ahorrar al convento su coste”.

Con respecto a la quinta pregunta, Latienda confirmó la imposibilidad que tenían los mancebos de participar en construcciones que no fueran dirigidas por maestros y reconoció que los que lo habían hecho en alguna ocasión fueron sancionados por el gremio. Para responder a la última pregunta, recordó que era habitual que los conventos, en especial el del Carmelo calzado, contaran con la presencia de un maestro para controlar sus construcciones y que, en el caso de que dispusieran de un religioso “inteligente en dichas fabricas”, solían servirse de un maestro secular para proporcionar a la obra los mancebos necesarios “pagando tan solamente tres reales a dichos mancebos sin interes alguno en los maestros”. Además, confesó que él mismo había participado de dicha forma en la construcción del convento de Nuestra Señora del Carmen “por espacio de quatro años en diversas temporadas de orden de Manuel Monje,³⁰ la viuda de Tarazona y de Joseph Estorgia”.

El último testigo fue José Tristán, asimismo mancebo albañil de Zaragoza, de 35 años. Igual que los anteriores, Tristán conocía el litigio y también a las partes, asegurando, en su calidad de oficial, que el gremio de alarifes de la ciudad se gobernaba bajo sus estatutos y sus ordenanzas en todas las circunstancias. Ante la tercera pregunta explicó que sabía, a través de terceras personas, que fray José Alberto Pina cumplió su aprendizaje en casa de la viuda de Lamberto Tarazona y que, “a poco tiempo que hazia de añero, tomo el avito”. En relación a la siguiente cuestión, solo pudo decir que había oído contar tanto a José Latienda como a otras personas el suceso con los pilares de la bodega del convento del Carmen. La respuesta a la pregunta número cinco fue idéntica a la de los dos informadores anteriores, mientras que, ante la sexta, aseguró que era frecuente que los conventos de la ciudad se sirvieran de maestros del gremio de albañiles para la dirección de sus fábricas, pero que si algún cenobio contaba con un religioso “inteligente en dicho ejercicio” se valían de dicho maestro para proporcionar mancebos a la edificación, reconociendo que él mismo había sido uno de ellos a las órdenes del maestro José

Estorguía cuando trabajó durante varias temporadas en la construcción del convento de carmelitas descalzos de San José.

Por su parte, el 12 de diciembre fray José Alberto llamó a declarar al ya mencionado Marco Tarazona, maestro de obras de Zaragoza. Marco explicó que el 29 de abril de ese mismo año de 1731 –en el contexto del mencionado pleito de Andrés de Velasco– solicitó a los mayordomos del gremio de albañiles la realización del examen. Ante ello, estos quisieron saber si cumplía las ordenaciones a lo que respondió que, aconsejado por el maestro de obras Tomás Ruiz,³¹ “lo dexaba a la prudencia de los señores de la junta, y que lo examinaron y quedo admitido por maestro de obras” con solo seis años de práctica.

A continuación, José Forniés, como se recordará procurador de Pina, reprobó y negó con contundencia el testimonio de José Latienda y José Tristán acerca de la fábrica arruinada de la bodega de la torre del convento de Nuestra Señora del Carmen supuestamente realizada por el religioso, asegurando que únicamente se pretendía desacreditar “la estimacion de mi parte y de su notoria pericia”. A esto añadió que ambos testigos eran nulos por pertenecer al gremio y que, al parecer, Latienda era pariente del maestro José Estorguía, implicado en la causa como miembro de la corporación litigante.

Oídas las partes, el 5 de mayo de 1732 Fernando Moreno y Ortega dictaminó que, como el gremio de maestros de obras de la ciudad no había sido capaz de probar “sus excepciones”, fray José Alberto Pina debía ser examinado en el plazo de ocho días y, “hallandolo havi e idoneo”, sería admitido como maestro de obras con la condición de tener “facultad de entender como tal maestro en los combentos, casas y fundos de su religion y no en otros algunos”. Asimismo, no condenó a costas a ninguna de las partes, sino únicamente a que cada una de ellas se encargara de cubrir las “por si causadas y las comunes por mitad”.

Sin embargo, el gremio no quedó en absoluto conforme y una semana más tarde interpuso una apelación para anular la sentencia, a la que se unió como parte interesada en la causa la corporación municipal de Zaragoza. El 28 de mayo de

³⁰ Hemos localizado a un maestro albañil llamado Pedro Monje, casado y con cuatro hijos –dos niños y dos niñas–, que en 1723 residía en una casa del capítulo del Portillo ubicada en la calle del Pabostre (BALLESTÍN MIGUEL, José Miguel, *Zaragoza según el plano de 1712 y su vecindario de 1723*. Zaragoza: Institución “Fernando el Católico”, 2017, nº 3.409, p. 239).

³¹ Ruiz fue examinado en 1695, según se documenta en ALMERÍA, José Antonio et al. *Las artes en Zaragoza en el último tercio del siglo XVII (1676-1696)*. Estudio documental. Zaragoza: Institución “Fernando el Católico”, 1983, p. 175.

1732 el procurador Valero del Plano fue en esta ocasión el encargado de manifestar las razones de sus principales para resistirse a examinar a Pina. La primera de ellas seguía siendo su estado de religioso que le hacía inmune a la jurisdicción secular e incompatible a cualquier empleo laico, defendiendo que "aun quando ubiera sido maestro del gremio de mis partes, antes de entrar en religion, aviendo profesado en esta, quedaba fuera del gremio". Asimismo, aducía que, aunque los fueros de Aragón trataban de los exámenes de las distintas corporaciones, solo se referían a personas seglares y no religiosas.

En efecto, los fueros de 1684, que regirían estas cuestiones todavía en 1731, contemplaban los exámenes de los gremios, en concreto sus aspectos económicos, pero sin establecer ninguna distinción entre religiosos o civiles. Sin embargo, sí que estipulaba que "para aumentar la poblacion, y que aya mayor numero de oficiales [...], se ordena que si algun forastero huviere de ser examinado, aunque no pruebe aprendizaje, ni el aver sido oficial, se le admita a examen y constando de la pericia, no deva pagar mas de la mitad de lo que en dicho fuero de [16]78 se señala a los oficiales naturales.³² Y que si alguno se huviere de examinar en oficio que corresponde a muchas fabricas y no supiere mas que alguna de ellas, se le examine en la que supiere pagando las dichas cantidades y no pudiendo trabajar en otra fabrica, que en la que estuviere examinado".³³ De este modo, comprobamos que, como a continuación alegará Pina, los fueros de Aragón también le amparaban.

Por último, el procurador del gremio reconocía que "nada de lo dicho subsana la taxativa con que esta conzebida dicha sentencia", pues el mencionado fraile únicamente poseía facultad "de entender como tal maestro en los combentos, casas y fundos de su religion, lo uno porque sin estar examinado dicho fray Pina en su religion y respective los demas religiosos en las suyas, entienden y disponen

en las obras y fabricas de sus combentos, casas y fundos, sin que mis partes les embarazen", y "lo otro porque en todos tiempos a havido y ay en las religiones ombres muy aviles en los exercicios y facultades de los gremios y las han exerzitado a utilidad de sus monasterios sin estar jamas examinados", además de que "no por su perizia han intentado se les diera examen en el gremio de la facultad en que se empleaban por ser esto repugnante a su estado". A esta perorata, del Plano añadió que, de ser admitido en el gremio un religioso, este debería ocupar los cargos del mismo, cuestión, en su opinión, del todo incompatible con su privilegiada condición. Según él, esta circunstancia conllevaría igualmente graves prejuicios al resto de miembros de la corporación, en concreto a los oficiales y a las viudas de maestros que dejarían de percibir la correspondiente cantidad económica por ello. Para concluir su intervención, el procurador volvió a recordar que Pina, religioso o no, incumplía la tan mencionada ordinación número 6 del gremio.

La respuesta del carmelita a través de su representante José Forniés se hizo esperar hasta el 1 de julio. Sin duda exhausto, este se negó a renunciar a su derecho a examen pues, efectivamente, el fuero aragonés no diferenciaba entre postulantes seculares y religiosos, motivo por el cual no podía quedar excluido. Además, fray José Alberto exigía que su idoneidad en el arte de la albañilería "se apruebe o repruebe por los peritos", obviando "la inmunidad y exemption de que goza". Consideró que la actuación del gremio era odiosa y denigrante, y que existían, como ya se vio, casos de religiosos examinados en distintas artes mecánicas. Censuró que fuera suficiente con decir, tal y como defendía la corporación, que tanto él como otros religiosos "sin el examen, entienden, y disponen en las obras y fabricas" sin ningún inconveniente, pues era falto a la verdad ya que no les permitían que ni mancebo ni aprendiz "les asista en semejantes obras, con lo que bajo de un pretexto honrado logran la inhivicion que apetecen". Asimismo, tildó de absurdos los gravámenes a la cofra-

³² Según los fueros de 1678, "por los daños que podría traer el trabajar sin la pericia suficiente al beneficio publico, se estatuye y ordena que se conserven los exámenes en los gremios y oficios. Y porque el perjuizio mayor consiste en los excesivos gastos de estos exámenes, se estatuye que de aqui adelante en la ciudad de Zaragoza en las cofadrias de los plateros, sederos, veleros, velluteros y tafetaneros, carpinteros, ensambladores y escultores, albañiles, confiteros, cereros, pasamaneros, pelayres, sastres, zapateros de obra nueva y texedores de lino y lana, los que se examinen en los oficios de dichos gremios y cofadrias no puedan gastar ni dar mas que diez libras jaquesas para el cuerpo de la cofadria". En *Fueros y actos de corte de el Reyno de Aragon hechos por la sacra, catolica y real magestad del rey don Carlos II, nuestro señor, en las Cortes convocadas en la ciudad de Calatayud, y prorrogadas a la de Zaragoza, y en ella fenecidas en los años de MDCLXXVII y MDCLXXVIII*. Zaragoza: Pascual Bueno, 1678, f. 6 v.

³³ *Fueros y actos de corte del Reyno de Aragon hechos por la sacra, catolica y real magestad del rey don Carlos II, nuestro señor, en las Cortes convocadas en la ciudad de Zaragoza el dia diez y siete de marzo del año MDCLXXXIV*. Zaragoza: Pascual Bueno, 1686, ff. 3-3 v. Como hemos podido comprobar y según expresa el profesor Guillermo Redondo, este fuero, pese a ser antigremial, amplió la facilidad para acceder a las corporaciones (REDONDO VEINTEMILLAS, Guillermo, 1982, p. 151).

día mencionados dado que su exención le despojaría de cualquier materialidad. Por último, se lamentó de que este tipo de actuaciones no hacían más que privar a la sociedad de un mayor número de peritos que pudieran visurar las fábricas de la ciudad en construcción asegurando su calidad.

El 23 de julio Valero del Plano contestó reiterando y reforzando los argumentos anteriores, así como tildando de evidente contradicción y de acción repugnante el hecho de que el carmelita parecía únicamente demandar “un certificado” gratuito de su pericia en el arte de la albañilería. Ese mismo día Vicente Gascón, en nombre de la corporación municipal zaragozana, intervino en los autos de apelación para apoyar la revocación de la sentencia anterior y manifestar que la pretensión de Pina “es del todo turbativa del buen orden económico y político” con los que la ciudad “tiene ordenados y distribuidos los gremios de sus artesanos mediante las ordenanzas”, por su estado de religioso profeso. La municipalidad insistió en los graves inconvenientes que se seguirían tras su acceso a la maestría, “asi para los demas efectos y trascendencias de tal maestro para con obras y oficiales, como por el exemplar para con otras religiones y toda especie [de] individuos suyos que tubiesen alguna pericia en otros artes”.

Una vez más, Forniés rebatió dichos razonamientos con contundencia alegando que, como quedó demostrado, otros religiosos habían obtenido el grado de maestro sin incurrir en ninguna “monstruosidad”. Insistió en que la demanda de su representado no había sido interpuesta para gozar de ninguna facultad del gremio, salvo el poder trabajar con mancebos y oficiales a su cargo en las obras por él dirigidas.

Esta fue la última intervención por escrito recogida en el pleito. A estos argumentos no procedieron a contestar ni las autoridades municipales ni el gremio. Ante este silencio, Forniés se dirigió a la Real Audiencia en repetidas ocasiones para demandar respuesta, pero no la obtuvo. La última está fechada el 11 de diciembre de 1733, día en el que se le concedió una nueva prórroga del periodo de prueba. No obstante, el 26 de mayo de 1735 se adjuntó, en folios sueltos, la tasación de

las costas imputadas a cada una de las partes del pleito, de tal modo que el gremio de maestros de obras tuvo que pagar 33 reales 9 maravedíes, fray José Alberto Pina 50 reales 9 maravedíes, y la municipalidad 23 reales 9 maravedíes.

El arquitecto fray José Alberto Pina (1693-1772): nuevos datos biográficos a la luz de esta fuente

Sabemos que fray José Alberto Pina nació en la localidad zaragozana de Moyuela en 1693.³⁴ Según la documentación de su Orden, profesó en el Carmen calzado en Zaragoza el 16 de abril de 1719,³⁵ y no en 1717 como apuntó su procurador en la causa aquí estudiada. Este aseguró que el fraile inició su carrera como alarife hacía veinticinco años a restar desde 1731, esto es, en 1706, de tal modo que contaba con 13 años de edad. De ser cierta esta información, consideramos que debió ser entonces cuando Pina convino su aprendizaje con el maestro de obras zaragozano Lamberto Tarazona, en cuya casa permaneció, a la luz de los datos revelados en este pleito, durante seis años. Tras este lapso de tiempo, suponemos que ya como mancebo, hacia 1712 se estableció con la viuda del maestro José Borgas únicamente por un año, según los testigos, de donde partió para tomar el hábito carmelitano.

Sin embargo, los cálculos no concuerdan dado que, por este recuento, José Alberto Pina debería haber ingresado en religión entre 1713 y 1714, mientras que su partida de profesión, como indicamos, certifica que lo hizo el 16 de abril de 1719. Como quedó establecido en el Concilio de Trento –en la sesión XXV, cap. XV–³⁶ todos los postulantes a ingresar en cualquier orden religiosa debían ser mayores de 16 años y llevar a cabo un año de noviciado antes de profesar, razón por la que, si hubieran sido ciertas estas fechas, Pina habría estado preparado para realizar su profesión para 1715-1716. Lamentablemente, de momento, no estamos capacitados para rellenar esta laguna.

Sabemos que el maestro de obras zaragozano Lamberto Tarazona residía en la calle de Predicadores, en el barrio de San Pablo, junto con su esposa, sus cuatro hijos, dos varones y dos féminas,

³⁴ ORELLANA, Marcos Antonio de, *Biblioteca Pictórica Valentina o Vida de los pintores, arquitectos, escultores y grabadores valencianos* (2ª ed. de Xavier de Salas). Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 1967, p. 543.

³⁵ Publicada en ABADÍA TIRADO, José, “Fray José Alberto Pina: El Arquitecto (1)”. *El Gallico de Moyuela*, 79, 2013, p. 11.

³⁶ *El Sacrosanto y Ecuménico Concilio de Trento traducido al idioma castellano por don Ignacio López de Ayala. Con el texto latino corregido según la edición auténtica de Roma publicada en 1564. Nueva edición aumentada con el Sumario de la historia del Concilio de Trento escrito por don Mariano Latre*. Barcelona: Imprenta de Ramón Martín Indár, 1847, p. 372.

y dos criados.³⁷ Está documentada su participación en la construcción de la iglesia de Nuestra Señora del Portillo de Zaragoza a comienzos del siglo XVIII³⁸ y la realización de la visura de la reforma de la iglesia parroquial de San Gil entre 1720 y 1725.³⁹ El 29 de septiembre de 1726, sintiéndose falto de salud, dictó sus últimas voluntades. En ellas manifestó su deseo de recibir sepelio en una de las sepulturas de la cofradía de Nuestra Señora del Pópulo en la parroquia de San Pablo, de la que era cofrade. Para entonces, reconoció ser padre, con su mujer Rosa Cebollero, de tres vástagos llamados Catalina,⁴⁰ Marco y Juan Tarazona.⁴¹

Por su parte, José Borgas, el otro maestro de Pina, estuvo activo en Zaragoza entre el último cuarto del siglo XVII y el primero del XVIII. Ha sido reconocido como uno de los más reputados albañiles de la ciudad en aquellos momentos debido a la importancia de sus obras. De hecho, trabajó en las iglesias del convento de San Agustín en 1686 y de San Ildefonso entre 1692 y 1695, en esta última en compañía de Jaime Busiñac y Borbón; en 1696 se encargó de visurar, con Gaspar Serrano, la fábrica de la iglesia de Santa Isabel; y en 1702 trazó el templo de Nuestra Señora del Portillo, también junto con Gaspar Serrano de cuya construcción se tuvo que hacer cargo en solitario tras el fallecimiento de este.⁴² En julio de 1722 Borgas, "enfermo de accidentes avituales, pero sin hazer cama", y su esposa Ana María Atolín, "con perfecta salud", otorgaron su testamento. Ambos mostraron su intención de ser enterrados en la iglesia del convento de San Francisco con el

hábito de la Orden. Declararon ser padres de Bartolomé Borgas, Clara Borgas mujer de Manuel Casalvón, y de sor Ana María Borgas, religiosa franciscana del cenobio de Santa Catalina de Zaragoza. Asimismo, en el documento nombraron a sus nietos Vicente José, María Antonia y Bruno Borgas, hijos de Bartolomé y de su esposa Catalina Arenas.⁴³

Además, como vimos, el pleito analizado reveló también que fray José Alberto había participado tanto en la edificación del convento de carmelitas de la Encarnación de Zaragoza como en la de otros cenobios de la Provincia, aunque sin especificar cuáles, y en la reedificación del Palacio Episcopal de Albarracín. En efecto, su intervención en el patrimonio albarracínense era conocida. Fue a instancias del obispo Juan Francisco Navarro Salvador y Gilaberte (1727-1765) quien decidió emprender las obras necesarias para redistribuir y acondicionar el inmueble, para entonces en estado indecoroso. Al parecer, la reforma, que otorgó al edificio el aspecto con el que ha llegado a nuestros días, fue enjundiosa y estuvo dirigida por Pina.⁴⁴ Es muy probable que a él también se deba el diseño de la portada principal en la que campea el escudo del prelado comitente. Posiblemente al mismo tiempo trabajó en el convento que su Orden mantenía en Gea de Albarracín.⁴⁵

Sin embargo, se ignoraba⁴⁶ su labor en el convento de las madres carmelitas de Zaragoza dedicado a la Encarnación, emplazado junto a la Puerta del Carmen, pues el cenobio que ha llegado a nuestros días

³⁷ BALLESTÍN MIGUEL, José Miguel, 2017, n° 1.442, p. 190.

³⁸ SÁNCHEZ MARTÍNEZ, Concepción, *Estudio histórico-artístico de la Iglesia de Nuestra Señora del Portillo de Zaragoza*. Zaragoza: Institución "Fernando el Católico", 1983, p. 23.

³⁹ GARCÍA DE PASO REMÓN, Alfonso, *La Iglesia Parroquial de San Gil Abad de Zaragoza*. Zaragoza: Institución "Fernando el Católico", 1985, p. 22.

⁴⁰ En junio de 1722 Catalina contrajo matrimonio con Francisco Molina y Tiraó, maestro carpintero, hijo de Juan Molina y Tiraó y de la difunta María Sopena, vecinos de Zaragoza (Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Zaragoza [A.H.P.Z.], Braulio Villanueva, 1722, n° 4568, f. 325 v.-328) (Zaragoza, 28-VI-1722).

⁴¹ A.H.P.Z., Braulio Villanueva, 1726, n° 4570, ff. 509-510 (Zaragoza, 29-IX-1726).

⁴² SÁNCHEZ MARTÍNEZ, Concepción, 1983, p. 21 y doc. n° 14, p. 94; ALMERÍA, José Antonio *et al.*, 1983, pp. 84-85 y 142-143; BRUÑÉN IBÁÑEZ, Ana Isabel; CALVO COMÍN, M^a Luisa y SENAC RUBIO, M^a Begoña, *Las artes en Zaragoza en el tercer cuarto del siglo XVII (1655-1675)*. *Estudio documental*. Zaragoza: Institución "Fernando el Católico", 1987, pp. 88-89; y MARTÍNEZ VERÓN, Jesús, *Arquitectos en Aragón. Diccionario histórico*, 5 vols. Zaragoza: Institución "Fernando el Católico", 2000, vol. I, pp. 78-79. Disponible en línea en <https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/22/15/ebook2109.pdf> (fecha de consulta: 30/07/2017).

⁴³ A.H.P.Z., Juan Isidoro Andrés, 1722, n° 4859, ff. 308-309 v. (Zaragoza, ¿20?-VII-1722).

⁴⁴ ALMAGRO GORBEA, Antonio y ARCE OLIVA, Ernesto, *Palacio Episcopal de Albarracín*. Zaragoza: Fundación Santa María de Albarracín, 2011, p. 41.

⁴⁵ LÓPEZ-MELUS, Rafael M^a, *VII Centenario del Carmelo de Zaragoza*. Zaragoza: Amacar, 1991, pp. 191-192.

⁴⁶ Es posible que López-Melus se refiera a este templo cuando asegura que Pina diseñó la iglesia del convento del Carmen calzado de Zaragoza pues no diferencia si se trata del de la rama masculina, dedicado a San José, o el de la femenina, bajo la advocación de la Encarnación. En *idem*.

as fue levantado *ex novo* en el siglo XX.⁴⁷ El cometido de fray José Alberto en esta clausura tuvo que ceñirse a la iglesia dado que tenemos constancia de que el 18 de octubre de 1724 los religiosos del convento de carmelitas calzados de San José –situado justo enfrente del femenino– solicitaron autorización a la parroquia de San Pablo para procesionar por las calles del barrio con motivo del traslado del Santísimo Sacramento “a la iglesia que nuebamente se ha construido y fabricado para el convento de religiosas de Nuestra Señora del Carmen bajo el título de la Encarnación”.⁴⁸ De este inmueble solo nos han llegado algunas imágenes retrospectivas en las que se aprecia levemente el edificio ubicado detrás de la célebre Puerta del Carmen, otras de su demolición, y su retablo mayor, conservado en la parroquia del Pilar de Bilbao adonde llegó a finales de la década de 1960 gracias a la acción de su párroco y de los hermanos Albareda que se encargaron de transformar su aspecto original. El mueble fue financiado por Manuel Pérez de Araciel y Rada, arzobispo de Zaragoza entre 1714 y 1726, quien contribuyó también, junto con el legado de 1704 del notario José Pérez de Oviedo, a sufragar la construcción del templo.⁴⁹

Gracias al padre Faci sabemos que la fábrica de la nueva iglesia fue capitulada el 27 de mayo de 1704 con los maestros de obras José Estorguía⁵⁰ y José Ruiz. Para finales de agosto la edificación ya había comenzado, pero la guerra de Sucesión afectó tanto económica como políticamente a Pérez de Oviedo, partidario del archiduque Carlos de Austria. A esta circunstancia se unió su fallecimiento en 1707, de manera que la construcción del templo conventual tuvo que ser paralizada. De este modo prosiguió hasta 1723, año en el que el arzobispo Pérez de Araciel decidió costear su conclusión.

El templo, demolido en 1961 por motivos urbanísticos, era de reducidas dimensiones, contaba con

una sola nave con transepto destacado en planta dotado de capillas abiertas en sus brazos y cabecera de testero recto flanqueada por el coro bajo y la sacristía. El crucero se cubría con una cúpula sobre pechinas en las que campeaba la heráldica del arzobispo Pérez de Araciel. Asimismo, disponía de coro alto a los pies.⁵¹

Como avanzamos, la iglesia fue terminada en octubre de 1724. Aunque desconocemos con total seguridad qué albañil pudo hacerse cargo de culminarla pues para entonces José Estorguía ya había fallecido,⁵² fue en esta fase en la que debió participar fray José Alberto Pina. Es posible que él fuera el alarife que dirigió la fábrica y que esta constituyera una de esas ocasiones en las que se encontró con problemas a la hora de contratar oficiales que le asistieran debido a no poseer el rango de maestro examinado por el gremio, tal y como se destacó en la causa analizada.

Asimismo, consideramos como muy probable que en el transcurso del pleito, ante el cariz que este estaba tomando, fray José Alberto solicitara a sus superiores el traslado a otro convento, pues está documentada su presencia como residente en el cenobio carmelita de Tudela (Navarra) entre 1732 y 1735 aproximadamente.⁵³ A partir de entonces, el religioso recorrió parte de la geografía aragonesa y navarra, pero sobre todo la antigua demarcación territorial de la diócesis de Tarazona dejando su huella arquitectónica. La primera obra de la que se tiene constancia data de 1732 cuando debió diseñar la iglesia del convento de la Compañía de María de Tudela de planta centralizada.⁵⁴ El siguiente fue un año de gran actividad para el fraile pues sabemos que en 1733 visuró la torre de la parroquial de Cascante (Navarra) que Juan de Estanga estaba construyendo, pero que había sido delineada por el propio fraile en compañía del

⁴⁷ ANSÓN NAVARRO, Arturo, *El entorno del Convento del Carmen de Zaragoza. Una reconstrucción histórica y artística. Siglos XIII al XX*. Zaragoza: Elazar Ediciones, 2007, pp. 209-249.

⁴⁸ A.H.P.Z., Braulio Villanueva, 1724, n° 4569, ff. 541 v.-543 (Zaragoza, 18-X-1724).

⁴⁹ LÓPEZ-MELUS, Rafael M^a, 1991, pp. 104-105; VELASCO BAYÓN, Balbino, *Historia del Carmelo español*, 3 vols. Roma: Edizioni Carmelitane, 1992, vol. II, p. 633; ZORROZUA SANTISTEBAN, Julen, “Un retablo barroco procedente de Zaragoza en la iglesia bilbaína del Pilar”. *Artigrama*, 18, 2003, pp. 435-438; y ANSÓN NAVARRO, Arturo, 2007, pp. 229-231.

⁵⁰ Acerca de este albañil consúltese MARTÍNEZ VERÓN, Jesús, 2001, vol. II, pp. 155-156. Disponible en línea en https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/22/15/ebook2109_2.pdf (fecha de consulta: 01/08/2017).

⁵¹ ANSÓN NAVARRO, Arturo, 2007, pp. 228-229.

⁵² En un acto notarial de comienzos de febrero de 1722 se cita a José Estorguía, maestro de obras, y a su hermana Lucía Estorguía, esposa de Francisco Martín, ambos son hijos de José Estorguía, ya difunto, y de Teresa Arilla (A.H.P.Z., Juan Isidoro Andrés, 1722, n° 4859, ff. 54-54 v. [¿?]) (Zaragoza, 4-II-1722). El profesor Anson considera que pudo ser el hijo homónimo de Estorguía quien se encargó de continuar los trabajos en el convento carmelitano (ANSÓN NAVARRO, Arturo, 2007, pp. 227-228).

⁵³ AZANZA LÓPEZ, José Javier, 1998 a, p. 12.

⁵⁴ *Ibidem*, pp. 15-17.

maestro de obras tudelano Juan Antonio Marzal;⁵⁵ trazó la iglesia de Santiago y San Miguel de Luna (Zaragoza),⁵⁶ de planta de salón; y, a partir de entonces, intervino, junto con Juan Antonio Marzal, en la inspección de la fábrica de la nave de la parroquia de Santa Eufemia de Villafranca (Navarra), construida por José de Arizmendi, así como en la traza de la nueva cúpula ideada por ambos.⁵⁷ En 1733 fue el encargado de trazar el pórtico de la catedral de Nuestra Señora de la Huerta de Tarazona (Zaragoza) y supervisar su construcción hasta 1737,⁵⁸ ejecutada por el cantero Juan de Estanga y el maestro de obras turiasonense José Sánchez.⁵⁹

En 1735 está documentada su presencia en Ateca (Zaragoza), población perteneciente a la diócesis turiasonense, elaborando un informe sobre la continuación de las obras de la iglesia parroquial.⁶⁰

Su nombre también se asocia con la sacristía de la iglesia de San Jorge el Real, antiguo colegio de la Compañía de Jesús de Tudela, fruto de una refor-

ma llevada a cabo en la década de 1730, ejecutada con una solución muy similar a la empleada en la Compañía de María. Lo mismo sucede con la cúpula de la iglesia del convento de capuchinas de la ciudad ribera, de mediados del siglo XVIII, que muestra evidentes analogías arquitectónicas con las obras anteriores.⁶¹ Asimismo, se le atribuye la interesante ermita de San Clemente de Moyuela, su localidad natal,⁶² y la sacristía de la colegiata de Santa María de Calatayud que Pina pudo diseñar hacia 1735.⁶³ De igual modo, es posible que se debieran a este carmelita la traza de la cúpula y la torre de la iglesia del colegio de la Compañía de Jesús y la iglesia de San Atilano, ambas construcciones en Tarazona.⁶⁴

Marcos Antonio de Orellana recoge que fray José Alberto Pina, solo en Aragón, "según se le oyó decir varias veces, construyó 24 iglesias, siendo otra de ellas la de Exea",⁶⁵ que quizá haga referencia a la de la Virgen de la Oliva de Ejea de los Caballeros (Zaragoza), el único de los tres templos de la locali-

⁵⁵ *Ibidem*, p. 15.

⁵⁶ EXPÓSITO SEBASTIÁN, Manuel. "Precisiones sobre la construcción durante el siglo XVIII, de la iglesia parroquial de Luna (Zaragoza)". *Suessetania*, 12, 1992, pp. 81-98, esp. p. 84.

⁵⁷ AZANZA LÓPEZ, José Javier, 1998 a, p. 12; y AZANZA LÓPEZ, José Javier, *Arquitectura y religiosidad barrocas en Villafranca (Navarra)*. Villafranca: Parroquia de Santa Eufemia de Villafranca y Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Navarra, 1999, pp. 66-70.

⁵⁸ La presencia de fray José Alberto Pina en Tarazona para reconocer la construcción del pórtico está documentada el 20 de julio de 1734, el 1 de noviembre de 1734, el 28 de agosto de 1735, en noviembre del mismo año e incluso el 16 de mayo de 1737 (Archivo de la Catedral de Tarazona, Caja 242, *Libro de la Primicia de la Santa Iglesia de Tarazona [1715-1761]*, ff. 159 v., 160, 164 v., 165 y 175 v., respectivamente).

⁵⁹ Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Tarazona, Rafael Sánchez, 1733, ff. 183-183v (Tarazona, 6-XI-1733). Documento citado en ESCRIBANO SÁNCHEZ, José Carlos, "El pórtico de la Catedral de Tarazona". *Hydria*, 2, 1997, pp. 10-11; y en GÓMEZ URDÁÑEZ, Carmen, "La 'puerta mayor' de la catedral de Tarazona. Del siglo XIII al siglo XX". En RAMALLO ASENSIO, G. A. (coord.), *Las catedrales españolas del Barroco a los Historicismos*. Murcia: Universidad de Murcia y Gobierno de la Región de Murcia, 2003, pp. 343-345. Véase asimismo CARRETERO CALVO, Rebeca y ANSÓN NAVARRO, Arturo, "La Catedral de Tarazona en los siglos del Barroco". En: *La catedral de Santa María de la Huerta de Tarazona*. Zaragoza: Diputación Provincial de Zaragoza, 2013, pp. 195-198; y CARRETERO CALVO, Rebeca, "La catedral de Tarazona en el siglo XVIII: Renovación artística y transformaciones arquitectónicas". *Turiaso*, XXIII, 2016-2017, pp. 9-52, esp. doc. n° 2, pp. 43-48.

⁶⁰ MARTÍNEZ VERÓN, Jesús, 2001, vol. III, p. 366. Disponible en línea en https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/22/15/ebo-ok2109_3.pdf (fecha de consulta: 01/08/2017).

⁶¹ ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis y FERNÁNDEZ GRACIA, Ricardo, "Arquitectura religiosa de los siglos XVI al XVIII en Navarra". En: *Ibaiak eta Haranak, Guía del patrimonio histórico-artístico-paisajístico*, 10 vols. San Sebastián: Etor, vol. 8, 1991, p. 204; AZANZA LÓPEZ, José Javier, *Arquitectura religiosa del barroco en Navarra*. Pamplona: Gobierno de Navarra, 1998 b, pp. 304-305; y FERNÁNDEZ GRACIA, Ricardo, *El retablo barroco en Navarra*. Pamplona: Gobierno de Navarra, 2003, pp. 421-423.

Las relaciones entre estos tres edificios ya fueron señaladas en GARCÍA GAINZA, M^a Concepción (dir.), *Catálogo monumental de Navarra, I. Merindad de Tudela*. Pamplona: Institución Príncipe de Viana, Arzobispado de Pamplona y Universidad de Navarra, 2003 (1^a reimp.; 1^a ed. de 1980), pp. 315-316 [sacristía de la parroquia de San Jorge], pp. 340-343 [iglesia de la Compañía de María], y pp. 346-347 [iglesia del convento de capuchinas]; y en AZANZA LÓPEZ, José Javier, 1998 b, pp. 354-355.

⁶² CARRERAS ASENSIO, José M^a, "Ermitas barrocas de planta de cruz griega, cúpula y brazos semicirculares en el área de Daroca". *Xiloca*, 32, 2004, p. 45.

⁶³ CARRETERO CALVO, Rebeca, "El arquitecto fray José Alberto Pina y la sacristía de la Colegiata de Santa María de Calatayud". En: *IX Encuentro de Estudios Bilbilitanos*. 2 vols. Calatayud: Centro de Estudios Bilbilitanos, 2016, vol. II, pp. 767-782.

⁶⁴ CARRETERO CALVO, Rebeca, "La iglesia de San Atilano construida sobre su casa natal". En: CARRETERO CALVO, R. y CRIADO MAINAR, J. (coords.), *MILENIO. San Atilano y Tarazona (1009-2009)*. Tarazona: Fundación Tarazona Monumental, 2009, pp. 111-133; y CARRETERO CALVO, Rebeca, *Arte y arquitectura conventual en Tarazona en los siglos XVII y XVIII*. Tarazona: Centro de Estudios Turiasonenses y Fundación Tarazona Monumental, 2012, pp. 185-186.

⁶⁵ ORELLANA, Marcos Antonio de, 1967, p. 544.

dad que fue construido en el siglo XVIII. No obstante, Expósito Sebastián consideró que se trataba de un número demasiado elevado para que fueran únicamente obras proyectadas por el carmelita, de manera que en él se debían englobar también las fábricas que dirigió o visuró a lo largo de su vida en tierras aragonesas.⁶⁶ Sin embargo, en este sentido es interesante destacar que fray Antonio de San José Pontones, un arquitecto jerónimo coetáneo a él y bien estudiado, trabajó a lo largo de su vida en ciento setenta y dos edificios con más de cincuenta trazas documentadas,⁶⁷ lo que hace que el número de veinticuatro destacado por Pina sea modesto y más que plausible.

Hacia 1740 su Orden lo destinó a Levante donde diseñó y dirigió numerosas obras. Allí trabajó, entre otras muchas localidades, en Játiva,⁶⁸ Onteniente y Valencia capital,⁶⁹ e incluso entregó un proyecto para la iglesia arciprestal de Villarreal (Castellón) que finalmente sería rechazado en favor del de Juan José Nadal.⁷⁰ Falleció siendo conventual de Játiva el 6 de febrero de 1772,⁷¹ tras haber obtenido el título real de maestro arquitecto y el grado de académico de mérito de la Academia de San Carlos de Valencia en 1769.⁷² Resulta relevante indicar que, en la súplica enviada por el propio religioso a la Academia, cuya sección de arquitectura estaba dirigida para entonces por Vicente Gascó y Antonio Gilabert, manifestó que él era el "mas antiguo arquitecto que se conoce en este Reyno", a la vez que destacó su labor de intrucción a diferentes arquitectos en tierras levantinas, entre los que se encontrarían su sobrino fray Francisco de Santa Bárbara y Jaime Pérez.⁷³ Como apoyo al memorial presentado a la Academia, fray José Alberto diseñó varios planos de los que se han conservado los cuatro

correspondientes a dos proyectos para la iglesia de las Escuelas Pías de Valencia, cuyos dibujos fueron publicados por Salvador Aldana.⁷⁴ Aunque ninguno de los dos llegó a materializarse, la propuesta de planta centralizada del segundo proyecto resulta muy próxima a la solución empleada por este fraile arquitecto en las trazas de las fábricas levantadas en la ciudad de Tudela, y, especialmente, para la sacristía de la colegiata de Santa María de Calatayud, circunstancia que podría acreditar su autoría.

Maestro de obras, albañil, alarife o arquitecto: ¿una cuestión terminológica?

Una de las cuestiones que consideramos interesante destacar del pleito analizado es el empleo de los términos maestro de obras, albañil, alarife y arquitecto de manera indistinta. Como la profesora Blasco Esquivias ha dedicado recientemente una espléndida monografía a tratar de dilucidar esta cuestión,⁷⁵ tomaremos como referencia su trabajo con el propósito de aproximarnos a ella aunque vinculándola con la figura de Pina.

En primer lugar, el *Diccionario de autoridades* (1726-1739) recoge que alarife es "el Maestro que publicamente está señaládo y aprobádo para reconocer, apreciar, ù dirigir las obras que pertenecen à la Architectúra; aunque yá generalmente se toma solo por el Maestro de Albañilería". Por su parte, albañil se refería al "artífice que labra ò edifica casas, sirviendose solamente de materiales menúdos, como son cal, hyeso, barro, ladrillo, teja, rípio, etc. à diferencia del cantéro, que usa, y se sirve de piedra, y labra y ajusta", mientras que maestro de obras era "lo mismo que Architecto". Por último, arquitecto era definido como "el Ma-

⁶⁶ EXPÓSITO SEBASTIÁN, Manuel, 1992, p. 84.

⁶⁷ CANO SANZ, Pablo, 2005, p. 31.

⁶⁸ ALDANA FERNÁNDEZ, Salvador, "Fray José Pina, arquitecto del siglo XVIII". *Archivo Español de Arte*, t. XXXI, nº 121, 1958, pp. 49-57, esp. pp. 51-55; BÉRCHÉZ, Joaquín y GÓMEZ-FERRER, Mercedes, "Visiones y mentalidad arquitectónica de un maestro del siglo XVIII. La Descripción breve de las medidas y magnificencia... del convento de Santa Clara de Játiva, por fray José Alberto Pina". *Ars Longa*, 14-15, 2005-2006, pp. 195-216; y BÉRCHÉZ, Joaquín y GÓMEZ-FERRER, Mercedes, *La Seo de Xátiva. Historia, imágenes y realidades*. Valencia: Institut Valencià de Conservació y Restauració de Béns Culturals, 2007, pp. 28-32.

⁶⁹ BÉRCHÉZ, Joaquín, *Arquitectura barroca valenciana*. Valencia: Bancaja, 1993, pp. 156-162.

⁷⁰ GIL SAURA, Yolanda, *Arquitectura Barroca en Castellón*. Castellón: Diputación de Castellón, 2004, pp. 196-198 y 344-349; y BAUTISTA I GARCÍA, Joan Damià, *Esglésies-saló del segle XVIII a les comarques valencianes*. Castellón: Fundación Dávalos-Fletcher, 2002, pp. 201-207.

⁷¹ ORELLANA, Marcos Antonio de, 1967, p. 544 y doc. nº IX, p. 580.

⁷² BÉRCHÉZ, Joaquín, 1993, p. 156.

⁷³ BÉRCHÉZ, Joaquín y GÓMEZ-FERRER, Mercedes, 2005-2006, pp. 196-197.

⁷⁴ ALDANA FERNÁNDEZ, Salvador, 1958, lám. II.

⁷⁵ BLASCO ESQUIVIAS, Beatriz, *Arquitecto y tracistas. El triunfo del Barroco en la corte de los Austrias*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2013.

estro de obras que idea y traza las fábricas y los edificios".⁷⁶

Como es sabido, desde la definición de arquitecto que León Bautista Alberti ofreció en su tratado *De re aedificatoria* a mediados del siglo XV, la labor de este profesional se dividía en dos partes: proyectar los edificios, pero también tener la facultad de llevar a la práctica cualquier obra.⁷⁷ Esta moderna concepción de arquitecto como tracista o inventivo llegó a España de la mano de las *Medidas del Romano* (1526) de Diego de Sagredo. El burgalés destacó la función intelectual del arquitecto en la disposición del edificio frente "a los oficiales de manos". Pese a ello, en nuestro país se empleaba el término de maestro de obras como sinónimo.⁷⁸ De hecho, desde el punto de vista semántico, la profesora Blasco asegura que el vocablo "arquitecto" nunca se llegó a manejar con el significado definido por Alberti, "sino que los individuos de esta profesión siguieron utilizándolo indistintamente junto a la más tradicional denominación de maestro de obras, sirviéndose de una u otra según el contexto laboral",⁷⁹ afirmación que corrobora el *Tesoro de la lengua castellana o española* de Sebastián de Covarrubias, publicado en Madrid en 1611.⁸⁰ No obstante, parece que fue en la edificación del monasterio de El Escorial cuando, al menos oficialmente, se produjo la separación entre el arquitecto inventivo y el arquitecto técnico o práctico.⁸¹ Esta división teórico-práctica del arquitecto permanecerá en España a lo largo del siglo XVII llegando hasta el XVIII, como se aprecia en los tratados de fray Lorenzo de San Nicolás, Juan de Torija o Teodoro Ardemans,⁸² textos que, como veremos, Pina conocía.

Sin embargo, en la documentación localizada hasta el momento redactada y firmada autógrafamente por fray José Alberto Pina, el carmelita se

sirve de ambos términos a la vez para referirse a sí mismo, probablemente con la intención de hacer constar su pericia tanto de la parte práctica como de la teórica del oficio. Así sucede en la visura de la piedra que el cantero Juan de Estanga estaba utilizando en la construcción del nuevo pórtico de la catedral de Tarazona suscrita el 7 de diciembre de 1733 en la que se reconoce como "arquitecto y maestro de obras".⁸³ De este modo, el religioso dejaba clara su capacidad para asumir la responsabilidad de todo el proceso arquitectónico, desde la traza hasta la fábrica, además de su conocimiento profundo de los materiales.

No obstante, en los casos en los que Pina solo debía destacar su labor como tracista firmó únicamente como "arquitecto", como hizo en la declaración que redactó para tratar de dirimir las diferencias entre las religiosas de la Compañía de María de Tudela y el chantre y canónigo Agustín de Ichoa acerca de la obra del propio carmelita, documento de 25 de agosto de 1733 en el que se autodenominó "arquitecto de fábrica".⁸⁴ Igualmente, el 6 de noviembre del mismo año suscribió la capitulación para la construcción del nuevo pórtico de la catedral turiasonense diseñado por él mismo como "arquitecto carmelita observante".⁸⁵

Al margen del sistema de aprendizaje del taller y de las maestranzas, en el que, como vimos, fray José Alberto comenzó su adiestramiento, durante la Edad Moderna los profesionales de la construcción adquirieron su formación gracias al desarrollo de su propia actividad laboral complementándola de modo autodidacta con lecturas especializadas.⁸⁶ En efecto, la formación del carmelita fue sólida y su conocimiento de la teoría arquitectónica debió ser amplio como queda patente tanto en sus informes como en sus diseños. Gracias a ellos podemos asegurar que manejó las *Ordenanzas* de

⁷⁶ Términos consultados en el *Diccionario de autoridades* en línea en <http://web.frl.es/DA.html> (fecha de consulta: 30/03/2018). Véase asimismo GÓMEZ LÓPEZ, Consuelo, "Los Alarifes en los oficios de la construcción (siglos XV-XVIII)". *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, Historia del Arte*, 4, 1991, pp. 39-51.

⁷⁷ BLASCO ESQUIVIAS, Beatriz, 2013, p. 21.

⁷⁸ *Ibidem*, pp. 32-33.

⁷⁹ *Ibidem*, p. 34. Véase asimismo el interesante trabajo del profesor Marías donde aborda esta cuestión MARÍAS, Fernando, "El problema del arquitecto en la España del siglo XVI". *Academia*, 48, 1979, pp. 175-216.

⁸⁰ Las definiciones de arquitecto y maestro de obras de Covarrubias se recogen en BLASCO ESQUIVIAS, Beatriz, 2013, p. 35.

⁸¹ *Ibidem*, pp. 35 y 45.

⁸² Acerca de esta cuestión véase *ibidem*, pp. 36-37.

⁸³ CARRETERO CALVO, Rebeca, 2016-2017, doc. nº 3, pp. 48-50.

⁸⁴ AZANZA LÓPEZ, José Javier, 1998 a, p. 15.

⁸⁵ CARRETERO CALVO, Rebeca, 2016-2017, doc. nº 2, pp. 43-48.

⁸⁶ Véase GARCÍA MORALES, M^a Victoria, *La figura del arquitecto en el siglo XVII*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1991, pp. 130-138; y BLASCO ESQUIVIAS, Beatriz, 2013, p. 29.

Teodoro Ardemans y de Juan Torija, y que los citó en un pleito suscitado entre las religiosas de la Compañía de María de Tudela y Antonio Merino sobre la apertura de un vano que ponía en peligro la intimidad de la clausura a comienzos de 1734.⁸⁷ Además, como destacó el profesor Azanza López, en esta iglesia tudelana Pina demostró conocer el tratado *L'architetto pratico* de Giovanni Biagio Amico, cuyo primer volumen vio la luz en Palermo en 1726, quien recomendaba la construcción de edificios de planta central con deambulatorio para los templos jesuíticos. Asimismo, el empleo del entablamento que se vuelve convexo a la altura de los soportes demuestra que se sirvió del *Perspectiva pictorum et architectorum* de Andrea Pozzo, publicado en dos volúmenes en Roma en 1693 y 1700. Aparte de ello, este mismo texto le sirvió de fundamento en el trazado de varias de las obras navarras y aragonesas mencionadas.⁸⁸ Igualmente, es preciso destacar que la disposición de las figuras de los Evangelistas y los Padres de la Iglesia sobre las columnas evoca tanto a los dibujos de Giovanni Giocondo Veronese para su edición de *Los diez libros de arquitectura* de Vitruvio de comienzos del siglo XVI como a los de Juan Caramuel contenidos en su *Arquitectura Civil Recta y Oblicua* de 1678.⁸⁹

A todo este bagaje hay que añadir que a mediados del siglo XVIII el propio Pina redactó la *Descripción breve de las medidas y magnificencia en que se halla construido el Real Monasterio de las muy ilustres señoras religiosas de la madre Santa Clara edificado [...]* en Játiva, texto en el que hace gala de una sólida formación tanto práctica como teórica, a la vez que deja patente su concepción arquitectónica.⁹⁰ Además, en su título quiso destacar su calidad de "maestro de obras y arquitecto de su Magestad, actualmente director y tracista de la Muy Insigne fabrica de la Colegial de dicha Ciudad".⁹¹

Conclusiones

Como hemos podido comprobar, el enfrentamiento legal entre fray José Alberto Pina y el gremio de albañiles de Zaragoza puso en evidencia una fuerte tensión contenciosa que escondía los intereses de una y otra parte. Por un lado, el carmelita deseaba obtener el reconocimiento oficial de su profesión iniciada en la ciudad del Ebro con los maestros de obras Lamberto Tarazona y José Borgas. Aunque las razones no se especifican, se puede considerar que, al margen de la posible vocación religiosa del joven, Pina ingresó en religión en un momento en el que los conventos carmelitanos zaragozanos iniciaron la renovación de sus casas con el propósito de ganarse la vida, asegurarse un futuro profesional duradero y una estabilidad personal, y evitando la competencia.⁹² De este modo, alcanzando el grado de maestro, podría disponer de oficiales para que trabajaran en las obras por él dirigidas. Por otro lado, el gremio, apoyado por la autoridad municipal, se negó obstinadamente a allanarle el terreno urdiendo todas las excusas posibles incluso poniendo en duda la profesionalidad del fraile para proteger a sus asociados de esa concurrencia, defendiendo la tradición y, sobre todo, la endogamia corporativa puesto que Pina ni pertenecía a la familia de ningún agremiado ni era natural de Zaragoza.

En definitiva, el gremio, aún con la ley en su contra, hizo gala de su poder⁹³ preservando sus intereses sin dar pie a ningún tipo de negociación entre las partes y mostrándose totalmente inflexible con fray José Alberto Pina, aunque no en otros casos que fueron recordados en la causa. Ante ello, el carmelita, a través de su procurador, mostró su fuerte carácter y su personalidad, así como su dominio de la expresión escrita, faceta que desarrollará en sus textos arquitectónicos redactados con posterioridad.

⁸⁷ AZANZA LÓPEZ, José Javier, 1998 a, p. 16.

⁸⁸ Como se estudia en CARRETERO CALVO, Rebeca, 2017, pp. 131-132.

⁸⁹ AZANZA LÓPEZ, José Javier, 1998 a, pp. 16-17.

⁹⁰ BÉRCHEZ, Joaquín y GÓMEZ-FERRER, Mercedes, 2005-2006, pp. 195-216.

⁹¹ *Ibidem*, p. 195.

⁹² Según expresa Paula Pita, solo la Orden del Cister no admitió este tipo de vocaciones de seglares con profesiones relacionadas con la edificación, en PITA GALÁN, Paula, "Arquitectos, maestros de obras, canteros y carpinteros: los frailes legos en la fábrica del convento de San Francisco de Santiago". *Ad Limina*, vol. 5, nº 5, 2014, pp. 106-107.

⁹³ Aún cuando pocas décadas más tarde el sistema gremial comenzaría a ser abolido. Sobre esta cuestión véase, por ejemplo, BELDA NAVARRO, Cristóbal, y DE LA PEÑA VELASCO, Concepción, "La visión de un mundo en crisis: Los gremios frente a la Academia". En: *Actas del IX Congreso Español de Historia del Arte*. León: Universidad de León, 1994, pp. 17-25; y REDONDO CANTERA, M^a José, "Canteros, maestros de obras y académicos: Un pleito sobre titulación para el ejercicio de la arquitectura tras la Real Orden de 1787". *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 63, 1997, pp. 539-554.

Aparte de lo anterior, el pleito aquí presentado ofrece una amplia nómina de artífices y una información hasta ahora totalmente desconocida que debe convertirse en el punto de partida de futuras investigaciones sobre la organización y el comportamiento del gremio de albañiles y sobre la actividad edilicia en Zaragoza durante la primera mitad del siglo XVIII, años en los que se estaba edificando la nueva basílica-catedral de Nuestra Señora del Pilar que, debido a su trascendencia tanto devocional como artística, ha eclipsado casi por completo en la historiografía al resto de fábricas.

El caso de fray José Alberto Pina incide en la intensa labor arquitectónica que estos religiosos mantuvieron fuera del seno de sus órdenes, circunstancia al parecer aceptada de buen grado por sus superiores porque constituía una importante fuente de ingresos para sus conventos.⁹⁴ Sin embargo, no sería tolerada por el gremio pues, como hemos podido comprobar en el análisis del pleito zaragozano, este pergeñó todo tipo de excusas y justificaciones para evitar el acceso de este importante arquitecto aragonés al grado de maestro, lo que finalmente no obstó para que el carmelita desarrollara su profesión tanto fuera como dentro de su Orden, aunque, eso sí, lejos de la ciudad de Zaragoza.

Bibliografía

- ABADÍA TIRADO, José. "Fray José Alberto Pina: El Arquitecto (1)". *El Gallico de Moyuela*, 79, 2013, p. 11.
- AGUILERA HERNÁNDEZ, Alberto. "La cofradía de San José de la ciudad de Borja: su fundación en la colegiata de Santa María y el exorno de su capilla titular (1625-1694)". *Artigrama*, 30, 2015, pp. 241-259.
- ALDANA FERNÁNDEZ, Salvador. "Fray José Pina, arquitecto del siglo XVIII". *Archivo Español de Arte*, t. XX-XI, nº 121, 1958, pp. 49-57.
- ALMAGRO GORBEA, Antonio y ARCE OLIVA, Ernesto. *Palacio Episcopal de Albarracín*. Zaragoza: Fundación Santa María de Albarracín, 2011.
- ALMERÍA, José Antonio et al. *Las artes en Zaragoza en el último tercio del siglo XVII (1676-1696). Estudio documental*. Zaragoza: Institución "Fernando el Católico", 1983.
- ANSÓN NAVARRO, Arturo. "El gremio de doradores de Zaragoza (1675-1820)". En: *Homenaje a don Federico Balaguer Sánchez*. Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1987, pp. 485-511.
- ANSÓN NAVARRO, Arturo. *El entorno del Convento del Carmen de Zaragoza. Una reconstrucción histórica y artística. Siglos XIII al XX*. Zaragoza: Elazar Ediciones, 2007.
- AZANZA LÓPEZ, José Javier. "Tracistas y maestros de obras aragoneses en la arquitectura barroca navarra". *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar" LXXI*, 1998 a, pp. 5-24.
- AZANZA LÓPEZ, José Javier. *Arquitectura religiosa del barroco en Navarra*. Pamplona: Gobierno de Navarra, 1998b.
- AZANZA LÓPEZ, José Javier. *Arquitectura y religiosidad barrocas en Villafranca (Navarra)*. Villafranca: Parroquia de Santa Eufemia de Villafranca y Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Navarra, 1999.
- BALLESTÍN MIGUEL, José Miguel. *Zaragoza según el plano de 1712 y su vecindario de 1723*. Zaragoza: Institución "Fernando el Católico", 2017.
- BAUTISTA I GARCÍA, Joan Damià. *Esglésies-saló del segle XVIII a les comarques valencianes*. Castellón: Fundación Dávalos-Fletcher, 2002.
- BELDA NAVARRO, Cristóbal, y DE LA PEÑA VELASCO, Concepción. "La visión de un mundo en crisis: Los gremios frente a la Academia". En: *Actas del IX Congreso Español de Historia del Arte*. León: Universidad de León, 1994, pp. 17-25.
- BÉRCEZ, Joaquín. *Arquitectura barroca valenciana*. Valencia: Bancaja, 1993.
- BÉRCEZ, Joaquín y GÓMEZ-FERRER, Mercedes. "Visiones y mentalidad arquitectónica de un maestro del siglo XVIII. La Descripción breve de las medidas y magnificencia... del convento de Santa Clara de Játiva, por fray José Alberto Pina". *Ars Longa*, 14-15, 2005-2006, pp. 195-216.
- BÉRCEZ, Joaquín y GÓMEZ-FERRER, Mercedes. *La Seo de Xàtiva. Historia, imágenes y realidades*. Valencia: Institut Valencià de Conservació y Restauració de Béns Culturals, 2007.
- BLASCO ESQUIVIAS, Beatriz. *Arquitecto y tracistas. El triunfo del Barroco en la corte de los Austrias*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2013.
- BOLOQUI LARRAYA, Belén. *Escultura zaragozana en la época de los Ramírez. 1710-1780*. 2 vols. Madrid: Ministerio de Cultura, 1983.
- BRUNÉN IBÁÑEZ, Ana Isabel; CALVO COMÍN, M^a Luisa y SENAC RUBIO, M^a Begoña. *Las artes en Zaragoza en el tercer cuarto del siglo XVII (1655-1675). Estudio documental*. Zaragoza: Institución "Fernando el Católico", 1987.
- CANO SANZ, Pablo. *Fray Antonio de San José Pontones: arquitecto, ingeniero y tratadista en España, (1710-1774)*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2004.
- CANO SANZ, Pablo. *Fray Antonio de San José Pontones. Arquitecto jerónimo del siglo XVIII*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2005.
- CARRERAS ASENSIO, José M^a. "Ermitas barrocas de planta de cruz griega, cúpula y brazos semicirculares en el área de Daroca". *Xiloca*, 32, 2004, pp. 39-56.
- CARRETERO CALVO, Rebeca. "La iglesia de San Atilano construida sobre su casa natal". En: CARRETERO CALVO, R. y CRIADO MAINAR, J. (coords.). *MILENIO. San Atilano y Tarazona (1009-2009)*. Tarazona: Fundación Tarazona Monumental, 2009, pp. 111-133.
- CARRETERO CALVO, Rebeca. "El gremio de albañiles y carpinteros de Tarazona durante la Edad Moderna". *Artigrama*, 26, 2011, pp. 603-624.

⁹⁴ CANO SANZ, Pablo, 2005, p. 63. Fray Lorenzo de San Nicolás también trabajó fuera del seno de su Orden, como se pone de manifiesto en DÍAZ MORENO, Félix, "Construir con palabras. El vocabulario artístico en el tratado de fray Lorenzo de san Nicolás". En: LAHOZ, L. y PÉREZ HERNÁNDEZ, M. (eds.), *Lienzos del recuerdo. Estudios en homenaje a José M^a Martínez Frías*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2015, p. 188.

- CARRETERO CALVO, Rebeca. *Arte y arquitectura conventual en Tarazona en los siglos XVII y XVIII*. Tarazona: Centro de Estudios Turiasonenses y Fundación Tarazona Monumental, 2012.
- CARRETERO CALVO, Rebeca y ANSÓN NAVARRO, Arturo. "La Catedral de Tarazona en los siglos del Barroco". En: *La catedral de Santa María de la Huerta de Tarazona*. Zaragoza: Diputación Provincial de Zaragoza, 2013, pp. 195-227.
- CARRETERO CALVO, Rebeca. "El arquitecto fray José Alberto Pina y la sacristía de la Colegiata de Santa María de Calatayud". En: *IX Encuentro de Estudios Bilbilitanos*. 2 vols. Calatayud: Centro de Estudios Bilbilitanos, 2016, vol. II, pp. 767-782.
- CARRETERO CALVO, Rebeca. "La catedral de Tarazona en el siglo XVIII: Renovación artística y transformaciones arquitectónicas". *Tvriaso*, XXIII, 2016-2017, pp. 9-52.
- CARRETERO CALVO, Rebeca. "Recepción del tratado del jesuita Andrea Pozzo en Aragón". *Locus Amoenus*, 15, 2017, pp. 117-138.
- CRIADO MAINAR, Jesús. *Las artes plásticas del Segundo Renacimiento en Aragón. Pintura y Escultura 1540-1580*. Tarazona: Centro de Estudios Turiasonenses e Institución "Fernando el Católico", 1996.
- DÍAZ MORENO, Félix. *Fray Lorenzo de San Nicolás: Arte y uso de arquitectura*. Edición anotada. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 2008.
- DÍAZ MORENO, Félix. "Construir con palabras. El vocabulario artístico en el tratado de fray Lorenzo de san Nicolás". En: LAHOZ, L. y PÉREZ HERNÁNDEZ, M. (eds.). *Lienzos del recuerdo. Estudios en homenaje a José M^a Martínez Frías*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2015, pp. 185-192.
- ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis y FERNÁNDEZ GRACIA, Ricardo. "Arquitectura religiosa de los siglos XVI al XVIII en Navarra". En: *Ibaiak eta Haranak, Guía del patrimonio histórico-artístico-paisajístico*. 10 vols. San Sebastián: Etor, vol. 8, 1991.
- ESCRIBANO SÁNCHEZ, José Carlos. "El pórtico de la Catedral de Tarazona". *Hydria*, 2, 1997, pp. 10-11.
- ESTEBAN LORENTE, Juan Francisco. *La platería de Zaragoza en los siglos XVII y XVIII*. 3 vols. Madrid: Ministerio de Cultura, 1981.
- EXÓSITO SEBASTIÁN, Manuel. "El gremio de albañiles de Zaragoza (1775-1806)". *Artigrama*, 2, 1985, pp. 161-176.
- EXÓSITO SEBASTIÁN, Manuel. "El gremio de canteros de Zaragoza (1760-1812)". *Artigrama*, 1, 1984, pp. 269-286.
- EXÓSITO SEBASTIÁN, Manuel. "Precisiones sobre la construcción durante el siglo XVIII, de la iglesia parroquial de Luna (Zaragoza)". *Suessetania*, 12, 1992, pp. 81-98.
- FERNÁNDEZ GRACIA, Ricardo. *El retablo barroco en Navarra*. Pamplona: Gobierno de Navarra, 2003.
- GARCÍA DE PASO REMÓN, Alfonso. *La Iglesia Parroquial de San Gil Abad de Zaragoza*. Zaragoza: Institución "Fernando el Católico", 1985.
- GARCÍA GAINZA, M^a Concepción (dir.). *Catálogo monumental de Navarra, I. Merindad de Tudela*. Pamplona: Institución Príncipe de Viana, Arzobispado de Pamplona y Universidad de Navarra, 2003 (1^a reimp.; 1^a ed. de 1980).
- GARCÍA MORALES, M^a Victoria. *La figura del arquitecto en el siglo XVII*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1991.
- GÓMEZ LÓPEZ, Consuelo. "Los Alarifes en los oficios de la construcción (siglos XV-XVIII)". *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, Historia del Arte*, 4, 1991, pp. 39-51.
- GÓMEZ URDÁÑEZ, Carmen. "La 'puerta mayor' de la catedral de Tarazona. Del siglo XIII al siglo XX". En: RAMALLO ASENSIO, G. A. (coord.). *Las catedrales españolas del Barroco a los Historicismos*. Murcia: Universidad de Murcia y Gobierno de la Región de Murcia, 2003, pp. 343-345.
- GÓMEZ URDÁÑEZ, Carmen. *Arquitectura civil en Zaragoza en el siglo XVI*. 2 vols. Zaragoza: Ayuntamiento de Zaragoza, 1987-1988.
- GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, Vicente. "Cofradías y gremios zaragozanos en los siglos XVI y XVII: La Cofradía de San Lucas de pintores". *Zaragoza*, XXV, 1967, pp. 175-190.
- LÓPEZ-MELUS, Rafael M^a. *VII Centenario del Carmelo de Zaragoza*. Zaragoza: Amacar, 1991.
- MARÍAS, Fernando. "El problema del arquitecto en la España del siglo XVI". *Academia*, 48, 1979, pp. 175-216.
- MARTÍNEZ VERÓN, Jesús. *Arquitectos en Aragón. Diccionario histórico*. 5 vols. Zaragoza: Institución "Fernando el Católico", 2000-2001.
- MUÑOZ JIMÉNEZ, José Miguel. *Fray Alberto de la Madre de Dios. Arquitecto (1575-1635)*. Santander: Ediciones Tantín, 1990.
- NARVÁEZ CASES, Carme. *El tracista Fra Josep de la Concepció (1626-1690)*. Barcelona: Curial Edicions Catalanes y Fundació Abadia de Montserrat, 2004.
- NARVÁEZ CASES, Carme. *El tracista fra Josep de la Concepció i l'arquitectura carmelitana a Catalunya*. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, 2000.
- ORELLANA, Marcos Antonio de. *Biblioteca Pictórica Valencina o Vida de los pintores, arquitectos, escultores y grabadores valencianos* (2^a ed. de Xavier de Salas). Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 1967.
- PITA GALÁN, Paula. "Arquitectos, maestros de obras, canteros y carpinteros: los frailes legos en la fábrica del convento de San Francisco de Santiago". *Ad Limina*, vol. 5, n^o 5, 2014, pp. 103-119.
- REDONDO CANTERA, M^a José. "Canteros, maestros de obras y académicos: Un pleito sobre titulación para el ejercicio de la arquitectura tras la Real Orden de 1787". *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 63, 1997, pp. 539-554.
- REDONDO VEINTEMILLAS, Guillermo. *Las corporaciones de artesanos de Zaragoza en el siglo XVII*. Zaragoza: Institución "Fernando el Católico", 1982.
- SAN VICENTE PINO, Ángel. *La platería de Zaragoza en el Bajo Renacimiento (1545-1599)*. 3 vols. Zaragoza: Libros Pórtico, 1976.
- SÁNCHEZ MARTÍNEZ, Concepción. *Estudio histórico-artístico de la Iglesia de Nuestra Señora del Portillo de Zaragoza*. Zaragoza: Institución "Fernando el Católico", 1983.
- VELASCO BAYÓN, Balbino. *Historia del Carmelo español*. 3 vols. Roma: Edizioni Carmelitane, 1990-1994.
- ZORROZUA SANTISTEBAN, Julen. "Un retablo barroco procedente de Zaragoza en la iglesia bilbaína del Pilar". *Artigrama*, 18, 2003, pp. 435-446.

F FRANCISCO SALZILLO, AUTOR DE LA VIRGEN DE LOS DOLORES DE LA VILLA REAL DE DOLORES (ALICANTE)

MARIANO CECILIA ESPINOSA

Departamento de Historia del Arte. Universidad de Murcia / Museo de Arte Sacro de Orihuela
mariano.cecilia@um.es

GEMMA RUIZ ÁNGEL

Museo de Arte Sacro de Orihuela
gemma@museodeartesanro.es

Resumen: La Virgen de los Dolores de la villa alicantina de Dolores (Alicante), una de las fundaciones pías del Cardenal Belluga, ha sido tradicionalmente adscrita a la gubia del imaginero murciano Francisco Salzillo y Alcaraz. En este artículo documentamos la autoría de esta interesante pieza, enmarcándola en su contexto temporal y espacial, en relación a la construcción del templo donde se veneró hasta la actualidad, y a la propia obra del escultor, en concreto a su particular iconografía de la piedad o Virgen de las Angustias.

Palabras clave: Escultura / barroco / Salzillo / iconografía / piedad.

FRANCISCO SALZILLO, AUTHOR OF VIRGIN OF DOLORES OF THE ALICANTE TOWN OF DOLORES

Abstract: The Virgin of the Dolores of the Alicante town of Dolores, one of the foundations of Cardenal Belluga, has been traditionally attached to the gouge of the imaginary Murcia Francisco Salzillo and Alcaraz. In this article we document the authorship of this interesting piece, framing it in its temporal and spatial context, in relation to the construction of the temple where it was venerated until now, and to the sculptor's own work, in particular to his particular iconography of piety or Virgin of the Angustias.

Key words: Sculpture / Baroque / Salzillo / iconography / piety.

Las fuentes documentales son fundamentales para el conocimiento de la Historia del Arte, sí se pretende elaborar contenidos científicos de rigor y calidad, lejos del componente subjetivo que en muchas ocasiones rodean a esta disciplina con atribuciones sin fundamentación clara ni documentada. El trabajo que a continuación presentamos pretende mostrar la utilidad de una serie documental muy concreta, las visitas pastorales de los obispos a sus parroquias, para el estudio de las obras de arte pertenecientes al patrimonio eclesiástico.

Durante la Edad Moderna la visita pastoral era un ceremonial que permitía al obispo o en su representación a los cabildos catedralicios –que las llevaban a cabo en sede vacante–, el control exhaustivo de las parroquias de la diócesis y evidentemente, la aseveración y el reforzamiento del poder episcopal. La visita se registraba pormenorizadamente en un documento, que desde el punto de vista archivístico ha conformado series documentales específicas tanto en archivos parroquiales como episcopales.

* Fecha de recepción: 15 de octubre de 2017 / Fecha de aceptación: 12 de enero de 2018.

En este sentido, las visitas pastorales como fuente documental para el estudio de la historia del arte ha sido analizada por distintos autores¹ y resulta fundamental en cuanto permite conocer no solo los datos relativos a la economía y administración de las diferentes parroquias sino también la evolución arquitectónica de los edificios que se visitan, ya que posibilitan establecer cronologías relativas para sus fases constructivas, así como el conocimiento del patrimonio artístico que conservaban en cada momento de su historia: la evolución de los ajueres litúrgicos, significativamente aquellos objetos muebles que formaban parte de la liturgia y del patrimonio de la comunidad que se visitaba, principalmente piezas de plata, ornamentos textiles, y esculturas, siendo posible su estudio a través de los inventarios, relación de altares, capillas y descripción de los mismos. Por otra parte, permite vislumbrar la aplicación de los decretos del Concilio de Trento, su grado de cumplimiento, así como los mandatos y orientaciones de los propios obispos en aspectos formales, litúrgicos y pastorales. En sentido más amplio nos muestran el estado de la diócesis respectiva y el desarrollo de la función pastoral de sus preladados.

En este trabajo el análisis de estas series documentales nos ha permitido documentar una obra muy relevante de la escultura barroca del Sureste y del patrimonio cultural valenciano, la Virgen de los Dolores, conservada en la población homónima alicantina. Este grupo escultórico ha sido tradicionalmente atribuido al escultor murciano Francisco Salzillo Alcaraz, de acuerdo a sus rasgos estilísticos y formales, adscripción en este caso acertada en cuanto a su autoría y menos precisa en lo que refiere a su cronología. Este último aspecto nos permite establecer la evolución estilística e iconográfica en la obra de un escultor de la relevancia de Salzillo que talló diversos conjuntos

escultóricos similares al que analizamos en estas líneas, dentro de un modelo iconográfico propio de piedad o Virgen de las Angustias.

1. Las fundaciones pías del cardenal Belluga; la villa real de Dolores

Luis Antonio de Belluga y Mocada, obispo de Cartagena,² fue el principal valedor de los Borbones durante la Guerra de Sucesión³ en el sur valenciano, a cuya cabeza se hallaba la ciudad de Orihuela, antigua capital de gobernación y segunda ciudad en importancia del Reino de Valencia. El obispo de Cartagena apoyó al aspirante borbón en el enfrentamiento bélico, con el que mantenía una buena amistad, cuestión esta que, tras su victoria, le procuró enormes influencias y un especial protagonismo en la época.

En el ámbito oriolano, que coincide prácticamente en la actualidad con la comarca del Bajo Segura, el obispo de Cartagena Luis de Belluga, llevó a cabo una de las repoblaciones más importantes que se produjeron en el Sureste Español, concretamente en unos territorios cercanos a la desembocadura del río Segura. El proceso colonizador tiene su génesis en una serie de tierras que Belluga, gracias a su gran influencia, consigue a través de cesiones de la ciudad de Orihuela, la villa de Guardamar⁴ y las incautaciones realizadas a la casa de Rafal, –fruto del apoyo directo del marqués a la causa austracista–, logrando concentrar más de 40.000 tahullas de humedales y terrenos pantanosos e insalubres.

En estos territorios se inició un importante proceso colonizador en donde se produjo la desecación, el desmonte y finalmente la repoblación de esta zona. En ellos se proyectaron tres nuevas poblaciones: San Felipe de Neri, fundado por el propio

¹ Entre la amplia bibliografía específica sobre este tema destacamos los trabajos de SÁNCHEZ PORTAS, Javier, *Archivos Parroquiales de Orihuela*, Arxius Valencians, 1, Consellería de Cultura, Educación y Ciencia, Generalitat Valenciana. 1985. PUEYO COLOMINA, Pilar, *Las Visitas Pastorales: metodología para su explotación científica en Metodología de la investigación científica sobre fuentes aragonesas, VIII*. Zaragoza 1993, pp. 215-268; *Las visitas pastorales como fuente para el estudio de la religiosidad popular: el nivel de instrucción en la diócesis de Zaragoza a mediados del s. XVIII*, en *V Jornadas sobre el estado actual de los estudios sobre Aragón*, Zaragoza 1984, pp. 621-623; ANDREU ANDREU, A., *La Visita pastoral como instrumentum laboris en la cura animarum de la diócesis de Cartagena*, Murcia 1998, p. 6. Son imprescindibles los trabajos recogidos en «Memoria ecclesiae», vols. XIV y XV, *La visita pastoral en el ministerio del obispo y archivos de la Iglesia*, Oviedo 1999. Más recientes, destaca el artículo de GARCÍA HOURCADE, José Jesús; IRIGOYEN LÓPEZ, Antonio, “Las visitas pastorales, una fuente fundamental para la historia de Iglesia en la Edad Moderna”. *Anuario de Historia de la Iglesia*, 2006. Sin mes, pp. 293-301.

² El primero de los obispos de Cartagena en el siglo XVIII, Luis Antonio de Belluga y Moncada, cuyo episcopado se desarrolló durante el período 1704-1724, es considerado como una de las personalidades más importantes y relevantes de la historia murciana.

³ Belluga consideró el enfrentamiento entre el aspirante Borbón y el Austria como una guerra de religión, participando activamente, solo hay que recordar que el futuro Felipe V le nombró Capitán General de los Reinos de Valencia y Murcia.

⁴ CANALES MARTÍNEZ, Gregorio, “Colonización del cardenal Belluga en las tierras donadas por Guardamar del Segura creación de un paisaje agrario y situación actual”, *Investigaciones Geográficas*, número 3, 1985, pp. 143-160.

Belluga; San Fulgencio y Nuestra Señora de los Dolores, cuyas advocaciones eran de especial predilección y devoción para el prelado murciano. Las tres villas, Dolores, San Felipe de Neri y San Fulgencio, fueron erigidas bajo una administración especial ya que dependían de un patronato real establecido en Murcia,⁵ a cuya cabeza estaba el rey, el obispo de Cartagena y su cabildo catedralicio, con una intervención constante del cardenal.⁶

2. Fundación de la parroquia de Dolores: la construcción del templo

El origen granadino del Cardenal Luis Belluga será fundamental para la introducción en la diócesis de Cartagena de la devoción a la Virgen de los Dolores, representada con su hijo muerto en su regazo. Evidentemente, el patronazgo de la Virgen de los Dolores en Granada es la causa de la gran devoción del prelado murciano hacia esta advocación, cuya iconografía moldeará singularmente el propio Francisco Salzillo. Esta *devotio* personal de Belluga se trasladará a la hora de fundar nuevas poblaciones bajo la denominación de los dolores de la Virgen⁷, tal como ocurre en las Pías Fundaciones, y en el caso concreto que aquí estudiamos.

La villa Real de Dolores se erige en 1735, posteriormente a San Felipe de Neri y San Fulgencio, respectivamente.⁸ No obstante, esta población terminará siendo la cabeza de las tres fundaciones, alcanzará un mayor desarrollo económico y urbanístico merced a su mejor situación, proximidad al río para su autoabastecimiento, y por sus tierras de mejor calidad para los cultivos. En este sentido, la población de Dolores alcanzó en poco tiempo la cifra considerable de 1489 habitantes, mientras en 1787 su crecimiento se situaba en torno a los 2117 moradores. Según Juan Bautista Vilar, este incremento poblacional tanto en Dolores como en San

Fulgencio se halla en relación con la regresión demográfica de Benejuzar y Campo de Salinas.⁹

El 4 de abril de aquel año se funda la parroquia de Nuestra Señora de los Dolores con su primer párroco a la cabeza, el sacerdote Sebastián Viala y Soto,¹⁰ designado por el obispo de Cartagena, en aquel momento Joseph de Montes. Unos meses después, el 23 de agosto, se mandó que se llevara a efecto la erección de la nueva parroquia y se admitiera al nuevo párroco que se había presentado conforme a lo establecido en la escritura de 8 de diciembre de 1729. El nuevo sacerdote tomó posesión de su beneficio en octubre de 1735.

En origen, el templo parroquial tal solo disponía del altar mayor, presidido por un lienzo de la Virgen de los Dolores, que representaba la advocación principal de la nueva parroquia. La construcción de la iglesia se dilató a lo largo del siglo XVIII, en concreto en el período comprendido entre 1735-1774, donde se desarrollaron distintas fases constructivas, documentadas indirectamente a través de las visitas pastorales llevadas a cabo en la parroquia por parte de la autoridad episcopal y en las referencias documentales contenidas en los libros sacramentales del archivo parroquial.

La primera etapa constructiva la podemos situar entre 1735 y 1752 con la ejecución de la primera mitad de la iglesia desde la cabecera, comprendiendo el altar mayor. Unas obras que concluyeron el 16 de diciembre de 1752 con la bendición de la nueva iglesia, y con el traslado al día siguiente del Santísimo Sacramento con toda la solemnidad debida.¹¹ La segunda fase constructiva finalizó el 7 de diciembre de 1774 cuando se bendijo el resto del templo y se llevó a cabo de nuevo la traslación del Santísimo Sacramento, al día siguiente de la bendición, y la colocación del nuevo sagrario en el altar mayor, con facultad del obispo de la diócesis, José Tormo Juliá.¹²

⁵ VILAR, Juan Bautista. Vilar, *Orihuela una Ciudad Valenciana en la España Moderna*, tomo I, 1981, p. 731.

⁶ GIL OLCINA, Antonio; CANALES MARTÍNEZ, Gregorio, "Consolidación de dominios en las Pías Fundaciones del Cardenal Belluga (Bajo Segura)". *Investigaciones geográficas*. 1987, nº 5, pp. 7-26.

⁷ BELDA NAVARRO, Cristóbal. POZO MARTÍNEZ, Indalecio. *Francisco Salzillo y la escuela de escultura de Caravaca*. Universidad de Murcia, Servicio de publicaciones, 2016, pp. 60-62.

⁸ SÁEZ CALVO, José. *La obra escultórica de las Iglesias de Pías Fundaciones y otros pueblos de la Vega Baja*, editor J. Sáez, 2002.

⁹ VILAR, Juan Bautista. *Orihuela una Ciudad Valenciana en la España Moderna*, tomo I, 198. pp. 209-211.

¹⁰ Certificación de Joseph Reale Valiente, Notario Apostólico y Secretario contador de la Junta y Diputación de Fundaciones, nombrado por los Señores Dean y Cabildo de la Catedral de Cartagena. El 2 de octubre de 1735 se bautiza al primer niño de la villa: Juan Antonio López Vas. Archivo parroquial de Dolores (en adelante A. P. D). Libro I de Bautismos, folio II. Despacho de 9 de mayo de 1735.

¹¹ A. P. D. Libro 2º racional de Defunciones, 2ª parte, f. 9 –v. Lo firma Don José Falcón, Párroco,

¹² A. P. D. Libro 2 de Matrimonios, f. 42 –v, aunque consta también en el Libro de Defunciones, f. 4. Lo anota y firma el párroco Don José Falcón.

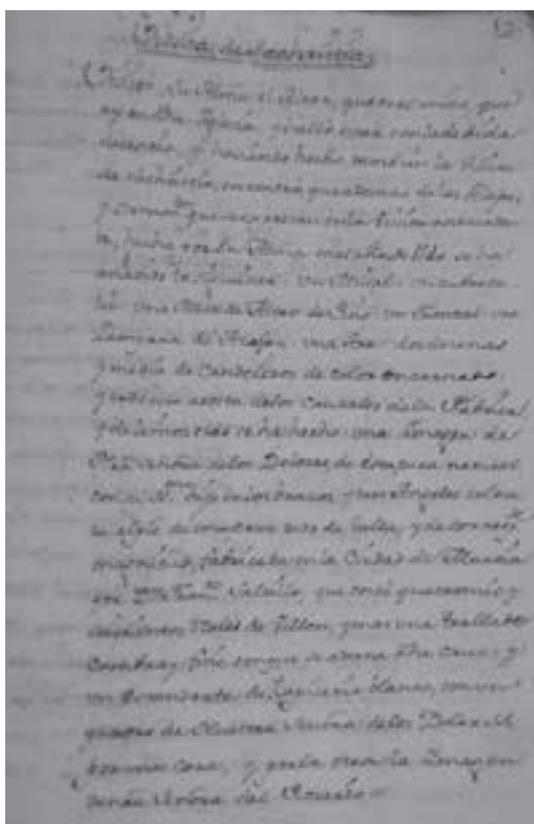


Fig. 1. Documento que acredita la autoría de Francisco Salzillo, el coste y el lugar de ejecución de la Virgen de los Dolores, venerada en Dolores (Alicante). Archivo Diocesano de Orihuela. Fondo *Archivo Episcopal de Orihuela. Libro de Visitas Pastorales a la parroquia de la Villa Real de Dolores*. Visita Pastoral de 1770. Sig.: 17.

En la tesis doctoral sobre el arquitecto oriolano Miguel Francia García, su autor Zamora Gómez¹³ señala la posibilidad de que inicialmente las obras fueran dirigidas por Miguel Francia Hernández, al igual que ocurrió en otro de los templos de las Pías Fundaciones, en la iglesia parroquial de San Felipe de Neri, de acuerdo a la estética constructiva presente en la fase inicial de la construcción. No obstante, la fábrica de este templo parroquial la concluirá Miguel Francia García, hijo del anterior, a quien correspondería la segunda fase constructiva

de un edificio compuesto por una nave central con crucero no sobresaliente en planta, capillas laterales entre los contrafuertes, cabecera recta, –donde se sitúa el camarín cuadrangular de la Virgen de los Dolores–, flanqueado por la sacristía y la capilla de la Comunión. Mientras, a los pies del templo se localiza el coro alto y el campanario, situado sobre la primera capilla del lado Evangelio. El conjunto edilicio se cubre con bóveda de cañón con lunetos abiertos al exterior, cúpula de planta octogonal con tambor sobre el crucero y cupulines sobre las bóvedas vaídas de las capillas laterales.

3. Francisco Salzillo. Aportación documental sobre la autoría de la imagen

En la ciudad de Orihuela conocíamos la existencia de libros de visitas pastorales en las tres parroquias históricas de la ciudad; la iglesia de Santiago, la parroquial de las Santas Justa y Rufina y la parroquia del Salvador –S. I. Catedral de Orihuela–.¹⁴ Por su parte, durante el proceso de catalogación de los fondos del Archivo Episcopal de Orihuela –que se conservaba por entonces en el Seminario Diocesano de esta ciudad–,¹⁵ constatamos la existencia de una amplia serie de visitas pastorales realizadas por los obispos de Orihuela a la mayoría de parroquias de la diócesis, en un amplio abanico temporal, desde prácticamente la creación del obispado en 1564 hasta bien entrado el siglo XX.

Entre ellas, localizamos un libro de visitas pastorales de la iglesia parroquial de la villa de Dolores correspondiente a los años de su fundación, que nos ha permitido documentar una gran obra de arte del patrimonio cultural valenciano, así como los orígenes constructivos del actual templo parroquial, tal como hemos expuesto en el apartado anterior. Como ejemplo de la importancia y de la utilidad de estas fuentes documentales publicamos aquí nuevos datos acerca de la imagen de la Virgen de los Dolores de la villa homónima que hemos localizado en un libro de visitas pastorales¹⁶ de la parroquia donde se venera el grupo escultórico atribuido hasta la fecha a Francisco Salzillo.

En los años inmediatos a la erección de la parroquia de los Dolores se veneró en la iglesia como

¹³ ZAMORA GÓMEZ, José Antonio, *Miguel Francia: arquitecto del siglo XVIII en la antigua Gobernación de Orihuela*, Universidad de Murcia, 2015, <https://digitum.um.es/xmlui/handle/10201/47578> (consultado: 21-11-2018).

¹⁴ SÁNCHEZ PORTAS, Javier, *Archivos Parroquiales de Orihuela*, Arxius Valencians, 1, Conselleria de Cultura, Educación y Ciencia, Generalitat Valenciana. 1985.

¹⁵ En la actualidad, este fondo documental está incorporado al Archivo Diocesano de Orihuela, situado en el Palacio Episcopal de Orihuela –sede del Archivo Histórico de la diócesis y del Museo de Arte Sacro–.

¹⁶ Archivo Diocesano de Orihuela (En adelante A. D. O). Fondo *Archivo Episcopal de Orihuela. Libro de Visitas Pastorales a la parroquia de la Villa Real de Dolores*. Sig.: 17.

titular del templo a Nuestra Señora de los Dolores representada mediante un lienzo¹⁷ que presidió el altar mayor hasta la ejecución de un grupo escultórico. En este sentido, en el inventario de alhajas y ornamentos que existían en la iglesia en el año 1740 se citan dos cuadros de la Virgen de los Dolores, uno de tamaño grande con marco negro, que sería la representación principal de la advocación principal en el templo, y otro más pequeño con marco dorado.¹⁸

Esta representación fue provisional, pues en poco tiempo se decidió recoger fondos para pagar la construcción de un grupo escultórico que despertara la devoción de los fieles a la iconografía del sexto dolor de María. El coste de la nueva imagen se satisfizo a través de limosnas y no a partir de los caudales de fábrica, sino mediante los fondos conseguidos mediante la denominada *limosna de los Hornos*. Esta limosna comenzó a recogerse en el año 1742 junto a otras que se habían ido adquiriendo del trigo, cebada y demás frutos con el fin de costear una imagen de Nuestra Señora de los Dolores y diferentes adornos y alhajas destinadas a honrar a la titular del templo. Este fondo de limosnas se destinaba para las festividades de la Virgen, adorno de su capilla, alhajas¹⁹ y todos los demás gastos necesarios para su culto, tal como se especifica en libro de visitas pastorales: "Esta limosna empezó en el año de 1742, con otras que se han ido recogiendo de trigo y cebada y demás frutos para la imagen que se ha hecho de talla de Nuestra Señora de los Dolores y otros adornos y alajas de ntra señora: y...²⁰".

Los especialistas y conocedores de la obra de Francisco Salzillo no han dudado de su autoría en el caso de la Virgen de los Dolores de la villa alicantina, aunque documentalmente han sido pocos los datos conocidos sobre esta cuestión. En este sentido, en la misma visita localizamos una referencia directa a la imagen de la Virgen de los Dolores, en referencia a su descripción, autoría y coste de ejecución.

La descripción coincide perfectamente con la actual imagen que se conserva de clara adscripción salzillesca, se especifica las dimensiones del grupo escultórico y su composición, de tamaño natural, en donde aparece la Virgen María con su hijo muerto en los brazos, con tres ángeles al pie de la Cruz, adornada con una toalla de cambray fino: "...una imagen de Ntra. Señora de los Dolores, de estatura natural con su SS^{mo}. Hijo en los brazos, y tres Ángeles colocada al pie de una cruz todo de talla y de correspondiente magnitud...²¹".

En cuanto a la autoría se especifica claramente que fue realizada en la ciudad de Murcia por el maestro escultor Francisco Salzillo, donde tenía establecido su taller. La obra costó 4600 reales de vellón y fue sufragada gracias a las limosnas aportadas por los fieles y devotos de la villa fundada por Belluga: "..., fabricada en la Ciudad de Murcia por Dⁿ. Fran^{co}. Salcillo, que costó quatomilseiscientos reales de vellón...²²".

Con esta documentación queda patente la autoría de Salzillo y todo lo referente a su adquisición: obtención de fondos, lugar de los trabajos y pagos. Mientras, en lo que refiere a la cronología de la imagen podemos precisar una datación relativa que tendría como fecha límite *ante quem* el año 1742, tiempo en el que se comenzó a obtener limosnas para este fin, y *post quem* en 1748, cuando ya sabemos que está construida según la descripción citada más arriba, que aparece reflejada en la visita pastoral de aquel año protagonizada por el obispo de Orihuela Juan Elías Gómez de Terán.

En las visitas pastorales estudiadas se recoge otra modalidad de limosna que de forma indirecta nos ayuda a especificar con mayor precisión la cronología de la imagen. Nos referimos a "la limosna de la Virgen para la misa de sábados", un donativo que comenzó a ser recaudado cuando la imagen debía estar ya ejecutada y expuesta en el templo para la veneración pública. En este senti-

¹⁷ A. D. O. Fondo *Archivo Episcopal de Orihuela. Libro de Visitas Pastorales a la parroquial de la Villa Real de Dolores*. Visita Pastoral de 1738. Sig.: 17. f. 3v.

¹⁸ A. D. O. Fondo *Archivo Episcopal de Orihuela. Libro de Visitas Pastorales a la parroquial de la Villa Real de Dolores*. Visita Pastoral de 1740. Sig.: 17. f. 9v.

¹⁹ Como ejemplo citaremos que en 1758 se realizó un frontal de tela de oro a expensas de la limosna de los Hornos que se recogía para la Virgen de los Dolores. Fondo *Archivo Episcopal de Orihuela. Libro de Visitas Pastorales a la parroquial de la Villa Real de Dolores*. Visita Pastoral de 1770. Sig.: 17.f. 46r.

²⁰ A. D. O. Fondo *Archivo Episcopal de Orihuela. Libro de Visitas Pastorales a la parroquial de la Villa Real de Dolores*. Visita Pastoral de 1770. Sig.: 17. s.f.

²¹ *Ibidem*.

²² *Ibidem*.



Fig. 2. Fotografía de la imagen de Nuestra Señora de los Dolores venerada en el templo parroquial de Dolores (Alicante). Anterior a 1936. Colección privada de María Dolores Botella Guillén.

do, las fuentes documentales nos indican que esta práctica comenzó en 1744: "Esta limosna se empezó a introducir en el año 1744 para Missa Cantada de Ntra. Señora en los sábados en la que se hace renovación del SSmo. Sacramento..."²³. Por tanto, podríamos establecer como cronología de la imagen el año 1743, una cronología más temprana a su homóloga de Lorca, y que como analizaremos a continuación, nos permite conocer mejor la evolución de este tipo iconográfico en la obra de Francisco Salzillo.

4. Francisco Salzillo y el modelo iconográfico de la Virgen de las Angustias

El escultor murciano Francisco Salzillo Alcaraz (1707-1783), considerado por sus contemporáneos²⁴ como "celebrado escultor de España" y el "escultor del mayor crédito de estos reinos", se encuentra entre los grandes escultores del Barroco español. Su obra recuperó el esplendor de la escultura que desde el Renacimiento había decaído en el Levante, como digno continuador de los artistas renacentistas que trabajaron en el Sureste durante el quinientos: Jerónimo Quijano, Juan Inglés, los hermanos Ayala, o Jacopo Florentino, por citar algunos ejemplos destacados.

Es importante señalar la movilidad de Salzillo entre los reinos de Murcia y Valencia, tal como atestiguan sus numerosas obras conservadas en el sur valenciano, y en documentos notariales donde se desplaza a Orihuela para firmar contratos: por ejemplo, el documento publicado por Sánchez Portas para la realización del grupo escultórico de "la Sagrada Familia" destinado a la iglesia parroquial de Santiago.²⁵ Pero esta intensa relación con el antiguo reino de Valencia, y en especial con la ciudad episcopal de Orihuela, viene de muy lejos, desde su propia iniciación en las artes, tal como indica el conde de la Viñaza destacando las palabras de la madre de Salzillo en cuanto a una hipotética formación en Roma del joven e incipiente escultor: "¿Para qué ir tan lejos, cuando aquí cerca, en Orihuela y Alicante, está Juan Bautista Borja llenando de adornos y floripondios, al gusto del día, los retablos y sillerías corales?"²⁶ Esta anecdótica afirmación coincide con un dato demostrable, la estancia en Orihuela de un artista de gran prestigio como Juan Bautista Borja para la realización junto a Tomás Llorens de la sillería del coro catedralicio finalizada en 1718, por tanto, es muy posible su estancia en la sede catedralicia oriolana como aprendiz de Borja, tal como sugieren algunos autores.²⁷

Salzillo creó un modelo iconográfico propio para representar la "piedad" que marcó el desarrollo de la escultura procesional y devocional en el sureste español hasta bien entrado el siglo XX. Los

²³ *Ibidem*.

²⁴ ELDA NAVARRO, C., *Estudios sobre Francisco Salzillo*, Universidad de Murcia, servicio de publicaciones, 2015.

²⁵ SÁNCHEZ PORTAS, Javier, "El retablo de la Sagrada Familia de la parroquia de Santiago de Orihuela y el escultor Francisco Salzillo (nuevos datos)", revista *Oleza*, Orihuela, 1984.

²⁶ VIÑAZA, CONDE DE LA, *Adiciones al Diccionario histórico de los más ilustres Profesores de las Bellas Artes en España de D. Juan Agustín Ceán Bermúdez*, Madrid, 1884, tomo III, p. 339. Citado en BELDA NAVARRO, C., *Estudios sobre Francisco Salzillo*, Universidad de Murcia, servicio de publicaciones, 2015.

²⁷ BELDA NAVARRO, C., *Estudios sobre Francisco Salzillo*, Universidad de Murcia, servicio de publicaciones, 2015, p. 77.

cinco ejemplos de esta iconografía que salieron de la gubia de Salzillo fueron obras de las más relevantes de su producción, y en el contexto de la escultura barroca española. Los antecedentes iconográficos²⁸ de los que posiblemente Salzillo pudo conocer esta iconografía fueron los grabados y estampas de las pinturas de la piedad de Annibale Carracci, las obras realizadas por otros escultores españoles en torno a este mismo tema –como Luisa Roldán o Juan de Adán–, y significativamente las referencias napolitanas próximas, como es el caso de la Virgen de la Caridad²⁹ (Cartagena), una *pietà* a la manera italiana, tipología consagrada por Miguel Ángel en la piedad del Vaticano, que se encargó en Nápoles desde Cartagena en 1723, y que ha sido atribuida al prestigioso escultor napolitano Giacomo Colombo, conocido por el padre de Francisco, el capuano Nicolás Salzillo.

El primer grupo escultórico de la obra de Francisco Salzillo que sigue esta iconografía es “la Virgen de las Angustias” encargada en 1738 por la cofradía de servitas establecida en la iglesia de San Bartolomé de Murcia.³⁰ Esta magistral obra realizada para los servitas murcianos, es una de las grandes creaciones de Francisco Salzillo, y la primera donde sentó las bases de un modelo iconográfico con características propias que mantendrá y modificará paulatinamente en las décadas posteriores como resultado de su propia evolución como escultor, tal como podemos apreciar en los ejemplos de Dolores (Alicante), San Mateo de Lorca (desaparecido), Yecla, y el Convento de Capuchinas de Alicante. En cada una de estas obras quedará manifiesta la genialidad de Salzillo tanto en la composición, la talla, la policromía, la expresividad y las emociones que transmitirán unas imágenes cargadas de un hondo sentido teológico y devocional.

Esta obra, realizada en madera policromada y estofada, se compone de las imágenes de la Virgen María que sostiene en su regazo el cuerpo de su hijo muerto, sobre el monte Calvario en el momento en el que acaba de ser desenclavado de la cruz, presente en la escena, de la que cuelgan los lienzos empleados en el descendimiento de Cristo. El dramatismo de la escena se palia con las emociones que transmiten dos angelitos que en acti-

tud doliente lloran el cuerpo muerto de Jesús. A nivel compositivo, la primera característica que encontramos es la estructura piramidal de la composición, –que evoca la piedad de Gregorio Fernández conservada en el Museo Nacional de Escultura en Valladolid. Una composición de marcado desequilibrio donde se contraponen la verticalidad que proporciona la imagen de María, cuyo vértice superior está marcado por la cabeza de la Virgen, –acentuada por la presencia de la Cruz vacía–, y la acusada horizontalidad que marca la disposición inerte del cuerpo de Cristo, dispuesta en paralelo de la roca del calvario.

El patetismo y el dolor del rostro de María, –lejos de toda idealización–, nos muestra el barroco en todo su esplendor. La imagen aparece sentada sobre la roca, dirige su mirada al cielo sobrecogida por un intenso dolor, sin comprender el significado del drama que está viviendo *Compassio Mariae*, mostrando el lado humano de la Virgen, al mostrar el sufrimiento del alma ante la pérdida de un hijo. Con el antebrazo derecho sostiene el cuerpo de Jesús y extiende la izquierda en ademán declamatorio. El cuerpo de Cristo es de gran belleza, perfección anatómica y lograda policromía donde Salzillo conjuga la belleza formal y el ideal del cuerpo humano, con el drama del sufrimiento. Sin duda, la imagen desnuda de Cristo muerto, está dotada de unos valores anatómicos excepcionales, siendo apreciable, incluso, el peso del cuerpo inerte del Redentor, que descansa sobre el regazo de su madre. La presencia de angelitos que lloran el cuerpo de Cristo, besan sus manos y señalan sus heridas, además de aportar el sentimentalismo y la convulsión emocional a la escena, –al igual que ocurre en la Dolorosa (1754) de la Cofradía de Jesús (Murcia)–, serán el recurso para romper el equilibrio de la pirámide compositiva en las obras posteriores que realizó en esta iconografía, en concreto la “Virgen de los Dolores” (Dolores, 1744) y la “Virgen de las Angustias” (Lorca, 1746).

La calidad policromática de la obra de Salzillo se manifiesta claramente en esta pieza, con un excepcional cromatismo lleno de contrastes que oscilan desde la palidez de la Virgen angustiada, a los rosáceos en las encarnaciones de los angelitos y el

²⁸ Sobre la iconografía de la Virgen de las Angustias véanse principalmente: TRENS, Manuel. *Iconografía de la Virgen en el Arte Español*, “La Virgen de los Dolores”, Editorial Plus Ultra, Madrid, 1946, pp. 223-232.

²⁹ PLAZA SANTIAGO, Francisco Javier. J., “La Virgen de la Caridad de Cartagena: Consideraciones sobre el origen de una iconografía” en *Arte y Cultura en el primer centenario del templo de la Caridad de Cartagena*. 1893-1993, Cartagena. 1993, pp. 165-187.

³⁰ Fue encargado a Francisco Salzillo el 27 de febrero de 1739, y estrenado con una solemne procesión celebrada el 1 de enero de 1741, si bien la obra no estuvo definitivamente terminada hasta el 7 de febrero de ese año.

matiz oliváceo del cadáver torturado de Jesús. Su sentido teológico se acrecienta con detalles como la sutil separación entre el cuerpo de Cristo y la roca mediante un sinuoso sudario para destacar que una vez consumada su pasión redentora, prevalece la naturaleza divina de Jesús. Un lienzo del que se sirve la misma Virgen para sujetarle, sin tocar el cadáver, todo para dejar patente la divinidad de Cristo, en un sentido eucarístico, donde el culto al *Corpus Christi* y la devoción a la Sangre de Cristo, en relación a su vez con el culto a la Vera Cruz como redentora, están presentes intrínsecamente en el sustrato teológico y cultural de la pieza.

4.1. Los ejemplos de Dolores y Lorca

La "Virgen de los Dolores"³¹ de la villa alicantina de Dolores, objeto principal de este estudio, fue la segunda creación en esta iconografía de Salzillo. Tanto en esta obra realizada en 1743, como en "la Virgen de las Angustias" tallada para la iglesia de San Mateo de Lorca en 1746,³² Salzillo introdujo notables variaciones, que modificarán sutilmente algunos de sus significados.³³ En este sentido, la disposición de la Virgen con los brazos abiertos, que ya no sostiene el cuerpo de Cristo, nos muestra una madre oferente, que ofrece a su hijo, a la vez que se le puede añadir la cualidad de orante: ofrece a Dios y a los hombres, de ahí la perfecta exposición frontal y erguida del cuerpo del Hijo, e intercede en oración como mediadora. Esta es una idea más acorde con los nuevos tiempos de la Iglesia y también con la nueva filosofía cristiana de la Ilustración a la que Salzillo, sin duda, quería aproximarse,³⁴ pues ya no es la madre

quien sostiene el cuerpo de Cristo sino los angelitos, que en referencia a la talla de San Bartolomé han aumentado en número, –de dos a tres–, que además de aportar el toque sentimental al drama del Calvario, agudizan la separación entre lo divino y lo terrenal, excepcionalmente manifestada con el sutil empleo del lienzo del desenclavamiento que evita el contacto directo de Cristo con su Madre y la roca del Calvario, al igual que ocurre en todas las obras de esta iconografía

El rostro de la Virgen y su expresión se aproxima al modelo de Dolorosa de Salzillo, significativamente la idea de imagen abierta y declamatoria, tal como indica el profesor Belda en su análisis de la extraordinaria imagen de vestir de la cofradía de Jesús, que protagoniza la mañana del Viernes Santo murciano.³⁵ Los paralelos están muy claros, Salzillo recurre tanto en los ejemplos de Dolores y Lorca, como en la propia Dolorosa, a acentuar el gesto y la expresividad de la imagen, aspecto que repetirá posteriormente en muchas de sus obras.

4.2. La evolución del modelo iconográfico: los grupos escultóricos de las Capuchinas de Alicante y de Yecla

El escultor Francisco Salzillo no volverá a tratar este modelo iconográfico hasta la década de 1760 con los encargos de Alicante y Yecla respectivamente.³⁶ En 1762 realizará para el Convento de los Triunfos del Santísimo Sacramento de las Madres Capuchinas (Alicante), por encargo de Juan Bautista Caturla, vecino de Alicante, teniente de alguacil del Santo Tribunal de la inquisición de Murcia, un conjunto escultórico bajo la advoca-

³¹ La Virgen de los Dolores fue intervenida en 1939, tras acabar la guerra civil por el escultor valenciano José Ballester Badía. Este artista había nacido en Valencia en 1902 y su vinculación artística con el Bajo Segura se debe a la realización de una imagen de San Fulgencio (1939) para la población homónima, la Virgen Dolorosa del municipio de Dolores (1940) y las restauraciones para esa misma población de la citada Virgen de los Dolores y San Pascual Bailón.

La presencia de escultores valencianos se debía a la demanda de escultores que existió en los primeros años de la posguerra para la creación de nuevas imágenes de trasunto religioso que habían sido destruidas en los primeros momentos de la guerra o para intervenciones de las imágenes que habían sufrido graves deterioros. En la zona se recurrió mayoritariamente a escultores valencianos: Enrique Galarza, Manuel Ponsoda, José Dies por citar algunos ejemplos destacados. No obstante las intervenciones realizadas tanto a nivel escultórico como con fines de restauración por José Sánchez Lozano relacionado con el ámbito murciano también fueron notables. En este sentido, destacaremos la realización para Orihuela de la imagen de Nuestro Padre Jesús Nazareno, una de sus obras maestras.

³² El grupo escultórico de Nuestra Señora de las Angustias de Lorca (Murcia) fue destruido durante la Guerra Civil, conocemos los detalles de su realización gracias a la conservación de fotografías antiguas, que nos muestran su cercanía con la Virgen de los Dolores de la localidad alicantina de Dolores (Alicante).

³³ La transición desde el modelo inicial de la "Virgen de las Angustias" de San Bartolomé (1741) hacia los ejemplos de Dolores y Lorca quedan evidenciados en el boceto de la "Virgen de las Angustias" conservado en la iglesia de las Mercedarias de Lorca, atribuido a Francisco Salzillo.

³⁴ RAMALLO ASENSIO, Germán, "Francisco Salzillo y la estética neoclásica", *Imafronte*, n° 14, p. 240, 1999, Murcia.

³⁵ BELDA NAVARRO, Cristóbal, *Estudios sobre Francisco Salzillo*, Universidad de Murcia, servicio de publicaciones, 2015, p. 125.

³⁶ Estos dos ejemplos están relacionados con el *modellino* de la "Virgen de las Angustias" del convento de Capuchinas de Murcia (atribuido a Francisco Salzillo), significativamente con el encargo realizado para Yecla.

Tabla 1

RELACIÓN DE OBRAS DOCUMENTADAS DE FRANCISCO SALZILLO QUE REPRESENTAN SU MODELO DE "VIRGEN DE LAS ANGUSTIAS"

Obra	Procedencia	Cronología	Ubicación	Comitente
Nuestra Señora de las Angustias	Iglesia de San Bartolomé, Murcia	1741	Iglesia de San Bartolomé, Murcia	Cofradía de Servitas
Nuestra Señora de los Dolores	Iglesia de Nuestra Señora de los Dolores, Dolores (Alicante)	1743	Iglesia parroquial de Nuestra Señora de los Dolores	Parroquia de Dolores
Nuestra Señora de las Angustias	San Mateo, Lorca	1746	Desaparecida en 1936	Costeada por el párroco Juan Ponce de León.
Nuestra Señora de las Angustias	Convento de los Triunfos del Santísimo Sacramento de las Madres Capuchinas (Alicante)	1762	Convento de los Triunfos del Santísimo Sacramento de las Madres Capuchinas (Alicante)	Juan Bautista Caturla, vecino de Alicante, teniente de alguacil del Santo Tribunal de la inquisición de Murcia.
Nuestra Señora de las Angustias	Iglesia de San Francisco, Yecla (Murcia)	1763	Iglesia de la Purísima, Yecla, (Murcia)	Fray Miguel Guardiola, franciscano terciario.

ción de "Nuestra Señora de las Angustias", que mantendrá en líneas generales el modelo establecido desde 1741 pero con sutiles, y a la vez notables variaciones.

En la materialización de este encargo se observan, a diferencia de los ejemplos realizados en décadas anteriores, una mayor contención expresiva en el rostro de la Virgen, donde el dolor se atenúa, a la vez que se escenifica un menor grado de patetismo, dentro de una estética más rococó con aires clasicistas en la que el tratamiento de las formas se caracterizan por la suavidad y la elegancia.

En el caso del último encargo realizado al escultor donde volvió a tallar este tipo iconográfico, el grupo escultórico de "Nuestra Señora de las Angustias", del convento de San Francisco de Yecla

(1763), por iniciativa del franciscano terciario Fray Miguel Guardiola, observamos de nuevo cambios al respecto de todas las obras anteriores, incluida la pieza que un año antes había ejecutado para Alicante. En este sentido, la obra en su conjunto pierde en expresividad, gana en riqueza y colorido, significativamente gracias al empleo de una riqueza policromática en la vestimenta de la Virgen, fundamentada en la utilización como recurso decorativo de ramos estofados y dorados.

Tal como señala el profesor Belda Navarro, se potencia el lenguaje expresivo de las miradas y esa tendencia que analizamos en la pieza de Alicante donde se tratan con suavidad las formas se agudizan en este ejemplo, tal como puede apreciarse en la cabeza de Cristo que descansa con mayor delicadeza, si cabe, en el regazo de su madre.

5. A modo de conclusión

El análisis comparativo entre los grupos escultóricos que presentan el modelo iconográfico de piedad o Virgen de las Angustias en la extensa obra del escultor murciano Francisco Salzillo Alcaraz muestran el establecimiento de una tipología con características comunes que se mantienen en todos los ejemplos estudiados. Destacaremos en primera instancia el esquema compositivo que se establece desde el primer grupo escultórico de San Bartolomé y se mantiene en toda la serie con ligeras variaciones, cuyas características se podrían resumir en la estructura piramidal de la composición, el foco de atención centrado en la Virgen en su expresión de máximo dolor, el cuerpo inerte, mortal y a la vez divino, que yace levemente sobre el regazo protector de la Virgen, la presencia emotiva de los angelitos como recurso emocional para despertar la devoción y la compasión de los fieles ante la escena de dolor, y a su vez, de la soledad de una madre que ha perdido a su hijo.

La vestimenta de la Virgen varía en los distintos ejemplos estudiados, no así ocurre con la imagen de Cristo, prácticamente inalterable en todas las obras de esta temática en Salzillo. En este sentido, es interesante el estudio anatómico, así como la utilización de elementos comunes en todas las obras de la producción salzillesca, como es el caso del tratamiento del paño de pureza, *-perizonium-*, que siempre aparece introducido entre las piernas, de igual modo que en la amplia mayoría

de sus crucificados, *-crucificados de Jumilla (1750), San Eloy (1756), la Agonía de Orihuela (1774),* o en obras de gran tamaño como son los casos del "Cristo del Perdón" (1775, Murcia) y del "Cristo de Zalamea" de Orihuela (circa 1775). Asimismo, también lo emplea en una iconografía única en su producción, el "Cristo Yacente"³⁷ (circa 1774), del convento de San Juan de la Penitencia en Orihuela.

El modelo de Virgen de las Angustias se perpetuó hasta el siglo XX y fue repetido por discípulos como José López con "la Virgen de las Angustias" de El Salvador en Caravaca (1769), escultores como Marcos Laborda con "la Virgen de las Angustias" de la iglesia de la Magdalena en Cehegin (1785) hasta seguidores muy posteriores como José Sánchez Lozano con "la Virgen de las Angustias" de Redován (Alicante), por citar algunos ejemplos destacados.

El hallazgo de la documentación que presentamos en este artículo, ayuda a encajar la única obra de esta iconografía no documentada lo que permite desarrollar y comprender el proceso creativo y evolutivo del propio Salzillo en una tipología tan concreta, y de tanta relevancia devocional en Murcia y su entorno inmediato, en este caso el sur valenciano, después del fomento de su culto por el propio Cardenal Belluga, plasmado excepcionalmente por el mejor escultor del momento, Francisco Salzillo, "el escultor de mayor crédito de estos reinos".

³⁷ Esta interesante pieza fue incluida en 1973 por primera vez en los catálogos de Salzillo por Gómez Piñol y Belda Navarro. Se trata de una imagen que se relaciona formalmente con el Cristo de la Agonía de la V. O. T., por lo que se sitúa cronológicamente en el mismo momento. GÓMEZ PIÑOL, Emilio, y BELDA NAVARRO, Cristóbal, "Catálogo", en *Salzillo (1707-1783). Exposición antológica*. Iglesia de San Andrés - Museo Salzillo Madrid, 1973.

L A LLAVE DE NUEVA ESPAÑA. PROYECTOS DEFENSIVOS PARA LOS TERRITORIOS DE LUISIANA (1770-1795)¹

PEDRO CRUZ FREIRE

Departamento de Historia del Arte. Universidad de Sevilla
pedrocruz@us.es

Resumen: El presente estudio trata de analizar, a través de diferentes propuestas, el estado de las fortificaciones de la provincia de Luisiana y las líneas de actuación que para su defensa se llevaron a cabo en aquel territorio en el periodo comprendido entre 1764 y 1795. Para ello, han sido recopilados los diversos informes elaborados por el militar Francisco Bouligny y los ingenieros Francisco Sabatini y Juan María Perchet, entre otros, documentos que han ayudado a reconstruir las principales cuestiones defensivas y estratégicas de la zona.

Palabras clave: Nueva Orleans / Ingeniería Militar / fortificaciones / río Misisipi.

THE KEY OF NUEVA ESPAÑA. DEFENSIVE PROJECTS FOR LOUISIANA'S TERRITORIES (1770-1795)

Abstract: The present study intends to analyze, through different proposals, the condition of fortifications in Louisiana and defensive procedures accomplished in that territory between 1764-1795. Thus, various reports performed by Francisco Bouligny, Francisco Sabatini and Juan María Perchet, among others, have helped to rebuilt defensive and strategic issues of this area.

Key Words: New Orleans / Military engineering / fortifications / Mississippi.

En 1763, una vez consumada la Guerra de los Siete Años y en virtud de la Paz de París, Francia modificaba el panorama geoestratégico americano con la cesión de los territorios de Luisiana a España, hecho rubricado en el Tratado de Fontainebleau.²

Mediante este pacto, el país galo maquillaba la desastrosa participación española en el conflicto y aliviaba las consecuencias de la obligada permuta ejecutada con los británicos entre las ciudades de La Habana y Manila por los territorios hispanos en

la Florida.³ Como consecuencia de ello, Luisiana ocuparía un lugar de elevado interés para el entramado comercial y defensivo español establecido en el entorno del seno mexicano. Sin embargo, este intercambio trajo consigo una inversión notable, no solo en términos económicos, sino también en la asimilación de una serie de nuevas responsabilidades que garantizaran el correcto funcionamiento de la nueva provincia. Entre ellas, asimilar la gobernación de unos territorios administrados por manos extranjeras durante casi me-

* Fecha de recepción: 15 de enero de 2018 / Fecha de aceptación: 26 de febrero de 2018.

¹ El presente trabajo se enmarca dentro del proyecto de investigación HAR 2015-63805-P "Ingenieros Militares en el Caribe y el Golfo de México Durante el Siglo XVIII. Diálogo Cultural, Circulación Transnacional y Conflictos Globales".

² DEL CANTILLO, Alejandro, *Tratados, convenios y declaraciones de Paz y de Comercio que han hecho con las potencias extranjeras los monarcas españoles de la casa de Borbón desde el año 1700 hasta el día*. Madrid, imprenta de Alegría y Charlain, 1843, p. 485.

³ SAN MIGUEL PÉREZ, Enrique, "La crisis de la estrategia política española en Norteamérica: de Bernardo de Gálvez a Luis de Onís" en MARTÍNEZ PEÑAS, Leandro y FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Manuela (Coords.), *El ejército y la armada en el noroeste de América: Nootka y su tiempo*. Madrid, Universidad Rey Juan Carlos, 2012, p. 30.

dio siglo, desarrollar una nueva política de poblamiento, emigración y desarrollo financiero y desplegar un renovado planteamiento defensivo acorde a las nuevas exigencias bélicas y las posibilidades geoestratégicas que ofrecía el paraje. Con relación a esta última, se ha creído conveniente la redacción de este estudio, con el fin de valorar el ingente esfuerzo llevado a cabo por la Corona española para salvaguardar un territorio de suma importancia para los intereses de la nación y el control territorial de una zona tan delicada y conflictiva como fue el entorno caribeño. Para ello, se han analizado varios informes realizados por ingenieros y personalidades ligadas al entorno militar que describen la situación defensiva de Luisiana, examinan nuevos métodos de protección y proponen nuevos proyectos de remodelación o construcción de fortificaciones. De este modo, su estudio revela nuevas claves para comprender los principales procedimientos defensivos aplicados a este territorio en el último tercio de la centuria.

Luisiana era una región de difícil protección dada su extensa geografía y la imposibilidad de controlarla totalmente, tanto por falta de recursos financieros como de personal humano. Así pues, dentro de este inabarcable territorio, el río Misisipi jugaba un papel fundamental articulando a lo largo de su cuenca la mayor parte de la actividad vital, comercial y defensiva. Por ello, no es de extrañar que los principales núcleos poblacionales se instalasen en las inmediaciones de su ribera, destacando entre todas ellas, la ciudad de Nueva Orleans.

Si bien el traspaso de poderes entre Francia y España se formuló de manera correcta y sin ningún tipo de incidencias, la corona no pudo evitar un espíritu de resistencia entre los habitantes de Nueva Orleans, quienes no compartían la decisión de su monarca. En 1768, tan solo cinco años después de lo estipulado en el tratado de Fontainebleau, una partida de insurrectos colonos se rebeló con el objetivo de expulsar al por entonces gobernador don Antonio de Ulloa, cuyo mandato solo abarcó dos años.⁴ Bajo órdenes de pacificar y recuperar su control, fue enviado el militar irlandés Alejandro O'Reilly, quien había desempeñado

hasta el momento un ejercicio excepcional de control de tropas y recursos militares en la ciudad de La Habana junto al conde de Riela.⁵ Va a ser el propio militar y político irlandés quien lleve a cabo una primera revisión de las opciones defensivas y tácticas más convenientes para la protección de la nueva provincia. No obstante, estas ideas, estudiadas por Morales Folguera, constituyeron un programa sumamente conservador y falto de innovación. Según el plan, el grueso de las tropas debía permanecer en la principal ciudad de la provincia, Nueva Orleans, mientras que suprimía numerosos puestos militares fronterizos como San Luis de Natchez o Iberbila, a la vez que desaconsejaba la edificación de nuevas construcciones defensivas.⁶ De esta forma, se reforzaba el puesto de la capital en detrimento de otras zonas de interés defensivo, valiosas para contrarrestar acometidas de las numerosas tribus indias que habitaban en la región. Estas decisiones, por otra parte, invitan a pensar en la poca consideración estratégica que se tenía hasta el momento de este paraje, a pesar de la necesidad, como se demostraría en el futuro, de mantener actualizado un enclave costero en el interior del seno mexicano que neutralizase el contrabando mercantil británico o cualquier intento de agresión extranjera.

No será hasta los albores del proceso de independencia americano cuando España vuelva a fijar su atención en Luisiana, gracias fundamentalmente a tres factores. Por un lado, al nombramiento de José de Gálvez como Secretario de Indias y de su sobrino, Bernardo de Gálvez, como gobernador de Luisiana, cuyos trabajos estimularon el impulso que la región necesitaba. Por otro lado, al saneamiento y crecimiento de los fondos económicos destinados a defensa, gracias en parte al adelantamiento de las obras de reestructuración defensiva llevada a cabo en La Habana durante la década anterior y que tantos recursos financieros consumió en su finalización. Por último, la ubicación de este territorio, cuya gestión resultó fundamental para el éxito independentista norteamericano, acaparó la completa atención de la administración española, sabedora de su importancia para frenar las aspiraciones británicas en Florida.

⁴ GUTIÉRREZ ESCUDERO, Antonio, "Entre España e Hispanoamérica: Antonio de Ulloa, un hombre de su tiempo. Sus escritos y publicaciones" en LOSADA, Miguel; VARELA, Consuelo (Eds.), *Actas del II Centenario de Don Antonio de Ulloa*. Sevilla, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, CSIC, Escuela de Estudios Hispanoamericanos. 1995, p. 263.

⁵ KUETHE, Allan J., "Imperativos militares: La Habana, San Juan y la Luisiana en la época de Carlos III" en *Historia y Globalización. Ensayos en homenaje a Alfredo Castillero Calvo* Panamá, Editora Novo Art S.A., 2017, pp. 68-69.

⁶ MORALES FOLGUERA, José Miguel, *Arquitectura y urbanismo hispanoamericano en Luisiana y Florida occidental*. Málaga, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Málaga, 1987, p. 94.

A raíz de estas circunstancias, Gálvez delegó en uno de sus hombres de confianza, el militar Francisco de Bouigny, la realización de un detallado informe sobre la situación social de aquella provincia y las medidas más urgentes para su revitalización.⁷ Bouigny, nacido en Alicante en 1736, fue uno de los militares más reconocidos en esta época. Concedor de los territorios de Luisiana, pues había participado junto con O'Reilly en las tareas de pacificación de 1769, se erigió como la persona idónea para llevar a cabo esta tarea. Su proyecto, presentado en agosto de 1776 y titulado *Memoria de la Luisiana*, supone uno de los textos más completos y mejor documentados de la situación de esta región durante la segunda mitad del siglo XVIII.⁸ El escrito lo encabeza el siguiente texto:

Noticia con el Estado Actual del comercio y población de la Nueva Orleans, y Luisiana Española, y los medios de adelantar aquella provincia que presenta a Su Majestad Catholica por mano de su Ministro de Indias don Joseph de Gálvez, con el mayor respeto don Francisco Bouigny, capitán del batallón de infantería de aquella provincia.⁹

A lo largo de los once capítulos que componen su *Memoria*, el alicantino describe detalladamente el escenario de esta provincia, analiza su producción, define a sus habitantes, aborda con detenimiento sus posibilidades comerciales y expone un plan de ampliación poblacional.¹⁰ No obstante, en los apartados diez y once despliega un programa de fortificaciones y un proyecto económico para sufragarlo, "no solo sin costo del Real Herario, pero con suma ventaja para el país". La décima sección, titulada "Plan de fortificaciones esenciales a aquel país, para su defensa y resguardo", comienza exponiendo cuales son los principales enemigos a tener en consideración y qué parajes son los más vulnerables y necesitados de una revisión defensiva. Según el alicantino, ingleses y tribus indias suponían el mayor peligro en Luisiana, especialmente si aquellos pudiesen aprovecharse del curso de los ríos o de los lagos que circundaban Nueva Orleans para ejecutar sus ataques. Por este motivo, Bouigny centró su discurso en fortalecer el acceso y el tráfico en aquellos cursos fluviales que pusiesen en peligro las principales poblaciones de la región.

⁷ El estudio más completo sobre este personaje se debe a DIN, Gilbert D., *Francisco Bouigny: a bourbon soldier in Spanish Louisiana*. Nueva Orleans, Louisiana State University Press, 1993.

⁸ El informe presentado por el militar alicantino es una de las fuentes principales para conocer la realidad de la Luisiana española en la segunda mitad del siglo XVIII, especialmente para la historiografía americana que ha trabajado sobre este periodo. Por ello, merece traerse a colación la traducción al inglés de su memoria, publicado en: DIN, Gilbert D., *Louisiana in 1776. A "memoria" of Francisco Bouigny*. Nueva Orleans, Louisiana State University Press, 1977.

⁹ The Historic New Orleans Collection (De aquí en adelante, THNOC), Bouigny-Baldwin Family Papers, sig. MSS 171, 44, f.1.

¹⁰ La memoria ha sido estudiada por: MORALES FOLGUERA, José Miguel, 1987 (6), pp. 94-97.



Fig. 1. Plano de la batería proyectada para la entrada del caño de Mardi gras en el río Misisipi, para cruzar sus fuegos con los del fuerte que se proyecta al otro lado del mismo río en la punta del Torno de Placcamin. Joaquín de Peramas. Nueva Orleans, 20 de marzo de 1787. AGI, MP-FLORIDA_LUISIANA, 107.

En primer lugar, propuso la colocación de una fragata de cuarenta cañones del calibre 36 en el río Misisipi, haciendo las veces de batería flotante, "con un costado tan fuerte que ninguna -fragata- de los contrarios que pudiese entrar por el río, fuese capaz de ponerse a su lado". Seguidamente, recomendó reforzar el pasaje llamado Torno de los Ingleses, o *detour des anglais*, previamente fortificado por los franceses, pero cuyas estructuras defensivas habían quedado desmanteladas. En este paraje, distante 15 kilómetros al sur de Nueva Orleans, el río formaba un meandro de difícil navegación, donde las embarcaciones debían detenerse y esperar un cambio de viento para proseguir su ruta. Por ello, planteó la reconstrucción de dos baterías, una a cada lado del Misisipi, prestando especial atención en escoger parajes libres de los habituales desbordamientos del río. Además, apuntaba

que ambas estructuras debían estar “bien resguardadas por detrás”, con el fin de evitar incursiones por tierra a través de los diferentes *bayous* o lagunas que existían a poca distancia de aquella zona.¹¹ Precisamente con el fin de dificultar el acceso a estas lagunas, el militar español recomendaba reconstruir la pequeña batería localizada en el *Bayou* de San Juan, sobre el lago Pontchartrain, para

ponerlo al abrigo de todo insulto, pues si todos los ingleses llegasen a poderarse de él, podrían sin el menor imcombeniente remontar por agua las cuatro o cinco leguas que ay hasta una poblacion llamada el Bayú, que tenemos distante solo media legua de la ciudad, y como la Nueva Orleans no tiene defenza ahora por la parte de tierra, hazerse dueña de ella a poca costa.

Igualmente, planteó la reconstrucción del fuerte Manchack, cuya estructura se encontraba enormemente debilitada, y la construcción de otro puesto de similares prestaciones en la orilla contraria del río, con el objetivo de cruzar sus fuegos y evitar las correrías de los piratas ingleses.¹²

Otros puntos de la geografía de Luisiana formaron parte de las recomendaciones de Bouligny para su plan. Así, recomendó establecer dos fuertes en Punta Cortada, un paraje situado a más de 400 kilómetros al norte de Nueva Orleans, con el fin de resguardar el río Colorado y evitar la navegación de ingleses o colonos americanos que, en caso de que lograsen la independencia, tuviesen como objetivo el virreinato de Nueva España a través de Texas. Por otra parte, las regiones de Arkansas e Illinois, del alto Misisipi, debían ser protegidas con nuevas estructuras defensivas. Por último, consideró imprescindible circundar de murallas la ciudad de Nueva Orleans, tal y como estaba ejecutada en el momento con estacas, colocando un baluarte en cada una de las esquinas de la ciudad.

Todo este programa constructivo, mucho más completo que el presentado varios años antes por

O'Reilly, suponía un cuantioso gasto para las arcas españolas. Por ello, el capítulo undécimo de su *Memoria* estuvo dedicado a desgranar un plan de pagos que no supusiese un esfuerzo financiero. Según Bouligny, dos casas de comercio españolas con sede en Alicante se ofrecían a proveer a Luisiana una partida de 2.000 esclavos a menor precio que la Real Compañía de Negros de La Habana, hasta el momento la habitual suministradora de esclavos en el entorno caribeño. Los prisioneros deberían ser subastados a los habitantes más poderosos de Luisiana, quienes mediante diversos pagos y algunas retenciones tributarias, podrían sufragar la construcción de las fortificaciones previamente mencionadas sin coste alguno para el erario hispano. No cabe duda que el plan presupuestario presentado por Bouligny se antojaba utópico, a pesar de la convicción que él mismo depositaba en él.¹³

En las conclusiones de su *Memoria*, el militar alicantino puntualizaba que sus indicaciones debían ser puestas en funcionamiento con la mayor celeridad posible para debilitar definitivamente al ejército británico en territorio norteamericano, pues “hallándose los ingleses, y sus colonias tan distraídas en una Guerra civil que les lleba toda la atención”, este se antojaba como el mejor momento para llevar a cabo tales operaciones. Sin embargo, muchas de las observaciones apuntadas por Bouligny no fueron puestas en funcionamiento, y las que sí se tradujeron en proyectos definitivos, tardaron varios años en realizarse.

En este sentido, uno de los ejemplos más notorios fueron las edificaciones llevadas a cabo en el Torneo de los Ingleses. Como bien indica Morales Folguera, los reductos llamados San Felipe de Placamin y fuerte Borbón, fueron proyectados en 1787 bajo la gobernación de Esteban Miró, aunque el primero aun tardaría varios años en construirse.¹⁴ Estas fortificaciones, proyectadas por el ingeniero militar Joaquín de Peramas,¹⁵ presentaban dos si-

¹¹ THNOC. Bouligny-Baldwin Family Papers, sig. MSS 171, 44, f. 110.

¹² El fuerte, construido en 1775 bajo la gobernación de Luis de Unzaga y Amezaga, puede apreciarse en: Archivo General de Indias (De aquí en adelante, AGI) MP-Florida_Luisiana, 75. *Plano del fuerte de San Gabriel de Manchac, en Luisiana* Manchak, 17 de abril de 1777.

¹³ Según se desprende de su informe, “es tan clara la ventaja de que esta operación resultará al Real Herario que con ella sola se pueden hazer no solo las referidas obras, sino otras de mucha mayor concideracion, poniendo antes de diez años todo aquel país en tal estado de defensa que toda la Inglaterra junta no sea capaz de venirla a insultar”. THNOC. Bouligny-Baldwin Family Papers, sig. MSS 171, 44, f. 119.

¹⁴ MORALES FOLGUERA, José Miguel (6), pp. 136-137.

¹⁵ Para más información sobre este ingeniero, pueden consultarse: CAPEL, Horacio [et. al.], *Los Ingenieros militares en España, siglo XVIII: repertorio biográfico e inventario de su labor científica y espacial*. Barcelona, Publicacions i edicions de la Universitat de Barcelona, 1983, p. 369. CRUZ FREIRE, Pedro, “Joaquín de Peramas. Un ingeniero militar en América” en LÓPEZ CALDERÓN, Carme; FERNÁNDEZ VALLE, María de los Ángeles y RODRÍGUEZ MOYA, María Inmaculada (Coords.), *Barroco Iberoamericano: identidades culturales de un imperio*. Vol. 1. Santiago de Compostela, Andavira Editora, 2013, pp. 378-379.

luegas completamente diferentes pero complementarias entre sí. Por un lado, el fuerte Borbón se proyectó como una batería irregular compuesta de tierra y madera, rodeada por un amplio foso y glacis exterior. Su interior contaba con cuerpo de guardia, cuarteles, almacén de pólvora y diversas estancias para el alojamiento de la tropa. En el nivel superior, al que se accedía a través de una pequeña rampa, se distribuían las diferentes cureñas para colocar los cinco cañones del calibre seis destinados a su defensa, los cuales podían colocarse bien enfilando hacia el río o al interior. Ahora bien, dentro de su configuración destacan dos elementos que, por su particularidad, hacen de esta obra un exponente militar singular en territorio americano. En primer lugar, sobresale la ubicación de la plaza de armas, colocada sobre la escarpa del foso y no en el interior del reducto, al que se anexiona mediante un puente levadizo. Por otra parte, la colocación de dos canales que controlaban el flujo de agua desde el Misisipi hasta el foso, posibilitando al gobernador de la fortaleza alterar el interior del mismo de acuerdo a las exigencias bélicas de cada situación.

El fuerte de San Felipe de Placcamin también estuvo proyectado desde 1787, como lo demuestra el *Plano del fuerte proyectado para la punta del Torno de Placcamin en el río Misisipi...*¹⁶ Ubicado en la otra orilla del Misisipi con el objetivo de cruzar fuegos con el fuerte Borbón, cumplía las mismas funciones que este, aunque su traza fuese totalmente distinta. En este caso, Peramas proyectó un bastión hexagonal de medidas irregulares, con tres baluartes enfilando hacia tierra y otros tantos al Misisipi. En el interior del mismo se distribuían las dependencias para alojamiento de los oficiales, cuarteles, almacenes de pólvora, hornos, cocinas y diversas estancias comunes. No obstante, repite elementos planteados en el fuerte Borbón, como la plaza de armas tras el foso, comunicada al fuerte mediante un puente levadizo, o los canales de transporte de agua hacia el fuerte. A pesar de estar aprobado desde 1787, no comenzó a construirse hasta 1792, bajo la dirección del ingeniero Gilberto Antonio de San Maxent y el gobierno del XV Barón de Carondelet, dos de las personalidades decisivas en la planificación defensiva de Luisiana en la última década de siglo.

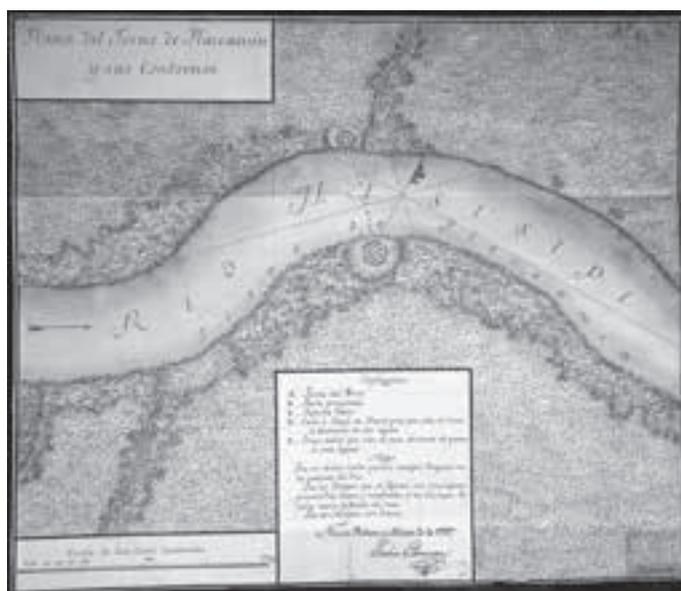


Fig. 2. Plano del Torno de Placcamin y sus contornos. Joaquín de Peramas. Nueva Orleans, 20 de marzo de 1787. AGI, MP-FLORIDA_LUISIANA, 109.

Solo un mes antes de la redacción de la *Memoria* de Bouligny, la declaración de independencia de los Estados Unidos, efectiva a partir del reconocimiento que Francia hizo de la misma el 6 de febrero de 1778, modificaba enormemente el panorama político, social y territorial americano. Dicho acontecimiento afectó directamente a las posesiones españolas, con especial atención a Luisiana, pasando de ser un estado casi olvidado por la administración española a convertirse en un puesto de primer orden para la conservación de los intereses comerciales y territoriales en el nuevo continente. La emergente nación norteamericana, aliada de España durante las operaciones comandadas por Bernardo de Gálvez en la alta Luisiana y Florida entre 1779 y 1781, pronto se postulaba, no como un aliado, sino como una potencia mundial asentada en sus fronteras.¹⁷ A las premonitorias, y de sobra conocidas, palabras del conde de Aranda sobre los peligros que podría ocasionar Estados Unidos,¹⁸ hay que sumarle diferentes considera-

¹⁶ AGI, MP- Florida Luisiana, 106. *Plano del fuerte proyectado, para la punta del torno de Placcamin en el río Misisipi, para cruzar sus fuegos con los de la batería que se proyecta al otro lado del mismo río, en el caño de Mardigras*. Joaquín de Peramas. Nueva Orleans, 20 de marzo de 1787.

¹⁷ SEGURA GARCÍA, Germán, "Operaciones militares en la Alta Luisiana durante la revolución americana" en *Bernardo de Gálvez. La presencia de España en México y Estados Unidos*. Madrid, Ministerio de Defensa, 2015, pp. 238-239.

¹⁸ BEERMAN, Eric, *España y la Independencia de Estados Unidos*. Madrid, Editorial Mapfre, 1992, p. 27.

ciones realizadas por otros clarividentes personajes de la esfera política y cultural del momento, caso del cirujano, marino y escritor Pedro Gatell.¹⁹ En 1780, Gatell redactó la *Memoria de la que se demuestra la absoluta necesidad en que se halla la corte de España de poblar y fortificar la Luisiana, especialmente lo correspondiente a las riberas de los ríos Misisipi, Misuri y el de San Bernardo, y las grandes ventajas y utilidades que resultan de tan importante execución*.²⁰ Su discurso es una prueba más de la inquietud y la enorme preocupación instalada en torno a la nación americana:

¿Quién creyera que esta república con unos principios tan débiles había de estender sus pabellones hasta en las regiones más remotas del Globo en poco más de un siglo? ¿Quién pensará que había de ser apetecida para aliada de las Potencias más fuertes? En fin, ¿Quién diría en aquel entonces, que establecida en un suelo tan estéril había de ser, como la vemos, el almacén del mundo? Pues si sobre tan flacas simientas se ha herigido una potencia capás de disputarle a Roma y Cartago su conducta en materias de Estado y Gobierno, ¿Qué hemos de esperar del nuevo Congreso del Norte de América, rico por la fertilidad de su terreno y orgulloso viéndose competidor con ventaja de la nación reputada hasta el día por guerra y dueña de todos los mares?²¹

Para el marino español, una sólida defensa de los territorios de Luisiana podría contrarrestar posibles deseos de expansión territorial, cuyos objetivos podrían centrarse no solo en la propia Luisiana, sino también en el virreinato de Nueva España. En su opinión, existían tres puntos clave para mantener a la otrora provincia francesa como antemural del vecino virreinato. En primer lugar, declaraba que fortalecer algunos puntos del río Misuri no solo resultaría beneficioso para facilitar el tráfico en el interior de la provincia, sino también para controlar incursiones de británicos desde Canadá y americanos desde Virginia, asegurando las confluencias de los ríos Ontario, Flíneo, y el lago Superior. En segundo lugar, el río San Bernardo, cercano a los dominios mexicanos, conectaba cerca de su desembocadura en el Golfo de México con un afluente que transcurría desde el interior del virreinato. Según Gatell, cualquier enemigo

que intentase penetrar por tierra en el Reino de México debía servirse de este cauce, por lo que aconsejaba guarnecer los puntos más vulnerables de su curso. Por último, aunque no hace mención alguna a fortificaciones o puestos defensivos en la ribera del Misisipi, si lo cataloga como un motor y generador de riquezas para la provincia y la propia corona española, por lo que su cuidado permitiría afrontar económicamente las propuestas de su memoria.

En un territorio interior de tanta amplitud y con una acotada línea de costa como Luisiana, la navegación fluvial adquiriría una enorme trascendencia. De esta forma se explica la preocupación de Gatell por mantener bien guarnecidos los principales cauces de aquella región, sobre todo si se tiene en consideración que desde la Paz de París de 1763, Gran Bretaña era libre de navegar por el Misisipi con fines comerciales. Si bien este acuerdo parecía agotarse una vez España había derrotado a los británicos en Florida y fuese reconocida la Independencia de las antiguas Trece Colonias mediante el Tratado de Versalles de 1783, la cuestión fluvial se agravó tras estos años. Tal y como indica Andreu Ocariz, Inglaterra, “en un acto de refina-da venganza”, otorgó a Estados Unidos el derecho a la libre navegación en el Misisipi.²² Un contratiempo que España había tratado de superar durante el proceso de independencia americano, cuando Benjamin Franklin intentó negociar con el conde de Aranda la asistencia en la toma de San Miguel de Panzacola a cambio de este derecho, si bien fue rechazado.²³ Sin embargo, a partir de 1785 la administración española tuvo que lidiar contra esta adversidad, por lo que la atención depositada sobre los ríos durante los próximos años se reforzaría de manera significativa, viéndose reflejada en los planes de defensa ejecutados durante la siguiente década.

Los más importantes proyectos defensivos planteados para Luisiana se elaboraron bajo la gobernación de Luis Francisco Héctor de Carondelet, XV Barón de Carondelet (1791-1797), quien había sucedido a Esteban Miró en la administración de la provincia. El Barón de Carondelet, nacido en Cam-

¹⁹ Para más información sobre Pedro Gatell, puede consultarse: PESET, José Luis, “La melancolía en la obra de Pedro Gatell, cirujano y marino ilustrado” en *Asclepio*, 66 (1), 2014, p. 33.

²⁰ SERRANO Y SANZ, Manuel (Ed.), *Documentos históricos de la Florida y Luisiana, siglos XVI al XVIII*. Madrid, Librería General de Victoriano Suarez, 1912, pp. 353-361.

²¹ *Ibidem*, p. 353.

²² ANDREU OCARIZ, Juan José, *Luisiana Española*. Zaragoza, Talleres Editoriales Librería General, 1975, p. 47.

²³ ARNAL SIMÓN, Luis, *Arquitectura y urbanismo del septentrión novohispano II. Fundaciones en la Florida y el seno mexicano, siglos XVI al XVIII*. México, Universidad Nacional Autónoma de México-Facultad de Arquitectura, 2006, p. 299.

brai en 1747, fue uno de los militares y políticos españoles más laureados durante la segunda mitad del siglo XVIII. Antes de tomar las riendas de la administración de Luisiana, sirvió como caballero de la Orden de Malta en la Guerra de los Siete Años, asistió al sitio de Argel en 1775 y a la toma de Panzacola en 1781. Como político, fue nombrado gobernador de la provincia de San Salvador desde 1789 a 1791, año en que se le asigna la gobernación de Luisiana y Florida.²⁴

Durante su mandato, Carondelet tuvo que enfrentarse a numerosas adversidades políticas y sociales que afectaron al correcto desarrollo de su administración. Entre ellas, las consecuencias de la revolución francesa, la invasión gala en el noreste de España, tensiones territoriales en la frontera con Estados Unidos o el incendio de 1794 que arrasó buena parte del sector suroeste de la ciudad de Nueva Orleans. No obstante, supo responder a estos contratiempos con una política ejemplar alabada por la historiografía.

Lógicamente, las desavenencias con Francia en Europa propiciaron que España se enfrentara a numerosos desafíos, especialmente en los límites geográficos de Luisiana. Por una parte, las graves consecuencias internas desarrolladas en la propia provincia, donde el sentimiento francés aún no había sido abolido completamente. Por otra parte, la amenaza de Inglaterra por mar y desde Canadá. Todo ello sin olvidar la incómoda presencia norteamericana en la periferia de la región. Como producto de estas presiones, el Barón planteó una serie de medidas defensivas que permitieron a la actual región norteamericana afrontar cualquier intento de sublevación interior o asalto por parte de Estados Unidos o Gran Bretaña. Tal y como apunta Morales Folguera, a Carondelet se le debe la ejecución de todo el complejo arquitectónico militar de Nueva Orleans, el impulso de las obras en el Torno de los Ingleses, diversas baterías en el lago Pontchartrain y la actualización de los sistemas defensivos de San Miguel de Panzacola, Mobila, Natchez, Nogales, Manchack, San Marcos de Apalache y otros puntos estratégicos de la zona.²⁵ Para ello, se sirvió de la opinión de quienes mejor interpretaban las necesidades defensivas de la provincia, es decir,



Fig. 3. Mapa de los límites de los Cherokees con los ingleses y de los conseguidos y pretendidos por los norteamericanos en la vertiente oriental de la cuenta del Mississippi. AGI, MP-FLORIDA_LUISIANA, 152. Barón de Carondelet. Nueva Orleans, 1793.

los ingenieros militares. En un periodo de dos años (1792-1794), se reciben otros tantos informes de estos profesionales, en el que detallan las líneas de actuación necesarias para asegurar bajo dominio español aquel territorio.

El primero de estos planes se debe al arquitecto de la corte e ingeniero militar Francisco Sabatini.²⁶ Su propuesta,²⁷ redactada el 15 de agosto de 1794, comenzaba con una descripción del territorio de Luisiana y un análisis de los posibles escenarios en los que la región podría esperar un ataque. Según el ingeniero, existían tres puntos viables donde podría ejecutarse un asalto, bien mediante un desembarco en la costa en el entorno del Golfo de México, bien por tierra o bien a través de la navegación del río Misisipi. No obstante, el ingeniero italiano se mostraba confiado en que ninguna de

²⁴ BEERMAN, Eric, "XV Barón de Carondelet, Gobernador de la Luisiana y la Florida (1791-1797)", en *Hidalguía*, Gráficas Uguina, 1978, pp. 6-7.

²⁵ MORALES FOLGUERA, José Miguel (6), pp. 98-105.

²⁶ Un estudio sobre el proyecto defensivo de Francisco Sabatini puede encontrarse en: CABRERA, Leoncio, "Francisco Sabatini y la Fortificación de Luisiana", en *Trabajos y Conferencias*. Madrid, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Madrid, II, 1958, pp. 142-149.

²⁷ Archivo Histórico Militar de Madrid. (De aquí en adelante, AHMM). Índice General de Documentos, leg. 5-1-7-7. S/F.

estas opciones pudiera ocasionar daños significativos a la provincia. En primer lugar, descartaba un ataque por mar debido a la imponente presencia española en esta región. Las defensas establecidas en Nueva Orleans, Mobila, San Miguel de Panzacola e hipotéticos refuerzos desde La Habana dificultarían enormemente esta empresa.

Si se hiciese el ataque por medio de un desembarco en la Costa, además de hallarse sus principales puntos como son Panzacola, la Movila y Nueva Orleans cercanos a ella y en tal disposición que pueden ser bien defendidos, se agrega la proporción de que los entren socorros así de los establecimientos que tiene el Rey en el seno mexicano, como de las islas de barlovento, y con especialidad de la Havana.

Si Sabatini creía improbable un acercamiento marítimo, igualmente consideraba un ataque por tierra como una opción de remotas posibilidades. La única potencia preparada para este tipo de asalto sería Estados Unidos, pero esta era una nación carente de disciplina táctica y de recursos ofensivos para efectuar una operación de tanta envergadura. Por ello, juzgaba este intento como "impracticable, aun quando fuese auxiliada de los mencionados indios que habitan el país". Finalmente, la opción del río Misisipi también parecía una empresa de difícil ejecución, dada las pocas facilidades que ofrecía el cauce para transportar artillería, víveres y demás preparativos militares.

Sin embargo, Sabatini recelaba de la nueva nación. Aunque expresaba que las antiguas colonias no estaban preparadas en aquel momento para ejecutar planes ofensivos contra Luisiana y Florida, remarcaba que "es indispensable precautelarse para todo evento, haciendo un plan de defensa que ponga a cubierto dicho establecimiento de la Luisiana y las demás posesiones del Seno Mexicano". Para llevar a cabo tal proyecto, Sabatini planteaba la ejecución de un examen de las distintas plazas y puestos defensivos de Luisiana, con especial atención a Nueva Orleans y Mobila, las dos ciudades mejor posicionadas para proteger la provincia por mar o el Misisipi, depositar los pertrechos de guerra y víveres suficientes durante un ataque y recibir socorros desde La Habana. Igualmente aconsejaba examinar los fuertes de Natchez, Placa-

minas y demás puestos avanzados en el interior de la provincia, especialmente los que custodiasen el tráfico fluvial entre diferentes regiones. El estudio de todos estos puestos debía ir acompañado por una serie de planos y perfiles donde se detallasen las mejoras necesarias para cada una de las fortificaciones, así como la ejecución de un mapa en el que se especificasen las distancias entre las ciudades anteriormente mencionadas, los cauces de los principales ríos y la frontera norteamericana. Conjuntamente a estas indicaciones, recomendaba desarrollar una política de acercamiento con los indios pobladores de la provincia, a los cuales consideraba como aliados benéficos contra la joven nación norteamericana.²⁸

La última parte de su informe la dedicó a ratificar lo aprobado por Junta de Generales el 10 de octubre de 1787, en relación a las fortificaciones de San Miguel de Panzacola, cuya propuesta defensiva fue diseñada por el ingeniero Joaquín de Peramas.²⁹ Al ser esta plaza el principal punto defensivo de Florida junto con San Agustín, Sabatini refrendó la decisión de continuar con la construcción del fuerte de San Carlos de Barrancas y la batería baja de San Antonio, así como el fuerte de Santa Rosa, al otro lado de la bahía, para que ambas estructuras cruzasen fuegos en el acceso a la rada norteamericana:

que se lleve a debido efecto la construcción del fuerte de San Carlos y su batería baja de San Antonio, según se proyectó con la sola diferencia que se omita el camino cubierto de dichos fuerte de San Carlos como lo está en San Antonio dejando las dos medias plazas de armas de los flancos: también debe establecerse el fuerte de Santa Rosa en la punta de Sigüenza.³⁰

Paralelamente al informe de Sabatini, redactado desde Madrid en 1794, se presentó en Luisiana uno de los textos más detallados y completos de esta década sobre la situación defensiva de Nueva Orleans, producto del trabajo del ingeniero militar Juan María Perchet. Existe muy poca información disponible sobre este personaje, aunque se conoce su participación en la remodelación defensiva de Nueva Orleans durante la década de 1790, además de en otras zonas de la región, pues hay estudios que lo sitúan proyectando el fuerte de

²⁸ Conseguir el favor de las tribus indígenas fue una constante dentro de las políticas de expansión territorial española en América durante la Edad Moderna. En este aspecto, los ingenieros militares también desarrollaron un papel decisivo. Prueba de ello, puede consultarse: GÁMEZ CASADO, Manuel, "La pacificación de la Guajira por el ingeniero Antonio de Arévalo. Sobre el proyecto de defensa de Sabana del Valle", en *Laboratorio de Arte*, n° 20, 2016, pp. 373-386.

²⁹ Para más información sobre el proyecto de defensa de San Miguel de Panzacola tras su recuperación en 1781, puede consultarse: CRUZ FREIRE, Pedro (15), pp. 375-388.

³⁰ AHMM. Índice General de Documentos, leg. 5-1-7-7. S/F.

San Fernando de Barrancas, en el actual estado de Tennessee.³¹ Dentro de su trabajo como ingeniero ayudante en el Nuevo Continente, su *Relación de la fortificación de la Plaza de Nueva Orleans en el año de 1794*, documento inédito hasta el momento, sintetiza de manera excepcional el estado de los diferentes puestos defensivos de aquella plaza y las condiciones estratégicas que propiciaron sus construcciones.³²

La descripción geográfica de la capital copa las primeras líneas de su discurso, en el que se desarrolla significativamente un apartado dedicado al ciprés, cuya madera cobró enorme importancia para la arquitectura local por su "buena calidad para construcción, aventajándose en esto al mejor pino, en ser más consistente para obras debaxo del agua, en la qual dura muchísimos años sin corromperse".³³ A continuación, un halago a la labor de fomento arquitectónico llevado a cabo por el Barón de Carondelet le sirvió para introducir las modificaciones defensivas ejecutadas en ese momento. En primer lugar, aludía a la construcción del circuito amurallado de la ciudad, el cual ya había sido planteado previamente por Francisco Boulogny en la década de 1770 y que finalmente se construye bajo la dirección de Gilberto Guille-mard a partir de 1792.

Indicaba Perchet que "por los años de 1791, se hallaba esta plaza abierta por todas partes, expuesta a los insultos de los indios o de qualquiera otra nación que quisiese hacerse dueña de esta colonia". No obstante, temores a un pronto enfrentamiento propiciaron la construcción de una línea defensiva conectada por medio de cinco reductos, llamados de San Carlos, San Juan, San Felipe de Borgoña, San Fernando y San Luis, cuyo objetivo no era otro que resguardar el núcleo poblacional de la ciudad. Además, este cinturón pétreo es un ejemplo extraordinario dentro del contexto americano, pues fue concebido no solo como última línea defensiva ante cualquier enemigo invasor, sino también como primera defensa ante la posibilidad de un ataque perpetrado por los propios habitantes de la ciudad. Una medida razonada atendiendo al pasado francés de la provincia y la vigente declaración de guerra entre ambas naciones. Por esa razón, afirmaba Perchet, se aumentó la proporción del reducto de San Carlos, "colocan-



Fig. 4. La batería de San Antonio en Pensacola. Fotografía: autor.

do además sobre su camino cubierto algunas piezas de grueso calibre y un puente levadizo sobre el foso, con la mira de hacerse fuerte en el caso de infidelidad de parte de los vecinos".³⁴ Además, las cortinas de unión entre los reductos poseían camino cubierto, estacada y glacis.

Posteriormente, el ingeniero pasa a describir formalmente cada uno de estos reductos, con especial atención al de San Carlos.

Consta de unos lados igualmente que los demás, contiene dentro un capaz repuesto de pólvora, y otro sobre el camino cubierto, alojamiento para la 1ª compañía de granaderos del regimiento fixo de Luisiana y cuerpo de guardia con un tinglado bajo el que se conservaría efectos de artillería. Tiene montados 32 cañones a saber 5 del calibre de a 30, 1 del de a 27, 2 de bronce del calibre de a 24 y 3 del mismo calibre de a 18 y 3 del de a 8 dentro del reducto y 2 morteros contra la ciudad.

Por su parte, el reducto de San Juan contenía en su interior un cuerpo de guardia y un repuesto de pólvora colocado sobre el glacis, con una artillería montada de los calibres 12, 8 y 4, las mismas características que los de San Felipe de Borgoña y San Fernando. Por último, indicaba que el de San Luis "es el menos capaz, y el más irregular", debido fundamentalmente a los problemas que ocasionaba el terreno donde se fundaron sus cimientos, poco sólido y de mala calidad.

Junto con estos reductos, la defensa de la ciudad se amplió con una batería encarando el río, deno-

³¹ CAPEL, Horacio [et. al.] (15), pp. 369-370. PATRICK, James, *Architecture in Tennessee: 1768-1897*. Knoxville, The University of Tennessee Press, 1981, p. 77.

³² THNOC, Sig. MF92, reel 2. Account of the fortification of the plaza of New Orleans. By Perchet. 1794. S/F.

³³ *Idem*.

³⁴ *Idem*.



Fig. 5. Cours du fleuve Saint Louis, depuis ses embouchures jusqu'à la rivière d'Iberville et costes voisines. Jacques-Nicolas Bellin Collection d'Anville, Département Cartes et plans, CPL GE DD-2987, sig. 8820, 1764

minada de San Francisco. Construida en piedra y fajina y recubierta en posteriores reparaciones con tabloncillos de madera, preocupaba al ingeniero por su poca consistencia y durabilidad, "pues el mismo fuego que hacen en las salvas los desencavan y desclavan".

Por otra parte, es obligatorio subrayar el esfuerzo con el que Perchet describe las dificultades presentadas a la hora de construir aquel perímetro amurallado. Debido a las características pantanosas del terreno que todavía circunda la ciudad, edificarlo fue únicamente posible gracias al infatigable trabajo de la gobernación, ingenieros y mano de obra empleada en aquella empresa. Por ello, instaba a un continuo cuidado de las instalaciones, pues solo así "podrán mantener algún poco tiempo en pie estos reductos".

Al igual que en la memoria de Bouligny o el informe de Sabatini, Perchet también incluyó en su discurso una relación de las principales vías o puntos por donde podría ser atacada la ciudad. Para analizar las diferentes opciones de ataque, el ingeniero se apoyó en una copia que hizo del mapa ejecutado por el ingeniero francés Jacques-Nicolas Bellin, titulado *Cours du fleuve Saint Louis, depuis*

ses embouchures jusqu'à la rivière d'Iberville et costes voisines y que hoy se conserva en la Biblioteca Nacional de París.³⁵ Según su estudio, la primera de las posibilidades sería una incursión desde el seno mexicano a través de la desembocadura del río Misisipi. Sin embargo, la dificultad de cruzar el curso fluvial a contracorriente y el apoyo defensivo instalado en el Torno de los Ingleses dificultaban enormemente esta posibilidad. Una segunda opción consistiría en un ataque desde el lago Pontchartrain y el lago Borque, tal y como advertieron los informes precedentes. En este sentido, alertaba de la posibilidad de que cualquier escuadra pudiese instalarse en una bahía tras la isla llamada de los Navíos, en las inmediaciones del lago Borque, desde donde podrían conducir sus tropas sin ser vistos y penetrar por el norte de la ciudad. Una tercera vía se planteaba también desde el lago Pontchartrain, a través de un estero navegable que estaba tímidamente defendido por la batería de San Juan. Sin embargo, esta batería, realizada en madera y cerrada con una estacada, podía ser asaltada fácilmente por la espalda dados los cimientos tan pobres de su fábrica. Por estos motivos, y dado que aquel fuerte era "una defensa tan necesaria" recomendaba construir un fuerte de mampostería, en tanto en cuanto consideraba a aquel puesto como "la llave de esta plaza".

Para finalizar el informe, el ingeniero elaboró un capítulo relativo a las ventajas y desventajas de las fortificaciones de Nueva Orleans. En él, trató exclusivamente las características del terreno donde se fundaba la ciudad. Por una parte, admitía que edificar y mantener los diferentes puestos defensivos de la ciudad resultaba ser un arduo trabajo que dependía de una constante preocupación y un considerable desembolso económico. No obstante, este inconveniente se volvía a favor cuando era el enemigo quien debía realizar un ataque.

Los pantanos que la circundan con las ciperas y bosques que al tiro de cañón la rodean, favorecerían muy poco a los ataques del enemigo. Situado en un terreno horizontal y descubierto por todas partes, con dificultad ejecutaría su aproche, si muchos imcombenientes debe renunciar a abrir trinchera en suelo de tal calidad que excavando en cualquier parage, a 3 pies de profundidad, a menos de 24 horas, encontrara sus trincheras llenas de agua.³⁶

Asimismo, exponía que la conducción de artillería sobre tal superficie limitaría enormemente el progreso del enemigo, lo que podía ser aprovechado

³⁵ Biblioteca Nacional de París (de aquí en adelante, BNP). *Cours du fleuve Saint Louis, depuis ses embouchures jusqu'à la rivière d'Iberville et costes voisines*. Collection d'Anville, Département Cartes et plans, CPL GE DD-2987 sig. 8820. 1764.

³⁶ THNOC, Sig. MF92, reel 2. *Account of the fortification of the plaza of New Orleans*. By Perchet. 1794. S/F.

por las milicias de la ciudad que, conocedoras de los terrenos circundantes, tendrían ventaja estratégica para emboscar y repeler cualquier ataque.

Por otra parte, alababa la edificación del reducto de San Carlos, al que consideraba como el más completo de todos los fuertes de la ciudad. En cambio, creía que un revestimiento de mampostaría sería necesario para convertirlo en ciudadela en caso de que los demás puestos hubiesen sido destruidos o tomados por el invasor. Además de ello, consideraba que "si se le hubiese formado contra ella un fuerte capaz de una cortina y dos medios baluartes –es decir, un hornabeque anexo– cubriendo la puerta con un pequeño rebellín o plaza de armas atrincherada dando espacio para ello el terreno que media a las calles y casas de la ciudad", la defensa de este puesto estaría completamente asegurada.

Remataba su discurso con un alegato a favor de la provincia, destacando las capacidades de su cultivo y la importancia del río Misisipi para la defensa, no solo de Luisiana, sino también de los vecinos territorios mexicanos. Por ello advertía, como hicieron otros personajes con anterioridad, que la nación norteamericana era consciente de las ventajas que ofrecía este paraje y de la posibilidad de que en el futuro se convirtieran en un enemigo a tener en consideración. Todas estas circunstancias no hacían más que reforzar lo planteado por Perchet en cuanto a la necesidad de mantener actualizado de forma constante las defensas de la ciudad. Por ello, finalizaba con lo siguiente:

Las capitales de los Reynos y Provincias parece que son el móvil y agente que gobierna lo restante, si estas no se hacen respetables, mal lo serán sus territorios subalternos. ¿Cómo podrá serlo una plaza, cuyas fortificaciones cuesta tanto de mantenerlas en pie aun si haver experimentado los extragos del cañón enemigo? Donde apenas alcanzan las tropas para guarnecer los puestos del rio arriba, tan interesantes quanto de su conservación depende la de la misma plaza en particular los socorros de víveres. ¿Y quién sería más dueño del golfo mexicano que el que lo sea del río Missisipi?³⁷

A partir de los datos ofrecidos pueden alcanzarse diversas conclusiones. En primer lugar, parece evidente el esfuerzo y la preocupación constante exhibidas por la monarquía española en estos territorios, un hecho que no ha sido lo suficientemente valorado por la historiografía española. Reforzar defensivamente la Luisiana se convirtió en un apasionante reto para para el gobierno hispano duran-

te cuatro décadas, debido a las numerosas confrontaciones territoriales que surgieron entre Francia, España, Inglaterra y la joven nación norteamericana. Todo ello a pesar de numerosos inconvenientes, entre ellos la falta de personal cualificado encargado de supervisar los principales puntos estratégicos de la provincia o la exigua financiación recibida para edificaciones militares. Tales inconvenientes derivaron en una escasa aportación defensiva, tanto en elementos construidos como en la innovación de las propuestas presentadas, donde prácticamente se reproducen los planes ejecutados décadas atrás por los ingenieros militares franceses. Ello se hace visible principalmente en la ejecución del circuito amurallado de la ciudad o en los proyectos para proteger el Torno de los Ingleses olas baterías interiores de los lagos Borque y Pontchartrain, tal y como se ha analizado previamente en este estudio. No cabe duda de que aún quedan pendientes muchas incógnitas que plantear y resolver sobre este tema. Sin embargo, se espera que con el presente estudio se haya podido aclarar las principales medidas de seguridad adoptadas por la corona para mantener bajo su gobierno este valioso territorio en el entorno del seno mexicano.

Bibliografía

- ANDREU OCARIZ, Juan José. *Luisiana Española*. Zaragoza, Talleres Editoriales Librería General, 1975.
- ARNAL SIMÓN, Luis. *Arquitectura y urbanismo del septentrion novohispano II. Fundaciones en la Florida y el seno mexicano, siglos XVI al XVIII*. México, Universidad Nacional Autónoma de México-Facultad de Arquitectura, 2006.
- BEERMAN, Eric. *España y la Independencia de Estados Unidos*. Madrid, Editorial Mapfre, 1992.
- CAPEL, Horacio; GARCIA, Lourdes; MONCADA, José Omar; OLIVE, Francesc; QUESADA, Santiago; RODRIGUEZ, Antonio; SANCHEZ, Joan Eugeni; TELLO, Rosa. *Los Ingenieros militares en España, siglo XVIII: repertorio biográfico e inventario de su labor científica y espacial*. Barcelona, Publicacions i edicions de la Universitat de Barcelona, 1983.
- CRUZ FREIRE, Pedro. "Joaquín de Peramas. Un ingeniero militar en América" en LÓPEZ CALDERÓN, Carme; FERNÁNDEZ VALLE, María de los Ángeles y RODRÍGUEZ MOYA, María Inmaculada (Coords.). *Barroco Iberoamericano: identidades culturales de un imperio*. Vol. 1. Santiago de Compostela, Andavira Editora, 2013, pp. 375-388.
- DEL CANTILLO, Alejandro. *Tratados, convenios y declaraciones de Paz y de Comercio que han hecho con las potencias extranjeras los monarcas españoles de la casa de Borbon desde el año 1700 hasta el día*. Madrid, imprenta de Alegría y Charlain, 1843.
- DIN, Gilbert D. *Francisco Bouligny: a bourbon soldier in Spanish Louisiana*. Nueva Orleans, Louisiana State University Press, 1993.

³⁷ *Idem*.

- DIN, Gilbert D. *Louisiana in 1776. A "memoria" of Francisco Bouligny*. Nueva Orleans, Louisiana State University Press, 1977.
- GÁMEZ CASADO, Manuel. "La pacificación de la Guajira por el ingeniero Antonio de Arévalo. Sobre el proyecto de defensa de Sabana del Valle", en *Laboratorio de Arte*, nº 20, 2016, pp. 373-386.
- GUTIÉRREZ ESCUDERO, Antonio. "Entre España e Hispanoamérica: Antonio de Ulloa, un hombre de su tiempo. Sus escritos y publicaciones" en LOSADA, Miguel; VARELA, Consuelo (Eds.). *Actas del II Centenario de Don Antonio de Ulloa*. Sevilla, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, CSIC, Escuela de Estudios Hispanoamericanos. 1995, pp. 257-270.
- KUETHE, Allan J. "Imperativos militares: La Habana, San Juan y la Luisiana en la época de Carlos III" en *Historia y Globalización. Ensayos en homenaje a Alfredo Castillero Calvo* Panamá, Editora Novo Art S.A., 2017, pp. 59-80.
- MORALES FOLGUERA, José Miguel. *Arquitectura y urbanismo hispanoamericano en Luisiana y Florida occidental*. Málaga, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Málaga, 1987.
- PATRICK, James. *Architecture in Tennessee: 1768-1897*. Knoxville, The University of Tennessee Press, 1981.
- PESET, José Luis. "La melancolía en la obra de Pedro Gattell, cirujano y marino ilustrado" en *Asclepio*, 66 (1), 2014, p. 33.
- SAN MIGUEL PÉREZ, Enrique. "La crisis de la estrategia política española en Norteamérica: de Bernardo de Gálvez a Luis de Onís" en MARTÍNEZ PEÑAS, Leandro y FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Manuela (Coords.). *El ejército y la armada en el noroeste de América: No-otka y su tiempo*. Madrid, Universidad Rey Juan Carlos, 2012, pp. 29-58.
- SEGURA GARCÍA, Germán. "Operaciones militares en la Alta Luisiana durante la revolución americana" en *Bernardo de Gálvez. La presencia de España en México y Estados Unidos*. Madrid, Ministerio de Defensa, 2015, pp. 235-244.
- SERRANO Y SANZ, Manuel (Ed.). *Documentos históricos de la Florida y Luisiana, siglos XVI al XVIII*. Madrid, Librería General de Victoriano Suarez, 1912.

INGENIEROS MILITARES Y OBRAS PÚBLICAS. ALGUNOS EJEMPLOS DE NUEVA GRANADA EN EL SIGLO XVIII

MANUEL GÁMEZ CASADO

Departamento de Historia del Arte. Universidad de Sevilla
mgamez@us.es

Resumen: El presente artículo tiene como objetivo analizar el grado de intervención de los ingenieros militares españoles en los principales edificios públicos del virreinato de la Nueva Granada. Para ello se aportarán, además de datos documentales y planos inéditos, nuevas interpretaciones que demuestran el conocimiento por parte de dichos profesionales de la práctica arquitectónica, trasladando a América modelos y tipologías de raíz europea.

Palabras claves: Transferencia cultural / Obras Públicas / Ingenieros Militares / Nueva Granada / Siglo XVIII.

MILITARY ENGINEERS AND PUBLIC WORKS. SOME EXAMPLES OF NEW GRANADA IN 18TH CENTURY

Abstract: The aim of this article is to analyze the intervention degree of the Spanish military engineers on the main public buildings in the viceroyalty of New Granada. Besides documentary datum and unpublished blueprints, there will be bring out new interpretations, proving the military engineer's knowledge on architecture, bringing to America models and typologies of European roots.

Key words: cultural Exchange / public Works / military engineers / New Granada / Eighteenth century.

Introducción¹

Siempre que se ha descrito y comentado la producción de los ingenieros militares españoles en el virreinato de la Nueva Granada durante el siglo XVIII se ha elogiado la ingente labor defensiva que desarrollaron, considerándose, a la vista de la misma, como la época dorada de la poliorcética americana. Es difícil precisar si alguno de los sistemas defensivos de las ciudades neogranadinas fue el de mayor eficacia de cuantos la Corona española levantó en América, pues otros enclaves alejados de dicha zo-

na, como La Habana o Veracruz, también contaron con imponentes murallas, baluartes y castillos que protegieron las entradas a sus bahías o puertos.² Con independencia de ello, lo cierto es que en el territorio meridional del Caribe se acumuló el mayor número de plazas españolas fortificadas, como demuestran los casos de Portobelo, Cartagena de Indias, Puerto Cabello, Maracaibo o Santa Marta.³ Sobre ellas, hay decenas de estudios que han documentado tanto la historia de esas construcciones, como la labor desarrollada por los ingenieros en los distintos contextos sociales, políticos o cultura-

* Fecha de recepción: 15 de octubre de 2017 / Fecha de aceptación: 7 de mayo de 2018.

¹ El presente trabajo se inscribe en el desarrollo del proyecto de investigación I+D "Ingenieros militares en el Caribe y el Golfo de México durante el siglo XVIII. Diálogo cultural, circulación transnacional y conflictos globales HAR2015-63805-P", financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España.

² Una visión global del conjunto de fortificaciones construidas en América ofrecen AA.VV., 1985; GUTIÉRREZ, Ramón y ESTERAS, Cristina, 1991; de los mismos autores, 1993; AA.VV., 1996; CALDERÓN QUIJANO, José Antonio, 1996; SERRANO ÁLVAREZ, José Manuel 2003 y GUTIÉRREZ, Ramón, 2005.

³ Las ciudades mencionadas son, de entre las fundadas en Nueva Granada, las que cuentan con un mayor número de edificios destinados a la defensa. Sobre estas construcciones se han escrito diversas monografías, pudiéndose consultar al respecto las realizadas por ZAPATERO, Juan Manuel, 1977; del mismo autor, 1979 y 1980. Igualmente, consúltese LÓPEZ RIVERO, Raúl, 1968 y CASTILLERO CALVO, Alfredo, 2017a.

les americanos.⁴ Sin embargo, da la impresión de no haberse valorado lo suficiente otras aportaciones que contribuyeron al desarrollo urbano de las principales capitales neogranadinas durante el Setecientos. Es el caso de los abundantes ejemplos de puertos, almacenes, puentes, hospitales o aduanas construidas por estos militares en paralelo al diseño de las fortificaciones.⁵

La amplia nómina de proyectos y reformas llevadas a cabo en las ciudades neogranadinas durante el siglo XVIII fue consecuencia de una serie de hechos que alteraron el devenir político hispano. Bien conocido es como con la instauración del tercero de los virreinos indios, la Corona pretendía solucionar el declive administrativo sufrido en las audiencias de Panamá y Santa Fe, asignándose a esta última la nueva capitalidad.⁶ No obstante, revocada esta fundación en 1723 a causa del alto costo que suponía para las arcas estatales, no fue hasta 1739 cuando definitivamente se constituyó el nuevo virreinato como respuesta a los ataques sufridos en el istmo por el vicealmirante inglés Edward Vernon.⁷ Con estas nuevas medidas políticas, la Corona pretendía contrarrestar una articulación militar poco efectiva que facilitaba los ataques perpetrados por los enemigos europeos en las principales capitales del Caribe sur, deteniendo el crecimiento económico y amenazando el control del paso.

Dentro de este contexto, los ingenieros militares alcanzaron un papel decisivo en la nueva administración, al ocuparse no solo de la gestión del territorio y de su defensa, sino también de otras construcciones que debían facilitar los distintos aspectos de la vida cotidiana en las Indias. Se trata de un capítulo profesional menos conocido por haberse supeditado la historiografía al estudio de las fortificaciones. Así, el presente texto pretende analizar la función desempeñada por los ingenieros militares en el diseño y construcción de edifi-

cios civiles en las principales capitales del litoral caribeño de Nueva Granada, continuando una línea de investigación consolidada por anteriores aportaciones.⁸ Ello permitirá demostrar cómo dichos profesionales implantaron modelos constructivos propios, revalorizando su labor ante algunas voces que ignoraron sus producciones civiles. Su estudio permitirá comprobar si existe un grado de integración de las experiencias edilicias americanas en el contexto de las europeas, pues más allá de la raíz española de los modelos utilizados, se podrán rastrear en algunos de los ejemplos analizados otras corrientes arquitectónicas, como la italiana o la francesa. En otras ocasiones, la adaptación de estos patrones a una realidad geográfica distinta, convertía a los edificios públicos americanos en creaciones novedosas, alejados de cualquier parangón y poseedores de una originalidad inaudita en Europa. Ello hacía a los ingenieros militares protagonistas del proceso de transferencia cultural entre el ámbito europeo y el americano, al trasladar al nuevo continente no solo tipologías, órdenes y normas constructivas, sino también ideas, modelos de tratados y otras fuentes que enriquecieron el desarrollo artístico de los distintos virreinos. Por ello, el presente estudio prescinde de la aportación de nuevos proyectos de obras públicas. De hecho, más allá del estudio de planos y expedientes hasta ahora inéditos, se pretende sistematizar las distintas construcciones en base a una serie de criterios comunes que denotarán una cierta unidad arquitectónica en el ámbito neogranadino por parte de los ingenieros españoles.

De ingeniero militar a arquitecto público: la fundación del Real Cuerpo y su rama civil

Dentro de los numerosos calificativos con los que la historiografía se ha referido al papel de los ingenieros militares españoles, probablemente sea el de su carácter polifacético el que mejor defina

⁴ Un compendio de tales aportaciones es la monografía publicada por CRUZ FREIRE, Pedro; LÓPEZ HERNÁNDEZ, Ignacio J., 2017.

⁵ LAORDEN RAMOS, Carlos, 2012, pp. 137-154. Otros estudios han analizado las obras civiles construidas por los ingenieros en la Península Ibérica, caso de los realizados por AGUILAR CIVERA, Inmaculada, 2008; de la misma autora, 2012; CANTERA MONTENEGRO, Jesús, 2012, pp. 13-32; AGUILAR CIVERA, Inmaculada y DOMÉNECH GARCÍA, Sergi, 2014 y CRESPO DELGADO, Daniel, 2017. Igualmente, las construcciones públicas realizadas en la isla de Cuba durante el siglo XIX han sido estudiadas por LÓPEZ HERNÁNDEZ, Ignacio J., 2016, pp. 483-508. En este sentido, resulta de interés destacar las publicaciones relativas a las obras públicas e infraestructuras promulgadas por el CEHOPU, destacando la edición de tratados de arquitectura y construcción de puentes, de documentos históricos relacionados con la materia y de la *Revista de Obras Públicas*.

⁶ NAVARRO GARCÍA, Luis, 1975, pp. 95-97.

⁷ SERRANO ÁLVAREZ, José Manuel, 2006, pp. 359-383.

⁸ El principal estudio que documentó algunos proyectos de obras públicas dirigidos por ingenieros militares en Nueva Granada y abrió diversas líneas de atribución se debe a LAORDEN RAMOS, Carlos, 2008. Igualmente, consúltese GONZÁLEZ TASCÓN, Ignacio, 1992.

sus producciones. Así, fueron numerosos los que durante los siglos XVI y XVII compaginaron el diseño de las fortificaciones con la construcción de máquinas, edificios públicos e infraestructuras, denotando una relevante versatilidad en sus labores. El hecho de que el término "ingeniero" se asocie únicamente al arte de la guerra responde a un convencionalismo, generado a partir de la falta de conocimiento del resto de obras. Al respecto, cabe citar al ingeniero sienés Tiburcio Spannocchi, quien realizó fortificaciones para las ciudades de Jaca, Pamplona o Fuenterrabía, en las cuales incluyó edificios destinados al servicio y a la administración.⁹ Igualmente, a Juanelo Turriano, natural de Cremona, se le debe el más ingenioso artificio hidráulico de cuantos se construyeron en la Península, pues elevaba el agua desde el río Tajo hasta la meseta toledana.¹⁰ Por otro lado, Cristóbal de Rojas, singular ingeniero y excepcional tratadista, no solo trabajó en las fortificaciones de Cádiz, sino que también lo hizo en la Iglesia del Sagrario de Sevilla o en el convento de Santo Domingo de Sanlúcar de Barrameda, donde ya se ha destacado el uso de estampas y modelos italianizantes en la traza de su portada.¹¹

No obstante lo comentado, la situación institucional de los ingenieros militares varió durante el siglo XVIII. Promulgado en abril de 1711 el conocido Plan General de los Ingenieros de los Ejércitos y Plazas por el rey Felipe V, se constituyó el Real Cuerpo de Ingenieros españoles, institucionalizándose la profesión y otorgándosele un carácter reglado hasta entonces inexistente. Las bases del nuevo organismo partían de las propuestas del ingeniero Jorge Próspero Verboom, formado en la Academia de Matemáticas de Bruselas y hombre de confianza del monarca. Sin embargo, no fue hasta julio de 1718, una vez concluida la Guerra de Sucesión, cuando se proclamó la primera ordenanza que reguló tanto las funciones de los ingenieros en los empleos públicos, como el papel de estos en la defensa y organización del territorio.

Esta categoría les exigía informar periódicamente sobre el estado de las ciudades, caminos, puentes y ríos.¹² Igualmente, a través de la citada ordenanza, el gobierno iniciaba una política de inversión en obras públicas, recayendo en los ingenieros militares la función de construir las infraestructuras necesarias al no existir, como si ocurría en Francia, un cuerpo especializado en tales menesteres.¹³

Con la llegada al trono de Carlos III y la irrupción de las teorías ilustradas entre los círculos intelectuales españoles se impulsó la construcción de obras públicas, coincidiendo con la mejor generación de ingenieros militares.¹⁴ La apuesta por modernizar las infraestructuras de las ciudades era consecuencia de una nueva política económica que entendía la necesidad de mejorar las comunicaciones, lo que estimularía el comercio y las riquezas de la Corona.¹⁵ Con esta nueva mentalidad, la producción ingenieril se concibió como muestra del poder financiero del reino, integrándose en el propio paisaje y mostrándose incluso en numerosas pinturas junto a los más destacados puertos, ríos y fondeaderos.¹⁶ Esta circunstancia requería de una mayor organización de los ingenieros, por lo que en 1774 se dividió el Cuerpo en tres ramos encabezados por un director. En el napolitano Francisco Sabatini recayó la máxima autoridad de la sección dedicada a Caminos, Puentes, Edificios de Arquitectura Civil y Canales de Riego.¹⁷ Con esta disposición se iniciaba una segregación de arquitectos, ingenieros civiles e ingenieros militares, apoyada por la fundación de la Academia de Nobles Artes de San Fernando, la cual, basándose en el modelo ilustrado francés, dispuso un control sobre el gusto en detrimento de las habilidades técnicas. Asimismo, al conde de Floridablanca se le debe la creación en 1779 de la Academia de Ciencias, fomentando el estudio de lo empírico y experimental. Nueve años después se creaba el Gabinete de Máquinas de Madrid, considerado el primer centro científico oficial, cuyo primer director, Agustín de Betancourt, fue nombrado Inspector General de Caminos. Todo ello permi-

⁹ CÁMARA MUÑOZ, Alicia, 1988, pp. 77-90.

¹⁰ CRESPO DELGADO, Daniel, 2014, pp. 9-23.

¹¹ MORALES, Alfredo J., 1982, pp. 17-20 y LUENGO GUTIÉRREZ, Pedro, 2018, pp. 113-126.

¹² CAPEL, Horacio; SÁNCHEZ, Joan Eugeni; MONCADA, Omar, 1988, pp. 25-35.

¹³ En 1712 se fundó en Francia el Cuerpo de ingenieros de Ponts et Chaussées, especializados en la construcción de caminos, puentes y puertos, eximiendo a los destinados al diseño de fortificaciones de cualquier tarea relacionada con las obras públicas. Para conocer su reglamento, véase DEBAUVE, Alphonse, 1871.

¹⁴ MORALES, Alfredo J., 2016, pp. 67-78.

¹⁵ SAMBRICIO, Carlos, 1986.

¹⁶ Dichas representaciones han sido estudiadas por CRESPO DELGADO, Daniel, 2015, pp. 35-48.

¹⁷ CAPEL, Horacio; SÁNCHEZ, Joan Eugeni; MONCADA, Omar, 1988, pp. 78-79.

tió fundar en 1799 el Cuerpo de Ingenieros de Caminos y Canales, clausurado pocos años después a causa de la invasión francesa, pero que sirvió de base para el fomento de la formación civil de los arquitectos e ingenieros que trabajaron durante el siglo XIX. Estas fundaciones valieron para separar definitivamente las labores arquitectónicas e ingenieriles, iniciando un debate, bien estudiado por Bonet, en el que los arquitectos no solo reclamaban haber sido desposeídos de sus intereses económicos, sino también haber perdido el elevado estatus social que en tiempos habían tenido.¹⁸

El contexto institucional descrito repercutía de forma particular en el caso americano. La escasez de ingenieros desplazados a América imposibilitaba ejecutar las nuevas políticas constructivas borbónicas, pues tan alto número de transformaciones urbanas era inabarcable para los allí destinados. Además, sus actuaciones estuvieron condicionadas por los continuos conflictos bélicos acaecidos durante el siglo XVIII en el ámbito caribeño, por lo que centraron sus esfuerzos en la terminación de un plan de defensa que relegaba a un segundo plano las construcciones civiles. No obstante, lo excepcional de la producción pública de los ingenieros militares en Nueva Granada supera lo sucedido en otros contextos, pues estos suplieron la falta de arquitectos y maestros de obras que construyesen edificios destinados a la administración política y económica que requería el nuevo virreinato. De entre ellos, ingenieros como Juan de Herrera y Sotomayor, Ignacio Sala, Manuel Hernández o Antonio de Arévalo destacaron en la proyección, diseño y traza de estos inmuebles, alcanzando un desarrollo arquitectónico equiparable con lo acaecido en la realidad europea.

Ingenieros militares y obras públicas en Nueva Granada. Nuevas aportaciones

Una vez contextualizado el papel de los ingenieros militares españoles en lo concerniente al diseño de edificios públicos, se plantean a continuación algunas de sus intervenciones en los puentes, edificios gubernamentales y aduanas de Nueva Granada. En su desarrollo se comprobará cómo dichos militares cumplieron con las exigencias edili-

cias del nuevo virreinato, pues además de construir algunas de las más eficaces fortificaciones americanas, también se ocuparon de embellecer las principales capitales del Caribe sur.

Fundación de ciudades e intervenciones urbanísticas

El proceso de control territorial del virreinato neogranadino requería de una serie de fundaciones urbanas que ocupasen tan vasto territorio, y así contrarrestar la presencia de tribus indígenas que rechazaban el dominio español. Las nuevas políticas borbónicas impuestas durante el siglo XVIII, primordialmente durante el reinado de Carlos III, pretendían acabar con tal problema, pues las relaciones con los nativos no eran positivas en Tierra Firme desde los primeros años de la conquista.¹⁹ Esta situación se agravó especialmente en dos regiones fronterizas entre distintas audiencias, pobladas por belicosos indios liderados por poderosos caciques y resistentes a abandonar el control de sus pueblos. La primera de ellas es el Darién, actual frontera entre Colombia y Panamá y considerado un enclave estratégico para la comunicación de los puertos de Cartagena de Indias y Portobelo. Allí, los Cunus establecieron un comercio ilegal con los ingleses provenientes de Jamaica, reduciendo el control político y territorial de las autoridades virreinales y haciendo peligrar el dominio del istmo.²⁰ Por ello, la Corona, además de crear unidades de vigilancia en el golfo darienita como los guardacostas reales, aprobó una serie de expediciones encabezadas por ingenieros militares para fundar nuevas ciudades que mejorasen el control del territorio.²¹

Conocidas algunas de las campañas ejecutadas por el ingeniero Juan de Herrera y Sotomayor en la Nueva Calidonia, fue Antonio de Arévalo el que protagonizó las principales expediciones a la zona. Así, más allá del establecimiento de fuertes efímeros, Arévalo propuso para el Darién en 1785 trazar una serie de fundaciones en los extremos del istmo que convergiesen hacia el interior para controlar a los Cunus y alcanzar el dominio territorial.²² El proyecto no fue finalizado, pues la oposición del virrey Caballero y Góngora lo impidió, aunque la creación de algunas de estas poblaciones sí frenó la creciente influencia nativa en la zona.²³

¹⁸ BONET CORREA, Antonio, 1985, pp. 19-33.

¹⁹ KUETHE, Allan; KENNETH, Andrien, 2014, pp. 244-331.

²⁰ Véase FELICIANO RAMOS, Héctor, 1990.

²¹ GÁMEZ CASADO, Manuel, 2018, pp. 211-236.

²² LUENGO MUÑOZ, Manuel, 1961, pp. 342-343.

²³ CASTILLERO CALVO, Alfredo, 2017b, pp. 323-324.

Diferente fue el caso de La Guajira, donde el propio Arévalo fundó varias poblaciones siguiendo la misma intención que en el caso darienita, esto es, obtener el control de la población indígena a través de su sometimiento. Así, el ingeniero refundó en 1774 la ciudad de San José de Bahía Honda, mientras que en el municipio de Orino se ocupó de reordenar su urbanismo para adaptarlo a las nuevas exigencias, construyendo una iglesia y una plaza mayor que seguía los modelos implantados por la Corona en las capitales americanas.²⁴ Por otro lado, en la ciudad de Sabana del Valle, Arévalo no solo proyectó las defensas de la plaza, sino que también se preocupó por rehabilitar su puerto, facilitar el suministro de agua mediante la construcción de una red de cañerías y construir viviendas para el personal de administración y servicio de la ciudad.²⁵

Más allá de lo comentado, la labor urbanística de los ingenieros militares en las capitales neogranadinas se redujo a la elaboración de distintos informes reconociendo el estado de sus edificios, murallas y calles. Con estas labores trazaban un plan en el que jerarquizaban las distintas prioridades constructivas. Esto dio como resultado algunos planos, aún conservados, en los que se marcaron los edificios que jalaban el desarrollo urbano de las ciudades. Así lo hizo Herrera y Sotomayor en Cartagena de Indias, valorando la correcta situación de las construcciones para una posible defensa ante un ataque enemigo.²⁶ Por otro lado, tras el bombardeo de Portobelo por Kinghills en 1744, se envió una comisión, encabezada por el ingeniero Nicolás Rodríguez, para tasar el número de casas incendiadas, evaluando el valor de las propiedades, sus dimensiones, su ubicación, los materiales y el nombre del propietario. Dicho informe se ha estimado como el primer censo hecho en la ciudad, permitiendo reconstruir su urbanismo y demostrando el valor de la documentación generada por los ingenieros militares. Caso similar practicó Ignacio Sala, quien redactó en enero de 1753 una pormenorizada descripción de la bahía y ciudad de Portobelo. Ésta se acompaña por un

mapa que da cuenta de todas las construcciones civiles y militares, considerándose la más exhaustiva relación y el mejor testimonio para conocer el estado de la localidad. Además, Sala diferenció en el texto tanto el proceso constructivo de algunos edificios portobeleños, como la Real Contaduría, la iglesia de La Merced o el hospital de San Juan de Dios, como las realidades de los dos barrios principales, Guinea y La Ciénaga, distinguiéndolos asimismo en el plano mencionado.²⁷

El palacio de los virreyes de Nueva Granada

Con la creación del virreinato de la Nueva Granada era necesario establecer una serie de mejoras en el edificio designado para acoger a las nuevas autoridades, la antigua Casa de la Moneda de Santa Fe. Fundada en 1620 por Alonso Turrillo de Yebra, la fábrica no contaría con la riqueza necesaria para albergar al nuevo gobierno virreinal, pues se exigía mostrar una imagen de poder y majestuosidad en el centro de la capital.²⁸ Trazadas las modificaciones iniciales durante la primera mitad del siglo XVIII por una serie de arquitectos locales, en febrero de 1763 una pavorosa tormenta derribó parte de las techumbres, compuestas por maderas de mala calidad utilizadas por maestros de obras carentes de experiencia.²⁹ Este contratiempo explica que las autoridades acudiesen a los ingenieros militares para la finalización del edificio, pues la formación de éstos garantizaba la correcta transformación del inmueble. Conocido es el plano trazado en 1766 por Aparici en el que muestra una vista general de toda la plaza, incorporando algunas modificaciones al palacio. Éste ocuparía uno de los laterales del zócalo, constituyendo, junto a la Catedral, la plaza central de Santa Fe. Esta disposición, ya apuntada por el ingeniero italiano Francesco di Marchi cuyo tratado, publicado en 1599, era bien conocido por los militares españoles, fue utilizada para la ordenación territorial de las principales ciudades americanas.³⁰ De este modo, Aparici no solo se ocupó de la remodelación interna del palacio, pues también lo entendía en relación al conjunto de edificios

²⁴ POLO ACUÑA, José, 2001, pp. 213-250.

²⁵ GÁMEZ CASADO, Manuel, 2016, pp. 373-386.

²⁶ MARCO DORTA, Enrique, 1988, FIG. 71.

²⁷ CASTILLERO CALVO, Alfredo, 2017a, pp. 558-563 y 582-583.

²⁸ Véase PÉREZ SINDREU, Francisco de Paula, 1995, pp. 143-156.

²⁹ Archivo General de la Nación Colombiana (en adelante AGNC). "Informe Casa de la Moneda amenaza ruina el edificio". 1763. MISCELANEA: SC.39, 129, D.15.

³⁰ Se conocen dos copias del tratado, conservándose la consultada en la Biblioteca Nacional de España. MARCHI, Francesco, 1603, cap. XXVIII.

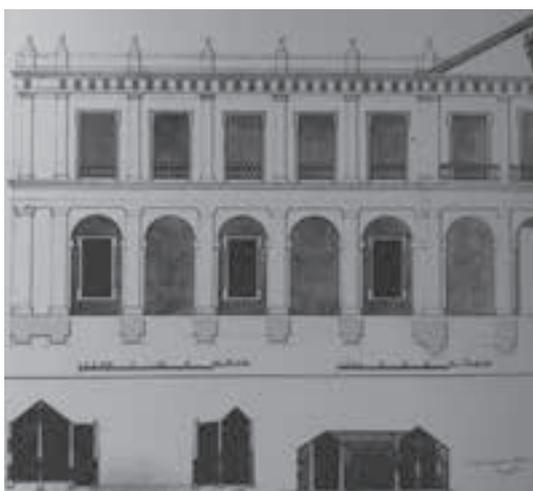


Fig. 1. Juan Ximénez Donoso. Fachada del palacio virreinal de Santa Fe. 1775. Cartoteca del Archivo General Militar de Madrid. COL-10/8.

que lo rodeaban. En este sentido, pretendía trazar un complejo homogéneo que sirviese como centro político, partiendo para ello de las propuestas urbanísticas italianas.

No obstante, el proyecto de reforma definitivo se debe al ingeniero Juan Ximénez Donoso, quien en 1781 trazó desde Cartagena de Indias una serie de planos en los que mostraba el aspecto definitivo del palacio. Donoso propuso articular el inmueble en torno a una serie de patios, integrando en sus crujías un cuartel, la cárcel, las caballerizas y las estancias dedicadas al gobierno. Además, entre estos planos, se encontraba un modelo de fachada de corte académico dividida en dos cuerpos apilados, formándose el inferior por una sucesión de arcos, mientras que el superior destaca por su carácter adintelado. Al centro, un imponente frontón triangular que albergaba el escudo de armas de Carlos III animaba una portada sin ornamentación, ni elementos decorativos destacados. El nuevo proyecto coincidía con las propuestas que otros ingenieros militares estaban desarrollando en distintos contextos, pues la articulación de la fachada se asemeja con lo esbozado también en 1781 por Nicolás Lafora para las Casas Reales de Oaxaca en México o, de forma más modesta, con la casa del Gobernador en Santiago de Cuba.

Sin embargo, el proyecto de Ximénez Donoso nunca se ejecutó, pues en 1786, tras el terremoto

del año anterior, el virrey José Manuel de Ezpeleta le encargó al ingeniero Domingo Esquiaqui una nueva propuesta que contase con la aprobación de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid.³¹ Pero dichas modificaciones tampoco se llevaron a cabo, coincidiendo el aspecto actual del edificio con las reformas que durante el siglo XIX se realizaron tras distintos derrumbes provocados por seísmos. Lo cierto es que los ingenieros militares intervinieron en el palacio adaptándolo a los intereses funcionales generados por la nueva administración, albergando espacios para los distintos fines administrativos aunque sin relegar la necesidad de mostrar la imagen del poder del nuevo virreinato.

Aduanas

Con la creación del virreinato neogranadino se incrementó la necesidad de establecer un control sobre el comercio para evitar la proliferación del contrabando existente entre los nativos y los enemigos europeos instalados en el Caribe. Realmente no se ha considerado que existiese una tipología definida para la construcción de aduanas, obediendo cada una de ellas a modelos y diseños distintos. Diferente es que contasen con estancias similares en función de su uso, pues la mayor parte de ellas se articularon en dos pisos en torno a un patio central, dedicándose el primero a las oficinas y almacenes, mientras que en el segundo habitaba el Oficial Real.

Con anterioridad a la fundación de Portobelo, esto es, cuando en 1596 la ciudad se encontraba aún proyectándose, la Real Hacienda ya aceptó la construcción de su Aduana por el ingeniero Bautista Antonelli, edificio que diseñó con una sola planta. Ello lo hacía insuficiente para atender al tráfico de comerciantes que arribaban a la ciudad durante las ferias, por lo que durante el siglo XVII se sucedieron una serie de proyectos, algunos debidos a ingenieros militares, que pretendían solucionar la falta de espacio en la fábrica. Además, tras el citado bombardeo de Kinghills el edificio quedó en ruinas, recayendo en el ingeniero Manuel Hernández la rehabilitación y modernización del mismo en 1751. A pesar de no contar con ningún plano que muestre visualmente lo propuesto por Hernández, la extensa documentación generada permite conocer su labor. En primer lugar, el ingeniero eliminó los techos y los suelos preexistentes, así como las columnas que soportaban las arcadas de la fachada. Desmantelado todo el edificio, Her-

³¹ ARBAIZA BLANCO-SOLER, Silvia, 2010, p. 90.

nández podía ejecutar su proyecto sin necesidad de adaptarse a la distribución original, que impedía aplicar sus nuevas propuestas. Para un profesional de su formación era más acertado diseñar un proyecto de nueva planta que adaptarse a uno anterior, máxime tras haberse probado la falta de utilidad de su fábrica en un periodo donde aún estaban vigentes las ferias de galeones. Precisamente para mejorar el tránsito de personas, el ingeniero propuso en 1760 la realización de dos pasillos abovedados situados en los extremos de la edificación, pues uno serviría de entrada y el otro de salida a imitación de los vistos por Hernández en las Aduanas de Barcelona y Cádiz. Es más, el ingeniero calificó como necesaria la construcción de estos pasajes, ya que impedirían la acumulación de comerciantes en el acceso al recinto, denotando una preocupación por la funcionalidad del edificio propia de un militar de su formación. Esta característica se acrecentó al proponer la utilización de uno de los pasillos como almacén en la época en que no hubiese ferias, un uso que se mantuvo hasta la independencia de Panamá.³²

Ciertamente, Manuel Hernández se encontró un inmueble en ruinas, pues las modificaciones acometidas durante el siglo XVII no tuvieron los resultados esperados. Tras su intervención resultó una fábrica de planta rectangular, carente de patio central, a diferencia de otras Aduana como la de México o Campeche, de dos plantas y situada en paralelo a la bahía, a donde se abre una de sus fachadas mayores.³³ Éstas se forman por dos cuerpos, diferenciados por una cornisa saliente, configurándose el inferior por una elegante sucesión de arcos de medio punto sobre columnas, mientras que en el superior se abren unas ventanas rectangulares. En la calle central los soportes se convierten en gruesos pilares, marcando el centro del edificio, que carece de portada. Esta desornamentación de la Aduana portobeleña muestra el interés de Hernández por la estética academicista aprendida durante su formación en la Academia de Matemáticas de Barcelona. El hecho de que el proyecto tuviese que ser aceptado por la Corte obligaba a adaptarlo a los cánones estéticos exigidos, pretendiéndose, con la renuncia a lo decorativo, ofrecer una imagen de racionalidad, fuerza y



Fig. 2. Manuel Hernández. Aduana de Portobelo. 1751-1760. Foto: autor.

poder acordes con las nuevas políticas borbónicas en las Indias.

Similar caso ocurrió con la Aduana de la ciudad venezolana de Cumaná, cuya construcción fue solicitada por el gobernador José de Urrutia en 1766 al no existir un edificio destinado al comercio.³⁴ El proyecto fue realizado por el ingeniero Juan Antonio Perelló, quien trazó un plano del edificio en octubre de 1770 y lo presupuestó doblando los 3.000 pesos acordados con la Corona, conservándose una ingente documentación sobre el proceso en los archivos estatales.³⁵ Al igual que en el caso portobeleño, la Aduana fue construida en la orilla del río con el fin de facilitar la descarga de mercancías, lo que incrementaba la dificultad para la instalación de los cimientos ante el estado arenoso del suelo. El acceso a la fábrica, concebida en un solo piso, se hacía a través de un corredor delantero con parejas de puertas en el frente y en los laterales. Como era frecuente en este tipo de edificios, en torno a un patio se articulaban las distintas estancias, entre las que destacaba un amplio almacén al fondo, sostenido al centro por cuatro pilares rectangulares, ideado para acopiar los productos. En el plano, Perelló incluyó, además de la planta, una sección de todo el edificio, mostrando su ca-

³² CASTILLERO CALVO, Alfredo, 2017 a, pp. 634-636.

³³ Véase LÓPEZ HERNÁNDEZ, Ignacio J., 2015.

³⁴ Archivo General de Indias (en adelante AGI). "El oficial real contador de Cumaná da parte de haberse acabado de fabricar la aduana del costo que ha tenido y de haberse puesto en uso". Cumaná, 1 de diciembre de 1776. Francisco Andrade a José de Gálvez. Signatura Caracas, 908.

³⁵ AGI. "Plano y perfil de la aduana de Cumaná". Juan Antonio Perelló. 4 de octubre de 1770. Signatura MP-Venezuela, 160.

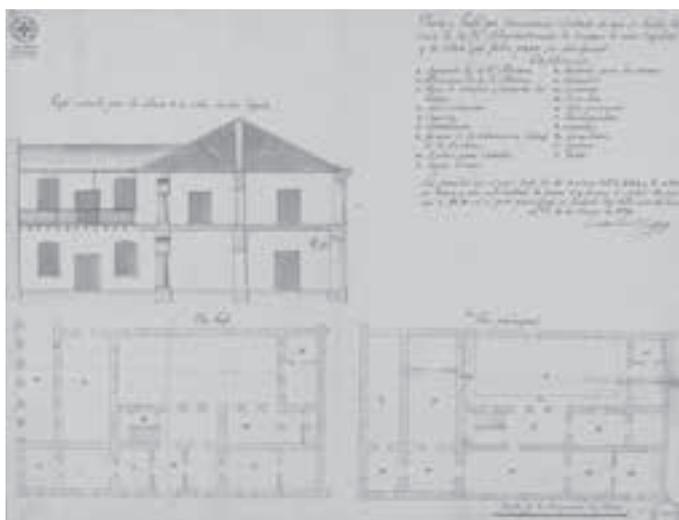


Fig. 3. Carlos Francisco Cabrer. Proyecto para la nueva Casa de Correos de Santa Fe de Bogotá. 1794. Archivo General de la Nación, Colombia. Mapas y Planos, Mapoteca n° 4, ref. 35-A.

rácter diáfano, su rigurosa ordenación y el aprovechamiento del espacio interior. No obstante, en 1791 la construcción de la Aduana no había finalizado, pues la gobernación solicitó a los comerciantes el 1% de los beneficios de sus ventas, medida desestimada por el síndico de la ciudad.

La última de las Aduanas construidas por un ingeniero militar fue la Santa Fe de Bogotá, proyectada por Carlos Francisco Cabrer en 1791, después de que el terremoto acaecido seis años antes arruinase el edificio.³⁶ Dirigido el proceso constructivo por el coronel Domingo Esquiaqui, se advirtieron una serie de desperfectos en la fábrica antigua, por lo que fue necesaria su demolición para iniciar la nueva Aduana. Así, en 1792, durante el mandato del virrey José Manuel de Ezpeleta, la Administración principal de Correos de Santa Fe solicitó la construcción de su nueva oficina en la parte alta del edificio destinado a Aduana, circunstancia que obligó a una reestructuración presupuestaria del conjunto. Por ello, en enero de

1794, Cabrer entregó un nuevo proyecto al virrey acompañado de un plano explicativo sobre la distribución de cada uno de los pisos, dedicando el bajo a las labores aduaneras y el principal a las oficinas de correos.³⁷ Como se muestra en el plano adjunto y ahora reproducido, las distintas dependencias se articulaban en torno a un patio situado en la parte trasera del conjunto, lo que la diferenciaba de las otras Aduanas. Igualmente, Cabrer equipó el edificio con cocina, comedor, viviendas y un balcón corrido en la planta alta, mejorando las condiciones de habitabilidad de los funcionarios. Esta aduana, considerada la de mayores dimensiones de cuantas se construyeron en la América hispana, es ejemplo de las distintas variantes que los ingenieros militares elaboraban a partir de un mismo modelo. Su labor no solo venía a suplir la falta de arquitectos que dotasen de nuevas infraestructuras a la capital del virreinato, sino que también sirvió para introducir diseños, técnicas y prototipos aprendidos durante su formación académica dentro del proceso de transmisión de modelos al continente americano.

Puentes

De entre todas las edificaciones aquí tratadas, probablemente sea la construcción de puentes la que tenga un mayor vínculo con respecto a la actual profesión de ingeniero. Resulta evidente que para la correcta articulación de la red de comunicaciones diseñada con el fin de unir las distintas ciudades, el gobierno virreinal aprobó la edificación de distintos puentes que salvarían los numerosos ríos que recorren Tierra Firme. Los construidos responden a diversas tipologías, siendo mayoritarios los que cuentan con un único vano, que pueden ser adintelado o de medio punto. Por otro lado, dependiendo del uso y del punto geográfico de construcción, se idearon con distintos materiales, pues existen algunos proyectados con madera, mientras que otros se hicieron de cantería.³⁸ Por otra parte, los ingenieros activos en este periodo intervinieron sobre puentes realizados en etapas anteriores, dentro de la política de rehabilitación de las infraestructuras antiguas promulgada por la Corona durante el siglo XVIII.³⁹ Es bien

³⁶ AGI. "El virrey de Santa Fe da cuenta con dos expedientes originales del estado de las obras de almacenes de aduana y casa de correos de esta capital". Santa Fe, 19 de noviembre de 1793. El virrey Espeleta a don Diego de Gardoqui. Signatura Santa Fe, 908.

³⁷ AGI. "Plano de la Administración de Aduanas y Casa de Correos". 31 de mayo de 1790. Carlos Francisco Cabrer. Signatura MP-Panama, 362.

³⁸ GONZÁLEZ TASCÓN, Ignacio, 1992, pp. 537-549.

³⁹ Precisamente a lo largo del Setecientos se produjo entre los arquitectos españoles un encendido debate sobre las innovaciones técnicas en la construcción de puentes. Al respecto, véase REDONDO CANTERA, María José; ARAMBURU-ZABALA, Miguel Ángel, 1996.

conocido que los ingenieros utilizaban con asiduidad modelos publicados en los principales tratados de arquitectura civil, pues autores como Béliador recogen varios tipos de puentes que sirvieron de base para las propuestas indianas.⁴⁰ Más específico resultó el tratado escrito por el ingeniero alemán Christan Schramm, en el que incluyó una amplia variedad de tipologías constructivas relacionadas con los puentes, especificando la utilidad de cada uno y el modo de trazar las distintas piezas que los conformaban.⁴¹ Todo ello se debe entender en paralelo a los proyectos de los constructores reales, quienes diseñaron diversos puentes que desde 1786 estaban supeditados a la aprobación de la Comisión de Arquitectura, cerciorándose un acercamiento en las tareas constructivas entre arquitectos e ingenieros como consecuencia de una misma especificidad técnica.⁴²

Resulta evidente que la erección de puentes obligaba al ingeniero a realizar un ejercicio de cálculo, relegando los aspectos decorativos y asumiendo la necesidad de trazar una construcción meramente funcional. Por ese carácter utilitario, desde fines del siglo XVII se hizo necesario reparar el puente que cruzaba el río Gualí, pues permitiría tanto intensificar las relaciones comerciales entre las provincias de Mariquita e Ibagué, como facilitar el traslado a plazas menores dentro de la Audiencia de Santa Fe, caso de Honda. Así, en 1710 se iniciaron las labores de rehabilitación por el capitán Manuel Piñeros Montenegro, pero la falta de medios económicos como consecuencia de la Guerra de Sucesión impidió finalizar los trabajos. No obstante, coincidiendo con la llegada del ingeniero Ignacio Sala a Cartagena de Indias para ocupar el cargo de gobernador, la Corona le encargó la definitiva reconstrucción del puente.⁴³ Tras esta designación, en 1750 realizó una serie de reconocimientos para comprobar su estado, enviándole al virrey José Alfonso Pizarro, Marqués del Villar, una serie de cartas en las que le comunicaba las fallas encontradas en los anteriores proyectos. Tales eran

los errores tectónicos que presentaba la construcción, que el propio Sala incluyó en sus informes un plano, ahora reproducido, en el que recogía su proyecto de reforma, asumiendo la responsabilidad exigida por su cargo.⁴⁴ En el plano, fechado en 1750, trazó la planta, una vista lateral y una sección frontal de la pasarela.⁴⁵ El ingeniero planteó la construcción de un puente de madera, de tablero liso y sobre estribos de cantería. Sostenida gracias a dos caballetes unidos por un punto central, la tablazón se disponía transversal a los cuatro durmientes ensamblados a una viga central. La estructura línea apeaba en soportes pétreos, dispuestos en los márgenes del río, dándole distintos usos a los materiales en función de su localización dentro del conjunto. La propuesta, destinada a cubrir una luz no demasiado amplia, resultaba sencilla y correcta tanto por su mecánica, como por su estática, demostrando un conocimiento por parte de Sala de las modernas teorías europeas al respecto, las cuales ya había aplicado en sus proyectos gaditanos. Entre éstas cabe señalar como el tratado de Leupold, publicado en 1726 en Leipzig, ofrece varios dibujos de puentes coincidentes con las ideas del ingeniero español, insistiendo en el perfeccionamiento de la cantería como soporte para una estructura de otro material.⁴⁶ Precisamente sobre ello escribió Walter en su tratado sobre la construcción de puentes publicado en 1766, aportando varios proyectos similares al de Sala, lo que testimonia el traslado de ideas europeas hacia América.⁴⁷ Por otra parte, este proyecto prueba una utilización del método científico aprendido por el ingeniero español en la Academia que permitía calcular la presión ejercida por la tabla sobre los pilares, resultando innovadora la relación entre madera y piedra entre las construcciones americanas de la época. No obstante, tras ser paralizada su ejecución por el Alcalde de Honda Antonio Ponce, el proyecto de Sala cayó en el olvido, acordando el Capítulo municipal en diciembre de 1790 realizar un nuevo puente en las inmediaciones del convento de San Francisco.⁴⁸

⁴⁰ BÉLIDOR, Bernard, 1729, p. 223.

⁴¹ Véase SCHRAMM, Christan, 1735.

⁴² GARCÍA MELERO, José Enrique, 1996, pp. 189-217.

⁴³ Sobre el pase a Indias del ingeniero español Ignacio Sala, véase CRUZ FREIRE, Pedro, 2013.

⁴⁴ AGNC. Real-Hacienda-Cartas: SC. 52, 19, D. 107. "El gobernador de Cartagena, Ignacio Sala, escribe al virrey José Alfonso Pizarro". 1750, ff. 604-609.

⁴⁵ AGNC. Mapoteca: SMP. 4, REF. 366^a. "Plano y perfil de un puente de madera". 1750. Dicho plano ya fue reproducido por GONZÁLEZ TASCÓN, Ignacio, 1992, p. 548.

⁴⁶ LEUPOLD, Jacob, 1726, pp. 76-80.

⁴⁷ WALTER, Gaspar, 1766, tablas V-X.

⁴⁸ AGNC. Mejoras-Materiales: SC. 36, 20, D.6. ff. 292-294.

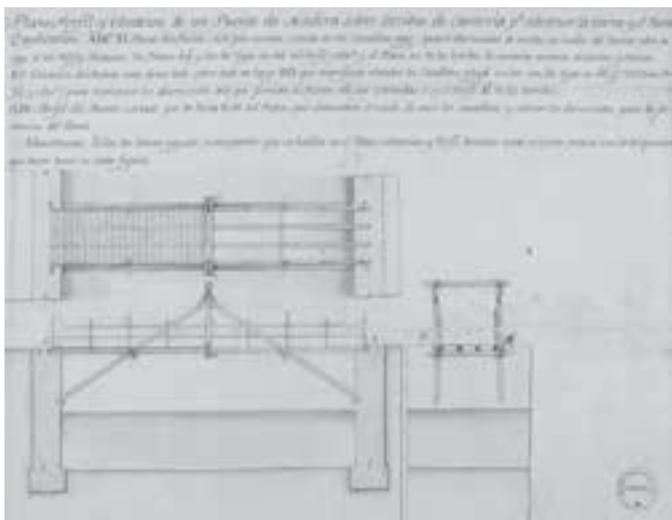


Fig. 4. Ignacio Sala. Proyecto para el puente sobre el río Gualí. 1750. Archivo General de la Nación. Colombia. Mapas y Planos, Mapoteca n° 4, refª 366-A.

Por último, poco antes de finalizar el siglo XVIII, el ingeniero Carlos Francisco Cabrer intervino en el llamado Puente Grande. Construido por el arquitecto jesuita Juan Bautista Coluccini en 1635 era el puente de mayor envergadura de cuantos atravesaron el río Bogotá. Sin embargo, tras sufrir algunos desperfectos generados por las continuas crecidas, el cabildo encargó a Cabrer la fabricación de una alcantarilla que corriese bajo la tabla del propio puente. A su proyecto adjuntó un plano en el que incluyó la nueva sección y planta, incorporando una empalizada bajo los pilares que reforzasen los arcos de medio punto.⁴⁹ La utilización de este mecanismo permitía salvar el estado fangoso del fondo, terraplenándose el hueco resultante con carbón y piedras. Asimismo, incorporaba un sistema de drenaje, basado en una estructura de tablas rellenas de grava que permitiría evacuar el agua ante posibles inundaciones. Ello evidencia la multiplicidad de soluciones propuestas por los ingenieros militares ante los variados problemas aparecidos en las obras neogranadinas, debiendo adaptar métodos, propuestas y proyectos en una traslación de ideas enormemente enriquecedora para el contexto americano.

Almacenes

Para el equipamiento de las plazas fortificadas neogranadinas era imprescindible contar con almacenes donde guardar mercancías, pertrechos de guerra o víveres. Los ingenieros militares se ocuparon de construir algunos de estos edificios, concebidos como anexos a las fortificaciones que paralelamente erigían. En consecuencia, se localizaban a poca distancia de las murallas, proyectándose como fábricas simples, generalmente de planta rectangular que albergaban un espacio diáfano para acumular el mayor número de piezas en su interior. Esta disposición, útil y funcional, no varió durante el siglo XVIII, existiendo ligeros cambios en su mobiliario interior dependiendo del producto a almacenar.

La importancia estratégica adquirida por Cartagena de Indias durante el siglo XVIII necesitó de la construcción de varios almacenes que debían sustituir al construido en 1587, pues éste no podía albergar tan alta cantidad de munición y armas requeridas para las nuevas fortificaciones. En 1729, siendo gobernador Antonio de Salas, se aprobó la construcción de unos almacenes para la custodia de municiones, para galeones y otros navíos de guerra por el ingeniero Juan de Herrera y Sotomayor. El enclave elegido colindaba con la Aduana, la Contaduría y la Casa de Armas, agrupándose así todos los edificios destinados al almacenaje y cobro de mercancías. Además, en el barrio de Getsemaní, se aprobó en 1732 la construcción de un Real Arsenal destinado a almacenar los pertrechos de la marina. Su diseño fue realizado por el ingeniero Carlos Briones, quien elaboró diversos planos sobre el edificio, hoy no conservados, pero bien descritos en la documentación.⁵⁰ Así, el Arsenal contaba con un solo piso, de planta rectangular y con espacio para albergar distintos tipos de armas, diferentes útiles de guerra y las arboladuras de los navíos. Precisamente para el almacenamiento de este elemento trazó Ignacio Sala una mejora cuando, desde Cádiz, juzgó el proyecto cartagenero. Sala propuso la apertura de un canal que introdujese agua al almacén, creando un arroyo que facilitaba la introducción de los pesados mástiles. Dicho sistema no era más que una traslación del utilizado en el arsenal gaditano de La Carraca, bien conocido por el ingeniero.⁵¹ Para su funcionamiento era necesario que el agua no subiese a mayor altura que la de su

⁴⁹ AGNC. Mapoteca: SMP. 4, REF. 423-A. "Alcantarilla que se habrá de hacer en el Puente Grande", 1799.

⁵⁰ AGI. Santa Fe, 938. "Explicación de la fábrica del Real Arsenal de Marina". Cartagena de Indias. 25 de agosto de 1730.

⁵¹ AGI. Santa Fe, 938. "El ingeniero director don Ignacio Sala informa sobre los planos y seis cartas del gobernador de Cartagena de Indias tocantes a las fortificaciones de aquella plaza". Cádiz. 13 de enero de 1733. El principal estudio sobre La Carraca es el realizado por BARROS CANEDA, José Ramón, 1989.

punto de origen, necesitando alcanzar un nivel similar a lo largo del canal como recomendaba Plo y Camín en su tratado.⁵²

Sin embargo, parece que ni la propuesta de Briones, ni la que en 1755 hizo Lorenzo de Solís llegaron a efectuarse, pues no consta ningún documento que así lo acredite, quedando la ciudad sin almacenes suficientes. Fue precisamente esto lo que destacó el ingeniero Antonio de Arévalo en su plan general de fortificación, pues aunque la plaza tuviese las mejores defensas, éstas nunca serían útiles si no contaban con edificios para acopiar armas y municiones. Para solucionar este problema, Arévalo propuso en 1789 la construcción de veintidós bóvedas en paralelo a la cortina de Santa Catalina, constituyendo el mejor exponente de almacenes de cuantos se construyeron.⁵³ Su entrada se realiza a través de una galería porticada con arcos apeados en pilares, creando un espacio abierto entre la calle y el almacén que denota un sentido urbanístico del espacio por parte de Arévalo. Con ello, el ingeniero no solo se ocupaba de la defensa, sino que, además de equipar de infraestructuras a un sector de la ciudad, se preocupaba por embellecerla y dotarla de monumentalidad. La construcción de las bóvedas permitía asistir a la ciudad en caso de asedio, al poder acumular víveres suficientes como para alimentar a los habitantes. Por otro lado, su localización estratégica, lejos de la bahía interior y apartada de cualquier ataque por ese frente, imposibilitaba que los enemigos destruyesen el material conservado. Igualmente, al estar cerca de la muralla del norte, se facilitaba el tránsito de munición y armas entre los distintos baluartes que jalaban el perímetro fortificado.

Hospitales y lazaretos

La variedad tipológica de hospitales existente en la tradición arquitectónica española tuvo su eco en lo proyectado para las ciudades americanas. Consciente de la necesidad de tratar nuevas enfermedades, la Corona promulgó una política de construcción de edificios asistenciales desde las primeras décadas del siglo XVI, advirtiendo una evolución en sus formas de acuerdo a las distintas tendencias estéticas y a los requerimientos de cada dolencia. No obstante, el desarrollo urbano alcanzado por las plazas neogranadinas durante el siglo XVIII requería de una modernización de estas infraestructuras, recayendo en los ingenieros militares la transfor-

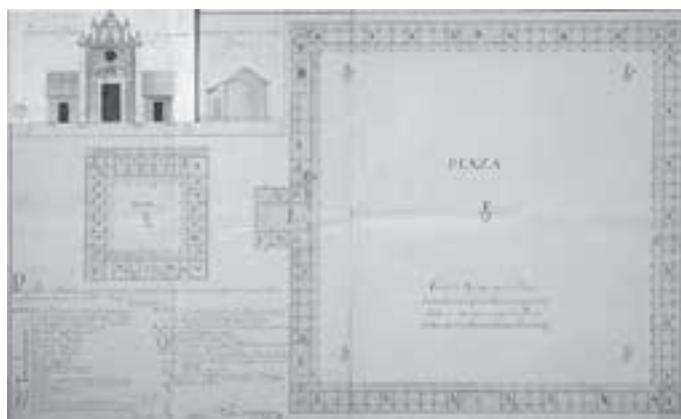


Fig. 5. Antonio de Arévalo. Proyecto para el hospital de San Lázaro de Cartagena de Indias. 1764. Archivo General de Indias. España. Mapas y Planos, MP-Panama, 248.

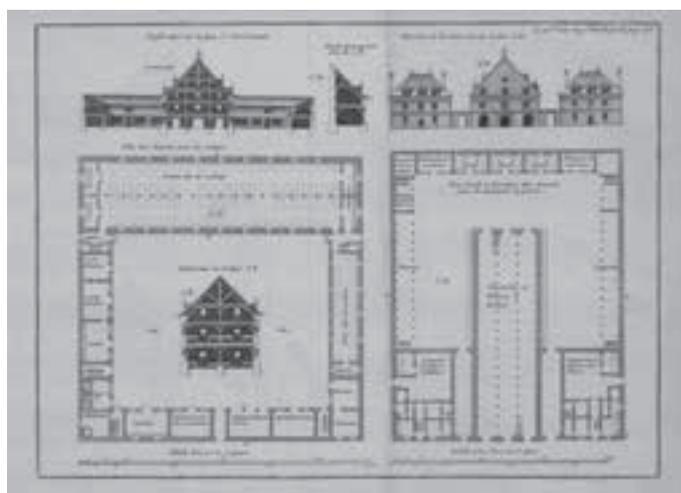


Fig. 6. Bernard Forest de Belidor. Proyecto de Hospital para soldados. *La Science der Ingenieurs dans la conduite des travaux de fortification et d'architecture civile*. Paris. 1724.

mación de algunos de sus trazados e incluso el diseño de nuevos hospitales, intuyéndose en éstos las nuevas ideas higienistas forjadas en Europa. Entre éstas, en el tratado de Juan de Esteynesser, publicado en 1712, se advierte un minucioso análisis de las principales enfermedades, considerándose ya a la lepra como la más importante pandemia de cuantas se conocían.⁵⁴ Para su cura, el jesuita aconseja-

⁵² PLO Y CAMÍN, Antonio, 1767, Libro III, Capítulo III.

⁵³ MARCO DORTA, Enrique, 1988, pp. 305-308.

⁵⁴ ESTEYNESSER, Juan, 1712, pp. 355-358.

ba, además de bañarse en el mar y comer alimentos específicos, aislar a los afectados en espacios amplios y aireados, pues ello limpiaría las heridas epidérmicas.

Todo ello era bien conocido por los ingenieros militares españoles destinados a Nueva Granada, quienes encabezaron las modificaciones de los lazaretos allí construidos. Tal fue el caso del proyectado en Caracas por iniciativa del gobernador Felipe Ricardos, tras haber advertido a la Corte en 1751 sobre los numerosos enfermos que deambulaban por las calles. En mayo del mencionado año se le encargó al ingeniero Juan de Gayangos Lascari el diseño del nuevo hospital, aprobándose su construcción por el cabildo municipal.⁵⁵ El hospital se construyó en el barrio de "El Rosario", alejado del centro de la ciudad, lo que evitaría el contagio de la población. Lascari proyectó un patio central que permitía airear cada una de las estancias, encontrándose entre éstas una iglesia, un cementerio y una casa para el procurador.

Similar fue el proyecto concebido por Antonio de Arévalo para el nuevo Hospital de San Lázaro de Cartagena de Indias en 1764, construido en el entorno del Caño del Oro y ya desaparecido. Destruído el antiguo edificio por razones castrenses, pues entorpecía la defensa del castillo de San Felipe de Barajas, el gobernador, marqués de Sobremonite, propuso la construcción de un nuevo lazareto que cumpliera con las nuevas medidas higiénicas promulgadas por Carlos III. Para ello, Arévalo diseñó un edificio diáfano representado en el plano reproducido, formado por cuatro galerías de un solo piso en torno a un gran patio, ubicándose al centro de una de ellas la iglesia y las salas de servicio.⁵⁶ Con esta tipología, similar al lazareto caraqueño pero diferente al proyectado para La Habana por Antonio de Arredondo basado en los modelos pabellonarios, se pretendía mejorar la ventilación del hospital. Arévalo adaptó la propuesta que Belidor había incluido en su tratado sobre ingeniería publicado en 1724, en el cual planteaba un diseño de hospital que por primera vez asumía las necesidades mencionadas, considerando el patio central como el eje vertebrador de todo el edificio.⁵⁷ Lo propio hizo el arquitecto Alexander Rowehead para el Hospital Naval de Sto-

nehouse en 1756, pionero en la incorporación de un patio entre pabellones contiguos. El modelo de Rowehead fue reproducido en varios lazaretos europeos durante el siglo XVIII, caso de los proyectados por John Howard para Marsella, por los ingenieros franceses Bruyère y Rolland en la orilla del Po o por el ingeniero español Fernández de Angulo en el hospital de Mahón.⁵⁸ Todos ellos abogaban por espacios amplios que ventilasen las distintas estancias e impidiesen la propagación de la enfermedad, un modelo trasladado a América por Arévalo, buen conocedor de las teorías arquitectónicas coetáneas.

Conclusiones

Al finalizar el análisis de los principales edificios públicos que en la Nueva Granada construyeron los ingenieros militares, diferenciando sus grados de intervención, sus propuestas y la importancia de sus novedades, se reafirma lo variado de sus producciones. A pesar de que no fuese homogéneo el número de ingenieros destinados al territorio estudiado, la cantidad de proyectos abarcados entre fortificaciones y obras públicas denota una capacidad de trabajo extraordinaria. Ello también se manifiesta en el interés suscitado por la utilización de modelos y repertorios formales escogidos de la tradición europea, llevados a América mediante su adaptación a un terreno dispar, a materiales distintos y a un medio expuesto a continuos conflictos. Es evidente que los ingenieros supieron solventar todos los problemas resultantes, configurando un catálogo de obras, tan numeroso como heterogéneo, que viene a completar lo realizado en las fortificaciones neogranadinas, consideradas algunas de ellas como las más representativas de cuantas la Corona española levantó en América.

Ciertamente, la fundación en paralelo del Real Cuerpo de ingenieros y del virreinato de la Nueva Granada durante las primeras décadas del siglo XVIII permitió emprender un conjunto de reformas en las ciudades del Caribe sur resultantes del nuevo plan de aprendizaje impuesto en la Academia. El conocimiento de distintas técnicas de construcción, la formación matemática y el estudio de las ciencias empíricas solucionó los problemas de disposición urbanística de las ciudades, así como

⁵⁵ AGI. "Sobre la construcción del Hospital de Caracas". Caracas, 14 de octubre de 1751. Felipe Ricardos al Marqués de la Ensenada. Signatura Caracas, 367.

⁵⁶ AGI. "Plano y perfil del Hospital para enfermos leprosos de San Lázaro de Cartagena de Indias". 25 de agosto de 1764. Antonio de Arévalo. Signatura MP-Panama, 248.

⁵⁷ FOREST DE BELIDOR, Bernard, 1724, pp. 392-394.

⁵⁸ BONASTRA, Quim, 2008, pp. 251-257.

otras dificultades en la mecánica y en la distribución interna de los inmuebles. Por otro lado, el conocimiento de los tratados de arquitectura e ingeniería posibilitó la adaptación de los modelos y normas en ellos recogidos. Todo ello constituyó un corpus de obras en las que los ingenieros militares, más allá del trabajo en las fortificaciones y en la defensa del territorio, se erigieron como los responsables de los principales edificios de la administración, de la política y del gobierno virreinal.

Bibliografía

- AA.VV. *Puertos y fortificaciones en América y Filipinas*. Madrid: Investigación Gráfica, 1985.
- AA.VV. *Fortificaciones del Caribe. Memoria de la reunión de expertos*. Cartagena de Indias: Fas Producciones Editoriales, 1996.
- AGUILAR CIVERA, Inmaculada. *Puentes históricos. El patrimonio de la obra pública y los criterios y técnicas de restauración*. Valencia: Fundación Demetrio Ribes y Consejería de Transporte, 2008.
- AGUILAR CIVERA, Inmaculada. *El discurso del ingeniero en el siglo XIX: aportaciones a la historia de las obras públicas*. Madrid: Fundación Juanelo Turriano y Conselleria de Infraestructuras de la Generalitat de Valencia, 2012.
- AGUILAR CIVERA, Inmaculada y DOMÉNECH GARCÍA, Sergi (coords.). *Fotografía y obra pública. I Workshop Internacional. Estudios interdisciplinarios en la historia de la obra pública*. Valencia: Conserjería de Infraestructuras, Territorio y Medio Ambiente, 2014.
- ARBAIZA BLANCO-SOLER, Silvia. "La Comisión de Arquitectura y los expedientes de Ultramar en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (I)". *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 2010, nº 110-111, pp. 89-146.
- BARROS CANEDA, José Ramón. *Arquitectura y urbanismo en La Carraca durante el siglo XVIII*. Sevilla: La Voz, 1989.
- BÉLIDOR, Bernard Forest. *La Science des Ingenieurs dans la conduite des travaux de Fortification et de Architecture civile*. Libro II. Paris, 1729.
- BONASTRA, Quim. "Los orígenes del lazareto pabellonario. La arquitectura cuarentenaria en el cambio del setecientos al ochocientos". *Asclepio. Revista de Historia de la Medicina y de la Ciencia*, 2008, vol. LX, nº 1, pp. 237-266.
- BONET CORREA, Antonio. "Razón e historia de un debate teórico-profesional". En BONET CORREA, Antonio; MIRANDA, Fátima; LORENZO, Soledad, *La polémica ingenieros-arquitectos en España. Siglo XIX*. Madrid: Ediciones Turner, 1985, pp. 9-75.
- CALDERÓN QUIJANO, José Antonio. *Las fortificaciones españolas en América y Filipinas*. Madrid: Mapfre, 1996.
- CÁMARA MUÑOZ, Alicia. "Tiburzio Spannocchi, ingeniero mayor de los reinos de España". *Espacio, tiempo y forma. Serie VII. Historia del Arte*, 1988, nº 1, pp. 77-90.
- CANTERA MONTENEGRO, Jesús. "Aportaciones singulares de los ingenieros militares a la obra civil". *Revista de Historia Militar*, 2012, nº Extraordinario, pp. 12-32.
- CAPEL, Horacio; SÁNCHEZ, Joan Eugeni; MONCADA, Omar. *De Palas a Minerva. La formación científica y la estructura institucional de los ingenieros militares en el siglo XVIII*. Madrid: CSIC, 1988.
- CARO, Felipe. "Arquitectura penitenciaria: desde su génesis a las nuevas tecnologías de investigación criminal". *Crítica*, 2011, pp. s/n.
- CASTILLERO CALVO, Alfredo. *Portobelo y el San Lorenzo del Chagre*. Panamá: Editora Novo Art, 2017a.
- CASTILLERO CALVO, Alfredo. *Conquista, evangelización y resistencia*. Panamá: Editora Novo Art, reed. 2017b.
- CRESPO DELGADO, Daniel. "Juanelo Turriano: ingenio y fama". En CÁMARA MUÑOZ, Alicia; REVUELTA POL, Bernardo, *Ingenieros del Renacimiento*. Madrid: Fundación Juanelo Turriano, 2014, pp. 9-24.
- CRESPO DELGADO, Daniel. "Ingeniería civil e Ilustración en España. Ideas e imágenes". En CÁMARA MUÑOZ, Alicia; REVUELTA POL, Bernardo (coords.), *Ingeniería de la Ilustración*. Madrid: Fundación Juanelo Turriano, 2015, pp. 35-48.
- CRESPO DELGADO, Daniel. *Preservar los puentes: historia de la conservación patrimonial de la ingeniería civil en España (siglos XVI-1936)*. Madrid: Fundación Juanelo Turriano, 2017.
- CRUZ FREIRE, Pedro. "El ingeniero militar Ignacio Sala, gobernador y comandante general de Cartagena de Indias. Noticias de su pase a Indias y de su labor en las defensas de la ciudad". *Laboratorio de Arte*, 2013, nº 25, pp. 469-481.
- CRUZ FREIRE, Pedro; LÓPEZ HERNÁNDEZ, Ignacio J. (Coords.). *Ingeniería e ingenieros en la América Hispana*. Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla, 2017.
- DEBAUVE, Alphonse. *Manuel de l'ingenieur des ponts et chaussées*. París: Dunod editeur, 1871.
- ESTEYNESSER, Juan. *Florilegio medicinal de todas las enfermedades*. México. 1712.
- FELICIANO RAMOS, Héctor. *El contrabando inglés en el Caribe y el Golfo de México (1748-1778)*. Sevilla: Diputación Provincial, 1990.
- FOREST DE BELIDOR, Bernard. *La Science des Ingenieurs dans la conduite des travaux de fortification et d'architecture civile*. París: Libraire de SAR, 1724.
- GÁMEZ CASADO, Manuel. "La pacificación de La Guajira por el ingeniero Antonio de Arévalo. Sobre el proyecto de defensa de Sabana del Valle". *Laboratorio de Arte* 2016, nº 28, pp. 373-386.
- GÁMEZ CASADO, Manuel. "Buscando al enemigo inglés. Expediciones de guardacostas españoles al golfo del Darién, 1767-1768". *Anuario de Estudios Americanos*, 2018, vol. 75, pp. 211-236.
- GARCÍA MELERO, José Enrique. "Los puentes y la Comisión de Arquitectura (1786-1808)". *Espacio, Tiempo y Forma*, 1996, t. 9, pp. 189-217.
- GONZÁLEZ TASCÓN, Ignacio. *Ingeniería española en Ultramar. Siglos XVI-XIX*. Madrid: CEHOPU, 1992.
- GUTIÉRREZ, Ramón y ESTERAS, Cristina. *Territorio y fortificación: Vauban, Fernández de Medrano, Ignacio Sala y Félix Prósperi: influencia en España y América*. Madrid: Ediciones Tuero, 1991.
- GUTIÉRREZ, Ramón y ESTERAS, Cristina. *Arquitectura y fortificación. De la Ilustración a la independencia americana*. Madrid: Ediciones Tuero, 1993.
- GUTIÉRREZ, Ramón. *Fortificaciones en Iberoamérica*. Madrid: Iberdrola, 2005.
- KUETHE, Allan; KENNETH, Andrien. *The spanish Atlantic World in the Eighteenth Century. War and the Bourbon Reforms, 1713-1796*. Nueva York: Cambridge University Press, 2014.
- LAORDEN RAMOS, Carlos. *Obra civil en ultramar del Real Cuerpo de Ingenieros. Virreinos de Nueva España y Nueva Granada*. Tomo I. Madrid: Ministerio de Defensa, 2008.

- LAORDEN RAMOS, Carlos. "Obras civiles en América del Arma de Ingenieros". *Revista de Historia Militar*, 2012, nº Extraordinario, pp. 137-154.
- LEUPOLD, Jacob. *Theatrum Pontificiale*. Leipzig: Buntel, 1726.
- LÓPEZ HERNÁNDEZ, Ignacio J. "El cuerpo de ingenieros militares y la Real Junta de Fomento de la Isla de Cuba. Obras públicas entre 1832 y 1854". *Espacio, tiempo y forma*, 2016, nº 4, pp. 483-508.
- LÓPEZ HERNÁNDEZ, Ignacio J. "Proceso y proyectos sobre la construcción de la Aduana de Campeche. 1778-1790". En ALBERO MUÑOZ, María del Mar; PÉREZ SÁNCHEZ, Manuel. *Las artes de un espacio y un tiempo: el setecientos borbónico*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2015, pp. 187-203.
- LÓPEZ RIVERO, Raúl. *Las fortificaciones de Maracaibo. Siglos XVII y XVIII*. Zulia: Dirección de Cultura, 1968.
- LUENGO GUTIÉRREZ, Pedro. "Cristóbal de Rojas: nuevos datos sobre su biografía y primeras obras". *Archivo Español de Arte*, 2018, nº 362, pp. 113-126.
- LUENGO MUÑOZ, Manuel. "Génesis de las expediciones militares al Darién en 1785-6". *Anuario de Estudios Americanos*, 1961, vol. 18, pp. 333-416.
- MARCHI, Francesco. *Architettura militari: libri tre, nelli quali si descrivono li veri modi del fortificare, che si usa á tempi moderni*. Brescia, 1603.
- MARCO DORTA, Enrique. *Cartagena de Indias. Puerto y plaza fuerte*. Bogotá: Fondo Cultural Cafetero, 1988.
- MORALES, Alfredo J. "La portada del convento de Santo Domingo en Sanlúcar de Barrameda, obra de Cristóbal de Rojas". *Revista de Arte Sevillano*, 1982, nº 1, pp. 17-20.
- MORALES, Alfredo J. "América y los ingenieros de Carlos III". En ALMANCHA NUÑEZ-HERRADOR, Esther, MARTÍNEZ BURGOS, Palma y SAINZ MAGAÑA, Elena (eds.). *El Greco en su IV Centenario: Patrimonio Hispánico y diálogo cultural*. Toledo: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2016, pp. 67-78.
- NAVARRO GARCÍA, Luís. *Hispanoamérica en el siglo XVIII*. Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla, 1975.
- PÉREZ SINDREU, Francisco de Paula. "Alonso Turrillo de Yebra. Fundador y primer tesorero de las Casas de la Moneda de Cartagena y Santa Fe, en el Nuevo Reino de Granada. Primeras labores (1620-1634)". *Acta numismática*, 1995, nº 25, pp. 143-156.
- PLO Y CAMÍN, Antonio. *El arquitecto práctico, civil, militar y agrimensor*. Madrid: Imprenta Pantaleón Aznar, 1767.
- POLO ACUÑA, José. "Antonio de Arévalo y la frontera de la península de La Guajira. 1770-1776". *Taller de Historia*, 2001, vol. 1, pp. 213-250.
- REDONDO CANTERA, María José; ARAMBURU-ZABALA, Miguel Ángel. "La construcción de puentes en el siglo XVIII: innovación y tradición". En AA.VV. *Actas del I Congreso Nacional de Historia de la Construcción*. Madrid: CEHOPU, 1996, pp. 435-443.
- SAMBRICIO, Carlos. "La ordenación del territorio como utopía real en la España ilustrada". En AA.VV. *El Canal de Castilla*. Valladolid: Junta de Castilla y León, 1986, pp. 13-38.
- SCHRAMM, Christan. *Historia de los puentes más extraordinarios*. Leipzig: 1735.
- SERRANO ÁLVAREZ, José Manuel. *Fortificaciones y tropa. El gasto militar en Tierra Firme. 1700-1788*. Sevilla: Diputación Provincial, 2003.
- SERRANO ÁLVAREZ, José Manuel. "El éxito de la escasez. La defensa de Cartagena de Indias en 1741". *Vegeta*, 2006, vol. XIV, pp. 359-383.
- WALTER, Gaspar. *Brücken-Bau, oder Anweisung, wie allerley Arte von Bruecken*. Ausburgo, 1766.
- ZAPATERO, Juan Manuel. *Historia de las fortificaciones de Puerto Cabello*. Caracas: Banco Central de Venezuela, 1977.
- ZAPATERO, Juan Manuel. *Historia de las fortificaciones de Cartagena de Indias*. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, 1979.
- ZAPATERO, Juan Manuel. *Historia de las fortalezas de Santa Marta y estudio asesor para su restauración*. Bogotá: Academia Colombiana de Historia, 1980.

INFANCIA Y CULTURA VISUAL EN LA ESPAÑA DIECIOCHESCA: UN NUEVO TRAJE PARA LA “EDUCACIÓN FÍSICA”¹

GEMMA COBO DELGADO

Departamento de Historia y Teoría del Arte. Universidad Autónoma de Madrid
gemmacobodelgado@gmail.com

Resumen: El modo de vestir a los niños sufrió una gran transformación durante el siglo XVIII. Pedagógicos y médicos dedicaron numerosos estudios al traje del niño para mejorar su “educación física”, entendida como el cuidado y fortificación del cuerpo. La puesta en práctica de sus propuestas mantuvo un intenso pulso con las costumbres, impuestas por la tradición, y tuvo un fuerte impacto en el traje infantil que, para los años ochenta, se acabó por imponer la comodidad y la funcionalidad. Esto, además de afectar a la moda, provocó que se hiciera más temprana la construcción de los géneros. La diferencia en el vestido según el sexo se adelantó a la infancia, cuando hasta entonces ocurría con la llegada de la puericia. En nuestro estudio tratamos el proceso de cambio y la polémica que trajo consigo recuperando la huella textual y el registro visual en pinturas y estampas.

Palabras claves: niños / faja / camisa / traje a la marinera / educación.

CHILDHOOD AND VISUAL CULTURE IN SPAIN DURING THE 18TH CENTURY: A NEW DRESS FOR “PHYSICAL EDUCATION”

Abstract: Children’s clothing changed radically during the 18th century. Educationalists and doctors wrote numerous studies on children’s clothing to improve their “physical education”, understood as the care and development of the body. The implementation of their proposals created a constant tension with customs and had a great impact on children’s dress, which by the eighties, surrendered to comfort and functionality. In addition to affecting fashion, this led to the earlier construction of gender types. Differentiation in dress, according to sex, was brought forward to infancy, when, until then, it had come about the later years of childhood. This study, deals with the process of change and the controversy that it brought with it as it appears in texts and through its visual register in paintings and prints.

Key words: children / swaddling / chemise / skeleton suit / education.

En España, a diferencia del mundo anglosajón,² son pocos los estudios dedicados al traje infantil en el siglo XVIII³ a pesar de que no solo formaba par-

te integral de la moda en el conjunto de la sociedad, sino también era centro de preocupaciones, como lo demuestra que los tratados de educación

* Fecha de recepción: 15 de abril de 2018 / Fecha de aceptación: 14 de junio de 2018.

¹ Una primera versión de este estudio se presentó en el taller “De la Sociedad cortesana a la sociedad burguesa. Los inicios de la moda en el siglo XIX”, organizado por el IULCE y el Museo del Traje. Agradezco encarecidamente al Dr. Álvaro Molina y a Miriam Cera que me hayan ofrecido sus conocimientos sobre este siglo y al Dr. Patrick Lenaghan que me abriera las puertas de la Hispanic Society of America para contemplar el retrato de los duodécimos marqueses de Villafranca pintado por Agustín Esteve. En último lugar, quisiera manifestar mi gratitud a la Dra. Jesusa Vega por su inmensa ayuda, paciencia y entusiasmo por este tema.

² CUNNINGTON, Phillis; BUCK, Anne, *Children’s costume in England, from the Fourteenth to the end of the Nineteenth Century, 1300-1900*. Londres: Adam & Charles Black, 1965; EWING, Elizabeth, *History of Children’s Costume*, Batsford Ltd, 1977; BUCK, Anne, *Clothes and the child: a handbook of children’s dress in England, 1500-1900*. Holmes & Meier Publishers, 1996; ROSE, Clare, *Children’s Clothes since 1750*, Londres: B. T. Batsford Limited, 1990. Por otro lado, estos libros no mencionan ejemplos españoles.

³ Podemos señalar algunas excepciones como LÓPEZ LLORET, Jorge, “Perversa segunda piel: Ética, estética y política en el vestido según Jean-Jacques Rousseau”. *Cuadernos Dieciochistas*, 2010, nº 11, pp. 235-270. Y para el siglo XVII, LASMARÍAS

y medicina dedicaran un capítulo a este asunto y que en la prensa fueran frecuentes los escritos sobre esta cuestión y su problemática. En este sentido, el siglo XVIII tiene especial relevancia por la profunda transformación que conoció el vestido del niño acompañada de alternativas y variaciones derivadas, como ocurría en las centurias anteriores, de las distintas etapas que componían la niñez,⁴ pero también por el hecho de que la distinción de los géneros se comenzara a construir a partir de ese momento a una edad más temprana.

En cuanto a la conciencia de que cada etapa tenía su particularidad, la *Dissertation sur l'éducation physique des enfans, depuis leur naissance jusqu'à l'âge de puberré* de Jacques Ballexerd, puede ser una valiosa guía para comprender el alcance de dicha evolución, teniendo en cuenta la aceptación general que tuvo este tratado: fue premiado por la Sociedad Holandesa de las Ciencias en 1762⁵ y traducido al castellano por Eugenio Llaguno siendo pronto muy conocida en España y, también, en América; la primera edición castellana vio la luz en 1765, y fue reeditada en 1787.⁶ Ballexerd dedicaba a cada periodo de la infancia y su vestido un capítulo. En las dos primeras "edades" –la que abarcaba desde el nacimiento hasta el destete y desde ese momento hasta los cinco años– el traje para la infancia era específico, a partir de la tercera edad, es decir de los "cinco o seis años", era cuando "se acostumbra en Europa poner calzones a los Niños, esto es, vestirlos de hombre".⁷ Sin embargo, que vistieran como adultos no quiere decir que a partir

de esa edad dejaran de considerarse niños, simplemente, como pasa en la actualidad, el traje que vestían imitaba al de los adultos. De hecho, aún en la cuarta etapa, "desde los diez o doce años hasta la pubertad, que es a los quince o diez", el autor se sigue refiriendo a ellos como niños que progresivamente van "manifestando las facultades del alma".⁸ En estas páginas vamos a centrarnos en las particularidades y problemáticas del traje infantil de las dos primeras etapas señaladas por Ballexerd en relación a la construcción de los géneros y a lo que entonces se entendía como "educación física", es decir, el cuidado y la fortificación del cuerpo.

Vestir al recién nacido. "Primera época. Del nacimiento del niño hasta el tiempo del destete"

Jacques Ballexerd comenzaba el capítulo sobre el vestido en la primera edad, desde el nacimiento hasta el destete, con un tema candente en aquellos momentos: la práctica de fajar a los recién nacidos, una costumbre tan arraigada que en la acepción de "faja" del *Diccionario de la lengua castellana*, se da la siguiente definición: "La cinta con que se ciñe y rodea el cuerpo, especialmente en los niños, que se la ponen con muchas vueltas para asegurar las mantillas que les sirven de vestidura y abrigo".⁹ Las voces que reclamaban erradicar esta costumbre venían de atrás; entre otras, podemos citar la de John Locke en 1693, quien rechazaba que se vistiera a los niños con ropa estrecha,¹⁰ y la de Georges-Louis Leclerc, conde de Buf-

PONZ, Israel, "Niñas como mujercitas y niños como hombrecitos: traje, infancia y apariencia en la Edad Moderna", *Estudios sobre el Aragón foral*, Zaragoza: Mira, 2009, pp. 287-338 o para el XIX, SECRETARÍA GENERAL TÉCNICA, *Bebés. Usos y costumbres sobre el nacimiento* (Exposición celebrada en el Museo del Traje, del 21-XII-2012 al 17-III-2013). Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2013.

⁴ SÁNCHEZ-MOLERO, Gonzalo, *El aprendizaje cortesano de Felipe II: la formación de un príncipe del Renacimiento*, Madrid, 1999, pp. 33 y 51-54; LASMARÍAS PONZ, Israel, 2009 (nota 3) pp. 287-338; y LLORENTE, Mercedes, "Portraits of Children at the Spanish Court in the Seventeenth Century: The Infanta Margarita and the Young King Carlos II", *Bulletin for Spanish and Portuguese Historical Studies*, 2011, n° 35, pp. 43-60.

⁵ BALLEXERD, Jacques, *Dissertation sur l'éducation physique des enfans, depuis leur naissance jusqu'à l'âge de puberré: ouvrage qui a remporté le prix le 21 mai 1762, à la Société Hollandoise des Sciences*, París: Chez Vallat-La-Chapelle, 1762. Hay varios ejemplares de esta edición localizados en bibliotecas públicas españolas.

⁶ REA SPELL, Jefferson, *Rousseau in the Spanish world before 1833: a study in Franco-Spanish literary relations*, The University of Texas Press, 1938, p. 42. La primera edición española se publicó en 1765 con el título *Crianza física de los niños desde su nacimiento hasta la pubertad* (Madrid, Imprenta de D. Gabriel Ramírez), y en 1787 se hizo una nueva edición (Madrid, Antonio Espinosa) que fue comentada en el *Memorial literario instructivo y curioso de la Corte de Madrid*, tomo XII, 1787, pp. 51-52.

⁷ BALLEXERD, Jacques, 1765 (nota 6) pp. 69-70.

⁸ BALLEXERD, Jacques, 1765 (nota 6) pp. 90-91.

⁹ Faja.. *Diccionario de Autoridades...*, t. III, Madrid, 1732, p. 728. Tiempo antes ya aparecía esa misma acepción en COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de, *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, 1611, fol. 398v. No obstante, es necesario indicar que normalmente se denominaba faja indistintamente a las envolturas interiores como a las tiras que sujetaban la mantilla por fuera de la envoltura.

¹⁰ LOCKE, Jean, *Pensamientos sobre la educación*, traducción de Rafael Lasaleta, Akal, 1986, pp. 44-45. En España circuló la traducción francesa *De l'éducation des enfans*, traduit de l'Anglois de M. Jean Locke par M. Coste, A Lausanne, chez Marc-Mich. Bousquet & Compagnie, 1759 y también existe un manuscrito de una traducción castellana del siglo XVIII en la BNE, MSS/11194.

fon, que ya criticaba duramente el uso de fajas en 1749.¹¹ A pesar de ello, el abandono de estas prácticas fue muy lento: incluso en algunas zonas se ha continuado haciendo hasta nuestros días.¹²

Aunque en España no tenemos constancia de retratos de la familia real que permitan ver a los niños tumbados envueltos en fajas, pues no ha sido habitual retratarlos de este modo ni siquiera en el siglo XVII,¹³ cuando las fajas y demás envolturas eran aceptadas y apoyadas como el mejor de los cuidados para el niño,¹⁴ hay posibilidad de documentar el modo en que se hacía a través de las envolturas que muestran las imágenes del niño Jesús: en la *Adoración de los Reyes Magos* (1619) de Velázquez, el niño está completamente fajado; en *La Virgen de la faja* (1675) de Murillo, la madre está fajando al infante, y es bastante habitual encontrar de este modo a los niños presentes en exvotos como el que pintara Francisco Antonio Meléndez de su propia familia ya entrado el siglo XVIII.¹⁵

Esta ausencia de retratos de niños fajados y tumbados distingue, la tradición figurativa de la monarquía hispánica de otras, como las casas reales de los territorios italianos o de Francia, donde sí era habitual representarlos de esta manera y se si-

guió haciendo así hasta mediados del siglo XVIII. No obstante, las influencias extranjeras en el retrato infantil también se comenzaron a notar en el devenir del siglo XVII, como lo muestra el hecho del retrato de Carlos II, recién nacido, tumbado y posiblemente vestido con su traje de cristiano, "un manteo y mantilla de tela azul y plata bordado de plata pousada".¹⁶ En este caso, se percibe la moda francesa en el hecho de que esté pintado tumbado y envuelto en su matilla (aunque tampoco aparecen visibles las fajas).¹⁷

En lo que respecta al siglo XVIII, conservamos otros testimonios visuales dada la relación que existió con Francia y Nápoles tras el advenimiento de los Borbones: en el Almanaque Real de 1708 de Nicolas Langlois se muestra a Felipe V presentando al futuro Luis I fajado en brazos de la Princesa de los Ursinos;¹⁸ y así también se presenta a la infanta Isabel de Sajonia en los dos retratos que el futuro Carlos III envió a España para que sus padres conociesen a su nieta, obra de Giovanni María delle Piane, "Molinaretto"¹⁹ y Clemente Ruta (fig. 1).²⁰

Las críticas a este modo de vestir a los recién nacidos fueron calando poco a poco en la sociedad. Esta cautela, y la dilación del proceso, son fácilmente

¹¹ Aparece en el tercer volumen de *Histoire naturelle* dedicado al hombre (1749); citaremos por la edición española *Historia natural del hombre*, escrita en francés por el Conde de Buffon; y traducido al castellano por Don Alonso Ruiz de Piña; tomo I, Madrid, por Andrés Ortega, 1773, p. 95.

¹² Véase CALVERT, Karin, *Children in the House. The Material Culture of Early Childhood, 1600-1900*, Boston: Northeastern University Press, 1992, pp. 20-21.

¹³ Contamos con bastantes retratos de infantes con pocos meses del siglo XVII, ninguno de ellos deja visibles las fajas. Tampoco se solían representar los infantes envueltos en mantillas, aunque sabemos por las descripciones de los bautizos que las utilizaban todos, como se aprecia en la pintura del bautizo del príncipe Fernando, hijo de Felipe II y Ana de Austria.

¹⁴ Ruices de Fontecha recomendaba su uso "después de labado el niño, y limpiado las narizes y hecho poner los excrementos, le han de fajar y empañar" y luego explica que hay autores que recomiendan "envolver lo primero en vn pellejo de cordero mediano rezién dessollado, y bien estregado de sus humedades y aplicado antes de que pierda su calor, echando la lana hazía fuera" y que "otros le ponen vn paño de lana o lino muy delgado y luego le ponen el pellejo dicho" y que "otros le ponen vn pedaço de escarlátin o grana delgada en lugar del pellejo dicho" véase RUICES DE FONTECHA, Juan, *Diez privilegios para mujeres preñadas*, Alcalá de Henares, 1606, fol. 163v. Véase también CARLOS VARONA, María Cruz de, "Representar el nacimiento: imágenes y cultura material de un espacio de sociabilidad femenina en la España altomoderna", *Goya: Revista de arte*, 2007, n° 319-320, p. 245 y CALVERT, Karin, 1992 (nota 12) pp. 19-27.

¹⁵ Véase SANTIAGO PÁEZ, Elena, *Miguel Jacinto Meléndez: pintor de Felipe V*, Oviedo: Museo de Bellas Artes de Asturias, Centro Regional de Bellas Artes, 1989, p. 23.

¹⁶ AGP, *Sección Histórica*, caja 96, expediente 190.

¹⁷ De hecho, años después, Jean Muret decía que Carlos II a la edad de seis años iba "vestido mitad a la francesa". Véase sobre la presencia de la moda francesa en España antes y durante el reinado de Carlos II en PÉREZ MAGALLÓN, Jesús, *Construyendo la modernidad: la cultura española en el tiempo de los novatores (1675-1725)*, Madrid, CSIC, 2002, pp. 296-305 (p. 298).

¹⁸ Reproducido en TORRIONE, Margarita y TORRIONE, Beatriz, "De Felipe de Anjou, Infant de France, a Felipe V: la educación de Telémaco", MORÁN TURINA, Miguel (coord.), *El arte en la corte de Felipe V*. (Exposición celebrada en Palacio Real - Museo Nacional del Prado - Casa de las Alhajas, del 29-X-2002 al 26-I-2003). Madrid: Fundación Caja Madrid, 2002, p. 68.

¹⁹ LOMBA SERRANO, Concepción y LOZANO LÓPEZ, Juan Carlos, *Renacimiento y Barroco en las Colecciones de la Universidad de Zaragoza*, Zaragoza: Vicerrectorado de Cultura y Política Social, Universidad de Zaragoza, 2012, pp. 107-109.

²⁰ Existen dos copias exactas de este retrato, una perteneciente al Museo Nacional del Prado y otra al Museo Pignatelli de Nápoles. Véase SPINOSA, Nicola, "La infanta Isabel de Borbón", *Carlos III. Entre Nápoles y España* (Exposición celebrada en Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, del 29-X-2009 al 10-I-2010). Madrid: Endesa, 2009, pp. 58-59 y el CIRILLO, Giuseppe, *Clemente Ruta (Parma 1685-1767)*, Parma: Grafiche Step, 2012, pp. 193-195.



Fig. 1. Clemente Ruta. *La infanta Isabel de Borbón y Sajonia, princesa de Nápoles*, 1741. Museo Nacional del Prado.

comprensibles si tenemos en cuenta que los padres debían sentir miedo a que esas novedades, que rompían una tradición sólida y establecida, pudieran causar algún daño irreversible a sus hijos, máxime teniendo en cuenta que las nuevas ideas solían poner como modelo a seguir conductas que hasta entonces se consideraban propias de salvajes, de gentes sin civilizar. El cambio en las prácticas suponía un giro copernicano: de creer que si no se fajaba a los niños sus miembros se deformarían, se pasó a pensar que, precisamente, esas deformaciones eran causadas por las propias fajas.

La crítica a la práctica de fajar a los niños vertió ríos de tinta durante la segunda mitad del siglo XVIII, y es fácil encontrar testimonios vacilantes sobre esta cuestión. Un ejemplo de esto último lo encontramos en el autor del artículo "modo de embolver y

faxar los niños todavía muy pequeños", publicado en el *Diario noticioso, curioso, erudito y comercial público y económico* el 21 de abril de 1759. En el texto se detalla la manera en la que se envolvía a los niños criticándola severamente por ser la causa de muchas enfermedades y deformaciones; pero en el siguiente número del periódico en el que trata la cuestión (25/4/1759), el mismo autor es más indulgente y explícitamente dice: "los quatro, o cinco primeros días después de su nacimiento, se les embuelva, y faxe como es costumbre, lo permito; pero con la precisa precaución de no apretar con tanta estrechez los pañales, que los moleste". Es decir, las "embolturas" se podían permitir siempre y cuando se hicieran de manera más suelta y holgada, sin oprimir demasiado al neonato. Existen otros ejemplos significativos de esta transición. Por esos mismos años de mediados de siglo se seguían publicando ediciones y traducciones del tratado *De Morbis infantum* (1752), obra del médico sueco Nils Rosen de Rosenstein,²¹ donde se explicaba a las nodrizas cómo debían fajar a los niños, pero acto seguido, citando a Van Swieten, se señalaba que sería más razonable no envolverlos.²² Otro ejemplo similar lo encontramos en el *Traite de l'education corporelle des enfans en bas-age* (1760) de Jean Charles Desessartz, quien al igual que el autor del artículo citado del *Diario noticioso*, comentaba las contraindicaciones que tenía el "maillot",²³ es decir las capas y pañales que envolvían a los recién nacidos en su nacimiento y durante su primer año,²⁴ a la vez que afirmaba que no pretendía erradicar todas las envolturas, tan sólo las bandas que estrechaban el cuerpo del niño.²⁵

Dos años después, Jacques Ballexerd se mostraba más resolutivo en esta cuestión. Siguiendo la opinión de Buffon y la de "otros muchos, así filósofos como médicos", consideraba pernicioso el uso común de envolver y fajar a las criaturas, y proponía ya una alternativa para cuando aún sus brazos estaban tapados: "se le debe envolver sencillamente en unos pañales blandos y bien enxutos, abrigán-

²¹ Se tradujo al inglés, *The diseases of children and their remedies, by the late Nicholas Rosen von Rosenstein...*, translated into English by Andrew Sparrman, Londres, 1776; se tradujo al francés *Traité des maladies des enfans...*, traduit du suédois de feu M. Nils Rosen de Rosenstein... par M. Le Febvre de Villebrune, Paris, 1778, la cual se reeditó en 1792 en Montpellier, y al italiano, *Trattato delle malattie de' bambini di Niccolo Rosen de Rosenstein... trasportato dal tedesco con alcune note da Giovanni Battista Palletta*, 1780, que se reeditó en 1780 en Milán. De todas estas ediciones existen ejemplares en España.

²² VON ROSENSTEIN, Nils Rosen, *Traité des maladies des enfans...*, Paris: Pierre Guillaume Cavelier 1778, p. 14.

²³ Así se denominaba en Francia a las envolturas: Fahette maillot, f.m. Les couches, les langes & les bandes don ton enveloppe un enfant en nourrice, il étoit encore au maillot/ Fahé emmaillotter. Metre un enfant dans son maillot, les Sauvages n'emmaillottent point les enfans. CAMBRESIER, *Dictionnaire walon-françois ou Recueil de mots et de proverbes François*, Liège: J. F. Bassompierre, 1787, p. 63.

²⁴ Esta es la definición y periodo de tiempo que daba RAULIN, Joseph. *De la conservation des enfans...*, tomo II, Yverdon, 1770.

²⁵ DESESSARTZ, Jean Charles, *Traite de l'education corporelle des enfans en bas-age*, Paris: Jean-Thomas Herissant, 1760, p. 101.

dole después, sin apretarle, con sus mantillas de lana"; y una vez liberados sus brazos "les pondría primero una camisita que llegase a cubrirles el vientre. Desde la cintura abaxo los cubriría con los pañales puestos en disposición de que recibiesen y empapasen en sí las suciedades, sin dar lugar a que rezumasen fuera. En vez de jubón y mantilla les vestiría una especie de túnica con mangas que baxase una tercia más que los pies, abierta por delante, y tan ancha que solapase un poco por arriba y mucho por abaxo, y para ajustar al cuerpo esta túnica les pondría encima un juboncito que baxase hasta cubrir las caderas, abrochado por la espalda. De este modo sin desnudar al niño se le podrían mudar fácilmente pañales, luego que los hubiese mojado, de que se les seguirían muchos beneficios. Uno de los principales sería el de mantenerle alegre con la libertad y limpieza".²⁶

Finalmente, el mismo año que veía la luz el texto de Ballexerd, 1762, Rousseau fue más allá puesto que no sólo hizo una crítica feroz contra las fajas, sino también contra los pañales poniendo como ejemplo a los ingleses a los que consideraba que estaban a la cabeza de Europa pues iban "suprimiendo de día en día la extravagante y bárbara costumbre de los pañales y la faja".²⁷ Como es sabido, Rousseau apostaba por una crianza lo más natural posible y criticaba las cadenas opresivas impuestas por la "civilización",²⁸ en el caso del vestido defendía el uso de ropa muy holgada que permitiera al niño moverse sin restricciones:²⁹ "nada de cabezales, nada de vendas, nada de pañales; mantillas flotantes y amplias que dejen todos sus miembros en libertad y no sean ni bastante pesadas para entorpecer sus movimientos, ni bastante cálidas para impedir que sienta las impresiones del aire".³⁰

Al tener en cuenta la controversia suscitada se entienden mejor los cambios que tuvieron lugar en el traje infantil durante el siglo XVIII. En el *Discorsi due sopra le fasce de bambini* (1764) de Giambattista Roberti, se confrontaba la opinión del filósofo antiguo, un anciano valedor de las costumbres de las fajas, y el moderno, un joven partidario de suprimirlas; ni que decir tiene que este último era el que deslumbraría al lector³¹ fundamentando su opinión en "Buffon, l'Essart, il Bruzet, il nostro vicino Bellexard di Ginevra, che ottenne, due anni fa, il premio dell'Accademia Olandese di Harlem, e con gravi paole il Rousseau, e finalmente gli Enciclopedisti Filosofi coll'articolo del Cavalier di Jaucourt".³²

El médico Joseph Raulin en su tratado *De la conservation des enfans: ou les moyens de les fortifier, de les préserver [et] guérir des maladies, depuis l'infant de leur existence, jusqu'à l'âge de puberté* (tomo II, 1769)³³ consideraba que con el "maillot" los niños parecían momias y sufrían una auténtica tortura, por lo que proponía como modelo a seguir a Jean Louis de Fourcory de Guiller ville, consejero real responsable de diferentes obras educativas,³⁴ que había tenido la valentía de criar a su hijo, nacido en agosto de 1767, sin "maillot" y, a los dos meses, ya era más fuerte que los demás niños. En lugar del "maillot", el niño vestía camisa y una sencilla camiseta interior de fustán (tela gruesa de algodón), con un pañal de la misma materia y libre de bandas ni ligaduras.³⁵

Estas recomendaciones relacionadas con una vestimenta más ligera y abierta, que permitiera a los niños moverse con libertad, estaban también presentes en los retratos que hizo Anton Raphael Mengs de Friedrich August de Sajonia,³⁶ hijo de Frederick

²⁶ BALLEXERD, Jacques, 1765 (nota 6), pp. 26-31.

²⁷ ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Emilio, o De la educación*, prologo, traducción y las notas de Mauro Armiño, Madrid: Alianza, 1990, p. 660.

²⁸ BOLUFER PERUGA, Mónica, "Ciencia de la salud" y "Ciencia de las costumbres": Higienismo y educación en el siglo XVIII", *Areas: Revista internacional de ciencias sociales*, 2000, n° 20, p. 42 y LÓPEZ LLORET, Jorge, 2010 (nota 3), pp. 251-252.

²⁹ López Llorent piensa que, si hubiera sido capaz de superar los prejuicios, la propuesta de vestido de Rousseau para los recién nacidos hubiera sido la libertad de la desnudez dado que el filósofo pensaba que el vestido era una forma de encierro; sea como fuere es evidente que propuso ropa funcional. LÓPEZ LLORET, Jorge, 2010 (nota 3), p. 246.

³⁰ ROUSSEAU, Jean-Jacques, 1765 (nota 27) p. 67. Véase también EWING, Elizabeth, 1977 (nota 2), pp. 42-43.

³¹ Los personajes del texto eran ficticios y estaba perfectamente diseñado para que los argumentos del joven brillasen más que los del viejo, tal y como señalaba ROBERTI, Giovanni Battista, *Dell'amore verso la patria del conte Giambattista Roberti*, Milán, Rusconi, 1826, p. 10.

³² ROBERTI, Giovanni Battista, *Discorsi due sopra le fasce de bambini*, Venecia, 1764, p. 8.

³³ Cito por la edición de 1770: RAULIN, Joseph, 1770 (nota 24).

³⁴ Entre otras, *Lettres sur l'éducation physique des enfans* (1771) y *Les Enfans élevés dans l'ordre de la nature, ou Abrégé de l'histoire naturelle des enfans du premier âge, à l'usage des pères et mères de famille* (1774).

³⁵ RAULIN, Joseph, 1770 (nota 24), pp. 78-79.

³⁶ Conservado en la Gemaldegalerie Alte Meister de Dresde y reproducido en ROETTGEN, Steffi, *Anton Raphael Mengs, 1728-1779*, I, Múnich: Hirmer Verlag, 1999, p. 224.

Christian de Sajonia y María Antonia de Baviera, en 1751 y de la infanta Carlota Joaquina de Borbón, hija de Carlos IV y María Luisa de Parma en 1775-1776.³⁷ La elección de esta vestimenta a la hora de retratar a los niños proyectaba una imagen del cuerpo y su disposición completamente distinta a la de los niños envueltos en fajas. En estos retratos no se ven cuerpos rígidos y estáticos, al contrario, gracias a esas prendas más ligeras no sólo los niños se ven más cómodos, sino que también se hace evidente la libertad de movimiento de los brazos, y la flexibilidad de las piernas desnudas, y todo ello imprime un enorme dinamismo. El efecto que producen estos retratos es radicalmente distinto a los niños fajados, resultan mucho más amables y cercanos a la sensibilidad actual.

No obstante, en los retratos de recién nacidos que conservamos también se constata que esas ropas ligeras no eran completamente novedosas, pues tenemos ejemplos que representan infantes de la familia real francesa vestidos de ese modo en pleno siglo XVII,³⁸ y esto no tendría por qué evidenciar un cambio en la mentalidad, pues al mismo tiempo en Francia se continuó fajando a los niños y representándolos así a principios del siglo XVIII. Esto plantea una problemática que no es posible obviar, aunque nada podamos aportar al respecto, y es la elección y los gustos de los responsables del pequeño a la hora de decidir cómo representarlo, en ocasiones también se les ha retratado completamente desnudos.³⁹ Desde luego influiría en este tipo de decisiones la función y el destino y/o destinatario del retrato y al ser una representación hay que guardar cierta cautela sobre lo que realmente estaba ocurriendo. Es decir, en el caso de la infanta Carlota Joaquina podemos afirmar que se descartó visualizarla con fajas y que se

apostó por retratarla con prendas ligeras, pero esto no quiere decir necesariamente que no hubiera sido fajada al nacer. No obstante, de lo que sí podemos estar seguros es que con este retrato es evidente que la familia real española era consciente de la opinión crítica que se estaba extendiendo en esos momentos acerca de las fajas y querían demostrar, pues incluso podemos verle las piernas, que estaban al día de los adelantos en cuestiones de educación física. Y esta sensibilidad se puede hacer extensiva a otros miembros de la familia: Luis María de Borbón y Vallabriga, el hijo del infante don Luis y María Teresa de Vallabriga, quienes vivían desterrados en Arenas de San Pedro, aparece vestido con una camisa ligera y abierta cuando tenía ocho meses en un retrato de 1778 atribuido a Gregorio Ferro.⁴⁰

En los años setenta y ochenta la camisola se convirtió en un elemento plenamente aceptado y cada vez más demandado;⁴¹ de hecho se incorporó en una de las series de estampas más importantes para la difusión de la moda, *Gallerie des Modes et Costumes français...* (número 189, 1780) (fig. 2), donde se muestra un niño muy pequeño vestido con ella y el siguiente texto: "le plus petit de ces enfans est vetu d'une chemisete ou blouse habillement tres commode pour les enfans de cet âge furtout en été". Como se puede comprobar en las características de la pieza se destacan la comodidad y el poco abrigo, elementos que demandaban médicos y pedagogos para vestir a los niños y que se recogían también en los tratados de educación física. En definitiva, la moda se fue haciendo eco de los nuevos planteamientos que cambiaron el modo de vestir infantil en el curso del siglo XVIII y que acabó por formar parte de la imagen oficial de los niños de la casa real española. Camisa an-

³⁷ Conservado en Patrimonio Nacional y reproducido en ROETTGEN, Steffi, 1999 (nota 36), p. 233.

³⁸ Ejemplos de ello son el retrato de *Ana de Austria, María Teresa y Dauphin Luis* (1663) de Beaubrun (a partir de Renard de Saint André Simon), conservado en el Château de Versailles o el retrato de *El gran Delfín y su familia* (1693) de Delutel Jérémie (después de Mignard Pierre) conservado en el Châteaux de Versailles et de Trianon.

³⁹ Ejemplo de ello son el retrato de un infante atribuido a Jean Ranc, reproducido en GÓMEZ-CENTURIÓN, Carlos, *Alhajas para soberanos. Los animales reales en el siglo XVIII: de las leoneras a las mascotas de cámara*, Consejería de Cultura y Turismo, 2011, p. 377 o los retratos de Carlos III niño, conservado en la Reggia di Caserta o el del hijo de éste, Fernando de Borbón Dos Sicilias, atribuido a Giuseppe Bonito.

⁴⁰ Retrato reproducido en JUNQUERA Y MATO, Juan José, *Goya y el infante don Luis de Borbón* (Exposición celebrada en Zaragoza, Patio de la Infanta, del 14/X/1996 al 30/XII/1996), Zaragoza, Ibercaja, 1996. 135. No resulta extraño que allí estuvieran siguiendo una crianza en sintonía con las nuevas ideas, pues el infante don Luis tenía la edición de Ámsterdam del *Emilio* de Rousseau en la sección de libros prohibidos de su biblioteca y, también, sabemos que estaba al día en la prensa, pues tenía una buena representación de periódicos nacionales y extranjeros (ARIAS DE SAAVEDRA ALÍAS, Inmaculada, "Ocio ilustrado de un infante real: algunas notas sobre la biblioteca de don Luis de Borbón Farnesio", *Vida cotidiana en la Monarquía Hispánica: Tiempos y espacios*, Universidad de Granada, 2015, p. 83).

⁴¹ Quizá en el siguiente anuncio denuncien la pérdida de una camisola de este tipo, porque por vaquero o baquero entendían "vestidura de faldas largas": "Quien hubiere hallado un baquero de musolina lisa con nueve jaretas y vuelos de mil flores para un niño que se cayó de un balcón del día último pasado" (*Diario de Madrid*, 4 julio 1795).

cha y fina es la que visten los hijos gemelos de Carlos IV y María Luisa de Parma en la estampa que celebraba su nacimiento en 1783 (fig. 3), que debió tener gran difusión: en medio del aparato visual los reyes se mostraban ante todo como padres modernos, al día de las novedades en cuestiones de puericultura y en línea con lo que estaba ocurriendo en las otras casas reales europeas con las que se tenía relación. Consta que se acogieron a esta moda los duques de Toscana, el nieto menor de Carlos III aparece desnudo,⁴² y los reyes de las Dos Sicilias⁴³ cuya primogénita, nieta también de Carlos III, igualmente en invierno se la viste con ropas anchas y escotadas siguiendo las mismas características que las de verano.

Asimismo, las nuevas ideas de libertad en el vestido calaron pronto en buena parte de la nobleza española. En los retratos de finales del siglo XVIII, como el *Retrato de los VI condes de Fernán Núñez con sus hijos* (1786) de Goya o el retrato de *Los duodécimos Marqueses de Villafranca* (1800) de Esteve (fig. 4), los padres se mostraban también conocedores de los dictámenes.

En el curso de la segunda mitad del siglo XVIII se tradujeron en España diferentes tratados de estos temas de autores extranjeros relevantes, como era el caso de William Buchan,⁴⁴ pero también entre los teóricos españoles se dio amplia cabida a estas ideas sobre la vestimenta infantil, como se puede comprobar en los escritos de Antonio Arteta,⁴⁵ Bonells,⁴⁶ Picornell y Gomila,⁴⁷ Bosarte,⁴⁸ Amar y Borbón,⁴⁹ Iberti⁵⁰ y Ginesta.⁵¹ El médico Iberti expresaba así su opinión: “El vestido que más conviene a un niño es



Fig. 2. Pierre-Thomas LeClerc (diseño), Nicolas Dupin (grabado). “Le plus petit de ces enfans...”, nº 189, *Gallerie des Modes et Costumes Français*, 1780. Rijksmuseum.

una especie de batita o camisa abierta por delante muy ancha, de mangas algo cortas, que solo llegue a la mitad de la pierna, y pueda sujetarse floxamente por medio de unos ojales. Ésta será de lienzo en el verano y de cotonía en el invierno. Este traje tie-

⁴² Wenceslaus Werlin: *Leopoldo II y su familia*, 1773. Kunsthistorisches Museum.

⁴³ Mengs: *Retrato de María Teresa de Nápoles*, h. 1774. Madrid, Palacio Real. Reproducido en ROETTGEN, Steffi, 1999 (nota 36), p. 255.

⁴⁴ La primera edición británica se publicó en 1769 y la traducción española en 1785; no obstante, circularon en España traducciones napolitanas (1781) y francesas (1783) también. Y, además de la edición en español de *Medicina Doméstica*, el *Semanario de agricultura y artes dirigido a los párrocos* (9/3/1797) recogía también sus ideas, por lo que podemos intuir el verdadero impacto que debieron tener sus ideas en España.

⁴⁵ ARTETA DE MONTESEGURO, Antonio, *Tratado metódico para la educación física e intelectual de los niños*, Valencia, 1780.

⁴⁶ BONELLS, Jaime, *Perjuicios que acarrear al género humano y al Estado las madres que rehusan criar á sus hijos, y medios para contener el abuso de ponerlos en ama*, Madrid: Miguel Escribano, 1786, pp. 167ss.

⁴⁷ PICORNELL Y GOMILA, Juan Bautista, *Discurso teórico practico sobre la educación de la infancia: dirigido a los padres de familia*, Salamanca: Andrés García Rico, 1786.

⁴⁸ Bosarte, al igual que Raulin o Bonells, denunciaba y se compadecía de que las amas fajaran cruelmente a los niños de pecho: “Las pobres criaturas padecen mucho esta costumbre. Lían, y envuelven un niño, como si fuese una momia de Egipto, de aquellas que se ven en los Museos, y eran los muertos de aquella Nación. Tambien los Canarios gentiles envolvian, o empaquetaban sus muertos”, BOSARTE, Isidoro, “Discurso a los padres de familia sobre la educación de los hijos”, en *Gabinete de Lectura Española*, nº 1, 1787.

⁴⁹ AMAR Y BORBÓN, Josefa. *Discurso sobre la educación física y moral de las mujeres*, Madrid: Benito Cano, 1790.

⁵⁰ IBERTI, José, *Método artificial de criar á los niños recién nacidos, y de darles una buena educación física*, Madrid, Imprenta Real, 1795.

⁵¹ GINIESTA, Agustín. *El conservador de los niños*, Madrid, Imprenta Real, 1797.



Fig. 3. Anónimo. *Carlos III, los príncipes de Asturias y los infantes gemelos*, 1783. Biblioteca Nacional de España, ER 455 (11).



Fig. 4. Agustín Esteve. *Los duodécimos marqueses de Villafraanca*, finales del siglo XVIII. Hispanic Society of America.

ne dos ventajas: la primera poderse levantar fácilmente quando se ponen los niños en la cama, para que no se ensucien, y la segunda porque se puede mudar con facilidad. Ya se ha advertido el sumo cuidado que debe hacer en no poner a los niños ropa que no esté bien seca. Los gorros y las redecillas que comprimen las orejas, lejos de ser útiles son muy dañosos".⁵² Por su parte Ginesta advertía sobre las negativas consecuencias que podía tener una forma inadecuada de vestir: "Todos los diferentes modos con que comúnmente se viste a los recién nacidos perjudican más o menos sus movimientos y funciones, señaladamente la respiración". En consecuencia, era partidario del "modo de vestir menos incómodo y más sencillo se reduce a cubrirles la cabeza con un casquete o gorro, que se sujeta debaxo de la barbilla por medio de unas cintas, y lo demás del cuerpo con dos túnicas con mangas, una de tela

fina, y otra de algodón, franela o bayeta según la estación, poniéndoles debaxo un metedor que recibía los excrementos y la orina, y sujetando todo con un ceñidor alrededor del cuerpo. Los brazos en ningún tiempo han de estar sujetos, pues nunca con sus movimientos pueden los niños causarse el menor daño".⁵³

Ahora bien, los textos de Iberti o el de Ginesta son bastante tardíos (1795 y 1797, respectivamente), y aún entrado el siglo XIX, médicos y pedagogos se veían en la necesidad de seguir alertando a la sociedad del peligro de las fajas, lo que demuestra que el abandono de estas prácticas fue muy lento y contradictorio, pues incluso Hervás y Panduro en 1789, tras criticar el uso de las fajas, seguía diciendo que él no pretendía desterrarlas del todo, sino sólo el abuso.⁵⁴

⁵² IBERTI, José (nota 50), 1795, p. 229.

⁵³ GINIESTA, Agustín 1797 (nota 51), pp. 6-7.

⁵⁴ HERVÁS Y PANDURO, Lorenzo, *Historia de la vida del hombre. Concepción, nacimiento, infancia y niñez del hombre*, Madrid, 1789, p. 204.

En general las críticas se extendieron a cualquier prenda que no dejase al niño moverse libremente y también alcanzó a las mantillas,⁵⁵ aunque éstas se siguieron utilizando de forma generalizada y su presencia se puede rastrear en los exvotos pictóricos, inventarios⁵⁶ y artículos y anuncios de prensa.⁵⁷ Desde luego las mantillas han formado parte del ajuar del niño hasta la actualidad, siendo una prenda que se prestaba al lucimiento⁵⁸ como se puede comprobar por los anuncios insertados en la prensa donde se describen mantillas de telas de calidad adornadas con todo tipo de bordados, incluidos los de hilo de oro y plata.⁵⁹

Otra cuestión fundamental en relación a la vestimenta infantil es la referente al calzado. La insistencia en que los niños fueran descalzos fue constante. Rousseau recomendaba que el pequeño Emilio corriese “por las mañanas con los pies desnudos en cualquier estación por el cuarto, por la escalera, por el jardín; lejos de reñirle por ello, lo imitaré; me bastará con tener cuidado de apartar los cristales”.⁶⁰ Bosarte pensaba que “al tiempo que el muchacho pueda ya andar por sí solo, sería máxima de buena educación que se fuese acostumbando a marchar descalzo, y medio desnudo en las habitaciones donde se cría. En esta parte los hijos de los pobres salen más bien librados que los

de los ricos”.⁶¹ Por su parte Iberti insistía en la idea al hablar del calzado: “Los zapatos de los dos sexos parecen hechos sobre los mismos principios, más o menos puntiagudos, pero de modo que siempre comprimen los quatro dedos contra el dedo grande [...] Por tanto los niños deben tenerse en casa siempre sin zapatos, y quitárselos igualmente quando están en el campo; solo por el empedrado de las calles pueden ser de alguna utilidad unas sandalias, que dexen libre la extremidad del pie”.⁶² Podemos comprobar que Luis María de Borbón va descalzo, y lo mismo ocurre con el hijo de los XII Marqueses de Villafranca (fig. 4) o con la pequeña Manuela Isidra Téllez-Girón (fig. 6) retratada por Agustín Esteve.⁶³ Al retratar a sus hijos siguiendo los consejos de puericultura más avanzados de la época, los progenitores se exponían como buenos padres que cumplían con su deber con el Estado,⁶⁴ especialmente la madre, que demostraba su sensibilidad hacia lo que la sociedad demandaba como responsable principal de este cometido en la educación de sus hijos. Como señala Bolufer, a la madre ilustrada, de la cual se esperaba receptividad y docilidad, se dirigía toda esta literatura crítica y las recomendaciones de los tratados de medicina.⁶⁵ Ellas tenían obligación de formarse para proporcionar al Estado ciudadanos sa-

⁵⁵ “Deben pues evitar todo lo posible el uso de las mantillas y faxas apretadas, y qualquier otro estorvo semejante” (*Semanario de Salamanca* el 11 de julio de 1795). En Carmen Labrado y Juan C. de Pablos, *La educación en los papeles periódicos de la ilustración española*, Ministerio de Educación, 1989, p. 114, se cita una carta del *Diario curioso, erudito, económico y comercial*, (16/4/1787) en la que se recomendaba vestir a los niños con ropa suelta “no con mantillas ni trajes talares”, sin embargo, no hemos podido localizarla pues no se corresponde con la referencia. A pesar de estas citas, la opinión general admitía el uso de mantillas, por ejemplo, en el *Diario de Madrid* el 1 de abril de 1797 (p. 374), se recomendaba envolver a los niños en “un ligero lienzo, una mantilla, y una faja que meramente sirva para mantener la emboltura, y que no impida el proceso del crecimiento”.

⁵⁶ En los inventarios de Murcia y Cartagena estudiados por Elena Martínez Alcázar, “El cuidado espiritual y físico: primeras atenciones a la infancia en la España del siglo XVIII”, *El Futuro del Pasado: revista electrónica de historia*, nº 4, 2013, p. 148.

⁵⁷ “Quien haya encontrado una mantilla de emboltura de niño, de cotonia blanca, con guarnición de estopilla fina...” *Diario de Madrid*, 5/5/1793. Según el diccionario de la RAE 1803, por envoltura: “se entendía el conjunto de pañales, mantillas y otros paños con que se envuelve a los niños”.

⁵⁸ Las cuestiones referentes al lujo y la higiene en relación con el traje y la educación moral de los niños son también fundamentales para el tema que nos ocupa, pero debido a los límites de extensión serán motivo de otra publicación.

⁵⁹ Sirva de ejemplo el anuncio insertado en el *Diario de Madrid*, 16/12/1803: “Venta. Se vende una envoltura de niño completa, de olan rico, bordado de oro fino, y guarnecida hasta la pieza más pequeña, de ricos encaxes de Flandes, y viso de tafetán blanco, puesta una sola vez: darán razón en la calle de la Estrella”.

⁶⁰ ROUSSEAU, Jean-Jacques, 1990 (nota 27), p. 179.

⁶¹ BOSARTE, Isidoro, 1787-1793 (nota 48), p. 19.

⁶² BERTI, José, 1795 (nota 50), p. 234.

⁶³ La manera de vestir de la niña (con camisola fina y descalza) se ha interpretado como que estaba preparada para dormir (ALBARRÁN, Virginia, *El desafío del blanco: Goya y Esteve, retratistas de la casa de Osuna*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2017, p. 32), sin embargo, a lo largo de estas páginas podremos comprobar que el retrato ilustra plenamente las máximas más avanzadas que había sobre la cuestión del traje y la crianza.

⁶⁴ MOLINA, Álvaro. *Hombres y mujeres en la España ilustrada: identidad, género y visualidad*, Madrid: Cátedra, 2013, pp. 223-241.

⁶⁵ BOLUFER PERUGA, Mónica, “El plantel del Estado. La “educación física” de las mujeres y los niños en la literatura de divulgación médica del siglo XVIII”, Nash, M. y Ballester R. (eds.), *Mulheres, trabalho e reprodução. Atitudes sociais e políticas de protecção à vida*, Oporto: Edições Afrontamento, p. 69.

nos y útiles. Así explicaba Buchan el papel activo que debía tomar la madre: "Si reflexionasen debidamente las mugeres su propia importancia, no desperdiciarían ocasión alguna de instruirse en las obligaciones que exigen de ellas en la infancia sus hijos: tienen en su mano no solo el dar al cuerpo la forma, sino también al espíritu sus más tempranas impresiones. En ellas estriva el que salgan los hombres robustos o enfermizos, o que sean útiles a el mundo o peste de la Sociedad".⁶⁶ En definitiva, la madre debía estar informada y ser valiente, y ambas ideas se desprenden del artículo publicado en el *Semanario de Salamanca* el 11 de julio de 1795: "las madres que siguen la moda saludable de llevar sus niños escotados, nada tienen que temer por esta parte [...]. Las madres tiernas que se encargan del penoso pero indispensable cuidado de criar por si mismas a sus hijos, deben pues evitar todo lo posible el uso de las mantillas y faxas apretadas, y qualquier otro estorvo semejante; deben darles un vestido flotante a los tres meses quando más: no tenerles cubiertos en la cama sino por la noche, o solos algunos momentos del día: dexarles rodar y arrastrar libremente sobre alguna alfombra o manta en el suelo: fortificarles así todo los músculos del cuerpo, antes de obligarlos a ponerse de pie y andar: exponerlos frequentemente al ayre, comenzando desde la Primavera; y fin dexarles siempre desnudos los brazos, la cabeza, el pecho, y las piernas..."; esta última recomendación queda visualizada en la parte izquierda del *Retrato de los VI condes de Fernán Núñez con sus hijos* (1786),⁶⁷ donde vemos a uno de los pequeños en primer plano gateando y a los otros dos pequeños con los brazos y las piernas descubiertos.

Otra práctica muy criticada en el siglo XVIII, que tardó igualmente mucho tiempo en desaparecer, fue

el uso de andadores para que el niño aprendiera a andar evitando las caídas. Conservamos múltiples imágenes que muestran su uso durante el siglo XVIII, entre los ejemplos españoles podemos citar el niño que aparece de espalda en *La feria de Madrid en la plaza de la Cebada* (1770-1780) de Manuel de la Cruz; el niño más pequeño del cartón para tapiz *El columpio*, (1779) de Goya y la sátira de este último en el capricho número 4, *El de la royona*.⁶⁸

William Buchan criticaba los andadores duramente en su *Medicina doméstica*: "quando los niños empiezan a caminar, el modo más seguro es llavarlos de la mano. El método común de sostenerlos con cordones fixados en las espaldas tiene malas consecuencias. Hace que los niños echen su cuerpo adelante, y con todo el peso de su persona compriman el pecho y el estómago. Se impide la respiración, se allana el pecho, y se comprimen los intestinos, lo que daña a la digestión, y ocasiona contusiones pulmonares, y otras enfermedades".⁶⁹ Paradójicamente, su uso quedó plasmado en esa postura inclinada en la estampa correspondiente de la ya citada serie *Gallerie des Modes et Costumes Français*, (número 32, 1780). Por su parte, Ballexerd concedía que los andadores se usasen para impedir que el niño diese en el suelo cuando estaba empezando a caer, pero no quería que los andadores sirvieran de apoyo continuo, ni sirvieran para enseñar a andar a los niños antes de tiempo, pues esto podía repercutir negativamente en su salud.⁷⁰ Por la misma razón tampoco estaban recomendadas las polleras,⁷¹ elemento que, según Giniesta, provocaba que se torcieran "los muslos y las piernas".⁷² Más tolerantes eran, salvo excepciones,⁷³ con otro elemento íntimamente relacionado con el uso de los andadores, el frontero o chichonero, como aparece en la tra-

⁶⁶ No obstante, también se consideraba que el padre debía colaborar: "tiene el padre igual intereses en su conservación, por lo qual ambos deben contribuir a quanto se dirige a la perfección así del cuerpo como del espíritu", BUCHAN, William. *Medicina doméstica*, Madrid: Imprenta Real, 1785, p. 8.

⁶⁷ Manuel Herrera Ges señaló que la composición principal pertenecía al año 1787, y que después otro pintor añadió a los dos gemelos, Luis y Antonio (nacidos en París el 24 de agosto de 1788), y al ama (Herrera Ges, Manuel. "La familia del VI conde de Fernán Núñez (cuadro de Goya)", *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 1927, vol. 3, n.º 7, pp. 7-8). Posteriormente, Camón Aznar, entre otros, han fechado la composición central un año antes, en 1786 (José Camón Aznar, *Francisco de Goya*, vol. 2, Zaragoza: Instituto Camón Aznar, 1980, p. 30). Molina analizó este retrato como ejemplo de los nuevos ideales ilustrados, véase MOLINA, Álvaro, 2013 (nota 64), pp. 230-234.

⁶⁸ Conocemos un retrato de un niño con su madre de finales del siglo XVIII, que fue vendido en la galería anticuaría Caylus (Madrid), donde se ve al niño desnudo, pero con una cinta a modo de andador.

⁶⁹ BUCHAN, William. *Medicina doméstica*, Madrid, Imprenta Real, 1785, p. 26.

⁷⁰ BALLEXERD, Jacques, 1765 (nota 6), pp. 40-42.

⁷¹ "Pollera. Cierta artificia hecho de mimbres, que se pone a los niños que aprenden a andar. Es de figura de una campana, que por arriba se ajusta a la cintura, y va descendiendo, aumentando el vuelo hasta llegar al suelo, para seguridad de que no se caiga la criatura". *Cista pro pueris. Diccionario de la lengua castellana*. Madrid: Ibarra, 1780, p. 735.

⁷² GINIESTA, Agustín 1797 (nota 51), p. 28.

⁷³ Rousseau estaba en contra: "Emilio no tendrá ni chichoneras ni cestos rodantes ni carretillas ni andadores" ROUSSEAU, Jean-Jacques, 1765 (nota 27), p. 91.

ducción de Llaguno de Ballexerd,⁷⁴ que prevenía de los golpes en la cabeza a los niños; y Giniesta lo recomendaba.⁷⁵ Los más típicos eran los de paño y los más frecuentes los de seda negros si tenemos en cuenta los testimonios visuales –en la ya citada *Gallerie des Modes et Costumes Français*, número 32, 1780 o en el retrato de una infanta conservado en el Museo del Prado (fig. 6)–⁷⁶ y textuales de los comunicados sobre pérdidas en el *Diario de Madrid*.⁷⁷

Para finalizar con esta primera edad, no podemos pasar por alto otro gran cambio que se produjo en la imagen y crianza de los infantes de la casa real con la llegada de los Borbones a España: la desaparición de los amuletos, un elemento prototípico de los retratos y la crianza de los infantes de la Casa de Austria. Se podría decir que los dijes habían llegado a convertirse en una suerte de seña de identidad de los Habsburgo porque, aparte de sus usos profilácticos, eran elementos distintivos y lujosos y así aparecen en los retratos de los Austrias durante el siglo XVII.⁷⁸ Por el contrario, eran elementos ajenos a Francia,⁷⁹ por lo que no

debe sorprendernos que los dijes desaparecieran de manera abrupta de la imagen de los infantes desde que Felipe V asumió la corona. Sin embargo, no se terminó de erradicar su uso e incluso la familia real, imaginamos que a su pesar, tuvo que aceptar que se pensase que el príncipe los portaban.⁸⁰ Es decir, aunque a partir de este momento estas prácticas taumatúrgicas fueran ajenas a la familia real, la mayor parte de la población siguió colocando dijes a sus hijos; como se puede ver en muchos de los exvotos pictóricos⁸¹ y en el ya citado capricho 4 de Goya. El uso de dijes protectores estaba arraigado en todas las clases sociales –las noticias en la prensa sobre pérdidas eran habituales–⁸², y fue difícil erradicarlos dada la continua amenaza de enfermedades a la que estaba expuesta la infancia. En el *Semanario erudito* de 1789 al hablar de remedios contra la alfercía, o epilepsia, se comprueba la ambigüedad con la que eran tratados: “también hay muchos amuletos que se cuelgan a los niños contra la alfercía para preservarlos: los más, sino todos, son

⁷⁴ BALLEXERD, Jacques, 1765 (nota 6), p. 41.

⁷⁵ GINIESTA, Agustín 1797 (nota 51), p. 29.

⁷⁶ Por otro lado, el frontero de la infanta –a veces identificada como María Luisa Carlota, otras como María Luisa Josefina de Borbón–, aparece tirado en el suelo y ella jugando, como si hubiera sido sorprendida en el momento de retratarla. Con esta opción en la representación también se muestra la modernidad de pensamiento pues a pesar de que los niños de la familia real lleven trajes ricos y delicados, en correlación con su estatus, en los momentos de juego no eran reprendidos por maltratar sus ropas (tal y como se reclamaba en los tratados de educación).

⁷⁷ Sirva de ejemplo estos comunicados publicados el 9 de noviembre de 1795 en el *Diario de Madrid*: “quien haya hallado un frontero de paño de seda negro, con un lazo encima, que se perdió el día 25 del pasado, le entregará en la calle del Olivo alto n. 5 tienda zapatería, donde darán más señas y el hallazgo”./ “quien hubiere hallado un frontero de paño de seda, negro, guarnecido de cinta, que se perdió el día 6 del corriente por la noche, en la calle de Hortaleza, le entregará en la casa de Astrarena, entrando por la Red de S. Luis a la calle de Hortaleza, primera puerta, donde se vende el vino por mayor, que se dará el hallazgo”. Los había de otros colores y adornados, por ejemplo, en el comunicado insertado el 6 de septiembre de 1794 se decía: “quien haya encontrado un frontero de un niño, de color de rosa, con blonda negra, que se perdió el día 24 del pasado por la noche, desde el estanquillo de esta frente al Hospicio”.

⁷⁸ COBO DELGADO, Gemma, “Retratos infantiles en el reinado de Felipe III y Margarita de Austria: entre el afecto y la política”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 25, 2013, p. 29.

⁷⁹ Al leer viaje de Madame d’Aulnoy a España, AULNOY, Marie-Catherine. *Relación del viaje de España*, edición y traducción de Pilar Blanco y Miguel Ángel Vega, Madrid, 2000, p. 164 o al mirar los retratos de infantes franceses del siglo XVII, en los que no encontramos dijes, es fácil deducir que la creencia en el mal de ojo y sus prevenciones eran totalmente ajenas a la tradición francesa.

⁸⁰ En las fiestas en honor al nacimiento del primogénito de Felipe V y María Luisa Gabriela de Saboya, la ciudad de Tudela al alabar al recién nacido en uno de sus versos daba por hecho que en ese momento llevaba dijes pues decían así: “aunque [el recién nacido] ahora entre dices su gloria oculte, / yâ serán después armas, / para que triunfe” (YCHASO Y XIMÉNEZ, Agustín de, *Diario de las grandes fiestas, con que la muy antigua, muy noble, y muy leal ciudad de Tudela, ha celebrado el feliz nacimiento del serenissimo Príncipe de las Asturias*, Logroño: Diego Revilla, 1707, p. 49).

⁸¹ COBO DELGADO, Gemma, “Una imagen por gratitud: exvotos de niños en la España del siglo XVIII”, PEINADO, Antonio; RODRÍGUEZ, María del Amor (coord.), *Meditaciones en torno a la devoción popular*, Córdoba: Asociación “Hurtado Izquierdo”, 2016, p. 102.

⁸² “En la tarde del Domingo 11 del corriente, se le perdieron a una criatura unos dijes, desde la casilla del lavadero de ropa, compuestos de un Agnus Dei engarzado en plata, cinco medallas de lo mismo, otro relicario de plata falsa, y en el varias reliquias de Sta. Theresa, unos Evangelios y bolsillos de sarguilla color rosa, todos atados en una cinta de color de punzó [...]”, *Diario de Madrid*, 15 de septiembre de 1791; o “El día 14 de este, en la procesión de Sta. Bárbara, se han perdido unos dijes de una criatura, que constaban de una Ntra. Sra. Del Sagrario, de plata sobre dorada, otra grande del Pilar, de lo mismo, otra de la Soledad, por un lado, con dos vidrios de filigrana, esquinadas, quien los haya hallado los entregará [...]”, *Diario de Madrid*, 29/8/1792.

embustes y desatinos. La uña del pie izquierdo de la gran bestia está recibida contra la epilepsia”;⁸³ es corriente la presencia de la mano de tejón en los dixeros que se han conservado de la centuria.

La distinción de los sexos en la moda infantil. “Época segunda, desde destete hasta la edad de cinco a seis años”

Si Jacques Ballexerd empezaba su capítulo sobre el vestido en la primera edad con la tortura de las fajas, en la segunda la situación no pintaba mejor: “apenas ven los niños la luz quando los aprisionan en las ligaduras de las faxas; de las cuales los libertan sólo para trasladarlos a nueva cárcel, que aunque les origine menos llantos y gemidos, alterará igualmente las buenas disposiciones que traxeron al mundo para gozar mucho tiempo de la felicidad humana, la salud”.⁸⁴ Esta cárcel era la cotilla, sin duda, uno de los elementos más problemáticos del traje durante el siglo XVIII que afectaba a niños y adultos. Buchan consideraba que “las cotillas de ballena” eran “instrumentos mortales para los niños”, en su opinión “no bastaría un volumen entero para describir todos los malos efectos de esta ridícula invención, tanto en los niños, como en los adultos”.⁸⁵ Picornell y Gomila en su *Discurso teórico-práctico sobre la educación de la infancia* era muy claro al respecto: “No es fácil imaginar una práctica más contraria a la salud, y buena constitución del género humano. Solo la moda, y el deseo de parecer bien son los que la han introducido entre nuestras damas, que no han dexado de estenderla hasta sus hijos, para formarles buen talle. Esta especie de coraza, [...] que se ha inventado para sostener el talle, [...] e impedir el que se haga disforme, causa más deformidades y más incomodidades, que las que realmente precave”.⁸⁶ Hay que subrayar que el autor hable de “hijos”, y no sólo de hijas porque a pesar de que las cotillas se han asociado a las mu-

jes, las fuentes muestran que las usaban tanto niñas como niños y Ballexerd lo explicita: “empiezan a ponerles [las cotillas] desde que los visten de corto, y les hacen llevar, si son hombres hasta cierto tiempo, y si mugeres, toda su vida”.⁸⁷ De nuevo podemos constatar por el *Diario de Madrid* que efectivamente las usaban con muy poca edad,⁸⁸ y también que las empleaban los niños. Sirvan de ejemplo los comunicados insertados los días 19 de abril de 1789, 30 de julio de 1792 y 7 de julio de 1793: “Se han perdido [...] un baquero de seda color de rosa, otro de indianilla y una cotilla para una niña de 16 meses”; “La persona que hubiese hallado una cotilla de niño, con unos andadores azules que se perdió en la calle de las Carretas y Puerta del Sol [...] acuda con ella a la confitería de la calle del Carmen”; y “Quien hubiere hallado una cotilla de niño, con sus almoadillas a los lados, que se perdió a las 11 de la noche del día 24 del pasado”. Por otro lado, esas pérdidas reafirman el uso desigual que existía de esta prenda entre la gente de campo y de ciudad y que se denunciaba en el *Correo de Madrid (ó de los ciegos)* el 11 de septiembre de 1790 “el abuso de las cotillas” se explicaba que era “mucho menor en los lugares y aldeas porque las impiden para trabajar, por cuya razón las que las pueden gastar las usan pocas veces, este abuso, digo, está mucho más arraigado en las ciudades, en que esta preocupación subsiste aun en toda su fuerza”.

En cuanto a la responsabilidad de que se mantuviera en uso la cotilla, era distinta respecto al uso de fajas. Si al hablar de éstas se culpabilizaba especialmente a las comadres, parteras, nodrizas y amas, que eran las que envolvían a los niños, respecto a las cotillas, se culpabilizaba a las madres como responsables principales de la primera educación de sus hijos. En ningún caso la responsabilidad directa recaía sobre el hombre, si bien era responsabilidad suya hacer entrar en razón a la

⁸³ *Semanario erudito*, 19, Madrid, Blas Roman, 1789, p. 185.

⁸⁴ BALLEXERD, Jacques, 1765 (nota 6), p. 44. Al igual que las fajas, con las cotillas se pretendía moldear el cuerpo y prevenir deformidades. Por lo tanto, su abolición venía acompañada de un cambio radical en el pensamiento. “Los necios ciudadanos recurren a un arte cruel para evitar deformidades que ellos mismos originan con su imprudente precaución: empresa temeraria, que escandaliza a los hombres sensatos”. Por otro lado, las cotillas no sólo dañaban físicamente al niño, los autores también se preocupaban de que afectaban a su estado anímico: “Las infelices criaturas sienten un dolor, o a lo menos una pena, que las quita su natural alegría se ponen tristes, quedan inmóviles, porque no se pueden entregar libremente a aquellos juegos tan útiles para que crezcan y se forifiquen”. BALLEXERD, Jacques, 1765 (nota 6), p. 45.

⁸⁵ BUCHAN, William, 1785 (nota 69), 1785, pp. 21-22.

⁸⁶ PICORNELL Y GOMILA, Juan Bautista, 1786 (nota 47), p. 372.

⁸⁷ BALLEXERD, Jacques, 1765 (nota 6), p. 44. Además, consciente de que era un problema que afectaba a las mujeres durante toda su vida, añadía: “Este asunto pertenece a todas las edades; y para no volverle a tocar en las Epocas sucesivas, diré ahora quanto me ocurre sobre él”.

⁸⁸ *Diario de Madrid*, 19/04/1789.

mujer: "Las damas, pues, que después de saber estas observaciones y otras hechas por varios AA. no desterraren de su casa las faxas y las cotillas, no deben aspirar al título de madres tiernas y amantes de sus hijos; pues que los harán de intento las víctimas de una falsa preocupación, o de un amor propio mal entendido, que no hubieron querido someter a la razón. En este caso toca a los padres el hacérselo entender lo mejor que pudieren, empleando sucesivamente todos los medios que les dictare su prudencia según las circunstancias, pero jamás sin cansarse. Porque en esta vigilancia de las cabezas de familia de uno y otro sexo, consiste a mi parecer principalmente la perfección de la educación física y moral; y todas las leyes divinas y humanas nos dicen, que esta es una obligación indispensable de la paternidad".⁸⁹

Más allá del uso de la cotilla que tardaría en desterrarse, se observa que a partir de la década de los ochenta hay un claro punto de inflexión en lo que respecta a la indumentaria infantil: la moda terminó cediendo al bienestar físico del niño y la sencillez se impuso como criterio.⁹⁰ Entre las nuevas modas la que provocó un cambio más radical fue la del nuevo calzón llamado "a la marinera" que transformó por completo la visualización de los sexos.⁹¹ Hasta su introducción, niños y niñas habían vestido de la misma manera durante sus primeros años de vida y la distinción por sexos comenzaba cuando se alcanzaba la puericia, la edad de la razón, en torno a los cinco o siete años, a partir de la cual comenzaban las construcciones asociadas a los géneros. No sabemos a ciencia cierta los motivos que llevaron a esta novedad en la mentalidad y el vestido, pero es posible que la explicación se encuentre en la preocupación por lograr una educación física más especializada. A

finales del siglo XVIII se recomendaba que a los niños varones se les diera una educación física mucho más activa que a las niñas,⁹² en consonancia debía ser el traje, cómodo y funcional; los calzones a la marinera facilitaban que los niños subieran a los árboles o corrieran, actividades que no eran propias para las niñas que continuaron siendo vestidas con faldas.

Los cartones para tapices diseñados en el último cuarto del siglo XVIII para la Real Fábrica son una fuente visual inestimable para seguir la progresiva introducción del calzón a la marinera en la sociedad española. En los pintados durante los años setenta, como *El buñuelero* (1777-80) de José del Castillo o *El columpio* (1779) de Francisco de Goya, los niños de todas las clases sociales visten con faldas, y sabemos que son niños porque así se explicita en las descripciones hechas por los propios artistas.⁹³ Sin embargo, una década más tarde, en los cartones goyescos de *La vendimia o el otoño* (1786-87) o *El niño del carnero* (1786-87), los niños ya visten con el nuevo calzón. Esta moda también se ve en los retratos de los niños de la nobleza, como en *La familia de los duques de Osuna* (1787-88) de Goya, y en los miembros de la familia real, como por ejemplo el retrato de un infante, que se conserva en el Museo del Prado (fig. 6).

Sobre los beneficios que reportaba la nueva moda no había duda, pero sí sobre la edad del niño a la hora de adoptarla. Hervás y Panduro consideraba que era recomendable para la salud física pero también valoraba el beneficio del uso de faldas en función de la constitución del niño: "La manera de vestir a los infantes conduce no poco para criarlos sanos y robustos. Hasta la edad de 5 años

⁸⁹ *Correo de Madrid (ó de los ciegos)*, 15/9/1790, n.º 396, p. 346. No obstante, y aunque los textos reflejen que esta práctica era únicamente querida y buscada por las mujeres, hay que tener en cuenta que la finalidad de su uso es que los cuerpos de los niños se moldeasen de tal forma que de adultos se atuvieran a los cánones de belleza estipulados en una sociedad patriarcal.

⁹⁰ Dicha sencillez se fue perdiendo según avanzaba la centuria siguiente, véase ROSE, Clare, 1990 (nota 2), p. 43.

⁹¹ Esta moda, que rápidamente se extendió por toda Europa, se llamó *matelot* en Francia y *skeleton* en Reino Unido; véase EWING, Elizabeth, 1977 (nota 2), p. 46 y BUCK, Anne, 1996, (nota 2), pp. 108-111. Yvonne Deslandres dice que este traje se inventó en Inglaterra, pero no aporta argumentos o datos al respecto, véase DESLANDRES, Yvonne. *El traje, imagen del hombre*. Barcelona: Tusquets, p. 191.

⁹² TORREBADELLA-FLIX, Xavier, "La educación física y la actividad gimnástico-deportiva de las mujeres a partir de la bibliografía especializada del siglo XIX", *Arenal: Revista de historia de mujeres*, 18, n.º 1, 2011, pp. 147-179. Sobre su reflejo en las fuertes visuales, véase COBO, Gemma. "La sociabilidad en la educación de la niñez a la juventud: juegos y diversiones en la cultura visual de la España ilustrada", ALBERO, María del Mar; PÉREZ SÁNCHEZ, Manuel (coord.), *Las artes de un espacio y un tiempo: el setecientos borbónico*, 2016, p. 475.

⁹³ La descripción del cartón de Castillo: "Buñuelero con su cesto y un chico que le da el ochavo del buñuelo que tiene en la mano", HELD, Jutta, *Die Genrebilder der Madrider Teppichmanufaktur und die Anfänge Goyas*, Gebr.Mann Verlag, Berlin, 1971, p. 139. Y la del de Goya, "... repres.^{1a} una familia q.^e an salido al canpo a dibertirsen, quatro niños y tres criadas la una se está colunpeando en una cuerda q.^e esta asida a un árbol y otra tiene a el niño chiquito de los andadores, las tres con los niños dor-mán el grupo principal del quadro..." SAMBRICIO, Valentín de, *Tapices de Goya*, Madrid: Patrimonio Nacional, p. 230.

a lo menos, deben usar el vestido talar⁹⁴ que es acomodado para que los miembros del cuerpo crezcan y se formen sin opresión alguna. Si el infante es poco robusto, debe usar vestido talar hasta los 6 y 7 años. Todo vestido de corto que estrecha u oprime algo el cuerpo, es nocivo a la robustez; por tanto, quando los infantes se vistan de corto, ténganse cuidado de hacerles vestidos holgados, para que los nervios, músculos y miembros del cuerpo, moviéndose con toda libertad, adquieran solidez con el ejercicio libre de las fuerzas. A las chupas no las aprieten el cuello, no estrechen nada las espaldas, ni impidan el menor uso de los brazos. Los calzones deben llegar hasta la cintura, para que no se impida el libre movimiento de los muslos. La mejor moda de calzones (que hoy es muy común) es a la marinera; con esta especie de calzones queda perfectamente libre el uso de los muslos y de las piernas”.⁹⁵

En una línea similar opinaba Giniesta quien seguía aconsejando el uso de túnicas para la edad que nos ocupa si bien que estas fueran cortas para que impidieran “andar o hacer pinitos”, afirmando que no era “bueno ponerles calzones hasta que estén bien robustos para andar, y sepan avisarlos sus necesidades: lo que sucede a los quatro o cinco años. Una camisa regular, un jubón o justillo con mangas, calzones largos y zapatos, todo holgado, y que no oprima, componen el vestido entero y el más propio para un niño. Las niñas pueden continuar con el uso de las túnicas, o ves-

tirse como es costumbre, pero sin cotilla, por los graves perjuicios que de ella pueden resultar”.⁹⁶ Los calzones que Giniesta recomienda para los niños son los largos,⁹⁷ que pensamos son los que Hervás y Panduro llama “a la marinera”. A pesar de lo expuesto, las fuentes visuales demuestran que muchos niños vistieron esta moda a la marinera desde bien pequeños, incluso cuando estaban aprendiendo a andar. Es decir, se solían usar desde una edad más temprana. En la famosa serie de estampas francesa *Gallerie des Modes et Costumes Français*, 32. 1780, que, como ya hemos señalado, sirvió como escaparate de referencia para la moda, los niños que la visten son menores de cinco años; y Luis María de Cistué y Martínez fue retratado por Goya a la edad de dos años y ocho meses, y va vestido a la marinera.⁹⁸

Sin embargo, en ningún caso el calzón a la marinera fue una moda excluyente, de hecho, tardó un tiempo en calar en toda la población. Muchos niños varones menores de cinco años siguieron siendo vestidos con faldas. Ha quedado registro de ello en las descripciones de niños perdidos que se recogían en los periódicos, donde también ha quedado reflejada la variedad de nombres que tenían para denominarlas: trajes talaes, baqueros, guardapiés,⁹⁹ zagalejos,¹⁰⁰ etc. De hecho, del mismo año, 1786, tenemos dos noticias de niños perdidos de la misma edad, tres años, en el que uno lleva calzones y chupa¹⁰¹ y el otro iba con baquero.¹⁰²

⁹⁴ “Talar: adj. Que se aplica á las ropas largas, que llegan hasta los talones”, *Diccionario de la lengua castellana*, Madrid: Joaquín Ibarra, 1783.

⁹⁵ HERVÁS Y PANDURO, Lorenzo, 1789 (nota 54), p. 273.

⁹⁶ GINIESTA, Agustín, 1797 (nota 51), pp. 27 y 33.

⁹⁷ Tenemos noticias de niños perdidos vestidos con ellos: “Quien hubiere encontrado un niño de dos años y medio, en mangas de camisa, con calzón largo de mahón, y chaleco de lo mismo, le entregará en la calle del Lobo...” *Diario de Madrid*, 11/9/1791/ “El día 18 del corriente se perdió un niño llamado Juan Fernández, que llevaba un vestido, con el calzón largo, moreno de rostro y pelo castaño: quien supiere de su paradero, le entregará...” *Diario de Madrid*, 19/12/1795.

⁹⁸ No obstante, hay que considerar la posibilidad de que Luis María de Cistué ya andase y avisase de sus necesidades, motivos que llevarían a considerar que ya era adecuado el uso de este traje.

⁹⁹ “Ayer a las 5 de la tarde se desapareció un niño de 2 años y medio en la calle angosta de los Peligros, del portal entre el reloxero y el peluquero: lleva guardapiés de algodón con listas encarnadas, jubón de paño azul con solapas encarnadas, y zapatos nuevos. Su padre se llama Andrés Fernández, su madre Catalina López, y viven en el qto. 3º de dicha casa, donde dará aviso la persona que haya recogido dicha criatura, o supiere de su paradero” *Diario de Madrid*, 7/2/1788.

¹⁰⁰ “Se desea saber el paradero de un niño de edad de 3 años con zagalejo de algodón rayado blanco y encarnado, que se extravió el día 10 del corriente, a las doce y media del día, llamado Justo Elías, quien tenga noticia de él dará aviso a Enrique de Montalbán, su padre que vive en la calle de Santa Brígida n. 24 en el patio” *Diario de Madrid*, 12/8/1795.

¹⁰¹ *Diario curioso económico erudito y comercial*, 9/9/1786: “Ayer después de oraciones se perdió en la Plaza Mayor, al lado de las hueveras, un niño de tres años con un vestido de mahón, con chupa y calzones remendados, sin sombrero ni montera, rubito; preguntándole cómo se llama suele responder: ito, que quiere decir Manuelito: quien lo hubiere encontrado lo llevará a la calle del Ave María, casa núm. 9. que llaman del Cura y preguntará por Juan de Prada su padre, que le quedará agradecido”.

¹⁰² *Diario curioso económico erudito y comercial*, 15/8/1786: “Ayer a las once de la mañana se perdió en la Plaza Mayor un niño de tres años señalado de viruelas, se llama Joseph Gómez, tiene un baquero negro, delantal azul, medias de estambre, zapatos guarnecidos de color rosa, y un pañuelo de china en la cabeza: quien lo haya encontrado se servirá llevarlo a la calle de la Paloma, núm. 16, casa que llaman de Antonio Iglesias, que hoy es propia del Hospital General”.

Por su parte, la moda para la niña también terminó cediendo al bienestar físico y poco a poco se impuso el uso de vestidos sencillos y rectos de lino, muselina y varios algodones finos, con escotes sencillos, mangas diminutas y cinturones suaves sin restricciones. Según Clare Rose, en los años ochenta ya se dieron numerosos cambios, se aceptaron las telas de algodón¹⁰³ o lino para uso informal y, finalmente, terminó surgiendo el nuevo "vestido camisa", fabricado con estos materiales.¹⁰⁴ Este sencillo vestido, que se alineaba con los planteamientos de los médicos y pedagogos citados, ofrecía mayor libertad pues sólo tenía como sujeción cintas en el cuello, busto y cintura y, además, era extremadamente ligero. Rose señala que al principio provocó un gran impacto, sobre todo, por su transparencia, sencillez y parecido con la ropa interior, pero gradualmente fue ganando aceptación al ser reconocido plenamente en la Francia de María Antonieta.¹⁰⁵ Este nuevo traje se ajustaba a las demandas de los teóricos preocupados en cuestiones de puericultura. En España su llegada fue más tardía, aun así son varios los testimonios visuales que conservamos de la última década del siglo XVIII (fig. 5), muchos de ellos debidos al pincel de Agustín Esteve.¹⁰⁶

A finales del siglo XVIII todas estas novedades eran reconocidas y alabadas públicamente. En el *Semanario de Salamanca* del 11 de julio de 1795 se congratulaban de los "progresos de las luces" en este aspecto: "La institución física de los niños recibe en nuestros días una alteración saludable. Ya mil madres respetables han adoptado la moda, y gustan de parecer en los paseos públicos y en el campo rodeadas de las preciosas prendas de su fecundidad, librando a los que pueden caminar por si de



Fig. 5. Agustín Esteve. *Manuela Isidra Téllez-Girón, futura duquesa de Abrantes, 1797*. Museo Nacional del Prado.

las trabas de los antiguos vestidos, privándolos de estos sombreros¹⁰⁷ que entristecen la vista, y despiertan ideas de enfermedad y debilidad. Una chaqueta y un calzón largo y desembarado, que les sirva de medias basta para los niños, y una túnica larga sostenida en el cuello con una cinta, y la cintura con una banda, es el traje más ligero y más gracioso de las niñas. Los cabellos sueltos y tendidos hacia los hombros,¹⁰⁸ y por toda la espalda, y

¹⁰³ Tenemos constancia de la venta de algodón y muselina: "en la lonja de la carrera de San Gerónimo a el lado de la botillería, casa n. 20, se venden los géneros siguientes; un surtido de cotones de todas calidades, igualmente otro de muselinas del reyno, lisas, otro de medias finas de hilo, y otro de pañuelos de hilo y de algodón..." (*Diario de Madrid*, 21/10/1788). También se usaba algodón inglés: "El día 17 del corriente pasando por la plazuela de San Felipe Neri, se extravió a un criado un lío de ropa de un niño que contenía un vestido de pies, chaqueta y calzón largo, una casaca de grana, chaqueta y calzón largo de cotonía inglesa cochada, tres camisas guarnecidas con musolina y dos pares de calcetas, quien le haya hallado le entregará a su dueño que vive en la calle de Alcalá n. 3 cuarto principal junto a la botica donde darán las señas de otras varias cosas que contenía y el hallazgo", *Diario de Madrid*, 30/7/1797.

¹⁰⁴ La hechura del vestido cambió, a principios de 1780 la cintura se llevaba en su lugar natural, y tres cordones, aunque el fondo podría ser ocultado por una banda amplia. Como la cintura se levantó en la década de 1790 el cordón inferior se omitió, dejando la plenitud de caer desde justo por debajo del busto. Véase ROSE, Clare, 1990 (nota 2), p. 37.

¹⁰⁵ ROSE, Clare, 1990 (nota 2), p. 37.

¹⁰⁶ El retrato María Josefa Gayoso de los Cobos Téllez-Girón Condesa consorte de Brunetti o la niña del retrato la duquesa de Osuna como Dama de la Orden de Damas Nobles de la Reina María Luisa son buenos ejemplos de ello. También tenemos ejemplo de las chaquetas que comenzaron a usar encima de los vestidos, en el retrato atribuido a Esteve reproducido en Martín S. Soria: "Esteve y Goya", Valencia, 1957, pp. 93-94, n° 24; para este traje véase EWING, Elizabeth, 1977 (nota 2), pp. 50-51.

¹⁰⁷ Quizá esos "sombrosos" pudieran ser como los del cartón para tapiz de Bayeu en el que aparece una niña con una muñeca y un sombrero muy ajustado a la cabeza, reproducido en HELD, Jutta, 1971 (nota 93), p. 110.

¹⁰⁸ Como se puede ver el cabello suelto se recomienda para ambos sexos y así lo visualizan los retratos de Manuela Isidra Téllez-Girón (fig. 5) y el de Luis María de Cistué y Martínez, pintado por Goya (Museo del Louvre, París).



Fig. 6. Retratos de un infante y de una infanta, finales del siglo XVIII. Museo Nacional del Prado.

el medio de la frente descubierto, convienen tan bien al amable candor, y a las gracias sencillas de la infancia de ambos sexos, que todo el demás adorno es feo, inútil y aun perjudicial".¹⁰⁹

Finalmente, en relación a la delimitación de los sexos en función de su traje es oportuno dedicar unas palabras a la cuestión del color, particularmente el color rosa tan culturalmente señalado en la actualidad como el color de las niñas. *La moza del cántaro* es un cartón para tapiz pintado por Ramón Bayeu en 1779 para el cuarto del rey en el palacio de El Pardo del que conservamos varias

descripciones, una del propio pintor¹¹⁰ y otra de Cornelio Vandergoten¹¹¹ que especifican que el menor es un niño. A pesar de ello no es raro que en la actualidad se identifique al pequeño como una niña, por ir vestido con faldas rosas.¹¹² Otro ejemplo de esto queda visualizado en el retrato de Cecilia Freire de Beramendi, pintado por Joaquín Inza en la década de 1780, cuyo hijo se nos muestra con faldas color rosa. Este color para el traje de los niños se mantuvo con la llegada del traje de marinero como podemos verlo en la pareja de retratos de los infantes (fig. 6.), donde am-

¹⁰⁹ *Semanario de Salamanca*, 11/07/1795, p. 37.

¹¹⁰ "De orden de Sor Dn Franco Sabatini, Comendador de Fuente, el Maestre en la Orden de S. N. Tiago, el consejo de S. M. en el de Guerra, Mariscal de Campo de los R. Exercitos y Director Comandante del cuerpo de ingenieros, he pintado seis quadros para sacar por ellos yguales tapices, los que han de adornar la pieza donde come el Rey en el Pardo. [...] Primer quadro: representa un país con una fuente, en la que está un hombre llenando un cántaro y otro a caballo dándole de beber, y a primer término una mujer con un niño de la mano y un cántaro con agua en la cabeza, que lo traí de dicha fuente. La medida de este quadro es 13 pies y 6 dedos de alto y 2 pies y 14 dedos de ancho, su precio dos mil reales de bellón". AGP. *Reinados*, Carlos III, leg. 89.

¹¹¹ "Primer quadro representa una mujer con un cántaro en la cabeza y lleva un niño de la mano, en segundo término, se descubre una fuente, en ella está un hombre llenando un cántaro, otro dando de beber a su cauallo, en que está montado. La medida de este quadro es de 13 pies y 6 dedos de alto y de ancho 2 pies y 14 dedos", *Diseños para tapices según las cuentas de cuatro pintores en 15 de marzo de 1780*. AGP. *Reinados*, Carlos III, leg. 89.

¹¹² Un ejemplo se encuentra en este catálogo GONZÁLEZ, Manuel-Jesús (dir.). *Campomanes y su tiempo*. (Exposición celebrada en la Fundación Santander Central Hispano, del 4 de marzo al 11 de mayo de 2003). Fundación Santander Central Hispano, 2003, pp. 282-283.

bos, niño y niña, visten de rosa.¹¹³ Este uso indiscriminado del color rosa se mantuvo en el siglo XIX: lo muestra el retrato de *Alfonso XII en brazos de su nodriza María Dolores Mariana*, (1858) de Bernardo López Piquer, conservado en el Palacio Real de Aranjuez, donde el niño viste un faldón rosa; y a finales de siglo, lo vemos en la *Reina María Cristina con su hijo el Rey Alfonso XIII niño* (1889), de Manuel Wessel de Gimbarra conservado en el Museo del Ejército. En conclusión, en España, hasta hace relativamente poco tiempo, el rosa no se asoció al género femenino.¹¹⁴

No obstante, el color de los trajes fue motivo de reflexión en el siglo XVIII por razones más relacionadas con el estado anímico del niño que con el género. Rousseau ya había señalado superficialmente que los colores alegres eran los que mejor convenían a los niños.¹¹⁵ En España fue Bosarte quien profundizó en este asunto. En su opinión, "el color negro del traje entristece el ánimo. Y siendo esta razón más eficaz en los niños que en los hombres, debería admitirse constantemente para la tierna edad, y nunca vestir a los muchachos de negro".¹¹⁶ Ciertamente lo que percibimos

de los testimonios visuales es que la mayoría de los trajes infantiles eran coloridos. Sin embargo, conservamos imágenes de niños vestidos con colores oscuros y también descripciones de niños desaparecidos que vestían de negro, como por ejemplo: el niño de tres años llamado Joseph Gómez señalado de viruelas que vestía un baquero negro, delantal azul, medias de estambre, zapatos guarnecidos de color de rosa y un pañuelo de china en la cabeza (*Diario curioso económico erudito y comercial*, 15 de agosto de 1786); la niña de 23 meses que vestía un jubón de sarga negra, zagalejo de algodón con su delantal negro (*Diario de Madrid*, 7 de abril de 1792); o este pequeño cuya descripción nos transmite el cariño que rodeaba el cuidado de muchos de estos niños en los que el vestido era un elemento crucial: "El día 26 del corriente al tiempo de la procesión se echó de menos en su carrera un niño de pocos años, que sabe hablar algo; bastante hermoso, blanco, ojos negros, un poco virolento, y muy cariñoso, con un roponcito obscuro, calzón negro, y medias de seda rayadas; que su nombre es Pepe Anton Fole; quien supiere su paradero..." (*Diario de Madrid*, 28 de mayo de 1797).

¹¹³ Asimismo, un retrato atribuido a Carnicero de dos niños, del que tenemos constancia por una foto de Caylus, uno con un traje a la marinera rosa y otro verde, con lo cual debió de ser un color habitual.

¹¹⁴ Y lo mismo ocurrió en América. Paoletti señala que el blanco estaba asociado a la infancia, pero ningún color lo estaba al género, a finales del siglo XIX había voces que preferían el rosa para niños y el azul para niñas y viceversa. Cuando se comenzó a identificar conscientemente de manera simbólica los colores con el género, sobre la década de 1930, las encuestas a los consumidores muestran una gran división de opiniones, muchas veces se seguía prefiriendo el rosa para los niños, y el azul para las niñas, véase. PAOLETTI, Jo B. *Pink and Blue: Telling the Boys from the Girls in America*. Indiana University Press, 2012, pp. 86-97.

¹¹⁵ "Hay colores alegres y colores tristes: los primeros son más del gusto de los niños; también les sientan mejor, y no veo por qué no puede consultarse en este punto conveniencias tan naturales", ROUSSEAU, Jean-Jacques, 1990 (nota 27), p. 161.

¹¹⁶ BOSARTE, Isidoro, 1787-1793 (nota 48), p. 335.

T RAYECTORIA DE AUGUST FERRAN Y ANDRÉS (1814-1879): OBRA ARTÍSTICA ENTRE LA PENÍNSULA Y CUBA A FINALES DE LA ERA COLONIAL¹

CRISTINA RODRÍGUEZ-SAMANIEGO

Departament d'Història de l'Art. Universitat de Barcelona
cristinarodriguez@ub.edu

IRENE GRAS VALERO

Departament d'Història de l'Art. Universitat de Barcelona
igrasv@ub.edu

Resumen: El presente artículo se centra en la figura del artista August Ferran y Andrés (Palma de Mallorca, 1814 - La Habana, 1879), cuya producción, actividad docente y pertenencia a una notable dinastía de creadores no han sido apenas exploradas hasta el momento. Se aportan datos inéditos en torno a su trayectoria en Barcelona y Madrid, además de analizar su etapa en La Habana, centrándose tanto en la obra allí producida, como en la Cátedra de Escultura de la Academia de San Alejandro que ocupó durante treinta años. En definitiva, este artículo pretende contribuir a la comprensión de la difusión del arte decimonónico, así como a la de la evolución de la enseñanza académica en la colonia española en la segunda mitad del siglo XIX.

Palabras clave: August Ferran y Vallés / arte del siglo XIX / arte colonial / academicismo / artes plásticas / escultura.

AUGUST FERRAN Y ANDRÉS (1814-1879) CAREER: ARTISTIC WORKS BETWEEN CUBA AND THE PENINSULA AT THE ENDING OF THE COLONIAL ERA

Abstract: This article focuses on the character of the artist August Ferran y Andrés (Palma de Mallorca, 1814 - Havana, 1879), whose production, educational activity and belonging to a prominent creators dynasty hasn't been barely explored to this moment. The article adds some unpublished datum about his career in Barcelona and Madrid, in addition to analyze his period in Havana, focusing on the work produced there as well as in the Sculpture teaching office at Academia de San Alejandro, occupied by him for thirty years. In conclusion, this article wants to contribute on the understanding of the nineteenth century art diffusion, as well as on the understanding of the evolution of the Spanish colony's academic teaching at the second half of the nineteenth century.

Key words: August Ferran y Andrés / nineteenth century art / colonial art / academicism / plastic arts / sculpture.

Sorprende que en la actualidad la trayectoria de August Ferran y Andrés (Palma de Mallorca, 1814 – La Habana, 1879) permanezca prácticamente inédita, pese a lo prolífico de su producción plástica y a la notable labor docente que desempeñó en la

Escuela de la Academia de Bellas Artes de San Alejandro de La Habana, en la que ocupó entre 1850 y 1879 la cátedra de escultura, llegando a desempeñar la dirección del centro interinamente, y formando a dos generaciones de artistas plásti-

* Fecha de recepción: 15 de enero de 2018 / Fecha de aceptación: 13 de octubre de 2018.

¹ Este artículo recoge resultados de los proyectos de investigación financiados *Mapa de los oficios de la escultura, 1775-1936* (HAR2013-43715-P) y *Entre ciudades: Paisajes culturales, escenas e identidades (1888-1929)* (HAR2016-78745-P). Ha recibido el apoyo del grupo de investigación GRACMON (Universidad de Barcelona) y del Institut Ramon Llull.



Fig. 1. Retrato fotográfico de August Ferran, c. 1860. Del álbum *Cubanos Distinguidos*. Biblioteca Nacional José Martí, La Habana, Cuba. FC. Album 93.

cos de la entonces colonia. La bibliografía de la que se disponía sobre el artista hasta ahora era exigua, limitada a los datos aparecidos en diccionarios biográficos de artistas publicados en España durante el último tercio del siglo XIX y el primero del XX,² o a menciones en obras dedicadas al arte y la docencia artística en Cuba.³

El presente artículo pretende visibilizar la labor de este artista, perteneciente a una interesante ge-

neración en la evolución de las artes en España, a caballo entre la estética neoclásica y otras actitudes vinculadas al Romanticismo y al Realismo. El artículo aporta abundante información biográfica inédita sobre Ferran, tanto en lo tocante a su trayectoria como en lo relativo a la Academia de Bellas Artes de San Alejandro de La Habana.

Contexto familiar, formación y producción de los hermanos Ferran y Andrés en España (1800-1849)

August Ferran (Fig. 1) nació en Palma de Mallorca en la madrugada del 11 de octubre de 1814, y no en 1813 o 1817, fechas que se habían barajado hasta el momento. Fue bautizado en la parroquia de Sant Miquel de la ciudad balear.⁴ Gracias a su partida de bautismo, sabemos que August recibió, además, los nombres de Dionís Celestí, Miquel y Bonaventura. Hijo legítimo del matrimonio formado por el escultor Adrià Ferran y Vallès y Mariana Andrés Isaura, habría tenido, al menos, dos hermanos mayores, Adrià –quien más tarde se dedicaría con éxito a la creación de molduras decorativas y a la miniatura– y Raymunda. El progenitor, nacido en Vilafranca del Penedès, Barcelona, en 1774 y muerto probablemente en Barcelona en torno a 1830, se instaló en Palma huyendo de la ciudad condal tras la invasión napoleónica, hacia 1808. Pese a que la figura del padre ha sido estudiada y su producción tenida en cuenta en la historiografía del arte de nuestro país como uno de los mejores escultores tardo-barrocos del este peninsular,⁵ hasta finales de siglo XX no se apuntó a la filiación familiar entre este y August.⁶ La figura de August tampoco ha sido analizada en relación con otra de las ramas de la familia, los Ferrant Llausàs y sus descendientes, estos sí, con mucha más presencia bibliográfica.⁷

Formación

Podemos suponer que la primera educación artística que recibiera August fuese en el taller paterno,⁸ dedicado a la estatuaria y a la imaginería reli-

² OSSORIO Y BERNARD, Manuel, 1868, p. 288; ELIAS, Feliu, 1926-1928, pp. 79-80 y lámina XV; GESUALDO, Vicente, 1968, s.p. (il.); GRAN ENCICLOPÈDIA, 1996, pp. 10-13; BÈNEZIT, 2010, p. 396; ALCOLEA, Fernando, 2013.

³ Entre otros, VALDERRAMA, Esteban, 1952, pp. 31, 34 (il.); GARCÍA RODRÍGUEZ, Carmen, 1996, p. 51; TOCABENS, Naylén, 2015, p. 18.

⁴ Registro de Bautismos de la Parroquia de San Miguel de Palma, años 1812-1822. Archivo Diocesano de Mallorca (ADM). ADM I/48-B/24, folio 54.

⁵ Furió Kobs fue el primer autor que dedicó atención a la obra de Adrià Ferran y Andrés. FURIÓ KOBBS, Vicenç, 1922.

⁶ SUBIRACHS-BURGAYA, Judi, 1994, p. 78.

⁷ Como excepción, véase DE LA FUENTE MUÑOZ, Marta, 2001, donde se refleja la existencia de August, pero no la de su hermano Adrià.

⁸ Mainar indica que los hijos de Ferran, sin apuntar nombre alguno, trabajaban en el obrador de su padre, junto a veintidos operarios. Véase MAINAR, Josep, 1987.

giosa, además de a la confección de muebles y otros elementos decorativos, generalmente en madera. Durante los más de diecisiete años que se supone residió Adrià Ferran y Vallès en Palma, elaboró un volumen importante de obra religiosa de estilo barroco para distintas parroquias de la ciudad y otros templos de poblaciones baleares. Fue autor, además, de algunos monumentos –como el Neptuno de la *Fuente de Neptuno* de Barcelona–, más cercanos al neoclasicismo.

August siguió los pasos de su progenitor –quien se había formado en la Escuela de Dibujo de Barcelona en algún momento entre 1785 y 1794–,⁹ matriculándose en el mismo centro por primera vez en diciembre de 1827, a los trece años cumplidos. Su participación en concursos académicos nos permite situarlo en la escuela durante el curso 1828-1829 y, luego, entre 1830-1831 y 1833-1834. Se presentó a distinciones trimestrales por las categorías de Figuras copiadas de estampa y Figuras copiadas de diseño en 1828-1829,¹⁰ en 1830-1831¹¹ y en 1831-1832;¹² además de Modelo de yeso en escultura, Modelo de yeso en dibujo y Modelo de yeso en barro en 1832-1833¹³ y, finalmente, Mo-

delo de yeso en escultura y Natural en escultura en 1833-1834.¹⁴ Ferran se formó siendo jefes de la Clase de testas y figuras Bonaventura Planella i Conxello (1772-1844) (cursos 1829-1830, 1831-1832) y Joan Masferrer (1830-1831). Damià Campeny (1771-1855) lo era por la de Escultura, siendo asistido por Masferrer.¹⁵ Durante esos años, Ferran fue compañero de aula del futuro profesor de Grabado Antoni Roca y Sallent (Barcelona, ?-1869); del más tarde pintor, profesor y director de la escuela Claudi Lorenzale y Sugrañes (Barcelona, 1815 o 1816-1889);¹⁶ y de los escultores *Domènec Talarn* y Ribot (Barcelona 1812-1902) y Manuel Vilar y Roca (Barcelona, 1812 – Ciudad de México, 1860). Años más tarde, Vilar dirigiría la Academia de Bellas Artes de San Carlos en México, desarrollando una carrera en la colonia, en paralelo a la de Ferran. Regresaremos sobre este particular más adelante.

La formación de August prosiguió en Madrid. En la Escuela de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, asistió a la clase de Yeso durante el curso 1834-1835, a la Sala de Natural desde ese curso hasta el de 1837-1838,¹⁷ y a Colorido –específico

⁹ Desgraciadamente, los registros de alumnado de esta época se limitan a los contenidos en el *Libro que da razón de los discípulos matriculados en la Escuela Gratuita de Dibujo establecida en la Real Casa Lonja de la Ciudad de Barcelona a expensas de la Real Junta Particular de Comercio de Cataluña, lo cual dio principio el día 23 de enero de 1775*, Arxiu de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi (RACBASJ). Deseamos agradecer a la Sra. Begoña Forteza, archivera de la institución, su ayuda en la localización de los documentos que referimos aquí. La entrada correspondiente a la matrícula de Adrià Ferran se produjo en algún momento entre el 8 de marzo de 1785 y el 1 de enero de 1798, aunque tuvo que completar sus estudios antes de 1794, pues en esa fecha estaba ya agremiado. Los datos que siguen, relativos al paso de August por la institución proceden de esta misma fuente.

¹⁰ *Reial Junta Comerç. Escola Nobles Arts. Premis-alumnes 1787-1835. Lista de los Opositores en el segundo trimestre de Enero, Febrero y Marzo de 1829, desde el 1 al 15 de cada mes, y Comunicaciones dirigidas al presidente (1850-1866) Lista de los Opositores en el tercer trimestre de Abril, Mayo y Junio de 1829*, RACBASJ, Mns. 313.1.1 y 313.1.4, respectivamente. Dichas convocatorias fueron ganadas por otros candidatos.

¹¹ *Reial Junta Comerç. Escola Nobles Arts. Premis-alumnes 1787-1835 Lista de los Opositores en el primer trimestre de 8bre 9bre y Dbre 1830*, y *Reial Junta Comerç. Escola Nobles Arts. Premis-alumnes 1787-1835. Lista de los Opositores en el segundo trimestre de Enero, Febrero y Marzo de 1831*, RACBASJ, Mns. 313.3.1 y 313.3.2, respectivamente. La documentación conservada sobre estas convocatorias no refleja los ganadores de los premios.

¹² *Reial Junta Comerç. Escola Nobles Arts. Premis-alumnes 1787-1835 Lista de los opositores de 8bre 9bre y Dbre 1831*, RACBASJ, Mns. 313.4.1. La documentación conservada sobre estas convocatorias tampoco refleja los ganadores de los premios.

¹³ *Reial Junta Comerç. Escola Nobles Arts. Premis-alumnes 1787-1835 Lista de los opositores en el primer trimestre de 8bre Nbre y Dbre 1832*; 313.5.2; *Reial Junta Comerç. Escola Nobles Arts. Premis-alumnes 1787-1835 Lista de los opositores en el segundo trimestre de Enero, Febrero y Marzo 1833*, 1833. Lista de los opositores al tercer trimestre de Abril, Mayo y Junio de 1833, RACBASJ. Mns. 313.5.1 y 313.5.4, respectivamente. La documentación conservada sobre estas convocatorias no refleja los ganadores de los premios.

¹⁴ *Lista de los opositores al primer trimestre de 8bre 9bre y Dbre de 1833 y Lista de los opositores al tercer trimestre de Abril, Mayo y Junio de 1834*, RACBASJ, Mns. 313.6.1, 313.6.2 y 313.6.3. La documentación conservada sobre estas convocatorias no refleja los ganadores de los premios.

¹⁵ Véase Mns. 145, 151, 154, 168 y 184. *Caja Junta Comerç. Comunicacions. 1815-1849. 1804: llibreta obres Llotja Obligacions prof. (1848) Nota Antoni Ferran. 1815-1849*, RACBASJ.

¹⁶ Para más información sobre las asignaturas y los docentes de la Escuela de Bellas Artes de Barcelona durante la segunda mitad del siglo XIX, véase el documento interactivo “Professors i assignatures de l’Escola de Belles Arts de Barcelona (1850-1900)”. En línea: <<http://www.ub.edu/gracmon/docs/professors-llotja/>>

¹⁷ Pase de clase al Natural, concedido a “Agustín (sic) Ferrant, escultor”, *Actas de Sesiones de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Junta ordinaria 8 de marzo de 1835*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (RABASF), fol. 131r. En: [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/actas-del-ano-1835-0/html/03010e32-82b2-11df-acc7-002185ce6064_8.htm\[09-VI-2017\]](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/actas-del-ano-1835-0/html/03010e32-82b2-11df-acc7-002185ce6064_8.htm[09-VI-2017])



Fig. 2. August Ferran, *Cabezas de viejo y niña*, c. 1838. Litografía. Biblioteca Digital Hispánica-Invent 27907.

para pintores– en 1835-1836 y 1836-1837.¹⁸ En la primavera de 1836, el responsable de Colorido, José de Madrazo y Agudo (1781-1859) otorgó a August el segundo premio cuatrimestral en Dibujo de figura al lápiz.¹⁹ Alguna fuente aventura que fue Madrazo quien le aconsejara no abandonar la práctica de la escultura, viendo en esta más porvenir para su discípulo.²⁰ La Academia conserva el dibujo *Cabeza de mujer llorando*, firmada “Augusto Ferrán/1838” en el anverso,²¹ muy similar en su estilo y composición a *Cabezas de viejo y*

niña (Fig. 2), por lo que seguramente fuese realizada en la misma época, pese a no estar fechada. Se trata de un dibujo de gran sencillez y elegancia, con un tratamiento de los volúmenes y un juego de luz y sombras de gran belleza, que, sin lugar a dudas, tiene su punto fuerte en la sensibilidad y contención emotivas que caracterizan la expresión del anciano.

Su hermano mayor, Adrià Ferran y Vallès, nació probablemente en torno a 1800. Se le ha situado como alumno de la Escuela de Nobles Artes de Barcelona en los premios de 1815²² y, de nuevo, durante los correspondientes a los cursos 1824-1825 y 1825-1826.²³ Sabemos que en 1828 regentaba un taller de marcos y molduras doradas en Barcelona, en el número 5 de la calle del Carme,²⁴ concurriendo con sus productos a distintos certámenes.²⁵ El último dato que nos ayuda a situarlo en Barcelona corresponde a 1830.²⁶ Ese mismo año suponemos que se trasladó a Madrid, como sugiere el hecho que conste como asistente a las Sala de Natural y a la clase de Colorido de la Escuela de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, en los cursos 1830-1831, 1832-1833, 1834-1835 y 1830-1831, 1832-1833, respectivamente.²⁷

Producción en España

Para los hermanos Ferran, la segunda década de 1830 supuso el camino hacia la madurez artística y el reconocimiento entre la crítica y sus compañeros de profesión, siendo recibidos como Académicos de mérito en 1838 en el caso de August, y 1839 en el de Adrià, e iniciando su actividad expositiva. En septiembre de 1834 Adrià tomó parte en la exposi-

¹⁸ Datos recogidos en el interesante artículo sobre el tema de Esperanza Navarrete. NAVARRETE, Esperanza, 2008, p. 217.

¹⁹ NAVARRETE, Esperanza, 1999, p. 224.

²⁰ Dato extraído de la *Copia manuscrita de la biografía de Augusto Ferran y Andres. Sin firma y sin fecha. Donativo: de Armando Hernández, 1969*. Fondo: Donativos y remisiones. Legajo: 573. Firma: 63. Archivo Nacional de la República de Cuba (ARNAC).

²¹ Núm. inv. 1784/P. AZCÁRATE, Isabel; DURÁ, Victoria; RIVERA NAVARRO, Elena, 1988, p. 417.

²² M. Verneda recoge la presencia de un Adrià Ferran (sin apellido materno) entre los alumnos premiados por la Escuela de Nobles Artes, ya en 1815. También cataloga litografías del mismo Ferran, de nuevo, sin indicar segundo apellido. VERNEDA RIBERA, Meritxell, 2012, p. 290.

²³ 1824-1825: Modelo natural en Diseño, Flores naturales, Modelo de Yeso en Diseño. 1825-1826: Pintura al óleo. *Lista de los Opositores en el Segundo trimestre Octubre 9bre Dbre 1824 desde el 1º al 15 de cada mes; Lista de los opositores que concurren a la Gratificación de Flores Naturales; Lista de los Opositores que concurren a las Gratificaciones y Extraordinarios en el año Académico de 1825; Lista de los Opositores en el tercer trimestre de Enero, Febrero y Marzo desde el 1 al 15 de cada mes del año 1825; y Lista de los opositores que concurren a los premios anuales, y del tercer trimestre, y de las Flores naturales del año académico 1826*, RACBASJ, Mns. 313.15.8, 313.14.1, 313.14.3, 313.14.5 y 313.13.3, respectivamente.

²⁴ TORNER, Josep, 1828, pp. 92-93.

²⁵ En 1828 obtuvo una medalla de bronce. Véase LÓPEZ BALLESTEROS, Luis, 1830: 88, XIV-XV.

²⁶ *Mercurio de España*, Madrid, I-1830, p. 31.

²⁷ Datos recogidos en el interesante artículo sobre el tema de Esperanza Navarrete. NAVARRETE, Esperanza, 2008, p. 217.

ción pública de la Academia con tres retratos,²⁸ unas miniaturas que tuvieron buena acogida entre la crítica.²⁹ Dicha exposición, tal como advertía el reglamento, acogía obras tanto de profesores de la Escuela como de los aficionados a las Bellas Artes.³⁰ Pese a que August afirmó haber participado en la misma muestra,³¹ no disponemos de pruebas documentales que sostengan tal afirmación. Si estamos en condición de apuntar que concurrió a tres exposiciones anuales de la Academia de San Fernando. En 1835, expuso un grupo en escayola, titulado *Psiquis y Cupido*,³² del que desconocemos la localización actual, como desgraciadamente sucede con muchas de las obras realizadas por el artista en Madrid en esta época. En 1836 se presentó en público con *Mendigo*, obra "[...] de medio natural representando á un mendigo con dos niños, copia del natural, composición llena de fuego, gracia y filosofía por el joven D. Augusto Ferran que revela su talento poco común en este género".³³ Finalmente, en 1838, mostró simultáneamente una pintura de un militar a caballo³⁴ y un bajo-relieve con Orfeo como protagonista, que fueron celebrados por la prensa,³⁵ llegando incluso a aconsejar a Ferran que su talento exigía prosiguiera su formación en Italia.³⁶

En enero de 1837 se publicó el primer número de la revista el *Observatorio Pintoresco*, iniciativa editorial de corta vida –apenas llegó al año, con un total de diecisiete números– en la que participó August Ferran como ilustrador y, en menor medida, también como redactor. Principalmente, se trata de escenas literarias o retratos de personajes destacados vinculados al mundo de la cultura y la política (Claudio Coello, Mariano Roca, Cervantes, etc.), que se insieren como cabeceras de artículos consagrados a los mismos, o a plena página.³⁷ Ferran también realizó las mayúsculas floreadas que aparecen



Fig. 3. August Ferran, *Alza entonces la visera...*, c. 1837. Grabado calcográfico. Publicado en el *Observatorio Pintoresco* (Madrid), 1837. Biblioteca Digital Hispánica Invent 279011r.

en la revista con frecuencia.³⁸ Otros dibujos suyos allí reproducidos acompañaban relatos breves o poesías, conservándose de alguno de ellos las pruebas en la Biblioteca Nacional³⁹ (Fig. 3). Aquí, el estilo es claramente romántico, en sintonía con el espíritu de la publicación y el de los temas a ilustrar,

²⁸ NAVARRETE, Esperanza, 1999, p. 473.

²⁹ "También nos han gustado mucho los hermosos retratos en miniatura de D. Adriano Ferran, cuyo estilo y colorido hacen ver las ventajas de la moderna escuela francesa en este ramo de la pintura". *El Eco del comercio*, Madrid, 7-X-1834, nº 160.

³⁰ *Diario de avisos de Madrid*, 24-IX-1834, nº 267, p. 2.

³¹ Véase el dossier de su nombramiento como Académico de Mérito por la escultura. RABASF, Documento 5-172-2.

³² Según OSSORIO Y BERNARD, Manuel, 1868, p. 238.

³³ "La exposición de 1836". *Semanario pintoresco español*, Madrid, 9-X-1836, nº 28, pp. 226-227. Incluye dibujo de la obra.

³⁴ El Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba conserva un grafito sobre papel con el mismo tema (*Militar a caballo*, s.d., Grafito / papel, 223 x 165 mm, núm. inv. 11.428). Desconocemos si es la misma obra o se trata de una versión posterior.

³⁵ "Academia de Nobles Artes. Exposición de 1838". *Semanario pintoresco español*, Madrid, 28-X-1838, nº 13, pp. 54-5.

³⁶ N.R.M., "Bellas Artes. Exposición del año de 1838". *El Correo nacional*, Madrid, 9-X-1838, nº 236, pp. 3-4.

³⁷ La tesis doctoral de M. Luisa Vicente estudiada la ilustración en revistas madrileñas del momento, incluyendo parte de la obra de August Ferran. VICENTE GALÁN, M. Luisa, 1999.

³⁸ Las contribuciones de Ferran a esta revista se detallan en el editorial del primer número de la segunda serie. Véase *Observatorio pintoresco*, Madrid, 5-IX-1837, p. 1.

³⁹ Biblioteca Nacional de España. Grabados calcográficos, c.1837, núms. inv. 27901-27906.



Fig. 4. August Ferran, *Ajax*, 1838. Escayola. Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, Barcelona.

con un característico trabajo del volumen, naturalidad en las poses y énfasis en las actitudes y las particularidades de la indumentaria de los personajes representados; unos rasgos y unas preferencias que mantendrá más tarde, en su etapa cubana. Los tipos que pueblan la obra gráfica de Ferran en Madrid se corresponden con los propios de la ilustración romántica madrileña del momento: marginados y rebeldes, caballeros y otros protagonistas de ambientación histórica, fantasmas y seres de la noche, etc.⁴⁰ Cabe mencionar la dispari-

dad en la firma del autor, que consta bien como "FERRAN", "A.F.", o "A. Ferrán". También es posible reconocer su mano en ilustraciones que aparecen sin firma alguna. Y, precisamente, es en este rotativo donde hallamos el único texto que firmara Ferran en el *Observatorio*, una crítica, ciertamente benevolente, a la exposición del Liceo Artístico y Literario de Madrid.⁴¹

August Ferran expuso con regularidad también en las instalaciones del Liceo Artístico y Literario de Madrid, entidad en la que el artista fungió como "procurador secretario" de la Junta Directiva de la Sección de Escultura, siendo su socio número 197.⁴² Ferran habría ejecutado obras durante las sesiones prácticas de la entidad.⁴³ Aquí expuso su *Mendigo* en 1838, obra que volvió a ser elogiada⁴⁴ y que fue adquirida por María Cristina en su visita a la entidad en enero de aquel año, ocasión que aprovechara Ferran para regalarle a la reina un retrato escultórico de ella, en busto.⁴⁵ En esta exposición se mostraron asimismo algunas miniaturas de su hermano Adrià⁴⁶. También en 1838 terminó la escultura *Ajax*, escayola dedicada al héroe clásico, que se halla en la Sala de Actos de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi y forma parte de su Museo⁴⁷ (Fig. 4).

Ajax está firmada y fechada, hecho inusual entre las obras coetáneas que se conservan en el Museo. Esta particularidad de la pieza nos lleva a pensar que tal vez se trató de una entrega a la Junta de Comercio de Barcelona, tras su nombramiento como Académico en Madrid, si bien no hay pruebas documentales que apoyen la hipótesis. Ferran escogió para su obra uno de los capítulos finales de la leyenda de Ajax, cuando este se queja a Atena por el castigo que le ha infligido, justo antes que Neptuno terminase con su vida, ahogándolo con su tridente. La mayoría de las representaciones escultóricas de Ajax se centran en la figura del otro héroe del mismo nombre, Ajax Telamón o Ajax el Grande, también descrito en la *Iliada*, y que encarna el valor y la perseverancia, lo que convierte a la obra de Ferran en una pieza singular por el tema escogido.

⁴⁰ VICENTE GALÁN, M. Luisa, 1999, pp. 96-129.

⁴¹ *Observatorio Pintoresco*, Madrid, 5-IX-1837, nº 1, serie 2, p. 5.

⁴² *El Liceo Artístico y Literario Español*, Madrid, 1838, nº 1, p. 56. Para más información sobre el Liceo, véase PÉREZ SÁNCHEZ, Aránzazu, 2003.

⁴³ OSSORIO Y BERNARD, Manuel, 1868, p. 238.

⁴⁴ GONZÁLEZ BRAVO, Luís, 1838, pp. 94-98.

⁴⁵ *El Liceo Artístico y Literario Español*, Madrid, 1838, nº 1, p. 60.

⁴⁶ GONZÁLEZ BRAVO, Luís, 1838, p. 94-98.

⁴⁷ <<https://www.racba.org/mostraroobra2.php?id=882>>

En 1836 August Ferran inició las gestiones para ser recibido como Académico de mérito de San Fernando, por la Escultura. En agosto de aquel año la deliberación de la Comisión de Pintura y Escultura resultó favorable a su propuesta “habiéndolo conferenciado los Sres. Directores y tenientes sobre el merito (sic) y disposiciones poco comunes del interesado...”. De los distintos temas propuestos, Ferran escogió el número 10, a saber, “Priamo Rey de Troya pidiendo el cuerpo de su hijo Héctor a Aquiles”, de la *Iliada*, comunicándose a la Comisión en octubre. Casi dos años después, en junio de 1838, Ferran indicó que tenía ya la obra acabada, junto a los dibujos en los que consistía el resto de la prueba. Por once votos a favor y nueve en contra, la Junta Ordinaria de la Academia resolvió dictaminar en su favor el 8 de julio de 1838.⁴⁸ *Priamo*, junto a *Orfeo*, constaron en la exposición de la Academia de aquel año, reportándole a Ferran su mayor éxito de crítica hasta el momento, de la mano de Basilio Sebastián Castellanos (Madrid, 1808-1891) quien afirmaba

Sin una dirección científica hasta la perfección, ni enriquecer la imaginación con las bellezas que decoran a la soberbia Roma, se ha creado el joven escultor D. Augusto Ferran, cuyo talento se ha desenvuelto por puro genio, lo cual hace doblemente su elogio. Conoció su suficiencia en el bello grupo del pobre, que vio el pueblo de Madrid en la exposición del año pasado, y el cual posee hoy la Reina Gobernadora protectora de las Artes, hizo concebir de su talento grandes obras, –y háse visto este año empezada a confirmar aquella esperanza en el famoso bajo relieve que ha presentado antes de marcharse a París, donde ha ido en pos de la gloria, que es su norte. Representa esta escena en que Priamo, rey de Troya, prosternado con toda su magestad ante el invencible Aquiles que se hallaba en su tienda, le pide por consejo a la diosa Iris, el cadáver de su hijo Héctor que había muerto a Aquiles y arrastrado de su carro en venganza de la muerte que aquel héroe diera a su amigo Patroclo.⁴⁹

A falta de la obra física, la descripción que de ella hizo el célebre historiador contribuye a acercar-

nos a la pieza, además de proporcionar algunos datos de interés en torno a la reputación adquirida por August Ferran, a su supuesto autodidactismo, y a su futuro inmediato, que parecía pasar por París.⁵⁰ No hemos hallado prueba documental alguna que demuestre que August realizase una estancia prolongada en la capital francesa, más allá de lo que se afirma aquí y en los diccionarios biográficos que reseñan al autor. En su biografía inédita, se afirma que residió allí durante nueve años, a expensas de su hermano, trabajando principalmente como retratista al óleo. De su paso por París, el testigo más fiable es su participación en el *Salon de peinture et de sculpture* de 1848, con una pintura titulada *La fuite en Egypte*.⁵¹

El gran viaje de August Ferran, esta vez definitivo, es el que habría de llevarle a Cuba, donde se había instalado ya su hermano Adrià. Tras ser distinguido como Académico de mérito por la Pintura el 23 de junio de 1839,⁵² Adrià emigró a La Habana ese mismo verano, abandonando a su esposa Teresa Forniés y al hijo de ambos, quien se convertiría en el célebre poeta español de la esfera postromántica Augusto Ferran y Forniés (1835-1880).⁵³ Entre 1839 y 1840, Adrià solicitó reedificar una vivienda en la Calzada del Monte nº 49 de La Habana.⁵⁴ En 1846, cuando el escultor catalán Manuel Vilar emigró a México para dirigir la Cátedra de escultura de la Academia de San Carlos, se alojó en la residencia de Ferran a su escala en La Habana.⁵⁵ Gracias a este testimonio podemos situar a Adrià todavía en La Habana seis años después de su llegada, disfrutando de prosperidad económica. La llegada de August Ferran a la isla se vio sin duda facilitada por el establecimiento previo de su hermano.⁵⁶

Tenemos constancia de algunos proyectos artísticos desarrollados por Ferran antes de su partida, durante la primera mitad de la década de 1840. Interesante es el retrato del arquitecto Josep Oriol Mestre i Esplugas (1815-1895), cercano al estilo de los Madrazo, y firmado y fechado en 1840, que se

⁴⁸ RABASF, Documento 5-172-2, 1838.

⁴⁹ B.S. CASTELLANOS, “Bellas Artes. Exposición de escultura de 1838”. El Panorama (Madrid. 1838). 1/11/1838, nº 5, pp. 69-73. Hemos respetado la ortografía del texto original.

⁵⁰ CASTELLANOS, Basilio Sebastián, 1838, pp. 69-73.

⁵¹ Expuesta con el nº 4849. Para el catálogo del Salon, Ferran facilitó una dirección del actual barrio del Marais, el nº 7 de la calle Poulitier (actualmente, Poulletier). *Registres des Salons. AMN, *KK019. Registre des artistes, par ordre alphabétique avec les numéros de leurs ouvrages, au Salon de 1848*. Archives des musées nationaux, Francia.

⁵² NAVARRETE, Esperanza, 1999, p. 462.

⁵³ CUBERO SANZ, Manuela, 1965, p. 5.

⁵⁴ *Licencias para fábricas 1839-1840*, Archivo Nacional de la República de Cuba (ARNAC), nº orden 382, legajo 3.

⁵⁵ MORENO, Salvador, 1969, p. 134.

⁵⁶ ALCOLEA, Fernando, 2013.



Fig. 5. August Ferran, *Retrato del arquitecto Josep Oriol Mestres*, 1840. Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona.

conserva en el Museu Nacional d'Art de Catalunya⁵⁷ (Fig. 5). El reverso de esta pintura contiene la dedicatoria "A mi amigo Mestres". La amistad con Mestres pudo originarse en sus etapas formativas en la Ciudad Condal, o durante aquel 1840, cuando Mestres vivió en Madrid. Ya en 1841, el diario *El Constitucional* participaba a sus lectores de los grabados producidos por Antoni Roca siguiendo diseño de Ferran, como el retrato del Duque de la Victoria.⁵⁸ Por otra parte, todo parece indicar que Ferran tomó parte también en la decoración –creemos que efímera– de los interiores del edificio de la Capitanía General de Barcelona, con motivo de la visita real de junio de 1845 a la ciudad.⁵⁹

Trayectoria artística y docente en Cuba de August Ferran (1849-1879)

August Ferran llegó a Cuba hacia el 5 de abril de 1849, viajando en la fragata *Clementine*, que había zarpado de Le Havre, en Francia.⁶⁰ Residiría en la isla hasta su muerte, acaecida 30 años más tarde, el 28 de junio de 1879. Durante esta etapa, se consagró a la docencia, y continuó con su praxis artística, especialmente en el campo de la pintura religiosa, el retrato y la ilustración.

Enseñanza en la escuela de la Academia

Pocas semanas después de su llegada, Ferran empezó a impartir clases en la escuela de la Real Academia de Bellas Artes de San Alejandro,⁶¹ nacida en 1818 y entonces dependiente de la Real Sociedad Económica de Amigos del País, esta última fundada en 1792. El centro estaba entonces dirigido por el pintor y miniaturista cubano de ascendencia francesa Juan Bautista Leclerc de Beaume (1809-1854) quien habría creado la Cátedra de Escultura especialmente para Ferran, a quien unía la amistad.⁶² Es interesante constatar como la llegada de Ferran al centro coincidió con el proceso de modernización paulatina de la Escuela, del que la incorporación del mallorquín fue uno de los capítulos. Dicho proceso de modernización fue iniciado por Leclerc con la introducción de clases nocturnas y nuevas asignaturas (Litografía, Dibujo del natural, Modelado, Dibujo lineal, Escultura), y continuó en 1856 con el traslado de la escuela, desde el antiguo convento de San Agustín a un local más apropiado en la calle Dragones, 62 (actual 308), donde permaneció hasta la Revolución. En 1863 culminó la evolución del centro, al pasar a depender del Gobierno Superior Civil de la isla y reformarse su reglamento.

Ferran desempeñó un papel notable durante su trayectoria docente y de gestión en la escuela. Gracias a sus hojas de servicio, sabemos que se vio ratificado en su puesto en 1863, teniendo a su cargo el dictado de Escultura, además de otras materias

⁵⁷ Núm. inv. 45278. Véase también FONTBONA, Francesc; JORBA, Manuel, 1999, p.192.

⁵⁸ *El Constitucional*, Barcelona, 13-I-1841, n° 644, p. 4.

⁵⁹ "Barcelona 14 de junio. Adornos interiores del Real Palacio de Barcelona". *Diario Constitucional de Palma*, Palma de Mallorca, 19-VI-1845, n° 80, pp. 3-4.

⁶⁰ Su nombre aparece en la lista de pasajeros desembarcando en el puerto de La Habana en el *Diario de la Marina*, La Habana, 5-IV-1849, n° 89, p. 1.

⁶¹ "Academia de Pintura y Dibujo de San Alejandro". *Anales de las Reales Junta de Fomento y Sociedad Económica de La Habana*, La Habana, VII/XII-1849, p. 41.

⁶² Como sugiere Rodríguez Morey, en la entrada correspondiente a Leclerc en su diccionario inédito. Para más información sobre Leclerc, véase ÁLVAREZ BLANCO, Ernesto (ed.).

transversales, como Anatomía pictórica, Dibujo modelado del antiguo y ropajes, Dibujo modelado del natural y composición.⁶³ El plantel docente lo completaba un director, quien, a partir de la reforma de 1863 ejercía también de Catedrático de Pintura y dibujo, enseñando Colorido y composición, Dibujo del natural, antiguo y ropajes, y Teoría e historia de las Bellas Artes, trajes, usos y costumbres; y un profesor de Estudios elementales de dibujo.⁶⁴ Desde 1860 hasta 1878, la dirección la ocupó el salvadoreño Juan Francisco Cisneros Guerrero (1823-1878).⁶⁵ En este mismo período los Estudios elementales, nocturnos, dependían del pintor cántabro formado en Cuba, Ramón Cuerno Bear (1820-1880).⁶⁶ Se trata de un número muy reducido de profesores, aunque suficiente para el volumen de estudiantes matriculados, que sumaron 743 entre 1863 y 1869, y 715 entre 1869 y 1898.⁶⁷

Al consultar el reglamento que regía la escuela, se hace evidente que este se basa en el que marcaba la estructura y régimen interno de la de San Fernando de 1845,⁶⁸ adaptado, evidentemente, a las necesidades de un centro de menor envergadura. Una de las diferencias más significativas entre ambos centros era que en Cuba, para cursar los estudios superiores de Pintura, Escultura y Grabado, los matriculados debían ser mayores de 14 años, y poder probar documentalmente haber estudiado Gramática castellana; Historia de España y elementos de la Historia universal; Elementos de geografía, geometría, y física y química y Nociones de Historia natural; además de demostrar su dominio de una lengua viva y del Dibujo de figura humana.⁶⁹ En el contexto colonial, a la

práctica es probable que dichos requisitos limitaran el acceso a estas enseñanzas solo a criollos adinerados y a europeos. Por otra parte, al exigir una formación previa en dibujo de figura, esta materia quedaba fuera del programa educativo, a diferencia de lo que sucedía en Madrid y en general en las escuelas dependientes de las Academias provinciales, donde los estudiantes de las enseñanzas superiores debían en un primer lugar consagrarse a dicho aprendizaje y al de la Aritmética y geometría del dibujante. La enseñanza de Escultura en Cuba, cuya Cátedra ejercía Ferran, incluía las asignaturas de Teoría e Historia de las Bellas Artes, Perspectiva, Anatomía pictórica, Dibujo y Modelado del antiguo y ropajes, Dibujo y Modelado del natural, y Composición. Pese a que no se indica específicamente en el reglamento, suponemos se cursaban en ese orden concreto. De hecho, el reglamento presenta pocas indicaciones en lo tocante al desarrollo del curso académico y al sistema de evaluación. Todo parece indicar que el método basado en la acumulación de menciones honoríficas como medio para el pase de clases y las evaluaciones periódicas que regía en Madrid no se siguió en La Habana, donde únicamente se preveían exámenes finales para valorar la evolución del alumnado.⁷⁰ Las clases empezaban en octubre para terminar en julio, asistiendo los alumnos a tres lecciones diarias.⁷¹ La matrícula anual suponía 34 escudos.⁷²

August Ferran también desempeñó interinamente la dirección de la Escuela, en las ausencias de los titulares, durante un total de seis años antes de 1864.⁷³ Asimismo, intervino en la compra en Europa

⁶³ Hoja de servicios de August Ferran, 1878, ARNAC, Instrucción Pública, legajo 744, expediente 48883.

⁶⁴ ARNAC, Instrucción Pública, legajo 1001, expediente 62358. El sueldo de Ferran era de 1.200 pesos anuales, el del director 2.000, y el del profesor de Dibujo, 1.000. En 1866, consta también un Profesor de pintura, el jovencísimo cubano Luís Mendoza Sandrino (1853-1928), ARNAC, Instrucción Pública, legajo 744, exp. 47585.

⁶⁵ Véase el dossier relativo a su nombramiento, ARNAC, Instrucción pública, legajo 1033, expediente 7953. Rodríguez Morey apuntaba que la amistad entre Cisneros y Ferran se habría iniciado en París.

⁶⁶ Véase documentación relativa a Bear. ARNAC, Instrucción Pública, legajo 744, expediente 47585.

⁶⁷ Registro de alumnos de la Escuela Profesional de Pintura, Escultura y Grabado, Archivo de San Alejandro, Marianao, La Habana.

⁶⁸ Real Decreto, órdenes y reglamento para la organización y régimen de la Escuela de Nobles Artes de la Academia de San Fernando, Madrid, Imprenta Nacional, 1845.

⁶⁹ Cap. 7º, Art. 37º del Reglamento de la Escuela de Pintura, Escultura y Grabado de La Habana, aprobado provisionalmente por el Gobierno Superior Civil de la Isla. Instrucción Pública, La Habana, Imprenta del Gobierno y Capitanía General, 1863.

⁷⁰ Cap. 8º, Art 43 del mencionado reglamento.

⁷¹ Cap. 1º, Art. 8º del mencionado reglamento.

⁷² Pese a que, según documento de 1866 firmado por Bear, en la práctica, los estudios elementales eran gratis, y los superiores costaban 5 escudos. ARNAC, Instrucción pública, legajo 200, expediente 12762.

⁷³ Todo parece indicar que no concursó contra Cisneros por amistad. ARNAC, Instrucción Pública, legajo 744, expediente 47585.



Fig. 6. August Ferran, *Príncipe de Anglona*, c. 1850. Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba, La Habana, Cuba. Fotografía: Alain Aspiolea Avalo.

de reproducciones en yeso de estatuas clásicas para uso pedagógico, tanto bajo Leclerc como más tarde, en 1867.⁷⁴

Obra realizada en La Habana

La producción escultórica de Ferran en Cuba fue muy limitada. De hecho, tan solo podemos documentar una pieza, de la que conocemos únicamente su versión en escayola: un retrato de Juan Galletti, músico y profesor de armas de origen italiano establecido en Cuba en 1836⁷⁵ y amigo personal de Ferran.⁷⁶ Sabemos que la obra, de dos tercios del natural, ornaba la ya disuelta Funda-

ción Villate, una escuela de artes y oficios de La Habana. La escultura monumental y funeraria en la isla estuvo dominada por los creadores italianos durante la segunda mitad del siglo XIX,⁷⁷ razón que pudo contribuir a su poco cultivo por parte del mallorquín.

Su actividad como pintor y dibujante fue mucho mayor. Hemos podido documentar setenta obras del autor en estos campos, cuarenta y tres de las cuales se hallan en el Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana. Su *Retrato del Príncipe de Anglona* (Fig. 6) se halla hoy expuesto en la colección permanente de la sección de autores cubanos, pero se concibió como parte de la galería de pinturas del Salón de los Retratos del Palacio de los Capitanes Generales de Cuba.⁷⁸ La composición se aleja de la gama cromática propia de los Madrazo que Ferran había cultivado anteriormente, para inscribirse en la tradición del retrato colonial de personalidades, con una paleta intensa y cálida, y un encuadre que le permite añadir un paisaje marítimo que otorga profundidad a la escena. Las similitudes con otros retratos hechos por Ferran en su etapa cubana son notables. Es el caso de la efigie de Gerónimo Valdés, otrora Capitán general de la isla, de igual disposición y similar construcción espacial.⁷⁹ Probablemente, aquí el referente sea el retrato que del mismo personaje hiciera el segoviano José Gómez de Navia (1757-1812).

De carácter más innovador son otros retratos de personajes ilustres del mundo de la cultura cubana que hizo Ferran, algunos de los cuales acompañaron acompañando publicaciones de La Habana durante la década de 1850: el escritor Eduardo G. Lebreo, el del catedrático de Psicología Manuel González del Valle, el poeta Pedro Pablo Govantes, el director de la Escuela de Bellas Artes Hércules Morelli, el torero Bernardo Gaviño, o el intelectual Félix Varela (Figs. 7, 8).⁸⁰

Una de las primeras obras de envergadura que desarrolló August Ferran a su llegada a Cuba fue

⁷⁴ ARNAC, Instrucción pública, legajo 200, expediente 12762. Se renuevan en 1867 a raíz de las quejas de los alumnos, destinándose a esta adquisición un adelanto de 1.500 escudos.

⁷⁵ RAYMOND YÁÑEZ, Ramsés; GARCÍA GONZÁLEZ, Osvaldo, 2009.

⁷⁶ Coincidían en La Sociedad de Recreo Círculo de La Habana. *Estatutos y reglamentos de la sociedad de recreo*, La Habana, Librería é Imprenta "El iris" de Majín Pujolà y Cia, 1861, p. 29.

⁷⁷ RODRÍGUEZ DE AZCOITIA, Marikarla, 2014, p. 5.

⁷⁸ Óleo sobre tela, s.d., 107 x 81 cm, núm. inv. 06.75. Véase GELABERT Y FERRER, Sebastián, 1932, pp. 199-219.

⁷⁹ Litografía, s.d.. S-19. 92- Cos 6. Biblioteca Nacional José Martí, La Habana.

⁸⁰ Tenemos constancia que el de Lebreo apareció en *El Almendares*, 18-IV-1852, t. 1, n° 14; el de González en *El Liceo de La Habana*, 1858, t. 2, p. 351; y el de Varela, también en *El Almendares*, 04-IV-1852, t. 1, n° 12. De dichos retratos se conservan en la Biblioteca Nacional José Martí impresiones y pruebas, con las referencias siguientes: S.19-1.92, Fer 4; S.19-1.92, Fer; S.19-1.92, Fer 2; S.19-1.92, Fer-1; S.19-1.92, Fer-3; no habiendo más ejemplar del de Varela.



Fig. 7. August Ferran, *Retrato de Manuel González del Valle, catedrático de Psicología del Liceo de La Habana, 1858 (detalle)*. Litografía. Colección particular, La Habana, Cuba. Fotografía: Cristina Rodríguez-Samaniego.



Fig. 8. August Ferran, *Retrato de Hércules Morelli, director de la Academia de Bellas Artes de San Alejandro de La Habana, 1858 (detalle)*. Litografía. Colección particular, La Habana, Cuba. Fotografía: Cristina Rodríguez-Samaniego.

el *Álbum Californiano*, conocido popularmente como *Tipos californianos*,⁸¹ aparecido entre 1849 y 1850 (Fig. 9). En colaboración con José Baturone, pintor escenógrafo y miniaturista cubano,⁸² el álbum se publicó en entregas de cuatro láminas coloridas o en blanco y negro, siendo las ilustraciones una colección "de tipos observados y dibujados por [los autores]". La impresión corrió a cargo del establecimiento de Francisco Luis Marquier, calle de Lamparilla 96 de La Habana, uno de los más reputados del momento.⁸³ Todo parece indicar que el álbum constaba de doce láminas ilustradas en total;⁸⁴ Ferran firmó la segunda, cuarta, quinta, octava, decimoprimera y duodécima. Muestran escenas protagonizadas por buscadores de oro, en

escenas simpáticas con un toque humorístico y relajado.

Se trata de una obra de relevancia en la historia del grabado en la isla, en un momento de evolución de la disciplina, cuando se deja atrás la primacía de los motivos etnográficos y los paisajes para acercarse a lo popular y lo cotidiano, sobre todo gracias al auge de los periódicos locales y a la industria tabacalera, que comercializaba productos que debían ilustrarse. La obra se incluye también en estudios sobre producciones artísticas consagradas a la fiebre del oro, algunos de los cuales aventuran la posibilidad que Ferran hubiera viajado hasta San Francisco en 1849, para conocer de primera mano la idiosincrasia y condiciones de

⁸¹ El Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba (MNBA) conserva varias litografías iluminadas sobre papel correspondientes al *Album*, núms. inv. 07.113, 07.114, 11.174, 11.175, 11.504, 11.506, y varios esbozos para la serie: estudio a lápiz 11.413, y estudios a grafito 11.423 y 11.438. Todas ellas, de 26 x 21 cm.

⁸² RODRÍGUEZ MOREY, José, B, nº 21.

⁸³ Para más información sobre el grabado en época colonial en Cuba, véase LÓPEZ NÚÑEZ, Olga, 1998.

⁸⁴ La colección más amplia de litografías del *Álbum* se conserva en la California History Room de Sacramento, California Hist. Room (CALIF); Picture Collection ; PHOTO ALBUM-V: ** F865. F37 1850. Imágenes consultables en línea: <http://catalog.library.ca.gov/F/P8EBB4X3D265VYY58528B34DURQTU7BSRVX3M7R97TXJ2TXB49-02794?func=find-b&func=&request=001379159&find%5Fcode=SYS&pds_handle=GUEST> (14/12/2017). El Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba conserva algunos bocetos de este proyecto, además de láminas ya acabadas. Véase los núms. inv. 11.506, 11.438, 11.423, 11.413, 07.114.



Fig. 9. August Ferran, *Tipos californianos*, c. 1849. Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba, La Habana, Cuba. Fotografía: Alain Aspiolea Avalo.

trabajo de los mineros.⁸⁵ Sin embargo, creemos que el autor pudo haber observado a los mineros en La Habana, siendo la ciudad un importante puerto de escala entre América y Europa, por la que transitaban muchos individuos atraídos por la fiebre del oro.

Como ilustrador, Ferran también colaboró con varias publicaciones periódicas importantes de La Habana, entre las cuales *El Almendares*, *La Charranga*, *El Almanaque cómico, político y literario de Juan Palomo* y *El Correo habanero*, principalmente en las décadas de 1850 y 1860. Consagradas a la esfera femenina o a una visión mordaz de la actualidad, las ilustraciones que hizo para estas publicaciones incluyen sátiras de la actualidad, retratos de sociedad, dibujos de modas, estereotipos de “yankees”, etc. Se trata de imágenes llenas

de vida, de trazo ágil y definido, a veces ingeniosas y sutiles. En ellas, Ferran se revela como un dibujante de talento, conocedor de la anatomía y naturaleza humanas, con un lenguaje propio vibrante y personalísimo. La filiación con su labor como ilustrador en Madrid es evidente, aunque puede apreciarse una simplificación de las formas y una adecuación al marco de la realidad social que lo alejan del Romanticismo para acercarlo a posturas menos idealistas, en las que el tipismo toma protagonismo (fig. 10). La fineza de los retratos que publica en estos soportes sugiere una dedicación particular a este género, en el ámbito del encargo privado.

August Ferran cultivó asimismo pintura religiosa, una faceta de su producción de la que el Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba posee una interesante colección, constituida esencialmente de óleos y dibujos a lápiz, con un total de cuarenta y seis piezas. Todo parece indicar que algunas de ellas son obras preparatorias para proyectos concretos, no localizados hasta el momento. Entre los óleos, cabe destacar *La resurrección* de 1858, *Cristo y la Samaritana* o *La huida a Egipto* de 1858.⁸⁶ El Museo también conserva varios apuntes a lápiz de temática religiosa, entre los cuales un par⁸⁷ que posiblemente fueran esbozos para las pinturas de *La Santísima Trinidad* y *San Vicente de Paul* que decoran los altares del transepto de la iglesia de Nuestra Señora de la Merced de La Habana, probablemente creadas a mediados de la década de 1860, cuando se construyó el templo, y hoy en mal estado de conservación (Fig. 11). Este es el único conjunto pictórico de iconografía religiosa realizado por Ferran que sobrevivió a la revolución del que tengamos noticia, de la serie de proyectos cuya existencia permite aventurar la cantidad de esbozos elaborados conservados. En términos generales, la pintura religiosa de Ferran es más encorsetada que sus ilustraciones, aunque el color tiene un protagonismo especial, liberándose de la línea y jugando con tonalidades vivas. Cabe suponer que la divergencia de estilo se debe tanto al tema en sí como a la adecuación a lo estipu-

⁸⁵ DRIESBACH, Janice T., 1998, p. 17. Dicha hipótesis se sustenta en la atribución a Ferran de dos óleos con vistas de San Francisco, de la colección de la Universidad de Berkeley (BANC PIC 1963.002: 1357-FR y BANC PIC 1963.002:1356-FR). Atendiendo al hecho que la segunda de estas obras contiene al dorso la firma de E. Pingret, debe descartarse esta atribución y, por consiguiente, poner en tela de juicio su estancia en California, de la que, insistimos, no hay prueba documental alguna.

⁸⁶ Núms. inv. 07.1463, 07.1464 y 07.1531, respectivamente. El formato peculiar de la primera y la tercera de ellas sugiere que pudieran ser modelos para proyectos concretos. OSSORIO Y BERNARD, Manuel, 1868, p. 238, informaba de la existencia de varias obras hechas por Ferran en el desaparecido convento de Santa Clara de La Habana (*Ave María*, *Escudo de la comunidad*, *Gloria de Jesucristo*).

⁸⁷ *Estudio de ángel*, s.d., grafito sobre papel, 78 x 85 mm, núm. inv. 11.427 y *Estudio de dos ángeles*, s.d., grafito sobre papel, 193 x 90 mm, núm. inv. 11.435, MNBA.



Fig. 10. August Ferran, *Trages de invierno*, ilustración publicada en *La Charanga* (La Habana), 06/02/1859, núm. 39. Colección particular, La Habana, Cuba. Fotografía: Cristina Rodríguez-Samaniego.



Fig. 11. August Ferran, *San Vicente de Paul*, pintura de August Ferran en la Iglesia de N.S. de la Merced de La Habana, Cuba. Fotografía: Cristina Rodríguez-Samaniego.

lado por el cliente y a la naturaleza del encargo. Aquí, el claro referente es el Barroco tardío catalán. Transmite una clara preocupación en torno a la representación del movimiento y la perspectiva, elementos también presentes en el resto de la producción de Ferran. Este extremo es también observable en los apuntes del natural que se conservan del mallorquín en el Museo, entre las cuales debemos mencionar una bella academia masculina al óleo.⁸⁸

Consideraciones finales: repercusión de August Ferran

August Ferran murió en La Habana el 28 de junio de 1879, siendo enterrado el día siguiente en un espacio de inhumación comunal en la Necrópolis Colón,⁸⁹ bajo una estructura desaparecida tras varias reformas del recinto. Sus últimos años habían estado marcados por la enfermedad. En abril de

1872 solicitó la primera de sus numerosas bajas por dolencias relacionadas con el reumatismo articular y la vista, agravándose su glaucoma en 1878.⁹⁰ En algunas ocasiones, fue substituido por su alumno Andrés Novoa Vázquez, quien ocupó brevemente la Cátedra de Escultura a la muerte del profesor. En 1873 Ferran se había trasladado al barrio del Cerro, a la calle Tulipán, 5, abandonando la céntrica vivienda donde había residido anteriormente, en la calle Compostela, 137 (actual 604). Las necrológicas lamentando su defunción no se hicieron esperar.⁹¹

August Ferran murió soltero y sin descendencia. Es fácil suponer que parte de la producción de Ferran se dispersara entonces, aunque creemos que buena parte de esta fue heredada por su alumno más aventajado, Miguel Melero Rodríguez (1836-1907), cuyo hijo Aurelio posteriormente hizo donación del legado al Museo Nacional. Suponemos

⁸⁸ *Academia de hombres*, s.d., óleo sobre tela, 48 x 55 cm, núm. inv. 07.1465, MNBA.

⁸⁹ *Libro 23. Entierros de blancos. Cementerio de Colón. 22/01/1879-09/06/1879*. Entierro n° 2717, p. 735.

⁹⁰ Expedientes de las bajas: ARNAC, Instrucción Pública. 1872: legajo 271, expediente 16099; 1873: legajo 757, expediente 48146; 1875: legajo 767, expediente 48511; 1876: legajo 757, expediente 48146; 1878: legajo 744, expediente 48883. La actual Academia de San Alejandro, en Marianao, conserva también comunicaciones relacionadas con estas bajas, en el Expediente "Colonia. 6. Fer. Ferrán Andrés, Augusto".

⁹¹ Véase, por ejemplo, *Revista de Cuba*, La Habana, 1879, n° 6, 431, y OSSORIO Y BERNARD, Manuel, 1880, p. 503.

que Miguel Melero fue el autor de la biografía manuscrita de Ferran a la que hemos ido haciendo referencia a lo largo de este artículo, ya que en su portada constan, en lápiz, las iniciales "M.M.". En este manuscrito se explica el particular carácter del mallorquín, del que se dio fe también en otros medios años más tarde, al parecer, recogiendo opiniones de Melero.⁹² Según estos testimonios, August Ferran fue una persona extremadamente pulcra y un fumador empedernido, amante de la esgrima y muy culto. Hombre frugal y muy reservado con su vida privada, de ánimo cambiante y a menudo excéntrico, no era ambicioso y le interesaban poco los encargos públicos, hecho que, de ser cierto, contribuiría también a esclarecer el porqué de su limitada obra escultórica.

A Ferran se le atribuye haber logrado la adecuación del plantel de la escuela de la Academia, durante la dirección interina de esta.⁹³ Todas las fuentes consultadas inciden en su rol como pedagogo y en su influencia sobre generaciones venideras, especialmente sobre Melero, figura esencial en la pintura cubana de principios de siglo XX, quien debía a Ferran su conocimiento del arte clásico y de la escultura.⁹⁴ Miguel Melero ocupó el cargo de Director de la Escuela de la Academia de San Alejandro a la muerte de Cisneros, en 1878. La historiografía lo considera el primer cubano en ocupar este cargo y uno de los directores y docentes del centro más prolíficos y destacados de su historia. Bajo su gestión, se concluyó la modernización de la institución iniciada en época de Ferran, ampliándose la oferta de materias a once –con la inclusión significativa de Anatomía artística– y aceptándose a mujeres entre el alumnado, con lo que aumentó exponencialmente el número de matriculados.⁹⁵ Su pensamiento estético refleja un ideario reforzado por su estancia en Europa, y afín al que Ferran pudo transmitirle –el propio del arte español del segundo tercio del siglo XIX–, con la primacía del arte griego; el *paragone* entre pintura y escultura; la división de la historia del

arte en tres caracteres o momentos, según su filiación con lo simbólico, lo mitológico y lo religioso; la obra de los maestros del Renacimiento como ideal y la literatura selecta como principal fuente de inspiración del artista.⁹⁶

La singladura de August Ferran ilustra un periodo especialmente fecundo de intercambios y transferencias entre las colonias y la Península en el campo de las artes plásticas y la cultura. Ferran estuvo en activo en un momento de especial relevancia, atendiendo a su cercanía con el fin del periodo colonial, punto de inflexión que dio origen a la primera generación de profesores que no eran ya europeos. A través de su labor docente y de las obras que dejó en la isla en sus diferentes soportes y contextos, hizo efectiva dicha transferencia, patente al observar la obra de sus discípulos. En este sentido, la producción de carácter religioso del mismo Melero es elocuente, siendo una de sus obras más conocidas y representativas, *El Juicio Final*, fresco de la capilla de la Necrópolis Colón, la mejor prueba de ello, con su énfasis en el trabajo de la volumetría y la intensidad del cromatismo. Ferran y la generación de artistas que trabajaron junto a él como docentes en San Alejandro, contribuyeron también a la consolidación de la iconografía mitológica en la pintura cubana, un tema residual en épocas anteriores de la era colonial en la isla.⁹⁷

Además de pintor, Melero encarnaría también la figura del primer escultor moderno nacional de la isla, iniciando además una larga genealogía de escultores contemporáneos,⁹⁸ proceso que sin la Cátedra de Ferran difícilmente hubiera podido cumplirse. El caso de August Ferran es similar al de otros artistas del este peninsular que emigraron durante el siglo XIX a Iberoamérica, desarrollando carreras artísticas y con docencia en instituciones oficiales en sus países de acogida, algunos de los cuales todavía están por estudiar con rigor. Entre los ya trabajados por los especialistas, debemos mencionar a Manuel Vilar y Pelegrí Clavé⁹⁹ (1811-1880), Frederic Homdedéu i Bonet¹⁰⁰ (1861-1908)

⁹² Testimonios de Melero recogidos en MEZA, Ramón, 1909 y GELABERT Y FERRER, Sebastián, 1932, pp. 62-68, 199-219.

⁹³ VALDERRAMA, Esteban, 1952, p. 30.

⁹⁴ MEZA, Ramón, 1910, pp. 92-93.

⁹⁵ Disponemos de datos del curso 1877-1878, con 138 inscritos, y de 1881-1882, con 307. Véase ARNAC, Instrucción Pública, legajo 744, expediente 47585 y legajo 454, expediente 26925.

⁹⁶ Ideas que exploró Melero en su discurso con motivo de la distribución de premios en la Escuela, en octubre de 1882, titulado "El Arte; su desenvolvimiento", manuscrito inédito. ARNAC, Instrucción Pública. Legajo 454. Expediente 26925.

⁹⁷ VALDERRAMA, Esteban, 1952, pp. 27, 34-36.

⁹⁸ PEREIRA, María Ángeles, 2010, pp. 20-31.

⁹⁹ GALÍ, Montserrat, 1993.

¹⁰⁰ RODRÍGUEZ-SAMANIEGO, Cristina; ARAGONÉS RIU, Núria, 2018.

o Antoni Fabrés y Costa (1854-1936) en México; Torquat Tasso (1855-1934) en Buenos Aires y Antoni Coll i Pi (1857-1942) en Santiago de Chile.¹⁰¹

A lo largo de su carrera, Ferran cultivó numerosas disciplinas artísticas, desde la escultura al dibujo y la pintura. El mallorquín destacó muy particularmente en el campo de la ilustración, especialmente en su periodo cubano. Sin lugar a dudas, Ferran debería considerarse ante todo, un dibujante, pues es esta la faceta más relevante de su producción, tanto en términos cuantitativos como cualitativos. Como ha demostrado la bibliografía sobre el tema,¹⁰² las ilustraciones en publicaciones de opinión jugaron un papel fundamental en la construcción de los discursos de identidad en la Iberoamérica del momento, en una época de interés crucial, dado que muchos de los países del continente preparaban sus procesos de independencia o los habían desarrollado ya. Las imágenes como las que Ferran produjo contribuyeron a la construcción o consolidación de los discursos de identidad nacionales americanos en su formulación contemporánea.

En lo tocante al estilo, August Ferran transitó cómodamente entre diversas corrientes decimonónicas en función del formato y naturaleza de cada proyecto, como fue el caso de tantos otros autores de su generación. Resulta difícil valorar la producción escultórica de Ferran en base a una única escultura conocida de su autoría. Sin embargo, en la producción religiosa, el referente indiscutible es el Barroco tardío, aprendido seguramente en el taller paterno. En las pinturas religiosas, Ferran consigue hacer menos notoria la rigidez de sus figuras y la de las estructuras compositivas, gracias a un uso atrevido del color y a un correcto trabajo volumétrico.

El Romanticismo penetra en su obra durante la estancia en Madrid y aflora particularmente en su faceta de ilustrador. El hecho de que los temas de sus ilustraciones fueran afines a la sensibilidad romántica facilitó esta transición, pese a que, evidentemente, éstos se hallaban sujetos al texto. Caracterizan esta etapa una mayor fluidez en el trazado, y la búsqueda de naturalidad en la representación de los espacios y las actitudes. Centrarse en el retrato de personalidades probablemente le permitiera mejorar estas capacidades, así, el incremento de este tipo de encargos en su etapa cubana contribuyó a la consolidación de su lenguaje personal. En La Habana, ya consolidada su carrera

profesional, los dibujos de Ferran crecen en libertad y desenfado –como demuestran los destinados a revistas satíricas o los del *Álbum Californiano*–, vibrantes testimonios de la sociedad de su época, desde el costumbrismo de sus imágenes de la burguesía colonial, al pintoresquismo y exotismo de las clases populares de la isla.

Bibliografía

- ALCOLEA, Fernando. "Un pintor testimonio de la 'Fiebre del oro' en California (1849-1850)". 2013. En: <http://wm1640482.web-maker.es/AugustoFerranyAndres/> [9-VI-2017]
- ALONSO, Paula. *Construcciones impresas. Panfletos, diarios y revistas en la formación de los estados nacionales en América Latina, 1820-1920*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2004. Epub.
- ÁLVAREZ BLANCO, Ernesto (s.d.) "Juan Bautista Leclerc de Beaume: un olvidado artista de la plástica cubano – francés". En: <http://www.napoleonicociety.com/english/pdf/ernestoleclerc.pdf> [9-VI-2017]
- AZCÁRATE, Isabel; DURÁ, Victoria; RIVERA NAVARRO, Elena. "Inventario de dibujos correspondientes a pruebas de examen, premios y estudios de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1736-1967)". *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 1988, n° 66, p. 363-478.
- Bénézit: *Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*. París: Gründ, 2010, vol. 5.
- CASTELLANOS, Basilio Sebastián. "Bellas Artes. Exposición de escultura de 1838". *El Panorama*, Madrid, 1-XI-1838, n° 5, pp. 69-73.
- CID, Carlos. *La vida y la obra del escultor neoclásico catalán Damià Campeny i Estrany*. Barcelona: IEC, 1998.
- CUBERO SANZ, Manuela. *Vida y obra de Augusto Ferrán*. Madrid: CSIC, 1965.
- DE LA FUENTE MUÑOZ, Marta. "Aportaciones documentales sobre una familia de artistas: Los Ferrant", *Goya*, 2001, n° 285, pp. 356-367.
- DRIESBACH, Janice T. "Scenes from Mining Life". En: *Art of the Gold Rush*. Oakland Museum, Crocker Art Museum, National Museum of American Art, 1998.
- ELIAS, Feliu. *L'Escultura Catalana Moderna*. Barcelona: Barcino, 1926-28, vol. 2.
- FONTBONA, Francesc; JORBA, Manuel, *El romanticisme a Catalunya*. Barcelona: Pòrtic, 1999.
- FURIÓ KOBBS, Vicenç. "Dels anys que visqué a Mallorca l'escultor Adrià Ferran (I, II)", *Bolletí de la Societat Arqueològica Luliana*, Mallorca, 2-1922, n° 496, pp. 17-23 y 3/4-1922, n° 497-498, pp. 34-36.
- GALÍ, Montserrat. *Artistes catalans a Mèxic, segles XIX i XX*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, 1993.
- GARCÍA RODRÍGUEZ, Carmen. *Breve Historia de la Academia Nacional de Artes plásticas "San Alejandro"*. La Habana: Academia Nacional "San Alejandro", 1996.
- GELABERT Y FERRER, Sebastián. "Una familia de artistas: Los Melero". *Revista Bimestre Cubana*, La Habana, 1932, vol. III, pp. 62-68, 199-219.
- GESUALDO, Vicente. *Enciclopedia del arte en América*. Buenos Aires: Omeba, 1968, tomo 4.

¹⁰¹ RODRÍGUEZ-SAMANIEGO, Cristina; GRAS VALERO, Irene, 2015, pp. 129-147.

¹⁰² ALONSO, Paula, 2004.

- GONZÁLEZ BRAVO, Luís. "Crónica artística y literaria. Exposición de objetos verificada en los salones del Liceo (febrero de 1838)". *El Liceo Artístico y Literario Español*, Madrid, 1838, nº 1, pp. 94-98.
- Gran Enciclopèdia de la Pintura i l'Escultura a les Balears* (1996): vol.1. Palma: Promomallorca.
- LÓPEZ BALLESTEROS, Luis. *Memoria de la Junta de Calificación de los productos de la Industria Española remitidos á la Exposición pública de 1828, presentada al Rey Nuestro Señor, por mano de su Secretario de Estado y del Despacho Universal de Hacienda el Excmo. Sr. D. Luis Lopez Ballesteros*. Madrid: Imprenta de D. José del Collado, 1830.
- LÓPEZ NÚÑEZ, Olga. "Imágenes de Cuba Colonial". En *Grabados coloniales cubanos*. La Habana: Museo Nacional de Cuba, Museo de Bellas Artes de Santander, 1998.
- MAINAR, Josep. *La Vera i ignota llegendes d'un gran ebenista català del primer terç del segle dinovè*. Barcelona?: Manuel Trallero, 1987.
- MEZA, Ramón *Miguel Melero: Estudio biográfico*. La Habana: Avisador Comercial, 1909, s.p.
- MEZA, Ramón. "Estudio Biográfico". *Revista bimestre cubana*, La Habana, 1910, vol 5, nº 2-3, pp. 92-93.
- MORENO, Salvador. *El escultor Manuel Vilar*. México: UNAM, 1969.
- NAVARRETE, Esperanza. *La Academia de Bellas Artes de San Fernando y la pintura en la primera mitad del siglo XIX*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1999.
- NAVARRETE, Esperanza. "Alumnos de las salas del yeso, del natural y del colorido (1800-1844)", *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 2008, nº 106-107
- OSSORIO Y BERNARD, Manuel. *Galería Biográfica de Artistas españoles del siglo XIX*. Madrid: Ramon Moreno, 1868, vol. 1.
- OSSORIO Y BERNARD, Manuel. "Artistas españoles muertos durante el año de 1879". *Revista de España*, Madrid, 5-1880, nº 74. pp. 501-505.
- PEREIRA, María Ángeles, "Cincuenta años de arte monumental en Cuba (1959-2009): paradigmas y pausas de un proceso de renovación". *Apuntes* 23, 2010, nº 1, pp. 20-31.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Aránzazu, *El Liceo Artístico Literario de Madrid (1837-1851)*. Tesis doctoral inédita. Universidad Autónoma de Madrid. Departamento de Historia del Arte, 2003.
- "Professors i assignatures de l'Escola de Belles Arts de Barcelona (1850-1900)". En línea: <http://www.ub.edu/gracmon/docs/professors-llotja/> [9-VI-2017]
- RAYMOND YÁÑEZ, Ramsés; GARCÍA GONZÁLEZ, Osvaldo. *Implementación de nueva prueba de Terreno para el control médico del Sable*, Trabajo de Máster. Facultad de Ciencias Médicas "Enrique Cabrera", 2009.
- RODRÍGUEZ DE AZCOITIA, Marikarla. *La labor de las Casas Marmoleras en el arte funerario habanero: su presencia en el Cementerio Cristóbal Colón*. Trabajo de diploma inédito. Universidad de La Habana. Departamento de Historia del Arte, 2014.
- RODRÍGUEZ MOREY, José, *Diccionario de artistas plásticos de Cuba*. Obra inédita. Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba.
- RODRÍGUEZ-SAMANIEGO, Cristina; GRAS VALERO, Irene. "Artistas catalanes en las universidades argentinas y chilenas a principios del siglo XX", *Matèria*, Barcelona, 2015, nº 9, pp. 129-147.
- RODRÍGUEZ-SAMANIEGO, Cristina; ARAGONÈS RIU, Núria, "Apuntes sobre el escultor Frederic Homdedéu y Bonet (Barcelona, 1861 - Ciudad de México, 1908)", En: RODRÍGUEZ-SAMANIEGO, Cristina; ARAGONÈS RIU, Núria; GRAS VALERO, Irene (coords.). *Catalunya-América. Arte entre el viaje y el exilio, ss. XIX y XX*. Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona. Epub, 2018. En línea: <http://www.publicacions.ub.edu/ficha.aspx?cod=08877>
- SUBIRACHS-BURGAYA, Judit. *L'Escultura commemorativa a Barcelona fins al 1936*. Barcelona: Llibres de la Frontera, 1986.
- SUBIRACHS-BURGAYA, Judit. *L'escultura del segle XIX a Catalunya. Del Romanticisme al Realisme*. Barcelona: Abadia de Montserrat, 1994.
- TOCABENS, Naylén. *Crónicas de un trasiego, huellas de los vínculos plásticos Cuba-España en los pintores cubanos de Cambio de siglo*. Tesis doctoral inédita. Universidad de La Habana. Departamento de Historia del arte, 2015.
- TORNER, José. *Anales de nuevos descubrimientos usuales y prácticos, ó memorias de economía industrial, rural y doméstica*. Barcelona: José Torner, 1828, vol. 1.
- VALDERRAMA, Esteban, *La pintura y escultura en Cuba*. La Habana: Lex, 1952.
- VERNEDA RIBERA, Meritxell, *L'art gràfic a Barcelona. El llibre il·lustrat 1800-1843*. Tesis doctoral. Universitat Autònoma de Barcelona, Departament d'Art, 2012.
- VICENTE GALÁN, M. Luisa, *Las ilustraciones románticas literarias de las revistas y novelas publicadas en Madrid (1830-1850)*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia, Departamento de Arte Contemporáneo III, 1999.

E L EPISTOLARIO DE JOSÉ GESTOSO (1852-1917) **COMO FUENTE PARA EL ESTUDIO DE LA HISTORIOGRAFÍA ARTÍSTICA ESPAÑOLA: ÍNDICE DE AUTORES¹**

CARMEN DE TENA RAMÍREZ

Departamento de Historia del Arte. Universidad de Sevilla
 cdetena@us.es

Resumen: Presentamos el epistolario inédito del erudito sevillano José Gestoso y Pérez (1852-1917), una riquísima fuente de información que contiene la correspondencia recibida por este personaje entre los años 1875 y 1917. Gestoso consagró su vida al estudio de la historia y del arte sevillano, dedicación que le procuró relaciones amistosas y laborales con destacados personajes del mundo de la cultura europea de finales del siglo XIX y principios del XX, como así lo testimonia su abundante correspondencia. Consideramos que estamos ante una destacada fuente de información epistolar, cuya difusión entre los estudiosos de la historia del arte y la arqueología española puede resultar de gran utilidad.

Palabras clave: epistolarios españoles / fuentes para la Historia del Arte / Manuel Gómez-Moreno / Adolfo Fernández Casanova / Vicente Lampérez.

THE EPISTOLARY OF JOSÉ GESTOSO (1852-1917) AS A SOURCE FOR THE STUDY OF THE SPANISH ARTISTIC HISTORIOGRAPHY: AUTHORS INDEX

Abstract: We want to present the José Gestoso's unpublished epistolary, a rich source of information. It preserves the correspondence received by this person between 1875 and 1917. Gestoso was a researcher of Sevillian Art and History and thanks to his job had relationship with very important people in the XIX century and early XX; this is shown by his correspondence. We consider this epistolary an important source of information and its diffusion would be useful for the investigations of Art History and Archeology.

Keywords: Spanish epistolaries / sources of Art History / Manuel Gómez-Moreno / Adolfo Fernández Casanova / Vicente Lampérez.

José Gestoso y los estudios histórico-artísticos en España

El proceso de institucionalización de la Historia del Arte como disciplina universitaria ha recibido durante los últimos años la atención que este campo de estudio merece. Hasta hace poco tiempo, los es-

tudios sobre la historia de la historiografía artística española no habían gozado de demasiada popularidad pero afortunadamente, algunos investigadores han querido dedicar su tiempo y su esfuerzo a indagar acerca de los orígenes y la conformación en España de una disciplina joven, como es la Historia del Arte.²

* Fecha de recepción: 1 de octubre de 2017 / Fecha de aceptación: 10 de febrero de 2017.

¹ Este trabajo se ha realizado gracias a un contrato de formación predoctoral (Personal Investigador en Formación P.I.F.) del V Plan Propio de la Universidad de Sevilla. La autora pertenece al Centro de Investigación del Patrimonio Artístico Andaluz (HUM-213) de la Universidad de Sevilla.

² Al margen de estudios parciales sobre historiografía española, el primer investigador español en reflexionar acerca de los comienzos de la Historia del Arte en España y su desarrollo hasta el presente ha sido el profesor Gonzalo Borrás; de todas sus intervenciones sobre esta cuestión, que son numerosas, destacamos: BORRÁS GUALÍS, Gonzalo, 2006, p. 20. Una buena selección bibliográfica sobre los estudios de historiografía artística en España en GONZÁLEZ DE DURANA, Javier, 2008, pp. 87-103. Hace pocos meses finalizó un Proyecto I+D+i dirigido por la profesora Jesusa Vega, centrado en estudiar y analizar los discursos que ha construido la Historia del Arte en España desde su institucionalización en 1904 hasta la actualidad, cuyos resultados han

En este proceso de reconstrucción resulta imprescindible conocer la trayectoria profesional y la producción historiográfica de los estudiosos que contribuyeron a su desarrollo disciplinar. Aunque sus orígenes más remotos se encuentran en el siglo XVI, en la labor llevada a cabo por anticuarios y coleccionistas de arte clásico, los más inmediatos se dieron a finales del siglo XIX entre los miembros del Cuerpo de Archiveros, Bibliotecarios y Anticuarios. Estos fueron los primeros profesionales dedicados a los estudios histórico-artísticos que emplearon un método de trabajo científico en sus investigaciones.³ Son en definitiva los precursores de la llamada primera generación de historiadores del arte, de la que fueron figuras destacadas Manuel Gómez-Moreno Martínez y Elías Tormo.⁴

El inicio de la Historia del Arte como disciplina universitaria en España está en el año 1913, con el establecimiento de la cátedra de Historia del Arte de la Facultad de Letras de la Universidad Central. Hasta entonces la Historia de las Bellas Artes, tal y como era conocida esta disciplina, había merecido atención y había sido impartida en otras instituciones educativas, como la Escuela Superior de Diplomática, las Escuelas de Bellas Artes, Ateneos y Sociedades Arqueológicas, Seminarios Diocesanos, etc. En todas ellas se impartía una historia del arte muy vinculada aún a los estudios arqueológicos y viceversa.⁵ De hecho, a finales del siglo XIX no estaba generalizado aún el término "historiador del arte", sino que aquellos que se dedicaban a estos estudios, eran conocidos como arqueólogos. Así se le denominaba a toda persona dedicada al estudio de monumentos antiguos, restos de otras épocas y en fin, todo objeto con cierta antigüedad.

Uno de aquellos "arqueólogos" estudiosos de la historia del arte en España fue José Gestoso⁶ (Sevilla, 1852-1917), profesor por oposición de Teoría e Historia de las Bellas Artes en la Escuela Super-

rior de Industrias y de Bellas Artes de Sevilla. Sin embargo es más conocido por las otras actividades con las que simultaneó esta profesión: ayudante y jefe del Archivo Municipal de Sevilla, ceramista, académico, diseñador, miembro de la Comisión Provincial de Monumentos de Sevilla, coleccionista, literato y bibliófilo. Pero su contribución más importante fue para los estudios de la historia del arte sevillano.⁷

José Gestoso estuvo muy interesado desde joven en visitar archivos, bibliotecas, mercadillos de antigüedades y colecciones artísticas. Esta afición supo canalizarla a través de los estudios de la Escuela Superior de Diplomática, donde obtuvo el título de Archivero, Bibliotecario y Anticuario.⁸ En 1885 ganó por oposición la cátedra de Teoría e Historia de las Bellas Artes de la entonces llamada Escuela de Bellas Artes de Sevilla, circunstancia que le procuró la estabilidad profesional necesaria para poder dedicarse a la investigación de la historia y del arte.

Su método de trabajo está vinculado a la tendencia historiográfica positivista que desde hacía décadas dominaba el panorama científico europeo. Más concretamente, centró su ocupación en la búsqueda de noticias documentales que sirvieran como armazón de una futura historia del arte español, sostenida sobre argumentos fehacientes y fácilmente comprobables, y no sobre hechos quiméricos y fantasiosos, como había sucedido en siglos anteriores.⁹

Pero a la par que ejercía una metódica labor de exhumación de archivos, en busca de las fuentes documentales que proporcionarían el cariz de veracidad a los hechos del pasado, desarrolló una intensa actividad de protección del patrimonio histórico-artístico sevillano. Los monumentos eran, igual que los documentos, testigos de la historia,

visto a la luz en MOLINA, Álvaro (ed.), 2016. También debe atenderse a la labor de recuperación de un personaje fundamental para la conformación de la Historia del Arte como disciplina universitaria en España, D. Elías Tormo; el profesor Luis Arciniega ha trabajado durante los últimos años en ello y fruto de sus esfuerzos se han publicado ARCINIEGA GARCÍA, Luis, 2014 y ARCINIEGA GARCÍA, Luis, 2016.

³ PASAMAR ALZURIA, Gonzalo, 1995, pp. 137-149.

⁴ BORRÁS GUALÍS, Gonzalo, 2006, p. 20.

⁵ Sobre este particular, véase la aportación de MARTÍN MARTÍNEZ, José, 2016, pp. 69-78.

⁶ Sobre la vida de José Gestoso, véase: CASQUETE DE PRADO SAGRERA, Nuria, 2016.

⁷ Sobre la práctica historiográfica de José Gestoso véase nuestra tesis doctoral "Conocer para conservar; las investigaciones históricas de don José Gestoso y su contribución a la preservación del patrimonio artístico sevillano", defendida en la Universidad de Sevilla en junio de 2018.

⁸ A esta titulación hay que sumarle su licenciatura en Derecho Civil y Canónico. Aunque dedicó algunos años a ejercer como jurista, retomó sus aficiones y las convirtió en su medio de vida.

⁹ El método historiográfico de José Gestoso está muy vinculado a su formación en la Escuela Superior de Diplomática y a su relación con los ambientes académicos. Como ha quedado demostrado en nuestra tesis doctoral.

y como tales merecían ser conservados.¹⁰ Por tanto, los dos pilares sobre los que se asentó su dedicación profesional, al margen de la docencia, son el estudio y la protección del patrimonio histórico-artístico sevillano. Ambas facetas las supo compaginar a la perfección, de forma que no pueden comprenderse la una sin la otra y así lo transmite su epitafio:

GASTÓ SU VIDA EN LA DEFENSA DE LOS INTERESES HISTÓRICOS Y ARTÍSTICOS DE ESTA CIUDAD; PROCURANDO SOLÍCITO LA CONSERVACION DE SUS TRADICIONES Y MONUMENTOS, CUYA HISTORIA ILUSTRÓ CON SU PLVMA PARA HONRAR A SU PATRIA CUANTO PUDO (...).

Cabe suponer que este afán por la protección monumental hubo de estar fundamentado sobre una serie de valores consustanciales a la formación y al pensamiento de José Gestoso; valores relacionados con las motivaciones que le llevaron al estudio de la historia y el arte de Sevilla. Estos son, en síntesis: el respeto por la historia de Sevilla, en concreto las épocas correspondientes a la Baja Edad Media y al siglo XVI; el aprecio por las tradiciones y su temor a que estas se perdieran; y la reivindicación de la patria y de su pasado imperial. Estos intereses fueron compartidos por los encargados de escribir la historia nacional durante la Restauración: los eruditos profesionales.¹¹ Muchos de ellos, sobre todo los miembros del Cuerpo de Archiveros, Bibliotecarios y Anticuarios, pertenecieron al extenso círculo de amistades de José Gestoso.¹²

El epistolario de José Gestoso en la Biblioteca Capitular y Colombina

Sería faltar a la verdad si dijéramos que nuestro protagonista fue un erudito huraño y misántropo, rodeado de papeles viejos y centrado sólo en sus investigaciones. Nada más lejos de la realidad. A través de sus buenas amistades y también gracias al prestigio forjado entre los estudiosos, supo tejer una amplísima red de contactos con otros estudiosos, historiadores, arqueólogos y otros profesionales de la Historia de diversos lugares de España y del extranjero. De esta circunstancia da buena muestra el epistolario de José Gestoso, una

magnífica fuente de información para la investigación histórico-artística.

Por la cláusula séptima de su testamento, Gestoso:

Lega a la Biblioteca Capitular de la Santa Iglesia Catedral de Sevilla, denominada Colombina, los manuscritos de su pluma, sus papeles históricos y literarios y, de sus libros, todos los que posea en el momento de su muerte excepto aquellos de que existan ya ejemplares en dicha biblioteca (...). En cuanto a los tomos de Correspondencia particular deseo que asimismo se entreguen a la Colombina, pero encajonados y precintados, con la condición expresa de que no sean abiertos ni puedan ser examinados hasta el año de 1980, a fin de que por lo pronto no tengan los chismosos, aficionados al conocimiento de intimidades personales, motivo de entretenimiento.¹³

Efectivamente, este legado se materializó el 23 de enero de 1918, cuando su viuda María Daguerre-Dospital, terminó de ordenar y clasificar todos los materiales que lo componían, a saber: "manuscritos de su pluma", "papeles históricos y literarios" y "libros".¹⁴ Todo ello fue donado a la Biblioteca Capitular y Colombina, establecimiento en el que Gestoso pasó largas jornadas de estudio entre sus libros y documentos. Esta Biblioteca forma parte de la Institución Colombina, perteneciente a la Santa Iglesia Catedral de Sevilla, y allí está debidamente custodiado y conservado este fondo, conocido con el nombre de "Fondo Gestoso" (F.G.).

Este legado no contaba hasta hace poco con instrumentos de descripción a disposición del público que informen acerca de todas sus secciones. Es de tal magnitud este conjunto documental y bibliográfico que los medios humanos no alcanzan a abordarlo en toda su integridad.¹⁵ Desafortunadamente la cláusula testamentaria tampoco ofrece datos lo suficientemente minuciosos como para permitirnos conocer todas y cada una las secciones que lo conformaban originariamente. Pero la investigación de dicho fondo a los largo de varios años, nos ha permitido conocerlo en profundidad.¹⁶ En esta ocasión sólo presentamos el epistolario personal de José Gestoso, que por su interés documental, considera-

¹⁰ Véase RUIZ DE LACANAL RUIZ-MATEOS, María-Dolores, 2013, pp. 59-70.

¹¹ Al respecto véase: PEIRÓ MARTÍN, Ignacio, 2006.

¹² PASAMAR ALZURIA, Gonzalo; PEIRÓ MARTÍN, Ignacio, 1996.

¹³ Archivo de la Catedral de Sevilla (A.C.S.), Capitular. Secretaría. Correspondencia 11191, s/n.

¹⁴ *Idem*.

¹⁵ No obstante, la directora de la Institución Colombina, Nuria Casquete de Prado, está poniendo los medios necesarios para conocer y difundir los contenidos del legado de Gestoso: CASQUETE DE PRADO SAGRERA, Nuria, 2017.

¹⁶ Esta investigación forma parte de nuestra tesis doctoral ya citada.

mos necesario que sea conocido por los investigadores de la historia, del arte, de la arqueología y en suma del mundo cultural de la España restauracionista.

Cabe destacar que a pesar de haber ingresado el legado en la Biblioteca Capitular y Colombina en 1921, una cláusula del testamento prohibía la consulta de una parte del mismo hasta 1980: la correspondencia y otros manuscritos. En dicho año la edición sevillana del periódico ABC recogió una enigmática noticia, cuyo titular enunciaba: "Fueron abiertas las 'cajas misteriosas' del legado de Gestoso";¹⁷ se refería a la puesta a disposición del público del material que permanecía oculto a los lectores. Quizás por aquellos años ochenta poco interesaba husmear entre los papeles viejos de un viejo erudito decimonónico, pero lo cierto es que la apertura de aquellas cajas apenas despertó el interés del panorama académico sevillano. Desafortunadamente y a pesar de su valor, las cartas de Gestoso no han sido consultadas por muchos investigadores.

Sigue ABC informando acerca de la apertura de las misteriosas cajas:

El legado comprende dos cajas grandes (...). Se han hallado en el primer cajón 15 volúmenes numerados del 1 al 15 que contienen 3.924 cartas de fechas comprendidas entre 1875 y 1910. Hay además con el número 23 otro volumen de 228 cartas y documentos del arquitecto Adolfo Fernández Casanova comprensivos de los años 1882-1915. En el cajón número 2 se encuentran 2.026 cartas coleccionadas en siete volúmenes, numerados del 16 al 22, pertenecientes a los años 1911-1917.¹⁸

Es decir, se conservan 22 volúmenes de cartas encuadradas recibidas por José Gestoso: 5.950 cartas de fechas comprendidas entre 1875 y 1917. Además existe un volumen dedicado a recoger íntegramente las 228 cartas recibidas del arquitecto Adolfo Fernández Casanova, de fechas comprendidas entre 1882 y 1915.

A pesar de la falta de instrumentos de descripción del Fondo Gestoso, en el fichero manual de im-

presos de la Biblioteca Capitular y Colombina se encuentran las fichas catalográficas que nos informan acerca de esta sección:

–GESTOSO Y PÉREZ, José: *Cartas denominadas curiosas por el Sr. Gestoso desde el año 1885 al 1888*. 2 volúmenes. Signatura: 114-6bis-5-6.

–GESTOSO Y PÉREZ, José: *Cartas dirigidas al Excmo. Sr. D. José Gestoso y Pérez desde el año 1889 al 1917*. 19 volúmenes. Signatura: 113-6bis-28-42; 114-6bis-1-4.

–GESTOSO Y PÉREZ, José: *Cartas dirigidas al Excmo. Sr. Gestoso por D. Adolfo Fernández Casanova desde el año 1882 al 1915*. 1 volumen. Signatura: 114-6bis-7.

Es preciso advertir que este epistolario conserva una parte de todas las cartas recibidas por José Gestoso a lo largo de su vida, es decir, habría habido muchas que por contener información comprometida o por otras razones, no habría querido conservar. El gesto de guardar y conservar sus cartas y legarlas a una institución para su consulta por parte de los investigadores, revela la clara intencionalidad y deseo de Gestoso de que la información que estas contenían saliera a la luz. Eso sí, una información seleccionada previamente no sólo por él; también por su mujer, María Daguerre-Dospital, que fue la encargada de encuadernar y numerar el conjunto epistolar años después de morir su marido.¹⁹

Los autores de las cartas: amigos y colegas de José Gestoso²⁰

Para ponderar adecuadamente el epistolario de José Gestoso, sólo tenemos que comprobar quiénes fueron sus amigos. Durante toda su juventud llevó una vida social bastante animada, alternando con lo más granado de la sociedad sevillana finisecular. Gracias a los testimonios que conservamos entre sus papeles personales, podemos afirmar que desde muy joven contó con amistades pertenecientes a la élite social y cultural.²¹ Más notable fue el contacto que mantuvo con los artistas sevillanos de la época, como con el escultor Antonio Susillo, a quien asesoró artísticamente²² y

¹⁷ "Fueron abiertas las cajas misteriosas del legado de Gestoso". *ABC* (Sevilla), 05/11/1980, p. 29.

¹⁸ *Idem*.

¹⁹ Todas las cartas están numeradas en tinta roja por ella. También incluyó anotaciones al margen de muchas de ellas, con el objetivo de aclarar su contenido o la filiación de su emisor, de cara a una mejor comprensión de la información contenida por parte del lector.

²⁰ La información referida en este epígrafe ha sido extraída fundamentalmente del estudio y análisis de la correspondencia de José Gestoso, conservada en la Biblioteca Capitular y Colombina. Por otro lado, el círculo de amistades de Gestoso ya ha sido bien estudiado por PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, Alfonso, 1995, pp. IX-XI y CASQUETE DE PRADO SAGRERA, Nuria, 2016, pp. 167-208.

²¹ Por citar algunos ejemplos, señalaremos las repetidas invitaciones a Gestoso a los bailes de San Telmo organizados por los Montpensier, cf. Invitación a un baile, sin fecha, Biblioteca Capitular y Colombina (B.C.C.), Fondo Gestoso (F.G.), Correspon-

le encargó un busto de Cervantes en barro cocido en el año 1884.²³ José García Ramos fue un buen amigo suyo desde joven,²⁴ y tuvo un trato cercano a él durante toda su vida.²⁵ Otros artistas con los que alternaba llegaban a mostrarle en el taller sus creaciones como es el caso de José Jiménez Aranda, Fernando Tirado, o del escultor Antonio de las Peñas;²⁶ aunque también tuvo trato con otros pintores menos conocidos como José Cañaverl y Pérez.²⁷ Por todo ello, no nos cabe la menor duda de que hubo de estar interesado por las vanguardias artísticas sevillanas, aunque deberíamos señalar que a lo largo de su vida, se mostró mucho más atraído por lo que antaño se conocía como "arte retrospectivo". Sus contactos con los coleccionistas de antigüedades más destacados de Sevilla así lo confirman, entre ellos, José Domingo Irureta Goyena.

Del mundo artístico provenía la mayor parte de sus amistades más cercanas. El pintor Narciso Sentenach fue uno de sus grandes amigos de juventud, pero la relación se fue enfriando paulatinamente desde la partida de este a Madrid.²⁸ Durante su madurez estuvo especialmente relacionado con los hermanos artistas Gonzalo y Joaquín Bilbao, especialmente con el primero, que fue compañero suyo de la Comisión Provincial de Monumentos de Sevilla.²⁹ También pertenecía a esta institución otro buen amigo de Gestoso, Virgilio Mattoni.³⁰

Desde muy joven y dados sus intereses culturales, entabló amistad con los arqueólogos de la época, entre ellos, Demetrio de los Ríos. A Rodrigo Amador de los Ríos hubo de conocerlo posiblemente gracias a Juan José Bueno, mentor del joven José Gestoso, que era amigo de su padre, José Amador de los Ríos. El hecho de tener una edad similar y de compartir intereses, hubo de ser motivo más que plausible para que desde, al menos, 1882,³¹ compartieran una larga amistad, que, debido a diferencias profesionales, hubo de romperse al cabo de los años. Jorge Bonsor fue otro de los pioneros de la arqueología andaluza. Perteneció al círculo de amistades de Gestoso y contribuyó a ampliarlo al presentarle a personajes de la talla de Pierre Paris, Arthur Engel o Archer Milton Huntington. Otros amigos relacionados con la Arqueología y además pertenecientes al Cuerpo de Archiveros, Bibliotecarios y Anticuarios fueron el célebre arqueólogo José Ramón Mérida, Pelayo Quintero y José Villaamil y Castro; bibliotecario del Palacio Real fue el conde de Las Navas.³²

José Gestoso tuvo dos grandes amigos arquitectos, que aunque residentes en Madrid, le acompañaron hasta sus últimos días: Vicente Lampérez³³ y Adolfo Fernández Casanova,³⁴ ambos además de técnicos, fueron estudiosos de la historia de la arquitectura española. De gran importancia para

dencia, 1875-1885, nº 8; invitación a un baile el 28 de noviembre de 1876, *idem*, nº 9; invitación a una recepción el 8 de diciembre de 1877, *idem*, nº 16; invitación a un baile el 19 de diciembre de 1877, *idem*, nº 17. También es invitado por María Letizia de Rute en 1882 a algunas fiestas en su Palacio del Recreo de la Alameda de Hércules, *idem*, nº 35 y 36. El 23 de enero de 1882 asistió a un baile oficial en la Capitanía General, B.C.C., F. G., *Apuntes*, vol. I, fol. 210r.

²² Susillo dio las gracias a Gestoso por "los apuntes recibido para un proyecto de la figura del Gran Capitán", B.C.C., F.G., Correspondencia, 1875-1885, nº 96; otras cartas en el mismo volumen: nºs 102, 106, 129.

²³ *Idem*, nº 96.

²⁴ B.C.C., F.G., Correspondencia, 1875-1885, nº 7.

²⁵ Véase B.C.C., F.G., Correspondencia, varios años. También retrató a Gestoso en una ilustración para el relato "Manolillo el Ciego".

²⁶ Gestoso recoge esas visitas: B.C.C., F.G., *Apuntes*, vol. I, fol. 195v.

²⁷ Intercambiaron correspondencia de carácter amistoso entre 1875 y 1884, residiendo el pintor fuera de Sevilla. B.C.C., F.G., Correspondencia, 1875-1885, nºs 5, 6, 107.

²⁸ En Madrid, Sentenach se encargó de gestionar varios asuntos pendientes de Gestoso, especialmente aquellos relacionados con la edición de sus libros, véase especialmente B.C.C., F.G., Correspondencia, 1895-1898.

²⁹ De esta amistad de hace eco: LÓPEZ-VALDEMORO, Juan Gualberto, 1918.

³⁰ Para Bilbao y Mattoni, consúltese: B.C.C., F.G., Correspondencia, varios años y números.

³¹ Primera carta recibida: B.C.C., F.G., Correspondencia, 1875-1885, nº 44, carta de Rodrigo Amador de los Ríos a José Gestoso, fechada el 25/05/1882.

³² Juan Gualberto López-Valdemoro, conde de Las Navas, fue uno de los mejores amigos de Gestoso. Estuvo encargado de escribir su necrológica a petición de las Academias Sevillanas de Buenas Letras y Bellas Artes, y en ella se mostró el cariño que tuvo por Gestoso, cf. LÓPEZ-VALDEMORO, Juan Gualberto, 1918. También ha resaltado la importancia de esta relación: CASQUETE DE PRADO SAGRERA, Nuria, 2016, pp. 190-197.

³³ Sobre la importancia de esta figura para la historiografía artística, véase: RIVERA BLANCO, Javier, 2011, pp. 59-90.

³⁴ La correspondencia mantenida con ambos es muy numerosa, pero es especialmente destacada la que tuvo con Fernández Casanova, de la que se conserva un volumen entero sólo de cartas entre ambas, B.C.C., F.G., Correspondencia, *Cartas dirigidas al Excmo. Sr. Gestoso por D. Adolfo Fernández Casanova desde el año 1882 al 1915*, 1 vol., sign. 114-6bis-7.

comprender el desarrollo e institucionalización de la Historia del Arte en España son las cartas de Manuel Gómez-Moreno Martínez,³⁵ Elías Tormo³⁶ y de otros investigadores extranjeros que trabajaron en nuestro país, como Carl Justi y August Mayer.³⁷ La correspondencia mantenida con estas grandes figuras de la Historia del Arte es numerosa, e indicativa del conocimiento de Gestoso acerca de las tendencias historiográficas de su época.

La certeza de que José Gestoso estaba vinculado social y laboralmente con la élite cultural española, se corrobora atendiendo a su amistad con Blanca de los Ríos y la duquesa viuda de Alba, las mujeres más importantes en el panorama cultural de la España de finales del XIX y principios del XX.³⁸ Blanca de los Ríos fue una escritora de éxito y gran cultura; estaba casada con su también amigo Vicente Lampérez y muy unida a María Daguerre, la esposa de Gestoso.³⁹ Por otro lado, María del Rosario Falcó, duquesa viuda de Alba, debió conocerlo en los círculos culturales madrileños, donde les unió la afición por los archivos y bibliotecas.

Y sin alejarnos de la élite social española de la época, destacamos las relaciones de Gestoso con numerosos políticos españoles, muchos de ellos con altos cargos en ministerios o bien, senadores y diputados. El ejemplo más ilustrativo es el de Guillermo J. de Osma.⁴⁰ Como ha señalado Ignacio Peiró, el interés por las antigüedades y por la erudición fue un elemento de prestigio durante esta época de la primera etapa de la Restauración, llegando incluso a ayudar a la promoción de la carrera política. Por tanto, no deben extrañarnos las incursiones historiográficas de figuras señaladas de la aristocracia y de la política española de la Restauración.⁴¹ Otros personajes de este mismo ambiente que aparecen con frecuencia entre las

cartas y papeles de Gestoso son el conde de La Viñaza, José Enrique Serrano Morales, Luis Palomo o Carlos Cañal.⁴²

Otro aspecto destacado es la relación de Gestoso con la realeza española. La fama de conservador y monárquico que le precede no es en ningún caso equívoca. Tal y como ha sido investigado por el profesor Álvaro Recio, Gestoso mantuvo contactos muy estrechos con la Casa Real, especialmente con el marqués de Irún durante sus trabajos de restauración en el Alcázar de Sevilla.⁴³ Años después, su principal interlocutor fue Emilio M^a de Torres, secretario particular del rey Alfonso XIII, con el que mantuvo una larga relación epistolar.

También tuvo amigos sacerdotes y religiosos: el jesuita Juan Bautista Moga, el agustino Diodoro Vaca González, o el franciscano capuchino Fr. Diego de Valencia, con quienes compartía el interés por el arte y la historia.

Falta por mencionar a los amigos sevillanos de Gestoso: abogados, literatos, eruditos y aristócratas; pertenecientes todos ellos a la élite cultural de la Sevilla restauracionista. De ellos conocemos menos detalles, ya que por circunstancias evidentes, apenas se conservan cartas en la correspondencia de Gestoso. Pero teniendo en cuenta los datos de los cuales disponemos, podemos asegurar que entre sus mejores amigos estarían Luis Montoto, Adolfo Rodríguez Jurado, Manuel Gómez Imaz, Francisco Rodríguez Marín, Andrés Parladé y José María Valdenebro, importantes literatos de la época muchos de ellos.

Al margen de esta breve introducción sobre la figura de José Gestoso, su papel como precursor de los estudios de historia del arte en España, y sus célebres amistades, queremos ofrecer a los investigado-

³⁵ Además de los numerosos homenajes y semblanzas dedicados a Manuel Gómez-Moreno Martínez, durante los últimos años se han publicado algunos trabajos dedicados al estudio de su labor historiográfica: GARCÍA CUETOS, M^a Pilar, 2008, pp. 8-25; GARCÍA CUETOS, M^a Pilar, 2011, pp. 125-158; GÓMEZ-MORENO CALERA, José Manuel, 2016.

³⁶ ARCINIEGA, Luis (coord.), 2016.

³⁷ BONET CORREA, Antonio, et al. (coord.), 2015; POSADA KUBISSA, Teresa, 1995, pp. 375-380.

³⁸ La mujer estaba en esta época relegada a un papel muy secundario; aquellas con nombre propio, como las citadas, fueron excepcionales, cf. PEIRÓ MARTÍN, Ignacio, 2006, p. 186-187.

³⁹ Indicó María Daguerre: «Fueron estrechísimos siempre los lazos de nuestra fraterna amistad, desde la más tierna infancia; su madre prima de la mía me amamantó durante varias semanas hasta que llegó mi nodriza», cf. B.C.C., F.G., Correspondencia, 1909, n^o 32.

⁴⁰ Sobre la relación entre Osma y Gestoso, véase PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, Alfonso, 1995, pp. X-XI.

⁴¹ PEIRÓ MARTÍN, Ignacio, 2006, p. 40. El mismo presidente Antonio Cánovas del Castillo fue muy aficionado al estudio de la historia de España.

⁴² Al respecto, conviene subrayar la importancia en la época restauracionista de las redes de amistades establecidas entre políticos, eruditos, historiadores y académicos, cf. PEIRÓ MARTÍN, Ignacio, 2006, p. 283.

⁴³ RECIO MIR, Álvaro, 2009, p. 119-133.

res un índice (Anexo documental) que recoge una mínima parte del epistolario de José Gestoso custodiado en la Institución Colombina de Sevilla. En él presentamos una selección de los interlocutores de José Gestoso, todos ellos relacionados con el estudio de la historiografía artística española: eruditos, artistas, arqueólogos, estudiosos de la historia del arte, arquitectos, coleccionistas..., y las cartas que estos le dirigieron y que se han conservado.

El índice que hemos elaborado recoge el nombre del autor de la correspondencia, los años en los que se encuentran cartas suyas y su numeración. De esta forma, el investigador podrá tener a su alcance un instrumento de descripción sobre el Fondo Gestoso, que aunque parcial, puede facilitar la labor investigadora. Esperamos que con esta contribución ayudemos a difundir los estudios sobre historiografía artística española, la figura de José Gestoso, y la vida y obra de los personajes que formaron parte de su vida.

Bibliografía

- ARCINIEGA GARCÍA, Luis. *Elías Tormo (1869-1957) y los inicios de la Historia del Arte en España*. Granada: Atrio, 2014.
- ARCINIEGA GARCÍA, Luis. *Elías Tormo, Apóstol de la Historia del Arte en España*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 2016.
- BONET CORREA, Antonio, et al. (coord.). *Carl Justi y el Arte Español*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2015.
- BORRÁS GUALÍS, Gonzalo. "A modo de introducción: Cien años de Historia del Arte en España". En: BORRÁS GUALÍS, G.; REYES PALACIOS, A. *Diccionario de historiadores españoles del arte*. Madrid: Cátedra, 2006.
- CASQUETE DE PRADO SAGRERA, Nuria. *José Gestoso y Sevilla. Biografía de una pasión*. Sevilla: Ayuntamiento, ICAS, 2016.
- CASQUETE DE PRADO SAGRERA, Nuria. "El Fondo Gestoso de la Biblioteca Capitular y Colombina: historia y descripción", *Isidorianum*, 2017, 26, pp. 51-52.
- GARCÍA CUETOS, M^a Pilar. "Alejandro Ferrant y Manuel Gómez-Moreno: aplicación del método científico del CEH a la restauración monumental", *Loggia. Arquitectura y Restauración*, 2008, 21, pp. 8-25.
- GARCÍA CUETOS, M^a Pilar. "La renovación de la Historia de la Arquitectura y del Arte en las primeras décadas del siglo XX: Manuel Gómez-Moreno". En: BIEL IBÁÑEZ, M.P.; HERNÁNDEZ MARTÍN, A. (coord.). *Lecciones de los maestros. Aproximación histórico-crítica a los grandes historiadores de la arquitectura española*. Zaragoza, 2011, pp. 125-158.
- GÓMEZ-MORENO CALERA, José Manuel: *Manuel Gómez-Moreno Martínez (1870-1970)*. Granada: Comité Español de Historia del Arte, Atrio, 2016.
- GONZÁLEZ DE DURANA, Javier. "Historia del Arte en la España reciente. Métodos, temas y tendencias en los últimos años". En: PELLISTRANDI, B.; SIRINELLI, J.-F. (ed.). *L'histoire culturelle en France et en Espagne*. Casa de Velázquez: Madrid, 2008.
- LÓPEZ-VALDEMORO, Juan Gualberto: "El Licenciado Gestoso", *Coleccionismo. Revista mensual de los coleccionistas y curiosos*, 1918, X, pp. III-VIII.
- MARTÍN MARTÍNEZ, José. "Genealogía de la Historia del arte en tiempos de Elías Tormo", en ARCINIEGA GARCÍA, L. (coord.). *Elías Tormo, Apóstol de la Historia del Arte en España*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 2016.
- MOLINA, Álvaro (ed.). *La Historia del Arte en España. Devenir, discursos y propuestas*. Madrid: Polifemo, 2016.
- PASAMAR ALZURIA, Gonzalo: "De la Historia de las Bellas Artes a la Historia del Arte (La profesionalización de la historiografía artística española)". En: GÁLLEGO, J. et al. *Historiografía del arte español en los siglos XIX y XX*. (Celebrado en Madrid del 22 al 25 de noviembre de 1994). Madrid: Centro de Estudios históricos. Departamento de Arte Diego Velázquez, 1995, pp. 137-149.
- PASAMAR ALZURIA, Gonzalo; PEIRÓ MARTÍN, Ignacio. *La Escuela Superior de Diplomática. Los archiveros en la historiografía española contemporánea*. Madrid: ANABAD, 1996.
- PEIRÓ MARTÍN, Ignacio. *Los guardianes de la historia: la historiografía académica de la Restauración*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2006.
- PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, Alfonso. "Presentación". En GESTOSO Y PÉREZ, J. *Historia de los barros vidriados*. Sevilla: Ayuntamiento, 1995, pp. VII-XXIII.
- POSADA KUBISSA, Teresa: "August L. Mayer". En: GÁLLEGO, J. et al. *Historiografía del arte español en los siglos XIX y XX*. (Celebrado en Madrid del 22 al 25 de noviembre de 1994). Madrid: Centro de Estudios históricos. Departamento de Arte Diego Velázquez, 1995, pp. 375-380.
- RECIO MIR, Álvaro. "Alfonso XIII, José Gestoso y el Alcázar de Sevilla". En GONZÁLEZ GÓMEZ, J.M.; MEJÍAS ÁLVAREZ, M.J. *Estudios de Historia del Arte*. Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2009, vol. I, p. 119-133.
- RIVERA BLANCO, Javier: "El comienzo de la historia de la arquitectura en España, Vicente Lampérez y Romea". En BIEL IBÁÑEZ, M.P.; HERNÁNDEZ MARTÍN, A. (coord.). *Lecciones de los maestros. Aproximación Histórico-crítica a los grandes historiadores de la arquitectura española*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2011, pp. 59-90.
- RUIZ DE LACANAL RUIZ-MATEOS, María-Dolores. "José Gestoso y Pérez: teoría y praxis de la conservación". *Ge-Conservación*, 2013, 4, pp. 59-70.

Anexo documental

Correspondencia de José Gestoso con arquitectos, arqueólogos, artistas, coleccionistas, eruditos, historiadores del arte y miembros del Cuerpo de Archiveros, Bibliotecarios y Anticuarios (1875-1917).

- AGUILERA GAMBOA, Enrique de (marqués de Cerralbo)
1909 vol. 1:128; 1911: 160; 1913: 31, 50; 1914: 307, 319; 1915: 51, 52, 76, 119, 121, 124, 141, 153; 1916: 53, 88, 113, 174, 176, 205; 1917: 35.
- BALLARDINI, Gaetano
1910 vol.1: 22, 27, 128; 1913: 30, 72, 88, 147.
- BARBER, Edwin A.
1915: 191, 275; 1916: 83.
- BELMONTE Y CLEMENTE, Fernando
1875-1885: 63; 1885-1888: 110; 1889-1890: 256.
- BERMÚDEZ PLATA, Cristóbal
1911: 70; 1913: 35, 53.

- BILBAO, Gonzalo**
1893-1894: 139; 1899-1900: 57, 75, 105; 1901-1902: 237, 280; 1903-1904: 83, 84; 1905-1906: 56, 158, 167; 1907-1908: 11, 16, 39, 246, 319; 1909: 12, 104; 1911: 48, 111, 124, 133; 1912: 126, 157, 159, 214; 1914: 31, 174; 1915: 229, 271, 284; 1916: 55, 73, 110.
- BILBAO, Joaquín**
1899-1900: 229; 1903-1904: 219, 222; 1905-1906: 233; 1909: 8, 15, 30; 1910 vol. 1: 117; 1910 vol. 2: 25; 1911: 26; 1914: 244; 1915: 139, 164.
- BONSOR, Jorge**
1885-1888: 91, 121; 1889-1890: 44, 49, 68; 1891-1892: 17, 246, 257, 262; 1893-1894: 23, 56; 1895-1898: 30, 47, 188; 1901-1902: 23, 36, 44, 85, 97, 105, 176, 286, 294; 1903-1904: 7, 96, 103, 108, 211, 216, 276, 301; 1905-1906: 11, 15, 21, 254; 1907-1908: 28, 109, 124, 197, 211, 241, 242, 275, 304; 1909: 23, 105; 1910 vol. 1: 125; 1910 vol. 2: 40, 82, 110, 141; 1911: 249, 293, 311, 334; 1912: 230, 308, 314; 1913: 93, 188, 199, 235; 1914: 27, 82, 117, 151, 201, 293, 295; 1915: 41, 54, 68, 69, 80, 87, 100, 101, 102, 160, 163, 172, 235, 268, 272, 294, 297; 1916: 39, 48, 76, 95, 96, 219, 243, 245, 262, 269, 271, 272; 1917: 10, 12, 13, 27.
- CANTAGALLI, Figli di G.**
1911: 292, 314, 315, 331; 1912: 2, 4, 32, 155, 194, 227, 253, 255, 277, 325; 1913: 27, 43, 56, 138, 145, 154, 240, 262; 1917: 47.
- CROOKE Y NAVARROT, Juan Bautista (conde de Valencia de Don Juan)**
1893-1894: 8, 11, 18, 39, 178; 1895-1898: 138, 222, 375; 1899-1900: 54, 70, 73, 122; 1901-1902: 5, 82, 168, 182; 1903-1904: 49, 65, 80.
- DE LOS RÍOS, Rodrigo Amador**
1875-1885: 44, 45, 50, 55, 57, 65, 79, 81, 86, 88, 94, 95, 101, 120, 134, 139, 144, 153, 166, 170; 1885-1888: 17, 27, 43, 88, 96, 195, 246; 1889-1890: 14, 138, 145, 150, 157, 187, 228, 232, 233, 251; 1891-1892: 10, 14, 19, 21, 25, 26, 64, 71, 87, 106, 109, 122, 151, 171, 180, 182, 186, 195, 198; 1893-1894: 6, 16, 34, 46, 52, 83, 84, 123, 169, 207; 1895-1898: 7, 26, 37, 123, 242, 328, 336; 1899-1900: 61, 131, 179; 1901-1902: 47, 81, 134, 170, 180, 193, 198; 1903-1904: 263; 1905-1906: 8, 12, 31, 36, 43, 73, 84, 103, 113, 116, 123, 207, 209, 217, 222, 242, 256, 257, 267, 274; 1907-1908: 17, 23, 85, 113, 251, 295, 310; 1909 vol. 1: 69, 73, 83, 129, 154, 158, 164, 170; 1909 vol. 2: 9, 42, 54, 113; 1910 vol. 1: 2, 32, 37, 74, 136; 1910 vol. 2: 8, 26, 37, 88, 92, 115, 131; 1911: 12, 22, 24, 29, 34, 41, 57, 61, 84, 168, 189, 237; 1912: 19, 37, 268, 275, 288, 292, 296; 1913: 78; 1914: 94, 100, 106, 126, 129, 132, 137, 193, 198, 214, 221, 277, 304, 308, 313, 324; 1915: 4, 23, 58, 63.
- ENGEL, Arthur**
1889-1890: 119, 122, 155; 1895-98: 273, 305, 306, 334, 364; 1899-1900: 15, 16, 134, 146, 166, 199; 1901-1902: 35, 58, 60, 64, 129, 281; 1903-1904: 39, 56, 60, 89, 91; 1905-1906: 168; 1907-1908: 53, 114, 315; 1909 vol. 1: 39; 1909 vol. 2: 191; 1911: 81, 83; 1913: 136, 148; 1915: 15, 304; 1916: 284.
- FERNÁNDEZ CASANOVA, Adolfo**
Cartas dirigidas al Excmo. Sr. Gestoso por D. Adolfo Fernández Casanova desde el año 1882 al 1915. 1 volumen. Signatura: 114-6bis-7.
1875-1885: 171, 178, 188, 189; 1885-1888: 8, 40, 48, 77, 89, 122, 126, 136, 150, 157, 158, 166, 169, 170, 176, 191, 199, 200, 210, 215, 216, 217, 218, 224, 227, 229, 236, 242, 248; 1889-1890: 41, 63, 67, 69, 75, 76, 77, 79, 84, 85, 89, 97, 109, 117, 120, 130, 140; 1895-1898: 377.
- FERNÁNDEZ LÓPEZ, Juan**
1891-1892: 1, 18, 46, 48, 51, 53, 62, 63, 83, 89, 137, 140, 143, 248, 253, 260, 267; 1895-1898: 79, 89, 193, 313, 313, 367, 368, 374; 1899-1900: 3, 28, 31, 47, 224, 225; 1901-1902: 50, 59, 63, 77, 162, 163, 169, 178, 216; 1903-1904: 229, 252; 1905-1906: 88, 109, 147, 183, 184, 192, 203, 210, 220; 1910 vol. 2: 86, 89, 102, 109, 117, 120, 153, 160; 1911: 205, 268; 1912: 350.
- FERNÁNDEZ LÓPEZ, Manuel**
1893-1894: 100; 1899-1900: 85-170, 1903-1904: 117, 135, 227, 228, 273, 287; 1905-1906: 18, 25.
- GÓMEZ-MORENO GONZÁLEZ, Manuel**
1903-1904: 131; 1905-1906: 250.
- GÓMEZ-MORENO MARTÍNEZ, Manuel**
1895-1898: 117, 134, 172, 210, 248, 274, 337; 1899-1900: 26, 101, 125, 144, 224, 231; 1901-1902: 46, 103, 152, 181, 200, 273; 1903-1904: 4, 23, 53, 76, 294, 303, 304; 1905-1906: 80, 100, 115, 122, 154, 230, 232; 1907-1908: 18, 24, 25, 81, 87, 87b, 185, 200, 231, 287; 1909 vol. 1: 92; 1909 vol. 2: 17, 109, 114, 153; 1910 vol. 1: 107; 1911: 159, 167; 1916: 25, 43, 44, 52, 91, 138, 145, 184, 197, 208.
- GÓMEZ MILLÁN, Antonio**
1914: 133, 138, 173, 196, 199, 206, 213, 227, 256, 269. 1915: 151; 1916: 35, 58, 153, 241, 255, 279, 285.
- GÓMEZ MILLÁN, José**
1909 vol. 2: 28, 40, 155; 1910 vol. 1: 18, 85, 92, 94; 1910 vol. 2: 106; 1911: 72; 1913: 63; 1914: 140, 170.
- HUNTINGTON, Archer Milton**
1901-1902: 242; 1903-1904: 10, 11, 37, 41, 42, 63, 66, 97, 101, 112, 115, 132, 188, 191, 232, 260, 272, 277, 286, 302; 1907-1908: 62, 236, 297, 305; 1909 vol. 1: 51, 102, 149, 157; 1909 vol.2: 1, 108; 1910 vol. 1: 5, 83; 1911: 42, 107, 223, 227, 332, 344; 1912: 16, 114, 141, 219, 228, 303, 326; 1913: 37; 1914: 280; 1915: 169, 252; 1916: 119.
- IRURETA GOYENA, José**
1875-1885: 85, 87, 91, 93, 108, 154, 168; 1885-1888: 7, 37, 151, 220, 221; 1889-1890: 11, 23, 114; 1891-1892: 58, 110, 258, 264; 1895-1898: 319; 1907-1908: 254; 1909 vol. 2: 50; 1912: 369; 1914: 152; 1915: 296, 308; 1916: 34, 56.
- JUSTI, Carl**
1899-1890: 229, 238; 1891-1892: 34, 45, 136; 1893-1894: 70.
- LAMPÉREZ Y ROMEA, Vicente**
1901-1902: 114, 149, 233; 1903-1904: 141; 1905-1906: 78, 89, 102; 1907-1908: 84, 308, 312; 1909 vol. 1: 62; 1910: 96; 1912: 21, 46, 99, 108, 133, 153, 154, 290, 307, 364; 1913: 83, 92, 113, 120, 126, 162, 191; 1914: 64, 77, 257, 271; 1915: 10, 285, 287; 1916: 2, 268, 282, 287; 1917: 19, 23, 31, 51.
- LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino**
1907-1908: 126; 1909 vol. 1: 17, 79; 1913: 14; 1915: 269; 1917: 6.
- MADRAZO Y KUNTZ, Pedro de**
1875-1885: 84, 115, 116, 143, 164, 187; 1885-1888: 230, 232; 1889-1890: 104.
- MARTÍNEZ CUBELLS, Salvador**
1875-1885: 152; 1895-1898: 200, 217, 238; 1899-1900: 62, 142; 1901-1902: 34; 1909 vol. 1: 52.
- MAYER, August**
1907-1908: 216; 1909 vol.1: 44; 1909 vol.2: 65, 140, 141, 181; 1910 vol. 1: 72, 111; 1910 vol. 2: 6, 77; 1911: 35, 56, 219; 1912: 236, 302, 355, 370; 1913: 63bis, 68, 95; 1914: 131, 169, 179; 1915: 17, 116, 157, 197, 311.

- MÉLIDA ALINARI, Arturo
1875-1885: 105; 1899-1900: 4, 7, 8, 13, 14, 20, 29, 39, 44, 48, 51, 156, 213; 1901-1902: 1, 3, 13, 20, 22, 26, 27, 31, 33, 40, 56, 68, 83, 94.
- MÉLIDA ALINARI, José Ramón
1875-1885: 113, 176, 181; 1885-1888: 36, 46, 206, 222, 406; 1889-1890: 2, 4, 35, 111, 244, 255; 1891-1892: 11, 102, 124, 157, 197; 1893-1894: 37, 210, 236; 1895-1898: 122, 211, 218, 223, 253, 323, 379; 1899-1900: 1, 21, 143, 163, 177, 182, 189, 228; 1901-1902: 89, 98, 174, 279; 1903-1904: 9, 116, 120, 137, 154, 162, 166, 170, 175, 178, 185, 187; 1905-1906: 83, 134, 190, 199, 273; 1907-1908: 4, 22, 34, 42, 118, 165, 195; 1909 vol.2: 163, 167; 1910 vol. 1: 80; 1911: 6, 37, 63, 102, 114, 122, 178, 186, 190, 210, 337; 1912: 199, 244, 262, 265, 281, 299; 1913: 73, 75, 192; 1914: 89, 128, 148, 312, 323; 1915: 1, 170, 312; 1916: 94, 135; 1917: 32.
- MESNIL, Jacques
1907-1908: 147, 269; 1909 vol. 1: 7; 1916: 81, 117, 157, 177, 194, 200.
- MORENO CARBONERO, José
1903-1904: 254; 1909 vol. 1: 56; 1911: 265; 1912: 12, 165, 171; 1913: 94; 1916: 85; 1917: 42.
- MUÑOZ Y MANZANO, Cipriano (conde de la Viñaza)
1885-1888: 29, 39, 45, 71, 114, 142, 156, 190, 205, 240; 1889-1890: 40, 56, 127, 173, 180, 190, 263; 1891-1892: 60; 1893-1894: 43, 53, 157, 165, 230, 257; 1895-1898: 21; 1901-1902: 100.
- OSMA, Guillermo J. de
1889-1890: 20, 26, 28, 38, 50, 54; 1893-1894: 60; 1895-1898: 235; 1899-1900: 10, 19, 150, 151, 161, 172, 173, 175, 178, 194, 197, 204, 205, 215, 222; 1901-1902: 17, 28, 52, 62, 65, 69, 73, 76, 86, 93, 96, 120, 126, 127, 130, 133, 135, 137, 138, 143, 145, 154, 155, 156, 159, 164, 167, 183, 189, 205, 221, 226, 245, 247, 256, 264, 265, 268-269; 1903-1904: 15, 29, 35, 40, 43, 55, 70, 98, 102, 114, 158, 167, 179, 206, 214, 226, 271; 1905-1906: 24, 68; 1909 vol. 1: 53; 1909 vol. 2: 136; 1910 vol. 1: 33, 87; 1910 vol. 2: 35; 1911: 89, 121, 126; 1912: 11, 51, 91, 95, 177, 339; 1913: 91, 201; 1915: 97, 98; 1916: 45-46, 50, 57, 59, 61, 71, 87, 115, 124, 129, 152, 156, 158, 190, 191, 195; 1917: 28.
- PARIS, Pierre
1910: 31; 1916: 23.
- QUEIROZ, José
1907-1908: 69, 74, 80, 90, 105, 116, 149, 157, 191, 270, 321; 1909 vol.1: 40, 78, 100, 106, 168; 1909 vol. 2: 94, 118, 170, 180; 1910 vol.1: 131, 139; 1910 vol. 2: 1, 52, 118, 168; 1911: 147, 215, 295; 1913: 121, 137; 1914: 72; 1915: 278, 288, 299; 1916: 213, 224, 227, 229; 1917: 62.
- QUINTERO ATAURI, Pelayo
1899-1900: 154; 1903-1904: 74, 85; 1907-1908: 263; 1909 vol.1: 5, 6, 21, 45, 76, 97, 112, 136, 146, 150; 1909 vol. 2: 2, 10, 26, 38, 68, 69, 150, 154; 1910 vol. 1: 6, 8, 9, 55; 1910 vol. 2: 75; 1911: 132, 148, 182, 281, 307; 1912: 241, 249, 297; 1916: 62, 69, 101, 122, 132, 143, 160, 201 1917: 16.
- RAMÍREZ DE ARELLANO, Rafael
1893-1894: 90, 94, 109, 112, 129; 1895-1898: 17, 228; 1901-1902: 122, 140; 1903-1904: 45, 47, 95; 1905-1906: 107, 114, 162, 165; 1909 vol. 2: 3; 1911: 204, 213, 225; 1912: 197, 203, 208, 264, 287; 1914: 141, 157, 243, 255; 1915: 21, 30, 60, 66, 86, 199, 209, 261; 1916: 64, 294; 1917: 11.
- RIANO, Juan Facundo
1875-1885: 142; 1889-1890: 32, 107, 243; 1891-1892: 88, 111, 117; 1895-1898: 254, 287, 355, 359; 1899-1900: 129.
- RODRÍGUEZ CODOLÁ, Manuel:
1907-1908: 264, 276, 281; 1909 vol. 2: 12, 16, 21, 30, 55, 56, 79, 159, 168; 1910 vol.1: 56, 63, 75, 97, 146; 1910 vol. 2: 21, 23, 27, 34, 62, 79, 93, 127, 136, 156, 158; 1911: 8, 36, 47, 53, 74, 115, 134, 174, 188, 195, 211, 222, 239, 260, 273, 294; 1912: 6, 15, 103, 142, 156, 324; 1913: 5, 58, 123, 164, 253; 1914: 51, 153, 184, 239, 274; 1915: 59, 105, 266; 1916: 67, 82, 123, 270; 1917: 25, 46.
- ROMERO DE TORRES, Enrique
1907-1908: 265; 1909 vol.1: 65, 81, 86, 101, 103, 123, 131, 139; 1909 vol. 2: 81, 93, 100, 128, 186; 1910 vol. 1: 15, 91, 130, 147, 148; 1911: 104, 120, 238, 269, 274, 296, 302, 316, 320; 1912: 38, 105, 245, 323, 329, 358; 1913: 70, 85, 130, 133, 196, 212, 226; 1914: 6, 15, 21, 53, 81, 321, 322, 325; 1915: 56, 79, 82, 84, 94, 108, 126, 144, 145, 147, 152, 156, 171, 226, 228, 230, 234, 260, 273, 295, 303; 1916: 31, 54, 159, 173, 180, 183, 185, 186, 188, 204, 222, 228, 230.
- SENTENACH, Narciso
1875-1885: 19; 1885-1888: 68, 82, 94, 145, 155, 173, 243; 1889-1890: 2, 70, 133, 154, 215; 1891-1892: 3, 16, 82, 93, 114, 120, 158; 1893-1894: 51, 227, 235; 1895-1898: 35, 57, 108, 121, 125, 128, 131, 133, 136, 168, 186, 194, 199, 204, 221, 243, 296, 318, 329, 338, 343, 350, 366; 1899-1900: 60, 92, 99, 118, 127, 164, 223; 1901-1902: 30, 276, 278; 1903-1904: 78, 82, 100, 111, 127, 140, 155, 208, 210, 223, 235, 247, 253, 255, 269, 275; 1905-1906: 42, 77, 117, 118, 137, 175, 193, 197, 198, 215, 253; 1907-1908: 89, 201, 208, 217, 220, 290; 1909 vol. 1: 33, 99, 110, 127, 132, 137, 142, 151, 156, 163, 166; 1909 vol. 2: 11, 49, 110, 115, 137, 174; 1910 vol. 1: 4, 77, 110, 124; 1910 vol. 2: 22, 45, 70, 111, 125; 1911: 3, 54, 62, 108bis, 125, 130, 154, 194, 202, 261, 298; 1912: 20, 74, 136, 138, 148, 284, 305, 311; 1913: 26, 86, 118, 149, 170; 1914: 38, 91, 101, 224, 258bis, 299, 303; 1915: 32, 118, 154, 213, 313; 1916: 121, 178, 289; 1917: 33.
- SUSILLO, Antonio
1875-1885: 96, 102, 106, 129; 1885-1888: 128; 1893-1894: 224.
- TORMO Y MONZÓ, Elías
1907-1908: 106, 113, 130, 154, 172; 1913: 36, 39, 152; 1915: 48, 50; 1916: 175, 216, 218, 223, 256; 1917: 34.
- TRAMOYERES BLASCO, Luis
1895-1898: 324, 331, 335, 342; 1899-1900: 133; 1901-1902: 49, 293; 1907-1908: 169; 1909 vol. 1: 27; 1909 vol. 2: 158; 1910 vol. 1: 119; 1910 vol. 2: 17, 42; 1911: 66, 284; 1912: 10; 1913: 61bis, 169.
- TUBINO, Francisco M^a
1875-1885: 56, 103, 104, 128, 135; 1885-1888: 10, 11, 15, 20bis, 21, 30, 85, 99, 103, 168.
- VACA GONZÁLEZ, Diodoro
1911: 33, 50, 69, 326; 1912: 13, 23, 42, 87, 106, 144, 144bis, 190, 282, 295, 310; 1913: 7, 21, 57, 61, 79, 97, 99, 112, 125, 142, 163, 175, 203, 257; 1914: 23, 85, 162, 218, 278, 327; 1915: 18, 35, 122, 316; 1916: 63; 1917: 1, 18, 92, 98.
- VILLAAMIL Y CASTRO, José
1875-1885: 89, 97, 124, 126; 1885-1888: 104, 112, 125, 130, 137, 177, 179, 187, 194, 209; 1889-1890: 12, 19, 27, 48, 71, 163, 174, 195, 201, 240, 250, 253, 261; 1891-1892: 9, 13, 24, 28, 29, 118, 128, 152, 161, 164, 181; 1895-1898: 33, 51.
- VIVES CISCAR, José
1875-1885: 179, 186, 192, 198; 1885-1888: 9, 16, 49, 60, 71, 113, 123, 134, 140, 147, 149, 192, 201, 212; 1889-1890: 31, 112, 121, 175, 246, 254; 1891-1892: 84, 119, 133, 141, 146.
- ZULOAGA, Daniel
1910: 118; 1915: 301; 1916: 5, 29, 98, 99, 100.

L A CAMBIANTE IMAGEN DE NAPOLEÓN EN ESPAÑA: DEL RETRATO IMPERIAL A LA BESTIA APOCALÍPTICA Y SU DESMEMORIA

JESUSA VEGA

Departamento de Historia y Teoría del Arte. Universidad Autónoma de Madrid
jesusa.vega@uam.es

Resumen: La guerra contra Napoleón significó la súbita y rápida transformación de su imagen entre los españoles quienes, con motivo de la alianza política, habían seguido su fulgurante carrera a través de los textos de los diarios y las estampas. Tras la batalla de Bailén y la retirada temporal de los franceses de Madrid comienza una nueva personificación caricaturesca de Bonaparte de notable influencia inglesa. Entre la imaginería que se creó exprofeso tuvo enorme impacto entre los españoles la alentada por Rudolf Ackerman, editor londinense que decidió dedicar una parte de su producción a la causa española. Veinte años más tarde, en 1834, la silueta de Napoleón se entendía como la de un personaje extraordinario entre los mismos españoles.

Palabras clave: Napoleón / Caricatura / Guerra de la Independencia / España / cultura visual.

THE SHIFTING IMPRESSION OF NAPOLEON IN SPAIN: FROM THE IMPERIAL PORTRAIT TO THE APOCALYPTIC BEAST AND ITS FORGETFULNESS

Abstract: If there is one historical figure whose representation turns suddenly upside down this is Napoleon among the Spaniards: from being the symbol of glory he became that of evil in the shortest time imaginable. The news of what was going on in Madrid soon arrived to the United Kingdom, but it was not until the battle of Bailén, that the English people turned their eyes to Spain. Maybe because of this previous relationship with Spain, Ackerman decided to turn part of his activity to the Spanish war and contributed to turn Napoleon's image from friendly to evil. But nothing lasts for ever, not even the bad image of Napoleon among the Spaniards; twenty years after the end of the war, in 1834, a new print with his image in silhouette Napoleon is named as an extraordinary man.

Key words: Napoleon / satirical print / Peninsular War / Spain / visual culture.

Si existe en la historia de España una figura cuyo retrato y representación súbitamente se transformaron de varón admirable a bestia apocalíptica digna de las mayores condenas, esa fue la de Napoleón Bonaparte. No cabe la menor duda sobre las razones que provocaron este acelerado cambio, ni es nuestra intención ocuparnos de ese tema ni de la iconografía del personaje cuyo estu-

dio, con motivo de las recientes conmemoraciones, ha renovado cuantitativa y cualitativamente la bibliografía. Nuestro objetivo es tomar en consideración la ausencia, es decir, la desaparición del personaje del archivo visual que hemos conservado en España a pesar del lugar preferente que ocupó en él. Ni siquiera el célebre retrato ecuestre del *Primer Cónsul cruzando los Alpes*, pintado por

* Fecha de recepción: 15 de abril de 2018 / Fecha de aceptación: 18 de junio de 2018.

** Este artículo se inserta en el proyecto de investigación "La herencia de los sitios reales: Madrid, de corte a capital (H2015-hum 3415) de la convocatoria de programas I+D de Ciencias Sociales y Humanidades (2015) de la Comunidad de Madrid, financiado por el Fondo Social Europeo. Agradezco a Isabel Tuda su constante apoyo y vaya también mi agradecimiento para Margarita Olmo Ruiz cuya generosidad, facilitándome la fotografía de la estampa *La sombra de Napoleón* que se encuentra en su colección, ha hecho posible que ilustrara mi trabajo.

David a instancias del embajador español en Francia, que se salvó de la destrucción, se quedó por aquí; se lo llevó el rey José cuando definitivamente se retiró de España.

El interés de Napoleón en la prensa periódica francesa y su control a partir del decreto del 17 de enero de 1800, tuvieron un efecto inmediato en los periódicos españoles, encabezados por la *Gaceta de Madrid* cuyos constantes artículos "no eran por regla general sino meras traducciones de textos sacados de la propia prensa francesa que, asimismo, no solían dar lugar al más mínimo comentario".¹ Contribuyó a consolidar esta imagen ascendente de aquel que "nació para triunfar de los hombres y avasallar la fortuna", según la crónica de la situación de sus ejércitos en Siria publicada en el *Mercurio de España* en octubre de 1799 (p. 2), la distribución de retratos de los cuales apenas han quedado vestigios, más allá del rastro fragmentario dejado en otros registros como son los valiosos inventarios que poco a poco se van dando a conocer. Sirva de ejemplo en el tema que nos ocupa el retrato de "Buena Parte" que adornaba una cajita tasada en 30 rs. de vellón y que fue parte de la dote que aportó María Josefa Surbille Abad Wautres y Cifuentes con motivo de su matrimonio con Tomás de Estada y Lancer, guardia de corps de la Compañía Flamenca en mayo de 1803.² Como recuerda González de las Heras, la presencia de retratos de los reyes y figuras relevantes entre las pinturas y pertenencias que componían el ajuar familiar era bastante frecuente en los núcleos urbanos en general, y en Madrid en particular, pero todavía era más común ponerlos en las múltiples cajas que se utilizaban tanto en el ámbito doméstico como en los complementos de vestir. La Real Fábrica de Cajas estaba ubicada en la calle Jacometrezo, en la calle del Olivo había otra fábrica de cajas, la mayor parte de los plateros hacían cajas, se importaban constantemente de Francia, Italia e Inglaterra, y había especialistas en pintar y adornar este tipo de objetos siendo común emplear estampas para este fin. Debió ser muy elevado el número de cajas que llevaron el retrato de Napoleón, a pesar de ello solo hemos recuperado hasta ahora un caso concreto, el anuncio intercalado en el *Diario de Madrid* del 23 de agosto de 1805. Según se lee, en la librería de Argueta de la calle de la Montera y en el puesto de Sánchez, situado en la

calle de Carretas "frente a la casa de Filipinas", se podía adquirir la

estampa nueva que en un pequeño círculo están las armas y retratos del Emperador Buonaparte y su esposa: en las dichas armas están puestos en enigma los dichos retratos en el águila que está en medio de color de oro, y está arreglada para cajas o cuadros pequeños.

La estampa iluminada costaba dos reales, en negro la mitad, y por docenas se hacía una atención al comprador. Este testimonio da una idea de la difusión que tuvo el retrato de Napoleón, gracias a la importación de pinturas y estampas y, sobre todo, a la copia sistemática que hicieron los artistas locales, siempre atentos a las novedades procedente de fuera, principalmente de París, pues la fiabilidad de la información sobre los rasgos del retrato era clave; recordemos que en esos momentos se estaba afianzando la exactitud que ofrecía la técnica del fisionotrazo en el pronto registro del perfil.³ Pero, en la misma medida, la desaparición de todos estos materiales también da idea de la sistemática destrucción de la que fueron objeto. Una de las fuentes principales que tenemos para rastrear esa presencia, y sonora ausencia tras la invasión, es el *Diario de Madrid* donde, a partir de 1796, comenzaron a publicarse anuncios de estampas y composiciones laudatorias en honor al personaje. Madrid era un gran centro difusor. Desde la capital podían remitirse en carta, se distribuían a través de los vendedores ambulantes y, lógicamente, se utilizaba la red comercial que existía entre librerías, estamperías e imprentas.

Como es sabido, el Tratado de San Ildefonso (16 de agosto de 1796) supuso un vuelco en lo que se refiere a la política cortesana española con relación a la Revolución Francesa, sus efectos se apreciaron inmediatamente en el comercio incluido el de estampas. Entre los anuncios que se insertaron en el periódico madrileño el 16 de septiembre de ese mismo año de 1796 encontramos el siguiente:

En la librería de Escribano calle de las Carretas se venden estampas iluminadas que representan los trajes ordinarios y de ceremonia que usan los individuos del Directorio Ejecutivo de París su precio a 4 rs. cada una y pueden ir en carta.

La venta de la colección se continuó en esa librería, en las mismas condiciones y precios, y lo sabemos porque siguió anunciándose en el *Diario de Madrid* hasta completarla. El 3 de octubre se in-

¹ LARRIBA, Elisabel. 2008, pp. 240-241.

² GONZÁLEZ DE LAS HERAS, Natalia. 2014, pp. 294-295.

³ VEGA, Jesusa. 2010, 271-310.

formaba de la "continuación de los trajes de las autoridades constituidas en Francia, dos estampas que representan el del consejo de los quinientos y el de los ancianos"; el 4 de noviembre se añadían "el traje del Secretario del directorio ejecutivo" y el "de los seis Ministros"; el 4 de enero de 1797 las estampas de los trajes del Mensajero de Estado y del Portero; y el 23 de febrero se daban dos trajes más, el que "usa el alto tribunal de Justicia" y el que se llevaba en el Tribunal de Casación. Con este último anuncio se daba por terminada la serie y a partir de entonces se podían adquirir las estampas juntas o separadas. Apenas unos meses antes, el 16 de octubre de 1796, se había puesto a la venta en la misma librería "el Retrato de Buonaparte, General del Ejército de la República Francesa en Italia. Grabado al Estilo inglés. Su precio 4 rs.", hasta el momento es el primer retrato que hemos encontrado anunciado de quien pondría fin precisamente al Directorio. El 29 de diciembre de 1796 se informaba que seguía a la venta en la librería de Escribano y también se podía adquirir "en el puesto del Diario junto a los Consejos"; el texto del anuncio era más escueto: "Retrato de Bonaparte, General del Ejército de la República francesa en Italia, se venden iluminados y sin iluminar".

La progresiva presencia de Napoleón en la *Gaceta de Madrid* —y recordemos que la lectura de este periódico era en voz alta—, y en el *Mercurio de España* a partir de 1797⁴ tendrá su correspondiente

eco en el *Diario de Madrid* donde algunos lectores las seguirán con fruición,⁵ siendo relativamente frecuente encontrar composiciones laudatorias a su figura. Así, por el número del 25 de febrero de 1797 sabemos que "oyendo una señorita leer en la Gazeta de Madrid las grandes ventajas del general Buonaparte", cantó la siguiente seguidilla:

Mucho mayor que Aníbal
Te considero;
Pues de aquel nos lo cuenta,
Y en ti lo vemos.
Todos lo crean;
Porque mis seguidillas,
No son boleras.⁶

Cualquier excusa era buena para ensalzar a Napoleón, desde los versos dedicados a la amada,⁷ hasta el sesudo elogio escrito en latín: sus triunfos en Egipto eran los que se celebraban en el *juguete* inventado por "C. O." con motivo de la feliz inoculación llevada a cabo por el doctor Francisco Martínez Sobral en las personas del Príncipe de Asturias y sus hermanos.⁸

Fueron diversas las composiciones poéticas que se publicaron en las que es posible ver reflejada la ascendente carrera y los triunfos de Napoleón que se narraban en la *Gaceta* y el *Mercurio*. El 31 de mayo de 1797, en la primera página del *Diario de Madrid*, se comunicaba a los lectores que "habiéndolo leído el autor en la *Gaceta* de Madrid las gracias, honras y distinciones que mereció al General Buonaparte el pequeño lugar del nacimien-

⁴ Entre otras noticias se insertó la siguiente: "El ciudadano Legros de edad de veinte y cinco años, discípulo del célebre David, acaba de concluir en grande el retrato de Buonaparte en Arcolo, empuñando una bandera y gritando con la espada en la mano: *Soldados, seguid a vuestro General*. Todos los artistas admiran esta composición"; en "Noticias de Roma", *Mercurio de España*, mayo de 1797, p. 9.

⁵ Al menos eso se desprende del irónico desencanto que sufrió el autor de la carta, remitida el 27 de noviembre de 1799, al comprobar que la descripción del Valle de Carranza no hacía referencia a una nueva empresa del "valeroso Buonaparte", quien ponía cualquier lugar de actualidad "por su magnanimidad y pericia"; no obstante, la redacción es tan ambigua que no es posible saber si con el escrito está ironizando el protagonismo alcanzado por Napoleón entre los españoles.

⁶ Además de en las coplas, la figura de Napoleón pasó también a ser protagonista de todo tipo de composiciones musicales, sobre todo a partir de la coronación: por ejemplo, por el *Diario de Madrid* del 11 de enero de 1805 sabemos que en la librería de Dávila se vendían juntos el "minué afandangado y el de Buonaparte" y allí seguían a la venta por el precio de 4 rs. el 26 de junio. Por otro lado, no sabemos si es el mismo "minué" que estaba de venta en la librería de Campo, de la madrileña calle de Alcalá, y se anunciaba en el *Diario de Madrid* del 6 y 29 de noviembre de 1806; tampoco sabemos si es el mismo "minué" que se vendía en la librería de Esparza, ubicada en la Puerta del Sol, pero es probable que todos fueran diferentes, entre otras razones porque estos últimos se vendían a 6 rs. (*Diario de Madrid*, 24 de agosto de 1807). Y no todo fueron "minué", también se pusieron a la venta el 21 de diciembre de 1805, en el almacén de papel rayado que estaba ubicado en la Carrera de San Jerónimo, "seis vals para piano alusivos a la coronación de Buonaparte, a 10 rs. el juego", y seguían en venta el 9 de diciembre de ese año.

⁷ En el *Diario de Madrid* de 7 de marzo de 1798 se publicó la oda titulada "A mi Rival", unos versos compuestos a la espera de que alguien los pusiera música donde se introducen dos personajes relevantes del momento en la ciencia y la guerra: Newton y Napoleón.

⁸ El *juguete* que fue libremente traducido y publicado unas semanas más tarde por "Lidoro de Seréne", en la traducción la exaltación pasó de ocupar los seis versos iniciales a diez; vieron la luz en el *Diario de Madrid* del 28 de noviembre y del 31 de diciembre de 1798 respectivamente. AGUILAR PIÑAL, Francisco, 1981, p. 325, registra 23 asientos bajo este nombre y los de "Lidoro Sirenaye" y "Lidoro" a secas.

to de Virgilio” le había compuesto un madrigal; y por haber respetado la patria del poeta latino el 10 de junio de ese mismo año, también en primera página del *Diario de Madrid*, se daba un largo elogio que terminaba así:

De Buonaparte y de Marón los nombres,
Suenan otra vez, y oyendo al heroísmo
Gritar, *no hay más allá*, cesó mi imperio
Dijo, mi centro rompa,
Y sonando otra vez rompió su trompa.

Más allá de la calidad, lo que parece que no tiene duda es que estas composiciones eran bien recibidas por el público y ni siquiera era necesario ya poner el nombre completo para que fuera reconocido Bonaparte.⁹ El mismo José Mor de Fuentes, cuando recuerda que en 1800 publicó el tercer tomo de sus poesías en su “Bosquejillo de la vida y escritos”, nombra expresamente la “Oda dedicada a Buonaparte”, y lo hace casi en los mismos términos en los que fue anunciado en el *Diario de Madrid* del 22 de diciembre de ese año:

Contiene una zarzuela intitulada: la Presumida, y varias composiciones sueltas; entre ellas una oda a la física, otra a Don Francisco Goya sobre la pintura y la poesía, y otra al regreso de Buonaparte a Europa, la cual se ha publicado con la traducción francesa en la década filosófica de París. Se hallarán a 4 rs. en la librería de Castillo, frente a las gradas de San Felipe el Real.

Si a través del texto el personaje de Napoleón se hizo familiar a los españoles, fue gracias a las estampas, esculturas y pinturas como su efigie y figura llegaron posiblemente a todos los rincones de la Península. En cuanto a las estampas, tras la que se puso a la venta el 29 de diciembre de 1796 no hemos localizado ningún anuncio en el *Diario de Madrid* hasta el 14 de julio de 1797 y dice así:

Estampa nueva del retrato del general Buonaparte a caballo el cual está dando disposiciones a una columna de Infantería y Úsares que va marchando al frente de su campamento llevando delante su artillería. Véndese en la Librería de Hurtado, calle de las Carretas en los puestos del Diario plazuela de Santo Domingo y frente a Santo Tomás su precio 5 rs.

Seguían vendiéndose a final de año, según se anunció en la *Gaceta de Madrid* del día 5 de diciembre, pero se había rebajado el precio a 3 rs., hecho que puede indicar que no tuvo mucha demanda, pero también pudo ser que se buscara un precio más competitivo debido a la competencia pues un retrato similar se puso a la venta en la li-

brería de Escribano desde el 21 de agosto de 1797 en que se anunció en el *Diario de Madrid*. De este último no sabemos el precio, aunque sí que se trataba de “estampas apaisadas de medio pliego de marca mayor”. Por esta noticia debemos pensar que una imagen parecida, sino la misma, se empleó para abanicos según la información de los que se pusieron a la venta en la fábrica establecida en el número 45 de la calle angosta de Peligros. A esta abaniquería llegaron, según se decía en el periódico el 28 de julio de 1797, “un surtido de ellos de todas clases hechos en dicha fábrica y entre ellos los hay con Buonaparte a caballo, en seda y bordados, los que se darán con equidad”.

Como vemos, la presencia del general francés iba más allá de librerías, puestos y estamperías, llegaba a las tiendas de novedades donde se ofrecían todo tipo de complementos de moda. Un ejemplo es el anuncio insertado el 21 de agosto de 1797 por los responsables de la tienda número 5 de la calle Jacometrezo, entrando por la Red de San Luis:

Acaban de llegar de Francia una partida de pañuelos Bearnese a los precios siguientes: Pañuelos de vara fondo oscuro de cuadros y sin ellos a 12 y 14 rs.; dichos de 3 cuartas y media blancos y de fondo a 14 y 16; dichos de id. de vara de cuadros a 18 y 20 rs.; dichos id. finos de ídem a 22 y 26; dichos id. de id. blanco y de colores de hilo y de yerbas a 24. Abanicos de madera a 3, 3 ½ y 4 rs.; dichos de Júpiter y otras figuras a 4, 5, y 6; dichos de historias, Buonaparte y otras figuras a 7, 8, y 10; dichos más finos de hueso y madera a 12 y 13 rs.; dichos de id. finos país de seda de lámina y mariposa 26; dichos de id. a 30, 40, y 50; y otros a 50 y 60; medias blancas de seda para hombre rolladas a 34, 36 y 40 con otros géneros.

En cuanto a pintura y escultura hay dos noticias que pueden ayudar a valorar la presencia del retrato de Napoleón en España. El 2 de junio de 1801 se informaba en el *Diario de Madrid* que se iba a proceder a la venta del cargamento apresado al “Mercurio” y, en el cargo confiscado –muebles, pianos, órganos, sombreros, libros, pastillas de olor y de jabón, perfumes, cajas, espejos de diversos tamaños y finalidades...–, se encontraba “una caja con varios cuadros y retratos de Buonaparte”. Respecto a las efigies escultóricas, la noticia más relevante localizada es la iniciativa de Cayetano o Gaetano Merchi, escultor de origen italiano afincado en España. El 2 de noviembre de 1797, bajo el epígrafe “Escultura”, el citado artista insertaba en el periódico el siguiente comunicado:

⁹ La primera página del *Diario de Madrid*, del 20 de noviembre de 1799, publicaba la composición de “S” dedicada “Al General B.”.

Suscripción a la Estatua de Buonaparte, General en jefe de el Ejército de Italia.= D. Cayetano Merchi, Escultor italiano, conocido en París por haber trabajado allí durante 25 años y hecho las estatuas o bustos de los personajes más distinguidos de esta Corte ha dado ya pruebas de su talento en esta Corte, desde un año que hace que está en ella; y cediendo a las instancias repetidas de muchos aficionados deseosos de transmitir a la posteridad la estatua del general Buonaparte en jefe del Ejército de Italia, tiene el honor de proponer la suscripción siguiente: La estatua será de mitad naturaleza, es decir, de dos pies y diez pulgadas, medida española, que forman cabalmente la mitad de la estatura del héroe, sacado sobre una grabura [sic] recién venida de París, y que es la mejor de las que hasta ahora han parecido. Estará en su traje ordinario y en acción de mandar. Se admitirán Suscriptores hasta el n. de 30. El precio será de una onza de oro por cada estatua en yeso. Los que la quisieren en barro cocido darán cuatro onzas, y en mármol de Italia 18.000 rs. La mitad del precio se pagará adelantado, y la otra mitad a la entrega de la obra. Dicho Merchi, deseoso de establecer su fama en esta Corte, como la estableció en París, se lisonjea con la esperanza de que los Sres. Suscriptores quedarán satisfechos por el esmero que pondrá en cumplir con su empeño. Se suscribirá todos los días en casa del autor, calle del Niño n. 9 esquina a la de Franco, cuarto bajo, en donde se verá el retrato del héroe, y las mudanzas que el artista ha tenido por conveniente hacer en él para el arte de la Escultura; también se verán los bustos de algunos personajes distinguidos de esta Corte.¹⁰ Se previene a los aficionados que también se ejecutará la estatua de estatura natural si se pide.

Como podemos ver poco a poco Napoleón se incorporó a la cotidianidad de los españoles, hasta el catre de campaña que utilizaba se copió y se puso a la venta.¹¹ Su retrato pasó a integrarse en los objetos más comunes, como son los cuadernos que se empleaban para las notas personales. Según se leía en la primera página del *Diario de Madrid* del 21 de enero de 1801, en las librerías de Millana, Barco y Quiroga, sitas en las calles de Preciados, San Jerónimo y Carretas respectivamente, se podía adquirir el

libro de memorias, y otras curiosidades para este año de 1801, aumentado con el retrato de Buonaparte, en traje de Cónsul, sacado por el original venido de París, iluminado, el que también se venderá suelto a 2 rs. Este librito tan bien recibido del público, sirve para apuntaciones diarias, con sus hojas de cartulina, para sentar y poderse borrar alguna ocurrencia; lleva su lapicero adornado de estampitas finas, grabadas en París; los hay encuadernados en tafilete, pastas finas bordadas con sus estuches, y para mayor comodidad los hay ahora en carteras a la inglesa para llevar papeles y a la rustica holandesa, siendo el precio de estos últimos 6 rs.

La carrera de Napoleón contribuyó a renovar la oferta de esos años, el retrato “vestido de primer Cónsul” del tamaño de medio pliego, y “copiado del último que ha llegado de París, y por consecuencia debe ser el más parecido”, se vendía en la librería de Castillo al precio de 6 rs. en negro y 10 iluminado (*Diario de Madrid*, 24 de enero de 1801). Para entonces desde las páginas de la *Gaceta de Madrid* se había alimentado “el retrato de un gobernante ideal y carismático que había conseguido regenerar su país y guiarlo por la senda de la felicidad”.¹² Nuevamente se volvió a renovar la oferta con motivo de su coronación como emperador. De este momento conservamos el que grabó Juan Brunetti en 1806, por dibujo de Joaquín Chailly, donde expresamente se dice que fue hecho en Saint-Cloud, es decir, en la residencia del emperador donde tuvo lugar la ceremonia (fig. 1).¹³ Esta última también se hizo presente a través de abanicos:

En la calle del Carmen, tienda inmediata al mesón de Segovianos, ha llegado un surtido de abanicos de papel y maderas finas, alusivos a la coronación de Buonaparte en la catedral de París con su explicación en el reverso, sus precios desde 8 a 12 rs. (*Diario de Madrid*, 1 de junio de 1805).

En esta ocasión sabemos que la demanda fue alta pues un mes más tarde, el 3 de julio, se avisaba por el periódico que a la misma tienda había “llegado nuevo surtido de abanicos de la coronación de Buonaparte de la misma clase y precio que los anteriores”.

¹⁰ Entre otros, Merchi hizo el retrato en busto de Carlos IV que fue dibujado por Antonio Martínez y grabado por Juan Brunetti en 1799, año en que el artista fue nombrado Escultor de Cámara. Se conservan ejemplares en diversas colecciones, entre ellas en el Museo de Historia de Madrid (IN- 4583 y 15520). Entre los bustos de personajes famosos se cuenta el de Federico Gravina y Nápoli (Museo Naval, Madrid) y Francisco de Goya (Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y Museo del Prado, Madrid). Para más información sobre el escultor véase AZCUE, Leticia 1991, vol. 3, pp. 1414-1418.

¹¹ El 4 de julio de 1806 se insertó este anuncio en el *Diario de Madrid*: “En la calle de San Marcos, n. 6, se venden con equidad camas y catres de hierro, perfectamente acabados, un catre copiado del que tiene Buonaparte en campaña, que le arman en dos minutos los más rústicos criados, y una escopeta de Madrid embutida en oro”.

¹² LARRIBA, Elisabel. 2008, pp. 244-245.

¹³ Se conserva ejemplar en el Museo de Historia de Madrid (IN, 2267).

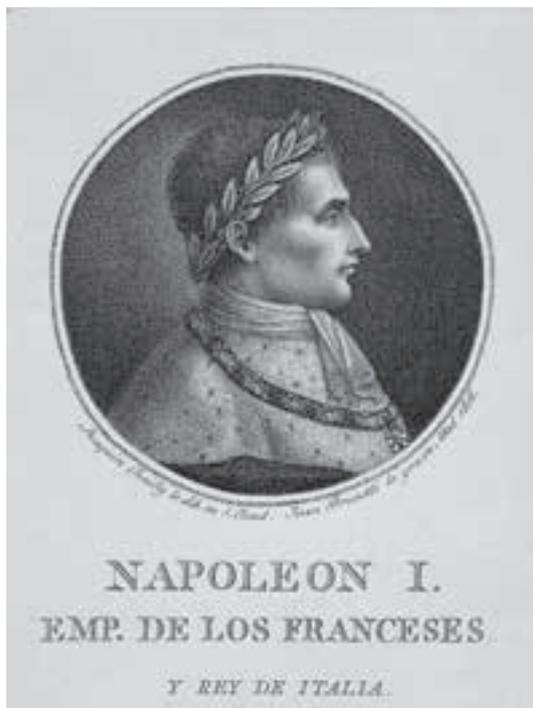


Fig. 1. Retrato de Napoleón emperador de los franceses y rey de Italia, grabado por Juan Brunetti, por dibujo de Chailly, 1806. Museo de Historia de Madrid.

En definitiva, Napoleón y su familia se incorporaron al repertorio iconográfico de los personajes de fama en todos los formatos y formas posibles, incluida la lúdica y atractiva moda de los retratos invisibles:

Estampa nueva que en los matices o colores de una mariposa grande y de un color hermoso están colocados en dos clases invisibles y patentes los retratos del Emperador Bonaparte y su esposa: en las de arriba los primeros están en los recortes de ellas, y los otros que son dos bustos en medio, guardando todos contraposición y simetría. Esta idea es de mucho gusto y más extraña y curiosa que el pájaro que tenía los retratos de la Real Familia,¹⁴ inventada por el mismo autor. Se hallará perfectamente iluminada de dos clases, color celeste y carmesí, en las librerías de Escribano y Gutiérrez, calle de Carretas, y de Manguera, calle del Carmen: su precio 4 rs.

A la vista de lo expuesto se constata que el personalismo que acompañó a la figura en la documen-

tación textual se reforzó con la imaginería visual, pues como vamos comprobando en su mayoría se trata de retratos que sirven para enaltecer al militar, siendo rarísimas las estampas anunciadas con otras temáticas como, por ejemplo, el campo de batalla. Esta ausencia resulta rara pues hay que tener en cuenta que había una producción especializada en hazañas militares, en los años previos como consecuencia de la reciente guerra del Rosellón, en los posteriores como resultado de la guerra contra los franceses. Hasta el momento solo hemos localizado el anuncio que se insertó en el *Diario de Madrid* el 24 de enero de 1807:

Estampa que representa la gran batalla de Gena, ganada a los Prusianos por el gran Napoleón; Emperador de los franceses y rey de Italia, el 15 de octubre de 1806; e igualmente la entrada en Berlín por el Emperador. Se hallarán en la librería de Escribano y puesto de Gutiérrez, calle de las Carretas, plazuela de Santo Domingo, y en casa de Orea frente a San Luis; su precio a 2 rs. en negro y a 4 iluminada.

Ese mismo año de 1807 comenzó a publicarse la obra en diez volúmenes de *La vida de Napoleón Bonaparte, emperador de los franceses*, compilada por Pablo Antonio Arribas y dedicada, desde el tercer hasta el noveno volumen, a Manuel Godoy. En el anuncio de este último –publicado en el *Diario de Madrid* del 18 de diciembre de 1807– se daba el siguiente aviso:

A los librereros que quieran comprar la obra en papel se les rebajaran 4 rs. en los 9 tomos; y a los que paguen 15 ejemplares en papel, se les dará uno gratis en la imprenta de Albán, donde están sin encuadernar.

Nada se informa sobre el retrato del emperador que se encuentra encuadernado en algunos de los ejemplares que se conservan y, probablemente, la razón sea que este retrato fue resultado de otra iniciativa, o al menos eso cabe deducir de la información que tenemos: mientras que los libros se podían comprar en las librerías de Gómez Fontenebro y Elías Ranz a 12 rs. en rústica, el retrato, grabado por Luis Fernández Noseret, se adquiría en la librería de Castillo. El anuncio se insertó en el *Diario de Madrid* del 23 de marzo de 1807, y decía que se vendía

suelto el retrato del mismo Emperador Napoleón en su traje regular, copiado de un original que acaba de llegar de Francia, dibujado y grabado por profesores de acreditada habilidad, el cual por su tamaño pue-

¹⁴ Se conserva ejemplar en el Museo de Historia de Madrid (IN, 13781), y representa los "retratos enigmáticos del Emperador Bonaparte, su Esposa, el Príncipe José Bonaparte Grande Elector y el Príncipe Luis Bonaparte Condestable, hermano del Emperador".

de servir para adornar la vida de este héroe, que se está publicando traducida.¹⁵

En esos meses anteriores al levantamiento de los madrileños siguieron publicándose nuevos retratos. Por ejemplo, el 15 de enero de 1808 se ofrecía a través de las páginas de la *Gaceta de Madrid* la estampa que mostraba a “Bonaparte bajo el emblema de Hércules, significado en los 12 trabajos de éste”; además de venderse en diferentes librerías de Madrid, podía ir en carta. No hemos encontrado ejemplar, pero es muy posible que estuviera inspirado en el poema compuesto por T. J. Béguyer, presbítero francés y profesor de lenguas y matemáticas, que se anunció tanto en la *Gaceta de Madrid* como en el *Diario de Madrid* el 14 de febrero de 1806. Según se explicaba en este último periódico se trataba de un

Poema heroico al honor de Napoleón el grande, Emperador de los Franceses, y Rey de Italia en versos alexandrinos franceses. Este poema, que se compone de solo 150 versos, parecerá tal vez corto vistas las muchas acciones del héroe extraordinario que elogia; pero el lector no debe perder de vista que este género de poesía no admite detalles ni pormenores: ella debe solo presentar a su héroe adornado de sus principales atributos, como a Hércules en medio de sus trabajos, y al sol en lo más encumbrado de su carrera.

Poco después, el 7 de marzo, a través de las páginas del *Diario de Avisos*, se ponía a la venta en las librerías de Escribano y de Campo, al precio de 8 rs., la “estampa nueva en medio pliego de marca del retrato de Napoleón I vestido de capitán” dedicada al Embajador de Francia en la corte española, Francisco Beaucharnais. Se le veía de medio cuerpo y había sido dibujado “por el célebre retratista de Paris Mr. Isabey y grabado a puntos por Miguel Gamborino”.

Una última observación cabe hacer al repaso de estos anuncios y se refiere al papel activo que tuvo la librería de Escribano en la fama de Napoleón y la actividad desarrollada por Juan Brunetti. Como hemos podido comprobar, en dicha librería se despatchaban varias de las estampas que se anuncia-

ban y, por su parte, el grabador dio un tratamiento al retrato del emperador similar al que eligió para la familia real española. Pero, además, en ese establecimiento se puso a la venta el grabado que hizo Brunetti del “Retrato del Almirante Nelson. Muerto por los Españoles en el combate del día 21 de Octubre de 1805, batiéndose contra el navío Sma. Trinidad”, hecho por pintura de “D. Orme Ingles” (fig. 2).¹⁶ Es decir, el entreguismo a Napoleón no fue solo de las autoridades españolas, en las iniciativas de libreros y grabadores es clara la ausencia de toda hostilidad hacia Napoleón y los franceses, y refleja una figura que es plenamente acorde con la visión idealizada del gobernante carismático. Pocos días antes del levantamiento popular, el 26 de abril de 1808 –un mes más tarde de la entrada triunfal de Fernando VII en la capital tras la asunción de la corona española–, en las páginas de la *Gaceta de Madrid* se daba una descripción pormenorizada del cuadro donde Jacques-Louis David plasmó la gran ceremonia de su auto-coronación, noticia que ponía el broche de oro a la pormenorizada información dada por el periódico,¹⁷ la estampa probablemente no llegó y la fortuna de todos estos materiales cambió.

La confrontación franco-británica hizo que los caricaturistas ingleses dejaran cumplida constancia de la sumisión y entrega de los españoles en sus sátiras contra el francés. El ejemplo más ilustrativo se encuentra en la espectacular estampa inventada y grabada por James Gillray, publicada por H. Humphrey el 2 de diciembre de 1804 con el título *The grand coronation procession of Napoleone the 1st, Emperor of France, from the Church of Notre-Dame*. En ella vemos al solícito “don Diego”, con traje antiguo, enorme y desfasadas botas, y de amarillo, quien se apresta el primero –tras él van Prusia y Holanda– para llevar servicialmente el manto imperial.¹⁸ No parece que fueran materiales que circularan por la Península, al menos no hemos encontrado rastro alguno de ello a pesar de que los sucesos de mayo de 1808 provocaron un auténtico vuelco en el mercado de estampas español.

¹⁵ Se anunció junto al “Catecismo para uso de todas las Iglesias del Imperio francés, aprobado, propuesto y recomendado a todos los Obispos por el Emmo. Cardenal Caprara, Legado de la Santa Sede; adoptado exclusivamente y mandado publicar por el Emperador Napoleón, con un decreto del Cardenal Arzobispo de París, por el cual ordena aquel sabio Prelado que este Catecismo sea el único que se enseñe en su diócesis. Se vende traducido al castellano en un tomo en 8º prolongado, adornado con una estampa, en la librería de Castillo, a 14 rs. en pasta y 12 a la rústica”.

¹⁶ Se conserva ejemplar en la BNE (IBR/2173).

¹⁷ LARRIBA, Elisabel. 2008, pp. 56 y ss. En este contexto resulta, sin duda, realmente excepcional el “Muera Napoleón el invasor” grabado en los muros de la catedral de Pamplona, si de verdad fuera de 1804 pues no necesariamente son dos inscripciones relacionadas; por entonces, como hemos visto el nombre más común era “Buonaparte”. Sobre estas inscripciones véase ORCÁRIZ GIL, Pablo. 2007-08, p. 296 y QUINTANILLA MARTINEZ, Emilio. 2012.

¹⁸ Se conservan ejemplares en negro e iluminada en el British Museum (Londres): 1863,0110.141 (BM Satires 10362.A); 1851,0901.1159 y 1868,0808.7312 (BM Satires 10362).



Fig. 2. Retrato del almirante Nelson, grabado por Juan Brunetti, por pintura de Orme, 1805. Biblioteca Nacional de España, Madrid.

El levantamiento de los españoles contra los franceses introdujo, como es sabido, sustanciales novedades en la imaginería de la caricatura inglesa en relación con la imagen de los españoles, sobre todo a partir de la Batalla de Bailén librada el 19 de julio de 1808. Esta transformación ha sido motivo de diferentes y renovados estudios sobre todo a raíz de las conmemoraciones recientes, razón por la que no vamos a ocuparnos sobre la nueva iconografía de Napoleón que circuló por la Península. Nuestro interés se centra en la figura del editor Rudolph Ackerman porque todo parece indicar que fue el más activo en tratar de llegar al público español, como señalaron en su momento Clayton y O'Connell.¹⁹ Gracias a las nuevas investigaciones se puede entender mejor cómo tuvo lugar la difusión de la nueva imaginería entre los españoles.

No contamos todavía con documentación que explique ese particular interés de este emprendedor

Ackerman por los sucesos españoles, pero es muy posible que viniera de atrás. Del mismo modo que se ha apuntado que se estableció una relación comercial entre Gabriel de Sancha y el editor Boydell cuando el primero estuvo en Londres, y esto explicaría la existencia de estampas de este último en la librería madrileña,²⁰ sabemos que Ackerman había entrado en contacto con relevantes personalidades españolas, como Agustín de Betancourt y su asistente, Bartolomé Sureda;²¹ de ahí quizá su interés por el mercado de estampas español. Sea como fuere, entre las estampas raras conservadas, se encuentra el ejemplar de la caricatura *The Corsican Tiger at Bay!!* de la Bodleian Library (Oxford) (fig. 3). La composición es obra de Thomas Rowlandson y fue publicada por Ackermann en Londres el 8 de julio de 1808. En los márgenes de esta prueba, en letras de imprenta, se han añadido en español los diálogos y nombres de los personajes. Se trata, por tanto, de un valioso testimonio que ilustra cómo se hizo comprensible toda esta compleja imaginería inglesa a los españoles y explican en parte su éxito. En el caso que nos ocupa, después de que circulara esta versión inglesa se puso a la venta la española donde se copió exactamente la composición, pero se introdujeron variaciones en los textos, es decir, se eliminó aquello que no se consideró conveniente.

Por otro lado, por las fechas se comprueba que Ackerman se interesó por la cuestión española incluso antes del triunfo de Bailén, es decir, casi desde un principio su compromiso con la causa fue decidido, y esto lo corrobora el texto de otra de las estampas raras que conservamos, *Buonaparte, The Monstrous Beast* (fig. 4), obra de James Girtin, en la que se lee: "Sold by R Ackermann, 101, Strand, where a variety of subjects on the present Spanish patriotic cause are published".²² Aunque no se indica la fecha podemos aventurarla, pues esta iconografía de Napoleón como bestia apocalíptica fue empleada a su vez por G. Sauley en la caricatura titulada *The Beast as described in the Revelations, Chap. 13. Resembling Napoleon Buonaparte*,²³ grabada por Thomas Rowlandson, y publicada también por Ackerman el 22 de julio de 1808. Lo más probable es que *Buonaparte, The Monstrous Beast* viera la luz por esas fechas. Que Girtin y Sauley compartan la iconografía no es raro pues hay que

¹⁹ CLAYTON, Tim y O'CONNELL, Sheila. 2015, pp. 33-34. Sobre Ackerman, véase HARRIS, Katherine. 2015.

²⁰ SÁNCHEZ ESPINOSA, Gabriel. 2014.

²¹ VEGA, Jesusa. 2000, pp. 177-178.

²² Se conserva un ejemplar en el Musée National du Château de Malmaison (Rueil-Malmaison, Francia).

²³ Se conserva ejemplar en el British Museum (Londres), 1868,0808.7657 (BM Satires 11004).

tener en cuenta que tampoco esta era muy original: la figura de la bestia apocalíptica se fundamenta en iconografías anteriores como la que figura en *Sawney's defence against the beast, whore, Pope and Devil*, estampa anónima publicada en 1779 a resultas del "Acta de Ayuda Católica".²⁴

Sabemos que la circulación de estas estampas por la Península fue rápida y todo parece indicar que su incidencia en la nueva imagen de Napoleón que se lee en los textos también fue bastante inmediata. Por ejemplo la bestia, aunque no tiene fecha, se piensa que el folleto *La Bestia de siete cabezas y diez cuernos, Napoleón emperador de los franceses: exposición literal del capítulo XIII del apocalipsis por un presbítero andaluz*, que tuvo diversas impresiones en diferentes ciudades, es de 1808, y bien pudo tener como referencia las estampas publicadas por Ackerman; también parece que hace referencia a la estampa de Ackerman el franciscano valenciano Miguel Magraner y Soler, autor de *La óptica del ciego de la embrolla y del mundi-novi en España*, en el pasaje que describe la retirada de los franceses en julio de 1808:

la prisa, la confusión, el miedo, el asombro, la consternación y el atolondramiento en la huida del Rey Pepe, del dragón de las siete cabezas, arrastrado con su cola toda la canalla y maldita gente de renegados, de réprobos que le siguen.²⁵

Imágenes, escritos y hechos dejaron claro a los españoles desde un principio que Napoleón era enemigo de España y a partir de ese momento tuvo lugar la destrucción sistemática del archivo visual construido como hemos visto en los años previos. A lo largo de los seis años de lucha y sufrimiento es difícil que hubiera alguien que no viera en él al enemigo a abatir salvo, claro está, los afrancesados entre los cuales se encontraba Leandro Fernández de Moratín a quien debemos, según opinión de Ángel Barcia, un torpe retrato dibujado de cuerpo entero sentado.²⁶ Quizá porque sabemos cuan sangrienta fue la contienda y las tremendas secuelas que tuvo, nos sorprende aún más que esa imagen de bestia apocalíptica, hijo de Lucifer y monstruo del Averno se desvaneciera casi con la misma celebridad con la que se creó, pues veinte años más tarde, en el *Diario de Avisos de Madrid* del 18 de julio de 1834 se insertó este anuncio:



Fig. 3. The Corsican Tiger at Bay!!/El tigre corso atacado, grabada por Thomas Rowlandson y publicada en Londres por Rudolph Ackermann, 8 de julio de 1808. Bodleian Library, Oxford.



Fig. 4. Buonaparte. The Monstrous beast as describe in the Revelations, Chap. XIII, grabada por James Girtin, Rowlandson y publicada en Londres por Rudolph Ackermann 1808. Musée National du Château de Malmaison, Rueil-Malmaison.

²⁴ Se conserva ejemplar en el British Museum (Londres), 1868,0808.4588 (BM Satires 5534).

²⁵ Biblioteca Nacional de España, mss. 6640.

²⁶ "Dibujo perteneciente a / D. Leandro Fern.^z de / Moratín, probablemente / hecho por el mismo. / Estaba entre sus / autografos / A. Barcia", se conserva en la Biblioteca Nacional de España (DIB/18/1/8424).



Fig. 5. Sombra de Napoleón, 1834. Colección Margarita Olmo Ruiz, Guadalajara.

La sombra de Napoleón, estampa pequeña que representa el sepulcro de aquel hombre extraordinario, y su sombra de cuerpo entero, de un modo tan ingenioso que no se nota a primera vista, no obstante que forma la parte principal del cuadro. Véndese a 2½ reales en el almacén de estampas de la calle del Carmen frente a la del Olivo, y en el de la de Carretas frente a la de Majaderitos (fig. 5).²⁷

La desmemoria de la que fue objeto la figura de Napoleón entre los españoles devuelve ese suceso a la actualidad, sumergidos como estamos en este debate en relación con la guerra de 1936 que tanto miró y resignificó la de 1808. Por decreto Fernando VII eliminó los años que duró la contienda, pero consta que ni el olvido ni la amnesia histórica habían hecho mella en 1821, cuando de nuevo héroes y hazañas volvieron al primer plano y se constituyeron en referentes de la lucha contra el servilismo al tirano, en esta ocasión el otrora “de-seado”. Como afirma Castilla del Pino, “los muer-

tos no hacen nada por ellos mismos”, son los vivos los que deciden quienes merecen ser recordados y cómo.²⁸ En apenas dos décadas el invasor Napoleón se había tornado en un “hombre extraordinario”, es decir en un hombre “fuera de orden o regla natural o común”, según el sentido que se le daba al adjetivo en el diccionario de la Academia de 1832.

No tenemos información sobre los posibles compradores de *La sombra de Napoleón*, si bien por la técnica, el tamaño y el precio iba destinado a un público amplio. El mero hecho de que se pusiera a la venta demuestra que el estampero pensaba que el ingenio mostrado en la representación –la estampa se encuentra en la línea de los retratos invisibles–, y el personaje desprovisto de cualquier referente histórico peninsular, eran atractivos. No había transcurrido un año desde la muerte de Fernando VII y los que aspiraban al trono se encontraban en plena contienda, luego es posible que la figura de Napoleón resultara ajena. Entonces la estampa se transforma en un hito en el proceso de desmemoria del dolor y el sufrimiento padecido por los españoles en pro de la reformulación de la contienda en términos de patriotismo y heroísmo, un proceso que estaría oficialmente asentado treinta años más tarde y ha llegado prácticamente formulado en los mismos términos hasta nosotros.²⁹

Como decíamos al principio, la amplia y actualizada bibliografía sobre cómo se forjó la imagen de Napoleón ha rastreado de manera consistente las fuentes y los referentes textuales y visuales, especialmente en los últimos años con motivo de su caída definitiva en 1815, pero apenas hemos empezado a conocer lo que pasó después, en el caso español se debe en parte a que la Guerra de la Independencia se ha transformado en una guerra sin final: nadie se acordó de conmemorar su final en 2014 porque, lo que siguió al desenlace, sigue sin gustarnos y no acabamos de asumirlo. El objetivo de rastrear esa parte del archivo visual que había quedado perdido evidencia un pasado proceso de desmemoria y/o de transformación de la memoria que no ha sido suficientemente investigado; ocuparnos de él, además de devolvernos a 1832 puede, quizá, alumbrar reflexiones para el presente.

²⁷ Publicada por CUENCA RUIZ, Emilio y OLMO RUIZ, Margarita del. 2013, lám. 26, p. 62.

²⁸ CASTILLA DEL PINO, Carlos. 2006, p. 15.

²⁹ El ejemplo más elocuente es el cambio que introdujo la Academia de San Fernando a la célebre serie que Francisco de Goya tituló *Fatales consecuencias de la sangrienta guerra con Buonaparte*. Cuando la institución preparó la primera edición en 1863 optó por universalizar la obra del artista bajo el título *Los desastres de la guerra*.

Bibliografía citada

- AZCUE, Leticia. *El Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando: la escultura y la Academia*. Tesis doctoral, Madrid: UCM, 1991. <http://webs.ucm.es/BUCM/tesis/19911996/H/0/H0002205.pdf> [consulta 24 de marzo 2018].
- AGUILAR PIÑAL, Francisco. *Índice de poesías publicadas en los periódicos españoles del siglo XVIII*. Madrid: CSIC, 1981.
- CASTILLA DEL PINO, Carlos. "La forma moral de la memoria. A manera de prólogo", en GÓMEZ ISA, Felipe (dir.) *El derecho a la memoria*. San Sebastián: Diputación Foral de Gipuzkoa, 2006, pp. 15-20.
- CLAYTON, Tim y O'CONNELL, Sheila. *Bonaparte and the British Prints and Propaganda in the Age of Napoleon*. Londres: The British Museum, 2015.
- CUENCA RUIZ, Emilio y OLMO RUIZ, Margarita del. *Iconografía de la Guerra de la Independencia*. Guadalajara: Intermedio Ediciones, 2013.
- GONZÁLEZ DE LAS HERAS, Natalia. *Servir al rey y vivir en la corte: propiedad, formas de residencia y cultura material en el Madrid borbónico. Propiedad y formas urbanas Madrid XVIII*. Tesis doctoral, Madrid: UCM, 2014. <http://eprints.ucm.es/29493/1/T35963.pdf> [consulta 24 marzo 2018].
- HARRIS, Katherine D. "The Legacy of Rudolph Ackermann and Nineteenth-Century British Literary Annuals", *BRANCH: Britain, Representation and Nineteenth-Century History*, http://www.branchcollective.org/?ps_articles=katherine-d-harris-the-legacy-of-rudolph-ackermann-and-nineteenth-century-british-literary-annuals [consulta 24 marzo 2018].
- LARRIBA, Elisabel. "La contribución de la Gaceta de Madrid al desprestigio de Carlos IV y del Antiguo Régimen por la exaltación de Napoleón (1804-1808)". *Cuadernos de Historia Moderna, Anejos*, v. VII, 2008, pp. 239-276.
- ORCÁRIZ GIL, Pablo. "Los grafitos del claustro de la catedral de Pamplona: dibujos destacados y torres medievales", *Trabajos de arqueología Navarra*, n. 20, 2007-2008, pp. 285-310.
- QUINTANILLA MARTINEZ, Emilio. "'1804. Muera Napoleón el invasor' en el claustro de la catedral de Pamplona", en P. Orcáriz Gil (coord.), *La memoria en la piedra: estudios sobre grafitos históricos*. Pamplona: Dirección General de Cultura-Institución Príncipe de Viana, 2012, pp. 57-68.
- SÁNCHEZ ESPINOSA, Gabriel. "Antonio y Gabriel de Sancha, libreros de la Ilustración y sus relaciones comerciales con Inglaterra". *Bulletin of Spanish Studies*, v. 91, n. 9-10, 2014, pp. 217-259.
- VEGA, Jesusa. "Bartolomé Sureda y las técnicas gráficas", en *Bartolomé Sureda. Arte e industria en la Ilustración Tardía*. Madrid: Museo Municipal de Madrid, 2000, pp. 171-196.
- VEGA, Jesusa. *Ciencia, arte e ilusión*. Madrid: CSIC/Poli-femo, 2011.

UNA CIUDAD PROPIA: LA REPRESENTACIÓN DEL ESPACIO URBANO EN LAS OBRAS SURREALISTAS DE REMEDIOS VARO Y EMMY HAESELE

ROCÍO SOLA JIMÉNEZ

Departament d'Humanitats. Universitat Pompeu Fabra
rocio.sola@upf.edu

Resumen: La sombra del Surrealismo es alargada, tanto, que se extiende más allá de la época de los manifiestos y más allá del Atlántico, donde evoluciona hacia lo que se ha venido denominando “Realismo mágico”. No obstante, en esta evolución tanto temporal como de contenidos, los principios del automatismo y de las imágenes procedentes del mundo de lo mágico, de los sueños y de los estratos más profundos de la conciencia se encuentran en un marco del que poco se ha hablado hasta ahora: la ciudad. Más precisamente, la ciudad como espacio femenino. Otro de los aspectos que parecen haber quedado en el tintero en los estudios sobre el Surrealismo es lo que ocurre fuera de este México mágico. Aquí se muestra, a partir de la comparación de la bien conocida artista española Remedios Varo y de la total desconocida artista austriaca Emmy Haesele, una reflexión sobre hasta qué punto su arte estuvo influenciado por el círculo de artistas que las impulsaron así como por las ideas de “exilio” y “persecución”, dándole a raíz de esto un mayor sentido a la percepción del espacio urbano que las rodeó y a la confección de una ciudad que les era totalmente propia.

Palabras clave: Surrealismo / Ciudad / Remedios Varo / Emmy Haesele / Espacios de identidad.

A WHOLE CITY: DEPICTION OF THE URBAN AREA ON REMEDIOS VARO AND EMMY HAESELE SURREALIST WORK

Abstract: Surrealism casts a long shadow, it goes beyond the time of writing manifestos and over and beyond the Atlantic Ocean –where it evolves into what has been called “Magic Realism”. In the course of this years of artistic evolution, some principles of surrealism –like automatic writing and creating images out of the world of magic and dreams– hold the line on exploring the deepest layers of consciousness. In order to do so, another unexplored and not so much considered element showed up in some artists’ works: the city. The city as a feminine space, more precisely. Another aspect that seems to be neglected in the studies of Surrealism is to take into consideration what happened in other places aside this magical Mexico. In this paper it would be discussed how Surrealism and its circles influenced both the well-known Spanish artist Remedios Varo and the lesser known Austrian artist Emmy Haesele. The ideas of “exile” and “persecution” also drawn the line on how these two artists perceived their own urban space in the time they lived, influencing in the creation of an artistic city of their own.

Key words: Surrealism / City / Remedios Varo / Emmy Haesele / Spaces of Identity.

El Surrealismo floreció en medio del terreno que abonaron movimientos de Vanguardia como Dada, con la puesta en duda de lo racional a la hora de representar el mundo. Se abría camino así un movimiento que se alzaba en pos de lo extraordinario, de lo ritual, de la libertad, en el contexto de una Europa dolorida que se recomponía tras la gran sacudida de la I Guerra Mundial.

El ritmo que marcó el grupo del Cabaret Voltaire latía a contra compás de la máquina y funcionó como piedra angular para el Surrealismo a la hora de fundamentar su teoría sobre los objetos dentro de la composición artística: construir a partir de las nuevas posibilidades de expresión, crear objetos trascendentes y revolucionarios en el entramado social y artístico, reconsiderando

* Fecha de recepción: 15 de abril de 2018 / Fecha de aceptación: 25 de noviembre de 2018.

aquello que se les ofrecía al alcance de sus manos.

Con el Surrealismo se comienza a trabajar en la confección de un nuevo cosmos que funciona mediante el mecanismo de la oposición. Para el artista surrealista, los objetos que nos rodean se hacen eco de las fuerzas espirituales del universo, permitiendo a su vez la evasión hacia otros horizontes que se expanden más allá de los meros límites corporales.¹ Prevalece la idea de juego a la hora de considerar el significado de los mismos. Para los artistas surrealistas los objetos son comprendidos en primera instancia como “todo aquello que se opone al sujeto”. De la relación entre el artista y el objeto consigue extraerse toda vinculación con la materia, con la forma, con la función, dando lugar a una constelación artística donde los significados se desdobl原因 y donde toda percepción y toda asociación son posibles.

Esta nebulosa de objetos, ordenados en un espacio que pertenece al mundo de lo imaginario, de los sueños y del inconsciente, se sobrepone a la percepción que los propios artistas tenían de su entorno, de la ciudad. Si bien dentro del movimiento surrealista no existió una teoría sólida referente a la ciudad, como tampoco existió un urbanismo surrealista, sí que se pueden extraer ideas aisladas que ayudan a configurar el gran cosmos de la ciudad percibida por los ojos de los artistas surrealistas.² La ciudad como objeto surrealista y como elemento de deleite estético comparte a grandes rasgos algunos preceptos que más tarde abanderaría la Internacional Situacionista, como por ejemplo el concepto de “Deriva” o la idea de “Psicogeografía”, que pueden rastrearse en grandes obras de la literatura surrealista como es el caso de *Nadja* (1928) o *Los vasos comunicantes* (1932) de André Breton.

La manera que los surrealistas tenían de transmitir y aplicar los principios de su mundo interior a los objetos que les rodeaban les hacía encontrar en componentes del cosmos las características de un cuerpo viviente, de modo que cualquier inte-

racción con los mismos era capaz de causar transformaciones en el cuerpo de lo real.³ A partir de la experiencia del espacio, el artista-*flâneur* dibujaba, con su “Deriva” por las calles de la ciudad, el perfil del ente urbano de la misma manera en la que, mediante el enfrentamiento entre “yo” y “el otro”, se dibujaba el umbral hacia todas las potenciales identidades y aproximaciones de aquello que observamos.

El teórico francés Michel Onfray⁴ reúne la imagen del *flâneur* baudelaireano junto con el concepto de “Deriva” situacionista cuando afirma que, precisamente, la experiencia de hacer avanzar el cuerpo por la ciudad supone desatar determinados mecanismos tanto estéticos como psicológicos que amenazan el concepto de individualidad. La masa de la ciudad, a la que Edgar Allan Poe también le dedicó un espacio en *El hombre en la multitud* (1840), convierte al individuo en un ser inadvertido que sólo será tenido en consideración y celebrado en el momento en que pone su existencia al servicio de la causa que lo supera y a la que todos rinden culto.⁵

Al amparo de las palabras de Onfray, es imposible no reflexionar acerca del rol que jugaron las mujeres dentro del movimiento surrealista. La mujer en el Surrealismo ha pasado a la historia como musa y acompañante, cuando verdaderamente jugó un rol importante dentro de la evolución del movimiento: fueron artistas, coleccionistas e incluso críticas de arte. Esta invisibilidad las pone en relación con la propia idea de ciudad, un elemento estético y pasivo, así como con la idea de disolución dentro en una masa que las arrastraba sin llegar a ser advertidas.

La ciudad de París fue personificada y fetichizada de forma recurrente por parte del movimiento Surrealista, cuyos orígenes se encuentran en la tradición literaria decimonónica. Un claro ejemplo de esto es *Nadja*, de André Breton, en cuyo personaje principal se cruzan no sólo las palabras “nadie” y “esperanza”,⁶ sino que también se cruzan las ideas de musa femenina y ciudad en un modelo

¹ CIRLOT, Juan Eduardo. *El mundo del objeto a la luz del surrealismo*. Barcelona, Athropos, 1986, p. 95.

² BARREIRO LEÓN, Bárbara. “Psicogeografía y ciudad: iconografía del urbanismo surrealista”, en *Ángulo Recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural*. 7, (1), 2015, pp. 5-12.

³ CIRLOT, Juan Eduardo. 1986, p. 16.

⁴ ONFRAY, Michel. *Política del rebelde*. Barcelona, Anagrama, 2011.

⁵ ONFRAY, Michel. 2011, p. 41.

⁶ El propio Breton comienza su novela autobiográfica diciendo que el nombre de “Nadja” procede del comienzo de la palabra rusa “Esperanza”, y que es sólo el principio, así como también coquetea con la palabra “Nadie” en español, dejando la novela abierta a la propia experiencia de búsqueda del personaje, de la esperanza, por una ciudad altamente estetizada y aderezada por el trasfondo de la locura, altamente apreciada por los artistas surrealistas.

que nos lleva al siglo XIX, más concretamente a la novela *Aurélia, o el Sueño y la Vida* (1855), de Gérard de Nerval. Ambas son obras extremadamente visuales, sinestéticas y a modo de autobiografías, donde las vivencias de los autores afectan a la manera de entender el entorno por el que se mueven. *Aurélia* también aborda el problema de la locura, de lo meramente visionario, donde, en palabras de Carl Gustav Jung, el protagonista presencia la creación y la evolución de la vida en la tierra, en un descenso peligroso hacia una experiencia primigenia que sobrepasa el entendimiento humano, que deriva hacia los estratos más profundos del sueño y la locura, a los cuales es muy fácil sucumbir.⁷ En este sentido y tirando del hilo de André Breton nos encontramos con la primera obra, también literaria, del puño y letra de una de las artistas más emblemáticas del Surrealismo: Leonora Carrington con su escrito *Memorias de Abajo* (1943).

Leonora Carrington entró en el círculo de los surrealistas de la mano de Max Ernst en 1937 y fue considerada durante muchos años como una musa surrealista, cuando verdaderamente fue una de las promotoras del Surrealismo al otro lado del Atlántico a partir de los años 50. Presa de una terrible crisis psicológica que sufrió tras el arresto de Max Ernst en 1939, considerado enemigo del régimen de Vichy, Carrington puso rumbo a España, donde sería confinada en un sanatorio de Santander. Esta experiencia le hizo perder el sentido de la realidad y de la propia identidad en lo que posteriormente André Breton consideraría un ejemplo sublime de la ya romantizada histeria y locura femenina. Así pues, una década después y habiéndose exiliado ya Carrington en México, Breton la insta a escribir sus vivencias en el sanatorio, dando lugar a un texto mucho más crudo y psicológico que el que muestra en *Nadja*, novela que ya había sido elevada a los altares de literatura psicológica y que ha seguido ensombreciendo el relato de Carrington hasta nuevas relecturas ya en nuestros días.

En la comparativa de ambos textos podemos entrever un tránsito que va desde la ciudad abierta en *Nadja* hacia el espacio cerrado en *Memorias*

de *abajo*, una transición que podría entenderse como un contraste entre el espacio público masculino y el entorno cerrado femenino. Pablo Aros Legrand observa que ya en el trazado inicial de las ciudades subyacía una idea que apelaba al sometimiento del cuerpo femenino,⁸ sometimiento que, en el mundo de la literatura y del arte hecho por mujeres, se elimina. La ciudad como símbolo, no obstante, seguía fuertemente marcada por el punto de vista de una hegemonía masculina. Es por esto por lo que muchas veces el propio lenguaje femenino habla de entornos cerrados, de protección, trazando un itinerario que transita de la ciudad al hogar, al refugio. Este itinerario está marcado muchas veces por referencias al paso del tiempo y a la memoria, a lo ritual, a lo femenino sagrado, dando lugar a un discurso en espiral, que lo abarca todo y que evidencia los abusos externos aplicados a la entidad corporal femenina.⁹

A partir del siglo XIX, y de manera más aguda desde los inicios del Surrealismo en adelante, la relación entre cuerpo y ciudad se vuelve un recurso poético bastante común. La escisión romántica de hombre y naturaleza acaba por aunarse en una moderna simbiosis entre arquitectura urbana y naturaleza. No obstante, esta asociación es un arma de doble filo, pues igual que mantiene viva la relación entre creación y entorno natural, la ciudad y la arquitectura se emancipan del control humano dando lugar a un contexto en el que *todo es máquina y la vida huye por todas partes*.¹⁰ Esta dualidad de naturaleza creadora y destructora también guarda paralelismos con la iconografía con la que venía representándose tradicionalmente a la mujer. La *Femme Fatale* y la *Donna Angelicata* pueblan los grandes temas de la cultura occidental, haciendo incluso aparición en los fundamentos del Psicoanálisis de la Escuela de Viena.

El psicoanálisis moderno también recoge estas dos dualidades cuando compara la imagen de la ciudad con el símbolo de la Madre en su doble aspecto de protectora y controladora.¹¹ Dentro de esta ciudad, la casa se alza como el punto medio entre el macrocosmos de lo urbano y el microcos-

⁷ JUNG, Carl Gustav & STEPHENSON, Craig E. *On Psychological and Visionary Art. Notes from C. G. Jung on Nerval's Aurélia*. Princeton, Princeton University Press, 2015.

⁸ AROS LEGAND, Pablo. "Cuerpo de mujer: la ciudad como constructo en el discurso poético femenino desde los años ochenta hasta la actualidad en Chile", en *Ángulo Recto* 9 (1), 2017, pp. 5-15. Madrid, Ediciones Complutense, p. 7.

⁹ AROS LEGRAND, Pablo. 2017, p. 12.

¹⁰ LUQUÍN CALVO, Andrea. *Remedios Varo: el espacio y el exilio*. San Vicente del Raspeig, Centro de Estudios sobre la Mujer (Universidad de Alicante), 2008, p. 193.

¹¹ CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Diccionario de los Símbolos*. Barcelona, Herder, 1991.

mos de lo personal,¹² brindando una idea de refugio que igualmente puede tornarse en un elemento claustrofóbico y opresor, razón por la cual los artistas (y especialmente las mujeres artistas) han sentido cierta predilección por las ventanas. Leonora Carrington en *Memorias de abajo*, sirve como ejemplo para ilustrar la idea del abuso físico y psicológico ligado a la idea del espacio cerrado así como al cuerpo de la gran urbe.

Mientras Carrington padecía en Santander, se extendía por Europa el águila del fascismo, que no sólo disgregó la comunidad surrealista, sino que agregó una mayor connotación negativa a lo urbano y a la idea de "progreso". En este contexto, los mundos imaginarios creados por el Surrealismo, así como todo atisbo de fantasía, quedaron proscritos y condenados. No obstante, los artistas surrealistas no eran conscientes de que, dentro de su concepción de ciudad y de su relación con lo fantástico, también lo femenino como tal quedaba excluido, sufriendo ellas en este contexto una doble exclusión.

No será hasta la década de 1950, durante lo que Charlotte Moore denomina "Surrealismo tardío",¹³ cuando un grupo de artistas, mujeres, se dedican a crear un arte que abandonó el terreno freudiano (donde la mujer o era castradora o era musa deseada) para profundizar en el inconsciente colectivo de Carl Gustav Jung, estableciendo un vínculo de doble sentido que conecta lo racional y lo onírico, lo natural y lo urbano. La huida, la represión y la búsqueda de un lugar junto con la construcción de una nueva vida en un nuevo mundo, se convierten en una prioridad tanto vital como artística no sólo para el grupo de París y para Leonora Carrington, sino también para otras artistas en el exilio, entre las que se encontraba la española Remedios Varo, afincada en México a partir del año 1941, quien también destaca por dar uso al Surrealismo como un medio de reivindicación del espacio.

Remedios Varo consigue trazar a lo largo de su obra, de manera inigualable y con un estilo y una iconografía totalmente personales, una línea entre lo natural y lo urbano, otorgándole un significado muy especial a los elementos arquitectónicos y a la ciudad en sí.¹⁴ Fue capaz de volver la técnica surrealista, en un ejercicio crítico, *contra ella misma*,¹⁵ pues si bien el proceso de realización de sus pinturas estaba vinculado con el azar y la libertad creativa, estos sólo aparecían en sus lienzos para ser controlados. El arte de Varo coincide con el ideal surrealista de expresión del mundo interior, de lo onírico, de lo fantástico y de lo infantil que radica en el interior de todo ser humano. No obstante, su técnica perfeccionista y detallada se opone al automatismo bretoniano, de modo que, más que crear desde el subconsciente, Varo se eleva hacia lo que Susanne Klengel llama "estado de supra-consciencia".¹⁶

El círculo surrealista de París, al que llegó en 1937 junto con el poeta francés Benjamin Péret, jugó un rol fundamental en su desarrollo como pintora, pues cuando estaba buscando una nueva orientación para todo lo que había adquirido en su formación en la Academia de San Fernando, el Surrealismo sirvió como puerta de entrada a todo lo imaginativo, a la búsqueda en los símbolos, a la experimentación y a la ironía.¹⁷ No obstante, la joven Remedios asistía a aquellas reuniones entre bambalinas, sin terminar de intervenir del todo, desde la posición *tímida y humilde del oyente*.¹⁸

...yo estaba con la boca abierta dentro de ese grupo de personas brillantes y dotadas. Estuve junto a ellos porque sentía cierta afinidad. Hoy no pertenezco a ningún grupo; pinto lo que se me ocurre y se acabó.¹⁹

La idea de no pertenecer a ningún grupo hace de Remedios Varo una artista empeñada en la construcción de su propio "otro mundo", donde los

¹² BACHELARD, Gaston. *La poética del espacio*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1965.

¹³ MOORE, Charlotte. "Surrealism, Religion and Psychology", en LEEMING, David A. (ed.). *Encyclopedia of Psychology and Religion*. Londres, Springer, 2014, pp. 1758-1760.

¹⁴ VIVES, Anna F. "Surrealismo, género y ciudad en la obra pictórica y poética de Remedios Varo", en *Ángulo Recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural*, vol. 5, 1, 2013, pp. 179-195.

¹⁵ KAPLAN, Janet. "Encantamientos domésticos", en GRUEN, Walter & OVALLE, Ricardo. *Remedios Varo. Catálogo razonado*. México, Ediciones Era, 1998, pp. 31-40, p. 36.

¹⁶ KLENGEL, Susanne. "Bordando el manto terrestre. Remedios Varo y el mundo literario de Thomas Pynchon" en VV.AA. *Remedios Varo. Arte y Literatura*. Teruel, Museo de Teruel, 1991, pp. 23-31, p. 25.

¹⁷ KAPLAN, Janet. *Viajes inesperados. El arte y la vida de Remedios Varo*. México, Ediciones Era, 1998, p. 69.

¹⁸ Remedios Varo en TIBOL, Raquel. *Diversidades en el arte del siglo XX. Para recordar lo recordado*. México, Universidad autónoma de Sinaloa, 2001, p. 127.

¹⁹ *Ibidem*.

preceptos del Surrealismo sólo estaban presentes como un sentimiento inherente al ser humano.²⁰

Poco se conoce, no obstante, de lo que estaba ocurriendo en este sentido en el contexto europeo y, de manera más precisa, en el corazón del III Reich. Si la I Guerra Mundial se entiende a día de hoy como un suceso que espoléó el camino de las Vanguardias hacia la abstracción, en el que los artistas se convirtieron en *aliados del caos, de lo absurdo, el azar y la casualidad*,²¹ la II Guerra Mundial actúa dentro de este imaginario a modo de vórtice que absorbe hasta la total invisibilidad todo brote de arte contestatario o situado fuera de los márgenes de los regímenes totalitarios involucrados en la contienda. No obstante, entre las sombras se movían algunas personalidades que ahora comienzan a salir a la luz, como es el caso de la artista austriaca Emmy Haesele. Haesele no gozó de una formación artística como tal, si bien su educación desde pequeña estuvo siempre enfocada al contexto de lo artístico, de la música, de la literatura y de la filosofía.

Desde su juventud se la consideraba en su entorno familiar como una excéntrica, pues no sólo gustaba de realizar actividades normalmente relacionadas con el mundo de los hombres, como escalar o circular en motocicleta a gran velocidad por las calles de Viena junto con su hermana, así como lucir el cabello corto acompañado de un carácter siempre dispuesto a aceptar cualquier prueba de coraje. Su relación con la filosofía se estrecha entre los años 1911 y 1912, cuando fue interna en un Pensionado en Weimar, a los 16 años. El camino hacia el que la conducen sus lecturas traza una línea paralela con el pesimismo histórico que empapa los inicios del Expresionismo alemán. Sus elucubraciones sobre la figura de Dios como creador (extrapolado también al contexto de la creación artística) junto con sus divagaciones sobre su propia identidad la hacen tomar el rumbo que apunta hacia la disolución del Todo en la Nada, una Nada que, por otra parte, puede funcionar como sinónimo de "Origen", pues está llena de referencias a la infancia, a un contexto que guarda muchas similitudes con el inconsciente colecti-

vo jungiano. Para Haesele su infancia está fuertemente marcada por el paisaje y las descripciones del pueblo austriaco de Pörschach am Wörthersee,²² aunque en sus diarios, cuando habla de estos paisajes de la infancia hace aún una mayor alusión a la existencia de una "patria interna", un mundo regido por los caprichos del sueño. Será este aspecto, perenne a lo largo de toda su obra, el que la ponga en relación, sin ser ella consciente, con el movimiento surrealista.

La figura de Carl Gustav Jung supone para Haesele (antes Emmy Göhring) no sólo el puente que la une ideológicamente con los artistas del ya mencionado "Surrealismo tardío", sino que también es quien la anima a zambullirse en el mundo del dibujo y de la pintura. Tras su matrimonio con el médico Hans Haesele, la pareja se dedicó a recopilar en su casa de Salzburgo obras sobre teosofía (en concreto se interesan por la obra de Helene von Blavatsky), de psicología cultural y de filosofía histórica. Se insertan en el círculo del "Salzburger Museum" y comienzan a asistir a las "Soirées" del escritor Oskar H. Schmitz, quien le sirvió de puerta de acceso a las vanguardias artísticas y literarias procedentes de Francia, así como de vínculo con Carl Gustav Jung, Hans Prinzhorn, Max Scheler y un largo etcétera.

Curiosa, preguntó la Señora Haesele, qué le había recomendado Jung como terapia. "¡Dibujar!", dijo Schmitz. "¿Y, qué pasa entonces, si uno no sabe dibujar?" "Eso da igual. Sólo debe hacerse, independientemente de lo que salga". Schmitz le enseñó a Haesele algunas láminas de esta manera producidas. La impresión que le causaron a la joven fue la de "¡Yo también puedo hacer eso!".²³

Si bien este círculo no puede considerarse estrictamente surrealista, las actividades que llevaban a cabo en sus reuniones guardaban un estrecho paralelismo con el automatismo literario, con el ensalzamiento de la locura y la interpretación de los sueños como motores artísticos, así como con las ideas de "predestinación" e "indiferencia creativa", del trabajo del filósofo y esotérico Salomo Friendlander. La actividad artística de Haesele estaba marcada por una fuerte tendencia a desactivar

²⁰ VARO, Remedios. *Cartas, Sueños y otros textos*. México, Ediciones Era, 1999, p. 67.

²¹ USEDÁ MIRANDA, Evelyn (ed.). *Surrealismo. Vasos comunicantes*. México, Museo Nacional de Arte, Ediciones el Viso, 2012, p. 15.

²² WALLY, Barbara. *Emmy Haesele*. Salzburgo, Galerie Altnöder, 1993, p. 8.

²³ Cita de una entrevista de M. Bruckner a Emmy Haesele en 1977, en WALLY, Barbara, 1993, p. 14 (traducción propia al castellano). Texto original: Neugierig fragte Frau Haesele, was Jung als Therapie verordnet hätte. 'Zeichnen!' sagte Schmitz. 'Was aber dann, wenn man nicht zeichnen kann?' 'Das ist egal. Man muß es eben nur tun, egal was dabei herauskommt'. Schmitz zeigte Frau Haesele einige seiner auf diese Weise entstandenen Blätter. Was die junge Frau zu der Bemerkung veranlaßte: Das kann ich auch!

el control racional a la hora de crear, igual que ocurre con la escritura automática de André Breton. No obstante, su camino hacia la construcción de otros mundos, hacia la demanda de nuevos espacios dominados por la presencia de lo femenino, va de la mano, como ocurre en el caso de Leonora Carrington y de Remedios Varo, de la fatalidad, de la represión y de una trágica historia de amor.

Los años que enmarcan el auge del nazismo en Alemania y en Austria, así como los años de la contienda, suponen para Emmy Haesele la pérdida de aquello en torno a lo que había construido su vida. Entre 1933 y 1936 mantuvo una relación amorosa y clandestina con el cuñado de Oskar H. Schmitz, el artista Alfred Kubin. Si bien Emmy Haesele ya había comenzado a realizar obras que definían su estilo personal, estos tres años están marcados por una inactividad pictórica, aunque continuó escribiendo reflexiones estéticas en sus diarios confeccionadas a raíz de sus conversaciones con Kubin, donde desplegaba todo un imaginario vinculado estrechamente con algunos símbolos de las Vanguardias que ya se venían viendo en el contexto francés: el arlequín, el bufón y el teatro del mundo comienzan a ganar fuerza en la confección del mundo imaginario de la joven artista. No obstante, el idilio no tardó en desvanecerse. A pesar del duro golpe que supuso el cese de las visitas al hogar de Kubin, las cartas siguieron fluyendo, no obstante, enfocadas cada vez más a los acontecimientos políticos.

El discurso de Hitler en Salzburgo, en el año 1938, sedujo al hijo de Emmy y Hans Haesele hasta conducirlo a la muerte en la frontera con Francia poco tiempo después. La muerte del hijo, el encarcelamiento por la Gestapo de su hija y el marido de esta (quien sería poco después asesinado) y la posterior muerte de Hans, perdido en los Balcanes en otra campaña militar, hicieron que Emmy Haesele se predispusiera a alistarse como voluntaria en el cuerpo de artillería antiaérea en Münster, buscando precisamente el mismo destino de su marido y su hijo: la muerte.

No obstante, pudo volver a Salzburgo junto con su hija, donde serían encarceladas por la denuncia de los soldados americanos que habían ocupado la ciudad. Los meses de encarcelamiento transcurrieron para Haesele con una impetuosa necesidad de escribir sobre los horrores que allí se veían.

Finalmente, su hermana consiguió liberarlas y se establecieron juntas en Bad Aussee, donde se produce el estallido de la obra pictórica de Haesele y de donde proceden sus obras más interesantes, seguidas de una conversión al catolicismo que marca su posterior etapa vienesa, transcurrida en compañía de Ernst Fuchs, Arnulf Rainer y su círculo de artistas en el Café Hawelka.

Durante su estancia en Bad Aussee, que transcurre entre 1948 y 1956, comienza a crear imágenes de "lugar sin lugar", u "Ortlos", como ella las llama. Son siempre espacios imaginarios con un trazado urbano imposible donde reverberan las imágenes de la ciudad de su infancia y donde se abren puertas y ventanas en torres y logias que se dirigen hacia otros mundos, a otras ideas, a otros símbolos. Esta composición casa con la idea de Michel Foucault de "heterotopía", que se define como un espacio en el que estamos inmersos, bien sea real o ilusorio. Se trata de espacios liminales, percibidos de una manera muy similar a como percibimos nuestro reflejo en el espejo, pues pertenece doblemente a la realidad y al mundo inexistente de las posibilidades, donde estamos ausentes pero a la vez podemos confirmar el espacio que ocupamos.²⁴ Así pues, aparecen plasmados sobre el papel espacios de frontera, de límites entre un mundo y otro, entre lo natural y lo urbano, entre la vigilia y el sueño, etc.; ideas que, de manera coetánea y extraordinariamente sin haber mantenido ningún tipo de contacto, aparecen en la obra de Remedios Varo en México, cuyas ciudades también evocan el paisaje de la infancia: la medieval Anglès, donde residió solamente hasta 1916.

La experiencia del paisaje implica asimismo la aceptación de una multiplicidad de significados dentro de la misma estructura urbana o natural. La ciudad puede ser varios lugares y puede originar múltiples puntos de vista y acercamientos. El papel del artista situacionista casa muy bien con la creación artística de Varo y Haesele en el sentido de que ellas mismas construyen sus ciudades a partir de experiencias previas del paisaje, originando lo que Esteban-Guitart denomina "paisajes psicológicos",²⁵ donde prima la idea de construir un espacio protector y femenino que a su vez compele una experiencia de transcendencia.

Aunque la presencia del entramado urbano no es tan evidente en la obra de Varo como en la de

²⁴ FOUCAULT, Michel. "Des espaces autres" en DEFERT, Daniel & EWALD, François (ed.). *Dits et écrits 1954-1988*. París, Gallimard, 1994, pp. 752-762, pp. 755-756.

²⁵ ESTEBAN-GUITART, Moisés. "La psicogeografía cultural del desarrollo humano", en *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles*, nº 59, 2012, pp. 105-128.

Haesele, sus pinturas y sus poemas siempre incluyen ciudades procedentes de otros tiempos, aunque no con la idea de pasado sino con una atemporalidad que le es propia al mundo de los sueños. Las ciudades de Remedios Varo se distancian de las ciudades surrealistas, como la que puede apreciarse en *Nadja*. Las ciudades surrealistas podían entenderse de la misma manera en la que se entendían los objetos: representaciones sensibles provocadas por acciones inconscientes que no consisten en otra cosa más que en una "encarnación de los anhelos", en una transmutación poética de las cosas que nos rodean, que dependen principalmente de la imaginación amorosa de cada uno.²⁶ Este aspecto hace adoptar tanto al objeto como a la ciudad una actitud totalmente pasiva, algo que debía ser descubierto, algo que se vistió con los ropajes femeninos. En la obra de Varo sus espacios pueden entenderse, por el contrario, como sujetos activos que guardan una relación orgánica con los personajes que los pueblan, con la idea del "otro".²⁷ Así pues, las barreras entre el objeto y el sujeto desaparecen, ya bien sea dentro del cuadro o dentro de la relación entre obra y espectador.

Lo mismo ocurre con la obra de Haesele. Las ciudades muchas veces aparecen en forma antropomórfica como en *Marchenerzählerin*²⁸ (1975), que miran directamente al espectador o que le interpelan a partir de los personajes que se asoman a sus puertas y ventanas, por ejemplo, en *Der blaue Himmel über Uns*²⁹ (1962) (fig. 1). Aquí un ser fantástico nos sostiene la mirada mientras que desde las ventanas de la casa sobre la que reposa se muestran diferentes imágenes que nos hablan del paso del tiempo, de la vida y la muerte, cosa que también puede apreciarse en las composiciones de Remedios Varo. En las obras de Haesele siempre hay un centro claro, con mucha fuerza, marcado casi en la totalidad de sus obras por un animal de proporciones descomunales o por la figura del Arlequín, de la Mujer o, más adelante, de la Virgen María. La presencia de los cuatro elementos, en una lectura casi alquímica que bien puede ponerse en relación con la obra de Varo, conforma los espacios de la ciudad o sirve para señalar su destino, un destino que llama a la disolución y a la Nada. Este movimiento centrífugo o la idea de disolución de los espacios tam-



Fig. 1. Emmy Haesele. "Der Blaue Himmel über Uns" [El cielo azul sobre nosotros], 1962. Tinta china/Acuarela. © Galerie Altnöder Salzburg.

bién puede apreciarse en algunas obras de Varo, donde los objetos salen, literalmente, de los límites de lo arquitectónico y se funden con sus propios personajes, como ocurre en la obra *Hacia la Torre* (1960) o *Bordando el manto terrestre* (1961) (fig. 2).

Aunque las imágenes y las composiciones son similares, el sentido de las ciudades en la obra de Varo y Haesele toman caminos divergentes que pueden relacionarse con sus experiencias vitales y con su doble condición de mujeres y perseguidas (cada una en su contexto), abordado esto siempre desde una perspectiva crítica.

La imagen de la ciudad en Remedios Varo puede hacernos pensar, mayoritariamente, en una fuerza que va "hacia afuera", centrífuga. Sus composiciones muestran unos personajes y unos límites espaciales que invitan al observador a "salir de la ciudad". Esta idea de abandonar la ciudad para distanciarse del mundo de la lógica y sumirse en el imaginario aparece también en algunos de sus escritos, destacando quizás *Días de Meditación*:

Felina y Ellen están instaladas desde hace dos días en una tienda de campaña que trajeron consigo cuando decidieron alejarse por algún tiempo de la ciudad,

²⁶ CIRLOT, Juan Eduardo, 1986, p. 90.

²⁷ VIVES, Anna. 2013. p. 184.

²⁸ Traducción: *Cuentacuentos*.

²⁹ Traducción: *El cielo azul sobre nosotros*.



Fig. 2. Remedios Varo. "Bordado del Manto Terrestre", 1961. Óleo/Masonite. © Derechos Reservados, 2015. Remedios Varo.

pues tanto la una como la otra necesitaban descanso y unos días de meditación para poner orden en el tumulto de sus temores, emociones y dudas.³⁰

Remedios Varo nos presenta una opción de huida, una *solución a la desolación*.³¹ En sus pinturas persiste la idea de destino y de tiempo en el espacio compositivo, pero sin llegar a mostrar la destrucción, más bien al contrario. Esta idea de tiempo instaura un orden cósmico donde la figura de la mujer es crucial para su consecución.³²

No obstante, la sensación de incomodidad, en el sentido freudiano de *unheimlich*, impregna las ciudades de Varo. En otro de sus textos, *Verdad Absoluta*, se presenta la ciudad amurallada a modo de patíbulo, de cerco y de telón de fondo para abordar uno de los temas más tratados por la artista en sus pinturas: el hilo del destino y la conexión de todos los individuos en un gran tapiz, un tapiz que, en relación con la idea de la confección de un nuevo cosmos, aparece tejido por mujeres. Junto con *Bordado del manto terrestre* (1961), otra de las obras que mejor ilustra esta idea es *Tres Destinos* (1956) (fig. 3), donde en el plano de una ciu-

dad tan medieval como atemporal se abren tres grandes vanos desde los que se ve a tres personajes unidos tanto por la actividad creativa que desempeñan como por los hilos que emergen de un gran huso en el centro de la composición.

La idea de contraste entre vida (entendida a modo de creación, de amor) y muerte perfila una ciudad que se define como un espacio que permite la comunicación entre los contrarios,³³ del mismo modo que reivindica su papel en la confección de la "heterotopía" que supone el gran espectáculo de la ciudad.³⁴ Aun así, el sentido que permanece siempre tras estas representaciones no es trágico, sino que refleja un mundo de paz, de equilibrio, donde lo imaginario se torna maravilloso. Como dice Fernando Martín Martín, en el universo de Remedios Varo no hay lugar para el horror, la angustia o la agresividad, sino que sus historias son armoniosas, serenas, de carácter mágico.³⁵

El verdugo me llevó a un lugar que parecía como la muralla de una ciudad; de cada lado de la muralla bajaba una pendiente muy inclinada de tierra. (...) "¿Por qué tienes miedo a la muerte si sabes tanto? Teniendo en cuenta tu sabiduría no debías temer a la muerte". Entonces me di cuenta, de repente, que lo que él decía era cierto y que mi horror era no tanto hacia la muerte, sino por haber olvidado hacer algo de suma importancia antes de morir. (...) Le expliqué que yo amaba a alguien y que necesitaba tejer sus "destinos" con los míos, pues una vez hecho este tejimiento quedaríamos unidos para la eternidad.³⁶

La ciudad de Haesele, no obstante, está más vinculada con el sentido carcelario. La introspección que realiza la autora en el contexto urbano de sus dibujos está dirigida hacia la imagen del espacio uterino, y todo aquello que salga de ese espacio está destinado a morir, está destinado a disolverse en la Nada. Esta percepción del espacio y del paisaje urbano está directamente vinculada con sus experiencias durante la II Guerra Mundial, encontrando ejemplos autobiográficos en *Im Luftschutz-*

³⁰ VARO, Remedios. "Días de Meditación", en MENDOZA BOLIO, Edith. *A veces escribo como si trazase un boceto. Los escritos de Remedios Varo*. Madrid, Iberoamericana, 2010, pp. 216-222, p. 216.

³¹ VIVES, Anna F., 2013. p. 193.

³² *Ibidem*.

³³ *Ibidem*.

³⁴ DE DIEGO, Estrella. *Remedios Varo*. Madrid, Fundación Mapfre, Instituto de Cultura, 2007, p. 67.

³⁵ MARTÍN MARTÍN, Fernando. "Notas a una exposición obligada: Remedios Varo o el prodigio revelado", en *Laboratorio de Arte*, nº1, 1988, pp. 231-246, p. 233.

³⁶ VARO, Remedios. "Verdad Absoluta", en MENDOZA BOLIO, Edith. 2010, p. 210.

keller³⁷ (1946) (fig. 4), donde imagina el sótano de la batería antiaérea de Münster como una muralla medieval con cabeza de mujer doliente. Dentro de esta muralla aparece una cavidad donde se refugian mujeres y niñas, volviendo de nuevo a la imagen uterina. La idea de salir del útero para morir puede apreciarse en *Dem Krieg gebären*³⁸ (1948), donde una representación femenina de proporciones monumentales que simboliza la madre tierra da a luz a sus hijos, que se convierten en soldados y se dirigen, dando la espalda al espectador, hacia una ciudad en ruinas, ribeteada por una franja color bermellón que alegoriza la batalla.

Por tanto, si la fuerza del paisaje en Remedios Varo representaba un movimiento "hacia afuera", en Emmy Haesele sus ciudades están dominadas por una fuerza centrípeta, "hacia adentro":

Cuando me aproximo al sentido de mis imágenes, me llama la atención, que una gran parte de las mismas muestran la figura de un útero, y que también el contenido de las imágenes se encamina siempre hacia el mismo tema: nacimiento, desarrollo, anhelo de salvación del enredo terrenal y de la extinción en lo vegetativo y lo demoníaco. (...) No es por tanto de la luz del mundo de lo que mi humana conciencia se empapa primero, sino de un "nacer hacia adentro" en una oscura, estrecha y sangrienta prisión. (...) "Déjanos hacer [oh, Dios] a nosotros los hombres, una imagen que nos sea par..." Él se reflejará en nosotros – ¡santificada sea tu voluntad! Nuestra tarea es la de realizar esta voluntad, primero volviendo a nuestro lugar de origen.³⁹

La profunda conversión al cristianismo de Emmy Haesele en su retiro de Bad Aussee hizo que sus figuras fueran cambiando paulatinamente de significado, tornando a un contenido espiritual. La figura del Arlequín pasa a convertirse en una representación de Cristo, así como las figuras femeninas que antaño dominaban sus dibujos, van sustituyéndose por ángeles o imágenes marianas. No obstante, no termina de abandonar su formación en teosofía y hermetismo. Así pues, la figura del Arlequín pasa a dividirse en dos personalidades: el "Eulenspiegel", que adquiere un rol muy similar a la figura del Joker, y el "Narr" o bufón. Ambos re-



Fig. 3. Remedios Varo. "Tres Destinos", 1956. Óleo/Masónite. © Derechos Reservados, 2015. Remedios Varo.

presentan por separado un tipo diferente de conocimiento trascendente, y sólo cuando se unen surge un sentido completo de trascendencia. Esto puede recordar también a la utilización de figuras andróginas en la obra de Remedios Varo, cuya formación también estrecha lazos con la alquimia. Los personajes del "Narr" y el "Eulenspiegel" aparecen siempre en el telón de fondo de un teatro, de una ciudad como teatro de la humanidad. Aquí predomina la idea de juego, de experimentación. El propio "Eulenspiegel", como su nombre sugiere (traducido literalmente como "Búho-Espejo"), se muestra portando un espejo, lo cual también nos lleva directamente hacia el concepto de "heterotopía" en la obra de Varo. Todo es un juego, todo es un reflejo, y en ese reflejo la ciudad que se nos muestra responde a la imagen romántica de las ruinas. Estas ruinas, ciudades vivas que desaparecen, son comparadas por Barbara Wally con la ciudad de Praga que se presenta en *El Golem* de Gustav Meyrink y de Murnau.

³⁷ Traducción: *En el sótano de la batería antiaérea*.

³⁸ Traducción: *Parir la guerra*.

³⁹ Diario de Emmy Haesele, entrada del 11 de diciembre de 1950, recogido en WALLY, Barbara. 1993. pp.37-38. Traducción propia. Original: Wenn ich so die Fülle meiner Bilder betrachte, so fällt mir auf, daß ein großer Teil derselben formal die Gestalt eines Uterus aufweist, und auch der innere Gehalt der Bilder wandelt immer wieder das eine Thema ab: Geburt – Wiederrückung – Sehnsucht nach Erlösung aus den irdischen Verstrickungen und ein Herausstreben aus dem Vegetativen und Dämonischen. (...) Es ist also nicht das Licht der Welt, das sich meinem menschlichen Bewußtsein zuerst einprägte, sondern das Hineingeborenwerden in ein dunkles, enges, blutiges Gefängnis. (...), Lasset Uns Menschen machen, ein Bild das Uns gleich sei...' Er will sich in uns spiegeln – geheiligt Dein Wille! Unsere schwere Aufgabe ist es, diesen Willen zu erfüllen, erst dann kehren wir in die Heimat zurück.



Fig. 4. Emmy Haesele. "In Luftschuttkeller" [En el sótano de la batería antiaérea], 1946. Tinta china/Acuarela. © Galerie Altnöder Salzburg.

Creo que todas estas ruinas son símbolos visibles de la quiebra total de una época cultural. No obstante, también tengo la sensación de no ser más una "Sepulturera", sino más bien una "Enterradora de tesoros" –que a partir del trabajo de remover los escombros, libera fuentes escondidas.⁴⁰

En este juego de reflejos, de fuerzas contrarias que colisionan y se unen, emerge la idea de la espiral. La espiral se alza como símbolo que une la trayectoria artística de ambas pintoras, aún sin haber llegado a conocerse nunca. Conecta, además, ambos planteamientos y ambas aproximaciones a la ciudad con un sustrato mucho más profundo y remoto en el tiempo, y es que desde Platón en su definición de la ciudad ideal de la Atlántida, ya se nos muestra un plano de círculos

concéntricos que se expanden hacia afuera al mismo tiempo que nos llevan hacia el corazón de la ciudad. Luquín Calvo compara el plano circular de la ciudad ideal clásica con la espiral en un sentido de trascendencia que acoge tanto la obra de Emmy Haesele como la de Remedios Varo.

En el círculo no hay lugar para que los bienaventurados abran sus alas, ellos que son como pájaros impensables. Tampoco puede haber lugar para otros universos, otros pájaros, otras almas hijas del creador, además de las que ya conocemos.⁴¹

En la espiral, por tanto, se abre la idea de penetrar en otros mundos. Las ciudades, tanto en el caso de Varo, como en el de Haesele, funcionan como palimpsestos. Pese a las realidades políticas que configuran el funcionamiento de las ciudades, no puede obviarse en primera instancia la relación de estas con la naturaleza, con lo mítico y lo imaginario. Esta relación de la ciudad de la Modernidad con los mitos antiguos rompe la idea de la existencia de un tiempo progresivo en pos de un eje temporal que, a la par que avanza, gira sobre sí mismo: de nuevo la imagen de la espiral.⁴²

En este sentido destacan las obras *Tránsito en espiral* (1962) (fig. 5) de Remedios Varo, y *María mit Kind inmitten einer sündigen Stadt*⁴³ (1958) (fig. 6) de Emmy Haesele. En ambos casos aparece la imagen de una ciudad dispuesta en espiral sobre un centro. Se abre ante los ojos del espectador un espacio rizomático donde las imágenes, procedentes del sustrato de lo imaginario, se mueven en ambas direcciones de la espiral, representando así el espíritu colectivo, la conciencia de las personas en su peregrinación constante en busca de una meta que, aún sin saberlo, se corresponde con el lugar de origen, con el centro de la composición.

Esta imagen, tremendamente romántica, puede resumirse perfectamente en las palabras de Meyer Howard Abrams, para quien:

...la redención, incluso después de ser trasladada a la historia y traducida en la autoeducación del espíritu general de la humanidad, sigue representándose con el tropo cristiano central de la vida como peregrinación y búsqueda: la "Bildungsgeschichte" de la filosofía romántica de la conciencia tiende a imagi-

⁴⁰ HAESELE, Emmy. "Nachlass", en WALLY, Barbara, 1993, p. 48. Traducción propia. Original: Ich glaube, daß alle diese Ruinen sichtbare Symbole sind für den ganzen Zusammenbruch einer Kulturepoche. Trotzdem habe ich ja nicht eben das Gefühl 'Totegräber' zu sein, sondern weit eher 'Schatzgräber' –daß gerade durch die Arbeit des Schuttabtragens die verborgenen Quellen wieder freigelegt werden.

⁴¹ LUQUÍN CALVO, Andrea. 2008, p. 189.

⁴² LEHAN, Richard. *The City in Literature: an intellectual and cultural history*. Berkeley, University of California Press, 1998, pp. 22-23.

⁴³ Traducción: *María con el Niño en medio de la ciudad pecadora*.

narse en la forma narrativa de un "Bildungreise" cuyo fin es su propio comienzo.⁴⁴

La confección de la ciudad como fondo para las pinturas de Remedios Varo y Emmy Haesele se muestra, por tanto, como un espejo de su propia existencia, levantado por la mano del "Eulenspiegel", o como el hermafrodita que se multiplica en los confines del entendimiento, dando muestra de la diversidad de la imaginación que brota de un sustrato común.

Para concluir me gustaría utilizar las palabras que Eduardo Cirlot escribe a la hora de referirse a la concepción del mundo en el arte surrealista, que respondía a un:

...sistema de cosas que se encuentran entre los dos polos de la aniquilación: el que niega toda objetividad por creer que el universo es una inmensa mascarada en la que una sola presencia se goza en escisiones y disfraces, y el que abandona cada aparición del ser en el pozo de su propia entidad, sin concederle otro valor que el utilitario (al fin también fantasmagórico).⁴⁵

A una parte de este mundo surrealista pertenece el arte de Remedios Varo, plagado de alusiones a la máscara, al juego, donde sólo el ser, la figura principal, a veces solitaria, de sus composiciones aglutina toda la importancia y la significación de "ser"; mientras que el mundo que se diluye hacia las profundidades de sí mismo y hacia los dominios del inconsciente colectivo, nos lleva directamente a la obra de Emmy Haesele. Tanto en la una como en la otra, el "valor surrealista" de su arte se encuentra en la finalidad del mismo: profundizar y buscar en el individuo.⁴⁶ La producción artística de ambas cuestiona la idea del espacio como algo escindido del todo y del ser humano, y en condición de mujeres en una época donde no gozaban de tantas libertades como podían imaginar, prevalece la idea de unión entre cuerpo físico y espacio trascendente, que toma un tinte aún más relevante.

En líneas generales, tanto Emmy Haesele como Remedios Varo fueron dos artistas influenciadas por el Surrealismo francés, que más que buscar un nuevo arte, buscaba un hombre nuevo en el que primara el ascenso a lo maravilloso, el descenso a lo insondable y la representación de las experiencias que este tránsito conlleva.⁴⁷ Este via-



Fig. 5. Remedios Varo. "Tránsito en espiral", 1962. Óleo/Masonite. © Derechos Reservados, 2015. Remedios Varo.



Fig. 6. Emmy Haesele. "Maria mit Kind inmitten einer sündigen Stadt" [María con el Niño en medio de una ciudad pecadora], 1958. Tinta china/Acuarela. © Galerie Altmöder Salzburg.

⁴⁴ ABRAMS, Meyer Howard. *Romanticismo, tradición y revolución*. Madrid, Visor, 1992, pp. 184-185.

⁴⁵ CIRLOT, Juan Eduardo. 1986, p. 95.

⁴⁶ GAUSS, Charles E. "The theoretical Backgrounds of Surrealism", en *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 2, 8, pp. 37-44, p. 40.

⁴⁷ MENDOZA BOLIO, Edith. 2010. p. 14.

je de ida y vuelta se concentra en un eje a partir del cual todas las posibilidades de recorrer los caminos de la expresión artística en relación con el subconsciente se multiplican. En este eje entrelazan sus hilos y sus destinos Remedios Varo y Emmy Haesele, cada una mirando hacia un lado del Atlántico, hacia un contexto histórico diferente. Se dan la espalda la una a la otra: una dirige la mirada hacia arriba, más allá de las estrellas; la otra, hacia lo más profundo de sus abismos. Pero el hilo del Surrealismo entreteje sus destinos, si bien no en la vida real, sí en el imperecedero mundo de la pintura, al amparo de la gran ciudad atemporal que siempre las ha acompañado y ha velado por sus sueños.

Bibliografía

- ABRAMS, Meyer Howard. *Romanticismo, tradición y revolución*. Madrid: Visor, 1992.
- ALTNÖDER, Ferdinand; ALTNÖDER, Heidi. *Emmy Haesele*. Salzburgo: Galerie Altnöder, 1987.
- AROS LEGAND, Pablo. "Cuerpo de mujer: la ciudad como constructo en el discurso poético femenino desde los años ochenta hasta la actualidad en Chile". *Ángulo Recto. Estudios sobre la ciudad como espacio plural*. 9 (1), 2017, pp. 5-15.
- BACHELARD, Gaston. *La poética del espacio*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1965.
- BARREIRO LEÓN, Bárbara. "Psicogeografía y ciudad: iconografía del urbanismo surrealista" *Ángulo Recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural*. 7 (1), 2015, pp. 5-12.
- CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Diccionario de los Símbolos*. Barcelona: Herder, 1991.
- CIRLOT, Juan Eduardo. *El mundo del objeto a la luz del surrealismo*. Barcelona: Athropos, 1986.
- DE DIEGO, Estrella. *Remedios Varo*. Madrid: Fundación Mapfre, Instituto de Cultura, 2007.
- ESTEBAN-GUITART, Moisés. "La psicogeografía cultural del desarrollo humano". *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles*, nº 59, 2012.
- FOUCAULT, Michel. "Des espaces autres" en DEFERT, Daniel & EWALD, François (ed.). *Dits et écrits 1954-1988*. París: Gallimard, 1994, pp. 752-762.
- GAUSS, Charles E. "The theoretical Backgrounds of Surrealism". *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 2, 8, pp. 37-44.
- JUNG, Carl Gustav & STEPHENSON, Craig E. *On Psychological and Visionary Art. Notes from C. G. Jung on Nerval's Aurélia*. Princeton: Princeton University Press, 2015.
- KAPLAN, Janet. "Encantamientos domésticos" en GRUEN, Walter & OVALLE, Ricardo. *Remedios Varo. Catálogo razonado*. México: Ediciones Era, 1998, pp. 31-40.
- KAPLAN, Janet. *Viajes inesperados. El arte y la vida de Remedios Varo*. México: Ediciones Era, 1998.
- KLENGEL, Susanne. "Bordando el manto terrestre. Remedios Varo y el mundo literario de Thomas Pynchon" en VV.AA. *Remedios Varo. Arte y Literatura*. Teruel: Museo de Teruel, 1991, pp. 23-31.
- LEHAN, Richard. *The City in Literature: an intellectual and cultural history*. Berkeley: University of California Press, 1998.
- LUQUÍN CALVO, Andrea. *Remedios Varo: el espacio y el exilio*. San Vicente del Raspeig: Centro de Estudios sobre la Mujer, Universidad de Alicante, 2008.
- MAEDING, Linda. "Zwischen Traum und Erwachen: Walter Benjamins Surrealismus-Rezeption". *Revista de Filología alemana*, 20, 2012, pp. 11-18.
- MARTÍN MARTÍN, Fernando. "Notas a una exposición obligada: Remedios Varo o el prodigio revelado". *Laboratorio de Arte*, nº 1, 1988, pp. 231-246.
- MENDOZA BOLIO, Edith. *A veces escribo como si trazase un boceto. Los escritos de Remedios Varo*. Madrid: Iberoamericana, 2010.
- MOORE, Charlotte. "Surrealism, Religion and Psychology" en LEEMING, David A. (ed.). *Encyclopedia of Psychology and Religion*. Londres: Springer, 2014, pp. 1758-1760.
- ONFRAY, Michel. *Política del rebelde*. Barcelona: Anagrama, 2011.
- POULET, Georges. *Les méthamorphoses du Cercle*. París: Flammarion, 1961.
- RAMÍREZ, Juan Antonio. "La ciudad surrealista" en BONET CORREA, Antonio. *El Surrealismo*. Madrid: Cátedra, 1983, pp. 71-90.
- STEINWERDTNER, Brita. *Du Engel, du Teufel. Emmy Haesele un Alfred Kubin*. Innsbruck y Viena: Haymon Verlag, 2012.
- TIBOL, Raquel. *Diversidades en el arte del siglo XX. Para recordar lo recordado*. México: Universidad autónoma de Sinaloa, 2001.
- TRÍAS, Eugenio. *El artista y la ciudad*. Barcelona: Anagrama, 1983.
- USEDA MIRANDA, Evelyn. *Surrealismo. Vasos comunicantes*. México: Museo Nacional de Arte, Ediciones el Viso, 2012.
- VARO, Remedios. *Cartas, Sueños y otros textos*. México: Ediciones Era, 1999.
- VIVES, Anna F. "Surrealismo, género y ciudad en la obra pictórica y poética de Remedios Varo". *Ángulo Recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural*, vol. 5, 1, 2013, pp. 179-195.
- WALLY, Barbara. *Emmy Haesele*. Salzburgo: Galerie Altnöder, 1993.
- ZECHLIN, René. *Der Andere Seite – Erzählungen des Umbewussten*. Ludwigshafen am Rhein: Wilhelm-Hack-Museum, 2017.

C RÍTICA Y ASIMILACIÓN DE LA METRÓPOLIS MODERNA. REFLEXIONES EN TORNO AL TRIPLE EJE PARÍS-BERLÍN-NUEVA YORK A TRAVÉS DEL ARTE

JOSÉ MUÑOZ-ALBALADEJO

Instituto de Ciencias del Patrimonio. Consejo Superior de Investigaciones Científicas
jose.munoz-albaladejo@incipit.csic.es

Resumen: Este artículo pretende mostrar cómo el arte de finales del XIX y comienzos del XX trató de reflejar los cambios que se estaban produciendo en las ciudades tras la llegada de la Modernidad. Este recorrido se realizará a través de un triple eje que no es azaroso: París, Berlín y Nueva York. En París surgió la Metrópolis y dio comienzo el movimiento impresionista, y junto a él las primeras representaciones artísticas de las grandes urbes. En Berlín aparecen las primeras obras expresionistas, que traen consigo la crítica a esas grandes urbes. Y en EEUU esa visión de la ciudad pasa a asimilarse casi con resignación a través especialmente de las pinturas urbanas de las calles de Nueva York, que reflejan de fondo las teorías sociológicas hacia las que se encamina la recién fundada Escuela de Chicago. Toda esta serie de pinturas nos permitirán reflexionar sobre la relación entre las ciudades contemporáneas y las nuevas formas de socialización.

Palabras clave: Impresionismo / Expresionismo / Modernidad / Baudelaire / Simmel / Koolhaas.

CRITICISM AND ASSIMILATION OF THE MODERN METROPOLIS. ARTISTIC REFLECTIONS AROUND THE TRIPLE AXIS PARIS-BERLIN-NEW YORK

Abstract: This article shows how the art of the late 19th and early 20th centuries tried to reflect the changes that were taking place in the cities after the arrival of Modernity. This tour will take place through a triple axis that is not random: Paris, Berlin, and New York. In Paris appeared both the Metropolis and the Impressionist movement, and with them also appeared the first artistic representations of the large cities. In Berlin appeared the first Expressionist works, which bring with them the critique of these big cities. And in the U.S. that vision of the city was assimilated with resignation, especially by the urban paintings of the streets of New York, which reflect the sociological theories that were emerging in the School of Chicago. This series of paintings will allow us to reflect on the relationship between contemporary cities and new forms of socialization.

Key words: Impressionism / Expressionism / Modernity / Baudelaire / Simmel / Koolhaas.

1. Introducción

Todos los espacios que el ser humano construye tienen una base ideológica que lleva implícita unos valores u otros que posibilitan formas de vida muy diversas. De un tiempo a esta parte, cada vez son más las teorías que nos hablan de la mercantilización de los espacios y de la pérdida de identidad. Las relaciones interpersonales, antes tan reales, no son ahora más que relaciones abstractas que suceden en lugares genéricos, fríos.

Esto se refleja en el espacio que habitamos, en la ciudad, en sus calles y en nuestras viviendas, en los lugares de trabajo y en los de ocio. Antes esos espacios daban pie a la existencia de una comunidad real con relaciones reales. Ahora, en cambio, las ciudades se asimilan más a un conglomerado de construcciones en serie, viviendas tipo dirigidas a familias tipo que se asientan sobre ciudades tipo. Construcciones genéricas que crean individuos intercambiables cuyo lugar de origen no importa

* Fecha de recepción: 15 de octubre de 2017 / Fecha de aceptación: 18 de noviembre de 2018.

en absoluto. "El turismo es independiente del destino", dirá Rem Koolhaas,¹ y con razón: ya no importa la ciudad a la que viajes, porque la sensación no será distinta de una a otra. La arquitectura crea espacios iguales en ciudades a priori diferentes que provocan que dichas ciudades tiendan a la similitud. Así es como se produce la ciudad genérica de la que nos habla el propio Koolhaas, formada por multitud de esos no lugares que mencionaría el antropólogo Marc Augé.

"La ciudad irá en ti siempre", recitó una vez Kavafis, "otra no busques, no la hay".² La ciudad siempre es la misma, sus calles son iguales, sus construcciones similares, sus valores inmutables. La imagen de aquel explorador romántico que busca incesantemente y en lugares remotos una naturaleza mística en la que hallar refugio es ya hoy algo lejano, oscuro y confuso, casi olvidado. El protagonista del poema de Kavafis huye de su pasado para buscar un futuro mejor, y ve en el cambio de lugar una puerta de salida a todos sus problemas. El narrador, sin embargo, le cierra esa puerta no porque no quiera dejarlo salir, sino porque ya no hay puerta, ha desaparecido.

La cuestión de la evolución de la ciudad y de las formas de socialización que en ella encontramos no es algo reciente. Ya en el siglo XIX el arte trató de reflejar esos cambios y luchar contra ellos, advertirnos de lo que estaba por llegar. Quizá la verdadera crítica del arte contra los nuevos cambios metropolitanos no se vio con claridad hasta la llegada del Expresionismo alemán, a comienzos del siglo XX, aunque ya unos años antes el Impresionismo comenzó a mostrar el camino que las nuevas ciudades iban tomando. De eso, precisamente, trata este artículo: de cómo el arte ha sabido reflejar la evolución de las ciudades, que nos han transformado en individuos aislados cuyo contacto con el otro parece limitarse al principio de utilidad. Esto ocurre especialmente desde la aparición de las metrópolis, que tienen su origen en el París del Barón Haussmann pero que continúan apareciendo en el resto del mundo, con Berlín y Nueva York, con permiso de Chicago, como principales protagonistas de ese triple eje que se suele utilizar a la hora de hablar del nacimiento de la metrópolis. París porque supuso el inicio del cambio, no solo a nivel urbano sino a nivel social: a ella llegaron las modas y los nuevos sujetos de la mo-

dernidad, que hicieron de esta ciudad la capital del siglo XIX, como diría Walter Benjamin.³ Berlín porque es el mejor ejemplo de cómo una ciudad puede pasar de ser una más a convertirse en una de las grandes metrópolis urbanas, repleta de construcciones rectilíneas y verticales capaces de alterar todo el espacio interno de una ciudad incapaz de reconocerse a sí misma. Y Nueva York porque es uno de los principales focos de recepción de inmigrantes dentro de EEUU y una de las ciudades que más comienzan a asimilar la deriva arquitectónica de las nuevas metrópolis.

Pero el arte no siempre será crítico con la llegada de la metrópolis. A veces solo reflejará los cambios, a veces solo meras escenas urbanas. A veces se resaltarán las cosas buenas de la modernidad, a veces los rincones más oscuros de las ciudades. Pero en ningún caso la llegada de la modernidad tiene que ir necesariamente ligada a una concepción negativa de la metrópolis. Dicha concepción vendrá después, cuando los cambios no vengán a integrarse en la ciudad, sino a sobreponerse a aquellos elementos que la dotan de identidad; tal vez no a destruirlos, pero sí a ocultarlos. Entonces el arte sí ha sido crítico. Los autores expresionistas alemanes, a comienzos del siglo XX, ya resaltaron ese temor, ya supieron ver hacia dónde nos llevaba la ciudad genérica, influidos fuertemente por las teorías sociológicas de la época. De todo esto hablaremos a continuación.

2. París, capital del siglo XIX

Allá por el año 1848, cuando el capitalismo comienza a asentar las bases ideológicas del nuevo mundo, empiezan a aparecer las primeras metrópolis, ciudades diferentes a las anteriores porque en ellas quedan reflejadas todas las transformaciones sociales que esa nueva ideología mundial pretende transmitir. La metrópolis es la metáfora de la vida moderna, el lugar al que la historia de Occidente nos ha conducido, un lugar en el que, como ya dijese el escritor francés Charles Baudelaire, todo se convierte en mercancía. Su inicio podemos fijarlo en la ciudad de París, pero su expansión ha sido grande y, sobre todo, rápida, tanto que hoy en día apenas quedan ya lugares que puedan mantenerse a salvo de su sombra, alejados de esta nueva forma de colonialismo propiciada por la llegada del capital y la economía de

¹ KOOLHAAS, Rem, 2011, p. 38.

² Extracto del poema *La ciudad*, de Konstantino Kavafis. Traducción de José María Álvarez, en: KAVAFIS, Konstantino. *Poesías completas*. Madrid: Hiperión, 1981.

³ BENJAMIN, Walter, 1988.

mercado. En aquel París decimonónico, una figura se alzó por encima del resto y escribió su nombre en los libros de Historia: la figura del Barón Haussmann, quien, bajo el dictamen del emperador Napoleón III, hizo girar la capital francesa en torno a siete bulevares –algo que, según el teórico Marshall Berman, supondrá “la innovación urbanística más espectacular del siglo XIX y el paso decisivo hacia la modernización de la ciudad tradicional”–,⁴ inmensas calles repletas de escaparates en los que mostrar las nuevas mercancías y que acaban uniéndose entre sí en el Arco de Triunfo. Son calles por las que caminará el flâneur, que representa al paseante tranquilo que busca cobijo entre la multitud, que experimenta la ciudad, que analiza la llegada de una modernidad que se asienta en la ciudad a ritmos descontrolados. El pintor Gustave Caillebotte fue uno de los primeros en captar la imagen de estos nuevos vagabundos de la modernidad. En *Calle de París, día lluvioso* (1877) se observa la figura del flâneur, vestido con levita y sombrero de copa, paseando por las calles de un París que crece a pasos agigantados.

Pero la visión de la época de aquel París no era negativa en absoluto. Si todo eso que hemos comentado en el párrafo anterior es lo que caracteriza a la moderna metrópolis parisina de mediados del siglo XIX, uno de los personajes que mejor supo captar todas esas características fue precisamente Charles Baudelaire. El París en el que Baudelaire vivió era un París de cambios, de contrastes y de sentimientos opuestos: por una parte, se anhela un pasado que ya no volverá; por otra, la nueva metrópoli te invita a sumergirte en las profundidades de un presente totalmente desconocido. El París de mediados del XIX es el lugar en el que el concepto de modernidad se redefine: “La modernidad es lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente, la mitad del arte cuya otra mitad es lo eterno e inmutable”.⁵ Y la misión del pintor de la vida moderna será la de extraer belleza de esta nueva época, pues *lo bello* tiene siempre una doble naturaleza: por una parte, tiene un elemento que es eterno, que siempre permanece; por otra, tiene un elemento relativo a cada época, a cada tiempo. Dentro de este nuevo escenario, el pintor de la vida moderna será aquel que pueda captar las modas, los momentos, los sentimientos, las emociones, las acciones, la vida en su más leve transformación, en su más pura esencia cambiante. Aquel

capaz de bajar a las calles y pasear por ellas, sobre ellas, a través de ellas. Y Baudelaire le encomienda esa misión a su amigo Constantin Guys, al que definirá como “el pintor de la vida moderna”.⁶

Quizá esta especie de nombramiento honorífico pudiese causar bastante sorpresa en la sociedad de la época, primero porque el enorme prestigio de Baudelaire, acostumbrado a mezclarse con la pléyade parisina, distaba mucho de la poca fama que poseía Guys, y segundo porque este último jamás había dado el salto a la primera línea del panorama artístico internacional. Hoy en día, de hecho, su nombre sigue siendo prácticamente una incógnita, apenas desvelada gracias a la trascendencia del trabajo de Baudelaire más que al suyo propio. Pero Baudelaire tenía sus motivos: la modernidad se caracteriza por la fugacidad, y Guys era el que mejor sabía captarla. La fugacidad de las modas, de los sentimientos, de las acciones. La fugacidad de los momentos que se olvidan para dar paso a otros nuevos momentos que mañana volverán a ser olvidados. La fugacidad es el emblema que porta la bandera capitalista que ha acabado alzándose sobre nuestras cabezas, gobernándonos a todos bajo ese yugo enmascarado que se oculta tras el cada vez más vacío concepto de democracia. La sociedad occidental, gobernada por las lógicas capitalistas y en las que el punto de partida y de llegada es siempre el dinero, crea sobre sus miembros falsas necesidades que nos convierten en meros factores predisuestos a encajar en una fórmula ya establecida. Esa es la lógica económica del nuevo mundo. La ciudad actual se nutre de la producción del mercado, compuesta por consumidores desconocidos, anónimos, que se mueven salvajemente entre relaciones abstractas. Eso es lo que Guys captaba: imágenes de momentos, retratos de gentes sin rostro o de gentes con rostros iguales, dibujados con trazo decidido pero rápido, difuso, como si no hubiese que perder tiempo en ello. Lo que hoy es nuevo mañana será viejo y pasado será olvidado. Es la racionalidad del consumo feroz, que te incita a buscar sentimientos eternos en las modas más efímeras, resquicios de felicidad en las necesidades más banales, que son aquellas que han sido inventadas desde la nada. Por eso tal vez podamos hablar de la nueva metrópolis en los mismos términos que Kracauer hablaba de la Berlín de su tiempo, como si fuese la ciudad del olvido, un lugar en el que cualquier recuerdo, cualquier acontecimiento, cual-

⁴ BERMAN, Marshall, 1989, p. 149.

⁵ BAUDELAIRE, Charles, 1995, p. 92.

⁶ BAUDELAIRE, Charles, 1995.

quier anécdota, parece ser olvidada apenas un instante después de haber sucedido.

En su escrito, Baudelaire define a Guys como un hombre de mundo más que como un artista, un enamorado de la multitud anónima a la que el propio Guys pertenece, un verdadero contemplador de los paisajes urbanos, un pintor de lo cotidiano, del presente, el pintor idóneo para captar la caducidad de las nuevas costumbres en todo su ser. Es alguien capaz de ver la vida moderna de una forma distinta al resto, como nunca antes nadie la ha visto. Sus cuadros, pintados de memoria –sin modelos, sin bocetos previos–, intentan plasmar la modernidad y todo lo que la envuelve: la velocidad, el constante movimiento, el incesante cambio. Y la plasman precisamente porque Guys logra distanciarse de su obra y adoptar también la mirada del artista como flâneur.⁷ Para Baudelaire, solo Guys puede hacernos ver cada mínimo detalle que surge en esta sociedad de modas efímeras. Todo eso a pesar de que sus dibujos destaquen más las modas y los vestidos brillantes que la realidad del hombre de a pie, más el dandismo –“el último destello del heroísmo en las decadencias”–⁸ que la vida del indigente, más la imagen que París pretende dar de puertas afuera que la imagen real, de puertas adentro, que viven aquellos que son más desafortunados. De hecho, los dibujos de Guys se centran más en aquella parte de la metrópoli que todo el mundo quiere ver y se olvidan, en cambio, del otro lado de la modernidad parisiense: el caos, la pobreza, el peligro, el terror. No captan el enfado del proletariado, no captan toda esa serie de elementos que acabarán dando lugar a las barricadas, a las revueltas, a la rebelión, a la miseria. Él, en el fondo, captaba las transformaciones, las calles, los cambios, al flâneur, al dandi; captaba, en definitiva, lo que París quería que fuese París. Lo que todos esperaban que fuese París.

En la segunda mitad del siglo XIX, junto al nacimiento del París del Barón Haussmann, nace un movimiento artístico que, aunque no podamos decir que sea revolucionario de puertas afuera del propio mundo del arte, sí que sentó un precedente en tanto que fue el primer gran movimiento artístico que supo hacerle frente a la Academia. Hablamos del Impresionismo, que a pesar de su escasa crítica social –esta se hará fuerte con la llegada del Expresionismo–, ya es capaz de reflejar,

tal vez sin saberlo, a una sociedad que avanza a pasos agigantados hacia la homogeneidad más absoluta, más terrorífica. En el París de los bulevares, el arte no pudo dejar de lado el cambio. Estamos en una época en que todavía no ha aparecido la ciudad genérica, pero en la que se camina hacia ella. Constantin Guys supo captar los deseos cambiantes de los urbanitas, la fugacidad de los momentos, la banalidad de la vida. Esos rostros difusos, todos iguales, eran los propios de la gente de la nueva urbe, que mira más por sus propios intereses que por los colectivos. Que se olvida, sin saberlo, de que todos somos distintos pero estamos inmersos en redes de relaciones sociales que nos posicionan frente al mundo y nos definen. Los rostros que Guys dibujaba son aquellos de las personas que, poco a poco, se van individualizando y van destruyendo sus relaciones interpersonales, los rostros de las personas que tienden hacia la homogeneización. Son los rostros de los habitantes que pasean por esa nueva metrópolis que artistas como Caillebote han sabido plasmar tan bien, con sus amplias calles y sus escaparates siempre abiertos al público, dictándole a la gente la forma en que tienen que vestir, la comida que tienen que comer, el modo en el que han de vivir. Pero no es Guys el autor que hizo frente al arte de la época, sino los autores impresionistas. El Impresionismo se opuso al academicismo reinante, y entre esos nuevos artistas estaba Manet.

Incomprendido e incluso criticado en sus inicios, la pintura de Manet supone el punto de ruptura que la modernidad tanto reclamaba: él termina con el reinado de Delacroix y da inicio a un nuevo estilo, el Impresionismo, que sentará las bases para el nacimiento, en el futuro, del arte filosófico, aquel en el que el Espíritu hegeliano podrá aumentar el conocimiento de sí mismo: el arte de vanguardia. Baudelaire, sin embargo, que conocía la obra de Manet, jamás vio en él al “artista encargado de expresar ‘l’héroisme de la vie moderne’”,⁹ algo que sí vieron teóricos posteriores como George Bataille, al señalar que Manet rompió con sus predecesores y “abrió la época en que vivimos, compenetrándose con el mundo de hoy, el nuestro; desentonando en el mundo en que vivía, al que escandalizó”.¹⁰ Manet era una especie de rebelde sin causa, un provocador, y una de sus primeras provocaciones vino con la exposición en público

⁷ SMITH, Paul, 2006.

⁸ BAUDELAIRE, Charles, 1995, p. 116.

⁹ JARAUTA, Francisco, 2003, p. 13.

¹⁰ BATAILLE, Georges, 2003, p. 25.

de *La música en el Jardín de las Tullerías* (1862), que se presentaba como una obra que rompía la forma, que cambiaba los colores, que difuminaba los trazos, que modificaba las miradas de los individuos que aparecían dibujados. En ella, Manet representa a un grupo de gente casi infinito que se sitúa en un jardín cuyo final no alcanzamos a ver. Todos ellos, envueltos en un tranquilo ambiente en el que la música de Offenbach suena de fondo, son producto de una nueva sociedad, producto de un nuevo estilo de vida, producto de una nueva moda. Las dos sillas de hierro, situadas en primera línea de acción, son el reflejo fiel de la era mercantilista. Lo que en el fondo se nos quiere decir es que la sociedad ha cambiado, y más allá del Jardín lo que está presente es la modernidad y la realidad baudeleriana, una realidad a la que pertenecen tanto los hombres de las Tullerías, vestidos todos iguales con chaqués y levitas negras, como Olimpia, la protagonista de una de las obras más rompedoras de Manet, una mujer que no es ya una diosa, sino una prostituta. Ambos, los hombres de las Tullerías y Olimpia, habitan el mismo mundo, el mundo que el arte de la época rechaza y que Manet se empeña en sacar a la luz. Esa otra cara de la modernidad que muchas veces las pinturas impresionistas esconden sale a la luz con la imagen de Olimpia, una prostituta que reclama su derecho no solo a estar, sino a ser dentro de una realidad en la que ella también tiene lugar, aunque se la ignore, del mismo modo que también parecen ignorarse las revueltas callejeras y las barricadas que de nuevo volvían a ser el pan de cada día en la capital francesa. Pero todo esto lo ignoran los visitantes del jardín, los dandis, los burgueses, y también lo ignorarán los asistentes a los bailes pintados por Renoir, personas que muestran al mundo la imagen de felicidad que la modernidad siempre lleva consigo para hacer creer que esa es la realidad, para hacerlo creer del mismo modo que sus defensores también lo creían.

Para Georges Bataille, la *Olympia* de Manet supone la negación del mundo pasado, "la negación del Olimpo, del poema y de las convenciones monumentales que se refieren a la realidad antigua

de la Ciudad".¹¹ Inspirada en la *Venus de Urbino* de Tiziano, que a su vez estaba inspirada en la *Venus dormida* de Giorgione, la *Olympia* de Manet es, sin embargo, un desnudo diferente a todos los que hasta entonces se habían realizado. Tras su exposición en 1863, Manet recibió un aluvión de críticas. Nadie parecía entender que lo que él pretendía hacer era recomponer "un nuevo orden de formas",¹² alejarse de un sistema y de una tradición artística que estaba llegando a su fin. A diferencia de la *Venus* de Cabanel, que, dibujada según los más estrictos cánones y reglas academicistas, representa un mundo que no existe, la *Olympia* de Manet, al contrario, es una Venus de carne y hueso. "Cuando miramos *Olympia*, lo que predomina es el sentimiento de una supresión, lo preciso de una fascinación en estado puro, la fascinación de la existencia que soberanamente, silenciosamente, ha cortado el lazo que la unía a las falacias que la elocuencia había creado".¹³ Si la risa, según Bataille, es la más clara señal del rejuvenecimiento de la belleza, entonces la *Olympia* de Manet es justo lo que el mundo del arte necesita para rejuvenecerse, pues esta obra es "la primera obra maestra de la que se haya reído el público con una risa inmensa".¹⁴

Aunque podrían nombrarse muchas más obras capaces de plasmar la llegada de la Modernidad y las formas de vida que se daban en la metrópolis, tales como *El viejo músico* (1862),¹⁵ también de Manet, *Place de la Concorde* (1875) y *El ajeno* (1876), de Degas, o *La Place Clichy* (1880), de Renoir, finalizaré mi viaje por las calles de París con una breve referencia a otra obra de Manet, *El bar del Folies-Bergère*. Pintada en 1882, un año antes de su muerte, en ella su autor trató de plasmar la enfermiza pasión por la moda. En ella, Manet trata de simbolizar la banalidad del mundo moderno. En primer plano, detrás de una barra llena de botellas, aparece la protagonista: la joven Suzon, modelo que servía de inspiración al pintor, que es la encargada de atender a los clientes de un bar abarrotado de personas vestidas todas ellas con ropas similares, ropas que acentúan el anonimato propio de la sociedad metropolitana, ropas que, vistas to-

¹¹ BATAILLE, Georges, 2003, p. 69. A la *Olympia* de Manet le dedica T. J. Clark un capítulo completo, titulado *Olympia's Choice*, en su libro *The painting of modern life. Paris in the art of Manet and his follower* (Nueva Jersey: Princeton University Press, 1984, pp. 79-147).

¹² BATAILLE, Georges, 2003, p. 42.

¹³ BATAILLE, Georges, 2003, p. 65.

¹⁴ BATAILLE, Georges, 2003, p. 26.

¹⁵ Sobre esta obra y su relación con el tema tratado en este artículo, Paul Smith apunta que en ella "reaparece el bebedor de absenta, junto con algunos artistas y actores ambulantes que han sido echados de la ciudad por las nuevas y severas condiciones para obtener permisos que Haussmann había impuesto a estos tipos sociales" (SMITH, Paul, 2006, p. 45).

das ellas en conjunto, tan iguales, tan carentes de personalidad, forman una imagen que llega casi hasta a rozar el ridículo. "Nadie como ellos representa (mejor) el París de aquellos años".¹⁶ Agotada, con la mirada perdida y llena de fatiga, Suzon atiende a un hombre que intenta seducirla, un hombre no diferente a cualquier otro hombre dentro de un París que, inmerso ya en plena modernidad, se ha convertido en una ciudad llena de apariencias, llena de individuos desconocidos, sin rostros ni personalidades; en una ciudad en la que, por encima de todo, domina la mercancía.

3. Berlín, la ciudad del olvido

A la hora de captar la realidad, el impresionista buscaba, según palabras de Siegfried Kracauer, "atrapar sus momentos singulares y materializarlos puramente", pero esa realidad se mantenía fija, como un hecho que no puede ser modificado, que no puede ser atravesado ni criticado. El expresionista, en cambio, es alguien que ha logrado "abrir una brecha" en esa idea, "cumpliendo en los dominios del arte lo que las grandes revoluciones sociales del presente se plantean como tarea en los dominios de la vida real: la aniquilación de los poderes existenciales hasta ahora vigentes",¹⁷ alzándose en contra de la realidad que le rodea. Mientras en la pintura impresionista se busca una representación del mundo exterior, "presente a los sentidos", en el expresionismo esa mirada se vuelve hacia dentro, hacia la experiencia interior, psicológica.¹⁸ El expresionista es, ante todo, un crítico, alguien que trata de negar la realidad, eliminarla y hacer que su yo interior se exprese, salga a la luz y trate de autoafirmarse por encima de una realidad mecanizada que ha difuminado las relaciones sociales, ha absorbido el alma de los seres humanos y ha economizado el mundo. "Ya no vivimos, solo somos vívidos", dirá Hermann Bahr, para después añadir que "ya no tenemos libertad, ya no nos está permitido tomar decisiones, estamos perdidos, el hombre está inánime, la naturaleza, deshumanizada. [...] Nunca en el mundo hubo un silencio sepulcral así. Nunca el hombre fue tan pequeño. Nunca tuvo tanto miedo. Nunca la

alegría estuvo tan lejos y la libertad tan muerta".¹⁹ El olor a putrefacción social es tan grande, que el expresionista lo que intenta es tapar dicho olor, "derrotar a una cotidianidad vacía, insignificante, frustrante",²⁰ sentar las bases para que el alma de cada individuo escape de la cárcel de la sobremodernidad y el mecanicismo. Si París fue el inicio, Berlín fue su continuación, porque ningún otro lugar del mundo representa mejor que ella lo que las nuevas áreas metropolitanas deben ser. De hecho, el rápido crecimiento que sufrió, tanto a nivel demográfico²¹ como arquitectónico, desde que fuese nombrada capital del Reich en enero de 1871, suscitó opiniones muy diversas entre los teóricos del momento. Incluso llegó a ser calificada como una ciudad demasiado moderna, hasta el punto de que en ella ya no parecía tener lugar la figura del *flâneur*, tan importante en la transformación parisina.

Este panorama no pasó desapercibido para la sociología alemana de la época, que no pudo ignorar la más rápida transformación que jamás haya sufrido una metrópolis: el incremento del tráfico, el desarrollo arquitectónico, la llegada masiva de inmigrantes, la urbanización descontrolada, el aumento de los conflictos sociales y políticos. Todo eso hizo de Berlín, como ya señaló Siegfried Kracauer, la ciudad del olvido. Las interpretaciones sociológicas de toda esta serie de hechos fueron de lo más diversas, desde aquellas que evocaban con nostalgia el mito del buen pasado y trataban de realzar el valor de las relaciones "reales" de las antiguas provincias frente a la abstracción metropolitana, hasta aquellas otras que ven en el nuevo Berlín la posibilidad de reorientar las expresiones artísticas, fortalecer las relaciones comunitarias y aumentar la libertad de los individuos. Y quizá a medio camino entre ambas esté la teoría de Georg Simmel, una teoría que tiene como objetivo, "sin caer en el lamento nostálgico, el examen cuidadoso de los fenómenos que constelan la existencia conflictiva y contradictoria en los lugares de la contemporaneidad".²² Muy influido por las ideas expuestas por Baudelaire, Georg Simmel decide hacer suya la tesis de que todo se convierte

¹⁶ JARAUTA, Francisco, 2003, p. 19.

¹⁷ KRACAUER, Siegfried, 2006, pp. 51-52.

¹⁸ RANNELS, Edward W., 1945, p. 13.

¹⁹ BAHR, Hermann, 1998, pp. 103-104.

²⁰ PIZZA, Antonio; PLA, Maurici, 2002, p. 116.

²¹ Berlín pasó de tener apenas 201.000 habitantes en 1819 a tener 2.700.000 en el año 1900, tal y como recoge PIZZA, Antonio y PLA, Maurici, 2002, p. 102.

²² PIZZA, Antonio; PLA, Maurici, 2002, p. 112.

en mercancía, tesis sobre la que se asentará la crisis de la cultura moderna.

Para Simmel, el punto de partida es el dinero, que es el que lo mueve todo dentro de la nueva metrópolis; así lo expresa al afirmar que “la moderna gran ciudad se nutre casi por completo de la producción para el mercado, esto es, para consumidores completamente desconocidos, que nunca entran en la esfera de acción del auténtico productor”.²³ Ya lo señalábamos antes: la ciudad moderna no está formada por relaciones reales, sino abstractas. Eso es lo que ocurre con las relaciones que apunta Simmel, basadas únicamente en las transacciones económicas. El nuevo sujeto urbano es producto de un modelo de mercado y de producción que apenas deja lugar para las relaciones sociales. El urbanita se guía por la puntualidad y el cálculo y basa sus relaciones en ellos, hasta el punto de que “si todos los relojes de Berlín comenzaran repentinamente a marchar mal en distintas direcciones, aunque solo fuera por el espacio de una hora, todo su tráfico vital económico y de otro tipo se perturbaría por largo tiempo”.²⁴ Los efectos que todo esto produce en la psicología del nuevo sujeto de ciudad son bien claros: incremento de la nerviosidad, exclusión de cualquier tipo de irracionalidad y, sobre todo, aumento de la desconfianza, de la indolencia y de la insensibilidad.

Al mismo tiempo, sin embargo, la inserción en la metrópoli hace que el intelecto domine frente al sentimiento, que los individuos sientan que aumentan sus experiencias de libertad, que se creen nuevos comportamientos. Pero a pesar de que este sea el espacio en el que se desarrolle el intelecto, también es el espacio en el que se corre el riesgo de que dicho intelecto quede anulado, algo que sucede cuando nos dejamos atrapar por la masa. En el fondo, lo que ocurre es que “las más refinadas propiedades anímicas del hombre singular deben ser abandonadas”²⁵ cuando este entra en la vida social, y eso puede llevar al abandono de la individualidad en favor de la masa, una ma-

sa que transforma la esencia de los individuos que la conforman. Esa misma masa que Georg Grosz tan bien supo captar en muchas de sus obras.²⁶ Una masa que, sin saberlo, ha quedado atrapada en una metrópolis en la que campea, aunque con un disfraz distinto, la misma violencia de la Gran Guerra, aquella que ha aniquilado nuestras más profundas convicciones morales.

En la ciudad moderna se escenifica el drama de la individualidad, la absorción de los hombres por la masa, la desconfiguración de unos rostros que tienden a ser cada vez más iguales, más uniformes. Indistinguibles los unos de los otros. Si antes decíamos que las personas que habitan los cuadros parisienses son las que reflejaba Guys, ahora las que viven en las ciudades expresionistas son las que dibuja George Grosz.²⁷ En sus cuadros, lo que Grosz nos muestra son personas con rostros vacíos, articuladas como si fuesen autómatas, ubicadas en paisajes urbanos que tienden a la verticalidad, plagados de edificios altos y rectilíneos. Lugares en los que el bar de la esquina, aquel que plasmó Edward Hopper en *Nighthawks*, no es más que un bar cualquiera en una esquina cualquiera de una ciudad cualquiera del mundo, porque la ciudad genérica, aquella que augura el expresionismo, es intercambiable y carece de personalidad. Los cuadros de Grosz vaticinan la ciudad genérica del futuro, aquella a la que tanto temen los expresionistas y que tan bien se plasma en la película *Metrópolis* (1927), de Fritz Lang, o, de un modo más “realista”, en el documental *Berlín, sinfonía de una ciudad* (1927), dirigido por Walter Ruttmann. La ciudad genérica, término acuñado por el arquitecto Rem Koolhaas para hablar de esa ciudad *sobremoderna* –como diría el antropólogo Marc Augé²⁸ para referirse a aquella otra modernidad que viene después de la baudeleriana y que ya se describe en términos puramente negativos– que está liberada “del corsé de la identidad”,²⁹ es aquella que carece de historia y de personalidad. Es la ciudad por la que pasean los transeúntes anónimos que no se relacionan

²³ SIMMEL, Georg, 1986, p. 249.

²⁴ SIMMEL, Georg, 1986, p. 250.

²⁵ KRACAUER, Siegfried, 2006, p. 85.

²⁶ Sobre Grosz y el concepto de masa, véase LESMES GONZÁLEZ, Daniel, 2006.

²⁷ En realidad, a George Grosz no se le puede calificar únicamente como autor expresionista. Aunque es cierto que vivió durante la gran época del expresionismo alemán, y que estuvo muy influenciado por este movimiento, sus obras suelen ser enmarcadas, sobre todo, dentro de la Nueva Objetividad. La crítica social que hace sobre la masa, sin embargo, encaja a la perfección con la crítica expresionista a las grandes urbes. Sobre la renuncia de Grosz al expresionismo y su acercamiento a la Nueva Objetividad, véase, de nuevo, LESMES GONZÁLEZ, Daniel, 2006.

²⁸ AUGÉ, Marc, 2005.

²⁹ KOOLHAAS, Rem, 2011, p. 12.

entre sí, que consumen por el mero hecho de consumir y que invierten su tiempo en lo que el poder hegemónico les dice que lo inviertan. En las nuevas modas, por ejemplo. La ciudad genérica es la ciudad fácil, superficial, que se actualiza a diario, que destruye lo que no es útil y que acoge con los brazos abiertos cualquier novedad que parezca cumplir una función. Son ciudades fundadas sobre la tesis de que todo se convierte en mercancía, de que todo es mercancía, espacios que parecen necesitar renovarse constantemente para tratar de mantener su identidad. En este sentido, podemos ver cómo el análisis de Simmel tiene un lado negativo que de inmediato se detecta: en él se pretende dar cuenta de la frialdad e indiferencia que forjan la personalidad de los urbanitas. No es de extrañar que Simmel hable de la antipatía como una de las "más elementales formas de socialización", además de decir de ella que es la causante de "las distancias y desviaciones sin las que no podría ser llevado a cabo este tipo de vida".³⁰

Ante este panorama tan desolador se alzaron los autores expresionistas, tratando de hacer ver a los individuos que son ellos los que tienen que hacerse dueños de sus propios pensamientos, de su propia vida. De lo que se trata es "de que el hombre quiera reencontrarse a sí mismo",³¹ algo que solo podrá conseguir si lo que se hace es primar la expresión de los sentimientos por encima de la realidad objetiva, cuyo valor parece haber decaído hasta los más bajos fondos. Al dar primacía a la expresión de los sentimientos la realidad se acaba mostrando tal y como es: "una engañosa vivencia sombría, un caos sin alma, sin sentido".³² La serie de pinturas de Ludwig Meidner que llevan por título *Paisaje apocalíptico* (1913) pueden tal vez mostrarnos esa nueva realidad metropolitana, aunque no hay que olvidar el contexto en el que vieron la luz: la época inmediatamente anterior al estallido de la Gran Guerra. En esos cuadros se muestra el temor de unas personas, casi siempre en primer plano, que huyen despavoridas de la violencia de una ciudad que les es hostil, violencia que el autor trata de plasmar a través de la representación de unas ciudades con formas distorsionadas envueltas en llamas, de tal manera que el paisaje urbano parece asimilarse a cualquier representación popular de lo que podría ser el Infierno. La violencia hacia la que parece aproxi-

marse el mundo, con Alemania como principal protagonista, sin duda influyó en esas representaciones hostiles de la vida moderna, aunque teóricos como Antonio Piza y Maurici Pla insisten en que las llamas de la ciudad representan "la infranqueable distancia entre el sujeto y la manifestación catastrófica de su degradación... aquel universo urbano que exterioriza una fundamental hostilidad con respecto al hombre".³³

En este nuevo arte que es el Expresionismo, todo queda trastocado: espacio, color y forma ya apenas nos son familiares. Lo que se muestra es el alma del autor, y es a través de la representación de los difusos límites del alma como el expresionismo trata de hacernos ver el triunfo de esta sobre la realidad, creando un estilo de arte nuevo en el que ya nada es lo que parece. Se nos muestra la podredumbre interior a la que nos conduce la ciudad genérica y se reclama, urgentemente, la creación de un mundo nuevo, más aún después de los desastres de la guerra: tras ella, es el individuo el que empieza a acaparar toda su atención, un individuo que, impotente, ha sido arrojado a un mundo infernal y repleto de violencia. Es lo que Max Beckman refleja en muchos de los cuadros y litografías que crea durante y después de los años de la Gran Guerra, y que tienen quizá su máxima representación en la obra titulada *La noche*, pintada entre agosto de 1918 y marzo de 1919, y en la que se muestra cómo la violencia y el caos con los que el individuo tiene que convivir en la calle es capaz de penetrar en las casas, a través de la representación de una familia que está siendo torturada por varios maleantes que han ocupado su espacio más íntimo para tratar de exponer al espectador, tal vez, la miseria de la existencia humana.

Otro autor contemporáneo a Grosz y a Beckman, a menudo comparado con el primero y, como el segundo, fuertemente influido por la guerra, fue Otto Dix, al que se le suele incluir tanto dentro del Expresionismo como del movimiento de la Nueva Objetividad. Igual que Grosz, Dix reflejó el tema de la ciudad en sus obras, aunque con la diferencia de que él se preocupaba, sobre todo, por mostrar el dolor y la desesperación de las víctimas, mientras que las pretensiones de Grosz iban más encaminadas a la agitación política. Dix intentó apartarse de la acción y limitarse a dar testimonio de sus expe-

³⁰ SIMMEL, Georg, 1986, p. 254.

³¹ BAHR, Hermann, 1998, p. 103.

³² KRACAUER, Siegfried, 2006, p. 54.

³³ PIZZA, Antonio; PLA, Maurici, 2002, p. 120.

riencias, especialmente aquellas vividas en la Gran Guerra, en la que se alistó voluntariamente y que marcaría un antes y un después en su obra.³⁴ Desde entonces, se dedicaría a tratar de mostrar el horror de la misma aunque, como él mismo apuntaba, de una forma en cierto modo objetiva, limitándose a dar testimonio de ella. Pero pintar sin una toma de conciencia personal es tan complicado que realmente no puede decirse que sus obras estuviesen exentas de juicios de valor, pues en ellas era evidente una clara toma de conciencia en favor de una posición contraria a la guerra.

Por otra parte, el enorme desarrollo urbanístico y el incremento de la verticalidad de las construcciones tampoco pasaron desapercibidos para el resto de autores expresionistas. Un ejemplo claro se encuentra en el movimiento *Die Brücke* (El puente), cuyos autores hicieron del desnudo un motivo central en sus representaciones artísticas, hecho que sugiere "su conexión con la ola de iniciativas reformistas anti-urbanas que estaba brotando en Alemania en aquellos años".³⁵ Entre los integrantes de este movimiento se encuentra Ernst Ludwig Kirchner, que plasmó estas transformaciones en unas pinturas que tratan de acercarnos a la realidad metropolitana mediante la exageración de unas formas que se hacen cada vez más geométricas. Así, se abandona la preocupación por el volumen y la perspectiva, que se hace más diagonal y rompe con cualquier resquicio de estabilidad. Ahora la ciudad hierde; sus edificios, antes tan seguros, se alzan violentamente ante los ojos de los espectadores. La poca naturalidad de los colores, cercanos a la irrealidad, tampoco ayuda a despertar nuestra simpatía por las nuevas formas urbanas. Esa arquitectura vertical, a su vez, se refleja también en la representación de unos personajes con formas alargadas que suelen ocupar siempre los primeros planos del cuadro y que forman parte del mismo paisaje urbano, se entremezclan con él y acaban dando la impresión de que la vida en la gran metrópolis que es Berlín, muy diferente a su Dresde natal, es frenética, rápida, agitada y caótica. Los ángulos agudos y las pinceladas enérgicas de obras como *Potsdamer Platz, Berlin* (1914) o *La roja ribera Elizabeth en*

Berlín (1912) dan fe del impacto que supuso en la vida y en la obra de Kirchner su llegada a una ciudad, Berlín, que se presenta ante sus ojos como irreal, enfermiza, inhumana, hostil.³⁶

4. Nueva York, Chicago y las ciudades genéricas

Aproximadamente en las mismas fechas en que el Expresionismo alemán comenzaba a dar sus primeros pasos, nace en Estados Unidos el departamento de sociología de la universidad de Chicago, creado en 1892 y que tendrá como principal representante a Robert Ezra Park, que se incorporará al mismo en el año 1915. Al grupo de sociólogos y antropólogos que se incorporarán a esta universidad se les conocerá como la Escuela de Chicago, y una de sus principales aportaciones a la antropología será la de hacer girar el objeto de estudio desde las sociedades tribales hacia sí mismo, hacia el interior de una ciudad que está en constante transformación y en la que conviven entre sí diferentes zonas con condiciones sociales y de vida muy distintas, desde barrios muy pobres hasta otros en donde el único protagonista es el lujo de la modernidad. El mismo Simmel fue muy importante para forjar este nuevo campo de estudio antropológico, gracias a unas teorías que hablaban de la ciudad como un lugar repleto de relaciones mercantilizadas y opuesto a las poblaciones rurales. La transición de lo rural a lo urbano, de hecho, fue uno de los principales temas tratados por los antropólogos de la Escuela de Chicago, especialmente por Robert Redfield, discípulo de Radcliffe-Brown, quien apuntó a la existencia de un continuo en cuyos extremos se situaban lo rural –lo folk– y lo urbano, y dentro del cual se ubicaban las distintas ciudades y poblaciones según estuviesen más cerca de un tipo ideal o de otro.

Ese choque entre lo rural y lo urbano se aprecia bien en los trabajos de Grant Wood, ejemplificados en obras como *Death on the Ridge Road* (1935), *Appraisal* (1931)³⁷ o la archiconocida y satírica *American Gothic* (1930). El simbolismo de sus cuadros ha propiciado que Wood pueda llegar a ser considerado el pintor por excelencia del *American Regionalism* y del mundo rural nortea-

³⁴ BÁEZ MACÍAS, Eduardo, 2000.

³⁵ CLARKE, Jay A., 2002, p. 32. Traducción propia.

³⁶ Para una aproximación más cercana a la obra de Kirchner, véase SIMMONS, Sherwin, 2000.

³⁷ Para Barbara E. Ladner, esta obra nos muestra claramente el contraste entre dos mundos distintos basados en sistemas de producción diferentes, el folk o tradicional, por una parte, y el urbano, de corte más industrial, por otra, a través de la representación de dos mujeres que visten ropas totalmente distintas, cada una de ellas acorde al mundo en el que viven. Esto, a su vez, ejemplifica las tensiones que se daban entre ambas formas de vida en la sociedad estadounidense durante los años previos a la Segunda Guerra Mundial (LADNER, Barbara E., 2013).

americano.³⁸ Se trata de un mundo cuyas relaciones sociales estaban articuladas en torno al parentesco y a la relación directa entre personas, que en las grandes ciudades se pierden poco a poco. Louis Wirth, sociólogo y antropólogo estadounidense que también formó parte de la Escuela de Chicago, era muy claro con respecto a estos temas: para él, aunque los contactos en las grandes ciudades puedan darse cara a cara, en realidad no son más que contactos “superficiales, impersonales, transitorios y segmentados”.³⁹ *Las uvas de la ira* (1939), la novela de John Steinbeck, refleja esa variación en las relaciones, que cambiarán según nos situemos más cerca de lo rural o de lo urbano. Ese choque se puede apreciar con facilidad cuando la familia protagonista de la obra acude a California y se ve obligada a vivir en diferentes campamentos que son como pequeños guetos, lugares marginados en los que, aunque aún se mantengan algunos de los valores propios del mundo rural, estos poco a poco se van perdiendo en pro de unas relaciones cada vez más mercantilizadas y menos personales, más institucionalizadas.

En lo que respecta a la llegada de la modernidad y a la aparición de las metrópolis, a veces el arte se ha limitado más a reflejar los cambios que a criticarlos. Desde el Impresionismo se veía la llegada de la modernidad generalmente con buenos ojos. En las obras de Manet había una cierta actitud crítica, pero esta no era tanto contra la modernidad sino, más bien, contra la hipocresía de la modernidad. La modernidad por sí misma no era algo tan fácilmente criticable: en ella se abrían nuevas posibilidades de libertad para el individuo. El Expresionismo, en cambio, vio en esa modernidad un elemento amenazante para las relaciones sociales, y la actitud crítica de los autores expresionistas no tardó en aparecer. En Estados Unidos, en cambio, la pintura de la época se ocupó más bien de captar situaciones de esas grandes ciudades, lugares y rincones de la misma, en muchas ocasiones rincones más bien ocultos de cara al visitante pero, en cualquier caso, sin tanta actitud crítica como tuvo el movimiento expresionista alemán. La modernidad no solo se había asentado sino que la vida urbana dentro de la metrópolis comenzaba a ser la única realidad po-

sible. La actitud crítica, cuando la hubo, se desvió al elemento más puramente social, a las desigualdades existentes entre las clases obreras y las más poderosas. Dentro del arte estadounidense, esta crítica se centró especialmente en las representaciones de las calles de Nueva York, que en aquellos años se transformó, de “una copia barata de la modernidad parisina [...], en la ciudad modernista del siglo XX”.⁴⁰ El pintor George Bellows, por ejemplo, supo captar perfectamente no solo el caos de la gran ciudad, sino también la dura forma de vida en unos barrios de clase obrera cada vez más sobrepoblados, gracias, entre otras cosas, al enorme incremento de la inmigración, imagen que se contraponía con la vida de lujo de las gentes de clase alta, más acordes al *Gatsby* de Scott Fitzgerald. También Jerome Myers, que dedicó la mayor parte de su obra a pintar las barriadas norteamericanas, supo retratar ya a comienzos del siglo XX esas zonas que se iban poblando cada vez más debido a la masiva afluencia de inmigrantes que llegaban a la ciudad.

Pero quizá a la hora de hablar de la representación pictórica de escenas urbanas norteamericanas debemos mencionar antes que a nadie a los artistas de la denominada Escuela Ashcan, que saltaron al primer plano del escenario artístico norteamericano por atreverse a pintar el caos de los barrios y la vida urbana profunda neoyorquina en una época en la que el arte estadounidense estaba dominado casi por completo por el dinero de la aristocracia, fiel a un academicismo de corte más conservador. Avalados por la escultora Gertrude V. Whitney, bien posicionada económicamente, un grupo de artistas, entre los que se encontraban los miembros más característicos de esta escuela y otros como Edward Hopper –también incluido en ocasiones dentro de ella–, decidieron rebelarse contra ese academicismo y comenzar a trasladar al lienzo una serie de escenas que nada tenían que ver con la luminosa felicidad que la academia pretendía mostrar. El ya mencionado Jerome Myers fue uno de esos autores a los que se ha incluido en la Escuela Ashcan.⁴¹ La calle, que en el París baudelairiano había sido sinónimo de modernidad y progreso, viene ahora a simbolizar “algo sucio, desor-

³⁸ Para un análisis detallado de la obra de Wood, véase BAIGELL, Matthew, 1966.

³⁹ WIRTH, Louis, 1988, p. 171.

⁴⁰ TALLACK, Douglas, 1997, p. 44. Traducción propia. La cursiva es del autor.

⁴¹ Nombre que, en realidad, no fue puesto por sus integrantes, sino que apareció más adelante y se utilizó para denominar a aquel grupo de autores norteamericanos que a comienzos del siglo XX estaban interesados en captar la cotidianidad de la vida urbana en toda su frialdad, a través de la creación de oscuras representaciones pictóricas que pretendían reflejar el caos de las avenidas de la gran ciudad, la aglomeración de los bares, la popularidad del cine, el auge del circo, los espectáculos teatrales, etc.

denado, indolente, estancado, obsoleto: todo lo que, supuestamente, el dinamismo y el progreso de la modernidad dejarían atrás”.⁴²

Desde la nueva antropología norteamericana comenzó a pensarse la ciudad como si fuese un organismo vivo en el que conviven diferentes individuos, agrupados en comunidades cada una de ellas con su propio funcionamiento y con sus propias formas de interactuar, bien sea en términos de cooperación con los iguales o en términos de competencia con los que son diferentes, aquellos que pertenecen a otro grupo, a otra cultura. Esta teoría recibió el nombre de Ecología Cultural, y fue propuesta por Julian Steward para estudiar cómo el entorno físico de los individuos, así como la influencia de la tecnología, afectan a sus relaciones sociales, las cuales, a su vez, redefinen algunos aspectos de la cultura en la que están inmersos. Eso es precisamente lo que Steward pretendía mostrar: que las culturas son el resultado de procesos concretos de adaptación a unos medios ecológicos determinados. Siguiendo esto, al final la ciudad norteamericana por antonomasia quedaría constituida en un modelo de círculos concéntricos, diferente al de las ciudades europeas, en el que los barrios marginales, generalmente habitados por los inmigrantes, quedarían completamente separados de los barrios que sirven de residencia a los trabajadores locales, situados en un círculo exterior al otro, y que a su vez estaría rodeado de otro círculo en el que se situarían las clases más altas. Así, al final llegaríamos a lo que desde la actual antropología urbana se ha descrito como modelo de urbanismo disperso, alternativa norteamericana a la regularidad cuadrículada europea y que consiste en la construcción de viviendas distantes las unas de las otras, de tal manera que las relaciones interpersonales ya no es que se dificulten ni pasen a ser indirectas, sino que son inexistentes.

John French Sloan y Everett Shinn fueron dos de los representantes de la Escuela Ashcan que plasmarían las nuevas realidades urbanas y cuyo estilo marcaría los primeros pasos para un movimiento que más tarde se denominaría Realismo Americano, dentro del cual se incluiría otro de los miembros de la Escuela Ashcan, Robert Henri, así como el ya mencionado George Bellows. Pero si hay al-

guien realmente representativo del Realismo Americano, ese es Edward Hopper. Considerado por el prestigioso magazine *Art Digest* como “el intérprete más exitoso de la escena americana, en el sentido de que logra obtener la esencia de su tema”,⁴³ la mayoría de las obras de Hopper pretenden ejemplificar, a través de la representación de diferentes escenas y paisajes neoyorkinos, la alienación que las nuevas formas de vida provocan en los habitantes de las ciudades.⁴⁴ Esta alienación se plasma en obras tales como *Manhattan Bridge Loop* (1928) o *Approaching a City* (1946), que muestran la frialdad y falta de personalidad de las grandes urbes, así como en otras como *Office in a Small City* (1953) o *Automat* (1927), en las que esa frialdad se traslada a los personajes que las protagonizan. En *Nighthawks* (1942), quizá su pintura más conocida, se observa una calmada escena de bar cuyo elemento principal es el silencio: los clientes se mantienen absortos en sus pensamientos mientras las calles que rodean al bar permanecen vacías, reflejo de la soledad de la vida en las grandes ciudades, un tema bastante recurrente en la obra de Hopper. Él, al contrario que muchos de sus contemporáneos, no estaba tan interesado en captar el ruidoso bullicio y las aglomeraciones de las ciudades norteamericanas, sino más bien la dramática soledad a la que se encaminaban las almas de sus habitantes, algo que será común a lo largo de toda su obra.⁴⁵ Son lugares que caminan, sin saberlo, hacia la ciudad genérica de Koolhaas.

5. Reflexiones finales en torno a la ciudad actual

La reflexión sobre el espacio construido no es nada fácil. Igual que aquí hemos hablado de la ciudad, también podríamos haber ido más allá: hacia las viviendas, hacia los centros de trabajo, hacia los lugares de ocio. Las ciudades son cambiantes, dinámicas, no permanecen nunca estáticas ni sus formas son necesarias, por mucho que las lógicas racionales actuales se nos presenten como tal. En esa fórmula encaja perfectamente la ciudad genérica actual, que es la utopía de las lógicas económicas de la postmodernidad, en la que todo está condicionado por el valor de mercado. No es que todo se convierta en mercancía, sino que todo es ya mercancía. En la utopía capitalista, el ser hu-

⁴² BERMAN, Marshall, 1989, p. 333.

⁴³ *Art Digest*, 1927, nº 1 (marzo), citado en BAIGELL, Matthew, 1968, p. 394. Traducción propia.

⁴⁴ NOCBLIN, Linda, 1981; SLATER, Tom, 2002; FILIPCEVIC CORDES, Vojislava, 2018.

⁴⁵ Un repaso bastante más profundo sobre el estilo, las influencias y los temas tratados por Hopper puede encontrarse en BONNEFOY, Yves, 2007.

mano se encuentra desprotegido ante el mundo que le rodea, aunque sin saber que lo está. La ciudad genérica le habrá robado su identidad, se habrá apoderado de ella y nadie habrá salido *realmente* herido, porque nadie sabrá que le han arrebatado una parte de su ser. Esa vacuidad identitaria es una de las características más esenciales de la ciudad genérica. En ella, la identidad ya no puede abarcar un pasado común compartido, pues cada vez hay menos para compartir. De esa forma la identidad se vacía, y cuanto más vacía esté menos se resiste al cambio. Como apunta Marc Augé, “la sobremodernidad es productora de no lugares, de espacios que no son en sí lugares antropológicos y que, contrariamente a la modernidad baudeleriana, no integran los lugares antiguos”.⁴⁶ Muchas de esas ciudades, sin embargo, tratan de aferrarse a una esencia basada muchas veces en el casco histórico de la ciudad, que sin embargo apenas tiene ya fuerza para mantener unidas todas las partes. Muchas ciudades insisten en mantener su esencia a partir del papel histórico de su centro, pero no se dan cuenta de que, al expandirse, esa esencia, lejos de agrandarse, se difumina.

Las ciudades genéricas de Koolhaas son lisas y fractales, construidas como si fuesen bloques, de tal manera que tú puedas cambiar una zona por otra sin notar la diferencia, porque los edificios son similares en todas partes, como en los cuadros de Grosz, como en los de Hopper. Son edificios altos, cada vez más, porque la ciudad genérica tiende a la verticalidad, que es más útil; si no lo fuese, se abandonaría, del mismo modo que se han abandonado partes de su historia por el mero hecho de que carecían de una función concreta. Y es que la historia tampoco importa dentro de la ciudad genérica. Tal como apunta Koolhaas, “todas las ciudades genéricas surgen de la tabla rasa: si no había nada, ahora están ellas; si había algo, lo han reemplazado. Debían hacerlo, de otro modo serían históricas”.⁴⁷ Su falta de historia se debe en gran medida a la insustancialidad de sus fundamentos: cualquiera puede fundar una ciudad genérica. El ejemplo más claro es la ciudad de Las Vegas, fundada por el crimen organizado en los años cuarenta a partir de la nada. Otro ejemplo es la ciudad de Shenzhen, en China, que pasó de tener apenas veinticinco mil habitantes en 1980 a los más de diez millones que la pueblan hoy. De

aquella pequeña aldea de pescadores ya no queda nada, ni una mínima parte de lo que fue. Son, en el fondo, ciudades del olvido, ciudades en las que cada nuevo día hace olvidar al anterior, ciudades de recuerdos confusos que se difuminan y desaparecen poco después de haberse creado, ciudades de instantes efímeros, de momentos fugaces. Igual que la Berlín de Kracauer.

En esa fugacidad, sin embargo, tiene lugar una de las principales paradojas de la postmodernidad: la nostalgia por el pasado inexistente, materializada, sobre todo, en los procesos de patrimonialización de aquellos elementos que son calificados como símbolos identitarios con la pretensión de que logren abarcar parte de la esencia de la historia de la ciudad. Pero la ciudad genérica, después de borrar su historia, se preocupa por ella, no porque tema perderla, sino porque la historia también puede ser mercantilizada: es lo que se vende a los turistas, que al final acaban viendo en la ciudad genérica lo mismo que en sus ciudades de origen, que también se encaminan al mismo destino, y a las que se vuelven con recuerdos genéricos ocultos tras la falsa apariencia de la distinción.

Dirá el literato Italo Calvino⁴⁸ que a través de lo que la ciudad ha llegado a ser, evocamos con nostalgia aquello que una vez fue. Reclamamos la historia solo después de olvidarla, pero cuando nos damos cuenta de ello el mal ya ha sucedido o es inevitable. La fundamentación de la arquitectura moderna, de la construcción de las metrópolis, ha dado un giro radical, y los principios sobre los que ahora se asientan las nuevas ciudades no dejan ver a las personas que un día las levantaron. “Lo que ha quedado atrás es una tradición difícil de restaurar y que hallaba en los principios del humanismo las referencias programáticas para pensar el proyecto”;⁴⁹ hoy ya no se siguen esos principios, sino otros: el principio de utilidad, cuya base ideológica es la de la economía de mercado. Toda ciudad refleja los vestigios de su pasado, su realidad presente y las expectativas futuras. Las ciudades genéricas, sin embargo, tienden poco a poco a olvidar lo primero, y eso las precipita cada vez con más fuerza al abismo de la generalidad, en donde la falta de identidad hace de la vida algo casi banal. Porque aunque lo hayamos olvidado, el hombre es un ser social, y las ciudades tienen su origen precisamente en esa sociabilidad y

⁴⁶ AUGÉ, Marc, 2005, p. 83.

⁴⁷ KOOLHAAS, Rem, 2011, p. 26.

⁴⁸ CALVINO, Italo, 1994.

⁴⁹ JARAUTA, Francisco, 2012, p. 73.

en esa comunidad basada en unas relaciones interpersonales cercanas, directas, primarias. Como bien apunta Louis Wirth, "nunca ha estado la humanidad más alejada de la naturaleza orgánica que en las condiciones de vida características de las grandes ciudades".⁵⁰

Bibliografía

- AUGÉ, Marc. *Los no lugares. Espacios del anonimato*. Barcelona: Gedisa, 2005.
- BÁEZ MACÍAS, Eduardo. "Otto Dix: serie gráfica sobre la guerra". *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 2000, n° 76, pp. 237-251.
- BAHR, Hermann. *Expresionismo*. Murcia: Arquitectura, 1998.
- BAIGELL, Matthew. "Grant Wood Revisited". *Art Journal*, 1966, vol. 26, n° 2, pp. 116-122.
- BAIGELL, Matthew. "The Beginnings of 'The American Wave' and the Depression". *Art Journal*, 1968, vol. 27, n° 4, pp. 387-398.
- BATAILLE, Georges. *Manet*. Murcia: Arquitectura, 2003.
- BAUDELAIRE, Charles. *El pintor de la vida moderna*. Murcia: Arquitectura, 1995.
- BENJAMIN, Walter. "París, capital del siglo XIX". En *Ibid., Poesía y capitalismo*. Madrid: Taurus, 1988, pp. 171-190.
- BERMAN, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire: la experiencia de la modernidad*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 1989.
- BONNEFOY, Yves. "Edward Hopper: la fotosíntesis del ser". *Revisiones*, 2007, vol. 3, pp. 153-167.
- CALVINO, Italo. *Las ciudades invisibles*. Madrid: Siruela, 1994.
- CLARK, T. J. *The painting of modern life. Paris in the art of Manet and his follower*. Nueva Jersey: Princeton University Press, 1984.
- CLARKE, Jay A. "Neo-Idealism, Expressionism, and the Writing of Art History". *Art Institute of Chicago Museum Studies*, 2002, vol. 28, n° 1, pp. 24-37.
- FILIPCEVIC CORDES, Vojislava. "The Agitated City: Urban Ambiguity and New York's Noir Metropolis". *Quarterly Review of Film and Video*, 2018, vol. 35, n° 4, pp. 1-25.
- JARAUTA, Francisco. "Presentación". En BATAILLE, Georges. *Manet*. Murcia: Arquitectura, 2003.
- JARAUTA, Francisco. "Construir la ciudad genérica". *DC Papers. Revista de crítica y teoría de la arquitectura*, 2012, vol. 1, n° 23, pp. 69-76.
- KOOLHAAS, Rem. *La ciudad genérica*. Barcelona: Gustavo Gili, 2011.
- KRACAUER, Siegfried. *Estética sin territorio*. Murcia: Arquitectura, 2006.
- LADNER, Barbara E. "Grant Wood's Appraisal: Where Folk Art and Popular Culture Meet". *Encuentros*, 2013, n° 2, pp. 37-54.
- LESMESS GONZÁLEZ, Daniel. "George Grosz y los malos humos de Moloc". *Anales de Historia del Arte*, 2016, n° 16, pp. 339-354.
- NOCBLIN, Linda. "Edward Hopper and the Imagery of Alienation". *Art Journal*, 1981, vol. 41, n° 2, pp. 136-141.
- PIZZA, Antonio; PLA, Maurici. *Viena - Berlín. Teoría, arte y arquitectura entre los siglos XIX y XX*. Barcelona: Ediciones UPC, 2002.
- RANNELLS, Edward W. "Expressionism vs. Impressionism". *Design*, 1945, vol. 47, n° 4, p. 13.
- SIMMEL, Georg. *El individuo y la libertad*. Barcelona: Península, 1986.
- SIMMONS, Sherwin. "Ernst Kirchner's Streetwalkers: Art, Luxury, and Immorality in Berlin, 1913-1916". *The Art Bulletin*, 2000, vol. 82, n° 1, pp. 117-148.
- SLATER, Tom. "Fear of the city 1882-1967: Edward Hopper and the discourse of anti-urbanism". *Social and Cultural Geography*, 2002, vol. 3, n° 2, pp. 135-154.
- SMITH, Paul. *Impresionismo*. Madrid: Akal, 2006.
- TALLACK, Douglas. "New York, New York". *Renaissance and Modern Studies*, 1997, vol. 40, n° 1, pp. 42-58.
- WIRTH, Louis. "El urbanismo como modo de vida". En: BASSOLS, Mario et al. (comp.). *Antología de sociología urbana*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1988, pp. 162-182.

⁵⁰ WIRTH, Louis, 1988, p. 162.

E L CINE METROPOL DE VALENCIA: UN EDIFICIO PARA VICENTE MIGUEL CARCELLER¹

DAVID SÁNCHEZ MUÑOZ

Área de Conservación de Patrimonio Cultural. Universitat de València
david.sanchez-munoz@fundacions.uv.es

Resumen: En la calle de Hernán Cortes, en los actuales números 7 y 9, el maestro de obras Gaspar Latorre Vidal proyectó en 1882 dos edificios simétricos. En el segundo de ellos, Javier Goerlich construirá el cine *Metropol*, obra señalada por el propio arquitecto en sus inventarios con fecha de 1929. Sin embargo, la fachada que podemos ver aún hoy es obra segura posterior. Así pues, parte fundamental de este estudio tiene que ver con la efectiva datación del edificio, ya que el cambio de fecha afecta de forma decisiva a la historia del mismo inmueble, y lo señala como reflejo de las formas modernas asociadas al ideario de la Segunda República. Vicente Miguel Carceller, promotor del cine *Metropol* y editor de éxito de la revista satírica *La Traca*, fue condenado y fusilado por el régimen franquista, por lo que la adscripción del inmueble a esta época no resulta en absoluto baladí.

Palabras clave: arquitectura / racionalismo / Segunda República / Javier Goerlich.

VALENCIA'S METROPOL CINEMA: A BUILDING FOR VICENTE MIGUEL CARCELLER

Abstract: At Hernán Cortés street, at today's numbers 7 and 9, the master builder Gaspar Latorre Vidal projected two symmetric buildings on 1882. On one of them, Javier Goerlich would build the Metropol Cinema, a project pointed by the master on his inventory by 1929. Nevertheless, the façade that we can see today is a later work. A main part of this article deals with the effective dating of the building, because the shifting dates affects decisively the history of the building and this situation mirrors it with the modern figures associated to the Second Republic's ideology. Vicente Miguel Carceller, developer of Metropol Cinema and successful editor of the satiric publication *La Traca*, was condemned and shot by Franco's regime, so the belonging of the building to this period isn't trivial.

Key words: architecture / rationalism/ Second Republic / Javier Goerlich.

La relevancia de este edificio singular, construido en el primer Ensanche de la ciudad, muy próximo a la calle de Colón, en la calle de Hernán Cortés 9, radica, no sólo en el interés de sus líneas modernas, entre el *racionalismo* y el *art déco*, muy del gusto de los años 30 del siglo XX, sino también por la calidad general de su construcción. El edificio no está recogido actualmente en el Plan General de Ordenación Urbana de Valencia (PGOU), y por lo tanto no goza de ningún nivel de protección. Sin embar-

go, el número 7 de la misma calle, con el que inicialmente formó pareja, si lo está. El hecho de que el *Metropol* no forme parte del inventario general, no tiene que ver con la calidad objetiva del inmueble, que la tiene, por lo que sin duda ha sido un grave error no incluirlo como edificio protegido, y tampoco ha gozado de mayor difusión en los estudios al uso de historia de la arquitectura realizada en Valencia; más allá de la mera mención como parte de la producción constructiva del arquitecto

* Fecha de recepción: 15 de octubre de 2017 / Fecha de aceptación: 8 de enero de 2018.

¹ Este texto enmarca su ámbito cronológico de estudio en el origen del cine *Metropol*, desde el edificio base original, proyecto de 1882, hasta su inauguración como sala cinematográfica en 1934, durante la Segunda República.



Fig. 1. Portada del expediente municipal solicitando licencia de obras para los edificios situados en la calle de Hernán Cortés, 7 y 9. AHMV.

Javier Goerlich,² y dentro de sus edificios modernos (como el *Club Náutico*, del que hablaremos luego, el *Frontón Valenciano* –estos dos, como otros muchos, desaparecidos–, el *Hotel Londres*, o el *Colegio Mayor Luis Vives* –tristemente cerrado, pero aún en pie–). Sin embargo, muchos inmuebles de la ciudad, de menor importancia y significación histórica y cultural, se han recogido e incorporado al catálogo con algún tipo de protección. Algo que resulta inconcebible si atendemos a la importancia del arquitecto autor del proyecto y a la indudable calidad del diseño, en parte moderno, de este inmueble de cinco plantas; único resto, además, superviviente de los cines históricos de la ciudad de Valencia, cuyo modelo remite a la sala de espectáculo integrada en un edificio de viviendas. Todo ello a pesar de que el salón cinematográfico en sí desapareció tras el incendio de febrero de 2001, sin embargo, el edificio debe protegerse a partir de los planteamientos que ahora presentamos.

El Cine *Metropol* tiene una importancia histórica singular muy destacable: su promotor y empresa-

rio, Vicente Miguel Carceller, se significó con los ideales de la Segunda República. El inmueble, por sus formas modernas, en convivencia a la vez con algunos elementos más antiguos, puede tomarse como trasunto de este ideario, plasmando en su fachada y rotulación *déco*, las líneas del Movimiento Moderno. El cinematógrafo se convierte además en símbolo de la ciudad cosmopolita y moderna.

Vicente Miguel Carceller, finalizada la guerra, y, sobre todo, por su trabajo como editor de la revista satírica *La Traca*, fue encarcelado, torturado y finalmente ejecutado por el régimen franquista, en la localidad valenciana de Paterna, el 28 de junio de 1940. Su escasa obra como promotor arquitectónico y de espectáculo, con dos edificios destacados, el antiguo *Nostre Teatre* (luego *Teatro Serrano* y posterior *Cine Serrano*; éste último demolido en época muy reciente) y el *Cine Metropol* (único resto superviviente de su aportación al espectáculo y vida cultural valenciana) hace necesaria su reivindicación, por lo que resulta fundamental e inaplazable, en razón de la tan mencionada, y necesaria, Ley de Memoria Histórica, conservar y proteger también este edificio singular, tan importante y significativo para el parque edilicio valenciano, y como testimonio material insustituible de la figura de Carceller.

El edificio y su historia

Al hablar de este inmueble hemos de distinguir, al menos, tres fases. La primera tiene que ver con el proyecto inicial, en realidad, que afecta a las dos fincas situadas en la calle de Hernán Cortés con los números 7 y 9, ya que forman conjunto como se ha mencionado. Una segunda fase tiene que ver con el proyecto de Goerlich de cine *Metropol* para el número 9, y aún una tercera, en convivencia con la anterior, que incluye la modificación de la fachada de este segundo edificio; imaginamos también debida al mismo arquitecto, aunque tampoco tenemos planos que lo atestigüen, por ahora.

Los edificios originales, fueron proyectados y construidos por el maestro de obras Gaspar Latorre Vidal, con plano de alzado que firma el 20 de noviembre de 1882, a petición de Rosendo Botella Espinós.³ Como puede verse en este documento, se trata de un edificio doble que repite simétricamente la fachada, y cuya tipología está en la línea de las viviendas residenciales de tipo burgués de finales del siglo XIX. Compone el sencillo para-

² Sobre este arquitecto y su obra véase: BENITO GOERLICH, SÁNCHEZ MUÑOZ, LLOPIS ALONSO, 2014.

³ AHMV. Ensanche histórico, caja 40, año 1882, exp. 13.

mento exterior de este inmueble, una seriación de balcones poco emergentes, con unas rejas muy características de la época, que articulan y ordenan eficazmente el muro. En este sentido, la finca de Hernán Cortés 7 mantiene aún su aspecto original. Más tarde, en este edificio ya construido, pero en el número 9, el arquitecto Javier Goerlich proyecta y construye el cine *Metropol*, es decir incorpora a la construcción una sala cinematográfica, cuyo promotor será, como se ha dicho, Vicente Miguel Carceller. La tercera intervención, tiene que ver con la modificación de la fachada del mismo edificio donde se construye el cine. Aquí el arquitecto incorpora formas modernas y líneas de vanguardia que alteran su aspecto anterior. Del proyecto del cine de Goerlich solo tenemos su propio testimonio, ya que lo incluye como obra suya en algunos de sus inventarios. Sin embargo, de la fachada modificada en estilo Moderno no tenemos testimonios ni fuentes documentales que avalen la autoría ni la fecha en la que se realizó; aunque con toda probabilidad, las obras del cinematógrafo y la reforma de fachada tuvieron un recorrido común, posterior, eso sí, al año 1929, fecha que señala Goerlich para su sala.

En todo caso, el *Metropol* distingue su fachada con líneas más modernas que no corresponden en ningún caso a ese año. Es pertinente detenernos brevemente en esta cuestión, ya que el año 1929, así como la adjudicación de la obra al arquitecto Goerlich, son noticias que se repiten, sin crítica alguna, en la bibliografía especializada. Sin embargo, las pruebas que tenemos son más bien escasas. El expediente original (del cine *Metropol*) no se ha localizado todavía, ni en el Archivo Histórico Municipal de Valencia, donde debería estar, ni en el archivo del Colegio de Arquitectos de la misma ciudad, ni en colecciones particulares... Lo que no quiere decir que en algún momento se llegue a encontrar. Como hemos anunciado, la atribución del *Metropol* al arquitecto valenciano Javier Goerlich, así como la datación de 1929, vienen determinadas inicialmente por los inventarios anteriormente señalados, pero sobre todo por el éxito alcanzado por algunas publicaciones posteriores que han difundido estos datos. El arquitecto Goerlich realizó varios listados de su obra con motivo, creemos, de los méritos presentados para obtener la mención de doctor arquitecto, lo que logró en



Fig. 2. Plano de fachada de los edificios situados en la calle de Hernán Cortés, 7 y 9, firmado por el maestro de obras Gaspar Latorre Vidal el 20 de noviembre de 1882. AHMV.

1964, según el procedimiento de entonces. De cualquier forma, estos inventarios son muy interesantes, ya que nos permiten rastrear la obra de este arquitecto.⁴ De modo que, algunos edificios de los que no hemos encontrado documentación suficiente, se encuentran incluidos en estas listas. Así pues, estos inventarios ofrecen una información valiosa poco conocida. El *Metropol* aparece efectivamente en ellos como obra suya particular, señalado además con el año de 1929; es decir, nos encontramos ante la fuente. El primero en reproducir estos datos en una publicación fue el arquitecto Alberto Peñín. Entre los textos de este autor, la obra que ha tenido sin duda mayor repercusión ha sido *Valencia 1874-1959. Ciudad, arquitectura y arquitectos* (publicada en 1978), siendo este libro el motivo principal de que el edificio *Metropol* haya sido citado hasta hoy como obra segura de Goerlich del año 1929,⁵ ya que los listados a los que he-

⁴ Copia de los mismos ha sido facilitada por el arquitecto Amando Llopis Alonso.

⁵ El *Metropol* aparece señalado por el arquitecto Alberto Peñín en el cuarto volumen del *Primer Congreso de Historia del País Valenciano*, publicado en 1974, p. 120, y más tarde, y alcanzando mayor difusión, en su libro: *Valencia 1874-1959. Ciudad, arquitectura y arquitectos*, p. 125. Aquí señala al cine *Metropol* como parte de la obra de Goerlich; arquitecto que incluye dentro del grupo de técnicos que utilizan en ocasiones formas racionalistas, a pesar de no estar formados en el Movimiento Moderno.



Fig. 3. Petición de licencia del edificio original de la calle de Hernán Cortés, 7 y 9, firmada el 20 de noviembre de 1882. AHMV.

mos hecho referencia no han sido publicados, y su consulta, como puede suponerse, ha sido muy limitada. Estos inventarios, y los datos que encontramos en ellos, a falta de la documentación original del proyecto del cine *Metropol*, han sido tenidos como ciertos, aunque, como veremos, la fábrica final del edificio, sobre todo en lo referente a su fachada, es con seguridad posterior a ese año 1929. Debemos señalar también, es importante, el cómo

Goerlich incluye el edificio *Metropol* dentro de estos listados. Así pues, parece evidente que el arquitecto evita dar el nombre del promotor, fusilado por el régimen, Vicente Miguel Carceller. Goerlich, suele ser lo habitual, señala en estos documentos la siguiente información: tipo de construcción, promotor, localización y año. Aunque no siempre es así. En el caso del cine *Metropol* nada se dice del promotor, tampoco hace referencia al edificio completo, ya que sólo señala el cine, quedando el registro de la siguiente forma: "1929. Cine 'Metropol', en la calle de Hernán Cortés". Citándose igual en los dos inventarios parciales que incluyen al *Metropol*; ya que el arquitecto divide su obra particular en diferentes periodos, ofreciendo distintas versiones de los mismos, donde se añaden más o menos edificios; pero con la misma información en el caso de las repeticiones. En lo referente al cine *Metropol*, la referencia, como decimos, es doble, aparece en dos de los listados, pero señala los mismos datos en ambos. Sin embargo, para el otro local de Carceller, el *Nostre Teatre*, sí aparece el nombre del promotor, aunque esta vez le cambia el sexo. El ítem queda en este caso: "1933. Casa para D^a Vicenta Miguel Carceller, 'Nostre Teatre'". Podría tratarse de un error mecanográfico, pero la fórmula de tratamiento y el cambio de nombre a femenino denotan una intencionalidad más allá de la duda razonable. En cualquier caso, el tema político pesó en el ánimo del arquitecto, que fue despojado de sus bienes y apartado de todos sus cargos al estallar la guerra. Luego, es posible que evitara incluir a Carceller en estos listados por su evidente connotación política.

En cuanto al cine *Metropol*, y aunque, como ya hemos indicado, no contamos con el expediente y planos originales de la sala, podemos asegurar que las líneas empleadas en la fachada de este

En este sentido dirá: "Y por último existe un tercer grupo de profesionales, de la generación precedente (terminaron la carrera antes del 1928), que llegan al racionalismo de un modo circunstancial y en su mayoría provienen del campo noucentista o casticista, que en un momento determinado quedó 'fuera de demanda'. Son Goerlich (Cines *Metropol* 1929 y *Jerusalem* 1930, la plataforma y edificios en los alrededores de la plaza del Caudillo ya citados, Residencia de Estudiantes con proyecto de 1935, pero terminada en 1949)..." El éxito de este pequeño fragmento, donde aparece el *Metropol* como obra propia de Goerlich del año 1929 (es decir, extraído con toda seguridad de los inventarios del propio arquitecto, donde figuran únicamente los datos que aquí encontramos), hizo posible su réplica en las posteriores inclusiones de este inmueble en la bibliografía. Prueba de ello, es la repetición de un error que podemos percibir en el texto del arquitecto Peñín, cuando atribuye a Goerlich la autoría del otro cine, el *Jerusalem*, información esta que será repetida en citas bibliográficas posteriores. En este sentido, resulta claro el "préstamo" de estos datos, recogidos luego en el volumen monográfico de *Summa artis* dedicado a la arquitectura española del siglo XX, primera edición de 1995, de Miguel Ángel Baldellou y Antón Capitel, cuando el primero de ellos señala, a propósito de la arquitectura racionalista levantina, p. 161, y en concreto sobre la obra de Javier Goerlich: "en 1929 proyectó el cine *Metropol* y en 1930 el *Jerusalén*." Como este volumen no utiliza el sistema de notas, no hay referencia explícita a la fuente de estos datos. No obstante, el libro de Alberto Peñín *Valencia...* aparece, una vez más, recogido en el apéndice bibliográfico final. Aunque es importante la inclusión del cine *Metropol* en una monografía de ámbito nacional, lo cierto es que se vuelven a repetir los mismos datos, Javier Goerlich 1929, sin aportar nada nuevo. Lo mismo sucede con los textos de Miguel Tejedor sobre los cines de Valencia, donde se repiten los mismos datos (autor, año), tomando de nuevo el trabajo de Alberto Peñín como referencia.

edificio corresponden con las utilizadas por Goerlich a partir de su colaboración con el arquitecto madrileño Alfonso Fungairiño Nebot en 1932, año en el que firman conjuntamente el proyecto del *Club Náutico* de Valencia,⁶ y no antes; momento además en que el autor del *Metropol* introduce en su producción la posibilidad de un diseño más moderno. La colaboración con este arquitecto resulta fundamental, ya que Goerlich incluye en su arquitectura, a partir de ese año, un estilo racionalista muy característico; a pesar de que estas formas aparecen, por ejemplo, en la perspectiva anterior de la avenida del Oeste, vista desde la plaza de San Agustín, que rotula en 1931, con rotundas y exuberantes formas barco de los edificios cabecera. No obstante, los dos arquitectos ya se conocían entonces. Ambos técnicos participaron en la construcción de la Ciudad Universitaria de Valencia: Fungairiño se encargó de la Facultad de Medicina, cuyos planos firma en 1933 sobre un proyecto anterior de José Luis Oriol (1908), y también, más tarde, del Centro de Especialidades, luego Hospital Clínico (1942). Sin embargo, su nombre ya aparece en la Junta de Gobierno de la Universidad, en sesión celebrada el 23 de septiembre del año 1931, mismo mes y año de la perspectiva de la avenida del Oeste.⁷ La figura capital de Fungairiño en estos años, debe tomarse pues como acicate imprescindible para el desarrollo de la arquitectura moderna realizada en Valencia en tiempos de la República. En este periodo, en la Universidad, el rector Mariano Gómez expone su descontento con el arquitecto Javier Goerlich, llegando a plantear su reemplazo por Fungairiño, tal y como leemos en carta remitida al ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes, Marcelino Domingo, el 17 de agosto de 1931, en la que dice "Con esta misma fecha le remito una comunicación solicitando se sirva decretar el cese del arquitecto de esta Universidad Sr. Goerlich y el nombramiento en sustitución del mismo del arquitecto D. Alfonso Fungairiño, de cuya competencia y juventud espero satisfactoria y pronta subsanación de las perturbaciones que nos está originando el abandono de aquél".⁸ Esta circunstancia no debió ser motivo suficiente de enemistad entre



Fig. 4. Vista parcial de los edificios de la calle de Hernán Cortés, 7 y 9. Fotografía del autor, septiembre de 2017.

los dos arquitectos, ya que poco tiempo después abordan, como se ha dicho, y con notable éxito, el proyecto y construcción del Club Náutico. Las formas modernas aerodinámicas presentes en este edificio, asimiladas con el Movimiento Moderno, no se introducen en la arquitectura realizada por el arquitecto Goerlich hasta después de la construcción de este singular inmueble. Es decir, resulta absolutamente imprescindible para llevar a cabo su obra más innovadora la presencia en Valencia de Fungairiño. Poco tiempo después, Goerlich diseña con estas líneas sus edificios universitarios.⁹

En cuanto a la datación del cine *Metropol*, debemos citar las palabras del propio Carceller, que tras su detención y durante su primera declaración, el 16 de junio de 1939, recogida por el profesor Antonio Laguna Platero,¹⁰ informa que construye tanto este cine como el *Nostre Teatre* en el año 1933; lo que supone una fecha mucho más acorde con el resultado estético del edificio, cuando el arquitecto Goerlich ya ha tomado contacto y colabo-

⁶ Esta circunstancia queda apuntada en: SÁNCHEZ MUÑOZ, 2014, pp. 88-89.

⁷ El acta de esta reunión se encuentra en el Archivo Histórico de la Universitat de València. Véase: SÁNCHEZ MUÑOZ, 2016b, 235.

⁸ Recogido por: MARZAL RODRÍGUEZ, 2009, p. 92. Luego en: SÁNCHEZ MUÑOZ, 2016a, pp. 35-36. Una explicación completa y actualizada de todo el proceso puede verse en: SÁNCHEZ MUÑOZ, 2016b, pp. 238-239.

⁹ El primer edificio universitario proyectado por Javier Goerlich fue el Campo de Deportes (1934), al que siguieron la Escuela de Altos Estudios Mercantiles y la Residencia de Estudiantes, ambos de 1935.

¹⁰ LAGUNA PLATERO, 2015, p. 163.



Fig. 5. Edificio del cine *Metropól* en la calle de Hernán Cortés, 9. Fotografía de Mateo Gamón.

rado con Fungairiño, y es también coincidente con las líneas de estilo desarrolladas en Valencia durante la Segunda República. Además, merece la pena acudir al documento original. Así, Vicente Miguel Carceller, dirá en la declaración de dicho día, que “siempre ha sido republicano habiendo militado en el partido Autonomista valenciano sin ostentar cargos, y votó la candidatura del frente popular en febrero del treinta y seis”, para luego añadir que “al ponerse al frente del periódico [La Traca] como propietario en mil novecientos nueve, tanto él como los suyos carecían de bienes de fortuna, pero que junto a otros negocios editoriales, pudo reunir suficiente capital para construir en mil novecientos treinta y tres el Teatro Serrano y el Cine Metropól de esta Capital”. Este argumento, la

adscripción del cine *Metropól* a la época republicana, viene apoyado por la declaración coincidente del cuñado de Carceller, Enrique Gramaje Juan, también detenido entonces, donde señala que “sin medios de fortuna ni él ni los suyos [en relación a Carceller] pudo hacer un capital que calcula el declarante en un millón de pesetas, después de proclamarse la república, dinero que invirtió en la construcción del Teatro Serrano y Cine Metropól de esta capital”.¹¹ Asimismo, la repetición casi mímica de estas palabras la encontramos en la declaración del colaborador de Carceller, también detenido, Buenaventura Vidal Vidal. Además, en el año 1933, momento de construcción del *Metropól*, se presenta el expediente administrativo del *Nostre Teatre*, documento este que sí se encuentra entre los fondos del archivo histórico de la ciudad. También, se dirá en el artículo “El periodista que se hizo millonario explotando su ingenio”, sobre la figura de Vicente Miguel Carceller, publicado en *El Almanaque de Valencia* para el año 1933: “En otro orden de actividades, compra solares y emprende edificaciones; empieza la construcción de un cine monumental, que será orgullo de Valencia”.¹² La fecha posible para el proyecto de la reforma del edificio y cine *Metropól*, 1933, resulta pues suficiente, en términos de tiempo, para llevar a cabo la obra y luego inaugurar la sala cinematográfica, tal y como ocurrió el 27 de octubre de 1934. El cambio de estilo se observa ahora en su nuevo alzado más desornamentado: se han eliminado algunos elementos, depurado sus formas e incorporado un cuerpo voladizo y un remate que eleva visualmente la altura del edificio. Sin embargo, la última planta mantiene todavía la disposición de los balcones del edificio original de 1882, pero sin ornamentos.

El Mercantil Valenciano publicó luego la crónica de su inauguración, incluyendo como parte de la información el nombre de los decoradores de la sala, Vilaplana e Hidalgo, mismos artistas, según la noticia, que decoraron el cine *Actualidades*, abierto también entonces. En cuanto al *Metropól*:

Anoche fue inaugurado con toda solemnidad el cine Metropól, instalado en la calle de Hernán Cortés. El nuevo cine es magnífico. Tiene una sala espaciosísima, con amplio patio de butacas, y un piso destinado a preferencia.

En el acto de la inauguración hubo un lleno absoluto. El público tuvo elogios para la Empresa, por la magnificencia de la sala, que ha sido decorada con el buen

¹¹ Las declaraciones completas del día 16 de junio de 1939 se encuentran en el expediente: “Vicente Miguel Carceller y otros”, fondo Valencia, sumario 7470, año 1939, caja 20701/nº 2, pp. 3-4, del Archivo Histórico de Defensa.

¹² *Almanaque de Valencia* para 1933, pp. 360-361. Reproducido en: LAGUNA PLATERO, MARTÍNEZ GALLEGU, 2016, pp. 114-115.

gusto que les caracteriza por los señores Vilaplana e Hidalgo, los mismos artistas que decoraron la elegantísima sala del Salón Actualidades, recientemente inaugurado.

Fue estrenada una película de Laurel y Hardy, titulada "Compañeros de juerga", que gustó bastante, aun cuando no es, ni mucho menos, el mejor film de la célebre pareja. El resto del programa, discreto. La "Metro" no ha estado muy acertada en el programa inaugural.

La proyección y la sonoridad, perfectas, como corresponde a la "Klang Film" que rápidamente se ha colocado en magnífica posición en [el] campo del cine.¹³

Por otra parte, el *Almanaque de Las Provincias* para el año 1935, recoge así la noticia:

En la calle Hernán Cortés, en pleno ensanche, junto a la calle de Colón, en el mes de Octubre, se inauguró el cine METROPOL, sala de grandes proporciones y arquitectura modernísima y eficaz con todos los adelantos técnicos. Entre ellos figura también la maravilla europea "Klangfilm", que rivaliza por su gran perfección con la industria similar norteamericana.¹⁴

La arquitectura moderna, y amplitud del nuevo cine, se destacan en esta breve nota. Por entonces, el *Metropol* era ya una realidad. Este cine sobrevivió a su fundador, y aún hasta época reciente. En la actualidad, y tras el incendio que destruyó la sala, pesa sobre el inmueble un expediente de derribo. Sin embargo, y a pesar del fuego, la sala aún mantiene su estructura original, con el patio de butacas, la escena y el anfiteatro, siendo todo ello recuperable. Por todo lo dicho, el valor patrimonial del edificio debería ser suficiente argumento para impedir su desaparición. Pero además el *Metropol* tiene una gran importancia y significación histórica. Vicente Miguel Carceller, su promotor, se significó, como hemos visto, con la República, y por ello, en última instancia, fue ajusticiado por el régimen franquista. De hecho, en una declaración de Carceller del día 4 de julio de 1939, esto es, días antes de su detención, se recoge que "tenía dos espectáculos aquí en Valencia, uno de ellos el llamado 'Metropol' dedicado a cine, cuyo edificio es propiedad del declarante, y otro llamado pri-



Fig. 6. Rotulación en fachada del cine *Metropol*. Fotografía del autor, septiembre de 2017.

mero 'Nostre Teatre' y hoy 'Teatro Serrano', el cual, por contrato que tiene establecido con el Sr. Navarro, propietario de la Nueva Torera, tenía la exclusiva administración del Teatro por plazo de quince años y con las cláusulas allí establecidas. Que la dirección y explotación del Teatro Serrano, lo llevaba el declarante y por lo tanto autorizaba la representación de obras en el mismo".¹⁵ De estas palabras se deduce que el cine *Metropol*, y su edificio, distinción que es aquí oportuna realizar, fueron propiedad de Carceller. Es por ello que el inmueble debe entenderse como bien patrimonial físico insustituible, vinculado indisolublemente con la figura de su promotor. A su vez, estas formas modernas presentes en el *Metropol* se vincularon con los ideales republicanos. Es pues de justicia recuperar este espacio, y su profundo significado, como parte importante y memoria de nuestra lamentable historia reciente.

¹³ Crónica de la inauguración del cine *Metropol* publicada por el periódico *El Mercantil Valenciano*, el 28 de octubre de 1934, p. 8. Junto a la apertura del *Metropol* se reseña también la remodelación del cine *Doré* y el inicio, ese mismo año, del *Actualidades Film* sobre el anterior cine *Cid*.

¹⁴ Esta información forma parte de un conjunto de notas sobre cine, temporada 1933-34, que firma Ángel Ezcurra en el *Almanaque de Las Provincias* para 1935, p. 457. El texto aparece también transcrito en los monográficos de los cines valencianos de Miguel Tejedor (2000, pp. 100 y 2013, p. 183).

¹⁵ Véase: Archivo Histórico de Defensa. "Vicente Miguel Carceller y otros"..., p. 5.

Bibliografía

- BALDELLOU, Miguel Ángel. "Hacia una arquitectura racional española". En: BALDELLOU, Miguel Ángel; CAPITEL, Antón. *Summa artis, vol. XL. Arquitectura española del siglo XX*. Cuarta edición. Madrid: Espasa Calpe, 2001, pp. 7-354.
- BENITO GOERLICH, Daniel; SÁNCHEZ MUÑOZ, David; LLOPIS ALONSO, Amando. *Javier Goerlich Lleó. Arquitecto valenciano (1886-1914-1972)*. Valencia: Ajuntament de València/Pentagraf, 2014.
- LAGUNA PLATERO, Antonio. *Vicente Miguel Carceller. El éxito trágico del editor de "La Traca"*. Valencia: El Nadir Ediciones, 2015.
- LAGUNA PLATERO, Antonio; MARTÍNEZ GALLEGU, Francesc Andreu. *La Traca. La transgressió com a norma*. Valencia: Universitat de València, 2016.
- MARZAL RODRÍGUEZ, Pascual. *Una historia sin justicia. Cátedra, política y magistratura en la vida de Mariano Gómez*. Valencia: Universitat de València, 2009.
- PEÑÍN IBÁÑEZ, Alberto. "Arquitectura y arquitectos en Valencia de 1865 a 1957". En: *Primer Congreso de Historia del País Valenciano. Celebrado en Valencia del 14 al 18 de abril de 1971*. Valencia: Universidad de Valencia, 1974, vol. IV, pp. 109-123.
- PEÑÍN IBÁÑEZ, Alberto. *Valencia 1874-1959. Ciudad, arquitectura y arquitectos*. Valencia: Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad Politécnica de Valencia, 1978.
- SÁNCHEZ MUÑOZ, David. "Conociendo a Goerlich". En: BENITO GOERLICH, D.; SÁNCHEZ MUÑOZ, D.; LLOPIS ALONSO, A. *Javier Goerlich Lleó. Arquitecto valenciano (1886-1914-1972)*. Valencia: Ajuntament de València/ Pentagraf, 2014, pp. 77-105.
- SÁNCHEZ MUÑOZ, David. "La Ciudad Universitaria de Valencia (1908-1969)". En: SÁNCHEZ MUÑOZ, D. (ed.). *La Residencia de Estudiantes y la Ciudad Universitaria de Valencia: el Colegio Mayor Luis Vives*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 2016a, pp. 25-53.
- SÁNCHEZ MUÑOZ, David. "La Ciudad Universitaria de Valencia: un lento y continuo proceso de construcción (1908-1969)". *Saitabi*, 2016b, 66, pp. 229-250.
- TEJEDOR SÁNCHEZ, Miguel. *Valencia ciudad de cines, 1940-1950*. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 2000.
- TEJEDOR SÁNCHEZ, Miguel. *El libro de los cines de Valencia (1896-2014)*. Valencia: Carena editors, 2013.

MARÍA MAGDALENA EN LOS ALBORES DEL CINEMATÓGRAFO: LA VIDA Y PASIÓN DE NUESTRO SEÑOR JESUCRISTO (FERDINAND ZECCA, 1902-1907) Y LA VIDA DE CRISTO (ALICE GUY, 1906)

ELENA MONZÓN PERTEJO

Investigadora independiente
elena.monzon@uv.es

Resumen: Las primeras producciones cinematográficas de contenido bíblico han sido objeto de estudio en numerosos trabajos. Sin embargo, existe un vacío en lo referente al estudio de la presencia de María Magdalena en estas primeras producciones. El objetivo de este trabajo es estudiar estas primeras apariciones de la mujer de Magdala en el cine. En particular, son dos las películas en las que se pone fin al anonimato de este personaje: *La Vida y Pasión de Nuestro Señor Jesucristo* (Ferdinand Zecca, 1902-1907) y *La Vida de Cristo* (Alice Guy, 1906). Es por ello que ambas películas serán analizadas prestando especial atención al personaje objeto de estudio y a los referentes previos utilizados para construir al personaje, así como a las características específicas de las películas de este periodo. Al mismo tiempo, se plantea la existencia de posibles diferencias a causa de que la dirección de las producciones sea obra de un hombre y de una mujer.

Palabras clave: Cine silente / Cine bíblico / María Magdalena / Estudios de género.

MARY MAGDALENE AT THE DAWN OF CINEMA: *THE LIFE AND PASSION OF JESUS CHRIST* (FERDINAND ZECCA, 1902-1907) AND *THE BIRTH, THE LIFE AND THE DEATH OF CHRIST* (ALICE GUY, 1906)

Abstract: The first biblical movies have been a subject of research in several works. However, there is a lack in studying the presence of Mary Magdalene in the first cinematographic productions. The aim of this paper is to analyze these first appearances of the woman from Magdala in the movies. In particular, the end of Magdalene's anonymity begins with two productions: *The Life and Passion of Jesus Christ* (Ferdinand Zecca, 1902-1907) and *The Birth, the Life and the Death of Christ* (Alice Guy, 1906). Thus, these two films will be analyzed paying special attention to Mary Magdalene and its previous cultural references as well as the specific features of the movies in this period. In addition, issues related with the consequences derived from male and female authorship are discuss.

Key words: silent film / biblical film / Mary Magdalene / gender studies.

Introducción

El verano de 1897 es considerado como momento inaugural de la aparición del relato evangélico en el medio cinematográfico. En Francia, bajo la dirección de Léar (Albert Kirchner), se realizaba la película *La pasión de Cristo*. Con el apoyo de la organización católica *La Bonne Presse*, Léar rodó, al aire libre, una serie de *tableaux vivants* con los

que se mostraban los momentos más importantes de la historia de Jesús. Desde entonces, son numerosas las producciones cinematográficas que han tratado esta temática. Es con la película de Martin Scorsese *La última tentación de Cristo* (1988) cuando el personaje de María Magdalena comienza a tomar cada vez mayor relieve en este tipo de obras, hasta convertirse en el personaje protago-

* Fecha de recepción: 15 de abril de 2018 / Fecha de aceptación: 21 de junio de 2018.

nista de películas como la recién estrenada *María Magdalena* (Garth Davis, 2018). No obstante, aunque son diversas las publicaciones que estudian la presencia de temáticas bíblicas en las primeras décadas del cinematógrafo,¹ son escasas las que se centran en la mujer de Magdala. ¿Cuándo aparece este personaje en el medio audiovisual? ¿Qué rostros de su multifacética figura emergen? ¿A partir de qué tradiciones y referentes es construida? Estas son algunas de las preguntas a las que se trata de dar respuesta en las siguientes páginas.

Para ello se analizan dos producciones francesas de la primera década del siglo XX: el film producido por la casa Pathé y dirigido por Ferdinand Zecca –*La Vida y Pasión de Nuestro Señor Jesucristo* (1902-1907)– y la obra dirigida por Alice Guy Blaché –*La Vida de Cristo* (1906)– de la compañía Gaumont. Entre los objetivos concretos de la presente investigación se encuentra la demostración de cómo en los inicios del nuevo medio fueron los referentes visuales, más que los literarios, los que sirvieron de guía para la creación de las producciones cinematográficas de contenido bíblico. En relación a ello, se mostrará cómo este aspecto afecta en un sentido concreto a la construcción de María Magdalena. Asimismo, se planteará la cuestión de si existen diferencias o no cuando la dirección de las películas está en manos de una mujer.

Metodológicamente, el estudio se plantea desde el ámbito de la iconografía y la iconología, siendo fundamental la fase del análisis iconográfico en el que se conjuga el tema detectado con las fuentes. Además del proceder propio de esta metodología y su adaptación al análisis del audiovisual, cuestión tratada previamente en otros trabajos, es la noción de continuidad y variación así como el recurso a la tradición cultural convencionalizada el utillaje metodológico que resulta más propicio para responder a los interrogantes planteados.² Aby Warburg y Fritz Saxl legaron a la iconología la noción de continuidad y variación, por medio de la cual se hace referencia a los cambios y permanencias, letargos y renacimientos de las imágenes a lo largo del tiempo y las culturas. En íntima

relación a ello se encuentra la tradición cultural convencionalizada, configurada por la historia de los tipos iconográficos, que ofrece un repertorio de recursos icónicos que sirve de guía y principio corrector para este tipo de estudios.³ Si bien el análisis previo de las producciones audiovisuales se ha realizado siguiendo un esquema que se puede consultar en las publicaciones indicadas,⁴ se ha optado por presentar el discurso final adaptándolo a una mayor facilidad de lectura que evitara repeticiones y agilizará la redacción.

Al adoptar la iconología como línea de pensamiento, se apuesta por el camino que se inicia partiendo de la propia imagen –imágenes audiovisuales en este caso– y no de premisas deterministas. Con esto último se rechazan aquellos planteamientos que parten del contexto para explicar la imagen, dado que dicho modo de proceder supone una actividad exegética y no un ejercicio hermenéutico. Así, el estudio se plantea desde una perspectiva eminentemente cultural, atendiendo a cuestiones formales y estilísticas como medio para llevar a cabo la aproximación al significado y no como finalidad. Por lo tanto, además del uso de dichas herramientas y planteamientos metodológicos para resolver los objetivos propuestos, se pretende estudiar, en concordancia con la perspectiva de la Historia Cultural, no sólo las obras analizadas sino también los ámbitos en las que estas son creadas y que, en una doble dirección, proyectan su influencia. Es por esto último que se hace posible la inclusión de cuestiones de género que presenta este trabajo.

El problema de los materiales

Las primeras décadas de la creación cinematográfica conllevan unas dificultades específicas del periodo en lo referente a los propios materiales. En primer lugar, la dificultad existente a la hora de realizar un listado exhaustivo de las producciones realizadas, debido a que muchas de ellas se han perdido y únicamente se conoce su título, fecha y, en el mejor de los casos, el nombre de los creadores.⁵ Junto a ello, hay que añadir la problemática

¹ Véase por ejemplo: SHEPHERD, David J., 2013; BUCHANAN, Judith, 2007, pp. 47-60; COSANDEY, Roland; GAUDREAU, André; GUNNING, Tom (eds.), 1992; GRACE, Pamela, 2009.

² En relación a las posibilidades del método iconográfico-iconológico para el análisis audiovisual véase: MONZÓN, Elena, 2012 y MONZÓN, Elena, 2017.

³ Respecto al término *tradición cultural convencionalizada* véase GARCÍA MAHÍQUES, 2009. Para la noción de continuidad y variación, obras de referencia principal son WARBURG, 2005 y SAXL, 1989.

⁴ MONZÓN, Elena, 2012 y MONZÓN, Elena, 2017, pp. 36-40.

⁵ Respecto a los títulos de las producciones, se ha optado por incluirlos en su traducción al castellano siempre que esta exista. No obstante, en muchas de las obras de este periodo, los títulos no fueron traducidos por lo que se han dejado en su idioma original.

generada por las distintas versiones existentes de una misma película, cuestión esta que se produce fundamentalmente en las obras de los últimos años del siglo XIX e inicios del siglo XX. Igualmente, la datación de algunas de las cintas resulta también compleja, siendo necesario recurrir a estudios específicos de las filmotecas que albergan estos materiales.⁶

Dichas dificultades, tanto las referentes a la datación como a las distintas versiones, proceden, en parte, del modo en que la industria del cine se articuló en los primeros años. Eran los exhibidores de las cintas, y no los creadores, los que tenían la última palabra respecto al producto que habían comprado y, por tanto, en sus manos recaía el montaje final. Es por ello que a este tipo de cintas se les haya denominado como productos *semi-fini*.⁷ Las posibles modificaciones a realizar sobre las cintas suponían un beneficio económico para los exhibidores de las mismas, ya que alterando el montaje obtenían distintos resultados que podían exhibir como nuevos. No obstante, este sistema de venta se vio disminuido en el año 1907 cuando la casa Pathé introdujo, paralelamente al sistema de venta, el sistema de alquiler. Ambas modalidades convivirían hasta 1910. Es con anterioridad a esta fecha cuando los problemas de datación y de versiones son más graves, dado que una vez instaurado el sistema de alquiler, el exhibidor ya no podía manipular las cintas.⁸

Estas cuestiones relacionadas con las dificultades de los materiales serán solventadas con el recurso no solo a la bibliografía específica del periodo sino también a lo recogido en los archivos de las compañías que produjeron los films. Esta cuestión es especialmente relevante para las dos obras seleccionadas para el análisis, ya que al estructurarse ambas como sucesiones de *tableaux*, resultaba fácil alterar el orden de dichas estampas sin modificar el argumento, cuestión esta que más adelante será tratada.

El cine se apropia de la Historia Sagrada

En los primeros años del cinematógrafo, la Biblia se convirtió, junto a obras literarias de autores

clásicos como Shakespeare, en uno de los argumentos más utilizados en el nuevo medio. Este se valió de la larga tradición de representaciones previas de estos relatos en otros medios artísticos, como la literatura, la pintura, el teatro o los espectáculos de linterna mágica. La familiaridad de los relatos bíblicos para un público aún no acostumbrado a la narrativa audiovisual favorecía el interés de los cineastas y las productoras para elegir dichas narraciones. No obstante, el factor económico fue un elemento clave para que la Biblia adquiriera mayor presencia en el audiovisual. En concreto, es a partir de 1911 cuando se produce este auge como consecuencia de una sentencia emitida por la Corte Suprema de los Estados Unidos. El pleito tuvo su origen en la demanda que se interpuso contra la compañía Kalem por su uso de la novela de Lewis Wallace en su película *Ben-Hur* (Sidney Olcott, 1907).

Como consecuencia de esta sentencia, dicha compañía quedó obligada a pagar derechos de autor al escritor, además de tener que destruir las copias del film. Con esta situación se daba inicio a la obligación del pago por derechos de autor en el mundo del cine. Por todo ello, en su afán de rentabilizar el dinero al máximo, la industria cinematográfica concentró gran parte de sus esfuerzos en la adaptación de los relatos evangélicos para sus producciones, dado que esta obra literaria carecía de derechos de autor. En este nuevo escenario, en el que se unían factores económicos y de familiaridad con los temas representados, los relatos bíblicos dotaban al nuevo medio no solo de estatus artístico sino también de fundamento moral.⁹ Así, en el periodo comprendido entre 1897 y 1927, el especialista en el cine silente de contenido bíblico David J. Shepherd contabiliza, entre Europa y América, al menos ciento veinte películas de esta temática, siendo con toda probabilidad muchas más las que se realizaron pero de las que no ha quedado constancia.¹⁰

La creación de Léar no era un elemento aislado en su tiempo, ya que simultáneamente en Alemania, concretamente en Horitz (Bohemia), se estaba filmando la representación de la pasión que tenía lugar en dicha localidad. Este proyecto corría a cargo

⁶ En referencia a los problemas de datación de la obra de la casa Pathé consúltese: REDI, Riccardo, 1985, pp. 167-171 así como una síntesis de ello en BOILLAT, Alain y ROBERT, Valentine, pp. 32-55, en línea <<http://1895.revues.org/3864>> (Fecha de consulta 6-03-2018).

⁷ Respecto al concepto de producto *semi-fini* véase ELSAESSER, Thomas, 2006, pp. 67-86.

⁸ ABEL, Richard, 1998, pp. 9-21.

⁹ BUCHANAN, Judith, 2007, pp. 49-51.

¹⁰ SHEPHERD, David J., 2013, p. 7.

de los norteamericanos Marc Klaw y Abrahm Erlanger, quienes la estrenarían en Filadelfia también en 1897.¹¹ Del mismo modo, Henry Vincent, en 1898, estrenaba en Nueva York su película *The Passion Play of Oberammergau*.¹² También en 1898, Siegmund Lubin daba a conocer su obra *Passion Play*, rodada en el jardín de su casa con familiares y vecinos interpretando a los personajes. Lo más llamativo de la producción de Lubin era la representación de los milagros de Jesús haciendo uso de las posibilidades tecnológicas del nuevo medio.

De nuevo en el viejo continente, los hermanos Lumière, junto al director George Hatot, dedicaron parte de su trabajo a la vida de Jesús en el film *La Vida y Pasión de Jesucristo* (1898).¹³ En el año 1900, en este caso en la península Itálica, se estrenaba, en la misma línea, la película de Luigi Topi y Ezio Cristofari titulada *La Passione di Cristo* (1900). Son estas tan solo algunas muestras de la presencia del relato bíblico en el cine de los primeros años. Sin embargo, en ellas el personaje de María Magdalena no cuenta con una definición y entidad clara, quedando en el anonimato. No es hasta que la casa Pathé produce su primera película sobre Jesús cuando la mujer de Magdala adquiere personalidad en la gran pantalla.

El fin del anonimato: *La Vida y Pasión de Nuestro Señor Jesucristo* (Ferdinand Zecca, 1902-1907)

Es con la firma Pathé, como se indicaba, con Ferdinand Zecca como director, cuando María Magdale-

na aparece por primera vez en el relato cinematográfico. Existen diversas versiones de esta película ya que la propia casa Pathé fue ampliando el proyecto a consecuencia del éxito que tuvo la cinta. La primera versión, de dieciocho minutos de duración, fue rodada en 1902. En 1906, con el título *La naissance, la vie et la mort du Christ*, se amplió a treinta y siete minutos. La versión escogida para el análisis –con una duración de cuarenta y tres minutos– es la última que se realizó y fue estrenada en 1907. Se trata de la cinta más extensa y la que mejor calidad tiene. No obstante, a diferencia del *storyboard* conservado en los archivos de Gaumont-Pathé, en la versión estudiada los intertítulos son más numerosos y están traducidos al inglés. Es por ello que dicha copia no es la realizada inicialmente, sino la utilizada para su distribución en el mercado norteamericano tras la instauración de una oficina de Pathé, en el año 1904, en Nueva York.¹⁴

A partir de treinta y cinco capítulos creados a modo de *tableaux*, se presenta la vida de Jesús desde su nacimiento hasta su ascensión a los cielos. Formalmente, toda la película, a excepción de tres de los capítulos, se elabora con cámara fija y planos generales.¹⁵ Al igual que haría Lubin unos años antes, se emplea el trucaje para presentar las escenas de los milagros, siendo el truco por sustitución el más recurrente. Junto a ello, el uso del color colabora también en la creación de efectos, remarcando en ocasiones los elementos más importantes de la narración. En este sentido, se utiliza tanto la técnica del estarcido como la del entintado.¹⁶

¹¹ El objetivo del proyecto de Klaw y Erlanger consistía en filmar la tradición que existía en territorios germanos de representar la pasión. Dicha tradición se realizaba desde el siglo XIII, siendo pocas las localidades que la mantenían como consecuencia de la Reforma. SHEPHERD, David J., 2013, pp. 13-15.

¹² No obstante el título de la cinta incita a pensar que el contenido refiere a la representación de la pasión que se lleva a cabo en la localidad bávara de Oberammergau, realmente el film fue rodado en la ciudad de Nueva York, utilizando la azotea de un edificio como espacio de rodaje. TATUM, W. Barnes, 2013, pp. 3-5.

¹³ Shepherd indica que, aunque no se puede datar con total exactitud el inicio de la filmación de esta película, es probable que se comenzara en la primera parte del año 1898, ya que aparece en el catálogo de producciones de los Lumière dedicada a la segunda mitad del mismo año. SHEPHERD, David J., 2013, pp. 29-41.

¹⁴ El *storyboard* puede consultarse en los archivos Gaumont Pathé <<http://www.gaumontpathearchives.com/>> (Fecha de consulta 09-02-2018). Respecto a las distintas versiones de la película así como a la internacionalización de la productora, véase: ABEL, Richard, 1998, p. 23 y SHEPHERD, David J., 2013, pp. 61-63.

¹⁵ La sucesión de capítulos de la cinta visionada es el siguiente: 1. La Anunciación, 2. Llegada de José y María a Belén, 3. La estrella polar, 4. Siguiendo a la estrella, 5. La natividad y la adoración, 6. La matanza de los inocentes, 7. La huida a Egipto, 8. La Santa familia en Nazaret, 9. Jesús y los doctores, 10. Bautismo de Cristo, 11. Las Bodas de Caná, 12. María Magdalena a los pies de Jesús, 13. Jesús y la samaritana, 14. La resurrección de la hija de Jairo, 15. Cristo camina sobre las aguas, 16. La pesca milagrosa, 17. La resurrección de Lázaro, 18. La transfiguración, 19. Entrada en Jerusalén, 20. Jesús expulsando a los mercaderes del templo, 21. La última cena, 22. Jesús en el monte de los olivos. El beso de Judas, 23. Jesús ante Caifás, 24. Pedro niega a Cristo, 25. Jesús ante Pilatos, 26. La flagelación. La corona de clavos, 27. Jesús ante el pueblo, 28. Jesús cae bajo el peso de la cruz, 29. Calvario, 30. Cristo puesto en la cruz, 31. Agonía y muerte de Cristo, 32. Descenso de la cruz, 33. Jesús puesto en la tumba, 34. La resurrección y 35. La ascensión. Por otra parte, son los capítulos quinto, octavo y decimocuarto los que incluyen movimiento de cámara y el vigésimo sexto y vigésimo séptimo en los que se produce un cambio de plano general a planos medios.

¹⁶ El truco por sustitución, truco de parada o paso de manivela «consiste en aprovechar la detención momentánea de la filmación para modificar algún elemento del campo visual encuadrado por la cámara antes de continuar dicha filmación, de

Es el capítulo decimosegundo, titulado “María Magdalena a los pies de Jesús”, el que presenta al personaje objeto de estudio. Se trata de la escena en la que María Magdalena, arrodillándose a los pies de Jesús, recibe el perdón de sus pecados (fig. 1). Así, su inclusión en el relato se hace siguiendo la tradición de la Magdalena mítica, aquella creada por los Padres de la Iglesia latina a partir de la mezcla de personajes.¹⁷ Este personaje no vuelve a aparecer hasta el capítulo titulado “Calvario”, donde la mujer, al tiempo que llora, se aproxima a Jesús con los brazos extendidos con gestos de dolor, seguida por la Virgen que se apoya en Juan. Durante la crucifixión, la Magdalena continúa con sus gestos de sufrimiento arrodillándose a los pies del madero. Su largo cabello le cubre la espalda en el momento de la agonía y muerte de Jesús. Tras ello, un relámpago que transforma la situación lumínica de la escena, pone fin a la agonía del crucificado, dejando a la mujer de Magdala y a la Virgen arrodilladas a los pies de la cruz. La escena termina con todos los personajes siguiendo el cuerpo del fallecido, siendo María Magdalena el último personaje en salir del plano y cerrándose así el capítulo.

Las escenas de la resurrección, con una luminosidad más cálida gracias a la presencia del color amarillo, incluyen el truco por sustitución para provocar el surgimiento de Jesús de la tumba. En dichas escenas están presentes María Magdalena, la Virgen y Juan, quienes reciben del ángel la noticia de la resurrección. El último capítulo corresponde a la ascensión del resucitado a los cielos ante sus seguidores y seguidoras que se arrodillan orantes. Durante la resurrección, elemento clave dentro de la fe cristiana, la Magdalena no ostenta ningún protagonismo, siendo un personaje más dentro del grupo de testigos. En este sentido, se ha optado por otorgar mayor importancia a la propia acción de la resurrección que conlleva el despliegue de los efectos especiales que permiten la visualización de la misma. Estos pasajes, si se atiende a lo dicho en los evangelios, no siguen literalmente ninguno de ellos. En relación a ello, uno de los elementos más llamativos es la presencia de la madre de Jesús, ba-



Fig. 1. Ferdinand Zecca, “María Magdalena a los pies de Jesús”, *La Vida y Pasión de 1902-1907*.

sada en tradiciones no canónicas como las que recoge Santiago de la Vorágine:

Aseguran algunos relatos que el mismo día de la resurrección Cristo se apareció también separadamente a Santiago Alfeo, a José de Arimatea y a la Virgen María. De ninguna de estas tres apariciones hablan los textos sagrados, pero sí vamos a hablar nosotros. (...) En cuanto a la tercera de estas apariciones, aunque los evangelistas nada digan de ella, se cree comúnmente que el Señor, antes que a nadie, se apareció a la Virgen María. Que la Iglesia aprueba esta creencia parece inferirse del hecho de que la estación litúrgica del día de Pascua se celebre en la basílica de Santa María la Mayor. Si alguien dijere que esta aparición no debe tenerse por verdadera, puesto que los evangelistas no la mencionan, deberían decir también que Cristo resucitado no volvió a ver más en la tierra a su Madre, porque tampoco los evangelistas hablan para nada de que Cristo viera a su Madre desde que expiró en el Calvario hasta su ascensión a los cielos. Ahora bien, la sola idea de que semejante Hijo se hubiera conducido tan desalentadamente y con tanto despego con semejante Madre repugna a cualquier conciencia.¹⁸

modo que el cambio entre la toma previa a la parada y la toma siguiente se produzca de forma brusca y sin solución de continuidad», CUÉLLAR ALEJANDRO, Carlos A., 2004, p. 103. Por otra parte, el proceso de coloración por estarcido es un proceso mecánico que consiste en recortar algunas zonas del fotograma que luego son utilizadas como plantillas que, al superponerlas sobre la película final, provocan que tan sólo las zonas que habían recibido la coloración sean visibles. Por otra parte, el entintado de los fotogramas se realizaba dando baños de color a las distintas secciones de la cinta. MOLINA-SILES, Pedro; PIQUER-CASES, Juan C.; CORTINA MARUENDA, Francisco J., 2013, p. 529, en línea <<https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/30118/61.pdf?sequence=1&isAllowed=y>> (fecha consulta 12-02-2018). Respecto a las técnicas del color en los primeros años del cine véase también READ, Paul, 2009, pp. 9-46.

¹⁷ Respecto a la configuración de la Magdalena mítica véase: MONZÓN PERTEJO, Elena, 2011, pp. 529-531.

¹⁸ VORÁGINE, Santiago, 2001, pp. 232-233.



Fig. 2. “Cristo en casa de Simón el fariseo”, *Salterio de Saint Albans*, p. 36, siglo XII.

Seguidamente, Vorágine explica que los evangelistas omitieron el hecho de que Jesús se presentara primero ante su madre para evitar que ello se entendiera como “delirios calenturientos de una madre” debido a las “alucinaciones procedentes del intenso amor que tenía a su Hijo”. Asimismo, Vorágine señala que las apariciones del resucitado ante su madre “naturalmente se daban por supuestas”.¹⁹

Centrando la atención de nuevo en María Magdalena, se aprecia como es la tradición del personaje y no la fidelidad a las fuentes neotestamentarias la que domina la construcción del relato en relación a este personaje. El elemento central es el recurso a esa Magdalena mítica que se indicaba, oficializada desde los siglos medievales. Respecto a la presentación de María Magdalena en la película, no se indica el lugar en el que acontece, por lo que pueden ser diversas las localizaciones en función de los personajes que forman parte del híbrido de la Magdalena mítica. Así, se produce una problemática a la hora de localizar la fuente de dicha escena. No obstante, con el recurso a dos

elementos se puede aclarar dicha situación. El primero de ellos refiere a que la unción se realiza en los pies y no en la cabeza de Jesús, por lo que quedarían descartadas las narraciones de Mateo (26,6-12) y de Marcos (14,3-9). Por lo tanto, únicamente restarían como posibles los relatos de la pecadora de Lucas (7,36-38) y de la narración joánica (12,1-8). Es en este punto donde la tradición cultural convencionalizada aporta luz para solventar esta problemática.

Son varios los libros devocionales en los que se representa la escena de la unción de la pecadora a los pies de Jesús. Entre ellos se encuentran el *Salterio de Saint Albans*, el *Evangelario de Enrique el León* y *The Vaux Passional*. En los dos primeros se presenta dicha escena sin aludir, en el título, al nombre de María Magdalena. El primero titula la unción como “Cristo en casa del fariseo”, pudiéndose así adjudicar la referencia bíblica de Lucas 7,36-50 (fig. 2). La denominación dada al segundo remite a la misma fuente: “La pecadora de Lucas en casa de Simón el fariseo”. Aunque, como se indicaba, no aparece el nombre de la mujer de Magdala, se puede deducir que es ella la que está siendo representada, tanto por el contexto exegético del momento como por el resto de representaciones que siguen a la escena de la unción. Éstas quedan dedicadas a la entrada en Jerusalén y, por tanto, dan inicio al ciclo de la Pasión y Resurrección, momentos en los que este personaje adquiere protagonismo. A ello hay que añadir que en el caso de las imágenes contenidas en *The Vaux Passional* (Peniarth MS 482D), datado de finales siglo XV, sí que ha sido incluido el nombre de la mujer en el título: “María Magdalena ungiendo los pies de Jesús” (f.15v).

Respecto a las escenas de la crucifixión en la película, María Magdalena es presentada como una figura doliente de exacerbado dolor, en contraste con la contención de la Virgen, siguiendo de este modo otra tradición del personaje. Un claro ejemplo de ello es la obra *Crucifixión*, realizada por Masaccio en 1426 (*Museo di Campodimonte*, Nápoles), donde la Magdalena, a los pies de la cruz, muestra su espalda cubierta con sus largos cabellos –al igual que en el film– mientras expresa con los brazos su gran sufrimiento. Esta exacerbada actitud de la figura llorona contrasta con el recogimiento de la madre del crucificado, de nuevo al igual que sucede en la obra de Zecca. A partir del siglo XII, con el incremento del interés por la pa-

¹⁹ VORÁGINE, Santiago, 2001, pp. 232-233.

sión de Jesús, reforzado por la literatura piadosa, María Magdalena se convirtió en uno de los personajes principales de este episodio. A este respecto, Pseudo Buenaventura trató la cuestión del sufrimiento de la Virgen durante la crucifixión de su hijo, señalando que esta sí que lloró y desfalleció en el momento que la lanza atravesó el costado de Jesús.²⁰ La asistencia de Juan a la madre del crucificado se aprecia, por ejemplo, en la *Crucifixión* de Giotto (*Crucifixión*, 1302-1305, *Cappella degli Scrovegni*, Padua) así como en la obra de Matías Grünewald (*Crucifixión*, tabla central del *Retablo de Isemheim*, 1512-1516, *Musée d'Unterlinden*, Colmar). Estas mismas actitudes y maneras de sufrir de los tres personajes –María Magdalena, la Virgen y Juan– son las representadas en el film de la casa Pathé.

En las escenas de la resurrección, la importancia de María Magdalena se ha disminuido en comparación con lo señalado en los evangelios así como en parte de su tradición. De hecho, la primera imagen conocida de este personaje la muestra en la mañana de resurrección asistiendo al sepulcro –decoración de la sala bautismal de una vivienda de Dura Europos, datada en el siglo III–. Este tipo de imágenes continuaron en el tiempo, siendo numerosos los ejemplos a lo largo de distintas épocas, soportes y estilos. Tómese como ejemplos una placa procedente de una caja de marfil conservada en el *British Museum* de Londres, realizada en las dos primeras décadas del siglo V, así como la representación de dicha escena en el previamente mencionado *Salterio de Saint Albans* o en obras más tardías como las de Duccio di Duccio di Buonsegna (*Las santas mujeres en el sepulcro*, 1308-1311, *Museo dell'Opera del Duomo*, Siena) o en la de Benjamin West de 1805 (*Las mujeres en el sepulcro*, 1805, *Brooklyn Museum*, Nueva York).

No obstante, aunque todos los ejemplos señalados forman parte de la tradición de este personaje y, por tanto, tienen sus ecos en el film, a la hora de tratar las películas de estos primeros años resulta imprescindible la referencia a las Biblias ilustradas del Ochocientos. Concretamente, son tres las obras que mayor influencia directa tuvieron en las primeras representaciones de las narraciones evangélicas en el cine: la *Santa Biblia* de Gustave

Doré (1866), *Los Santos Evangelios* de Alexandre Bida (1873) y *La vida de Nuestro Señor Jesucristo* de James Tissot (1896-1897). Para el caso concreto de la película de la casa Pathé, son varios los especialistas que señalan que se utilizó, de manera directa, la obra de Doré para la creación de las imágenes cinematográficas.²¹ El recurso a las manifestaciones artísticas previas al cinematógrafo formó parte del discurso de legitimación del cine en sus primeros años, momento en que era considerado, despectivamente por muchos, como un entretenimiento *popular* sin valor artístico.

A través de la combinación de realismo y teatralidad, Doré generó en sus ilustraciones bíblicas toda una serie de espacios escénicos configurados a modo de *tableaux* que sirven de base a la película dirigida por Zecca. En la Biblia de Doré, María es concebida en su confusión con la pecadora de Lucas. No obstante, no se le representa en el momento de la unción sino en sus años de penitencia en el desierto, añadiéndose de este modo su vida legendaria en la ilustración. Más adelante, en las escenas de la crucifixión, en concreto la que lleva por título “La crucifixión” relativa al pasaje de Lucas 23,34, Doré muestra, al igual que el film, los rayos de luz que caen sobre el crucificado. Este artista, para representar la resurrección, siguió el relato de Mateo 28,5-6, creando una escenografía que es imitada en la película: el acceso al sepulcro se realiza a través de un descenso tras el cual se produce el encuentro con el ángel (fig. 3). Bida y Tissot, al igual que Doré, presentan a la mujer también en su vertiente mítica. Ambos la muestran en el momento de la unción, pero Tissot añade además la confusión con María de Betania.

Como se indicaba al principio, el film de Zecca está articulado por medio de una serie de *tableaux*. Esta característica es un elemento fundamental en los inicios del cine, suponiendo un campo de experimentación para la nueva tecnología. El recurso a obras pictóricas precedentes era de tanta importancia que en los catálogos de la firma, en concreto en lo referente a la versión de 1902, se señalan las obras empleadas para elaborar cada uno de los capítulos de la película. De hecho, las representaciones previas eran consideradas no como interpretaciones personales de un artista en

²⁰ HASKINS, Susan, 1996, pp. 219-230 y 479 (notas 27 y 28).

²¹ Véase SHEPHERD, David J., 2013, p. 44 y BOILLAT, Alain y ROBERT, Valentine, 2010, pp. 32-55. La relación entre el trabajo de Gustave Doré y el cine ha sido ampliamente estudiado por Valentine Robert en otras publicaciones además de la señalada: ROBERT, Valentine, 2014, pp. 287-295. Robert indica que el uso de las representaciones de Doré en el cine se debe, en gran medida, a que sus ilustraciones presentaban una *mise en scène* propia del medio cinematográfico así como la existente tradición de proyectar sus obras en linterna mágica.



Fig. 3. Gustave Doré, “La Resurrección”, *Sainte Bible*, 1866.

un contexto determinado, sino como auténticos documentos que dotarían a la película de fidelidad y veracidad.²² Junto a ello, la vasta tradición de representaciones bíblicas había generado todo un repertorio de imágenes y formulaciones ya establecidas que, como se ha señalado previamente, facilitaban la comprensión de los argumentos por parte del público.

La importancia del uso de obras pictóricas era tal que la casa Pathé contaba con personal especializado en este tema. En concreto, para los films de contenido bíblico, Vincent Lorant-Heilbron era el encargado en dichas cuestiones. El film objeto de análisis es uno entre los muchos títulos de esta firma que centraban la atención en temáticas reli-

giosas –*Samsom et Dalila* (Ferdinand Zecca, 1902), *La Vie de Moïse* (Lucien Nonguet, 1905), *Joseph vendu par ses frères* (Paul Gavault y Georges Berr, 1909) y *Le Judgement de Salomon* (Henri Andréani, 1912)– en su afán por convertirse en referente de este género que, por otra parte, otorgaba la posibilidad de ampliar el mercado debido a la vertiente educativa y moral del contenido de los films.²³ Por lo tanto, estas cuestiones demuestran que son los recursos visuales procedentes de la tradición cultural los que tienen mayor peso a la hora de crear las producciones fílmicas y no las fuentes literarias.

¿Cómo afecta todo ello, o cómo se aprecia esta situación, en relación al personaje de Magdala? Este personaje es presentado en su vertiente mítica, resultado de las confusiones patrísticas con otros personajes del Nuevo Testamento. Así, María Magdalena abandona el anonimato precedente en el cine para aparecer articulada como la pecadora arrepentida.²⁴ De este modo, se mantiene el constructo patrístico a raíz de su continuidad en la tradición cultural, que no hace sino afianzar y enfatizar esta vertiente de la mujer de Magdala. Por lo tanto, y debido a la importancia dada a las representaciones artísticas entendidas como auténticos documentos, es el mito de la Magdalena el que es introducido en el celuloide en el momento en que María Magdalena hace su primera aparición dado que, junto a las experimentaciones técnicas y la obtención de beneficios económicos, es la misericordia de Jesús y su capacidad de realizar milagros el principal interés de los creadores del film. Por tanto, se vuelve a reforzar la idea de que es el repertorio de recursos visuales previos al cinematógrafo –especialmente las decimonónicas Biblias ilustradas– que ostentan mayor influencia en esta creación.

María Magdalena en *La vida de Cristo* de Alice Guy Blaché (1906)

Con varios títulos alternativos, pero conocida principalmente como *La vida de Cristo*, en la Francia de 1906 se estrenaba este film dirigido por la cineasta Alice Guy.²⁵ De nuevo, al igual que la

²² ROBERT, Valentine, 2014, pp. 263-281 y ROBERT, Valentine, otoño 2013, p. 20.

²³ SHEPHERD, David J., 2013, pp. 42-44.

²⁴ Se podría argumentar en este punto que la revelación de las confusiones patrísticas es una cuestión propia del siglo XXI desconocida en los inicios del siglo precedente. No obstante, aunque sí bien es cierto que es a partir del desarrollo de la teología feminista en el último cuarto del siglo XX cuando este tema adquiere verdadera relevancia, existen precedentes al respecto. De hecho, ya en 1519, Jacques Lefèvre D'Étaples destapaba la construcción patrística de María Magdalena: LEFÈVRE D'ÉTAPLES, Jacques, 1519, en línea <https://books.google.es/books?id=LDc8AAAACAAJ&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false> (fecha consulta 9-04-18). La obra de Lefèvre d'Étaples fue censurada e incluida en el *Index*, pero otros autores se hicieron eco de lo dicho en su texto. Al respecto véase MYCOFF, David (trad.), 1989.

²⁵ Otros de los títulos alternativos fueron *La Passion* y *La Naissance, la Vie et la Mort du Christ*.

obra de Zecca, y que gran parte de las películas del momento, la cinta de Guy se articula mediante una sucesión de *tableaux* con los que se escenifica la vida de Jesús. El visionado del film, y la consulta respecto al mismo en los archivos Gaumont, informan sobre el número de *tableaux* que componen la cinta: veinticuatro en total, con una duración de treinta y tres minutos y treinta segundos. A diferencia de la película de Zecca, no se ha empleado el uso del color en ninguna de sus técnicas y los intertítulos aparecen en francés. En lo referente a María Magdalena vuelven a ser, al igual que en el film de la casa Pathé, tres los episodios fundamentales: el quinto *tableaux* titulado "Marie-Magdeleine lave les pieds de Jésus", el vigésimo primero bajo el nombre "L'agonie" y, por último, el que da fin a la película y corresponde a "La résurrection".

La presentación de la mujer de la Magdala se realiza del mismo modo que en la película de Zecca, en un interior doméstico con diversos personajes donde esta obtiene el perdón de Jesús tras ungir sus pies. En las escenas de la crucifixión destaca especialmente el capítulo de "La agonía". Esta escena, que comienza como un *tableaux* estático que es interrumpido por la llegada de los romanos para clavar la lanza en el costado del crucificado, María Magdalena y la madre de Jesús comparten el protagonismo. En contraste con el film de Zecca, la expresión de dolor de ambas mujeres es equivalente, mostrando un sufrimiento contenido sin grandes gestos de consternación. En "La resurrección", representada al igual que en la película de Pathé por medio del trucaje, son numerosos los ángeles que asisten a la aparición del resucitado. Una vez este ha desaparecido, un grupo de mujeres accede a la cueva donde se encuentra el sepulcro, y arrodilladas ante la tumba vacía en actitud orante se pone fin a la película. De esta última escena llama la atención que María Magdalena, que era la que lideraba el grupo de mujeres, desaparezca tras recibir la noticia del ángel y no esté presente en la oración ante el sepulcro vacío.

Dicho esto, resultan evidentes los numerosos paralelismos en la construcción de este personaje en las películas de las dos compañías cinematográficas en competencia en ese momento en Francia, la casa Pathé y la firma Gaumont. Si en el caso de la primera se tiene constancia de que fueron las ilustraciones de Gustave Doré las empleadas como *documentos*, para el film de Gaumont fue la Bi-

blia de Tissot la que se tomó como referente. La cineasta no sólo admiraba la obra de este artista, sino que consideraba sus ilustraciones como un excelente material debido a que fueron realizadas durante el viaje del artista a Tierra Santa. Es por ello que para Alice Guy las imágenes de Tissot eran auténticos documentos que, por estar realizados en las localizaciones originales, veían incrementada su fidelidad.²⁶ La importancia de las ilustraciones de Tissot se aprecia en numerosos elementos, como es el caso del vestuario que lleva la actriz que interpreta a María Magdalena y que coincide con el de la ilustración bíblica (fig. 4).

La propia Alice Guy, en sus memorias, explica la importancia de estas ilustraciones:

I had long wanted to make a film about the fine drama of the Passion. At the 1900 Exposition, Tissot had published a very beautiful Bible illustrated after the sketches he had made in the Holy Land. It was ideal documentation, for decor, costumes and even local customs. I bought that Bible, which I still have.²⁷

Por lo tanto, ambas producciones comparten no sólo su confianza en las Biblias ilustradas como fuentes sino también la construcción que se realiza de María Magdalena. No obstante, el hecho de que el film de la casa Pathé esté dirigido por un hombre y el de la firma Gaumont por una mujer, ha sido objeto de estudio en distintas publicaciones. ¿Se pueden encontrar diferencias entre ambas películas que tengan como causa el hecho de la diferencia de género en su autoría? ¿O, por el contrario, ambas producciones responden, independientemente de sus creadores, a los estándares narrativos del momento? En las próximas líneas se explicará cómo ambas cuestiones no son excluyentes sino que, por el contrario, conviven.

Respecto a la primera cuestión, hay autores que señalan la existencia de diferencias a causa de cuestiones de género. Tanto Alison McMahan como Richard Abel son partidarios de esta opinión, subrayando que, por ello, el film de Guy cuenta con peculiaridades que la distinguen de otras producciones del momento. Concretamente, McMahan y Abel apuntan la importancia de que sean mujeres las protagonistas de los milagros elegidos para la película de Guy, entre ellos el de la conversión de María Magdalena. Junto a ello, evidencian la cuestión de que son numerosas las actrices que aparecen en el film, tanto niñas interpretando a los ángeles como los considerables grupos de mu-

²⁶ MCMAHAN, Alison, 2002, pp. 102-103.

²⁷ SLIDE, Anthony (ed.), 1996, p. 45.



Fig. 4. James Tissot, "El perfume de Magdalena", *La vida de Nuestro Señor Jesucristo*, Brooklyn Museum, Nueva York, 1886-1894.

jes en escenas como la de la crucifixión o la resurrección previamente comentadas.²⁸

Otras autoras van más allá al considerar que la obra de Guy es una versión feminista de la vida de Jesús. Este es el caso de Gwendolyn Audrey Foster, quien no solo incide constantemente en el gran número de mujeres y niñas que aparecen como testigos de la vida de Jesús, sino que afirma que "Christ himself is feminized and eroticized". Foster indica que Guy crea una obra en la que destaca la perfecta fusión entre lo teatral y lo realista, predominando la naturalidad y la humanidad en una visión feminista de la historia. Dicha humanidad emana de los personajes y, señala Foster, la humanidad "is not defined here a white male". Desde el punto de vista de esta autora, la película está presentada desde la perspectiva de las niñas que actúan como ángeles sujetando los títulos de cada capítulo (fig. 5), a lo que se añade que se trata de una obra "that is performed and enacted by women and children throughout the entire narrative". Este gran número de mujeres conduci-

do la narración y llenando los espacios de humanidad con su presencia, participación y papel de testigos activos de los acontecimientos, dan lugar a una feminización de la vida de Jesús.²⁹

Alice Guy, como pionera del cine en un mundo dominado, en sus esferas superiores, por varones blancos, tuvo que hacer frente a un mayor número de obstáculos que sus compañeros. La propia Guy, en sus memorias, explica cómo frecuentemente se le preguntaba el porqué de haber elegido una profesión no acorde a las de su sexo:

I have often been asked why I chose so unfeminine a career. Yet, I have not chosen this career. No doubt my destiny was traced before my birth and I have merely followed a Will whose name I do not know. Strange fate!³⁰

A pesar del éxito de esta pionera del cine, y de la gran producción de obras que generó, su nombre, a diferencia del de directores o asistentes de dirección de su época, ha quedado oculto en la historia del cine hasta la década de 1990, momento en el que su figura comienza a ser recuperada. Cuestiones relacionadas con la dirección cinematográfica y el hecho de ser mujer, fueron una constante en la vida de Alice Guy quien en 1914, con artículo titulado "Woman's Place in Photoplay Production" (fig. 6), declaraba:

There is nothing connected with the staging of a motion picture that a woman cannot do as easily as a man, and there is no reason why she cannot master every technicality of the art. The technique of the drama has been mastered by so many women that it is considered as much her field as a man's and its adaptation to picture work in no way removes it from the sphere. The technique of motion-picture photography, like the technique of the drama, is fitted to a woman's activities.³¹

Junto a las numerosas temáticas que Guy trató en sus películas, hay una cinta en la que, haciendo uso del dispositivo de intercambio de roles atribuidos a hombres y mujeres, la cineasta plantea cuestiones como el acoso callejero o la desigualdad en las tareas del hogar. Se trata de la comedia *Les Résultats du féminisme*, estrenada en 1906 con una duración de siete minutos.

Por otra parte, y en relación a la segunda cuestión planteada líneas atrás, ambas producciones com-

²⁸ MCMAHAN, Alison, 2002, pp. 102-103 y ABEL, Richard, 1998, pp. 164-166.

²⁹ FOSTER, Gwendolyn Audrey, 2013, en línea <<http://filmint.nu/?p=9219>> (fecha de consulta 11/04/2018).

³⁰ SLIDE, Anthony (ed.), 1996, p. 1.

³¹ BLACHE, Alice, 1914, p. 195, en línea <<https://archive.org/stream/movingpicturewor21newy#page/194/mode/2up>> (fecha de consulta 11-03-2018).

parten, como se ha mostrado, la articulación de la narrativa por medio de distintos *tableaux*. Es este un tema que ha sido ampliamente estudiado en el ámbito de la historia del cine desde hace décadas y que ha sido objeto de debate. Richard Abel señala que el uso del efecto *tableaux* es un rasgo definitorio del cine creado en Francia en la fase que se denomina como cine de atracciones.³² Fue Tom Gunning quien acuñó dicho término con el objetivo de hacer referencia a las creaciones fílmicas previas al año 1908. Tom Gunning empleó este término en la década de 1980 como resultado de la renovación historiográfica iniciada a finales de la década previa. Gunning estaba haciendo una crítica a la consideración del cine de los primeros tiempos como cine imperfecto o estadio preparatorio del cine posterior entendido dentro de una lógica que adjudicaba a la historia del cine una evolución lineal, planteamiento rechazado por este autor.³³

El cine de atracciones quedaba caracterizado por el interés de las cintas no tanto en el desarrollo argumental sino en las posibilidades tecnológicas del cinematógrafo para "presentar series de vistas a una audiencia fascinada por su poder ilusorio".³⁴ El cine de atracciones vería disminuida su presencia cuando la *narrativización*, especialmente a partir de las obras de D.W. Griffith, se asentara como modelo normativo. Sin embargo, ambas modalidades cinematográficas no son excluyentes, sino que coexistieron en el tiempo aunque el peso de una y otra variase en cada momento.³⁵ El cine de atracciones, lejos de ser un marco bien delimitado que englobe a producciones homogéneas, incluye dentro de sí películas tan diversas como *Salida de los obreros de la fábrica* (Hermanos Lumière, 1895) y *Ejecución de un elefante* (Thomas Edison, 1903), a otras como las de Zecca o Guy. Así, mientras en las dos primeras es el efecto *mostrativo* el predominante, en las obras de Zecca y Guy existe una mayor *narrativización* que no renuncia a la espectacularidad de los trucajes. Es por ello que André Gaudreault concibió una primera fase de este tipo de cine a la que llamaría *cine mostrativo de atracciones* y que englobaría, de manera general, desde las primeras producciones hasta el año 1908. Una segunda fase, denominada por Gaudreault como *sistema de integración na-*



Fig. 5. Alice Guy Blaché, intertítulo del capítulo "La Resurrección", *La vida de Jesús*, 1906.



Fig. 6. Recorte de prensa del artículo de Alice Guy Blaché "Woman's Place in Photoplay Production", *The Moving Picture World*, 1914.

rativa, incluiría a las cintas creadas desde ese año hasta la fecha de 1914.³⁶ Es en esta segunda fase en donde hay que incluir las películas analizadas en el presente trabajo, aunque sus fechas sean anteriores a las delimitaciones cronológicas realizadas por Gaudreault.

³² ABEL, Richard, 1996, p. 113.

³³ Véase respecto al término "cine de atracciones": GUNNING, Tom, 1986, pp. 63-70. Sobre la renovación historiográfica: GUNNING, Tom, 2004, pp. 41-50 y GAUDREULT, André, 2007, pp. 10-28

³⁴ GUNNING, Tom, 1986, p. 64.

³⁵ Véase GUNNING, Tom, 2004, pp. 41-50 y GUNNING, Tom, 1986, pp. 63-70.

³⁶ GAUDREULT, André, 2007, p. 26.

Ferdinand Zecca y Alice Guy utilizan el efecto *tableaux* para sus creaciones, así como el uso de los efectos especiales, más notorio en la obra del primero quien además hace uso de distintas técnicas del color.³⁷ Por lo tanto, el deseo *mostrativo* aparece en estas cintas y, sin embargo, existe una narración con episodios derivados de los principios de causalidad argumental. No obstante, el deseo de contar una historia se hace más evidente en la cinta de Guy, quien en varios de sus escritos insistía con frecuencia en la importancia de narrar una historia y transmitir emociones.³⁸ No hay que olvidar que el hecho de presentar la vida de Jesús como *estampas* o *cuadros* (*tableaux*), conecta perfectamente con el modo en que la historia bíblica había sido narrada desde siglos atrás. En este sentido, Vicente J. Benet afirma que “las imágenes que escenifican algunos de sus momentos culminantes son perfectamente comprensibles porque forman parte de referentes culturales que todo el mundo conoce (...). No necesitan grandes justificaciones narrativas para trasladarse a imágenes fácilmente reconocibles por el público del momento”.³⁹

Conclusiones

Si bien son claras las similitudes entre ambas películas en su uso de los *tableaux* como elemento vertebrador de la narración así como la inclusión de las posibilidades no sólo narrativas sino también efectistas de la nueva maquinaria, las posibles diferencias resultantes del género de los creadores son más sutiles. No obstante, existe cierto acuerdo que la presencia de mujeres en la obra de Alice Guy es mayor, siendo la intensidad y el significado de ello lo que queda oscilante y abierto al debate de si supone una visión “feminista” de la historia de Jesús o no. Independientemente de ello, es en este tipo de producciones en las que se ofrece al público la vida de Jesús a través de imágenes en movimiento –*motion pictures*– y así también la imagen de María Magdalena. Pathe y Gaumont, las compañías que produjeron los films de Zecca y Guy respectivamente, competían por el mercado del cine en la Francia de la primera década del siglo XX. Así, dos producciones francesas, de fechas similares, con similares dispositivos narrativos, misma temática y recurso a las Biblias ilustradas del siglo precedente como documentos para aportar fidelidad, hacen emerger a

María Magdalena con nombre propio en el audiovisual.

La mujer de Magdala, como se ha tratado de demostrar a lo largo de estas páginas, es presentada en su habitual confusión con la pecadora de la narración lucana, presente en la crucifixión y en la resurrección, aunque sin el protagonismo que las fuentes neotestamentarias le otorgan en dichos episodios. Por lo tanto, el nuevo medio de comunicación no incluye novedades en la construcción de este personaje, sino que el mito de María Magdalena, oficializado en el siglo VI por Gregorio Magno, continúa en las primeras producciones cinematográficas. En consecuencia, el primer cine de contenidos bíblicos, articulado como estampas piadosas influenciadas por Doré y Tissot, mantienen el misógino constructo de la pecadora arrepentida que no hace sino evidenciar la capacidad de Jesús para obrar milagros.

De este modo, se demuestra también lo adelantado al principio del trabajo: cómo la tradición visual de este personaje tiene mayor peso a la hora de construirlo en el audiovisual que el recurso a las fuentes. Dicho recurso a la tradición se hace más evidente si se tiene en cuenta que las películas aquí analizadas se insertan en la amplia categoría de cine histórico. Es en este tipo de cine en donde más frecuentemente, a lo largo de la historia del medio, se ha recurrido a obras pictóricas como referentes, tanto para otorgar un sentido de fidelidad a las escenas –fidelidad respecto a la imagen que el público tiene de determinada época– así como por el valor artístico de reproducir dichas imágenes previas para dotar a las creaciones cinematográficas de estatus artístico.

La detección de los modos en que ha sido construida la mujer de Magdala se ha realizado gracias al recurso de la tradición cultural convencionalizada que posibilita la detección de las continuidades y variaciones producidas en el personaje objeto de estudio. De esta forma, la conjugación de las imágenes con las fuentes, elemento clave en el proceder iconográfico, ha resultado de fundamental importancia dando como resultado la posibilidad de afirmar que son los recursos visuales de la tradición del personaje, y no los literarios, los que dan lugar a la primeras Magdalenas del celuloide. Ese mismo uso de las fuentes es el

³⁷ Aproximadamente un tercio de los capítulos que conforman la película de Zecca cuenta con algún trucaje, especialmente el truco por sustitución: capítulos 1º, 3º, 5º, 10º, 15º, 16º, 18º, 30º, 33º, 34º.

³⁸ BLACHE, Alice, 1914, p. 195.

³⁹ BENET FERRANDO, Vicente J., 2004, p. 44.

que ha hecho también posible concluir que es la Magdalena mítica, y no la evangélica, la que sigue siendo construida en el terreno audiovisual, perpetuándose así la caracterización del personaje como pecadora. Del mismo modo, quedan demostradas las posibilidades de esta rama metodológica de la Historia del Arte –iconografía e iconología– para el estudio del audiovisual con una perspectiva cultural que incluye también cuestiones de género.

En definitiva, y de manera concreta para el personaje objeto de estudio, la aparición de María Magdalena en el nuevo medio no implica una nueva visión de su figura, sino que se continúa la línea iniciada en la patrística y codificada a lo largo del tiempo en la tradición cultural. Inicialmente en el anonimato como sucede en la película de los Lumière, es en los films de Zecca y Guy donde es presentada como la pecadora en el momento de la unción. No obstante, este personaje tendrá que esperar a la década siguiente, cuando el modelo narrativo se imponga al mostrativo, para que su vida de cortesana sea objeto de atención en los metrajados dedicados a la vida de Jesús.

Bibliografía

- ABEL, Richard. *The Ciné Goes to Town: French Cinema, 1846-1914*, Berkeley: University of California Press, 1998.
- ABEL, Richard. "Booming the Film Business: The Historical Specificity of Early French Cinema". En: ABEL, Richard (ed.). *Silent Film*, Londres: Atholone Press, 1996, pp. 109-124.
- BENET FERRANDO, Vicente J. *La cultura del cine. Introducción a la historia y estética del cine*, Barcelona, Paidós, 2004.
- BLACHE, Alice. "Woman's Place in Photoplay Production", *The Moving Picture World*, julio 1914, p. 195, en línea <<https://archive.org/stream/movingpicturewor21newy#page/194/mode/2up>> (fecha de consulta 11-03-2018).
- BOILLAT, Alain; ROBERT, Valentine. "Vie et Passion de Jésus Christ (Pathé, 1902-1905): hétérogénéité des 'tableaux', déclinaison des motifs", 1895, n° 60, 2010, pp. 32-55, en línea <<http://1895.revues.org/3864>> (Fecha de consulta 6-03-2018).
- BUCHANAN, Judith. "Gospel narratives on silent film". En CARTMELL, Deborah; WHELEHAN, Imelda (eds.). *The Cambridge Companion to Literature on Screen*, Cambridge: Cambridge University Press, 2007, pp. 47-60.
- COSANDEY, Roland; GAUDREAU, André; GUNNING, Tom (eds.). *Une invention du diable? Cinéma des premiers temps et religion/An invention of the Devil? Religion and Early Cinema*, Sainte-Foy: Les Presses de l'Université Laval, Lausana: Éditions Payot, 1992.
- CUÉLLAR ALEJANDRO, Carlos A. *Vocabulario básico del audiovisual*, Valencia: Ediciones de la Filmoteca, 2004.
- ELSAESSER, Thomas. "La notion de genre et le film comme produit 'semi-fini': l'exemple de Weihnachtsglocken de Franz Hofer (1914)", 1895, n° 50, 2006, pp. 67-86.
- FOSTER, Gwendolyn Audrey. "Alice Guy's *La Vie du Christ*: A Feminist Vision of the Christ Tale", *Film International*, 3 septiembre 2013, en línea <<http://filmint.nu/?p=9219>> (fecha de consulta 11-04-2018).
- GARCÍA MAHÍQUES, Rafael. *Iconografía e Iconología. Volumen 2. Cuestiones de método*, Madrid: Encuentro, 2009.
- GAUDREAU, André. "Del 'cine-primitivo' a la 'cinematografía-atracción'", *Secuencias: Revista de historia del cine*, n° 26, 2007, pp. 10-28 (Traducción de "From 'Primitive cinema' to 'Kine-Attractography'" en STAVREN, Wanda (dir.). *The Cinema of Attractions Reloaded*, Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006, pp. 85-104).
- GRACE, Pamela. *The Religious Film. Christianity and the Hagiopic*, West Sussex: Wiley-Blackwell, 2009.
- GUNNING, Tom. "The Cinema of Attraction: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde", *Wide Angle*, vol. 8, n° 3-4, 1986, pp. 63-70.
- GUNNING, Tom. "'Now you see it, now you don't'. The temporality of the cinema of attractions". En: GRIEVESON, Lee; KRÄMER, Peter (eds.). *The Silent Cinema Reader*, Londres-Nueva York: Routledge, 2004, pp. 41-50.
- HASKINS, Susan. *María Magdalena. Mito y metáfora*, Barcelona: Herder, 1996.
- LEFÈVRE D'ÉTAPLES, Jacques. *De tribus et unica Magdalena. Disceptatio secunda*, Paris: Ex officine Henrici Stephani, 1519.
- MCMAHAN, Alison. *Alice Guy Blaché. Lost Visionary of the Cinema*, Nueva York-Londres: Continuum, 2002.
- MOLINA-SILES, Pedro; PIQUER-CASES, Juan C.; CORTINA MARUENDA, Francisco J. "El color en los comienzos del cine. De la aplicación manual al Technicolor", En: Comité Español del Color; Sociedad Española de Óptica, *Libro de Actas del X Congreso Nacional del Color*, Universidad Politécnica de Valencia: Valencia, 2013, pp. 528-536, en línea <<https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/30118/61.pdf?sequence=1&isAllowed=y>> (fecha consulta 12-02-2018).
- MONZÓN PERTEJO, Elena. "La evolución de la imagen conceptual de María Magdalena". En: ZAFRA MOLINA, Rafael; AZANZA LÓPEZ, José Javier (coord.). *Emblemática trascendente: hermenéutica de la imagen, iconología del texto*, Pamplona: Universidad de Navarra, 2011, pp. 529-540.
- MONZÓN PERTEJO, Elena. "Iconología y cine. Construcción filmica de María Magdalena en la película *Rey de reyes* de Cecil B. DeMille", *Imago. Revista de Emblemática y Cultura Visual*, n° 4, 2012, pp. 63-78.
- MONZÓN PERTEJO, Elena. *María Magdalena. Continuidad y variación en la cultura audiovisual (1897-2014)*, Tesis doctoral en línea <<http://roderic.uv.es/handle/10550/59155>> (fecha consulta 23-06-2018).
- MYCOFF, David (trad.). *The Life of Saint Mary Magdalene and of her Sister Saint Martha. A Medieval Biography*, Kalamazoo: Cistercian Publications, 1989.
- READ, Paul. "Unnatural Colours. An Introduction to Colouring Techniques in Silent Era Movies", *Film History*, vol. 21, n° 1, 2009, pp. 9-46.
- REDI, Riccardo. "La Passion Pathé, de Ferdinand Zecca, problème de datation". En: GUIBBERT, Pierre (dir.). *Les premiers ans du cinéma français*, Perpignan: Institut Jean Vigo, 1985, pp. 167-171.
- ROBERT, Valentine. "Cinema and the Work of Doré". En: KAENEL, Philippe (ed.), *Doré (1832-1883) Master of Imagination*, Paris: Flammarion, 2014, pp. 287-295.
- ROBERT, Valentine. "Le tableau vivant ou l'origine de l'art cinématographique". En: RAMOS, Julie (dir.), *Le*

- tableau vivant ou l'image performée*, París: Mare & Martin Editions, 2014, pp. 263-281.
- ROBERT, Valentine. "Les tableaux animés de la production Pathé", *Cine&CIE. International Film Studies Journal*, vol. XIII, nº 21, otoño 2013, pp. 15-24.
- SAXL, Fritz. *La vida de las imágenes. Estudios iconográficos sobre el arte occidental*, Madrid: Alianza, 1989.
- SHEPHERD, David J. *The Bible on Silent Film. Spectacle, Story and Scripture in the Early Cinema*, Cambridge: Cambridge University Press, 2013.
- SLIDE, Anthony (ed.). *The Memoirs of Alice Guy Blaché*, Lanham, Scarecrow Press, 1996.
- TATUM, W. Barnes. *Jesus at the Movies. A Guide to the First Hundred Years and Beyond*, Santa Clara: Polebridge Press, 2013.
- VORÁGINE, Santiago. *La leyenda dorada 1*, Madrid: Alianza, 2001.
- WARBURG, Aby. *El renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*, Madrid: Alianza, 2005.
- Filmografía**
- ANDRÉANI, Henri (dir.). *Le Judgement de Salomon*, Francia, 1912.
- DAVIS, Garth (dir.). *María Magdalena*, Estados Unidos – Reino Unido – Canadá, 2018.
- GAVAULT, Paul y BERR, Georges (dir.). *Joseph vendu par ses frères*, Francia, 1909.
- GUY, Alice (dir.). *La Vida de Cristo*, Francia, 1906.
- HATOT, George (dir.). *La Vida y Pasión de Jesucristo*, Francia, 1898.
- KLAW, Marc y ERLANGER, Abraham (dir.). *The Horitz Passion Play*, Estados Unidos, 1897.
- LÉAR (dir.). *La pasión de Cristo*, Francia, 1897.
- LUBIN, Siegmund (dir.). *Passion Play*, Estados Unidos, 1898.
- NONGUET, Lucien (dir.). *La Vie de Moïse*, Francia, 1905.
- OLCOTT, Sidney (dir.). *Ben-Hur*, Estados Unidos, 1907.
- SCORESESE, Martin (dir.). *La última tentación de Cristo*, Estados Unidos – Canadá, 1988.
- TOPI, Luigi y CRISTOFARI, Ezio (dir.). *La Passione di Cristo*, Italia, 1900.
- VINCENT, Henry C. (dir.). *The Passion Play of Oberammergau*, Estados Unidos, 1898.
- ZECCA, Ferdinand (dir.). *La Vida y Pasión de Nuestro Señor Jesucristo*, Francia, 1902-1907.
- ZECCA, Ferdinand (dir.). *Samsom et Dalila*, Francia, 1902.

E L DEPARTAMENT D'HISTÒRIA DE L'ART DE LA UNIVERSITAT DE VALÈNCIA EN EL CURSO 2017-2018

Departament d'Història de l'Art. Universitat de València¹

Resumen: Se enumeran los aspectos docentes más destacados relacionados con el Departament d'Història de l'Art de la Universitat de València en el curso académico 2017-2018, así como las contribuciones investigadoras de sus miembros en el año 2017 y otros aspectos de interés relacionados con la difusión y gestión del citado departamento universitario.

Palabras clave: Enseñanza Universitaria en España / Investigación / Historia del Arte / Departament d'Història de l'Art de la Universitat de València.

THE ART HISTORY DEPARTMENT OF THE UNIVERSITY OF VALENCIA DURING THE ACADEMIC YEAR 2017-2018

Abstract: In this section, the most remarkable educational aspects in connection with the Art History Department of the University of Valencia during the academic year 2017-2018 are enumerated, along with the research contributions of its members throughout 2017 and other aspects of interest concerning the diffusion, the management and other important activities of this University Department.

Key words: University Education in Spain / Research / History of Art / Art History Department of the University of Valencia.

Esta memoria recoge los aspectos docentes, de gestión y difusión del curso académico 2017-2018 así como las contribuciones de investigación del año natural 2017.

LA DOCENCIA DURANTE EL CURSO 2017-2018

Plan de Estudios del Grado en Historia del Arte

El Grado en Historia del Arte de la Universitat de València fue implantado en el año académico 2009-2010 y está compuesto por 240 créditos repartidos en cuatro cursos. Desde entonces alcanza anualmente una admisión en primera matrícula de 180 estudiantes. En 2017-2018 se graduó la sexta promoción.

El objetivo principal del Grado es proporcionar una formación lo suficientemente amplia y general a través de un conocimiento global y crítico de

la producción artística, sus diferentes manifestaciones a lo largo de la historia y la recepción por parte de la sociedad. El alumnado adquiere capacidades específicas de un área de Humanidades y se prepara para acceder a los diversos estudios de postgrado o a una formación avanzada en alguno de los campos vinculados profesionalmente a la Historia del Arte, como la enseñanza e investigación en Educación Secundaria, escuelas profesionales o universidad; la catalogación, elaboración de informes y asesoramiento para la conservación, protección y gestión del patrimonio histórico-artístico y cultural; el comisariado, peritaje y personal experto en museos y en el mercado de obras de arte; la interpretación y difusión del patrimonio artístico; o la producción, documentación y divulgación de contenidos histórico-artísticos en diversos formatos y ámbitos.

¹ La elaboración de esta memoria académica es consecuencia del trabajo realizado por el actual equipo de dirección departamental para cumplir con un requisito institucional con el que, desde el curso 2000-2001, se decide dar mayor visibilidad y detalles a través de un texto en la revista del Departamento.

La gestión del título le corresponde a la Facultat de Geografia i Història, aunque la responsabilidad docente recae de manera muy mayoritaria en el Departament d'Història de l'Art. Su funcionamiento se asienta en una estructura de coordinación general, por cursos y por materias. En el año 2017-2018 la coordinación del Grado en Historia del Arte estuvo a cargo de la profesora Yolanda Gil Saura, en sustitución de la profesora Mercedes Gómez-Ferrer; la coordinación de primer curso en la profesora Àngels Martí; la de segundo en el profesor Juan Chiva; la coordinación del tercer curso la asumió el profesor Jorge Sebastián; y la de cuarto el profesor Adrià Besó. Las personas coordinadoras forman parte, junto a más docentes del área y de otras disciplinas del Grado, de la CAT (Comisión Académica de Título), presidida, en un primer momento, por la profesora Nuria Tabanera, vicedecana de estudios de la Facultat, y posteriormente por la profesora Marta García Carrión, debido al cambio del equipo decanal de la Facultat.

La implantación del título, adaptado al EEES, supone para todo el alumnado la obligación de realizar un Trabajo Fin de Grado de 12 créditos, tutorizado por profesorado doctor y defendido en convocatoria pública ante un tribunal de tres docentes. Su elaboración supone demostrar por escrito y oralmente la adquisición de las habilidades planteadas y desarrolladas durante el Grado. En el curso 2017-2018 hubo 152 trabajos finales matriculados, aunque no todos se leyeron en la suma de convocatorias (extraordinaria de octubre, avanzada de marzo, primera de junio o segunda de julio).

Cumpliendo con la legislación vigente, el Grado en Historia del Arte de la Universitat de València fue sometido al proceso de evaluación en 2016 y en mayo de 2017 obtuvo la renovación de su acreditación –necesaria cada seis años– por parte de la Secretaría General de Universidades.

La información general del Plan de Estudios es la siguiente:

GRADO EN HISTORIA DEL ARTE

Rama: Artes y Humanidades
Centro: Facultat de Geografia i Història
Créditos: 240
Cursos: 4

Perfil

La formación generalista adquirida a través del grado en Historia del Arte abarca los perfiles profesionales siguientes:

- Protección y gestión del patrimonio histórico-artístico.
- Trabajo en museos y exposiciones.
- Trabajo en empresas del mercado artístico: galerías, anticuarios y subastas.
- Enseñanza universitaria e investigación. Enseñanza no universitaria.

Plan de estudios

Materias de formación básica 60 créditos (42 de la misma rama)
 Materias obligatorias 138 créditos
 Materias optativas (incluyen prácticas externas) 30 créditos
 Trabajo de fin de grado 12 créditos

Se pueden reconocer hasta 6 créditos por la participación en actividades y gestión universitarias.

1^{er} curso

Nombre	Carácter	Créditos
Análisis e interpretación de la imagen	FB	6
Historia de los orígenes de Europa	FB	6
Historia del mundo actual	FB	6
Historia del pensamiento	FB	6
Introducción a la historia	FB	6
Introducción a la historia del arte	FB	6
Retórica	FB	6
Historia del arte de Egipto y del Próximo Oriente	OB	6
Historia del arte griego	OB	6
Historia del arte romano	OB	6

2^o curso

Nombre	Carácter	Créditos
Fuentes de la historia del arte	FB	6
Técnicas y conservación de bienes inmuebles	FB	6
Técnicas y conservación de bienes muebles	FB	6
Historia de las ideas estéticas	OB	6
Historia del arte barroco en el siglo XVII	OB	6
Historia del arte bizantino e islámico	OB	6
Historia del arte del Renacimiento	OB	6
Historia del arte en el siglo XVIII	OB	6
Historia del arte en la Alta Edad Media y el Románico	OB	6
Historia del arte gótico	OB	6

3^{er} curso

Nombre	Carácter	Créditos
Historia de la fotografía	OB	6
Historia del arte en el siglo XIX	OB	6
Historia del arte en el siglo XX	OB	6
Historia del arte valenciano I	OB	6
Historia del arte valenciano II	OB	6
Historia del arte y profesionalización	OB	6
Historia del cine y otros medios audiovisuales hasta 1930	OB	6
Historia y gestión del patrimonio artístico	OB	6
Historiografía artística	OB	6
Museología y museografía	OB	6

4^o curso

Nombre	Carácter	Créditos
Arte actual	OB	6
Historia de la música	OB	6
Historia del cine y otros medios audiovisuales desde 1930	OB	6
Asignaturas optativas	OP	30
Trabajo de fin de grado	OB	12

Optativas	
Nombre	Créditos
Análisis técnico y valoración de los bienes culturales	6
Arquitectura industrial	6
Geografía general	6
Historia de las artes decorativas europeas	6
Historia de las artes gráficas	6
Historia del arte español contemporáneo	6
Historia del arte español de la Edad Moderna	6
Historia del arte iberoamericano	6
Historia del arte medieval hispánico	6
Historia del arte precolombino	6
Historia del cine español	6
Historia del urbanismo europeo	6
Prácticas externas	6

Itinerario	
Geografía e Historia	Créditos
Geografía I	6
Geografía II	6
Historia I	6
Historia II	6
Historia III	6

FB = Formación básica OB = Obligatoria OP = Optativa

Requisitos de acceso

- Bachillerato con las PAU superadas.
- Ciclo formativo de grado superior o equivalente.
- Acceso para mayores de 25, 40 y 45 años.
- Titulación universitaria.
- Bachilleratos comunitarios y de otros países con convenio, con credencial de acceso.
- Estudios no comunitarios homologados con las PAU superadas.

Informaciones prácticas

- Se requiere curiosidad e interés por los acontecimientos históricos y artísticos, y por plantearse preguntas y buscar explicaciones sobre la producción artística dentro del contexto científico. Se recomienda tener familiaridad con la historia del arte y capacidad para mantener un ritmo continuo de estudio.
- Las materias teóricas incluyen prácticas de pizarra, comentarios de textos y de imágenes de manifestaciones artísticas, y actividades complementarias que facilitan el estudio y la comprensión y contribuyen a la evaluación global.
- Dentro de la optatividad, el alumnado puede realizar prácticas externas (6 créditos), lo que le permite acercarse a alguno de los ámbitos profesionales de la historia del arte.
- El grado en Historia del Arte comparte con el grado en Historia 42 créditos de formación básica.
- Los grados en Historia del Arte, Historia y Geografía y Medio Ambiente tienen un itinerario común en cuarto curso. Este itinerario está formado por 30 créditos optativos y se dirige a quienes piensen realizar el máster oficial en Profesor/a de Educación Secundaria.

Más información

- Facultat de Geografia i Història.
- Anuncios.
- Visita Virtual.
- Acceso a la Universidad.

La presentación del Grado en Historia del Arte al futuro alumnado

Con el objeto de facilitar la transición desde la educación secundaria a la universitaria, la Universitat de València despliega una serie de programas. El 13, 14 y 15 de febrero tuvo lugar el Programa *Conèixer* en nuestra Facultat, organizado por el Servicio de Información y Dinamización (SE-DI), dirigido al alumnado de segundo curso de bachillerato con el objeto de informar sobre cada uno de los títulos que ofrece la Universitat de València, en el que se presentaron los distintos grados del centro a estudiantes de Instituto, con vistas a su futura matrícula universitaria, con la participación de Yolanda Gil y Adrià Besó en representación del Grado en Historia del Arte. Como parte del programa, diferentes grupos de estudiantes realizaron visitas organizadas a la Facultat de Geografia i Història y, junto con las sesiones informativas sobre este Grado, tuvo lugar una visita a los laboratorios de Historia del Arte y otras instalaciones del centro.

Estas iniciativas se han visto reforzadas por la realización de diferentes Olimpiadas. El 2 de marzo de 2018 tuvieron lugar las V Olimpiadas de Historia que pretenden fomentar la aproximación a los conocimientos relacionados con los títulos de Información y Documentación, Historia del Arte e Historia entre estudiantes de bachillerato y que una vez más, se aprovechan para difundir el contenido de este Grado en sesiones diversas.

La culminación de las actividades concebidas para facilitar información y orientar al alumnado tiene lugar con la "Jornada de Bienvenida" en la Facultat de Geografia i Història durante la primera semana de septiembre, antes del comienzo del curso, en la que participan específicamente las personas ya matriculadas en los títulos ofertados por el centro.

Por otro lado, a principios del mes de septiembre y a finales del mes de enero se organizan sendas recepciones para el alumnado de movilidad (Erasmus/Programa Internacional/Sicue) que llega a la Universitat de València. Tanto estudiantes de nuevo ingreso como estudiantes *incoming* pueden beneficiarse del proyecto "Entreiguals", un programa de mentoría ejercido por el propio alumnado del Grado en cursos superiores que favorece su integración.

El 16 de mayo de 2018 se realizó la reunión habitual con el alumnado de tercer curso del Grado en Historia del Arte para informar de las peculiaridades del último año del Grado con la participación del profesor Adrià Besó –como coordinador de



Visita realizada al laboratorio del CAEM, Lleida.



Visita a la Catedral de Burgos.

cuarto curso–, la profesora Mireia Ferrer –como coordinadora de las prácticas externas del Grado– y la profesora Yolanda Gil –como coordinadora del Grado–.

Las actividades complementarias del Grado en Historia del Arte

El Departament d'Història de l'Art en coordinació con la Facultat de Geografia i Història ofereix un elevat nombre d'activitats diverses vinculades al Grau que serveixen per completar la formació de nostre alumnat. Con el fi de aprofitar els recursos i dinamitzar la relació de estudiants de nivells diferents, en ocasions aquestes activitats es coordinen entre diferents matèries o inclouen a l'alumnat de Màster. En alguns casos es tracta d'esdeveniments acadèmics que –aunque preparats per a un alumnat concret– s'obren al rest de la comunitat universitària. Per tot això, aquestes activitats acaben convertint-se en una part important de l'oferta cultural que enriqueix el treball i l'aprenentatge de l'estudiant.

En un títol com el de Història del Arte el treball amb l'objecte artístic no pot ni ha de fer-se només a través del treball en l'aula. És habitual que el professorat organitzi **salidas** d'estudiants de diferents assignatures a espais urbans, monuments, museus, arxius i altres institucions de la ciutat de València i de diverses localitats. En 2017-2018 es van visitar, per exemple, el Museu Nacional de Ceràmica i Arts Suntuàries "González Martí", el Museu de Belles Arts de València, el convent de Santo Domingo, el Monestir de la Trinitat de València, el Real Col·legi Seminari del Corpus Christi, el Monestir de San Miguel de los Reyes, la catedral de València o el barri de la València gòtica.

També es van organitzar sortides fora de la ciutat. El grup d'estudiants de les assignatures "Tècniques i Conservació de Bienes Muebles" i "Anàlisi Tècnica i Valoració de Bienes Culturales", va viatjar al Centre d'Art d'Època Moderna (CAEM) de la Universitat de Lleida, gràcies a l'organització del professorat de les matèries, Daniel Benito, María Gómez i Marisa Vázquez de Ágredos.

El grup d'estudiants de "Història del Arte Altomedieval i Romànic" i "Història del Arte del Renaixement" va viatjar amb el professor Albert Ferrer a la ciutat de Segorbe, on van visitar la catedral i el Museu Diocesà. El grup d'estudiants de l'assignatura "Història del arte Gòtic", impartida pels professors Amadeo Serra, Albert Ferrer i Rubén Gregori, va realitzar un viatge d'estudis a la ciutat de Burgos i va visitar, entre altres, la Catedral, la Cartuja de Miraflores o el Monestir de Santa María de las Huelgas, així com el monestir de Santo Domingo de Silos.

A més, el grup d'estudiants de "Història del Arte Valencià II" va realitzar una visita d'estudis a Orihuela amb els professors Juan Chiva i Enric Olivares, on van veure la catedral, el convent de Santo Domingo i la iglesia de Santiago Apòstol. També es van organitzar viatges d'estudis amb el grup d'estudiants de l'assignatura "Història del arte del segle XX". Amb el professor Pablo Sánchez van visitar el Museu d'Art Contemporani i el Museu de Belles Arts de Alicante. Amb les professores Aneta Vasileva i Àurea Ortiz va tenir lloc una visita al Museu d'Art Contemporani "Vicente Aguilera Cerni" de Vilafamés. El grup d'estudiants de "Història del arte precolombino", acompanyat pels professors Cristina Vidal i Nuria Feliu, va assistir a la jornada "Los mayas de cerca", organitzada pel Museu Arqueològic de Alicante-MARQ i va visitar l'exposició *Los Mayas. El enigma de las ciudades perdidas*.



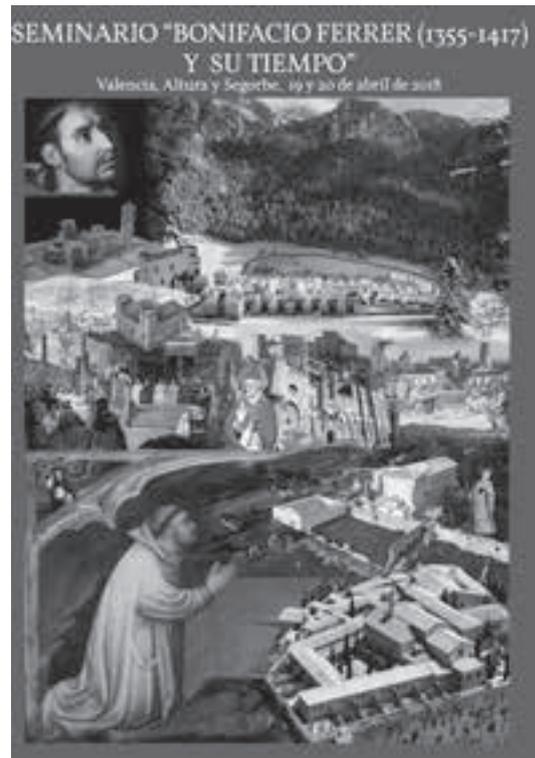
Visita a la exposición *Memoria de la Modernidad* en Alzira.

das. El alumnado de "Historia del arte iberoamericano" y de "Historia de las artes decorativas europeas" visitó con el profesor Francisco Cots el Real Monasterio de Santa María de Guadalupe en Cáceres. Asimismo, con los profesores Rafael Gil y Mireia Ferrer, el alumnado de "Historia del Arte del siglo XIX" y de "Introducción a la Historia del Arte" visitó la exposición *Memòria de la modernitat. La col·lecció patrimonial de la Diputació de València* en el Museu Municipal d'Alzira-MUMA.

Algunas asignaturas organizan **seminarios** que amplían de manera específica sus contenidos. El profesorado de la asignatura "Análisis e Interpretación de la Imagen" organizó el seminario *De demonios y monstruos*, con la participación de José Julio García Arranz, de la Universidad de Extremadura, i Marta Piñol Lloret de la Universitat de Barcelona, así como Enrique Olivares, de nuestro Departamento. El alumnado de "Historia del arte gótico" pudo asistir al seminario *Bonifaci Ferrer (1355-1417) i el seu temps* organizado por el profesor Albert Ferrer.

Por su parte, el alumnado de "Historiografía Artística" asistió al *VI Seminari de Cultura Visual: Gènere i Visualitat en la Cultura Popular Contemporània*, organizado por la profesora Àngels Martí y el profesor Luis Vives-Ferrándiz.

En el marco de la asignatura "Análisis e interpretación de la imagen" tuvieron lugar los *Talleres de cultura visual*, dirigidos al alumnado del Grado en Historia del arte y del Grado en Historia. Esta actividad estuvo formada por una serie de exposiciones orales de ejemplos prácticos impartidas por el propio profesorado de la asignatura así como por otros compañeros del Departamento, en sesiones celebradas durante los meses de marzo a mayo.



Cartel del seminario *Bonifacio Ferrer y su tiempo*.

Además, es habitual que en el desarrollo de las asignaturas se cuente con la participación de **conferenciantes**, especialistas en algún tema del contenido. Es el caso, por ejemplo, de las conferencias realizadas por Carmen Gracia y Rosa Martínez sobre las relaciones entre el arte contemporáneo y el activismo ecológico y sobre el retrato en las prácticas artísticas contemporáneas, respectivamente, en el marco de la asignatura "Introducción a la Historia del arte" impartida por profesor Jorge Sebastián. El profesor Vicente Pla en "Historia de la Fotografía" propuso la conferencia-debate "Incubarte y las tendencias de la fotografía actual" a cargo de Emanuela Loprieno. En la misma asignatura, el profesor Luis Vives-Ferrándiz organizó una conferencia sobre fotografía y perspectiva de género que impartió la doctora Irene Ballester Buigues. Estudiantes de "Historia del Arte y Profesionalización", de los docentes Adrià Besó, Vicente Pla y Alejandro Villar, asistieron a cuatro conferencias que se corresponden con diferentes itinerarios o salidas del Grado. Nuria Blaya impartió la conferencia "Salidas profesionales de la Historia del arte en el sector turístico", Sara Losada Rambla "el trabajo de mediadora de sala", Francisco Javier Andreu Pérez acerca de "La tasación de obras de arte y antigüedades como salida pro-



Intervención en el taller de grabado.

fesional de la Historia del Arte" y Enrique Martí Marzal sobre "La elaboración del currículum personal y técnico para superar una entrevista en un proceso de selección".

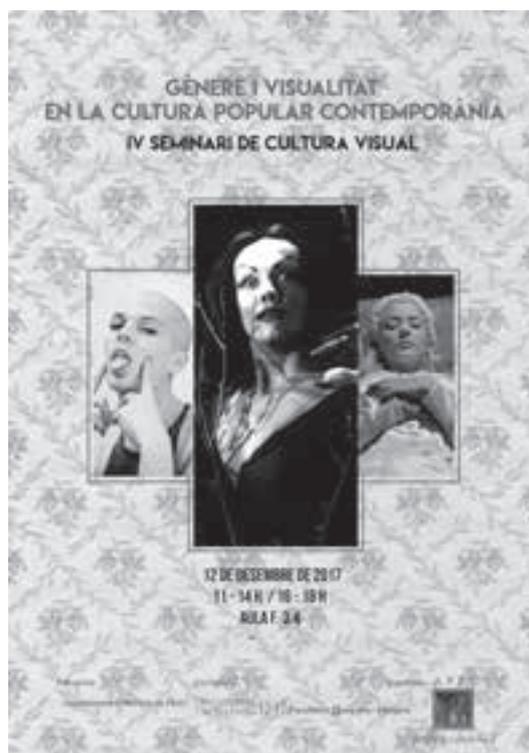
Algunas materias se prestan a la realización de **talleres prácticos** en ocasiones con la participación de profesorado externo. Estudiantes de "Técnicas y Conservación de Bienes Muebles" en sus diferentes grupos realizó varios talleres de técnicas artísticas organizados por el profesor Daniel Benito, dedicados a *Dorados* y *Corladuras* impartido por Sofía Martínez, *Estucos* y *Esgrafiados* impartido por Enric Martínez, *Orfebrería* y *Platería* a cargo de Gabriel y Pablo Piró y *Restauración de Pintura y Escultura* por Andrés Ballesteros. El alumnado de "Historia de la Fotografía" del profesor Vicente Pla asistió al taller *Procesos creativos en fotografía* realizado por Manuel Galán Molina y en la asignatura "Historia de las Artes Gráficas", impartida por el profesor Felipe Jerez, se organiza anualmente desde hace diez cursos el *Taller de Grabado e Impresión* realizado por el doctor Óscar J. Martínez, de la Escuela de Artes de Albacete.

Asimismo, el alumnado de "Fuentes de la Historia del Arte" impartida por el profesor Sergi Doménech asistió al taller *Fuentes para el estudio de la arqueología industrial* realizado por Manuel Carreres de la Cátedra Demetrio Ribes.

Un año más, el alumnado de primero y segundo del Grado pudo participar en la edición del curso en línea *Aprende a hacer tus trabajos de clase* organizado por el Servei de Biblioteques de la Universitat de València.

Laboratorios de Historia del Arte

Un aspecto diferencial y en progresión que caracteriza el Grado en Historia del Arte de la Universitat de València, y que atañe también a sus post-



Cartel del seminario *Género y visibilidad en la cultura popular contemporánea*.

grados, son los laboratorios de Historia del Arte. Aunque su uso mayoritario se reserva al alumnado y profesorado de Historia del Arte, las instalaciones y parte del mantenimiento dependen de la Facultat de Geografia i Història. El primer espacio-taller fue habilitado en el año 2000, fue bautizado con el nombre del fallecido catedrático "Santiago Sebastián" y el segundo, bastante más amplio, fue montado en 2013 para la docencia experimental y la investigación. Los laboratorios de Historia del Arte quedan ahora configurados como un "Laboratorio taller de técnicas artísticas Santiago Sebastián" y un "Laboratorio de Análisis y Diagnóstico de Obra de Arte" que tienen como funciones propias la práctica docente, la investigación, distintas tareas de conservación e intervención, así como la elaboración de informes y dictámenes sobre obras de arte y otros objetos y bienes culturales de interés histórico-artístico. Están dotados de instrumental de análisis físico-químico que permiten la utilización de modernas tecnologías para mostrar su empleo al alumnado y realizar los distintos estudios: microscopios, lámparas de infrarrojos y ultravioletas, escaner láser, reflectógrafo, colorímetro, etc. Todo el material ha sido adquirido gracias a diversas ayudas, incluidas las procedentes de los dos Campus de Excelen-

cia Internacional en los que participa la Universitat de València: *HABITAT 5U* y *VLC, Internacional Campus of Excellence*.

El 11 de junio de 2014 se creó la Comisión de los Laboratorios de Historia del Arte formada actualmente por el profesor Daniel Benito como presidente, las profesoras María Gómez y Marisa Vázquez de Agredos y el profesor Adrià Besó como colaborador. En el curso 2016-2017 se incorporó a los laboratorios Lucía Rojo Iranzo como PAS de Investigación, Escala Técnica Superior, adscrita a la Facultat de Geografia i Història.

Los laboratorios juegan un papel fundamental en la impartición de las materias del Grado: "Técnicas y conservación de Bienes Muebles" y sobre todo "Análisis Técnico y Valoración de Bienes Culturales", así como en las de profesionalización del "Máster en Historia del Arte y Cultura Visual" y las técnicas del "Máster en Patrimonio Cultural". Desde hace dos cursos, gracias a la mejora de la dotación de los laboratorios y la coordinación entre docentes, se ha iniciado la oferta de un título propio el "Diploma de especialización en análisis y autenticación de obras de arte", organizado por el Departament d'Història de l'Art y dirigido por las profesoras Ester Alba Pagán y Marisa Vázquez de Agredos Pascual.

Presencia del Departament d'Història de l'Art en otras titulaciones

Además de la docencia en el Grado en Historia del Arte, a lo largo del curso 2017-2018 el profesorado ha impartido docencia en otros títulos, como en el Grado en Estudios Hispánicos: Lengua Española y sus Literaturas, donde se asume la materia obligatoria de primer curso "Historia del arte"; en el Grado en Filosofía, donde se imparte la asignatura de formación básica de primer curso "Arte y Corrientes Estéticas Contemporáneas"; o en el Grado en Turismo, donde se da la materia optativa de cuarto curso "Interpretación del Patrimonio Artístico". En nuestra misma Facultad el Departamento es responsable de la docencia en el Grado en Historia de las materias de formación básica y primer curso "Análisis e Interpretación de la Imagen" e "Introducción a la Historia del Arte" y en el Grado en Geografía y Medio Ambiente, se imparte la optativa de cuarto curso "Paisaje y medio ambiente en la Historia del Arte". Además, en estos dos últimos títulos se ofrecen, dentro del itinerario de "Formación Específica para Enseñanza Secundaria en Geografía, Historia e Historia del Arte" las materias optativas de "Historia del Arte I" e "Historia del Arte II".

La Nau Gran y Unisocietat

Nuestro profesorado participa también en *La Nau Gran*, el programa de formación para mayores de la Universitat de València, gestionado por el Servei d'Extensió Universitària que depende del vicerrectorado con competencias en la formación a lo largo de la vida. En el curso 2017-2018 el programa ha sufrido importantes novedades, la antigua estructura de cinco cursos se ha sustituido por una de tres cursos académicos que dan lugar al Diploma Nau Gran, un curso de intensificación denominado Nau Gran Nivell Avançat y un conjunto de actividades, talleres y cursos formativos bajo el título de Nau Gran en Obert.

El Itinerario formativo en Historia del Arte es uno de los nueve que se han ofrecido en el curso 2017-2018. El Departament d'Història de l'Art también imparte materias del itinerario de Filosofía y de Humanidades. Además de sus asignaturas básicas, existen bastantes optativas que permiten al alumnado de *La Nau Gran* compartir las aulas con estudiantes del Grado en Historia del Arte por lo que su presencia –hasta un máximo de cinco– es habitual y les lleva a participar en las actividades organizadas por el Grado.

Por otro lado, nuestro profesorado también participa en el programa Unisocietat, programa para mayores de 30 años que en el curso 2017-2018 se ha impartido en Alzira, Benetússer, Cullera, l'Elia-na, Massamagrell, Ontinyent, Paterna, Quart de Poblet, Requena y Gandia (donde el programa se denomina *Unimajors*).

Alternativas profesionales y formativas de nuestros/as egresados/as

Como paso preparatorio para facilitar el tránsito al mundo profesional, nuestro alumnado del Grado tiene la posibilidad de realizar "Prácticas externas". Su coordinadora en la titulación es la profesora Mireia Ferrer Álvarez. Normalmente, a lo largo del mes de mayo tiene lugar una reunión informativa en la Facultat para explicar el funcionamiento de estas prácticas que son tutorizadas tanto por docentes del Departamento, como por responsables de las instituciones públicas o privadas donde se realizan. El Grado en Historia del Arte puede presumir de ofertar numerosas y variadas plazas, gracias a la labor inicial emprendida hace casi dos décadas por el profesor Luis Arciniega. De enorme interés para el alumando y para las instituciones o empresas colaboradoras, ha sido desde entonces un aspecto muy bien valorado del título impartido desde la Universitat de València e imitado posteriormente por otras. Además, nuestro

Grado universitario incluye en su plan de estudios una materia obligatoria dedicada exclusivamente a las salidas profesionales dentro de la disciplina. Una asignatura, poco frecuente en los estudios universitarios de Humanidades, que pretende dar a conocer las posibilidades que tiene la profesión de historiador/a del arte a través de la experiencia de personas en activo en diferentes ámbitos.

Asimismo, con un objetivo encaminado a la proyección laboral, la Universitat de València dispone del Observatorio de Inserción Profesional y Asesoramiento Laboral (OPAL) que tiene un servicio de orientación en la búsqueda de trabajo destinado al alumnado.

En este sentido, también hay que destacar el programa MOTIVEM, una iniciativa de la Universitat de València y la Fundació Universitat-Empresa ADEIT cuyo objetivo es servir de ayuda al esfuerzo del profesorado que estimula la creatividad del alumnado desarrollando "Ideas MOTIVEM en equipo" para mejorar su futura empleabilidad.

Postgrado de Historia del Arte: Máster interuniversitario en Historia del Arte y Cultura Visual y Doctorado en Historia del Arte

Desde el curso 2009-2010 se viene impartiendo en colaboración con la Universitat Jaume I de Castelló el Máster Interuniversitario en Historia del Arte y Cultura Visual destinado a personas tituladas que estén interesadas en perfeccionar su formación académica en las artes visuales en un contexto, fundamentalmente valenciano, español o hispanoamericano. El Máster, en continua evolución, pretende profundizar en los giros del pensamiento histórico-artístico, ahondar en la comprensión de las relaciones entre los fenómenos artísticos y los distintos ámbitos de la cultura y facilitar la adquisición de un conocimiento práctico de los métodos y técnicas de investigación aplicados a la Historia del Arte. Su director actual es el profesor Rafael Gil Salinas.

El 5 de octubre de 2017 tuvo lugar la conferencia inaugural del Máster a cargo de José Luis Díez García, director del Museo de las Colecciones Reales de Patrimonio Nacional, con el título "El proyecto museológico del museo de las colecciones reales".

El 22 y 23 de febrero de 2018 se celebró el I Congreso de Jóvenes Investigadores de la Facultad: *Espacios, redes y cultura en un mundo globalizado*, organizado por la asociación de investigadores de Geografía i Historia: Pangaea, con la participación de más de una veintena de estudiantes de Máster y Doctorado en Historia del Arte.



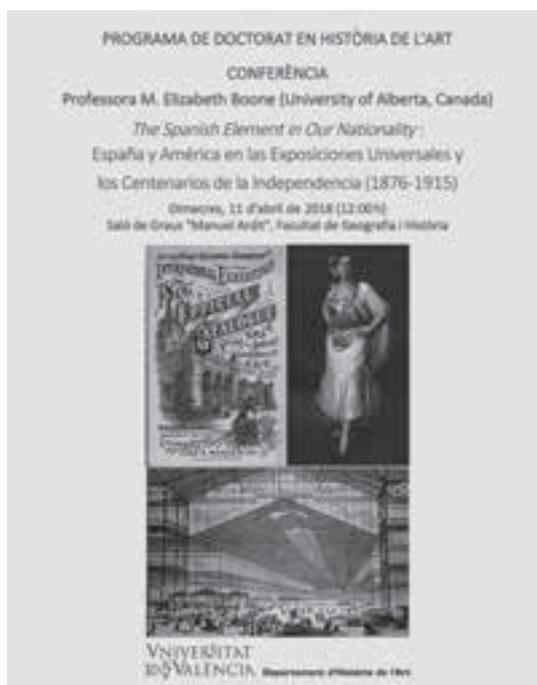
Conferencia inaugural del Máster en Historia del Arte y Cultura Visual a cargo del Dr. José Luis Díez, Patrimonio Nacional.

Con vistas a la promoción y visualización del Máster en Historia del Arte y Cultura Visual entre el alumnado del Grado, el 15 de mayo de 2018 tuvo lugar la sesión informativa sobre la edición próxima del Máster, con la participación de Isabel Barceló que explicó todas las cuestiones administrativas, Felipe Jerez, Mercedes Gómez-Ferrer y Luis Vives-Ferrándiz en representación del profesorado, y Rubén Gregori y Pablo Sánchez como exalumnos del Máster y miembros del PIF. También el Departamento participó de las jornadas informativas sobre los diferentes postgrados organizados desde la Facultad que se celebraron entre el 16 y 17 de mayo.

El Programa conjunto de Doctorado en Historia del Arte por la Universitat Jaume I de Castelló y la Universitat de València, que actúa como organizadora del mismo, se puso en marcha con Mención de Calidad a partir del buen hacer del programa anterior en el curso 2011-2012 y ese mismo año 2011, obtuvo la Mención hacia la Excelencia del Ministerio de Educación. El profesor Amadeo Serra ha sido su coordinador durante el curso académico 2017-2018.

El programa ofrece una notable flexibilidad en la elección de propuestas que permiten completar las 150 horas de actividades formativas exigidas a las personas doctorandas, 60 transversales (gestionadas por la Escuela Doctoral) y 19 específicas (gestionadas por el propio programa de doctorado).

También en torno al Doctorado en Historia del Arte se realizaron numerosas actividades. El 22 de



Cartel de la conferencia de M. Elizabeth Boone, University of Alberta.

mayo de 2018 tuvo lugar el *III Taller de Tesis. Experiencias para doctorandos de Historia del Arte*, organizado por el profesor Amadeo Serra con la intervención de una veintena de doctorandos/as.

Los días 20 y 21 de junio de 2018 tuvo lugar el *Seminari de Doctorands en Història de l'Art. Experiències de recerca*, en el que intervinieron los/as doctores/as recientes Elena Monzón, Sandra Moros, Elvira Mocholí, Sara Losada, Raúl Fortes y Lydia Frasset, bajo la coordinación del profesor Amadeo Serra.

En el marco del Programa de Doctorado en Historia del Arte también se programaron diversas conferencias dirigidas al alumnado y público en general. Así, el 11 de abril de 2018 tuvo lugar la conferencia "The Spanish Element in Our Nationality: España y América en las Exposiciones Universales y los Centenarios de la Independencia (1876-1915)" que impartió la profesora M. Elizabeth Boone, de la University of Alberta, Canadá, y tras la cual se debatieron las diferencias entre los estudios de postgrado en Norteamérica y en España.

Por otro lado, el martes 19 de junio fue el turno de Min Kim Park, artista y profesora de la Purdue University, EEUU, con el título "Millennium Feminism Meets Zummarella and Beyond", en cuya intervención mostró el modo de investigar la práctica artís-



Conferencia impartida por Min Kim Park, Purdue University.

tica feminista desde la perspectiva de una artista inmigrante asiática con experiencia en periodismo. En los últimos años el número de tesis doctorales defendidas en el programa ha aumentado muy considerablemente, aunque en parte es debido a los procesos de extinción reglamentaria de los antiguos programas. En el curso 2017-2018 se han defendido con éxito más de veinte tesis doctorales.

Máster en Patrimonio Cultural: identificación, análisis y gestión

El Departament d'Història de l'Art participa en el Màster en Patrimoni Cultural: identificació, anàlisi i gestió, organitzat per la Facultat de Geografia i Història. Està dirigit a persones titulades que deseen ampliar su formació en patrimoni històric-cultural con un perfil profesional. El Màster consta de unas asignaturas troncales y tres especialidades. La de "Conservación preventiva del patrimonio artístico" está coordinada por el profesor Josep Montesinos y es impartida mayoritariamente por profesorado de nuestro departamento, con un módulo de "Museografía" y otro de "Técnicas de investigación aplicadas a la conservación específica de la obra de arte".

El acto de inauguración se celebró el 16 de octubre de 2017 con la conferencia "Bombas Gens. Transformación de una fábrica en un centro de arte", a cargo de Nuria Enguita, directora de Bombas Gens. Centre d'Art de València.

Organización de títulos propios de postgrado

El Departament d'Història de l'Art participa también en títulos propios de postgrado, dependientes de la Fundación Universidad-Empresa ADEIT. Es el caso de la segunda edición del *Diploma de especialización en Fotografía: producción y creación* y de la tercera edición del *Máster propio en*

Fotografía: producción y creación, de 45 y 60 créditos respectivamente, organizados por el Departament d'Història de l'Art y Espai d'Art Fotogràfic, bajo la codirección de Nicolás Llorens Lebeau, director de Espai d'Art Fotogràfic y del profesor Felipe Jerez. Los títulos buscan dotar de una base teórica a los proyectos fotográficos mediante las teorías de las imágenes y de las diferentes tipologías de la crítica fotográfica. En él participan como docentes, junto a otros muchos especialistas, diferentes miembros del Departament d'Història de l'Art. Al finalizar los estudios, un jurado experto concede un premio al mejor ensayo fotográfico. Un reconocimiento que supone la producción de la obra, la publicación del catálogo, su exposición en una sala de relevancia y su entrada en un circuito internacional de exposiciones. Puede encontrarse más información en la página web: <http://www.espaidartfotografic.com/master/>

En el curso 2017-2018 se desarrolló también la segunda edición del *Diploma de Análisis y Autentificación de Obras de Arte*, título propio de 45 créditos, organizado por el Departament d'Història de l'Art y dirigido por las profesoras Marisa Vázquez de Agredos Pascual y Esther Alba Pagán. Este curso propio de especialización, de carácter interdisciplinar, pretende formar en las destrezas técnicas necesarias para trabajar en el ámbito de un Laboratorio de análisis y diagnóstico de obras de arte. Se ofrecen las bases para el empleo de arqueometría y fotografía aplicada, con el instrumental apropiado, uso de bases de datos especializadas, así como el diagnóstico y autentificación de pintura, escultura, artes aplicadas, fotografía y cine.

LA INVESTIGACIÓN EN EL AÑO 2017²

Dirección de Proyectos I+D en curso

- ARCINIEGA GARCÍA, Luis, dirige el Proyecto *Recepción, imagen y memoria del arte del pasado*. Financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad. HAR2013-48794.
- GARCÍA MAHÍQUES, Rafael, dirige el Proyecto *Los tipos iconográficos: Antiguo Testamento I*. Financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad. HAR2015-65176-P
- GÓMEZ-FERRER LOZANO, Mercedes, dirige el Proyecto *Ecos culturales, artísticos y arquitectónicos entre Valencia y el Mediterráneo en Epoca Moderna*. Financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad. HAR 2014-54751
- VÁZQUEZ DE ÁGREDOS PASCUAL, Marisa, dirige el Proyecto *Antichi minerali nell arte degli speziali di de medicamentaria officina di Santa Maria della Scalla, Roma. Indagini chimico-fisiche e studio storico-culture*. Financiado por Aboca Spa Societa Agricola. OTR 2017-17371 INVES.

VIDAL LORENZO, Cristina, dirige el Proyecto *Arte y Arquitectura Maya. Nuevas tecnologías para su estudio y conservación*. Financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad. BIA2014-53887-C2-2-P.

VIDAL LORENZO, Cristina, dirige el Proyecto *Investigaciones arqueológicas en la cuenca del río Mopan, Peten (Guatemala)*. Financiado por la Fundación Palarq y la Universitat de València. OTR2017-17371 INVES.

Tesis doctorales leídas en el programa de Doctorado de Historia del Arte

- ALBA PAGÁN, Ester, ha dirigido la tesis doctoral de D^a Beatriz Ginés Fuster, "La imagen de Beatrice Portinari en la obra de Dante y su reflejo en el arte".
- ARCINIEGA GARCÍA, Luis, ha dirigido la tesis doctoral de D^a Desirée Juliana Colomer, "Fiesta y urbanismo. Valencia en los siglos XVI y XVII".
- ARCINIEGA GARCÍA, Luis, ha dirigido la tesis doctoral de D^a Elitsa Ventsislavova Bozhkova, "La Reggia di Venaria Reale in Italy and Palacio Real de Aranjuez in Spain: History, Restoration and Significance, Comparative Study between Two Royal Sites Inscribed on the World Heritage List".
- BENITO GOERLICH, Daniel, ha dirigido la tesis doctoral de D. Nestor Morente Martín, "El art decó en la imagen alegórica de la II república española en Valencia: Vicente Alfaro promotor de las artes".
- BENITO GOERLICH, Daniel, ha dirigido la tesis doctoral de D. Francisco José Soriano Gonzalvo, "Arte de tradición románica en el reino de Valencia desde la conquista de Jaime I hasta 1350 ¿un 'románico' valenciano posible?".
- CASTAÑER LÓPEZ, Xesqui, ha dirigido la tesis doctoral de D^a Belen Romero Caballero, "Maniobras ecológicas. Prácticas artísticas y culturales de re-existencia pensadas desde el Sur".
- CASTAÑER LÓPEZ, Xesqui, ha dirigido la tesis doctoral de D^a Sandra Moros Sides, "Estrategias artísticas micropolíticas en el espacio urbano del siglo XXI. Análisis de casos en el contexto artístico español y una propuesta expositiva para ámbito museístico".
- CASTAÑER LÓPEZ, Xesqui, ha dirigido la tesis doctoral de D^a Irene Gras Cruz, "Cy Twombly: Intérprete de dos mundos [Un artista entre Estados Unidos y Europa, entre lo clásico y lo contemporáneo]".
- CASTAÑER LÓPEZ, Xesqui, ha dirigido la tesis doctoral de D^a María Jesús Folch Alonso, "La mujer como documento gráfico. Una aproximación al fotoperiodismo femenino".
- GARCÍA MAHÍQUES, Rafael, ha dirigido la tesis doctoral de D. Andrés Felici Castell, "La santidad local valenciana: la tradición de sus imágenes y su alcance cultural".
- GARCÍA MAHÍQUES, Rafael, ha dirigido la tesis doctoral de D. Pascual Gallart Pineda, "La visualidad artística del sacramento del orden en la liturgia de la Iglesia latina (ss. XIII-XVIII)".
- GARCÍA MAHÍQUES, Rafael, ha dirigido la tesis doctoral de D. Jorge Manuel Rodríguez Almenar, "La Sábana Santa y sus implicaciones histórico-artísticas".
- GARCÍA MAHÍQUES, Rafael, ha dirigido la tesis doctoral de D. Francesc Llop Álvaro, "Las campanas en las Catedrales Hispánicas. Análisis, significado cultural, conservación y rehabilitación".
- GARCÍA MAHÍQUES, Rafael, ha dirigido la tesis doctoral de D^a Candela Perpiñá García, "Los Ángeles Músicos: estudio iconográfico".
- GARCÍA MAHÍQUES, Rafael, ha dirigido la tesis doctoral de D. Enrique López Catalá, "José María Ponsoda Bravo y la imagen escultórica religiosa de su tiempo en Valencia".
- GÓMEZ-FERRER LOZANO, Mercedes, ha dirigido la tesis doctoral de

² Este apartado está realizado casi exclusivamente a partir de la información aportada por los/as autores/as a la memoria anual de investigación del Departament d'Història de l'Art y registrada a través del GREC por el Servei d'Investigació de la Universitat de València. Se agradece la labor desarrollada al respecto por Isabel Barceló, Mar Beltrán y Dolores Rubio, miembros del PAS de nuestro Departamento.

- D^a Clara Senent del Caño, "Rafael Ximeno y Planes. Academicismo en la Nueva España".
- GÓMEZ-FERRER LOZANO, Mercedes, ha dirigido la tesis doctoral de D^a Mercé Fernandez Alvarez, "Los ornamentos litúrgicos de los siglos XVI-XVII en la colección textil del Real Colegio Seminario de Corpus Christi de Valencia".
- GÓMEZ-FERRER LOZANO, Mercedes, ha dirigido la tesis doctoral de D^a Teresa Alapont Millet, "San Juan de Ribera de puertas adentro".
- MARTÍN MARTÍNEZ, José, ha dirigido la tesis doctoral de D^a Lydia Frasset Bellver, "El historiador y crítico Vicente Aguilera Cerni y el arte español contemporáneo".
- SERRA DESFILIS, Amadeo, ha dirigido la tesis doctoral de D^a Sara Losada Rambla, "Espacios significados. Emplazamientos extraurbanos para el arte en España (1994-2014)".
- VIDAL LORENZO, Cristina, ha dirigido la tesis doctoral de D. Juan Ruiz García, "Paisaje y urbanismo en la región del río Mopán (Petén, Guatemala) durante el periodo Clásico maya: el caso de la Blanca y su entorno".

Tesis doctorales leídas en otros programas

- ALBA PAGÁN, Ester, ha dirigido la tesis doctoral de D^a Ana María Portaceli Aparicio, "La Comunicación del IVAM pasado, presente y futuro en la comunicación del Instituto Valenciano de Arte Moderno".
- GARCÍA MAHÍQUES, Rafael, ha dirigido la tesis doctoral de D. Luis Estivalis Torrent, "La influencia de las ilustraciones en la selección de las lecturas en alumnos de 4^o de Educación Primaria, en la red de Colegios Diocesanos San Vicente Mártir".
- GIL SALINAS, Rafael, ha dirigido la tesis doctoral de D^a María José Zahonero del Valle, "Honorio García Condoy (1900-1953)".
- MARTÍN MARTÍNEZ, José; ALBA PAGÁN, Ester, han dirigido la tesis doctoral de D. Joaquín Manuel Revert Roldán, "Patrimonio cultural para el desarrollo humano desde el Enfoque de Capacidades de Amartya Sen".

Trabajos fin de Máster en Historia del Arte y Cultura Visual en el curso 2017-2018

- ALBA PAGÁN, Ester, ha dirigido el Trabajo Final de Máster de Encarna Mateu, "Joaquín Sorolla y Bastida (1863-1923). Mitos y realidades a partir de la figura de John Singer Sargent".
- ALBA PAGÁN, Ester, ha dirigido el Trabajo Final de Máster de Lydia Escriche, "La opera italiana decimonónica: de su conformación romántica a su etapa verista".
- ALBA PAGÁN, Ester, ha dirigido el Trabajo Final de Máster de Michel Montero, "Kahlo: creación de su imagen en 35 mm.".
- ALBA PAGÁN, Ester, ha dirigido el Trabajo Final de Máster de Marcos Saez, "La visita de Isabel II a Alicante y Valencia en 1858. La imagen del poder entre la tradición y el progreso".
- BENITO GORLICH, Daniel, ha dirigido el Trabajo Final de Máster de Gloria Francesca Pittalis, "El muralismo sardo: desde los orígenes hasta el 'Rinascimento' de San Gavino Monreale".
- CASTAÑER LÓPEZ, Xesqui, ha dirigido el Trabajo Final de Máster de Gabriela Gard, "La representación de la bruja en el cine: una revisión feminista de las películas de terror: *La bruja* y *The love witch*".
- CUELLAR ALEJANDRO, Carlos, ha dirigido el Trabajo Final de Máster de Carlos Maroto, "Luna de sangre. Arte y literatura en el videojuego *Bloodborne*".
- CUELLAR ALEJANDRO, Carlos, ha dirigido el Trabajo Final de Máster de Óscar Palomares, "Recursos narrativos, estrategias de representación y roles de parentesco, género y etnicidad en la sitcom *Modern Family*".
- CUELLAR ALEJANDRO, Carlos, ha dirigido el Trabajo Final de Máster de Eduardo Guillén, "Fanzines: un recorrido por la autoedición en el cómic valenciano".
- CUELLAR ALEJANDRO, Carlos, ha dirigido el Trabajo Final de Máster

- de Kinga Kovacs, "Báthory: asesinato, sexualidad y vanidad. Un estudio sobre la representación de la condesa sangrienta en el cine contemporáneo".
- CUELLAR ALEJANDRO, Carlos, ha dirigido el Trabajo Final de Máster de Jichen Li, "Comparación de películas de artes marciales chinas en los años 1990 y 2000".
- DOMÉNECH GARCÍA, Sergi, ha dirigido el Trabajo Final de Máster de Jesús García, "La arquitectura civil novohispana en el actual sur de los Estados Unidos".
- DOMÉNECH GARCÍA, Sergi, ha dirigido el Trabajo Final de Máster de Cristina Alfaro, "La vanguardia mexicana y la religiosidad popular. La herencia de lo barroco en tres mujeres artistas: Olga Costa, Frida Kahlo y María Izquierdo".
- FERRER ÁLVAREZ, Mireia, ha dirigido el Trabajo Final de Máster de Jara López, "Reapropiándose de la ciudad. El arte como instrumento de reivindicación femenina en el espacio público".
- FERRER ÁLVAREZ, Mireia, ha dirigido el Trabajo Final de Máster de Laura Gómez, "De la apariencia al concepto. Cuaderno de bitácora del arte conceptual".
- FERRER ÁLVAREZ, Mireia, ha dirigido el Trabajo Final de Máster de María Vives, "Subvirtiendo los géneros. De la máscara de la femineidad a la teoría queer".
- GIL SALINAS, Rafael, ha dirigido el Trabajo Final de Máster de Miriam Ganado, "Realidades subvertidas: las pintoras surrealistas españolas".
- GIL SAURA, Yolanda, ha dirigido el Trabajo Final de Máster de Joaquín Barceló, "El pintor Juan Conchillos Falcó (1641-1711) y su época".
- SERRA DESFILIS, Amadeo, ha dirigido el Trabajo Final de Máster de Juanjuan Gong, "Investigación sobre los intercambios culturales entre China y los países extranjeros en la ruta de la seda en la dinastía Tang".
- VIVES-FERRÁNDIZ SÁNCHEZ, Luis, ha dirigido el Trabajo Final de Máster de Dàmaris Soler, "La supervivencia de La balsa de la Medusa".
- VIVES-FERRÁNDIZ SÁNCHEZ, Luis, ha dirigido el Trabajo Final de Máster de Agnes García, "Els memes cap a l'independència: un camí satíric entre imatges de poder".
- VIVES-FERRÁNDIZ SÁNCHEZ, Luis, ha dirigido el Trabajo Final de Máster de Andrea Encinas, "Las hijas de Saturno. Estudio de la tradición cultural de la melancolía en el film *Melancholia* (2011) de Lars Von Trier".

Máster en Patrimonio Cultural: Identificación, Análisis y Gestión en el curso 2017-2018

- ALBA PAGÁN, Ester, ha dirigido el Trabajo Final de Máster de Louise Hauguel, "Propuesta de museografía didáctica en el Museo de Bellas Artes de Valencia".
- ALBA PAGÁN, Ester, ha dirigido el Trabajo Final de Máster de Zezhong Ren, "Puesta en valor del Gran Canal de China (Considerando la sección de Zhengzhou del canal Tongji como ejemplo)".
- ALBA PAGÁN, Ester, ha dirigido el Trabajo Final de Máster de Kevin Rodrigo, "Ruta cultural a través de los B.I.C. medievales-renacentistas en la Mancomunitat de l'Horta Sud".
- ALBA PAGÁN, Ester, ha dirigido el Trabajo Final de Máster de M^a José Galbis, "Puesta en valor de la escultura pública en el núcleo urbano de Valencia".
- ALBA PAGÁN, Ester, ha dirigido el Trabajo Final de Máster de Joana Castillo, "Puesta en valor de la identidad musical en la ciudad de Llíria. Estudio de un Centro de Interpretación".
- ALBA PAGÁN, Ester, y Mandigorra, M^a Luz, han dirigido el Trabajo Final de Máster de Jaime Sebastián, "Mujeres escritoras en el siglo XIX español: Influencias y feminismo. Proyecto para la realización de una jornada de conferencias".
- ALBA PAGÁN, Ester, y SEBASTIÁN LOZANO, Jorge, han dirigido el Trabajo Final de Máster de Marina Zamora, "Puesta en valor de las villas de San José, del Indiano y del Palacete de Garín en Burjassot, Valencia".

- BESÓ ROS, Adrià, ha dirigido el Trabajo Final de Máster de Shanglei Chen, "Los dos barrios antiguos de Shaoxing".
- BESÓ ROS, Adrià, ha dirigido el Trabajo Final de Máster de Ana María Picazo, "Identificación, análisis y puesta en valor del patrimonio cultural de Tarazona de la Mancha".
- BESÓ ROS, Adrià, ha dirigido el Trabajo Final de Máster de Lledó Rojo, "El centre històric de Palma de Mallorca. Anàlisi, identificació i posada en valor".
- GARCÍA MAHÍQUES, Rafael y Boscá Codina, José Vicente, han dirigido el Trabajo Final de Máster de Fernando Javier Valls, "José Valls Prats: artista valenciano".
- GIL SAURA, Yolanda, ha dirigido el Trabajo Final de Máster de Ceza-ra Rebeca Cretu, "Peregrinaciones y romerías como turismo cultural: el caso de la Romería de Les Useres a San Juan de Peñagolosa y la de Catí a Sant Pere de Castellfort".
- MONTESINOS MARTÍNEZ, Josep, ha dirigido el Trabajo Final de Máster de Irene Amorós, "MIEN (Museo Industrial Etnológico de Novelda). Propuesta de gestión y musealización del patrimonio industrial y etnológico de Novelda".
- MONTESINOS MARTÍNEZ, Josep, ha dirigido el Trabajo Final de Máster de Ana Morcillo, "Catalogación y puesta en valor de los conventos desaparecidos y existentes en la ciudad de Valencia. Ruta y exposición: Un viaje en el tiempo. La ciudad conventual".
- MONTESINOS MARTÍNEZ, Josep, ha dirigido el Trabajo Final de Máster de Vicente Ayala, "Puesta en valor de la vía Dianium y la Dénia romana".
- MONTESINOS MARTÍNEZ, Josep y SERRA DESFILIS, Amadeo, han dirigido el Trabajo Final de Máster de Emilio Jesús Díaz, "Márgenes y marginados en el arte medieval. Iconografía marginal en la ciudad de Valencia: San Juan del Hospital, Lonja y Catedral".
- SEBASTIÁN LOZANO, Jorge, ha dirigido el Trabajo Final de Máster de Naixin Wang, "Análisis y puesta en valor del patrimonio cultural del horno imperial de Jingdezhen de China".
- VÁZQUEZ DE ÁGREDOS PASCUAL, Marisa, ha dirigido el Trabajo Final de Máster de Flor Natividad Espino, "Identificación de potenciales patrimoniales en la ciudad de Lima como vía de fortalecimiento en materia de identidad cultural y desarrollo local".
- VÁZQUEZ DE ÁGREDOS PASCUAL, Marisa, ha dirigido el Trabajo Final de Máster de Adriana Groba, "Entre flores, alfombras y cultura popular en Pontearreas (Galicia). Identificación, análisis y gestión de un Patrimonio local en clave de identidad y fortalecimiento comunitario".
- Artículos en publicaciones periódicas**
- ALBA PAGÁN, Ester, "Las pinturas de la ermita del Mas de Tous y la familia Danvila" *Fent Poble*, 3, 2016, p. 30-52.
- ALBA PAGÁN, Ester; VASILEVA IVANOVA, Aneta, "Conflictos y derroteros del imaginario colectivo: el paisaje de la Albufera y el Saller", *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles*, n° 75, 2017, p. 217-246.
- ARCINIEGA GARCÍA, Luis, "El baluarte y la casa de armas de Valencia en tiempos de Cervantes: proceso constructivo y seña de identidad foral", *Ars Longa*, n° 25, 2016, p. 115-142.
- ARCINIEGA GARCÍA, Luis, "El Escorial: preparativos constructivos y ceremonias de fundación", *Goya*, 2017, n° 361 p. 286-303.
- ARENAS ORIENT, Carlos Javier, "Un Clásico moderno del arte fantástico: José Hernández", *Brumal: revista de investigación sobre lo fantástico*, 2016, vol. 4, n° 2, p. 81-91.
- BESÓ ROS, Adrià, "Una aproximación al paisaje desde la red viaria local. Los huertos de naranjos de la carretera de Alzira a Cobera (Valencia)", *Papeles de Geografía*, 2017, n° 63, p. 52-70.
- BESÓ ROS, Adrià, "Abastecer la ciudad moderna. Mercados de hierro en la comarca de la Ribera del Júcar (1877-1904)", *Artígrama*, 2017, n° 32, p. 335-366.
- CASTAÑER LÓPEZ, Xesqui, "Diálogo entre Oriente y Occidente en la construcción del género. La fotografía como soporte de discurso y resistencia", *Arte y políticas de identidad*, 2017, n° 17, p. 76-91.
- CASTAÑER LÓPEZ, Xesqui, "La gestión documental como soporte discursivo de la memoria histórico-artística del museo. Los museos del País Vasco como caso de estudio", *Ars Longa*, 2017, n° 26, p. 317-334.
- COTS MORATÓ, Francisco de Paula, "Noticias de platería y plateros en la catedral de Valencia (1775-1931)", *Ars Longa*, 2017, n° 26, p. 167-191.
- FERRER ORTS, Albert; Hernández Guardiola, Lorenzo; López Azorín, María José; Gómez Lozano, Josep-Marí, "Nuevas obras de Gaspar Requena", *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, 2016, n° 42, p. 139-154.
- FERRER ORTS, Albert; Ferrer del Río, Estefanía; Olmedo Espinoza, Gonzalo, "Unos cobres flamencos del siglo XVII en Talca (Chile)", *Atenea (Concepción)*, 2017, vol. I, n° 515, p. 115-127.
- FERRER ORTS, Albert, "Nuevos ejemplos de esgrafiados en la arquitectura barroca valenciana", *Boletín de Arte*, 2017, n° 38, p. 197-201.
- FERRER ORTS, Albert, "Bonifacio Ferrer, de prohombre a cartujo. Revisión crítica de su biografía en el VI centenario de su muerte", *Analecta Cartusiana*, 2017, n° 328, p. 5-24.
- GARCÍA MAHÍQUES, Rafael, "Los jeroglíficos de la Iglesia de la Anunciación de Sevilla (I)", *Quiroga*, 2017, n° 11, p. 43-55.
- GIL SAURA, Yolanda; GÓMEZ-FERRER LOZANO, Mercedes, "Vincenzo Vincenzi, 'Geometer and Engineer to Cardinal Borja'", *Nunciatus Journal of the History of Science*, 2017, vol. 32, n° 1, p. 111-145.
- GÓMEZ-FERRER LOZANO, Mercedes, "Artesonados entre Italia y España en la arquitectura renacentista temprana", *Studi e Ricerche*, 2017, vol. 2, n° 2, p. 8-27.
- GÓMEZ-FERRER LOZANO, Mercedes, "Reflexiones sobre el pintor Jacomart: un nuevo retablo de la Visitación", *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, 2017, vol. 83, n° 83, p. 13-29.
- GÓMEZ-FERRER LOZANO, Mercedes, "Miguel del Prado: pintor de retablos en Valencia. Su fallecimiento en las Germanías", *Archivo Español de Arte*, 2017, vol. 40, n° 358, p. 125-140.
- IZQUIERDO ARANDA, Teresa, "Nuevas consideraciones en torno a la iconografía del obrador de San José carpintero a partir de las evidencias documentales de la carpintería en Valencia entre 1400 y 1530", *Revista Digital de Iconografía Medieval*, 2017, vol. 9, n° 18, p. 67-84.
- Vives-Ferrándiz Sánchez, Jaime; LÓPEZ-BERTRAN, Mireia, "Jarras edetanas con ojos pintados", *Saguntum, Extra. Homenaje a la profesora Carmen Aranegui Gascó*, 2017, n° 19, p. 213-225.
- LÓPEZ TERRADA, María José, "Recuperando del olvido a artistas valencianos: el caso del pintor Antonio Vivó Noguera (1772-ca. 1834)", *Ars Longa*, 2017, n° 26, p. 141-156.
- MORENO COLL, Araceli, "No sólo una flor: aproximación a la presencia de la peonía en la medicina y en el arte", *Saitabi*, 2016, n° 66, p. 41-63.
- MORENO COLL, Araceli, "Percepciones sobre 'lo oriental' en el arte valenciano: el caso de los Baños del Almirante", *Revista de Humanidades*, 2017, n° 30, p. 115-140.
- NAVARRO-RICO, Carlos Enrique, "Roma, Sevilla, Valencia. Heroísmo clásico en el crucificado de Sebastián de Oviedo para san Juan de Ribera", *Modellino: revista digital de escultura e imaginaria*, 2016, n° 4, p. 21-38.
- PÉREZ-MARTÍN, Mariángeles, "Segunda Martínez, la profesionalización de una mujer en el XIX", *Asparkia. Investigación feminista*, 2017, n° 30, p. 87-105.
- SÁNCHEZ IZQUIERDO, Pablo, "Pintoras de provincias, pintoras olvidadas. Las artistas en el Alicante del primer tercio del siglo XX (1894-1931)", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 2016, vol. 28, p. 11-28.
- SEBASTIÁN LOZANO, Jorge, "Digital Art History at the crossroads", *Kunsttexte.de*, 2017, vol. 4, p. 1-14.
- VASILEVA IVANOVA, Aneta, "Bajo la pluma de Damocles. El binomio conceptual «formalismo y decadencia» en la estética y crítica soviéticas", *Ars Longa*, 2017, n° 26, p. 247-262.
- VÁZQUEZ DE ÁGREDOS PASCUAL, Marisa; Horcajada Campos, Patricia, "La doble piel de la arquitectura maya: el estuco y el color. Su

- análisis y su conservación”, *Restauración Arqueológica*, 2017, XXV, p. 82-97.
- VÁZQUEZ DE ÁGREDOS PASCUAL, Marisa; Manzanilla Naim, Linda R, “Beauty and Health in the Ancient City of Teotihuacan: Skin and Its Aesthetic and Therapeutic Treatments”, *Austin Journal of Dermatology*, 2017, vol. 4, nº 1, p. 1071-1078.
- Muñoz-Alcózer, Karla; Fuster-López, Laura; Ruiz Checa, José Ramón; VÁZQUEZ DE ÁGREDOS PASCUAL, Marisa, “The Spanish Colonial Mission Church of Santa Maria de Cuevas in Chihuahua, Mexico: Where Religion, Art & Science Meet”, *European Journal of Science and Theology*, 2017, vol. 13, nº 2, p. 135-146.
- ### Capítulos de libros y de otras publicaciones
- ALBA PAGÁN, Ester, “Una operación de prestigio a favor de la realeza: persuasiones y transformaciones en la representación simbólica de la monarquía española”. En: *Imaginarios en conflicto: 'lo español' en los siglos XIX y XX*.
- ALBA PAGÁN, Ester, “Espacios femeninos de la memoria”. En: *Espacio, género, memoria: Discurso académico y práctica socioespacial*.
- ALBA PAGÁN, Ester, “La colaboración entre disciplinas e instituciones como herramienta esencial para la Historia del Arte y la conservación preventiva”. En: *Painting on copper and other metal plates. Production, degradation and conservation issues*.
- ALBA PAGÁN, Ester, “La identidad valenciana: compromiso social y político”. En: *Memoria de la modernidad. La colección patrimonial de la Diputación de Valencia*.
- ALBA PAGÁN, Ester; BESÓ ROS, Adrià, “Los Huertos de naranjos de Alzira y Carcaixent: Donde la naturaleza y el arte concurren para recrear los sentidos”. En: *Paisajes Turísticos valencianos: paisajes valiosos, paisajes valorados*.
- ALBA PAGÁN, Ester; GIL SALINAS, Rafael, “La xarxa museística valenciana”; “Els museus de referència i les col·leccions”; “Art Valencià (segle XIX)”. En: *El patrimoni cultural valencià*.
- Franch Benavent, Ricardo; ALBA PAGÁN, Ester, “Los Paisajes de la seda: La memoria recordada”. En: *Paisajes Turísticos valencianos: paisajes valiosos, paisajes valorados*.
- ARCINIEGA GARCÍA, Luis, “Patrimonio: términos, discursos y debates sobre los bienes matris”. En: *Espacio, género y memoria: discurso académico y práctica socioespacial*.
- ARCINIEGA GARCÍA, Luis, “Los crucifijos de Nicodemo, y otros, en la diócesis de Valencia: usos y rasgos culturales”. En: *De Rebus Ecclesiae. Aspectos de historiografía eclesiástica sobre el siglo XVIII*.
- ARCINIEGA GARCÍA, Luis, “Reutilización de materiales pétreos y uso de canteras en el abastecimiento de la arquitectura valenciana de época foral”. En: *Les pedreres medievals a la Corona d'Aragó*.
- ARCINIEGA GARCÍA, Luis, “L'arquitectura religiosa”; “L'arquitectura militar: defenses, control i vigilància”; “L'arquitectura civil: l'edificació pública i privada”. En: *El patrimoni cultural valencià*.
- ARCINIEGA GARCÍA, Luis, “Consideraciones hacia el pasado clásico en la Valencia del Renacimiento”. En: *Art i memòria. CEHA XVII Congreso Nacional de Historia del Arte*.
- ARCINIEGA GARCÍA, Luis, “A modo de introducción: Xàtiva, imagen urbana e identidad”. En: *Arquitectura civil privada en Xàtiva. Siglos XIII-XIX*.
- ARENAS ORIENT, Carlos Javier, “Captif des ombres/ Prisoner of shadows”. En: *HR Giger. Seul avec la Nuit*.
- ARENAS ORIENT, Carlos Javier, “El humanismo de Joan Castejón”. En: *Joan Castejón. Retrospectiva*.
- BENITO GOERLICH, Daniel, “Una ciudad viva estará siempre en construcción: ¿Es posible proteger su patrimonio arquitectónico?”. En: *Arquitectura tradicional y patrimonio de la Ribera del Xúquer*.
- BENITO GOERLICH, Daniel, “Una renovación iconográfica en la capilla de la Universitat de València en el último tercio del siglo XVIII”. En: *De Rebus Ecclesiae. Aspectos de historiografía eclesiástica sobre el siglo XVIII*.
- BESÓ ROS, Adrià, “La casa con cambra sedera desarrollada en la Ribera del Xúquer”. En: *Arquitectura tradicional y patrimonio de la Ribera del Xúquer*.
- Aguilar Civera, Inmaculada; BESÓ ROS, Adrià, “Les infraestructures ferroviàries i viàries”; “Els equipaments socials i les obres públiques d'interès”. En: *El patrimoni cultural valencià*.
- CASTAÑER LÓPEZ, Xesqui; Hernández Marco, José Luis, “Arte y economía: La inversión institucional en fondos museísticos y la capacidad de gasto de las Haciendas Vasca durante el siglo XX”. En: *CEHA. XVII Congreso Nacional de Historia del arte. Art i Memòria*.
- CASTAÑER LÓPEZ, Xesqui, “El espacio arquitectónico como ubicación del género en el videoarte”. En: *Espacio, género, memoria: discurso académico y práctica socioespacial*.
- CASTAÑER LÓPEZ, Xesqui, “Innovating the Art History from Cultural Economics: The Museums Art acquisitions at the Spanish Basque Country in the 20th Century”. En: *Temáticas emergentes en innovación universitaria*.
- CHIVA BELTRÁN, Juan; Mínguez Cornelles, Víctor, “La Catedral Festiva. Arquitecturas, jeroglíficos y ceremoniales para un espacio celebratorio”. En: *De rebus Ecclesiae. Aspectos de historiografía eclesiástica sobre el siglo XVIII*.
- CHIVA BELTRÁN, Juan, “Anónimo, Retrato de Pedro de Castro Cabeza de Vaca y Quiñones”; “Diego Nicolás de Heredia Barnuevo, Místico ramillete. Vida de D. Pedro de Castro, fundador del Sacromonte”; “Francisco de Zurbarán, San Carmelo”; “Francisco de Zurbarán, San Pedro Pascual”. En: *Intacta María. Política y religiosidad en la España barroca*.
- COTS MORATÓ, Francisco de Paula, “Algunas consideraciones sobre la Paz de Reyes de la catedral de Valencia”. En: *Estudios de Platería*.
- COTS MORATÓ, Francisco de Paula, “José Esteve Bonet y la Purísima Concepción de la catedral. Notas sobre su iconografía en Valencia en la edad moderna”. En: *De Rebus Ecclesiae. Aspectos de historiografía eclesiástica sobre el siglo XVIII*.
- COTS MORATÓ, Francisco de Paula, “Ángeles adorantes, cerofenarios y turiferarios”. En: *Los tipos iconográficos de la tradición cristiana. Los Ángeles II. Solicitud de los Espíritus celestes*.
- DOMÉNECH GARCÍA, Sergi, “Los Siete Príncipes angélicos y los ángeles apócrifos”. En: *Los tipos iconográficos de la tradición cristiana. Los Ángeles II. Solicitud de los Espíritus celestes*.
- DOMÉNECH GARCÍA, Sergi, “Inmaculada Concepción, de Juan Sánchez Cotán”; “Inmaculada Concepción, de Acisclo Antonio Palomino”; “Felipe IV jurando defender la Inmaculada Concepción, de Pedro Valpuesta”; “Mariana de Austria entrega la corona a Carlos II, de Pedro de Villa Franca y Malagón”; “Virgen del Pilar con el apóstol Santiago y un donante, de Pablo Scheppers”; “Virgen de los Desamparados, anónimo”; “Inmaculada Concepción, Juan Conchillos Falcó”. En: *Intacta María. Política y religiosidad en la España barroca*.
- DOMÉNECH GARCÍA, Sergi, “Imagen y prodigio. La percepción de la imagen religiosa y la devoción al Cristo del Grao”. En: *Los poblados marítimos. Historia, lugares y escenas*.
- FELIU BELTRÁN, Nuria; VÁZQUEZ DE ÁGREDOS PASCUAL, Marisa; VIDAL LORENZO, Cristina, “El patrimonio maya en riesgo y el papel de las comunidades en su salvaguarda: el caso de Chilonché, Petén”. En: *Investigaciones Arqueológicas en Guatemala*.
- FERRER ÁLVAREZ, Mireia, “Mujeres artistas en la Diputación. Nuevas narrativas en torno al arte contemporáneo”. En: *Memoria de la modernidad. La colección patrimonial de la Diputación de Valencia*.
- FERRER ÁLVAREZ, Mireia, “Genero y espacio, una relación propia”. En: *Espacio, género, memoria: discurso académico y práctica social*.
- GARCÍA MAHÍQUES, Rafael, “Introducción. Solicitud de los espíritus celestes”. En: *Los tipos iconográficos de la tradición cristiana. 3. Los Ángeles II: Solicitud de los Espíritus celestes*.
- GARCÍA MAHÍQUES, Rafael, “Entre la Composición loci y la Emblemática. Huellas de Francisco de Borja en el Palacio de Gandía”. En: *Encrucijada de la palabra y la imagen simbólicas. Estudios de Emblemática*.

- GARCÍA PERIS, Rosario, "El espectáculo de la muerte en la Plaza del Mercado de Valencia desde 1356 hasta 1832". En: *Teoría, Metodología y casos de Estudio*.
- GIL SALINAS, Rafael, "¡Condenados a muerte! Delitos, castigos, dolor y muerte en el arte español del siglo XIX". En: *Eros y Thánatos. Reflexiones sobre el gusto III*.
- GIL SALINAS, Rafael, "La reconstrucción de lo cotidiano". En: *Peces de colores en la azotea. Carmen Calvo*.
- GIL SALINAS, Rafael, "La visión del espacio: el paisaje natural y el paisaje urbano". En: *Memoria de la modernidad. La colección patrimonial de la Diputación de Valencia*.
- GIL SALINAS, Rafael; ALBA PAGAN, Ester; FERRER ALVAREZ, Mireia; BENITO GOERLICH, Daniel; JEREZ MOLINER, Ángel Felipe, "Tradición y vanguardia: la modernidad rescatada". En: *Memoria de la modernidad. La colección patrimonial de la Diputación de Valencia*.
- IZQUIERDO ARANDA, María Teresa, "Presencia mudéjar en la carpintería medieval valenciana". En: *XIII Simposio Internacional de Mudejarismo*.
- JEREZ MOLINER, Ángel Felipe, "El patrimoni cultural valencià. Una mirada des de l'Història de l'Art". En: *El patrimoni cultural valencià*.
- JEREZ MOLINER, Ángel Felipe, "La imagen representada: retratos y autorretratos en los fondos de la Diputación de Valencia". En: *Memoria de la modernidad. La colección patrimonial de la Diputación de Valencia*.
- JIMÉNEZ HORTELANO, Sonia, "Caput ordinis. Fideo defensio. Aproximación al espacio conventual de la Orden de Santiago en Uclés (Cuenca)". En: *Opus Monasticorum VIII*.
- JIMÉNEZ HORTELANO, Sonia, "Conocer lo que no existe. Aproximación al desaparecido monasterio medieval de Uclés (Cuenca)". En: *Teoría, metodología y casos de estudio*.
- LÓPEZ-BERTRAN, Mireia, "Materializar el dolor de las enfermedades en el mundi fenicio-púnico. Las terracotas terapéutico-votivas". En: *Placer y Dolor. Las mujeres en la Antigüedad*.
- Grau Mira, Ignasi; Amorós López, Iván; LÓPEZ-BERTRAN, Mireia, "La Colección de terracotas", En: *El santuario ibérico y romano de la Serreta (Alcoi, Cocentaina, Penàguila). Prácticas rituales y paisaje en el área central de la Contestania*.
- LÓPEZ TERRADA, María José, "Las pensiones de la Diputación (1863-1953): aprendiendo a ser artista". En: *Memoria de la modernidad. La colección patrimonial de la Diputación de Valencia*.
- MARTÍN MARTÍNEZ, José, "«¿Que supuso la donación de la colección Martínez Guerricabeitia a la Universitat de València?»". En: *Arte y cultura en la memoria de la Transición valenciana (1975-2000)*.
- MOCHOLÍ MARTÍNEZ, María Elvira, "Ostentatio eucharistiae. La significación eucarística de las cruces de término en Valencia a finales de la Edad Media". En: *Encrucijada de la palabra y la imagen simbólicas. Estudios de emblemática*.
- MONTESINOS MARTÍNEZ, José, "Art valencià (segles XVI-XVII)". En: *El Patrimoni cultural valencià*.
- MONTESINOS MARTÍNEZ, José, "Ciutat de les Arts i les Ciències Ciència, natura, art i avantguarda"; "Habitatges tradicionals: la masia, la barraca i l'alqueria. Una arquitectura tradicional lligada a l'hàbitat"; "La Serra Calderona. La muntanya mediterrània dels valencians de la ciutat"; "Orihuela. La capital del sud del Regne"; "El Calderón. El sostre del Rincón"; "Litoral de La Marina Alta: penya-segat i cales. La costa brava valenciana"; "Tabarca. L'illa dels genovesos"; "Indústria del paper i tèxtil del riu d'Alcoi. Paisatge del treball fabril"; "El Túria. El riu mare"; "Les Columbretes. L'illa solitaria"; "La Serra Gelada. Les Penyes de l'Albir"; "La indústria ceràmica de la Plana. Un clúster valencià". En: *Paisatges turístics Valencians. Paisatges valuosos paisatges valorats*.
- MONTESINOS MARTÍNEZ, José; ALBA PAGÁN, Ester, "Valencia histórica: La Valencia de intramuros". En: *Paisatges turístics Valencians. Paisatges valuosos paisatges valorats*.
- MONTESINOS MARTÍNEZ, José; Antequera Fernández, José Miguel, "Benidorm, ciutat turística i platja. Turisme fet ciutat". En: *Paisatges turístics Valencians. Paisatges valuosos paisatges valorats*.
- MONTESINOS MARTÍNEZ, José; Aparicio Vayà, José Vicente, "Gandia, port i ciutat. La ciutat ducal". En: *Paisatges turístics Valencians. Paisatges valuosos paisatges valorats*.
- MONTESINOS MARTÍNEZ, José; Fansa, Ghaleb, "Penyíscola, fortaleza i població. La ciutat sobre la roca costera". En: *Paisatges turístics Valencians. Paisatges valuosos paisatges valorats*.
- MONTESINOS MARTÍNEZ, José; Mayordomo Maya, Sandra, "Torres de guaita. Els perills del mar". En: *Paisatges turístics Valencians. Paisatges valuosos paisatges valorats*.
- MONTESINOS MARTÍNEZ, José; Pascual, Juan Antonio, "Segorbe i els seu entorn". En: *Paisatges turístics Valencians. Paisatges valuosos paisatges valorats*.
- NAVARRO RICO, Carlos Enrique, "'A joy for ever': ritualidad y estética neobarrocas en la Semana Santa de Sevilla". En: *Arte y Semana Santa*.
- NAVARRO RICO, Carlos Enrique, "Escultores alicantinos del siglo XVIII: Artigues, Mira y Castell a su paso por Monóvar". En: *Estudios de escultura en Europa*.
- NAVARRO RICO, Carlos Enrique, "'Dios a su imagen y semejanza': arte, simbolismo y vida en la imaginería procesional". En: *Meditaciones en torno a la devoción popular*.
- Poveda Peñataro, Marcial; NAVARRO RICO, Carlos Enrique, "El escultor José María Alarcón Pina: vida y obra". En: *El Cristo: 75 años en Monóvar*.
- OLIVARES TORRES, Enric; Felici Castell, Andrés; DOMÉNECH GARCÍA, Sergi, "La actividad angélica: preámbulo". En: *Los tipos iconográficos de la tradición cristiana. Los Ángeles II. Solicitud de los Espíritus celestes*.
- OLIVARES TORRES, Enric; DOMÉNECH GARCÍA, Sergi, "La actividad angélica: ángeles combatientes". En: *Los tipos iconográficos de la tradición cristiana. Los Ángeles II. Solicitud de los Espíritus celestes*.
- Trescolí Bordes, Oretó; OLIVARES TORRES, Enric, "Història i simbolisme en el vestit dels confreres de la Soledat". En: *La confraria de la Santíssima Verge de la Soledat de l'Alcúdia: passat i present*.
- Zuriaga Senent, Vicent F.; OLIVARES TORRES, Enric, "Ángeles custodios". En: *Los Tipos Iconográficos de la tradición cristiana 3. Los Ángeles II. Solicitud de los espíritus celestes*.
- PARPAL CABANES, Esther, "Conociendo a los mayas a través de la Historia del arte. El método iconográfico-icnológico". En: *Teoría, metodología y casos de estudios*.
- PARPAL CABANES, Esther; VIDAL LORENZO, Cristina, "Ámbitos femeninos en la arquitectura maya". En: *Espacio, género, memoria: discurso académico y práctica socioespacial*.
- PÉREZ-MARTÍN, Mariángeles, "Engracia de las Casas, pintora académica de San Carlos de Valencia, y su entorno". En: *Miradas a la pintura de época moderna entre España e Italia: nuevas perspectivas, nuevas aportaciones*.
- PÉREZ-MARTÍN, Mariángeles, "María Concepción Castellví y Cardona, pintora, académica y coleccionista". En: *Coleccionismo, mecenazgo y mercado artístico en España e Iberoamérica*.
- PÉREZ-MARTÍN, Mariángeles, "Pilar Ulzurrun pintora académica de Bellas Artes en el siglo XIX". En: *Del mecenazgo a las nuevas formas de promoción artística*.
- PÉREZ-MARTÍN, Mariángeles, "'Pintoras de afición' en las academias ilustradas". En: *Autoridad, poder e influencia. Mujeres que hacen historia*.
- PÉREZ-MARTÍN, Mariángeles; VASILEVA IVANOVA, Aneta; ROCA CABRERA, María; Ginés Fuster, Beatriz; SOLBES BORJA, Clara, "Biografías artísticas". En: *Memòria de la modernitat. La col·lecció patrimonial de la Diputació de València*.
- ROCA CABRERA, María, "Raimundo Madrazo. El patrimonio textil en la Edad Dorada del coleccionismo". En: *Coleccionismo, mecenazgo y mercado artístico en España e Iberoamérica*.
- ROJO MAS, María Eugenia, "La aplicación de métodos educativos interdisciplinares y colaborativos: experiencia en el entorno de un proyecto interinstitucional". En: *Investigando en comunicación e investigando en docencia*.

RUIZ GARNELLO, Isabel, "Roman saints in valencian region? About the spiritual legacy of the Borja family". En: *The Saints of Rome: Diffusion and Reception from late Antiquity to the Early Modern Period*.

SÁNCHEZ IZQUIERDO, Pablo, "Abastecimiento, salud y educación. La arquitectura de servicios de los Poblados Marítimos entre los siglos XIX y XX". En: *Los poblados marítimos: Historia, lugares y escenas*.

SERRA DESFILIS, Amadeo, "El viajero impaciente: Tormo y los primitivos valencianos". En: *Elias Tormo, apóstol de la Historia del Arte en España*.

SERRA DESFILIS, Amadeo, "La carne y el espacio en la Valencia intercultural de siglo XV: género y comunidad religiosa". En: *Espacio, género, memoria: discurso académico y práctica socioespacial*.

SERRA DESFILIS, Amadeo, "Arquitectura y forma urbana en los Poblados Marítimos entre los siglos XIII y XVIII"; "El urbanismo de los Poblados Marítimos en los siglos XIX y XX: entre la autonomía, la subordinación y la anexión". En: *Los Poblados Marítimos. Historia, lugares y escenas*.

VASILEVA IVANOVA, Aneta, "Espacio, género, memoria: mapa de una reflexión". En: *Espacio, género, memoria: discurso académico y práctica socioespacial*.

VASILEVA IVANOVA, Aneta, "Transición femenina. Construcción de la identidad de género en el primer cómic feminista español". En: *Las batallas del cómic. Perspectivas sobre la narrativa gráfica contemporánea*.

VASILEVA IVANOVA, Aneta, "La meva casa i la meva ciutat. Representaciones socioespaciales de lo femenino en la ilustración gráfica de Lola Anglada i Sarrera (1892 - 1984)". En: *De-construyendo identidades: la imagen de la mujer en la modernidad*.

VASILEVA IVANOVA, Aneta; BENITO GOERLICH, Daniel, "La mirada invisible: la mujer en el intersticio". En: *Espacio, género, memoria: discurso académico y práctica socioespacial*.

VÁZQUEZ DE ÁGREDOS PASCUAL, Marisa; Martínez García, Julia, "Tracking back to Antiquity: Materiality and Meaning of Ancient Amulets (metals and others) and sacred coloring materials in Antiquity". En: *Paintings on Copper and other metal plates. Production, Degradation and Conservation Issues*.

VÁZQUEZ DE ÁGREDOS PASCUAL, Marisa; Rojo Iranzo, Lucía; Van-Elslande, Elsa; Walter, Philippe; Pagiotti, Rita; Cavallo, Giovanni, "Science, Art and Mythological Greco-Roman Beliefs in the Ancient Pharmacy of Santa Maria delle Scala, Rome". En: *Kermes book: 9th European Symposium on Religious Art, Restoration & Conservation*.

VÁZQUEZ DE ÁGREDOS PASCUAL, Marisa, VIDAL LORENZO, Cristina "Fragrances and Body Paint in the Courtly Life of the Maya". En: *Constructing Power & Place in Mesoamerica*.

Martínez García, M. Julia; VÁZQUEZ DE ÁGREDOS PASCUAL, Marisa; Bosh Rubio, Rosa Caterina, "Los tintes naturales: su estudio y posibles aplicaciones en moda y diseño". En: *I Coloquio de Investigadores en Textil y Moda*.

VIDAL LORENZO, Cristina; Muñoz Cosme, Gaspar, "Investigaciones arqueológicas en la cuenca del río Mopán. El Proyecto La Blanca y su entorno". En: *Mayas. El enigma de las ciudades perdidas*.

VIDAL LORENZO, Cristina; Muñoz Cosme, Gaspar; Horcajada Campos, Patricia; Peiró Vitoria, Andrea; Gilbert Sansalvador, Laura; Martínez Vanaclocha, Rosana; Méndez Bauer, María Belén, "La arqueología y su dimensión social: Proyecto La Blanca, más de una década de patrimonio para el desarrollo". En: *Investigaciones arqueológicas en Guatemala*.

VIDAL LORENZO, Cristina; Muñoz Cosme, Gaspar; Merlo, Alessandro, "Surveying Ancient Maya Buildings in the Forest". En: *Handbook of Research on Emerging Technologies for Architectural and Archaeological Heritage*.

VIDAL LORENZO, Cristina; Muñoz Cosme, Gaspar, "La restauración del Templo I 'Gran Jaguar' de Tikal". En: *Mayas. El enigma de las ciudades perdidas*.

VIVES-FERRÁNDIZ SÁNCHEZ, Luis, "Jesús Herrera y la melancolía de los hijos de Hermes". En: *Spatium Hermeticum. Jesús Herrera Martínez*.

Libros de contenido científico

ALBA PAGÁN, Ester; Cortijo Talavera, Adela; Iranzo García, Emilio (coms.), *Paisajes Valencianos: Territorio Turístico*. València: Universitat de València.

FERRER ORTS, Albert et al., *La Plaça del pou, 1917, i la transformació de Meliana cap a la modernitat*. Meliana: Institut Municipal de Cultura de Meliana.

GARCÍA MAHÍQUES, Rafael, (dir.), *Los tipos iconográficos de la tradición cristiana, 3. Los Ángeles II. Solicitud de los Espíritus celestes*. Madrid: Ed. Encuentro.

GIL SALINAS, Rafael (coor.), *Memoria de la modernidad. La colección patrimonial de la Diputación de Valencia*. València: Diputación de València.

Aguilar Civera, Inmaculada; SERRA DESFILIS, Amadeo (eds), *Los Poblados Marítimos. Historia, lugares y escenas*. València: Ajuntament de València.

VASILEVA IVANOVA, Aneta (ed.), *Espacio, género, memoria: discurso académico y práctica socioespacial*. València: Ed. Tirant Humanidades.

VIDAL LORENZO, Cristina; Rivera Dorado, Miguel (eds.), *Popol Vuh*. Madrid: Alianza, 2017.

Publicaciones multimedia

GIL SAURA, Yolanda, "Antoni Igual Ubeda"; "Felipe María Garín Ortiz de Taranco". En: *Diccionari d'historiadors de l'art català-valencià-balear*.

GÓMEZ-FERRER LOZANO, Mercedes, "Josep Sanchis Sivera". En: *Diccionari d'historiadors de l'art català-valencià-balear*.

SERRA DESFILIS, Amadeo, "Carlos Sarthou Carreres". En: *Diccionari d'historiadors de l'art català-valencià-balear*.

Participación en Congresos y Reuniones Científicas

ALBA PAGÁN, Ester, "Paysage, tradition, histoire et art: la soie comme à patrimoine intégral et moteur d'innovation social et preservation de la mémoire culturelle vivant à l'Europe". En: *Innovations sociales en tourisme, en patrimoine et dans les musées: savoirs canadiens, espagnols et d'ailleurs*.

ALBA PAGÁN, Ester, "La pintura valenciana hacia 1850". En: *Cuatro miradas contemporáneas sobre Ignacio Pinazo*.

ALBA PAGÁN, Ester, "Realismo socialista y la funciones sociales del arte en la II República". En: *IX Jornades d'Història Local de la Pobla de Vallbona*.

ALBA PAGÁN, Ester, "Descubriendo la montaña: la pintura de paisaje valenciana". En: *Universitat i societat de Alzira. Universitat de València*.

ALBA PAGÁN, Ester, "Arte en torno a las revoluciones rusas". En: *Jornadas 'A cien años del octubre rojo'. En el centenario de la Revolución Rusa*.

ALBA PAGÁN, Ester, "Entre la Corte y Valencia: la querrela artística en la iglesia de Santa María del Temple de Valencia". En: *Congrés Internacional l'Orde de Santa Maria de Montesa i Sant Jordi d'Alfama. Historia i patrimoni*.

ALBA PAGÁN, Ester, "Dialogo con las obras. El triunfo de la libertad de José María Brel". En: *Diálogos con las obras. Memoria de la Modernidad*.

ALBA PAGÁN, Ester, "Claves del Plan Director de Sagunto, Patrimonio de la Humanidad". En: *Universidad de Verano Sagunt 1ª Edición*.

ALBA PAGÁN, Ester, "Patrimonio cultural y procesos de participación ciudadana". En: *I Seminario APTC Almansa. Historia, Patrimonio y Turismo*.

- ALBA PAGÁN, Ester, "Pintura valenciana del s. XIX". En: *Jornada del Ateneo Mercantil de Valencia*.
- ALBA PAGÁN, Ester, "El concepto de innovación social y el patrimonio cultural". En: *Focus group interdisciplinar: El concepto de innovación social y su contribución al desarrollo territorial*.
- ALBA PAGÁN, Ester, et al., "SILKNOW. Silk heritage in the Knowledge Society". En: *II Encuentro La Ruta de la Seda en la Universitat de València*.
- ALBA PAGÁN, Ester; Requena, Miguel, "La geografía del más allá". En: *Geografía y Mito en la Antigüedad clásica. 1er Rencontre Internationale de Géographie Historique et Mythique de l'Antiquité*.
- Franch, Ricardo; ALBA PAGÁN, Ester; Pitarch, María Dolores; Arnan-dis, Rubén, "Valencian Silk: tangible and intangible heritage and the development of sustainable tourism". En: *7th UNWTO Silk Road Task Force Meeting*.
- ARCINIEGA GARCÍA, Luis, "La contribución de los arquitectos e ingenieros en la imagen del poder en la Edad Moderna". En: *Las arquitecturas del poder*.
- ARCINIEGA GARCÍA, Luis, "Demetrio Ribes, arquitectura e ingeniería: concepción, estilo, materiales y espacio". En: *El modernismo en València. Diálogos en torno a la estación València-Nord*.
- ARCINIEGA GARCÍA, Luis, "Els ponts i els seus valors patrimonials". En: *I Jornada sobre turisme i patrimoni a la Ribera: els ponts de ferro*.
- ARCINIEGA GARCÍA, Luis; SEBASTIÁN LOZANO, Jorge, "RIMA: un entorno web colaborativo para la enseñanza e investigación en Historia del Arte". En: *Humanidades Digitales Hispánicas 2017. Sociedades, políticas, saberes*.
- BESÓ ROS, Adrià, "Arroz, naranjas y vino. Una aproximación a los paisajes valencianos de la revolución industrial y a su patrimonio construido". En: *IV Seminario Internacional sobre patrimonio arquitectónico e industrial. Agroindustria. Paisajes y patrimonio de la industria de la alimentación*.
- CASTAÑER LÓPEZ, Xesqui, "Diálogo entre oriente y occidente en la construcción del género. La fotografía como soporte de discurso y resistencia". En: *I Congreso Internacional Arte y Políticas de Identidad: Visualidad, narrativas migratorias, transnacionalidad y género en el arte contemporáneo*.
- CASTAÑER LÓPEZ, Xesqui, "Construir Identidades en las Redes Sociales desde una Perspectiva de Género: Internet como Productor y Contenedor de Imágenes". En: *VIII Conferencia Internacional de la imagen*.
- CHIVA BELTRÁN, Juan, "Sarmiento de Valladares y el fin de la Casa de Austria en la Nueva España: fiesta, nobleza y coleccionismo". En: *I Congreso Internacional El Coleccionismo en las cortes virreinales de la Casa de Austria en Hispanoamérica*.
- CHIVA BELTRÁN, Juan, "Las jerarquías del imperio y los festejos de conquista: los casos de México y Valencia (siglos XVI- XVIII)". En: *Seminario Internacional Jerarquías del Poder en los mundos ibéricos*.
- CHIVA BELTRÁN, Juan, "El Corpus Christi y el Imperio Hispánico". En: *VI Simposio Internacional 'Iconografía y Forma': Visiones de Inmaculadas, reliquias y santos. Devociones y milagros de la Casa de Austria*.
- CHIVA BELTRÁN, Juan, "Devoción y territorio: las órdenes religiosas y el patrocinio real"; "Muerte y memoria: los panteones de la Corona. En: *El linaje del rey monje. La configuración cultural e iconográfica de la Corona Aragonensis (1164 - 1516)*.
- DOMÉNECH GARCÍA, Sergi, "Al encuentro con Cristo o la (re)invención del abrazo místico. Propaganda y persuasión visual del barroco al cine"; "Espacios, prácticas y percepción. Tres problemas en el estudio de la imagen religiosa en el Mundo Hispánico". En: *III Simposio Internacional Jóvenes Investigadores del Barroco Iberoamericano*.
- DOMÉNECH GARCÍA, Sergi, "Pervivencia y expectativas de la imagen sagrada en la España moderna". En: *Seminario Virtual 'Intersecciones de la imagen religiosa en el mundo hispánico'*.
- DOMÉNECH GARCÍA, Sergi, "Los tipos iconográficos del Antiguo Testamento. La representación de Jacob". En: *Workshop El trabajo de I+D del Grupo 'Apes. Estudios de Cultura Visual'*.
- DOMÉNECH GARCÍA, Sergi, "El professorat novell a la universitat: relleu generacional i compromís compartit". En: *III Jornada de treball FIPU 'Compartint experiències d'innovació docent'*.
- DOMÉNECH GARCÍA, Sergi, "El martirio de las cosas'. El desagravio de la imagen sagrada en la Valencia franquista preconciliar". En: *Iconoclasia e iconodulia. Culto y violencia en torno a la imagen sagrada y sacralizada*.
- DOMÉNECH GARCÍA, Sergi, "La imagen sagrada, del ultraje a lo maravilloso. Portento, percepción y ritual de imágenes de Cristo crucificado en la ciudad de Valencia". En: *Simposio Internacional 'Intersecciones de la imagen religiosa en el mundo hispánico: espacio, prácticas, percepción'*.
- DOMÉNECH GARCÍA, Sergi, "Assumpsit Jacob petram. La imagen de Jacob y su interpretación en clave tipológica". En: *XI Congreso de la Sociedad Española de Emblemática*.
- FELIU BELTRÁN, Nuria, "La memoria en los muros: los grafitos de La Blanca y Chilonché". En: *XXV Encuentro Arqueológico del Área Maya*.
- FELIU BELTRÁN, Nuria, "Propuestas metodológicas para el estudio de los grafitos mayas". En: *II Taller de Tesis para Doctorandos en Historia del Arte*.
- FERRER ÁLVAREZ, Mireia, "Diálogo con Paper cremat (1971), de Artur Heras". En: *Diálogos con las obras. Memoria de la Modernidad*.
- GARCÍA PERIS, Rosario, "Ocho siglos de Historia Urbana. La plaza del Mercado de Valencia". En: *II Taller de Tesis para Doctorandos en Historia del Arte*.
- GIL SALINAS, Rafael, "Nuevas visiones de la obra de Francisco de Goya". En: *Universitat i societat de Requena. Universitat de València*.
- GIL SALINAS, Rafael, "Diálogo con Vista de Valencia (1957), de Juan de Ribera Berenguer". En: *Diálogos con las obras. Memoria de la Modernidad*.
- GIL SALINAS, Rafael, "Viajeros a través del tiempo. La representación por Asensio Juliá del Viaje Literario de Francisco Pérez Bayer por Andalucía y Portugal en 1782". En: *Simposio Internacional 'El Tiempo y el Arte. Reflexiones sobre el gusto'*.
- GIL SAURA, Yolanda, "'Volver en corderos los leones': la representación de la expulsión de los moriscos, de la descripción a la alegoría". En: *IV Seminario de Arte y Cultura en la Corte. Imágenes e historias a contrapelo. Política, pintura y artistas en la España moderna*.
- GIL SAURA, Yolanda, "Arquitectura barroca, arquitectura tradicional". En: *Congreso comarcal de arquitectura tradicional y patrimonio. Tradiaiq 2017*.
- GIL SAURA, Yolanda, "Clérigos y caballeros. Arquitecturas montesianas en época moderna". En: *Congrés Internacional l'Orde de Santa Maria de Montesa i Sant Jordi d'Alfama. Història i Patrimoni*.
- GIL SAURA, Yolanda, "Rodrigo Calderón y la expulsión de los moriscos: del lienzo al tapiz". En: *II Seminario Internacional. Ecos culturales, artísticos y arquitectónicos entre Valencia y el Mediterráneo en Epoca Moderna*.
- GÓMEZ RODRIGO, María, "El Arte: caminos filosóficos". En: *Programa Nacional 2017. Día Mundial de la Filosofía: Filosofía y Arte*.
- GÓMEZ RODRIGO, María, "Una mirada inédita al románico valenciano. Amigos del Románico". En: *VI Jornada sobre Arte Románico en Valencia*.
- GÓMEZ-FERRER LOZANO, Mercedes, "On the origins of tile vaulting and its expansion in Spanish architecture". En: *Seminar on tile vaulting Spanish architecture*.
- GÓMEZ-FERRER LOZANO, Mercedes, "Viceregal Palaces in the Dominions of the Crown of Aragon: Charting a Mediterranean Architecture". En: *Arts and Court cultures in the Iberian world (1400-1650)*.
- GÓMEZ-FERRER LOZANO, Mercedes, "La escultura valenciana en el tránsito a la época moderna: a propósito de un relieve en la Hispanic Society". En: *II Seminario Internacional. Ecos culturales, ar-*

- tísticos y arquitectónicos entre Valencia y el Mediterráneo en *Época Moderna*.
- GÓMEZ-FERRER LOZANO, Mercedes, "Escaleras en patios valencianos". En: *Cantería y construcción de bóvedas*.
- GÓMEZ-FERRER LOZANO, Mercedes, "Arte en la iglesia y castillo de Montesa". En: *Congrés Internacional l'Orde de Santa Maria de Montesa i Sant Jordi d'Alfama. Història i Patrimoni*.
- GREGORI BOU, Rubén, "Between Public and Private Spheres: Valencian Jews and Conversos in Christian Space". En: *International Medieval Congress*.
- GREGORI BOU, Rubén, "Segregació o assimilació? Les imatges al servei del problema jueu". En: *IX Jornades d'Art i Història. El patrimoni històric com a element econòmic de les ciutats*.
- IZQUIERDO ARANDA, Teresa, "Las ciudades del caballero Tirant. La descripción de la ciudad en la novela de Joanot Martorell". En: *International Congress Urbis Madina: A imagem da cidade medieval na Península Ibérica (Séculos XII-XIV)*.
- JEREZ MOLINER, Felipe, "Diálogo con *La condesa de Cirat* (1790), de José Vergara". En: *Diálogos con las obras. Memoria de la Modernidad*.
- Ferrer, Meritxell; LÓPEZ-BERTRÁN, Mireia, "Perfumes, Make-up and Jewelry: Bodily Care and Gender in the Phoenician and Punic World (8th-4th centuries BC)". En: *23rd Annual Conference of the European Association of Archaeologists*.
- LÓPEZ-BERTRÁN, Mireia, "Convertir-se en IP: el llarg camí d'una carrera d'obstacles". En: *III Jornada de Treball-FIPU 'Compartint experiències d'innovació docent'*.
- LÓPEZ-BERTRÁN, Mireia, "Shrines for women?: Phoenician-Punic sanctuaries as feminine arenas". En: *Second Workshop on Gender, Methodology and the Ancient Near East*.
- Delgado, Ana; Ferrer, Meritxell; LÓPEZ-BERTRÁN, Mireia, "Project HESTIA: Foods, Cuisines and Consumption Practices in Mediterranean colonial spaces (8th.5th centuries BC)". En: *Second Workshop on Gender, Methodology and the Ancient Near East*.
- LÓPEZ-BERTRÁN, Mireia, "Desde nacer hasta morir: la leche materna en el mundo fenicio-púnico". En: *Alimentación en el mundo púnico: producciones, procesos y consumos*.
- LÓPEZ-BERTRÁN, Mireia, "L'empremta mediterrània a las pràctiques religioses iberes". En: *Santuaris, paisatges sagrats i activitats rituals al món ibèric. Jornades arqueològiques en commemoració dels 100 anys del descobriment del santuari de La Serreta*.
- LÓPEZ-BERTRÁN, Mireia, "Las Emociones en los rituales fenicios y púnicos: una propuesta de análisis". En: *X Coloquio Internacional del Centro de Estudios Fenicios y Púnicos*.
- Delgado, Ana; Ferrer, Meritxell; LÓPEZ-BERTRÁN, Mireia; Rivera, Aurora, "HESTIA. Comidas, cocinas y prácticas de consumo en espacios coloniales mediterráneos (ss. VIII-V a. C)". En: *La alimentación en el mundo púnico: producciones, procesos y consumos*.
- LÓPEZ TERRADA, María José, "Arte y ciencia: la representación de la flora americana en la pintura española del barroco". En: *Seminario 'Arte y naturaleza: otra mirada al mundo vegetal'*.
- MARTÍN MARTÍNEZ, José, "Genealogía de la Historia del arte en tiempos de José Gestoso". En: *La Historia de la Historia del Arte en España. En memoria de José Gestoso (1852-1917)*.
- MÓCHOLÍ MARTÍNEZ, María Elvira, "Cruces procesionales y cruces de término. Alcance teológico y social de sus particularidades iconográficas". En: *XI Congreso Internacional de la Sociedad Española de Emblemática 'El sol de Occidente. Sociedad, textos e imágenes simbólicas e interculturalidad'*.
- MORENO COLL, Araceli, "El beso de la 'cucharacha': la pandemia del año 1918 en Sueca". En: *Actas XVII Asamblea d' Història de la Ribera*.
- NAVARRO RICO, Carlos Enrique, "'Dios a su imagen y semejanza': arte, simbolismo y vida en la imaginería procesional". En: *Plástica e imagen social en la religiosidad popular*.
- NAVARRO RICO, Carlos Enrique, "Escultores alicantinos del siglo XVIII: Artigues, Mira y Castell a su paso por Monóvar". En: *Congreso internacional de escultura religiosa: La luz de Dios y su imagen*.
- NAVARRO RICO, Carlos Enrique, "Algunas reflexiones sobre la introducción del retablo barroco en Valencia". En: *II Seminario Internacional. Ecos culturales, artísticos y arquitectónicos entre Valencia y el Mediterráneo en Época Moderna*.
- OLIVARES TORRES, Enric, "Un segundo Santiago. La visión del cardenal Cisneros en Orán". En: *XI Congreso de la Sociedad Española de Emblemática*.
- OLIVARES TORRES, Enric, "Ball de Tornejants. Passat i present d'una dansa valenciana". En: *III Congrés Universitat de Valencia-Institut d'Estudis Comarcals. Patrimoni Immateral. Experiències en el territori valencià*.
- OLIVARES TORRES, Enric, "Un segundo Santiago. La visión del cardenal Cisneros en Orán". En: *XI Congreso Internacional de la Sociedad Española de Emblemática 'El sol de Occidente. Sociedad, textos e imágenes simbólicas e interculturalidad'*.
- PÉREZ-MARTÍN, Mariángeles, "Un debut literario, dos novelas y un retazo por la Condesa de Vilches". En: *Congreso Internacional 'Las inéditas'*.
- PÉREZ-MARTÍN, Mariángeles, "El palacio de la condesa de Ripalda". En: *II Congreso Internacional. Coleccionismo, mecenazgo y mercado artístico. Su proyección en Europa y América*.
- PÉREZ-MARTÍN, Mariángeles, "Paisajes de hormigón, periferia y memoria". En: *Congreso Internacional 'Imaginar el Mediterráneo'*.
- PÉREZ-MARTÍN, Mariángeles, "De repente y de pensado. Acceso a la formación artística en el siglo XIX". En: *Simposio Internacional 'El Tiempo y el Arte. Reflexiones sobre el gusto'*.
- PÉREZ-MARTÍN, Mariángeles, "Grupo de Investigación VALuART". En: *Encuentro Internacional 'La investigación tras los proyectos en Historia del Arte'*.
- ROCA CABRERA, María, "Coleccionismo de entresiglos". En: *II Taller de Tesis. Experiencias para Doctorandos de Historia del Arte*.
- ROCA CABRERA, María, "Coleccionistas en la Ruta de la Seda. El patrimonio textil como documento histórico". En: *Simposio Internacional La Ruta de la Seda a través de los Imperios*.
- ROCA CABRERA, María, "Valoración del patrimonio textil. La colección Fortuny a lo largo del tiempo". En: *Simposio internacional. El tiempo y el arte. Reflexiones sobre el gusto*.
- ROCA CABRERA, María, "El mercado artístico de entresiglos a través de la colección textil de Mariano Fortuny Marsal". En: *II Congreso Internacional. Coleccionismo, mecenazgo y mercado artístico. Su proyección en Europa y América*.
- ROCA CABRERA, María, "El círculo Fortuny en el mercado del coleccionismo textil. Juan Facundo Riaño". En: *I Coloquio de Investigadores en Textil y Moda*.
- ROJO MAS, María Eugenia, "Problemas y soluciones para la gestión de fuentes no académicas del arte actual". En: *II Taller de Tesis. Experiencias para Doctorandos de Historia del Arte*.
- ROJO MAS, María Eugenia, "Experiencia docente interinstitucional: ciencia y arte al servicio del aprendizaje". En: *Congreso Universitario Internacional sobre la comunicación en la profesión y en la Universidad de hoy. Contenidos, Investigación, Innovación y Docencia CUICIID 2017*.
- RUIZ GARNELO, Isabel, "Investigando entre Valencia e Italia: potencial y dificultades". En: *II Taller de Tesis. Experiencias para doctorando de Historia del Arte*.
- RUIZ GARNELO, Isabel, "Santa Maria liberanos a penis inferni y su vinculación con las comunidades ibéricas en Roma a principios del siglo XVI". En: *II Seminario Internacional Ecos culturales, artísticos y arquitectónicos entre Valencia y el Mediterráneo en Época Moderna*.
- SÁNCHEZ IZQUIERDO, Pablo, "El arte en el Alicante de entresiglos. Inconvenientes y ventajas de un enfoque localista". En: *II Taller de Tesis para Doctorandos en Historia del Arte*.
- SÁNCHEZ IZQUIERDO, Pablo, "'Entre ciudades', un estudio de investigación de los paisajes culturales. Barcelona como modelo de ciudad- puerto en comparación con Alicante". En: *VIII Jornadas Internacionales Arte y Ciudad. Universidad Complutense de Madrid*.

- SÁNCHEZ IZQUIERDO, Pablo, "En busca de las artistas alicantinas de entresiglos". En: *De objeto a sujeto: Género y arte en Alicante desde el siglo XIX*.
- SÁNCHEZ IZQUIERDO, Pablo, "La memoria silente. Recepción y recuperación de testimonios plásticos de la represión franquista. Alicante 1936-1942". En: *Seminario Internacional de Historia del Arte: Recepción, Imagen y Memoria del Arte del pasado*.
- Hernández Reinoso, María; Llácer, Teresa; SÁNCHEZ IZQUIERDO, Pablo; SOLBES BORJA, Clara; VASILEVA IVANOVA, Aneta, "De objeto a sujeto: género y arte en Alicante desde el siglo XIX. Grupo Género y Cultura Visual". En: *Museologías. Foro Ibérico de Jóvenes Investigadores*.
- SEBASTIÁN LOZANO, Jorge, "Digital art history at the crossroads". En: *Internacional Congrés RSA annual conference*.
- SEBASTIÁN LOZANO, Jorge, "Icons of dynastic authority. Sofonisba Anguissola at her Majesty's service". En: *Arts and Court Cultures in the Iberian World (1400-1650)*.
- SEBASTIÁN LOZANO, Jorge, "Catharina van Hemessen, ¿una artista al servicio de María de Hungría?". En: *Jornadas 'Arte, Poder y Género'. El patronazgo de María de Hungría en la Europa del Renacimiento*.
- SEBASTIÁN LOZANO, Jorge, "Taming the invisible. Video art in search of the World's new faces". En: *A Strange Place Still? Religion in Contemporary Art*.
- SEBASTIÁN LOZANO, Jorge, "La historia digital del arte en la encrucijada". En: *Seminario Internacional de Historia del Arte: Recepción, Imagen y Memoria del Arte del pasado*.
- SERRA DESFILIS, Amadeo, "Valencia: il decoro e la bellezza di strade e vie nella Corona d'Aragona, secoli XIII-XIV". En: *Über die Schönheit der Stadt. Geschichte, Wahrnehmung, Wandlungen*.
- VÁZQUEZ DE ÁGREDOS PASCUAL, Marisa, "El uso del color como indicador cultural en las arquitecturas pintadas de La Blanca y Chilonche.". En: *XXV Encuentro Arqueológico del Área Maya*.
- VÁZQUEZ DE ÁGREDOS PASCUAL, Marisa, "Sustancias medicinales de origen americano en las farmacias históricas del siglo XVI: ciencia, religión y cosmovisión cultural "De Medicamentaria Officina" di Santa Maria della Scala, Roma.". En: *XXXIX Convegno Internazionale di Americanistica*.
- VÁZQUEZ DE ÁGREDOS PASCUAL, Marisa, "Shamagim: tierra legendaria y liminar de unicornios. En busca de la geografía mística.". En: *Geografía Histórica y Mítica en la Antigüedad*.
- VÁZQUEZ DE ÁGREDOS PASCUAL, Marisa, "XRF y Espectroscopia FT-IR aplicada al estudio de antiguos pigmentos de uso medicinal: "De Medicamentaria Officina" di Santa Maria della Scala, Roma". En: *Métodos Científicos de Análisis en el estudio de Conjuntos Patrimoniales. Caso de Estudio: Misiones Españolas Coloniales en Chihuahua (México)*.
- VÁZQUEZ DE ÁGREDOS PASCUAL, Marisa, "Fotografiar la ruina arqueológica en tiempos de Teoberto Maler: entre la innovación técnica y la inspiración pictórica". En: *La evocación de la ruina en la fotografía. Homenaje a Teoberto Maler (1842-1917)*.
- VÁZQUEZ DE ÁGREDOS PASCUAL, Marisa, "La pintura mural maya". En: *Los mayas de cerca. Las misiones arqueológicas españolas en el área maya*.
- VÁZQUEZ DE ÁGREDOS PASCUAL, Marisa; Martínez García, Julia, "Metal supports receptors of color, magic incantations and images in the Greco-Roman magic". En: *Paintings on copper (and other metal plates). Production, Degradation and Conservation Issues*.
- VÁZQUEZ DE ÁGREDOS PASCUAL, Marisa; Rojo Iranzo, Lucía; Van-Elslande, Elsa; Walter, Philippe; Pagiotti, Rita; Cavallo, Giovanni, "Science, art and mythological Greco-Roman Beliefs in the Ancient Pharmacy of Santa Maria della Scala, Rome". En: *9th European Symposium on Religious Art, Restoration & Conservation*.
- Ejarque Gallardo, Ángela; Serrano Sánchez, Carlos; VÁZQUEZ DE ÁGREDOS PASCUAL, Marisa, "Color sobre hueso. Metodología aplicada al estudio de pigmentos procedentes de contextos funerarios teotihuacanos". En: *6ª Mesa Redonda de Teotihuacán. Reunión anual 2017*.
- López Puértolas, Carlos; Manzanilla Naim, Linda Rosa; VÁZQUEZ DE ÁGREDOS PASCUAL, Marisa, "Caracterización de muestras de color procedentes de artefactos de litica pulida de Xalla, Teotihuacán. Metodología y resultados". En: *6ª Mesa Redonda de Teotihuacán. Reunión anual 2017*.
- Martínez García, Mª. Julia; VÁZQUEZ DE ÁGREDOS PASCUAL, Marisa; Bosh Rubio, Rosa Caterina, "Los tintes naturales: su estudio y posibles aplicaciones en moda y diseño". En: *I Coloquio de Investigadores en Textil y Moda*.
- VIDAL LORENZO, Cristina, "Arqueología y desarrollo en el área maya. El Proyecto La Blanca ante los nuevos retos del siglo XXI". En: *El arte y la arqueología prehispánicos ante nuevos retos*.
- VIDAL LORENZO, Cristina, "Proyecto La Blanca, más de una década de investigaciones en la cuenca del río Mopán". En: *XXV Encuentro arqueológico del área maya*.
- VIDAL LORENZO, Cristina; Horcajada Campos, Patricia, "La ocupación postclásica en la cuenca del río Mopán: el caso de La Blanca y Chilonché". En: *I Coloquio Mesoamericano del Posclásico*.
- VIDAL LORENZO, Cristina; Muñoz Cosme, Gaspar, "El asentamiento maya de La Blanca, Petén, Guatemala". En: *Arqueología española en el exterior*.
- VIDAL LORENZO, Cristina, "La sociedad maya a través del arte". En: *Los Mayas de cerca. Las misiones arqueológicas españolas en el área Maya*.
- VIDAL LORENZO, Cristina, "Los Mayas a través del arte y la arqueología". En: *El enigma de los Mayas*.
- VIDAL LORENZO, Cristina, "Teoberto Maler y las primeras exploraciones científicas en Petén". En: *La evocación de la ruina en la fotografía. Teoberto Maler (1842-1917)*.
- VIVES-FERRÁNDIZ SÁNCHEZ, Luis, "Make America baroque again: Donald Trump y la retórica barroca del exceso". En: *II Simposio Internacional de Jóvenes Investigadores del Barroco Iberoamericano*.
- VIVES-FERRÁNDIZ SÁNCHEZ, Luis, "Naufragio con historiador: cuando la fotografía toma posición". En: *I Jornadas 'Las políticas de la fotografía: entre el arte y la falacia'*.
- VIVES-FERRÁNDIZ SÁNCHEZ, Luis, "MEMEmblemática: palabras, imágenes y cultura visual 2.0". En: *XI Congreso de la Sociedad Española de Emblemática*.
- VIVES-FERRÁNDIZ SÁNCHEZ, Luis, "El reflejo de Narciso: lo autorreferencial en la cultura visual". En: *III Edició Parlem d'Art. Quan l'art es mira a l'espill: metaimatges en la cultura visual contemporània*.
- VIVES-FERRÁNDIZ SÁNCHEZ, Luis, "La lletra amb sang (no) entra: propostes d'innovació educativa per a una assignatura metodològica". En: *III Jornada de treball -FIPU 'Compartint experiències d'innovació docent'*.
- VIVES-FERRÁNDIZ SÁNCHEZ, Luis, "Ante el naufragio de los demás". En: *Congreso Internacional 'Imaginar el Mediterráneo'*.
- VIVES-FERRÁNDIZ SÁNCHEZ, Luis, "Mirar ya no es suficiente: el giro sensorial y la muerte neobarroca". En: *I Curso Imago Mortis. Imagen y memoria: representando la muerte y el duelo*.
- VIVES-FERRÁNDIZ SÁNCHEZ, Luis, "Los estudios de cultura visual". En: *IV Seminari de Cultura Visual. Gènere i visualitat en la cultura popular contemporània*.

GRUPO DE INVESTIGACIÓN

La Universitat de València tiene regulado el establecimiento de estructuras de investigación en reconocimiento de la participación del profesorado en equipos de trabajo colectivo donde, por motivo de coincidencia estable en sus objetivos de in-

vestigación, existe una organización y desarrollo de la actividad investigadora de manera coordinada entre sus integrantes. En el seno del Departament d'Història de l'Art están registrados oficialmente los siguientes grupos de investigación:

Memoria y significado: Uso y percepción de los vestigios del pasado en el ámbito valenciano de la Edad Media y Moderna – MUPART [GIUV2013-044]. Miembros: Amadeo Serra Desfilis (director), Luis Arciniega García, Jorge Sebastián Lozano.

Arte y Arquitectura de la Edad Moderna – AAEM [GIUV2013-055]. Miembros: Mercedes Gómez-Ferrer Lozano (directora), Yolanda Gil Saura.

Grupo de investigación en arte, arqueología y patrimonio cultural – ARSMAYA [GIUV2013-094]. Miembros: Cristina Vidal Lorenzo (directora), María Luisa Vázquez de Agredos Pascual, Mireia López Bertran, Esther Parpal Cabanes.

Valencia, Universidad y Arte. Arte, Cultura y Sociedad en España, de 1750 a la actualidad – VALuART [GIUV2015-224]. Miembros: Rafael Gil Salinas (director), Ángel Felipe Jerez Moliner, María José López Terrada, Ester Alba Pagan, Mireia Ferrer Álvarez, Mariángeles Pérez Martín, María Roca Cabrera, Aneta Vasileva Ivanova.

Laboratorio de conservación, estudio y aportación metodológica de la restauración en la historia del arte – LABORART [GIUV2015-228]. Miembro: María A. Gómez Rodrigo (directora).

APES. Estudis de Cultura Visual – APES [GIUV2017-346]. Miembros: Rafael García Mahiques (director), Àngels Martí Bonafé, Luis Vives-Ferrándiz Sánchez, Sergi Doménech García, Juan Chiva Beltrán, María Elvira Mocholí Martínez, Enrique Olivares Torres, María Montesinos Castañeda, Raquel Baixauli Romero.

REVISTA ARS LONGA. CUADERNOS DE ARTE

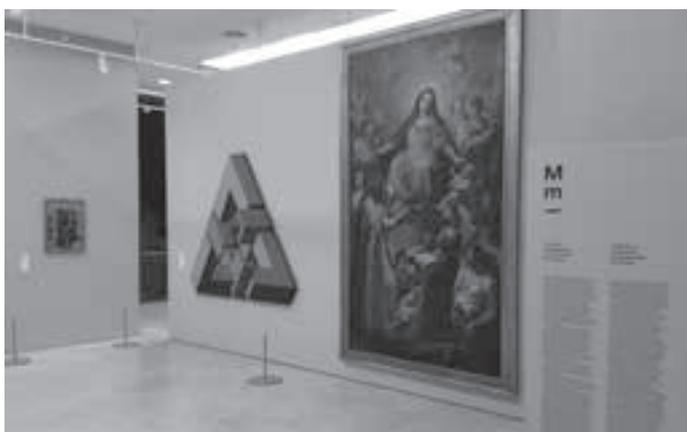
El Departament d'Història de l'Art de la Universitat de València edita desde el año 1990 la revista *Ars Longa, Cuadernos de Arte*, una publicación de periodicidad anual que alcanza con este su número 27 y que incluye trabajos inéditos de investigación sobre las diferentes especialidades relativas a la Historia del Arte y a otras disciplinas que enriquecen sus estudios. Aunque entre sus objetivos iniciales se encontraba la difusión de las distintas líneas de investigación del profesorado del Departamento y de los investigadores/as formados/as en él, la revista *Ars Longa* está actualmente abierta a

las contribuciones destacadas realizadas en nuestra área por parte de la comunidad científica en general. Sus criterios de organización y estructura, aceptación y evaluación de originales, difusión, distribución de partícipes o metodología la sitúan en rangos de calidad elevados tanto a nivel nacional como internacional. Cumple los 33 criterios del catálogo *Latindex* y se encuentra integrada en la base de datos especializada IBA (*International Bibliography of Art*, Getty Research Institute). A partir de 2012, su valoración por parte de la ANEP-FECYT (Agencia Nacional de Evaluación y Prospectiva-Fundación Española para la Ciencia y la Tecnología) ascendió al nivel A y comenzó a ser evaluada por la prestigiosa base de datos *Scopus* de la plataforma *SCImago Journal Rank* (SJR) donde en 2016 ha estado situada en el segundo cuartil (Q2). La revista forma parte del grupo B en Ciencias Humanas de la Clasificación Integrada de Revistas Científicas (CIRC).

En este periodo la revista ha sido admitida en ERIH Plus, ha ascendido al grupo B de revistas de Ciencias Humanas en la Clasificación Integrada de Revistas Científicas (CIRC) y ha firmado un convenio de colaboración con la empresa multinacional EBSCO. También se ha obtenido el ISSN electrónico de la revista, lo que implicará su inclusión dentro del Directorio ROAD de revistas de acceso gratuito en abierto.



Portada del número 26 (2017) de la revista *Ars Longa*.



Fotografía de una de las salas de la exposición *Memoria de la Modernidad en Gandía*.

Desde este número 27 incluye como novedad la adopción de la plataforma OJS (Open Journal System) tanto como repositorio de la publicación como herramienta de gestión y seguimiento editorial de la revisión por pares ciegos, aumentando así los índices de transparencia en dicho proceso. Este mismo sistema ha permitido –desde el número anterior– la incorporación del doi para la identificación y acceso permanente de cada artículo, cumpliendo así otro de los requerimientos actuales de las revistas de impacto académico a nivel internacional.

La dirección de la revista ha ido recayendo en las personas que dirigían en cada etapa el propio Departamento: Santiago Sebastián López desde el número 1 al 4 (1990-1993); Joaquín Bérchez Gómez en el número 5 (1994); Inmaculada Aguilar Civera en el número 6 (1995); Francisco Javier Pérez Rojas en los números 7-8 y 9-10 (1996-97, 2000); Josep Montesinos i Martínez en los números 11 al 13 (2002-2004), 14-15 (2005-2006), 16 (2007) y 17 (2008); Luis Arciniega García en los números 18 (2009), 19 (2010), 20 (2011), 21 (2012), 22 (2013) y 23 (2014); y Felipe Jerez Moliner, en los números 24 (2015), 25 (2016), 26 (2017) y 27 (2018), así como el próximo número 28 (2019) ya en fase de recepción de originales.

El número 26 (2017) de la revista *Ars Longa* se presentó el 1 de febrero de 2018 en un acto celebrado en el Salón de Grados de la Facultat con la participación del profesor Felipe Jerez, como director y de la profesora Yolanda Gil Saura, como secretaria de redacción de dicho número, así como con el profesor Sergi Doménech, secretario de redacción en curso. La totalidad de los artículos de la revista –salvo el número en curso hasta la aparición impresa del siguiente–, es de acceso en la plataforma OJS (Open Journal System) de la Universitat de València

[<https://ojs.uv.es/index.php/arslonga>], por medio de la página web libre en RODERIC (Repositori d'Objectes Digitals per a l'Ensenyament la Recerca i la Cultura), el repositorio institucional de la Universitat de València [<http://roderic.uv.es/>] y a través del portal de difusión Dialnet.

PROYECTOS EXPOSITIVOS, JORNADAS, CONFERENCIAS Y OTRAS ACTIVIDADES CULTURALES DURANTE EL CURSO 2017-2018

Al margen de las actividades desarrolladas en el marco de los grados y postgrados, el profesorado del Departament d'Història de l'Art participa en la organización de exposiciones, congresos y otros eventos académicos. Lógicamente, aquí solo puede recogerse una muestra motivada por la información facilitada en su momento por el profesorado implicado.

El 2 de noviembre de 2017 tuvo lugar la inauguración de la exposición *Memoria de la Modernidad. La colección patrimonial de la Diputación de Valencia* en el MUMA de Alzira, comisariada por Rafael Gil, Felipe Jerez, María José López Terrada, Ester Alba y Mireia Ferrer, profesorado del Departamento. El 26 de marzo de 2018 se inauguró esta exposición, aunque con diferentes piezas, en la Casa de Cultura Marqués González de Quirós de Gandía.

Del 23 al 25 de noviembre de 2017 se celebró el // *Seminario Internacional "Ecos culturales, artísticos*



Cartel de II Seminario de ECOVAME

y arquitectónicos entre Valencia y el Mediterráneo en *Época Moderna*” organizado por las profesoras Mercedes Gómez-Ferrer y Yolanda Gil. Este encuentro contó con diversas ponencias impartidas por Claudia Conforti, Domenica Suter, Valeria Manfrè, Isabel Ruiz, Ángel Campos, Sonia Jiménez, Yolanda Gil, Mercedes Gómez-Ferrer, Mauro Salis, Alessandra Pasolini, Marcello Schirru, Rafael Marín, Jorge Fernández-Santos, Carlos Navarro-Rico, Jorge Martín, David Mallén.

Los días 4 y 5 de diciembre de 2017 se desarrollaron las sesiones del *Seminario Internacional de Historia del Arte “RIMA. Recepción, Imagen y Memoria del Arte del pasado”*, organizado por los profesores Amadeo Serra y Luis Arciniega. Este encuentro contó con la participación como ponentes de los propios organizadores junto con Marta Serrano Coll, Rosa Rodríguez, Lucia Nutti, José Luis Jiménez, Ferran Arasa, Susanne Kubersky-Piredda, María José Martínez Ruiz, Felipe Pereda, Pilar García Cuetos, Ascensión Hernández, Jorge Sebastián Lozano, Encarna Montero Tortajada, Pablo Sánchez Izquierdo, Desirée Juliana Colomer y Óscar Calvé Mascarell.

Dentro del Programa de colaboración con el Consorci de Museus se realizaron diversas conferencias vinculadas al proyecto *Exhibition on Screen*, que han contado con la participación de profesorado del Departament d’Història de l’Art. En concreto el 2 febrero de 2018 Felipe Jerez dio una conferencia sobre Manet; el 8 de febrero Luis Vives-Ferrándiz impartió otra sobre Hockney; el 15 febrero fue la intervención sobre Goya, por parte de Rafael Gil; el 23 febrero Ester Alba participó con una conferen-



El director del seminario RIMA, Luis Arciniega, presenta al ponente Felipe Pereda, Harward University.

cia sobre Matisse; el 2 marzo Vicente Pla dio la conferencia sobre Monet; y el 9 marzo Áurea Ortiz cerró el ciclo con una conferencia sobre Cézanne.

El 16 febrero, tuvo lugar en el MUMA de Alzira una mesa debate con artistas – Aurora Valero, Jordi Teixidor y Artur Heras–, como parte de las actividades vinculadas a la exposición *Memoria de la modernidad*, con la participación de los profesores Ester Alba y Felipe Jerez.

El 17 febrero de 2018 la profesora Elvira Mocholí dio una conferencia en el marco de la VII Jornada sobre Arte Románico en Valencia, bajo el título “‘Siéntate a mi diestra’. La formación de la imagen de la Trinidad en la miniatura medieval (X-XIII)”, organizado por la Asociación de Amigos del Románico.

Del 21 al 23 de febrero de 2018 tuvo lugar en la Facultad el Congreso *Mundo imaginados Geografías fantásticas, distopías y futuros apocalípticos*, organizado por la Facultad, con participación de miembros de nuestro Departamento, PDI, PIF y doctorandos/as, y con asistencia elevada de alumnado.

El 7 de marzo las profesoras Ester Alba y Mireia Ferrer, como comisarias, inauguraron en el castell d’Alaquàs la exposición *Dones en marxa. Imatges de dona i dones artistes en les col·leccions de la Diputació de València*.



Cartel de la exposición *Dones en marxa*.



Cartel del II Workshop los tipos iconográficos de la tradición cristiana.

El mismo 7 de marzo Rafael Gil dio una conferencia en el Centro Internacional de Gandía, con motivo de la próxima llegada a esta localidad de la exposición *Memoria de la modernidad*, y el 13 de abril Felipe Jerez impartió otra en el mismo centro en relación con la selección de retratos de la citada muestra. En cada sede de la exposición se realiza el proyecto paralelo de actividades "Diálogos con las obras", consistente en la explicación detallada de una de las piezas por parte de una persona experta. En Gandía participaron, entre otros/as, varios/as miembros del Departamento (Francisco Bueno, Sergi Doménech, Enric Olivares, Rafael García Mahiques y Teresa Izquierdo).



Celebración de despedida de la profesora Ester Alba como decana de la Facultat de Geografia i Història de la Universitat de València.

El 3 de mayo de 2018 tuvo lugar el II Workshop *los tipos iconográficos de la tradición cristiana*, dirigido por el profesor Rafael García Mahiques y organizado por el Grupo de Investigación APES. Estudios de Cultura Visual. En esta segunda edición participaron los investigadores Elvira Mocholí, Elena Monzón, Reyes Escalera, Andrés Herráiz y Luis Vives-Ferrándiz.

El 7 de mayo se celebró el debate "Al voltant del cinema Metropol", con motivo del peligro de desaparición de este edificio histórico desprotegido y la solicitud de conservación efectuada, entre otros, por el Departament d'Història de l'Art. El encuentro abrió el ciclo *Tertúlies a la Facultat* organizado por el nuevo equipo decanal y con la participación de la profesora Ester Alba junto a otros especialistas sobre el tema.

El 17 de mayo Vicente Pla participó junto a Josep Salvador en la conversación sobre Pinazo celebrada en el IVAM con motivo de la exposición *El espíritu de una época: Ignacio Pinazo en la colección del IVAM*.

Por su parte, el 27 de mayo la profesora María Gómez Rodrigo impartió la conferencia "Nuevas aportaciones sobre el expolio de la Sala Capitular del Real Monasterio de Sijena. Los muros hablan..." en la casa natal de Miguel Servet en Villanueva de Sijena.

Nuestro Departamento ha estado presente en la organización de diversas actividades, como seminarios y ciclos de conferencias, dentro del programa Parlem d'Art, organizado por el Sedi. En esta convocatoria ha participado nuevamente numeroso alumnado de nuestro máster y doctorado en la organización y ha contado también con la participación del profesorado del Departamento.

De la misma manera, el Departamento ha participado en otro tipo de actos académicos destinados a rendir homenaje a la trayectoria o dedicación del profesorado universitario en el que se reconocía la dedicación y el trabajo realizado por compañeros/as del mismo. Así, la Facultat de Geografia i Història organizó, el 1 de marzo, el homenaje al profesorado jubilado en 2017, donde figuraba Inmaculada Aguilar, catedrática jubilada de nuestro Departamento y directora honorífica de la Cátedra Demetrio Ribes. En este acto participó la decana, Ester Alba, y el profesor Luis Arciniega, quien estuvo a cargo de la *laudatio* de la profesora Aguilar. Asimismo, la Facultad organizó, el 7 de marzo, una cena homenaje a la exdecano Ester Alba, con presencia numerosa de personal de la Facultad y una importante representación departamental de PDI y PAS.

ACTIVIDADES DE LA CÁTEDRA DEMETRIO RIBES (UV-CHOPVT)

La Cátedra Demetrio Ribes es fruto del convenio de colaboración entre la Conselleria d'Habitatge, Obres Públiques i Vertebració del Territori y la Universitat de València, acuerdo que va renovándose periódicamente desde el año 2003. En el año 2017 el profesor Luis Arciniega tomó el relevo en la dirección de esta cátedra institucional, en sustitución de Inmaculada Aguilar Civera, quien pasó a ocupar el cargo de Directora Honorífica. Durante el año 2017, han formado parte del equipo de investigación, Susana Climent Víguer, Desirée Juliana Colomer, Laura Bolinches Martínez, Manuel Carreres Rodríguez, y Rubén Pacheco Díaz.

El propósito prioritario de la Cátedra durante 2017 ha sido la conmemoración del centenario de la Estación del Norte de València. En colaboración con el Ajuntament de València se ha publicado el libro-catálogo de Inmaculada Aguilar, *Encontres en l'estació. València-Nord, un espai de modernitat*. Esta obra complementa la exposición homónima que organizó la Cátedra.

La Cátedra ha continuado las publicaciones que lleva a cabo a través de la línea editorial de la Conselleria d'Habitatge, Obres Públiques i Vertebració del Territori. En 2017, coordinado por Inmaculada Aguilar y Amadeo Serra, se ha publicado, en colaboración con el Ajuntament de València, el libro *Los Poblados Marítimos. Historia, lugares, escenas*. Una obra coral que aborda desde distintas facetas la historia y evolución de este espacio singular. Se ha continuado con la edición de nuevos números de la colección Museo del Transporte. El número 23, *La política de obras públicas durante la II República a través de sus exposiciones. Un cambio de rumbo*, de Susana Climent, recuerda el 80 aniversario de la inauguración, en junio de 1937, de la Exposición Nacional de Obras Públicas en la Lonja de València. El cuaderno 24, *Les obres públiques en les comarques valencianes. Indrets i paisatges. El Camp de Morvedre*, de Laura Bolinches y Manuel Carreres, segundo volumen de la serie que estudia el patrimonio de las obras públicas en las comarcas valencianas. Inmaculada Aguilar es la autora del cuaderno número 25, *El Varadero del puerto de València. Una historia centenaria*, publicación que enlaza investigaciones previas sobre los edificios históricos del puerto de València.

El trabajo ganador de la decimotercera edición del Premio Demetrio Ribes, ha sido el presentado por Lourdes Boix Macías, *El legado cartográfico valenciano a través de la mirada de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de València*, cuya edición se está preparando para 2018.



Acto inaugural de la exposición del centenario de la Estación del Norte de València.

En lo relativo a exposiciones, la más destacada ha sido *Encontres en l'estació. València-Nord, un espai de modernitat (1917-2017)*, comisariada por Inmaculada Aguilar e inaugurada el 19 de mayo en el Ateneo Mercantil de Valencia. Esta exposición fue llevada posteriormente, con algunas piezas distintas, a la propia Estación del Norte y a la Universitat Politècnica de València. El 25 de septiembre se inauguró en el Centre Cultural La Nau, la muestra *València/1937. La Exposición Nacional de Obras Públicas*, comisariada por Susana Climent, formando parte de la programación dedicada por la Universitat de València al 80 aniversario de València como capital de la II República. El 4 de octubre de 2017 se inauguró, en Sagunto, la exposición *El Camp de Morvedre. Indrets i paisatges de l'obra pública*, comisariada por Laura Bolinches y Manuel Carreres. Completan el programa expositivo de esta Cátedra Institucional la muestra *Feria y fiestas: Estación de Ferrocarril de Utiel*, exhibida en la Casa de la Cultura de Utiel en septiembre de 2017.

Una parte significativa de la actividad de la Cátedra Demetrio Ribes se centra en la organización de congresos, jornadas y ciclos de conferencias y en la participación de sus miembros. Así, por ejemplo, en el salón Sorolla del Ateneo Mercantil, los días 1, 8 y 15 de junio de 2017, tuvo lugar el ciclo de conferencias *El modernismo en València. Diálogos en torno a la estación València-Nord*. Por otra parte, la Cátedra ha patrocinado, junto a otras instituciones, el *VII Congreso de Historia Ferroviaria*, celebrado en València, 18-20 de octubre. La Cátedra, en colaboración con la Facultat de Geografia i Història y el Departament d'Història de l'Art, organizó el *II Workshop Internacional de Estudios Interdisciplinarios en la Historia de la Obra Pública. Ingeniería y Ciudad*, dirigido por los profesores Luis Arciniega y Sergi Doménech.

Dentro de las tareas de recuperación de archivos históricos privados y públicos, en el año 2017 se terminó la digitalización del archivo de la empresa "La Maquinista Valenciana". Del mismo modo, se ha continuado con la digitalización del archivo histórico de la Delegación de Carreteras Nacionales en Castellón y con la identificación de fotografías del archivo privado de Rafael Dicenta de Vera, jefe de la sección de Vías y Obras de la Diputación de València entre 1952-1970.

La Cátedra sigue participando en proyectos de investigación colectivos con otras entidades y fundaciones, universidades y centros de investigación, como la Fundación Juanelo Turriano, la Fundación Miguel Aguiló, el Institut Cartogràfic de València, la E.T.S de Arquitectura de la Universidad de San Sebastián y el Centre d'Estudis Tosseñs, entre otras.

El equipo de la Cátedra Demetrio Ribes³ ha participado en diversos congresos y jornadas externos a la propia cátedra institucional. Su directora honorífica, Inmaculada Aguilar, ha dado cuenta de una elevada actividad científica. Fue la encargada de la conferencia de apertura del *X Congreso Nacional y II Congreso Hispanoamericano de Historia de la Construcción* celebrado en Donostia, a comienzos de octubre, titulada "La ingeniería y el arte de la construcción. El ingeniero de Caminos Lucio del Valle, 1815-1874". También abrió el congreso nacional organizado por el Centre d'Estudis Tosseñs, *L'obra pública i els seus professionals (ss. XVIII-XX). Biografies, projectes, impacte modernitzador*, con la ponencia titulada "Conocer, conservar y preservar la obra pública. Un patrimonio a debate". En este mismo encuentro Susana Climent presentó dos ponencias, "Rafael Dicenta de Vera y su plan de enlaces ferroviarios de Valencia (1938-1945): hacia la ciudad falangista", y "Los ingenieros y los sectores productivos de La Maquinista Valenciana, 1880-1965".

Igualmente, Inmaculada Aguilar participó en el *XIII Congreso Internacional de Caminería Hispánica*, ETSI de Caminos, Canales y Puertos de la Universidad Politécnica de Madrid, con la ponencia "Construyendo la carretera de las Cabrillas. Lucio del Valle a través de su correspondencia (1842-1846)". Ha participado en obras colectivas con las siguientes publicaciones: "Modelo del Faro de Buda", en P. Navascués y B. Revuelta, *Maquetas y modelos históricos. Ingeniería y construcción*, editado por la Fundación Juanelo Turriano; "La facto-

ria oculta: instalaciones 'La Cantera' CAMPSA, en Alicante. Un monumento del patrimonio industrial", en el catálogo de la exposición conmemorativa *Conquistem Drets. 50 Anys CC.OO. del País Valencià*; "La mirada del ingeniero. Fotografía e ingeniería civil en la España del siglo XX. Características de un género", en el volumen publicado en Milán, por la editorial Silvana, titulado *Fotografia per l'architettura del XX secolo in Italia*.

Por su parte, Desirée Juliana ha contribuido con la ponencia "Visiones del pasado a través de la arquitectura efímera valenciana" en el *Seminario Internacional de Historia del Arte: Recepción, Imagen y Memoria del Arte del pasado*, glosado en otro apartado de esta memoria. Manuel Carreres publicó "Mirades cap el patrimoni industrial de Crevillent" en el número 3 de *Crevillent. L'etnologia d'un poble*, 2017. Laura Bolinches publicó el artículo "El embarcadero del puerto de Sagunto" en la revista *Braçal*, noviembre de 2017. Rubén Pacheco ha sido profesor invitado en el *Máster en Historia del Arte y Cultura Visual*, concretamente en la materia "Aplicaciones profesionales de la investigación histórico-artística". También ha sido profesor de varios cursos de Extensión Universitaria de la Universitat de València.

ACTIVIDADES DE LA CÁTEDRA IGNACIO PINAZO (UV-IVAM)

La Cátedra Pinazo surgió por convenio entre la Universitat de València y el IVAM en abril de 2011. El máximo impulsor del acuerdo y su primer director fue el catedrático de Historia del Arte de la Universitat de València, Francisco Javier Pérez Rojas. La Cátedra Pinazo cuenta con una comisión de seguimiento constituida por representantes de la institución académica y del IVAM, y dispone de su sede en el Departament d'Història de l'Art de la Universitat de València. Las actividades de la Cátedra Pinazo se han financiado mediante el mecenazgo de terceros, aunque el IVAM adquirió el compromiso de financiar parte de las actividades objeto del convenio con una aportación económica anual.

Su objetivo es realizar actividades formativas, exposiciones y publicaciones que contribuyan al desarrollo y difusión de la obra del artista Ignacio Pinazo y de los orígenes del arte moderno en Valencia y en España. Ha promovido a través de las enseñanzas universitarias del Grado en Historia del Arte, Máster en Historia del Arte y Cultura Visual y Doctorado en Historia del Arte, la preparación

³ Las contribuciones del director de la Cátedra Demetrio Ribes, el profesor Luis Arciniega García, están recogidas en el apartado "la investigación en el año 2017" de la presente memoria.

de personal investigador capaz de emprender una rigurosa investigación científica sobre estas cuestiones. La Cátedra Pinazo ha difundido los resultados de varios proyectos de investigación mediante publicaciones, conferencias, participación en congresos y especialmente, con la organización de exposiciones. Con ello ha tratado de cumplir la finalidad esencial de mejorar el conocimiento por parte de la sociedad tanto de la obra de Ignacio Pinazo como del arte valenciano del período comprendido entre 1880 y 1940. Durante el año 2015, a la dirección académica del Dr. Pérez Rojas se sumó la codirección del profesor Felipe Jerez Moliner, por su cargo actual de Director del Departament d'Història de l'Art.

Con motivo de la conmemoración del centenario de la muerte de Ignacio Pinazo, Francisco Javier Pérez Rojas asumió la coordinación científica del "año Pinazo (1916-2016)", un evento que contó con gran respaldo de instituciones públicas y privadas. En 2016 bajo el comisariado de Pérez Rojas se celebraron en Valencia cinco grandes exposiciones dedicadas al arte de su época (MuVIM), su comparación con las vanguardias (IVAM), el retrato (Fundación Bancaja), los temas de historia (Museo de Bellas Artes de Valencia) y el desnudo (Museo del Almudín).

En 2017, esta última muestra, *El desnudo en la obra de Ignacio Pinazo*, fue llevada con una selección de piezas al Museu de Belles Arts de Castellón (16 febrero-21 de mayo 2017) y al Museo de Arte de Almería (29 junio-17 septiembre 2017). Además, se celebró en el Museo Nacional del Prado un ciclo de conferencias "Cuatro miradas contemporáneas sobre Ignacio Pinazo", entre el 23 de marzo y el 6 de abril de 2017, con la participación de Ester Alba y Vicente Pla (Universitat de València) y de Carlos González Navarro y Javier Barón (Museo Nacional del Prado).

El domingo 9 de abril de 2017 tuvo lugar en la sala Iturbi del Palau de la Música de Valencia el concierto del Casino Musical en homenaje a Ignacio Pinazo, que sirvió de clausura a las actividades dedicadas durante el último año al pintor godellense.

A finales del 2017 vio la luz el catálogo-libro *Del ocaso de los grandes maestros a la juventud artística valenciana (1912-1927)*. La obra, de 580 páginas, es fruto del exhaustivo trabajo de investigación desarrollado sobre el arte valenciano de entre siglos por un equipo de investigadores bajo la dirección de Francisco Javier Pérez Rojas y sirve de testimonio y complemento de la exposición del mismo nombre celebrada en el MuVIM.



El Dr. Pérez Rojas en la exposición *El desnudo en la obra de Ignacio Pinazo* celebrada en el Museo de Arte de Almería. © Diario de Almería.

PROYECTO LA BLANCA-CHILONCHÉ (PETÉN, GUATEMALA). TEMPORADA DE CAMPO 2017

La temporada de campo 2017 del Proyecto La Blanca, desarrollada durante los meses de abril y mayo, cumplió los objetivos previstos tanto en La Blanca como en Chilonché, según indica la profesora Cristina Vidal. En Chilonché sólo se llevó a cabo un reconocimiento de los edificios excavados hasta la fecha y se continuó trabajando en la elaboración de un programa de educación y desarrollo similar al de La Blanca, con el fin de concienciar a las poblaciones acerca de la importancia de proteger y conservar su patrimonio cultural y natural.

En La Blanca, uno de los principales objetivos fue la continuación de las investigaciones de la Subestructura 2 del Palacio 6J2 de la Acrópolis (6J2-Sub.2), una importante construcción palaciega clausurada por los antiguos mayas para construir encima los palacios que coronan la cima de la Acrópolis y en uno de cuyos frentes se esculpió un excepcional relieve con la representación de elementos iconográficos alusivos a su concepción del cosmos y a otros aspectos primordiales del pensamiento maya. Durante esta temporada, los trabajos comenzaron con la reapertura de la puerta Norte del Cuarto 2. Este vano fue restaurado el pasado año y a través de él se comenzó el vaciado del relleno que cubría su interior. De forma paralela se iniciaron las acciones para proceder a la apertura de las otras dos puertas (la central y la meridional), que también habían sido clausuradas con sillares labrados por los mayas antiguos. Dado que estas puertas no conservaban sus dinteles, su excavación supuso un gran esfuerzo, ya que al mismo tiempo que se desmontaban los sillares ha-



Trabajos de construcción de la cubierta de la Subestructura 2 de la Acrópolis de La Blanca.

bía que ir colocando las nuevas y pesadas vigas de madera (seis en cada caso). El resultado de esos trabajos es francamente óptimo, pues está garantizada la seguridad para acceder a su interior a través de sus vanos originales y poder contemplar las excepcionales pinturas halladas en su interior. Estas fueron objeto de una minuciosa restauración, gracias a la cual se ha podido sacar a la luz gran parte de la escena figurativa y de las menciones escriturarias que la acompañan. Hasta que no se complete el vaciado del cuarto en futuras temporadas de campo no se procederá a realizar el calcado y documentación de las mismas para su posterior análisis e interpretación iconográfica.

De la excavación de esta estancia destaca también el hallazgo de una banqueta frente a la puerta central, utilizada en la antigüedad como trono de los dirigentes mayas. No ha sido posible contemplarla en toda su extensión pero la parte expuesta presenta un buen estado de conservación así como vestigios de pintura de color rojo. Asimismo, se ha podido comprobar que la estancia conserva toda la bóveda cuyos paramentos están revestidos con estuco de color blanco, destacando en ellos la presencia de perforaciones para los morillos. Para el relleno los mayas utilizaron el mismo sistema que en el palacio 3E1 de la Acrópolis de Chilonché, consistente en la construcción de muros auxiliares para contener las piedras, tierra y cascotes.

Otra tarea llevada a cabo en este sector de la Acrópolis ha sido la construcción de una nueva cubierta provisional para protección de todo es-

te sector expuesto en el lado occidental del basamento de la Acrópolis. Para ello se utilizaron materiales vernáculos: postes y vigas de madera y revestimiento de hojas de palma. Además, en el frente norte de la Acrópolis se llevó a cabo la excavación parcial de la monumental escalinata que conduce a la cima del conjunto. Parcialmente investigada en 2007, en esta ocasión se logró documentar otra gran parte de su mitad oriental, incluido el extremo. Las siete gradas excavadas están cubiertas por una gruesa capa de estuco de color blanco y presentan un óptimo estado de conservación. Ello se debe a que cuando los mayas antiguos clausuraron esta escalinata la cubrieron con un relleno muy sólido y compacto. Una vez finalizados los trabajos de registro y documentación de todas las gradas, se volvieron a cubrir con un relleno reversible con el fin de garantizar su preservación. Por otro lado, las excavaciones llevadas a cabo en la calzada, permitieron documentar parte del parapeto de la misma en su lado oeste, un testimonio más de la gran anchura –cerca de 30 metros de ancho– que tuvo esta hermosa vía, nexo de unión entre los diferentes conjuntos monumentales de La Blanca.

Como conclusión a las labores de conservación de los estucos y del estudio de los morteros tradicionales de la temporada 2017, debe destacarse el estado de conservación estable en el que se hallan los revestimientos de las estancias de la Acrópolis. El continuo mantenimiento de las cubiertas de protección de los edificios, así como su reparación o sustitución cuando se encuentran muy deterioradas, ha sido desde el comienzo la clave de la conservación de los revestimientos interiores. Alejados del agua de lluvia, del sol y del viento, la mayoría de ellos se han librado de daños irreversibles. De igual modo, las acciones de conservación dirigidas al refuerzo y consolidación de las zonas débiles, también ha garantizado su estabilidad y permanencia. Con la investigación que se está llevando a cabo sobre morteros de reintegración, y que prevé su término próximamente, se espera poder contribuir a la conservación de estos estucos, hallando un mortero idóneo con el que se pueda completar la reintegración formal de las lagunas que presentan. Este mortero, basado en técnicas de manufactura prehispánicas, será totalmente compatible con los originales, estará compuesto con materiales del entorno del sitio arqueológico, económicos y de fácil acceso, con el fin de que sea una intervención accesible y sostenible para las personas responsables de su futura salvaguarda.

Otro hecho reseñable de la presente temporada de campo ha sido la introducción de una técnica de análisis para controlar el estado de conservación de los estucos de los palacios de la Acrópolis, así como los colores del reciente mural descubierto en el Cuarto 2 de la Subestructura 2. Se trata de la Espectrofotometría visible (UV-vis), más conocida como colorimetría, que ofrece mediciones cromáticas precisas de las superficies del estuco y los colores conservados en la pintura mural.

Los resultados de los recorridos realizados con el fin de estudiar el marco territorial y paisajístico del entorno de La Blanca –una línea de investigación iniciada en el año 2012– han sido recogidos en la tesis doctoral *Paisaje y urbanismo en la región del río Mopán (Petén, Guatemala) durante el periodo Clásico maya: el caso de la Blanca y su entorno*, defendida en el Departamento de Historia del Arte en septiembre de 2017 por el investigador del proyecto, Juan Ruiz García. Su estudio pone de relieve la importancia que tuvieron las rutas comerciales que discurrían a través de los ríos que surcan el Valle del Mopán, en el que se encuentran La Blanca y Chilonché. Sus habitantes debieron obtener importantes beneficios derivados del control de estas rutas, lo que explicaría la existencia de una sociedad que genera excedentes económicos y que destina parte de esos recursos a la arquitectura y la producción artística. De ahí la presencia en ambas ciudades de arquitectos y constructores capaces de erigir los palacios monumentales con las bóvedas más amplias del área maya y la de especialistas dedicados a la pintura, escultura y otras artes.

Las tradicionales acciones de educación y cooperación que el Proyecto La Blanca viene desarrollando de forma paralela a las investigaciones, tuvieron lugar tanto en las dos escuelas de la aldea La Blanca como en el sitio arqueológico. Ha sido un factor importante para que los niños y los maestros de dicha comunidad volvieran a disfrutar de una jornada de visita a las ruinas arqueológicas y continúen apreciándolas y valorándolas. Un modo de reforzar los sentimientos de identidad con sus antepasados, animándoles a cuidar su patrimonio, a conservarlo y a potenciarlo.

Por último, también debe destacarse la incorporación de un nuevo objeto expositivo en el Centro de Interpretación de La Blanca: la maqueta del estado actual de la Acrópolis realizada a partir del levantamiento con escáner láser llevado a cabo en este conjunto monumental en anteriores temporadas de campo, la cual fue colocada junto a la otra maqueta que reproduce a Escala 1:5 uno de los cuartos del Palacio de Oriente.



Acto de graduación en Historia del Arte 2014-2018 celebrado en la sala Joan Fuster de la Facultat.

ACTO DE GRADUACIÓN EN HISTORIA DEL ARTE 2014-2018

En este ha tenido lugar la celebración del Acto de Graduación de estudiantes de Historia del Arte, tradición que ha alcanzado su catorce edición. Es una ceremonia oficiosa organizada por el propio alumnado que sirve de encuentro, repaso de las experiencias vividas en los cuatro años de estudios y de celebración conjunta con sus familiares y el profesorado. El acto de Graduación en Historia del Arte (2014-2018) tuvo lugar el viernes 22 de junio de 2018, en la Sala Joan Fuster de la Facultat de Geografia i Història. Contó con el apadrinamiento de las profesoras Yolanda Gil, María Gómez y Áurea Ortiz y del profesor Amadeo Serra Desfilis. El acto lo abrió el Decano de la Facultat, Josep Montesinos e intervino también el Director del Departament d'Història de l'Art, Felipe Jerez. Al finalizar el mismo, el Departamento contribuye con la entrega de un diploma personal conmemorativo y el padrino y madras las imponen una beca azul celeste, como corresponde tradicionalmente a los estudios de la rama de Humanidades.

ESTRUCTURA DEL DEPARTAMENTO EN EL CURSO 2017-2018

El 25 de septiembre de 2017 tuvo lugar, en la Sala de Posgrado del Departament d'Història de l'Art, el acto de presentación y votación a la dirección departamental, donde fue reelegido el profesor Felipe Jerez Moliner para una nueva legislatura de tres años. En este curso académico la secretaría académica estuvo desempeñada inicialmente por la profesora Yolanda Gil y, a partir del 1 de enero de 2018, por el profesor Sergi Doménech. En el año académico 2017-2018 se celebraron nueve reuniones de la Junta Permanente y seis sesiones del Consejo de Departamento.

Durante este período el **Departament d'Història de l'Art** estuvo conformado por los siguientes miembros:

Profesorado Catedrático de Universidad: Luis Arciniega García, Daniel Benito Goerlich, Rafael García Mahiques, Rafael Gil Salinas, Mercedes Gómez-Ferrer Lozano, Amadeo Serra Desfilis y Cristina Vidal Lorenzo.

Profesorado Titular de Universidad: Ester Alba Pagán, Cristina Aldana Nácher, Xesqui Castañer López, Francisco Cots Morató, Miguel Falomir Faus (en comisión de servicios en el Museo del Prado), Yolanda Gil Saura, María Gómez Rodrigo, Felipe Jerez Moliner, María José López Terrada, Àngels Martí Bonafé, José Martín Martínez, Josep Montesinos i Martínez, Pascual Patuel Chust, Fernando Pingarrón-Esaín Seco, María Luisa Vázquez de Agredos Pascual y David Vilaplana Zurita.

Profesorado Contratado Doctor: Carlos Cuellar Alejandro y Mireia Ferrer Álvarez.

Profesorado Ayudante Doctor/a: Adrià Besó Ros, Juan Chiva Beltrán, Sergi Doménech García, Albert Ferrer Orts, Teresa Izquierdo Aranda, Mireia Lopez-Bertrán, Jorge Sebastián Lozano y Luis Vives-Ferrándiz Sánchez.

Profesorado Asociado a tiempo parcial: Carlos Arenas Orient, Francisco Bueno Camejo, Joan Carles Gomis Corell, Elvira Mocholí Martínez, Enric Olivares Torres, Àurea Ortiz Villeta, Vicente Pla Vivas y Alejandro Villar Torres.

Personal Investigador en Formación: Raquel Baixauli Romero, Àngel Campos Perales, Nuria Feliu Beltrán, Roser García Peris, Rubén Gregori Bou, María Montesinos Martínez, Araceli Moreno Coll, Carlos Navarro Rico, Esther Parpal Cabanes, Mariàngeles Pérez Martín, María Roca Cabrera, Eugenia Rojo Mas, Isabel Ruiz Garnelo, Pablo Sánchez Izquierdo, Clara Solbes Borja y Aneta Vasileva Ivanova.

Personal Auxiliar y de Servicios (PAS): Isabel Barceló Ruiz, María del Mar Beltrán Silva (sustitución temporal por Jorge Martínez Ribes) y Dolores Rubio Saez.

Representantes de estudiantes en el Consejo de Departamento en 2017-2018: Sergi Alfaro Blasco, Lidia Asensio Sancho, Giuliana Bossio Lamaizón, Mercedes Burgos Martínez, Marina Cuevas Vidal, Andrea Iborra Llinares, José Antonio López Domínguez, Celia Martínez Martínez, C. Rafael Martínez Martínez, Susana Pablo Martínez, Camila Ailin Perfumo Basmajian, Noelia Portillo Tribaldos, Ferran Rausell Sancho.

Junta Permanente

Presidente: Felipe Jerez Moliner.
Secretario: Sergi Doménech García.
Representantes del PDI: Rafael Gil Salinas y Yolanda Gil Saura.
Representantes de estudiantes: Mercedes Burgos Martínez y Celia Martínez Martínez.
Representante del PAS: Isabel Barceló Ruiz.

Las diversas comisiones del Departament d'Història de l'Art durante el curso académico 2017-2018 fueron las siguientes:

Comisión Académica del Título (CAT) de Historia del Arte

Representantes del PDI: Rafael García Mahiques, Sergi Doménech García (secretario académico), Mireia Ferrer Álvarez (coordinadora de prácticas externas), Yolanda Gil Saura (coordinadora de Grado), Àngels Martí Bonafé (coordinadora 1º), Juan Chiva Beltrán (coordinador 2º), Jorge Sebastián Lozano (coordinador 3º) y Adrià Besó Ros (coordinador 4º).

Comisión Académica del Título (CAT) de Historia

Representante del Departamento: Profesor Rafael García Mahiques.

Comisión Académica del Título (CAT) de Filosofía

Representante del Departamento: Profesor José Martín Martínez.

Comisión Académica del Título (CAT) de Estudios Hispánicos

Representante del Departamento: Profesor José Martín Martínez.

Comisión Académica del Título (CAT) de Turismo

Representante del Departamento: Profesor Juan Chiva Beltrán.

Dirección del Máster en Historia del Arte y Cultura Visual

Profesor Rafael Gil Salinas.

Coordinación del programa de Doctorado en Historia del Arte

Profesor Amadeo Serra Desfilis.

Comisión de Coordinación Académica del Máster en Historia del Arte y Cultura Visual

Representantes del PDI: Rafael Gil Salinas (presidente), Xesqui Castañer López, Mercedes Gómez-Ferrer Lozano, José Martín Martínez y Víctor Mínguez Cornelles (UJI, Castellón).
Representante del PAS: Isabel Barceló Ruiz.

Comisión de Coordinación del Doctorado de Historia del Arte

Amadeo Serra Desfilis (presidente), Luis Arciniega García, Daniel Benito Goerlich, Xesqui Castañer López, Rafael García Mahiques, Rafael Gil Salinas, Mercedes Gómez-Ferrer Lozano, José Martín Martínez, Víctor Mínguez Cornelles (UJI, Castellón), Inmaculada Rodríguez Moya (UJI, Castellón) y Cristina Vidal Lorenzo.

Comisión de Coordinación Académica del Máster en Patrimonio Cultural: Identificación, análisis y gestión

Representante del Departamento: Josep Montesinos i Martínez.

Comisión de Investigación de la Facultad

Representante del área: Amadeo Serra Desfilis.

Representante en la Comisión de Actividades Culturales y Observatorio de Estudios Históricos y Patrimoniales de la Facultat

Sergi Doménech García.

Comisión de Laboratorio

Daniel Benito Goerlich (presidente), María Gómez Rodrigo, Marisa Vázquez de Àgredos Pascual y Adrià Besó Ros.

Coordinador de adquisiciones bibliográficas

José Martín Martínez.

Revista *Ars Longa*

Director: Felipe Jerez Moliner.
Secretaria: Sergi Doménech García.
Coordinación de reseñas: José Martín Martínez y Felipe Jerez Moliner.

Coordinación del Grado en Historia del Arte

Yolanda Gil Saura.

Coordinación de Prácticas Externas del Grado en Historia del Arte

Mireia Ferrer Àlvarez.

Coordinación prácticas externas del Máster en Historia del Arte y Cultura Visual

Sergi Doménech García.

Coordinación de movilidad del Grado en Historia del Arte

María Luisa Vázquez de Àgredos Pascual (sustituida desde abril de 2018 por Luis Vives-Ferrándiz Sánchez).

Comisión de contratación de plazas de carácter temporal

Docentes vocales titulares: Rafael García Mahiques y Mercedes Gómez-Ferrer Lozano.

ACTIVIDADES DE GESTIÓN FUERA DEL DEPARTAMENTO Y RECONOCIMIENTOS

Algunos de los miembros del Departament d'Història de l'Art participan de cargos de responsabilidad fuera del propio departamento. Durante el curso académico 2017-2018, el profesor Daniel Benito Goerlich ha seguido desempeñado –desde hace casi tres décadas– el cargo de Conservador del Patrimonio Cultural de la Universitat de València y además, es el director del Museo del Real Colegio-Seminario de Corpus Christi. La profesora Ester Alba Pagán fue, desde marzo de 2012, Decana de la Facultat de Geografia i Història, mandato que concluyó durante el mes de marzo de 2018. Además, desde junio de 2013, forma parte del Consejo Rector del IVAM. En 2015 la profesora Yolanda Gil Saura fue nombrada miembro del Patronato del Museo de Bellas Artes de Valencia y el profesor Felipe Jerez Moliner fue nombrado codirector de la Cátedra Pinazo (UV-IVAM), junto al Dr. Javier Pérez Rojas. El profesor Josep Montesinos i Martínez es, desde el 15 de marzo de 2018, el nuevo Decano de la Facultat de Geografia i Història. Además, es el coordinador de Historia del Arte en las Pruebas de Acceso a la Universidad (PAU). El profesor Rafael Gil Salinas es por su parte, el coordinador de “Fundamentos de Arte” en las Pruebas de Acceso a la Universidad (PAU). El profesor Luis Arciniega García es el director de la Cátedra Demetrio Ribes (UV-CHOPVT). El profesor Miguel Falomir Faus se encuentra en Servicios Especiales en el Museo Nacional del Prado desde 1997 donde desempeña en la actualidad el cargo de director.

RECENSIONES DE LIBROS

SECCIÓN COORDINADA POR:

José Martín Martínez y Felipe Jerez Moliner
Universitat de València

GIL SALINAS, Rafael (coord.). *Memoria de la modernidad. La colección patrimonial de la Diputación de Valencia*. València: Diputació de València, 2017, 376 págs., ISBN: 978-84-7795-788-1.



Establecidas definitivamente tras las divisiones territoriales de 1822 y 1833, desde mediados del siglo XIX las diputaciones provinciales han jugado un importante papel en el desarrollo de nuestra cultura artística de la Edad Contemporánea. Lo comprobamos con solo repasar las biografías de muchos de los artistas españoles de los siglos XIX y XX. La diputaciones lo hicieron sobre todo a través de la concesión de pensiones de pintura, escultura y grabado, lo que, además de alentar la creación, supuso una progresiva y continua sedimentación patrimonial, fruto de la adquisición de las obras de los pensionados. La consecuencia final es que en la actualidad existen en España importantes colecciones provinciales de arte contemporáneo, asociadas a las diputaciones.

El catálogo de la exposición *Memoria de la modernidad. La colección patrimonial de la Diputación*

de Valencia es una obra colectiva en la que se analiza, crítica y documenta el patrimonio que ha terminado acopiando esta institución valenciana.

Como se nos dice en la introducción que prologa este volumen de casi cuatrocientas páginas, la Diputación de Valencia asumió esta función de fomento de la creación plástica valenciana cuando en 1863 estableció la concesión de pensiones de pintura, que pronto se extenderían a las disciplinas de escultura y grabado. El resultado es que, gracias a las obras producidas por los pensionados, además de la herencia institucional, las adquisiciones y donaciones recibidas hasta la actualidad, se ha constituido un fondo de más de 4.000 obras. En este acervo se encuentran representados, entre otros, artistas claves para distintos momentos y direcciones de la historia del arte español contemporáneo. Como lo demuestran, por sólo citar algunos de los nombres más visibles, Andreu Alfaro, Anzo, Rafael Armengol, Eduardo Arroyo, Mariano Benlliure, Carmen Calvo, Miguel Ángel Campano, Francisco Carreño, Andrés Cilleró, Victoria Civera, Francisco Domingo Marqués, Equipo Crónica, Equipo Realidad, Juan Genovés, Ángeles Marco, Manuel Hernández Mompó, Miquel Navarro, Rafael Pérez Contell, Ignacio Pinazo, José Pinazo, José Segrelles, Eusebio Sempere, Joaquín Sorolla, Jordi Teixidor, José Vento Ruiz, José María Yturralde o Ricardo Zamorano. Por diversas razones, la colección cuenta también con obras de artistas del pasado como Joan Reixach, Francisco Ribalta, Agustín Esteve, Vicente López, Fernando Selma o José Romá.

A esta labor de pensionado y adquisiciones se sumarían otras importantes actuaciones, como fueron la creación de la Sala Parpalló en 1980 y la institución del Premio y Becas Alfons Roig en 1981.

La documentada publicación que respalda la muestra está concebida con un rigor historiográfico que evidencia la altura científica de sus autores.

Empezando por Ester Alba, Mireia Ferrer, Rafael Gil, Felipe Jerez y María José López Terrada, que han asumido el comisariado de la exposición, y continuando por Daniel Benito, Beatriz Ginés, Mariángeles Pérez, María Roca, Clara Solbes y Aneta Vasileva, cuyas colaboraciones completan el libro-catálogo. Todos ellos de la Universitat de València.

Esta obra tiene la virtud, sobre todo, de haberse alejado del simple inventario descriptivo, tratando la colección a través de una serie de argumentos capaces de dibujar una cartografía de sus fondos articulada en torno a asuntos que hoy interesan especialmente a la Historiografía del Arte. En consecuencia, el libro se organiza a través de una serie de capítulos que recorren transversalmente la colección destacando sus piezas más interesantes.

“Las pensiones de la Diputación” (María José López Terrada) pasa minuciosa revista a la historia y mecanismos para la adjudicación de estas ayudas así como a las evoluciones estéticas que se iban produciendo a lo largo del tiempo. También al importante papel desempeñado por los destinos de los pensionados, generalmente Roma, pero también París, cosa que establecía un puente entre la “ciudad eterna”, clásico destino del *grand tour* y el metamórfico escenario de modernidad que ofrecía la “ciudad luz”.

“La imagen representada: retratos y autorretratos en los fondos de la Diputación de Valencia” (Felipe Jerez Moliner) traza la historia y estructura de un género artístico que ha sido capaz de asumir y condensar elementos fundamentales del imaginario colectivo con el que cada uno de los sucesivos contextos ha ido codificando el espacio de significados de retratos y autorretratos. Partiendo de tal prolegómeno, se aborda la presencia de este género en la colección.

“La visión del espacio: el paisaje natural y el paisaje urbano” (Rafael Gil Salinas), tras establecer también las claves fundamentales del género, reflexiona sobre su presencia en España y especialmente en Valencia. Bajo tales presupuestos, pasa detallado examen a la presencia del paisaje en los fondos de la Diputación, las reglas de juego que debían cumplir de cara a la concesión de pensiones y la manera en que, a lo largo de los dos siglos, los artistas pensionados han acometido el paisaje, tanto con la mirada como con la imaginación.

“Mujeres artistas en la Diputación. Nuevas narrativas en torno al arte contemporáneo” (Mireia Ferrer Álvarez) se inscribe en la órbita de los estudios de género y, especialmente, en la tarea de disipar el eclipse que ha venido ocultando la presencia de

las mujeres en el ámbito de la creación artística. A partir de este horizonte cobran especial significado las obras de arte de la colección que han sido realizadas por mujeres, mostrando la portentosa transformación que su papel ha ido experimentando desde el siglo XIX hasta nuestros días.

“La identidad valenciana: compromiso social y político” (Ester Alba Pagán) realiza un recorrido analítico sobre aquellos fondos en los que se manifiestan objetivos asociados al contexto político y social en que se produjeron. Unas veces como expresión y refrendo del orden establecido y otras con un carácter crítico y alternativo. Especial hincapié se hace en aquellas obras en las que se ponen de relieve hechos históricos o rasgos culturales y antropológicos a través de los que el arte ha contribuido a la construcción de la identidad valenciana.

“Tradición y vanguardia: la modernidad rescatada” (Rafael Gil, Ester Alba, Mireia Ferrer, Daniel Benito Goerlich y Felipe Jerez) funciona como un epílogo capaz de sintetizar los rasgos generales que definen la colección, en la medida en que posee obras cuya cronología va desde el siglo XV hasta nuestros días. Rasgos sobre los que cobra forma buena parte de la labor cultural realizada por la Diputación a lo largo del tiempo.

El volumen se cierra con unas documentadas “biografías” de los artistas presentes en la muestra (Mariángeles Pérez, Aneta Vasileva, María Roca, Beatriz Ginés y Clara Solbes).

Jaime Brihuela
Universidad Complutense de Madrid

NAVASCUÉS PALACIO, Pedro; REVUELTA POL, Bernardo (dirs.). Maquetas y modelos históricos. Ingeniería y construcción. Madrid: Fundación Juanelo Turriano, 2017, 287 págs., ISBN: 978-84-945708-5-8.

Los modelos y las maquetas, realidad tridimensional a escala de un proyecto o de una obra realizada, han tenido gran relevancia en la historia de la construcción e ingeniería, y han suscitado especial atracción entre el público por su capacidad de hacer aprehensible lo que presentaría mayor dificultad por tamaño y distancia espacial y/o temporal. Sin embargo, esta importancia y aceptación social contrastan con las pocas piezas que han llegado hasta nuestros días, pues la mayoría se dispersaron, se echaron a perder o se destruyeron cuando rebasados sus valores iniciales no se supo defender en ellas los históricos y culturales.



La Fundación Juanelo Turriano, que tiene por objetivo la promoción y difusión del estudio histórico de la técnica y de la ciencia en sus diversas vertientes, con especial énfasis en la Historia de la Ingeniería, promovió la exposición celebrada en 2017 en el Centro Conde Duque, Madrid, así como su correspondiente catálogo; ambos, dirigidos por Pedro Navascués Palacio y Bernardo Revuelta Pol, vicepresidente y director gerente de la institución. En este proyecto se pone de manifiesto la relevancia que los modelos y maquetas han tenido en la historia de la construcción y de la tecnología entre los siglos XVIII y XX. Las piezas proceden de diversas instituciones y algunas han sido restauradas para la ocasión por la propia fundación.

El libro, cuidadosamente editado con interesantes fotografías históricas y otras actuales, consta de dos partes diferenciadas. La primera es el estudio de Pedro Navascués sobre tres colecciones españolas donde confluían la ciencia, la experiencia y la pedagogía desde ámbitos tan distintos como el monárquico, el militar y el civil. La primera corresponde al Real Gabinete de Máquinas, fruto del encargo hecho en París a Agustín de Betancourt, y cuyo resultado envió a España en 1791; la segunda a los museos militares, conformada a principios del siglo XIX por las aportaciones de los diferentes arsenales y por la compra en París de la colección Montalembert; y la tercera a la Escuela Especial de Ingenieros de Caminos.

El estudio pone el énfasis en los diversos usos de estas piezas. En su momento, algunas formaban parte indisoluble del proceso constructivo, pues servían para la aprobación del proyecto en su componente formal y técnico, en este caso para

experimentar el comportamiento mecánico que tendría la obra. Otras tuvieron valor documental para el debate que permitiera resolver problemas en la distancia, tanto en el espacio, como ocurrió con el puente de Alcántara en su restauración en el siglo XVIII, como en el tiempo, como sucedió como ejercicio de comprensión al recrear en 1965-1970 el desaparecido ingenio de Juanelo Turriano realizado en el siglo XVI para subir el agua desde el Tajo hasta el Alcázar de Toledo. En las más de las ocasiones, entre las que son objeto de estudio en este libro, tuvieron una finalidad formativa y pedagógica, pues perseguían la transmisión de soluciones constructivas, científicas y técnicas a otros especialistas. Finalmente, adquirieron un valor de difusión y promoción ante la sociedad de los avances del progreso que aportaba el mundo de la ingeniería y la construcción, que tuvo su principal escenario en las exposiciones universales, internacionales, nacionales y regionales. De igual modo, este estudio dedica especial atención al devenir de las colecciones y sus piezas, y resulta constante el llamamiento a dar respuesta sobre la localización de la mayoría de ellas tras su dispersión, pues solo consta la pervivencia de una pequeña parte en otras colecciones.

La segunda parte del catálogo lo forman treinta y tres fichas de distintos modelos y maquetas construidos entre los siglos XVIII y XX, principalmente de la ingeniería civil, como puentes, faros, acueductos y otras obras hidráulicas, ingenios y artificios, diques de carena, cimbras, armaduras de cubierta, grúas, transbordadores, aserraderos, descargaderos de mineral, hornos, etc. Las veinte reconocidas firmas que intervienen en esta parte de la obra ofrecen en cada contribución una información dual. Por un lado, la de la propia obra representada o proyectada y, por otro, la del mismo modelo o maqueta. En ambos casos, en su componente histórico, técnico, artístico y, en definitiva, cultural.

Luis Arciniega García
Cátedra Demetrio Ribes. Universitat de València

RODRÍGUEZ RUIZ, Delfín (coord.). Ventura Rodríguez. Arquitecto de la Ilustración. Madrid: Consejería de Cultura, Turismo y Deportes de la Comunidad de Madrid, 2017, 511 págs., ISBN: 978-84-451-3668-3.

Con motivo del 300 aniversario del nacimiento del arquitecto Ventura Rodríguez (Ciempozuelos, 1717-Madrid, 1785), la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando ha albergado una magnífica



exposición de la que el catálogo que reseñamos supone la lógica conclusión. La exposición y la coordinación del catálogo han quedado a cargo de Delfín Rodríguez, uno de los mejores conocedores de la arquitectura española del siglo XVIII que ya había profundizado en figuras como José de Hermosilla, Francesco Sabatini o Pedro José Márquez y que ahora utiliza su dilatada experiencia como comisario de exposiciones para centrarse en la figura de Ventura Rodríguez. No son fáciles las exposiciones sobre arquitectura, aunque la abundancia de planos y dibujos conservados de Ventura Rodríguez la facilitaba, estos podrían haber quedado difuminados sin un discurso claro, y sin embargo la cuidadosa elección y la potente museografía ponen en valor la figura del arquitecto y lo insertan en un periodo complejo.

El catálogo de la exposición se configura como un eslabón ahora imprescindible para acercarse no solamente al arquitecto sino al periodo en el que se sitúa, como analiza Delfín Rodríguez un palimpsesto de una época necesariamente conflictiva e híbrida, esquivada a la hora de dejarse etiquetar. Es un volumen generoso en el que se ha dado cabida a estudiosos de generaciones y orígenes contrapuestos que aportan miradas complementarias sobre la época. Pretende recorrer la fortuna historiográfica de Rodríguez partiendo de las aportaciones de Thomas F. Reese o Sambricio, que han dedicado páginas al maestro desde los años 80 hasta visiones muy contemporáneas.

Especialmente iluminador en ese sentido es el artículo de Thomas F. Reese que recoge el estado de la historiografía del periodo cuando él comenzó a trabajar –tras las aportaciones de Bottineau o

Wittkower- y nos revela la advertencia de Georges Kubler alertándole de los peligros de convertirse en una “rata de archivo”. Peligro real cuando el objeto de tus pesquisas es un arquitecto del que se conserva una cantidad ingente de documentación administrativa.

Frente a la aportación anglosajona de Reese es Carlos Sambricio quien reflexiona sobre la manera en que la historiografía española –a partir de Jovellanos– atribuyó a Ventura Rodríguez unos méritos probablemente ajenos a él, preocupado como estaba este en estudiar la arquitectura para relanzar la historia de España. Se plantea de esa manera uno de los grandes debates en la aproximación a Ventura Rodríguez, su vinculación con el barroco romano y su entronque con la arquitectura nacional.

Fernando Marías señala la paradoja de un arquitecto a quien se ha considerado introductor del barroco romano y sin embargo no tuvo interés en realizar una estancia romana, el mismo desinterés viajero que Marías atribuye a gran parte de la historiografía española. Volvemos a apreciar esa dicotomía entre lo nacional y lo foráneo que se evidencia también en que aunque es a Ceán a quien se debe la lectura nacionalista de Ventura Rodríguez, el arquitecto debió su éxito a la protección de los arquitectos italianos llegados a la Corte empezando por el propio Filippo Juvarra.

Sería en este caso Rodríguez un arquitecto no solamente “de época incierta” como lo definió María Luisa Caturla y recuerda Javier Rivera al estudiar sus intervenciones en arquitecturas preexistentes, sino la suya una arquitectura “de nacionalidad incierta” si eso tuviese algún sentido al hablar de arquitectura.

Adrián Fernández Almoguera acomete la tarea de Ventura Rodríguez en la “Renovatio Urbis” del Paseo del Prado y la importancia de las fuentes monumentales en la cultura europea. María Teresa Cruz Yabar analiza los retablos del maestro señalando su relativa facilidad de ejecución respecto a los de sus contemporáneos Hermosilla o Villanueva y recoge obras especialmente significativas como el Panteón de Don Pelayo. Finalmente es a Helena Pérez Gallardo a quien ha quedado encomendado analizar la fortuna arquitectónica de Ventura Rodríguez en el siglo XIX.

El catálogo de las obras presentadas en la muestra aparece en el catálogo dividido en las mismas secciones de la exposición precedido de breves ensayos. Delfín Rodríguez comenta el proyecto para la Accademia de San Luca de Roma, verdadera “pie-

dra fundacional” de la arquitectura de Ventura Rodríguez, objeto de una bellísima recreación virtual en la exposición dirigida por Magoga Piñas, y surge entonces la hipótesis planteada por Marías de equiparar ese proyecto con el de una soñada catedral para Madrid. El comisario se encargará también de analizar su relación con la Academia de Bellas Artes de San Fernando y el curso de arquitectura allí impartido, además de reservarse el análisis del proyecto para San Francisco el Grande de Madrid.

Desfilan los textos de Ascensión González Serrano sobre la formación en la escuela del Palacio Real, de Ricardo Usón sobre la Capilla del Pilar, José Miguel Muñoz de la Nava Chacón sobre las obras en Cuenca, Javier Ribera Blanco se ocupa de las de Alcalá de Henares, Pedro Galera de las de Cuenca, Juan Miguel Hernández León del paseo del Prado, y Rosario Camacho de su presencia en Málaga. El volumen cierra con la colaboración de Antonio Bonet Correa en lo que respecta a la relación con el infante don Luis y de Helena Pérez Gallardo a su interpretación en el *Viage de España* de Ponz, volviendo a la consideración del arquitecto por el academicismo ilustrado.

Como ya hemos apuntado, un estudio imprescindible para acercarse al arquitecto y la arquitectura española de la denominada Ilustración.

Yolanda Gil Saura
Universitat de València

IBIZA I OSCA, Vicent. *Les dones al món de l'art. Pintores i escultores valencianes (1500-1950)*. València: Alfons el Magnànim, 2017, 182 pàgs., ISBN: 978-84-7822-726-6.

Tot i que la història de l'art feminista avui Estudis de Gènere va irrompre fa ja quatre dècades, la historiografia valenciana encara compta amb escasses publicacions que posen en tela de juí el discurs històric-artístic tradicional. Entre eixe escàs nombre de publicacions es troba l'obra de Vicent Ibiza i Osca, que recupera múltiples dones que van participar en el món artístic valencià entre 1500 i 1950. El punt de partida d'aquesta recuperació són diverses fonts que l'autor ha anat reunint i ordenant des que va iniciar la seua tesi doctoral als anys noranta: des de documentació arxivada a la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Carles fins catàlegs d'exposicions o revistes artístiques. Així mateix, el llibre recopila la poca bibliografia que abasta la temàtica del llibre, com és la tesina d'Hermina Samblás Arroyo, *Pintoras en Castellón: 1900-1936* (2003), l'article d'Elena López



Palomares “Mujeres en la Real Academia de San Carlos de Valencia. 1968-1849” (1995) i les publicacions anteriors del propi autor, entre les quals podem destacar *Dona i art a Espanya: Diccionari d'artistes d'abans de 1936* (2006).

Al primer capítol, a mode d'introducció, Ibiza i Osca presenta les diferents tendències del pensament feminista, destacant el feminisme de la igualtat amb els escrits d'Elisabeth Lenk com a referent i el feminisme de la diferència amb Luce Irigaray i Hélène Cixous com a principals representants. Tot seguit, l'autor esclareix algunes de les aplicacions que d'aquestes teories s'han realitzat a l'àmbit històric-artístic, parant especial atenció a les “intervencions feministes” que demanava Griselda Pollock; les reflexions de Gisela Breitling i Luz de Ulierte Vázquez sobre el masclisme del llenguatge artístic; i la necessitat d'una estètica femenina, reclamada per Gisela Ecker, degut a les implicacions de gènere que trobem a la tradicional jerarquia de gèneres i a la dicotomia art / artesanía.

Al segon capítol, l'autor realitza una síntesi de la situació general de les dones al món occidental des de l'època medieval fins el segle XX, per aprofundir al següent capítol en el cas espanyol des del segle XVIII. Ibiza i Osca para especial atenció als aspectes educatius i reivindicatius, esmentant els èxits d'algunes de les primeres feministes espanyoles. El següent capítol està dedicat a la dona com a subjecte creador, analitzant-hi molt succintament quin ha sigut el paper de les dones en els entramats artístics de les diferents èpoques que abasta el llibre.

A continuació, trobem les principals aportacions del llibre a l'àmbit historiogràfic: la documentació cronològica de dones artistes nascudes a València o vinculades al sistema artístic valencià entre els segles XVI i XIX, al quart capítol, i aquelles nascudes en la primera meitat del segle XX, entre els capítols cinquè i sisè. Algunes de les esmentades són les filles de Joan de Joanes, Dorotea i Margarida Macip, així com aquelles vinculades a l'Acadèmia de Belles Arts de Sant Carles i a la seua Escola. L'autor prossegueix amb la identificació de pintores valencianes al segle XIX, tant filles d'artistes formades a tallers familiars –Fernanda Francés o María Sorolla en serien dos exemples– com aquelles que apareixen a catàlegs de diverses exposicions, des de les Nacionals de Madrid fins d'altres celebrades a València. Pel que fa a les dones artistes valencianes de la primera meitat del segle XX, Ibiza i Osca para especial atenció a aquelles involucrades al cercle de Josep Renau –entre les quals destaquen les germanes Ballester Vilaseca– o a les pintores castellonenques rescatades per Herminia Samblás Arroyo. També destaca, entre d'altres, les dones vinculades a l'Acadèmia de Sant Carles i les aparegudes al catàleg de l'exposició "Pintores valencianes", organitzada per Lo Rat Penat en 1945.

El llibre finalitza documentant l'obra d'artistes en propietat dels principals museus valencians, extracte i ampliació de la tesi doctoral de l'autor *Dona i art a Espanya: artistes d'abans de 1936, obra exposada-obra desapareguda* (2004), així com de la publicació posterior *Obra de mujeres artistas en los museos españoles: guía de pintoras y escultoras (1500-1936)* (2006).

"Llegir, cercar, trobar... aquesta és la tasca a la qual hem dedicat la nostra investigació els darrers anys". L'autor inicia així el llibre i, sens dubte, és un objectiu que assoleix. Ibiza i Osca fa palesa l'existència de dones que han quedat fora del discurs històric-artístic tradicional i rescata de l'oblit els seus noms i les seues trajectòries. Continua pendent, no obstant això, una segona tasca que historiadores de l'art com Griselda Pollock reclamen ja als anys vuitanta: la superació de la mera recuperació d'artistes oblidades a favor d'una pluralitat de lectures, d'una pluralitat d'històries que capgiren els propis fonaments de la disciplina. Amb tot, l'obra d'Ibiza i Osca és d'un excepcional valor documental i resulta absolutament necessària per poder emprendre eixa segona tasca essent plenament conscients de les omissions.

Clara Solbes Borja
 Doctoranda en Història de l'Art.
 Universitat de València

GLENDINNING, Nigel. *Goya y sus críticos (y otros ensayos)*. Edición al cuidado de Jesusa Vega. Madrid: Ediciones Complutense, 2017, XCVI+524 págs., ISBN: 978-84-6693-541-8.



En 1977 Nigel Glendinning publicó en Yale University Press *Goya and his critics*. Seis años después, en 1983, la editorial española Taurus abordó la publicación de la primera edición en castellano, donde el autor quiso mejorar el texto, añadiendo nuevos datos y ampliando la bibliografía. La obra en su versión castellana se agotó pronto y hasta ahora, no se había vuelto a publicar. Ha sido Ediciones Complutense, el nuevo sello editorial de la universidad madrileña, la encargada con gran acierto de la reedición del texto original de Glendinning, ampliado con varios estudios introductorios.

Cuando por primera vez vieron la luz las investigaciones del profesor Glendinning, ya mostraban una mirada inusual sobre el artista aragonés Francisco de Goya, en las que confluían la historia, la literatura, la sociología y el arte. Se ha venido afirmando que la obra del investigador inglés renovó los estudios de Goya y, ciertamente, este ensayo es muestra de una actividad científica erudita y rigurosa que observa y analiza su producción artística desde una perspectiva de campos del conocimiento muy amplia. Precisamente, esa forma de entender completa y compleja lo situó como un estudio singular y único. Analítico y exhaustivo, gran conocedor de la cultura española, manejando fuentes contrastadas, Glendinning se convertía con este libro, en un autor de referencia en el conocimiento de la obra y el tiempo de Francisco de Goya.

Nigel Glendinning (1929-2013) fue Doctor por la Universidad de Cambridge y Catedrático de las

universidades de Dublín, Southampton y Londres, y entre otros títulos, Doctor honoris causa por la Universidad Complutense de Madrid. Como es bien conocido, dedicó su actividad investigadora a la cultura española, particularmente a la literatura del siglo XVIII y Francisco de Goya. Tras publicar *Goya and his critics* fue constante su participación en foros de investigación, exposiciones, comités, dirección de trabajos académicos, dedicados al maestro aragonés, siempre contextualizándolo en su época y su momento vital, en el devenir de su fortuna y fama. La repentina muerte de Nigel Glendinning el 23 de febrero del año 2013 frustró su proyecto de terminar de escribir y de publicar un nuevo estudio sobre el pintor. Su fallecimiento fue el motivo que ocasionó la reedición de, quizás, la obra más señalada de toda su producción historiográfica y también de las más influyentes en los estudios sobre el genial artista aragonés.

Al título de esta nueva edición en 2017 de *Goya y sus críticos* le sigue una apostilla: *y otros estudios*, que revela las novedades que ofrece la obra. El texto original está precedido por dos esclarecedores estudios de Sarah Symmons, Senior Lecturer en la University of Essex, y Jesusa Vega, Catedrática de Historia del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid. La Doctora Vega ha sido, además, la responsable de la publicación y la encargada de cuidar que se hiciera ajustándose en la medida de lo posible a la original española de 1983.

Como ha señalado la profesora Vega, los textos introductorios tienen el objetivo de explicar lo que ha significado toda la actividad de Nigel Glendinning en los estudios del pintor. Sus trabajos marcaron un antes y un después en el conocimiento y la interpretación de la obra y de la figura de Goya. Esto se puede constatar en la presentación que da comienzo a este nuevo libro y que corresponde a la *laudatio* escrita y pronunciada por el profesor Valeriano Bozal, Catedrático de Historia del Arte de la Universidad Complutense, con motivo de la investidura de Glendinning como Doctor Honoris Causa en la citada universidad en 2006. Este texto se completa con algunos fragmentos de otra alocución que el profesor Bozal dedicó al hispanista con motivo de la concesión del Premio Fundación Amigos del Museo del Prado en 2005.

La profesora Symmons apunta en su texto, que la principal preocupación del investigador británico fue desarrollar el vínculo entre el arte y la literatura españolas. Este enfoque renovador tuvo su consecuente influencia sobre la historiografía artística posterior, así como en las exposiciones organizadas sobre la obra de Goya.

Esta nueva edición de *Goya y sus críticos* se complementa, además, con una contribución de Glendinning, "El problema de las atribuciones desde la exposición de Goya de 1900", publicada en 2002 en *Goya 1900. Catálogo ilustrado y estudio de la Exposición en el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes*. En ella aborda uno de los temas que más le interesaron en los últimos años de su carrera. Este apéndice no es arbitrario. El problema de las atribuciones solo se puede abordar satisfactoriamente previo conocimiento de la tradición. Y es que las prácticas atribucionistas preocuparon especialmente a Glendinning. En su opinión, el debate no radicaba acerca de las copias y la posible intervención de Goya en las mismas, sino en su convencimiento acerca de que el atribucionismo reduce las obras de arte a mera mercancía. El autor puso de relieve la mirada del historiador, por encima de otros enfoques técnicos. De la misma forma que destacó que el abuso del expertizaje puede llegar a hacer peligrar la contextualización histórica de la producción de Goya.

Goya y sus críticos podría considerarse como una lúcida investigación acerca de la fortuna crítica desarrollada en torno a la obra y personalidad del artista aragonés. El repaso comienza con sus coetáneos dieciochescos y finaliza con el análisis de la influencia del pintor sobre artistas del siglo XX: poetas, literatos, músicos y cineastas. Es un estudio de la leyenda de Goya a través del tiempo, de los hitos y de las contribuciones de la historiografía. La edición original del libro se publicó próxima a la Constitución española de 1978, y Glendinning siempre destacó la importancia que en el siglo ilustrado alcanzaron preocupaciones tan actuales como la del llamado carácter nacional, la pretensión de modernidad, el cosmopolitismo y las dificultades para alcanzarlo.

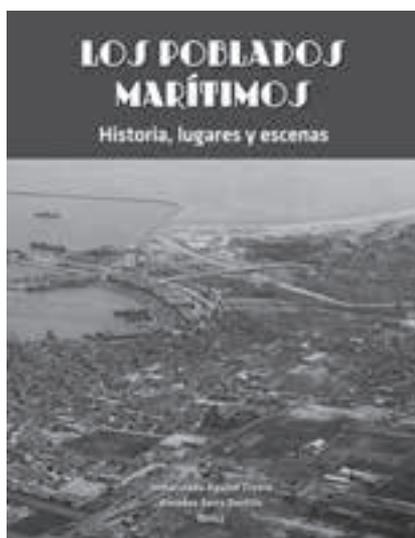
La reedición de la obra se justifica en primer lugar, por la conveniencia de hacer accesible un texto que marcó un hito en las investigaciones sobre Goya y que sorprendentemente, no se había vuelto a publicar. Por otro lado, Sarah Symmons y Jesusa Vega deseaban que la obra de Glendinning, su amigo y maestro, no quedara en el olvido, y su acertado modo de hacer fuera conocido por las nuevas generaciones de historiadores del arte. A pesar de los muchos años transcurridos, la obra mantiene la actualidad y frescura de una novedad editorial.

En suma, debemos congratularnos del regreso de este libro que supuso el inicio de la renovación de los estudios sobre Goya y la cultura española de la época. Un influyente texto que nos mostró no so-

lo la evolució de las interpretaciones que ha tenido la obra del genio aragonés, sino que trazó el camino a seguir en el desarrollo de nuevas perspectivas y estudios desde la Historia del Arte.

Rafael Gil Salinas
Universitat de València

AGUILAR CIVERA, Inmaculada; SERRA DESFILIS, Amadeo (dirs.). *Los Poblados Marítimos. Historia, lugares y escenas*. València: Ajuntament de València i Universitat de València-Càtedra Demetrio Ribes, 2017. 349 págs., ISBN: 978-84-9089-092-9.



Aquest llibre té dues clares vocacions. En primer lloc, respon a un motiu d'actualitat: aparegut l'any 2017, aqueix mateix any se'n compliren 120 de l'annexió del municipi de la Vilanova de la Mar (el Grau) i del Poble Nou de la Mar (el Cabanyal-Canyamelar) a la ciutat de València. Quina millor manera de commemorar aquest aniversari que amb aquest estat de la qüestió. Però també té una vocació que podíem definir com d'enciclopèdica. I no només per la varietat de temes tractats, sinó per la vintena d'autors involucrats, l'afany actualitzador de coneixements que hi aporta i les quasi vint planes de bibliografia que es posen a l'abast del lector.

Amb el nom de Poblats Marítims es coneixen els barris del Cabanyal-Canyamelar, el Grau, la Malvarosa i Natzaret, tots ells pertanyents en l'actualitat a la ciutat de València. A diferència d'altres indrets del cap-i-casal, els barris mariners sempre han tingut narradors i literats. És clar que historiadors i geògrafs, els professionals de la recerca podríem dir, han investigat la trajectòria espacial i

històrica d'aquests llocs, però amb els conceptes de narradors i literats em referisc més aviat a un garbull, popular però selecte, de cronistes, il·lustrats, lletraferits i tractadistes d'històries i tradicions dels barris mariners, a banda de periodistes interessats –especialment en el tomb del XIX al XX–, pel pintoresquisme d'aquest món. Estic per dir que barris com el Cabanyal-Canyamelar han tingut el privilegi de comptar amb més articles de premsa, llibrets, volums i *volumets* escrits per homes del poble –en sentit literat i sovint per al poble, també en aquest mateix sentit–, que cap altre de València, llevat pot ser del centre històric. És per això que aquesta obra el que fa és, per una part, sistematitzar, actualitzar, depurar i posar a l'abast de la persona interessada els coneixements dispersos en nombroses publicacions, algunes introbables, però també –i això és molt important–, afegir noves dades i noves interpretacions fins a conformar una autèntica enciclopèdia actualitzada dels barris mariners de València.

L'obra es desplega en sis eixos temàtics: la formació dels nuclis urbans, els camins i les séquies, els serveis i les obres públiques, els escenaris socials, l'espai, la memòria i la cultura visual i una darrera secció de títol poètic ("la mar tot ho impregna") dedicada a les tradicions de la zona, amb especial atenció a la Setmana Santa Marinerana. Dins de cada secció, tres o quatre capítols espigolen temes molt ben triats. Així, en la secció inicial es fa un repàs general de l'evolució urbana entre el segle XIII i el XX, amb especial atenció a l'arquitectura religiosa i algun edifici emblemàtic (avui biblioteca) com la coneguda Casa de la Reina. En la segona, els protagonisme és de l'aigua i del camí, amb una anàlisi de séquies, vies, riuades i projectes de canals fluvials cap a la ciutat. A la tercera secció, s'estudien les millores dels serveis urbans, l'educació i la salut, així com el tren a Natzaret. El quart eix temàtic se centra en temes socials com l'oci (burgés o no) i els problemes socials (pot ser un dels temes més desconeguts dels tractats en el llibre i que pot oferir més sorpreses en el futur) per passar a un cinquè on allò visual (la pintura, el cine i el teatre o la imatgeria religiosa) és el nexa de les distintes aportacions. Com ja hem dit, la darrera secció fa referència a algunes de les tradicions més arrelades als Poblats Marítims, quasi totes elles relacionades amb la mar. Cada capítol està il·lustrat amb nombroses fotografies, plànols, reproduccions pictòriques i gravats de tota mena, la qual cosa permet no només una lectura més plaent, sinó accedir a un conjunt de vistes i imatges poc conegudes.

Ara que els barris marítims de València tornen a revifar després d'un període d'amenaça i abandonament, ara que la població forana i nadiua torna els seus ulls cap a la mar i cap a la vida que sempre n'ha discregut a prop, aquest llibre és una bona guia per conèixer millor l'espai, el temps i la imatge d'aquesta part de l'actual capital valenciana i per alinear aquestes recerques amb la trajectòria urbana de València, sovint desconnectada d'aquest altre centre vital que, des del segle XIII, configura l'esperit distintiu d'una capital que sempre ha tingut dues ànimes: la fluvial, terra endins, i la marítima. En resum, un altre producte de qualitat i imprescindible per a conèixer els Poblatos Marítims sota el segell sempre eficaç de la Càtedra Demetrio Ribes.

Josep Vicent Boira
Universitat de València

CERDÀ I BALLESTER, Josep; NAVARRO FAJARDO, Juan Carlos. *El castillo y sacro convento de la Orden de Montesa. Historia y arquitectura*. València: Universitat Politècnica de València, 2017, 357 págs., ISBN: 978-84-9048-564-4.



El 10 de junio de 1317 el papa Juan XXII otorgó la bula fundacional del convento de Montesa, así se inicia la gestación de la Orden militar de Santa María de Montesa que se crearía oficialmente en 1319 y a la que más tarde se uniría la de San Jorge de Alfama. En el año 2017 se han cumplido los 700 años de esa bula fundacional, por ello la Universitat de València ha organizado un conjunto de actividades y un congreso que se verá prolongado con la publicación de dos monografías. Pero en este caso nos ocupa el volumen publicado por la Universitat Politècnica de València a cargo de Josep Cerdà i Ballester y Juan Carlos Navarro Fajardo. La unión de un historiador y un arquitecto técnico ha permitido reconstruir el devenir histó-

rico del hoy desaparecido castillo-convento de Montesa. Allí tuvo su sede la orden desde su fundación hasta el terremoto de 1748 que provocó el abandono del lugar y el traslado a la ciudad de Valencia, donde Carlos III haría construir la iglesia y palacio del Temple que hoy conocemos.

El castillo-convento es hoy una ruina visitable, puesta en valor, pero durante muchos años tras su abandono fue cantera que proporcionó materiales al mismo pueblo de Montesa y a las localidades vecinas.

Hasta ahora el volumen de referencia a la hora de aproximarse al conjunto era todavía el texto publicado por Vicente Ferrán Salvador en 1926 y aunque se habían publicado numerosas noticias que corregían y aumentaban esa monografía, no había vuelto a ver la luz un estudio de conjunto.

No es fácil orientarse en la abundantísima documentación de archivo conservada sobre la orden y sobre todo no es fácil hacerla converger con el estado actual del conjunto, por ello ha sido especialmente fructífera la colaboración de Josep Cerdà y Juan Carlos Navarro. Cerdà es uno de los mejores conocedores de la orden y de la población de Montesa, familiarizado desde hace mucho tiempo con la documentación conservada en el Archivo Histórico Nacional, el Archivo del Reino de Valencia o la Real Academia de la Historia, y sobre todo ha sido buen lector –y editor– de algunos de los textos producidos por la propia orden. Juan Carlos Navarro, arquitecto técnico y profesor en el Departamento de Expresión Gráfica Arquitectónica de la Universitat Politècnica de València, además de historiador de la arquitectura, ha proporcionado las herramientas que han permitido traducir la documentación en imágenes y reconstruir muchos de los espacios en base a los escasos restos conservados utilizando la valiosa ayuda de las crónicas, visitas, y los planos realizados por los ingenieros militares en el siglo XVIII.

La realización de planos basados en levantamientos fotogramétricos y las reconstrucciones virtuales unidas a dibujos tradicionales a mano alzada y bocetos o apuntamientos acompañados de intensiva campaña fotográfica han permitido recrear el aspecto de lo que pudo ser el castillo-convento creando un marco en el que la narración histórica encuentra su sentido. Recuperamos así, aunque sea de manera hipotética los espacios del aula capitular, claustro o iglesia.

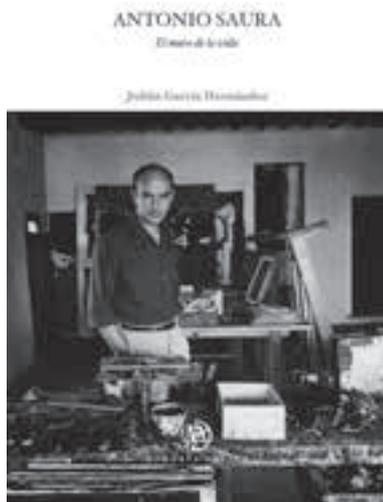
Además de la reconstrucción histórica y virtual del conjunto, el libro presenta otra ambición no menor, la recopilación del patrimonio disperso, con-

servado o desaparecido, procedente del convento, patrimonio que precisamente gracias a la reconstrucción virtual de los espacios que lo acogieron, adquiere una más clara significación. Piezas hoy conservadas en el Museo del Prado, el Museo de la Catedral de Valencia o el Museo de Bellas Artes de las cuales se ha recopilado la información publicada. Especialmente valorable es el hecho de que se hayan inventariado y reflejado también por un lado las numerosas muestras de cerámica vinculada al conjunto y por último el interesantísimo fondo musical conservado en el Archivo Histórico Nacional, prácticamente desconocido hasta hace poco tiempo.

Un libro que se va a convertir en herramienta imprescindible a la hora de acercarse a la orden militar sin la cual no se puede entender la historia valenciana de época medieval y moderna.

Yolanda Gil Saura
Universitat de València

GARCÍA HERNÁNDEZ, Julián. *Antonio Saura. El muro de la vida*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 2017, 407 págs., ISBN: 978-84-9168-029-1.



Este 2018 se han cumplido veinte años del fallecimiento del pintor Antonio Saura (1930-1998). Para conmemorar la efeméride ha visto la luz la primera biografía dedicada al oscense. Llega de la mano de Julián García Hernández, un arquitecto y pintor que reparó y se dispuso a rellenar la gran laguna existente en torno a esta figura principal de la pintura española reciente.

Costaba creer hasta hace bien poco que la vida y obra de uno de estos nombres fundamentales del arte del siglo XX no hubiese sido abordada y estudiada en profundidad, como sí lo han sido las de coetáneos de nuestro artista como Manolo Millares (Alfonso de la Torre) o incluso las de otros más jóvenes como Miquel Barceló (Dore Ashton). Lo más parecido a ello fue el *Retrato de Antonio Saura* que pergeñó Julián Ríos en un lejano ya 1991.

Así las cosas, el autor decidió emprender una investigación que sabía larga y dificultosa. Para ello ha contado con el mayor número posible de fuentes: además de las obras, de más o menos fácil acceso, y de los estudios parciales, quedaban la familia y, en general, las personas que lo trataron. En lo que respecta a la familia, el autor se ha servido de forma significativa de los testimonios de los hermanos del pintor: María Ángeles, María del Pilar y Carlos, pero no con la hija mayor, Marina, que objetó sus razones desde Ginebra, ciudad desde la que dirige la fundación que lleva el nombre de su padre. En cuanto a los amigos y conocidos, personajes tan importantes como el editor Gustavo Gili, Antonio Pérez o Federico Torralba, uno de sus primeros valedores, aparecen igualmente en estas páginas.

El relato que teje García Hernández comienza en los primeros días de la infancia y concluye de manera subrepticia el día de su muerte, acaecida el 22 de julio de 1998. Tras esta fecha no hallaremos ningún otro dato relativo al biografiado. Nada se dice, pues, de su legado, de su posterior fortuna crítica o de las distintas ediciones que han aparecido póstumamente en torno a su obra. De este modo sus primeras páginas nos llevan hasta los primeros días de Antonio Saura Atarés, nacido en un hogar de extracción burguesa de Huesca. Desde la ciudad natal del futuro pintor, la familia marchará temprano a Madrid como consecuencia del estallido de la guerra civil; posteriormente marchará a Valencia y Barcelona. La enfermedad que sufrirá más tarde, una tuberculosis, lleva a los padres a buscar una casa en Cuenca, ciudad a la que el biografiado guardará fidelidad hasta el fin de sus días. Las lecturas del momento (*Ismos*, de Ramón Gómez de la Serna, o el ensayo de Eugenio d'Ors sobre Picasso) lo llevan a decantarse por la pintura.

Saura recibe otras influencias: la del surrealismo en boga, que compartirá con el que será otro de sus compañeros de viaje en la distancia, Juan Eduardo Cirlot; cuando esta decline, será la de la nueva pintura norteamericana, ese expresionismo abstracto que –como ha insinuado Frances Stonor

Saunders en *La CIA y la guerra fría cultural* (Debate, 2001)– se impuso en Europa, también en España, de la mano del MoMA de Alfred H. Barr y de uno de sus conservadores, el poeta Frank O'Hara. Gracias, claro está, al apoyo de una política oficial, la franquista, que supo ver el rédito que obtendría al hacerlo.

García Hernández inserta en su relato todas estas circunstancias. Da noticia igualmente de las relaciones que Antonio Saura va tejiendo con otros artistas como Jean Lecoultre o Simon Hantai (a raíz de su primer viaje a París en 1953); con críticos (su fiel José Ayllón o Michel Tapié, cuyo *Un art autre* lo deslumbra) o aun con representantes de la oficialidad como Manuel Sánchez Camargo o Luis González Robles.

Saura, por tanto, aprovecha el resquicio abierto por el régimen a mediados de la década de 1950 para mostrar su obra en todo tipo de certámenes oficiales. De igual modo que Tapiés, Manuel Rivera o Luis Feito, tal y como ha constatado Michelle Vergniolle-Delalle en el ensayo titulado *La palabra en silencio. Pintura y oposición bajo el franquismo* (PUV, 2008). Otros hitos que el autor describe con minuciosidad corresponden, verbigracia, a la creación del grupo El Paso: a sus logros y agrias polémicas tras un final con reproches incluidos por parte de Rafael Canogar o Elvireta Escobio, viuda de Manolo Millares.

Ciertamente, la polémica envolvió con frecuencia la vida de Antonio Saura. Al caso referido, García Hernández añade otros en los que su biografiado se vio envuelto. Es el caso de la participación española en la Bienal de Venecia de 1976 (la celebrísima *Vanguardia artística y realidad social en el estado español, 1936-1975*), que llevó a nuestro artista a polemizar con Vicente Aguilera Cerni; de sus constantes diatribas contra las sucesivas remodelaciones del Museo del Prado o el del capítulo de la malograda fundación en Cuenca. A este hecho cabe contraponer el de sus numerosas amistades, algunas de ellas incondicionales, como las de Tomás Gutiérrez Alea, Alejo Carpentier, Joan-Josep Tharrats o el citado Antonio Pérez, con el que lleva a cabo numerosas colaboraciones.

García Hernández da cuenta de la labor prolífica –a menudo exitosa– de Antonio Saura. Lo hace desglosando sus distintas etapas pictóricas; destacando su importante labor como ilustrador de clásicos literarios (Kafka, Gracián...) o como impulsor de obra gráfica, dando numerosas estampas a editores como Grupo Quince o Gustavo Gili; dejando entrever cuán importante fue para él la reflexión

a través de la escritura, ejercicio que practicó a lo largo de su vida, pero también revelando sus numerosos contactos, que facilitarán la promoción de toda esta obra.

En conclusión, el texto de Julián García Hernández merece el elogio por su carácter pionero y por la profundidad de sus resultados: nos encontramos ante una importante labor de investigación que ofrece nuevos detalles del perfil del biografiado. No obstante, cabría reprocharle diversos defectos formales: periodos demasiado largos o las ya habituales erratas. Nada, en fin, que pueda empañar un gran trabajo.

C. Rafael Martínez Martínez

PÉREZ ROJAS, Francisco Javier (dir.). *Del ocaso de los grandes maestros a la Juventud Artística Valenciana (1912-1927)*. Valencia: Diputación de Valencia, 2017, 577 págs., ISBN: 978-84-7795-779-9.



Dentro de las corrientes actuales de la Historia del arte, centradas en cuestiones como los estudios de género, las relaciones entre el arte y poder y los reiterados reconocimientos a los artistas consagrados, supone un paradójico soplo de aire fresco la publicación de una monografía dedicada a aquellos actores, hoy en gran medida infravalorados, que poblaron la escena artística valenciana durante las primeras décadas del siglo XX.

El presente volumen se inscribe dentro de la línea de investigación iniciada hace ya una década por Francisco Javier Pérez Rojas, quien, con el apoyo de un equipo de investigadores, ha ido sacando a

la luz los últimos y relevantes resultados de su trabajo conjunto, en el marco de las conmemoraciones que se han sucedido con motivo del centenario del fallecimiento de Ignacio Pinazo Camarlench (1849-1916). Este último estudio, a su vez catálogo de la exposición celebrada en el MuVIM, centra su foco de atención en un marco temporal concreto que abarca desde 1912, año en que Pinazo recibe la Medalla de Honor en la Exposición Nacional y empieza a ser reconocido como fundador de la escuela valenciana moderna, hasta 1927, cuando se celebran las últimas exposiciones y tiene lugar el proyecto para el nuevo edificio del Ateneo de Valencia, donde participan destacados protagonistas de la arquitectura española de ese momento.

Son años convulsos en los que convive un nuevo regionalismo, analizado aquí desde nuevos e inspiradores ángulos, en paralelo a la revolución de los *istmos* y el Art Déco, mientras se acelera el fin del Modernismo. El primer texto del volumen, firmado por Pérez Rojas y cuyo encabezamiento repite intencionadamente el título general del volumen, ofrece una novedosa panorámica del convulso ambiente artístico que vivió Valencia durante esos 15 años. Analiza con rigor y sin prejuicios una realidad artística ocultada en gran medida bajo la alargada sombra de Sorolla, que el autor sabe enmarcar y redimensionar dentro del contexto artístico internacional. Reivindica al mismo tiempo el papel que jugaron manifestaciones artísticas hoy casi olvidadas como el auge del cartelismo, las exposiciones del Círculo de Bellas Artes o de la Juventud Artística, la decoración de los cafés de Valencia, las Ferias de Julio, el Salón de Otoño, la Manifestación de Arte Valenciano en Madrid o el Salón de Humoristas de Valencia. La complejidad de los escenarios en los que se desarrollaron todas estas manifestaciones artísticas se analiza con precisión desde una completa variedad de fuentes de estudio como las críticas a las exposiciones o las conferencias más relevantes impartidas en aquellos años por pensadores artísticos tan influyentes como Elías Tormo. Se recuperan y reivindican asimismo nombres de relevancia como José Capuz, Félix Lacárcel, Vicente Carreres, Enrique Cuñat, Vicente Navarro o Arturo Ballester, entre otros muchos creadores cuya producción merece estudios más pormenorizados.

A este completo panorama le sigue (y sustenta) un complejísimo aparato documental digno de elogio a cargo de Aída Pons, Luis Ramón Mestre, Andrés Jiménez y Alejandro Villar, quienes, junto al ya citado Javier Pérez Rojas, han extractado de la prensa del momento todas las crónicas y críticas

artísticas relativas a los protagonistas y las exposiciones de la escena artística valenciana, ofreciendo a futuros investigadores una muy valiosa y generosa fuente de trabajo. El volumen incluye asimismo cinco aportaciones de gran interés que completan la visión coral que propone el libro al ir más allá de la pintura: "La urbanización de Valencia a través de la prensa" (Luis Ramón Mestre), "La acuarela de los grandes maestros y el arte sobre papel en Valencia" (Aída Pons), "Federico Aymamí y el Palacio de Artes e Industrias de Valencia" (Jaume Penalba), "Eduardo López-Chávarri Marco: intelectual completo valenciano" (Andrés Jiménez) y "Escultura monumental en Valencia (1912-1927). En tránsito hacia la modernización" (Helena de las Heras).

Se trata en definitiva de un trabajo honesto y valiente que ha sabido adentrarse sin complejos en unos años difíciles de comprender por la complejidad de los influjos a los que se vio sometida la producción artística y la enorme dificultad que supone para muchos historiadores del arte no solo enfrentarse a los relevos generacionales (especialmente cuando el ocaso lo protagonizan nombres de peso como Sorolla, Pinazo, Pla, Muñoz Degrain o los Benlliure) sino conseguir enmarcar en su justa medida la vida artística valenciana, relatada aquí casi día a día dentro de su cotidianeidad, dentro del fluctuante contexto internacional. Además de la ingente documentación que ofrece gracias al sistemático vaciado de prensa realizado, rescata para futuras investigaciones nombres de artistas y cronistas enterrados por la Historia del Arte con mayúsculas y que sin duda contribuyen a una visión más completa de la historia (real) del gusto valenciano de la segunda y tercera década del siglo XX. La panorámica que ahora se presenta confirma una frase del propio Pérez Rojas sobre la que todos deberíamos reflexionar, dada la verdad que encierra: "La no vanguardia no supone necesariamente esclerosis académica".

Amaya Alzaga Ruiz
UNED

COLORADO CASTELLARY, Arturo. *Arte, revancha y propaganda. La instrumentalización franquista del patrimonio durante la Segunda Guerra Mundial*. Madrid: Cátedra, 2018, 512 págs., ISBN: 978-84-376-3790-7.

El libro imponente de Arturo Colorado continúa otros trabajos anteriores del autor (*El Museo del Prado y la guerra civil*, 1991; *Éxodo y exilio del arte*, 2008, entre otros) y complementa tanto las investi-



gaciones de José Álvarez Lopera y Alicia Alted como los catálogos de exposiciones memorables como *Arte protegido. Memoria de la junta del tesoro artístico durante la guerra civil* (2003), organizada por Isabel Argerich y Judith Ara, cuyo catálogo, con una aportación del profesor Colorado, fue una verdadera puesta al día del tema, o, por terminar esta lista de urgencia, *Biblioteca en guerra* (2005) comisariada por Blanca Calvo y Ramón Salaverría. Este apasionante asunto tiene, como no podía ser menos, alguna derivación literaria y una presencia rotunda en algunas memorias escritas desde muy diferentes posiciones, como las de María Teresa León, Julio Álvarez del Vayo o Luis Monreal. Como escribe Arturo Colorado, esta historia necesita de una perspectiva global que incida en el estudio del contexto. Es un objetivo que el libro cumple sobradamente.

El argumento del trabajo, como anticipa el título, no es tanto la recuperación del patrimonio evacuado durante la guerra civil como la instrumentalización que los gobiernos franquistas, en el contexto del dominio nazi en Europa, llevaron a cabo; lo hicieron de diferentes modos; por ejemplo responsabilizaron a los exiliados de pillajes sin cuento: los aproximadamente 440.000 refugiados que alcanzaron la frontera francesa tras la caída de Barcelona habrían robado, en su huida, una considerable cantidad de valiosas obras de arte. El profesor Colorado desmonta esas afirmaciones: las once operaciones de la policía francesas en los primeros meses de 1939, resultan localizar a un traficante profesional, que llevaba algunas obras procedentes de España, un periodista británico que se había apropiado de unas joyas y un falsificador profesional.

Es sólo un detalle en un relato verdaderamente oceánico, en un libro ambicioso, de estructura clara y ordenada, que organiza sus casi quinientas páginas (incluyendo una cronología minuciosa y una bibliografía exhaustiva) en seis grandes apartados: el rescate de las obras evacuadas durante la guerra civil, algunas "restituciones" negociadas con el gobierno de Vichy, la tentación nazi del régimen del general Franco durante la guerra mundial, la revancha contra una Francia que había sido, a juicio de los franquistas, excesivamente generosa con el gobierno de la República, la búsqueda de obras por el mundo y el patético -pero exitoso- intento de hacerse perdonar por los aliados, un aspecto bien ilustrativo de la gigantesca operación de reciclaje que el régimen llevará a cabo a partir de 1945. Es imposible mencionar todos los aspectos que estudia este libro, y la presente reseña sólo puede ser una invitación a su lectura.

La negociación con el gobierno de Vichy, desde la superioridad que daba a España su relación con la Alemania nazi y la Italia fascista en un momento verdaderamente incierto, propiciaría el regreso de la *Dama de Elche* (comprada, como es sabido, por el Museo del Louvre al poco tiempo de su descubrimiento, en una operación que no contravenía las leyes españolas de entonces), las coronas del tesoro de Guarrazar (conservadas en el Museo de Cluny que durante algún tiempo mantuvo en su hueco una cartela con el texto "robadas por España"), la denominada *Inmaculada de Sault*, de Murillo y un significativo conjunto de documentos pertenecientes al archivo de Simancas. Todo ello a cambio de un *Retrato de Covarrubias*, del Greco, un retrato de Mariana de Austria de Velázquez (a elegir entre los dos que el Museo del Prado tenía por entonces; el Marqués de Lozoya pensó que era mejor el cuadro que se quedaba y René Huyghe, conservador del Louvre por entonces, que había hecho la mejor elección) y (esto no llegó a materializarse) la mitad (!) de la tienda de campaña de Francisco I, depositada en el Museo de la Armería de Madrid.

En el marco de la decisión de alinearse con la Alemania nazi, cuidadosamente articulada por Serrano Suñer ("la hora de la tentación nazi" es el acertado título del profesor Colorado) toma cuerpo la extravagante propuesta (no cumplida, por fortuna) de regalar a Hitler *La marquesa de Santa Cruz* de Goya (conviene leer la historia del recorrido proceloso de esta obra hasta su ingreso en el Museo del Prado en 1986).

Entre 1941 y 1944 los dirigentes franquistas buscaron, por vías y métodos de todo tipo, la vuelta de

obras de arte a España, sin excluir la incautación ilegal (el caso de las obras de Portela Valladares es bien significativo, el autor del libro hace bien en ponerlo en relación con la entrega al gobierno español de Lluís Companys y Julián Zugazagoitia), la nunca aclarada peripecia del Vita, que deja claro que sigue habiendo vacíos en nuestro conocimiento de la época, o el intrigante asunto de los papeles de Tiran. El libro está lleno de pequeñas e interesantes historias, como los sucesivos cambios de fortuna de José María Sert; el papel del pintor, en todo caso, es absolutamente fundamental en toda esta historia debido a sus amplias relaciones en Francia, igual que la actitud y el perfil de Serrano Suñer, cuyo cese contribuirá no poco a la rehabilitación del pintor.

La enorme maniobra de reciclaje que el régimen llevó a cabo en el momento en que estuvo más o menos clara la victoria de los aliados en la guerra mundial, tiene un importante detalle en el intento de que las obras del Louvre se pongan a salvo en España, parece que la iniciativa corresponde, de nuevo, a José María Sert.

En fin, el libro es una aportación fundamental a un tema tan viejo como apasionante, el de la uti-

lización de las obras de arte con fines políticos (no sé si el término "diplomático" puede utilizarse en esta historia más bien truculenta) o, si se quiere, el de las relaciones entre el arte y el poder. Como en otros aspectos, la noción de propaganda presidió las acciones del régimen, que no hizo distinciones y equiparó la evacuación de las obras de arte durante la guerra civil a la incautación y el robo, olvidando el castigo al que la aviación franquista sometió a la ciudad de Madrid, incluyendo el Museo del Prado, la Biblioteca Nacional e, inexplicablemente, el Palacio de Liria, cuyo titular, el Duque de Alba, defendió la peregrina idea de que la destrucción del edificio había sido obra de la aviación republicana. Nunca se reconoció el interés de hombres como Timoteo Pérez Rubio para que las obras regresaran a España sanas y salvas.

Merece mucho la pena leer este libro, que explica como el régimen de Franco manifestó un gran interés en el arte, convencido de que era una eficaz arma de propaganda y guerra a mayor gloria de los vencedores.

Julián Díaz Sánchez
Universidad de Castilla-La Mancha

ACEPTACIÓN DE ORIGINALES Y PROCESO DE EDICIÓN

La revista *Ars Longa* admite: a) Trabajos de investigación inéditos que no hayan sido publicados ni presentados para tal fin en otro medio de difusión, independientemente de la lengua en la que se edite, y si se hace de modo parcial o completo; y con una extensión máxima aconsejable de treinta páginas (en ellas se incluyen las notas al pie, la bibliografía y posibles apéndices documentales) y seis ilustraciones. b) Reseñas sobre libros de reciente aparición, con una extensión máxima de dos páginas y la imagen de la cubierta. En ambos casos en formato Word, en fuente Times New Roman, cuerpo 12 e interlineado doble, lo que suponen aproximadamente veinticinco líneas o 2.000 caracteres (con espacios) por página. No obstante, el Consejo Editor de *Ars Longa* se reserva el derecho a sugerir a las personas autoras la reducción o ampliación de sus trabajos. Se entiende que las opiniones expresadas son de exclusiva responsabilidad de quienes firmen el texto, por lo que la revista no asume corresponsabilidad.

Los textos pueden presentarse en inglés, castellano o valenciano, pero siempre con título, resumen y palabras clave en inglés y castellano. Excepcionalmente el Consejo Editor podrá autorizar la publicación de artículos en otros idiomas. Para el envío de originales, y su posterior proceso de revisión, la revista utiliza la plataforma de gestión editorial Open Journal System (OJS), con acceso por la página web de la revista: <https://ojs.uv.es/index.php/arslonga>

El Consejo Editor establece tres fases de recepción: 15 de octubre, 15 de enero y 15 de abril, que servirán en cada caso como fecha de inicio del proceso evaluador dentro del número en preparación, lo que queda aceptado como tal por las personas autoras en el momento de realizar el envío.

Los datos de la persona autora deben indicarse durante el proceso de envío de originales por medio del OJS e incluye, de manera obligatoria, lo siguiente: Nombre y apellidos; identificador personal ORCID (Quienes carezcan de él deben registrarse gratuitamente en <http://orcid.org>); filiación institucional o lugar de trabajo; dirección postal completa, teléfono de contacto y correo electrónico; título, resumen, de menos de doscientas palabras, con la orientación del trabajo y principales aportaciones, así como las palabras clave con cinco o seis términos asociados, separados por barras. En el envío de las propuestas, la persona autora deberá responder de manera afirmativa a todos los ítems del listado de comprobación para la preparación de envíos (disponible en la página web de la revista, en la sección "acerca de").

La revista sigue un manual editor. Entre otros aspectos incluye un sistema de arbitraje para la aceptación de originales mediante evaluación anónima, tanto de personas evaluadoras como de autoría, por dos personas asesoras científicas, de las que al menos una será externa al departamento editor de la revista. La asignación de personas expertas se realizará por parte del Consejo Editor

según el tema de estudio tras la reunión celebrada al finalizar cada fase de recepción. En caso de desacuerdo entre las dos evaluaciones se solicitará un tercer informe. El equipo de dirección de la revista a través del portal OJS facilitará: la recepción del original y la decisión adoptada por las personas evaluadoras con las posibles sugerencias. Una vez admitido se distribuirán las pruebas de imprenta para la corrección de erratas en un plazo inferior a dos semanas, sin que supongan cambios importantes en el ajuste tipográfico; y finalmente se entregará un original de la revista y las separatas de su contribución, asignada con número DOI. La publicación supone la cesión de derechos a favor del editor de la revista a los efectos de reproducción y difusión electrónica.

ENTREGA DE ORIGINALES

El manuscrito que se entregue por medio del OJS deberá garantizar el anonimato en el proceso de evaluación por pares ciegos y no podrá ir firmado. El manuscrito –en documento Word o equivalente, nunca pdf– deberá ir encabezado por el título, el resumen y las palabras clave, todo ello en castellano e inglés. Los artículos que no se ajusten rigurosamente a estas características –así como a las normas de citación que se expresan más adelante– serán devueltos a las personas autoras para su nuevo envío y no se considerarán introducidos en el proceso de revisión.

Las **fotografías y tablas** se publicarán si son presentadas perfectamente nítidas y contrastadas. Deberán ir con números arábigos correlativos, marcándose su propuesta de ubicación en el texto, y en hoja aparte se indicarán los datos correspondientes al pie de foto. Las imágenes se aportarán en formato JPG o TIFF (entre 300 y 600 puntos por pulgada de resolución). La revista impresa publica las fotografías en blanco y negro, pero en el sumario aparece una de referencia en color.

Las **notas al pie de página** para citas expresas, aclaración o adición de referencias deberán ir numeradas correlativamente con números arábigos. En el caso de existir un listado bibliográfico final, que es recomendable, las notas al pie pueden realizarse de forma abreviada: APELLIDOS, Nombre, Año, p. citada/s. En su defecto, en la primera cita se usará la referencia completa según las normas bibliográficas propuestas y la abreviada, en las siguientes: APELLIDOS, Nombre, Año (nº de nota con referencia completa entre paréntesis), p. citada/s

El **listado bibliográfico final** se ordenará alfabéticamente por apellidos de autores/as utilizando las siguientes normas bibliográficas (ISO 690:1987/ 690-2):

Libros

APELLIDOS, Nombre. *Título*. Lugar de publicación: Editorial o Institución, AÑO.

Catálogos de exposiciones o Actas de Congresos

APELLIDOS, Nombre del director/a (dir.) o coordinador/a (coor.) o comisario/a (com.) o primer/a firmante et al. *Tí-*

tulo de la publicación. (Celebrado en lugar y fecha de realización). Lugar de publicación: Editorial o Institución, AÑO.

Capítulos de Libros, Catálogos o Actas

APELLIDOS, Nombre. "Título del capítulo". En: APELLIDOS, Inicial del director/a (dir.) o coordinador/a (coor.) o comisario/a (com.) o primer/a firmante *et al.* *Título de la publicación.* Lugar de publicación: Editorial o Institución, AÑO, p. inicial-final.

Artículos de Revista

APELLIDOS, Nombre. "Título del artículo". *Título de Revista*, Año, vol., n.º, p. inicial-final. Si tiene DOI, se indicará su código de identificación.

Periódicos

APELLIDOS, Nombre. "Título del artículo". *Título del Periódico*, fecha, p. inicial-final.

Clásicos

AUTOR, *Título*, libro/capítulo en romanos, partes en arábigos (Datos de la traducción en su caso. Traducción de Nombre y Apellidos. Lugar: Editorial, año).

Biblia

Libro abreviado capítulo, versículo.

Referencias electrónicas de internet

APELLIDOS, Nombre. "Título del texto" (en línea). En: <dirección URL> (Fecha de consulta: d-m-a).

Grabaciones musicales o películas

APELLIDOS, Nombre del autor/a, compositor/a (comp.) o director/a (dir.). *Título de la obra, disco, película, docu-*

mental [Soporte CD, VHS, DVD, 35mm]. Lugar y producción (Duración en minutos, Intérpretes...).

Legislación

País o Comunidad Autónoma. Título. *Publicación*, fecha de publicación, número, p. inicial-final.

Cuestiones generales:

-Se evita el empleo del VVAA que genera anonimato generalizado y reiterado de autoría.

-Hasta tres autores/as, se separan por punto y coma: APELLIDOS, Nombre; APELLIDOS, Nombre; APELLIDOS, Nombre.

-Más de tres autores/as, se pone el primer/a firmante *et al.*: APELLIDOS, Nombre *et al.*

-En caso de existir director/a (dir.), coordinador/a (coor.) o comisario/a (com.) se indicará tras el nombre: APELLIDOS, Nombre (dir.).

-Si coinciden referencias del mismo AUTOR/A y mismo Año, se procederá a ordenar las referencias añadiendo al Año las letras a, b, c... AÑO a, AÑO b, AÑO c...

-En caso de varias ediciones se indica el número utilizado tras el título: X ed.

-En caso de varios volúmenes se indica el número total de volúmenes antes del lugar de publicación: X vols. y el número de volumen del capítulo referenciado antes de las páginas: vol. X, p. inicial-final.

-El autor puede ser una INSTITUCIÓN y en caso de anónimos, el lugar del autor lo ocupa la PRIMERA PALABRA del título que no sea artículo o partícula.

NOTES FOR CONTRIBUTORS AND PUBLICATION GUIDELINES

The journal *Ars Longa* accepts: 1) Unpublished research works that have not been published (either the entire work or any part thereof, irrespective of the language of publication) and are not being considered for publication elsewhere; with an advisable maximum length of 30 pages (including bibliography and appendixes) and six illustrations. 2) Reviews of books that have been recently published, with a maximum length of 2 pages and the cover image. In both cases they should be typed, in Word format, double line spaced, using 12-point Times New Roman font, with approximately 25 lines or 2,000 characters (with spaces) per page. Nonetheless, the Editorial Board of *Ars Longa* reserves the right to advise the authors to extend or shorten their manuscripts. It is understood that the opinions expressed are the sole responsibility of those who sign the text, so the journal does not assume co-responsibility.

Ars Longa accepts contributions in English, Spanish or Valencian, as long as title, abstracts and keywords in both English and Spanish are included. As an exception, the Editorial Board may authorise the publication of articles in other languages. To send originals and their subsequent revision process, the journal uses the Open Journal System (OJS) editorial management platform, with access to the magazine's website: <https://ojs.uv.es/index.php/arslonga>

The Editorial Board establishes three phases of reception: October 15th, January 15th and April 15th, which will serve in each case as the start date of the evaluation process within the journal issue being prepared, which is accepted as such by the authors in the time in which they make the shipment.

The data of the author must be indicated during the process of sending originals through the OJS and includes, in a mandatory manner, the following information: Name and surname; ORCID personal identifier (Those who lack it must register for free at <http://orcid.org>); institutional affiliation or place of work; full postal address, contact telephone number and email address; title, summary, of less than two hundred words, with the orientation of the work and main contributions, as well as the keywords with five or six associated terms, separated by bars. In the submission of the proposals, the author must respond affirmatively to all the items in the checklist for the preparation of submissions (available on the journal's website, in the "acerca de" section).

Ars Longa follows a publication manual. Among other aspects, it includes an arbitration system for the acceptance of originals by anonymous evaluation, both by evaluators and authors, by two scientific advisors, of which at least one will be external to the journal's editor department. The assignment of experts will be carried out by the Editorial Board according to the subject of study after the meeting held at the end of each reception phase. In case of disagreement between the two evaluations, a third report will be requested.

through the OJS portal, the management team of the journal will facilitate: the reception of the original and the decision adopted by the evaluators with the possible suggestions. Once admitted, the proofs of printing will be distributed for the correction of errata in a period of less than two weeks, without involving significant changes in the typographic adjustment; and finally, an original of the magazine and the reprints of their contribution, assigned with DOI number will be delivered. The publication supposes the cession of rights in favor of the editor of the magazine for the purposes of electronic reproduction and dissemination.

DELIVERY OF ORIGINALS

The manuscript that is delivered through OJS must guarantee anonymity in the blind peer evaluation process and can not be signed. The manuscript - in Word document or equivalent, never pdf - should be headed by the title, the summary and the key words, all in Spanish and English. The articles that do not strictly conform to these characteristics -as well as to the citation rules that are expressed below- will be returned to the authors for their new submission and will not be considered as introduced in the review process.

Figures and tables must be good quality, perfectly clear and high contrast, numbered consecutively with Arabic numerals, and referred in the body of the text. Captions should be typed on a separate page. Figures should be submitted as separate files as JPG or TIFF (at resolutions of 300-600 dpi) and, if appropriate, processed with Adobe Photoshop. In the journal, figures will be printed as black-and-white images, except in the table of contents, which may include some colour photographs.

Footnotes for in-text quotations, explanations or references: number consecutively with Arabic numerals. If there is a reference list at the end of the manuscript - which is recommended by *Ars Longa* -, use a shortened version of reference thus: Author's SURNAME, Author's first name(s), Year, p. 00-00. Otherwise, use a complete reference - according to the proposed referencing guidelines - the first time the source is cited, and then the shortened version in subsequent citations (with the number of footnote where is the complete reference in brackets).

The **bibliographical reference list** should be ordered alphabetically by authors' names, using the following bibliographical referencing guidelines (ISO 690:1987/690-2):

Books

Author's SURNAME, Author's first name(s). *Title in italics*. Place: Publisher or Institution, YEAR.

Exhibition Catalogues or Conference Proceedings

SURNAME, First name(s) of director (dir.), coordinator (coor.), exhibition curator (com.) or first author fol-

lowed by "et al." *Title of publication*. (Held at (place) and on (date)). Place: Publisher or Institution, YEAR.

Chapters in Books, Catalogues and Proceedings

Author's SURNAME, Author's first name(s). "Title of chapter". In: SURNAME, Initials of director/editor (dir./ed.), coordinator, exhibit coordinator (coor.) or first author followed by *et al.* *Title of publication*. Place: Publisher or Institution, YEAR, p. 00-00.

Journal Articles

Author's SURNAME, Author's first name(s). "Title of article". *Name of journal in italics*, Year, Vol., no., p. 00-00. If the article has DOI, its identification code will be included.

Periodicals

Author's SURNAME, Author's first name(s). "Title of article". *Name of periodical, date*, p. 00-00.

Classics

AUTHOR, *Title*, book/chapter in roman numerals, parts in Arabic numerals (For translations: Trans. Translator's Initials. Translator's Surname. Place: Publisher, year).

The Bible

Book abbreviated title chapter number, verse number.

Internet resources

Author's SURNAME, Author's first name(s). "Title of article".

From: <URL address> (Retrieved: dd-mm-yyyy).

Films or music recordings

SURNAME, First name(s) of the author, composer (comp.) or director (dir.). *Title of play, work, record, film*

or documentary [CD, VHS, DVD, 35mm]. Place and production (length in minutes, performers...).

Legislation

Country, State or Autonomous Community. Title. *Publication*, date of publication, no., p. 00-00.

General rules:

-The use of VV AA is avoided, because it generates widespread and repeated anonymity of authorship.

-Two or three authors: list all authors, using semicolons to separate authors' names: Author's SURNAME, Author's first name(s); Author's SURNAME, Author's first name(s); Author's SURNAME, Author's first name(s).

-More than three authors: first author's name followed by *et al.*: Author's SURNAME, Author's first name(s) *et al.*

-When applicable, use *coor.* (for coordinator) or *dir.* (for director) as abbreviations after the name: SURNAME, First name(s) (*dir.*).

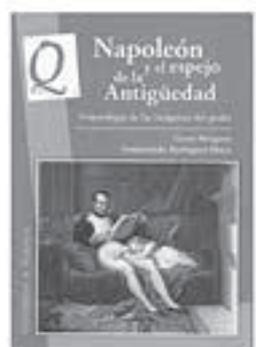
-References to two or more works by the same author in a single year should be accompanied by a lower-case a, b, etc. after the year of publication... YEAR a, YEAR b, YEAR c...

-If there are several editions: indicate the edition used after the title: e.g. 3rd ed.

-Multivolume Work: indicate the number of volumes before the place of publication: X vols., and the volume number of the chapter cited, before the pages: Vol. X, p. 00-00.

-If the author is an Institution and in case of anonymous/unknown author, use the first word of the source's title (avoiding articles or particles) instead of an author's name.

Colección *Quaderns Ars Longa*



Títulos de la colección

1. Ester Alba Pagán
Pintura y crítica de arte en Valencia (1790-1868). 2007
2. Amadeo Serra Desfilis (editor)
Arquitectura en construcción en Europa en época medieval y moderna. 2010
3. Luis Arciniega García (editor)
Memoria y significado, uso y recepción de los objetos del pasado. 2013
4. Daniel Benito Goerlich (editor)
La piel de los edificios. Técnicas artísticas y formas de intervención sobre el patrimonio cultural, la Historia del Arte como reflexión y compromiso. 2014
5. Victor Minguéz Cornelles; Inmaculada Rodríguez Moya
Napoleón y el espejo de la Antigüedad. Arqueología de las imágenes del poder. 2014
6. Ester Alba Pagán; Beatriz Ginés Fuster; Luis Pérez Ochando (editores)
De-construyendo identidades. La imagen de la mujer desde la modernidad. 2016

NOVEDADES

7. Luis Arciniega García; Amadeo Serra Desfilis (editores)
Recepción, imagen y memoria del arte del pasado. 2018
8. Mercedes Gómez-Ferrer Lozano; Yolanda Gil Saura (editoras)
Ecos culturales, artísticos y arquitectónicos entre Valencia y el Mediterráneo en Época Moderna. 2018

